



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Vanessa David Bahia Justo

A mônada e o enigma no roteiro *noir* de *Onde andar\u00e1 Dulce Veiga?*, de Caio

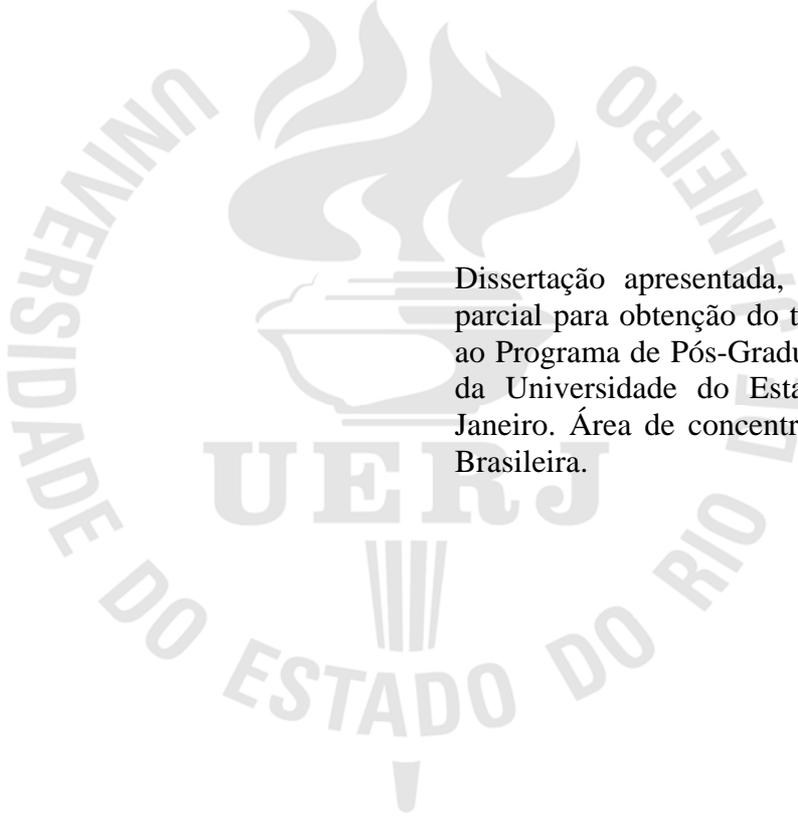
Fernando Abreu

Rio de Janeiro

2007

Vanessa David Bahia Justo

**A mônada e o enigma no roteiro *noir* de *Onde andar*á Dulce Veiga?, de Caio Fernando
Abreu**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Venceslau dos Santos

Rio de Janeiro

2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

J96 Justo, Vanessa David Bahia.
A mônada e o enigma no roteiro noir de Onde andará Dulce Veiga?, de Caio Fernando de Abreu / Vanessa David Bahia Justo. – 2007.
145f.

Orientador : Francisco Venceslau dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996. Onde andará Dulce Veiga? - Teses. 3. Estética – Teses. I. Santos, Francisco Venceslau dos II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Vanessa David Bahia Justo

**A mônada e o enigma no roteiro *noir* de *Onde andar Dulce Veiga?*, de Caio Fernando
Abreu**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. rea de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 12 de março de 2007.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Francisco Venceslau dos Santos (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Roberto Aczelo Quelha de Souza
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho
Universidade Estácio de S

Rio de Janeiro

2007

À memória de
Firmino, Armindo e Deise

Para
Meus pais, minha madrinha e todos que amo.

**“Assim implorei e a inteligência me foi dada;
supliquei e o espírito da sabedoria veio a mim.”**

(Sb, 7, 7)

RESUMO

JUSTO, Vanessa David Bahia. *A mönada e o enigma no roteiro noir de Onde andar Dulce Veiga?, de Caio Fernando de Abreu*. 2007. 145 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Análise do romance *Onde andar Dulce Veiga?*(1990), de Caio Fernando Abreu, com fundamento nas idéias de Theodor Adorno, especificamente com base na *Teoria Estética*. A crítica empreende-se sob três diferentes vertentes: o cinema *noir*, a música e a autobiografia, sendo essa última uma característica ligada à crítica cultural. Na primeira, detectam-se as influências da linguagem do cinema, em que o lado sombrio da realidade  forte aliado na composição do romance. Na segunda, observam-se os novos paradigmas culturais que emergiram nos anos de 1980 como “ndices metaficcionais”, na tica de Theresinha Barbieri (2003), de outros analistas, e que dão forma é variada mixagem do todo social. Na terceira vertente, cruzam-se os percursos da vida de Caio Fernando Abreu com a narrativa de ficção *Onde andar Dulce Veiga?*, a partir da coletânea de cartas, publicadas por Italo Moriconi (2002), escritas em três diferentes décadas: a de 1960, a de 1970 e a de 1980. Pela correspondência, verifica-se que o projeto do romance habitou o imaginário do jornalista, desde 1970, especialmente quando Caio Fernando Abreu passou a trabalhar em redação de jornais e revistas. Assim, os aspectos da vida convertem-se em experiência estética.

Palavras-chave: Ps-modernismo. Cinema. Fico. Enigma. Vida.

RESUMÉ

Analyse de *Onde andar  Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, selon Adorno trois différents points de vue: le cinéma noir, la musique e l'autobiographie, soit cette dernière une caractéristique e e à la critique culturelle. Au première, s'étudient les influences du langage du cinéma, que le cote obscur de la réalité est un fort alie à la composition du roman. Au deuxième s'observent les nouveaux paradigmes culturels que émergent des années po comme "indices metafictionnels" sous l'optique de Teresinha Barbieri (2003), et que donnent formes au grands mixage du tout social. Au troisième point de vue, se croisnt les parcours de la vie de Caio avec l'oeuvre *Onde andar  Dulce Veiga?*, à partir de l'anthologie de lettres, publiées par  talo Moriconi (2002) em trois différents décennies: de 1960, de 1970 et de 1980.   travers des lettres détecte que le projet du roman a habite l'imaginaire du journaliste depuis 1970, surtout quand Caio a passé à travailler em redactions de journaux et magazines. Ainsi, les aspects de vie se transforment em experience esthétique.

Mots-cl s: Postmodernisme. Cinema. Fiction.  nigme. Vie.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
I – ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?: AS CENAS TERMINAIS DO ÚLTIMO QUARTEL DO SÉCULO XX.....	07
1.1 Rotas e roteiros de Caio Fernando Abreu, nos caminhos de uma ficção contaminada	07
1.2 Surtos, simulações e simulacros de Caio Fernando Abreu: para além de uma estética <i>dark</i>	20
1.3 <i>Onde andaré Dulce Veiga?:</i> uma ficção impura nas fronteiras da cultura de massa	32
II – A CINEMATOGRAFIA LITERÁRIA DE CAIO FERNANDO ABREU: ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? À SOMBRA DO FILME NOIR	44
2.1 <i>Ovelhas negras</i> e os <i>flashes</i> de uma viagem entre o <i>noir</i> e o “ <i>black cinema</i> ” londrino	44
2.2 Dulce Veiga: a dama de negro no imaginário cinéfilo de um repórter em trânsito.....	57
2.3 Leniza Maier, Dulce Veiga e Márcia Felácio: estrelas dispersas no mundo dos simulacros...71	
III – OS ENQUADRAMENTOS CINEMATOGRAFICOS DE CAIO FERNANDO ABREU EM ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?.....	88
3.1 A Estética do afeto e a experiência da deriva na travessia da mônada	88
3.2 Caio Fernando em terceira dimensão: imagens, luz, câmera e ação em <i>Onde andaré Dulce Veiga?</i>	101
3.3 Paradoxos e contradições nos caminhos da escrita de <i>Onde andaré Dulce Veiga?:</i> os papéis colados numa ficção impura.....	115

IV - CONCLUSÃO.....128

V - REFERÊNCIAS.....131

INTRODUÇÃO

Em primeiro lugar, registramos que a escrita da presente dissertação, não foi apenas um investimento acadêmico, no objetivo de auferirmos o diploma de Mestre em Literatura Brasileira. Ela transcendeu as formas mais tradicionais envolvidas no trabalho dissertativo, porque vimos nesse grande arcabouço literário de Caio Fernando Abreu, um sublime instrumento de pesquisa. A forma poética e, ao mesmo tempo, cortante da escrita nos dominou emocionalmente ao longo dos meses, impedindo-nos de alçar um vôo mais técnico sobre as “estrelas” do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, objeto desta pesquisa.

Assim, sem nenhuma defesa, mergulhamos fundo na escrita de Caio, como momento de pura fruição, sem deixar de lado a investigação teórica, pautada em dois principais pontos da *Teoria estética* de Adorno: a mônada e o enigma.

Ao nos depararmos com o universo cósmico do romance, flutuamos por entre inúmeras possibilidades analíticas, que saltam do livro a cada leitura, parecendo-nos sempre inéditas, em torno deste romance do escritor gaúcho, publicado em 1990.

No entanto, em razão de nossos condicionamentos acadêmicos, tivemos de escolher uma dessas análises, a fim de extrair dela um recorte mais preciso na formulação da dissertação de Mestrado. Na nossa abordagem adorniana, optamos, primeiro, pela análise do que denominamos de “enquadramentos cinematográficos do *noir*”, que residem não apenas no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, mas, também em outras obras, a exemplo de *Ovelhas negras*. Depois, procuramos traduzir a mônada e o enigma, a fim de detectar os mistérios de um olhar-câmera, lançado sobre o lado mais sombrio da realidade, no último quartel do século XX.

Adorno concebe a mônada e o enigma como objetos próprios da obra de arte, por meio dos quais o artista capta, ao mesmo tempo que “encarna as forças produtivas sociais” (ADORNO, 1982, p. 57). Para o filósofo, toda obra

de arte constitui-se a partir de um movimento “pendular”, em que o artista emprega no seu passeio pela realidade os seus “ingredientes subjetivos”, com força expressiva e original. Nesse movimento, o artista abre uma espécie de fenda criativa no seu imaginário, pelo qual passa as influências do lado de fora da obra, isto é, influências da própria realidade do artista, e que de alguma forma, ou de muitas formas, manifestam-se na obra.

A obra de arte é um processo, e nele está envolvido o que Adorno chama de “lei do movimento”, que implica esse trânsito entre a realidade e a construção artística. Adorno diz que a mônada, melhor dizendo, a obra de arte, possui uma relação dialética com a natureza, mas ela não pode ser entendida como matéria da natureza, porque ela é, antes, uma potência estética e, por essa razão, antagônica à natureza.

Adorno vê a obra de arte como uma construção técnica, em que o artista tem de empregar diferentes artefatos, a fim de alcançar os seus objetivos estéticos, a exemplo da pintura, da escultura, da música, do cinema, etc. O filósofo ressalta os aspectos cognitivos envolvidos na construção da obra, e que dizem respeito não apenas ao que está do lado de fora dela, mas também se referem aos aspectos subjetivos e parciais, vivenciados pelo construtor/autor da obra.

Com efeito, vimos que a mônada também engloba a arte da Literatura, porque o escritor deixa nela os vestígios das técnicas utilizadas no bojo de sua escrita, de sua estética enigmática. Nessa concepção, levantamos diferentes hipóteses em torno do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, que nos guiaram aos enquadramentos fílmicos da escrita, a partir do movimento monadológico de Caio Fernando, entre os fatos da vida – como técnica de cunho estético – e entre os fatos da ficção cinematográfica – como estratégia narrativa, na montagem de um texto fílmico.

Mesmo diante de inúmeras possibilidades de abordagens, que nos pareceram extremamente acertivas, investigamos o romance sob um novo ângulo de análise, consistindo na ponte entre a vida e a obra de Caio Fernando Abreu. Nesta rota, procuramos extrair delas os cenários da chamada pós-

modernidade nos 1980, em seus enquadramentos cinematográficos, que habitaram o imaginário do jornalista ao longo de sua trajetória-mônada.

A nossa primeira hipótese intui o conjunto da obra de Caio Fernando Abreu, numa concepção peculiar, tanto quanto inédita, porque vida e obra são fundidas numa escrita hipersensível, que afetivizou os mínimos detalhes da realidade. Estes mínimos detalhes eram percebidos pelo jornalista a partir de seu olhar-câmera, jogando luz sobre tudo o que via pela frente, até mesmo sobre um montículo de lixo numa esquina qualquer da cidade, criando, então, uma relação dialética com a escrita: feita de luz e também de sombras.

Assim, tornar-se-ia difícil a análise do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* sem a devida leitura de obras como *Ovelhas negras* (1996), *Os dragões não conhecem o paraíso* (1984), *Morangos mofados* (1982), além de muitas outras, a fim de penetrarmos na veia literária extraordinária de Caio Fernando Abreu.

No entanto, percebemos que a leitura de suas muitas obras não seriam suficientes para atingir o âmago do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, e então adentramos pela coletânea de cartas de Caio Fernando aos amigos, que foram reunidas em único volume pelo professor Ítalo Moriconi, numa contribuição para os estudos em torno da vida e da obra do jornalista.

Por outro lado, mergulhamos também nos três volumes compilados por Maria Adelaide Amaral, em que vemos o jornalista em terceira dimensão, seja por meio das cartas, seja pelas inúmeras entrevistas concedidas a jornais e revistas, seja pelo seu arcabouço ficcional. Tais iniciativas nos proporcionaram caminhar lado a lado com Caio Fernando, em suas rotas, ainda que tortuosas, em três diferentes contextos: o de 1960, o de 1970, o de 1980 e também parte do de 1990.

A partir da leitura das cartas, bem como dos três volumes de Maria Adelaide Amaral, compreendemos o instigante e apaixonante universo literário de *Onde andaré Dulce Veiga?* A escrita do romance é de grande expressividade poética, apesar de toda a angústia que Caio sentia ao se deparar com o lado mais *noir* da realidade, isto é, o lado mais negro do “filme real”.

Ovelhas negras, por exemplo, é a confirmação viva de uma vida que se partia em mil fragmentos, e em cada um deles lia-se toda a angústia do jornalista, e também toda a sua carga poética e sensível, dizendo-nos que Caio queria mergulhar para sempre na ficção. Nessa experiência de deriva, num país imperialista e ainda sob os efeitos da chamada “guerra fria”, tivemos a oportunidade de acessar os roteiros cinematográficos do jornalista cinéfilo em Londres, em meados dos 1970.

Ovelhas negras, então, conduziu-nos a mais uma hipótese que nos mostrou as cenas terminais do último quartel do século XX, como um dos grandes escopos da “ficção impura” de Caio Fernando Abreu, para nos utilizar da expressão de Theresinha Barbieri. Nessa rota, os aspectos da vida fundiram-se aos da ficção como coisa estética, e quase sem “janelas” abertas a paisagens mais tranquilas.

Adorno diz que a mônada não possui “janelas” porque ela não se comunica com outras mônadas. Para o filósofo, a arte é inimiga de outra arte e ela sempre será cheia de cicatrizes, porque o seu autor está em eterno processo de superação com o passado, e também com outras obras do passado.

Mas, entendemos que as obras de Caio Fernando são extremamente atuais, e estão em constante diálogo umas com as outras, não há luta, nem tampouco superação de conflitos. No entanto, permanecem as cicatrizes em cada uma delas. Cicatrizes que são as marcas da experiência de deriva e também dos fracassos da estética dos afetos do jornalista, que se traduzem nos “fotogramas do romance”.

Com efeito, procuramos adentrar no universo de *Onde andarás Dulce Veiga?* por meio de uma aura *noir* que dividiu a vida de Caio Fernando Abreu em lado *dark* e estética gótica, especialmente ao longo dos 1970. Tais inspirações permearam vários contos do jornalista, mais agudamente em *Morangos mofados*, que revela a decadência de uma pequena burguesia diante de crises de várias ordens, como a econômica, a conjugal, e a de identidade sexual. Pequenos e vertiginosos contos que ocorrem num fluxo lingüístico instigante, fazendo o leitor mergulhar no mar alto das desilusões sobre a realidade brasileira depois dos 1964.

Em *Onde andar Dulce Veiga?*, esses mesmos roteiros são realizados numa aura *dark*, dando ainda mais ênfase  escrita densa de Caio Fernando. Sem dúvida, a escrita revela, em seus enquadramentos cinematográficos, as cenas de um filme *noir*. Mas, é importante ressaltar que não se trata de um romance policial, porque nele não vemos a presença de crimes e seus criminosos, detetives, tráfico de drogas, assassinatos em becos escuros, nos quais há sempre uma prostituta vítima ou testemunha de algum crime. Permanece, então, apenas o grande enigma que move a narrativa: Dulce Veiga, a cantora desaparecida há vinte anos.

Para Adorno, toda obra de arte contm um enigma, isto é, um “espírito” a ser revelado pelo leitor/espectador: “A condição do carácter enigmático das obras de arte, menos a sua irracionalidade do que a sua racionalidade; quanto mais metodicamente são dominadas tanto maior relevo adquire o carácter enigmático” (ADORNO, 1982, p. 139). Nesse sentido, o “espritual” contido na obra  fugidio, fluido, fantasmático, não se podendo deter o enigma que está aprisionado na obra de arte. Assim, o espírito/enigma subjaz nas dobras do artefato artístico, desdobrando-se entre a sua revelação e a sua oculto ao mesmo tempo.

Onde andar Dulce Veiga? É um “enigma” que revela as imagens de um filme *noir* sem cadáveres, porém mostra vidas partidas, pela metade, sem *happy end*. A nossa hipótese volta-se para o entendimento de que as imagens contidas nesse filme *noir* não podem ser compreendidas como simples “ndices metaficcionais”, como discute Theresinha Barbieri, em sua *Ficção impura: a prosa brasileira nos 1970, 1980 e 1990* (2003), referindo-se  produção literária do último quartel do século XX.

Acreditamos, ainda, que o romance *Onde andar Dulce Veiga?* não pode ser lido como se fosse um grande “almanaque anos 80”, em que nele são colados os “jogos metatextuais e as imagens banais” de uma realidade virtual, da maneira que entende o professor Denílson Lopes, em seu ensaio “Da pobreza das imagens  musica das palavras” (2001).

Por último, nas nossas hipóteses, *Onde andar Dulce Veiga?* não compreende imagens empobrecidas, ao contrário, elas se adensam ao longo da

narrativa, e ganham grande força expressiva, poética. As imagens são captadas pelo olhar-câmera de um repórter, dando-lhes novos significados simbólicos. Caio Fernando Abreu inscreve nelas todo o peso de se estar perdido na realidade do novo capitalismo, cuja palavra de ordem já não se refere às das décadas anteriores: “PAZ E AMOR”.

As imagens do romance revelam toda uma gama de complexidade do cenário sociocultural brasileiro dos 1980, em que a ordem do consumo fácil, da literatura *digest*, do consumo de drogas, do *heavy metal*, da mídia, assim como dos novos artefatos do capitalismo compreendem o que Theresinha Barbieri chama de “índices metaficcionalis”.

Onde andar *Dulce Veiga?* está para além dessas imagens banais, que transitam no bojo da narrativa. Além disso, as imagens não se referem ao *kitsch*, ou ao pastiche, mas elas, antes, indiciam a banalização da vida pequeno-burguesa, nas suas relações afetivas com o outro, e também com o mundo, a partir de um olhar-câmera, como analisamos ao longo da dissertação.

I - *Onde andar Dulce Veiga?*: as cenas terminais do último quartel do século XX

1.1. Rotas e roteiros de Caio Fernando Abreu, nos caminhos de uma ficção contaminada

“Eu não queria mais ter esperanças, essa coisa gentil. Isso que chamo de *minha vida*, ou o que restava dela, e não deveria ser muito porque o passeio dos dedos pelo rosto revela sulcos cada vez mais fundos [...]. Eu tinha escolhido assim, num remoto dia qualquer em que deixei de acreditar, não lembraria quando, e isso era para sempre tanto quanto pode ser para sempre o que por estar vivo tem um coração que bate mas, imprevisto e fatal, um dia deixar de bater.”(ABREU, 2005, p. 74)

Trazemos para o foco de nossa análise, em primeiro lugar, alguns aspectos da vida desse escritor tão controverso, em verso e prosa, que foi a de Caio Fernando Abreu. Vida que ele transformou num espetáculo de sombras, no qual se fizeram presentes as borboletas negras de uma existência aprofundada nos vazios mórbidos da realidade. Caio Fernando Abreu, jornalista, ficcionista e poeta, lançou raízes negras numa terra árida, de gosto azedo, de morangos mofados. As raízes cresceram, explodiram dessa acidez, dessa lama prisioneira de Caio, telúrico e mórbido, místico e trágico, como trágica acabou sendo a sua vida.

Mesmo sendo os seus frutos amargos, os quais encontramos em sua “ficção impura”, para nos utilizarmos da expressão de Theresinha Barbieri, em sua obra *Ficção impura* (2003), o escritor seguia por caminhos tortuosos, que o impulsionavam para a perseguição, não sem equívocos obsessiva, de um espetáculo de letras. Letras que ele transformou em poesia fúnebre, sobre sua própria morte, em vida. Caio parece ter captado, ao longo da década de 1980, um pressentimento a respeito do mundo e de si mesmo, que acabou sendo o fio condutor de *Onde andar Dulce Veiga?*.

Caio não o sabia assim, racionalmente, como um vivo que carrega a latência da morte na veia que pulsa, na veia que salta, com fome de real, sem sair da realidade pintada de todas as cores, porém, num fundo sempre escuro. Uma veia bailarina, talvez, carregada do sangue do místico, do transcendente, querendo cintilar para o mundo ver, como num palco em que a bailarina branca brilha sob os holofotes e os olhares brancos. E todo o sangue escorria dessa veia, mesmo contaminada, para uma escrita de vertigens, de suores, de angústias, de incompletudes. Caio se despiu da bailarina branca para vestir-se de negro, assumindo a sua estética gótica, de cunho fortemente *dark*. Aqui vemos um paradoxo existencial no escritor que, mesmo usando roupas negras, não se referia diretamente a nenhum tipo de inspiração cristã, como faziam os góticos. Explorar o lado negro e sombrio da vida aludia ao cenário crepuscular da crucificação de Cristo. Essa mística imersa no escuro significaria a purgação e a purificação dos pecados. Mesmo sem saber de sua contaminação letal, pelo vírus da AIDS, Caio escrevia as suas páginas de sangue, fosse na sua ficção hiperrealista, fosse nas centenas de cartas para amigos, entes queridos, artistas, escritores, colegas de trabalho, ou apenas conhecidos que pudessem lhe socorrer com um emprego temporário, a fim de o manter conectado à sua perseguição pela escrita, pela ficção. Essa ficção hiperrealista conectava Caio aos mínimos detalhes da realidade que ele via em torno de si. Tais detalhes se faziam permeados de uma carga afetiva que tornava a escrita para além de simples metáforas mas, sem equívocos, a dimensionavam num plano hiperbólico. Nesse sentido, as descrições em torno de objetos, coisas, pessoas, sensações ou sentimentos são expostos na escrita de Caio, como se elas estivessem sob uma grande lente de aumento. Fato que torna sua escrita numa perspectiva grande angular, cinematográfica. O leitor depara-se, assim, com uma escrita fílmica, hiperrealista. Vejamos:

Ele depositou o cigarro num cinzeiro em forma de mãos unidas e abertas em concha, como se esperassem um maná dos céus. Aquele cinzeiro, eu também achava que conhecia. Velhas redações, outros tempos. Na verdade, uma por uma daquelas bugigangas pareciam familiares, inclusive ele. E isso

não era exatamente o que eu chamaria de "uma sensação agradável".
(ABREU, 1990, p. 14)

Mas, inevitavelmente vem a pergunta: quais caminhos Caio Fernando Abreu percorreu para carregar o lado mais sombrio da realidade? Sabia ele inconscientemente que carregava na veia um vírus mortal? Quais motivos Caio teria para se debruçar no umbral mais trágico da vida, mesmo que ele tenha resistido à queda fatal desse umbral, como a amiga e poeta Ana Cristina César não resistiu e pulou?

Para tentarmos responder a estas questões, vamos examinar o interessante texto do jornalista José Castello, a partir de seu capítulo sobre Caio Fernando Abreu, em seu misto de jornalismo e crítica literária *Inventário das sombras* (1999). No capítulo, Castello faz uma breve incursão pelos caminhos percorridos por Caio, a partir de sua opção pela literatura, ou melhor, pelo seu espetáculo lúgubre, cujas letras prescrutam o sujo, o grotesco, o mofo da existência.

Caio Fernando tomou esses caminhos tortuosos e, por vezes, equivocados, que os levou para experiências radicais com as drogas. Ele experimenta este mundo – cada vez mais recheado pelos novos paradigmas do capitalismo, como a grande mídia que agora transforma tudo em espetáculo, em fonte de capital, de sucesso – na tentativa de reafirmar a sua existência libertária na realidade, e também a sua sobrevivência. Raul Seixas, já prenunciara tais eventos em meados dos 1970, ao dizer que ele próprio “era sucesso”, na música *É fim de mês*: “eu fumo o cigarro Hollywood que a televisão me diz que é o cigarro do sucesso, eu sou sucesso”, cantava o roqueiro com muito deboche ao mundo do novo capitalismo.

“Caio Fernando Abreu passou boa parte de seus quarenta e sete anos de vida enamorado da morte” (CASTELLO, 1999, p.59), afirma o jornalista em seu capítulo “O poeta negro”. Poderíamos dizer que mais da metade dos seus quase quarenta e oito anos cultivou o lado sombrio da vida, como se estivesse fugindo à claridade de uma realidade que o perturbava.

Fugia da claridade como se fosse um vampiro que sai de sua caverna escura apenas em noite de lua cheia, atacando aqui e ali as suas vítimas. Seu tridente à mostra, sem dúvida, era a caneta, sempre pronta para preencher folhas e folhas de papel alvíssimo, até ficar totalmente contaminado, e impregnado do escuro de sua caverna íntima, subjetiva. As vítimas, seus pobres mortais leitores, sem falar dos amigos, se deixavam também contaminar. E o desejo de Caio, em transformar a própria vida em coisa escrita, traduzia-se nas centenas de cartas trocadas. Os amigos apostavam em sua luta diária para se manter vivo, e com a chama acesa e faiscante da literatura, ainda que iluminada apenas por um fraco raio lunar.

Caio Fernando Abreu, como bom vampiro, ou melhor, “um doce vampiro”, como dizia a letra da cantora Rita Lee, sugou dessa realidade trevosa a decepção a respeito da consciência inexorável de que o tal “sonho” havia de fato acabado. Agora era o duro despertar para uma realidade confusa, mostrando que era urgente e preciso sobreviver a tudo e a todos, sobreviver à própria sombra de um passado que realmente havia se tornado passado.

Entretanto, Caio persiste, mesmo vagando na noite cansada do pesadelo, e não propriamente de um sonho bom, ele luta em nome de sua causa, em nome de sua coisa escrita, para sempre escrita, com tintas de sangue, do sangue da sua vítima preferencial: apenas uma feia e irremediável realidade que vê, entre as luzes artificiais da nova era, e as trevas de seu existir.

Preferiu sempre as atmosferas sombrias e se deixou guiar por uma estética *dark* que começava nas roupas negras, nas olheiras emprestadas de El Greco, no porte arqueado, e que se ampliava em suas idéias depressivas a respeito do mundo a seu redor. (*Op. cit*, p.59)

Caio adotou a estética *dark* para dizer que as saídas para a claridade eram quase inexistentes, principalmente num país que ainda estava mergulhado no caudal escuro da ditadura militar. Contudo, as idéias e sentimentos depressivos sobre o mundo que o cercava, pareciam contradizer o seu lado místico e transcendental, ou simplesmente o místico, assim como o

transcendente, o jogavam cada vez mais na terrível falta de esperança, de perspectivas, de fé na vida. Sob a luz dessa claridade é que enxerga uma pequena burguesia decadente, falida e drogada, que ficou literalmente no meio do caminho, como a pedra de Carlos Drummond. Caio lançou um olhar agudo sobre essa realidade já na obra *Pedras de Calcutá* (1977) que reúne contos e escritos ainda sob a influência do regime militar. Entretanto nos 1980, desvela uma realidade que ficou como resíduo da década anterior, e nela vemos uma pequena burguesia que não ascendeu socialmente, e nem tampouco escalou dias melhores pelo viés político de esquerda.

O projeto da guerrilha urbana havia falhado, jovens estudantes morreram e outros tantos voltaram para casa, desiludidos, e procurando o que fazer. Outros tantos se mantendo de subempregos, ou internados em hospícios e clínicas para recuperação de drogados. Outros ainda em crise de identidade sexual, em crise financeira ou em crise conjugal. Aspectos abordados por Caio em seu livro de contos *Morangos mofados*, publicado em 1982. Contos que se ligam por um fio elétrico comum: a decadência da pequena burguesia que solicitava, quase gritava um socorro aos deuses de algum olimpo ali por perto, ou ainda alguma ajuda dos astros e planetas para uma possível salvação astrológica, que nunca chegara.

Caio colou os retratos em branco e preto de uma juventude, em *Morangos mofados*, que já não eram mais os mesmos dos 1968, dos quais ele foi parte integrante, parte tocante de um destino implacável. A sua primeira rota, fugindo do DOPS que o perseguiu no ano de 1968, foi o sítio de sua então amiga Hilda Hilst, tão mística e contraditória quanto ele. No sítio da amiga, ele pôde selecionar os melhores contos, de uma coleção de cinquenta, para organizar seu primeiro trabalho: *Inventário do ir-remediável*, publicado em 1970. Caio dividia o tempo entre secretariar a escritora, escolher os seus próprios contos para publicação, ler estudos sobre astrologia, misticismo e exoterismo, sempre ao lado de Hilda, que fazia sessões de espiritismo com o famoso jogo do copo.

Depois do exílio intelectual, no sítio de Hilda Hilst no interior paulistano, migra para o Rio de Janeiro, indo ao encontro do fantasma de Lúcio

Cardoso, de quem era admirador fiel. Maria Helena Cardoso cedeu-lhe o quarto do próprio irmão, que havia falecido em 1968. Depois de purgar os fantasmas de Lúcio Cardoso, Clarice Lispector e das leituras existencialistas de Sartre, que o contaminara até o âmago da alma, Caio migra mais uma vez, e agora habita um reduto de hippies, desbundados, e gays no bairro de Santa Teresa. Nesse contexto, se entrega cada vez mais às drogas, ao *rock*, ao decadentismo existencial, deixando crescer os cabelos até os ombros. Mergulhou fundo na explosão libertária, vagando solto como uma estrela solitária na noite escura, e logo foi preso por porte de maconha. Veio a demissão do jornal das organizações Bloch, e o seu ex-chefe forçou a sua migração de volta a Porto Alegre. Caio embarca com um único bilhete de ida, sem volta, para o Rio de Janeiro.

De outro ângulo, as rotas de Caio Fernando não pararam de acontecer. De volta a Porto Alegre trabalha na redação de alguns jornais, os quais não toleravam por muito tempo as suas performances alucinógenas, tanto na forma do visual, quanto na forma da escrita. Em 1973 decide viajar pela Europa, e passa primeiro pela Espanha a caminho de Estocolmo, onde sobrevive como lavador de pratos, juntamente com outros imigrantes e refugiados. Logo depois migra para Amsterdã, desdobrando-se nos mais variados serviços, ora como modelo fotográfico, ora como faxineiro:

(...) e um dia, sem dinheiro no bolso, resolveu pegar carona para assistir a um *show* dos Rolling Stones em Viena mas perdeu-se no caminho e, sem conseguir se comunicar ou mesmo entender em que país se encontrava, e sem assistir ao *show*, tomou o caminho de volta para a Holanda. Quando finalmente chegou a Londres, seu destino original, decidiu se dedicar novamente à literatura e escreveu *Ovelhas negras*, uma espécie de livro de memórias inglesas, que só seria lançado em 1995, recordações dos tempos em que viveu em um pequeno quarto londrino, sem eletricidade, o que o obrigava a passar os dias enrolado em cobertores e lendo à luz das velas que roubava dos altares de uma igreja gótica da vizinhança. Naquele momento, Caio se viu em uma encruzilhada que, influenciado pelas utopias do desbunde, assim decidiu: "Ou vou para a Índia, ou me torno escritor", e,

como todos sabem, e foi muito melhor, preferiu a segunda opção. (Op. cit., p. 63)

Caio, uma ovelha negra perdida em Londres, perdida nas “utopias do desbunde”, sem sombra e água fresca, como cantava a roqueira Rita Lee, em *Ovelha negra*, música de grande sucesso do pós-desbunde, ainda conserva o viço que o arraiga cada vez mais às letras, mesmo sendo elas projetadas à sombra de uma vida assombrada. Do gótico londrino aproveitou as chamas das velas que afinal acabaram por iluminar o seu caminho regresso ao literário, sua matriz primal. Retoma o caminho de volta para o Brasil, sem dinheiro no bolso, mas com grandes experiências de um trânsito de vertigem, de exploração existencial sobre si mesmo e sobre a realidade caótica que o apertava cada vez mais, na busca de algo que ele não sabia dizer, talvez apenas intuir.

Em fins de 1974 está outra vez em Porto Alegre, anda metido em trajes exóticos, cabelos compridos e pintados de vermelho, brincos enormes nas orelhas, bata de veludo salpicada de pequenos espelinhos, os quais certamente queriam refletir outra realidade. Mas o que se refletia nos espelhos pregados no seu peito ainda era a imagem muito feia e antinarcísica do regime militar. Em outros espelhos, sua imagem se fragmentava cada vez mais, e via-se o escritor mergulhado em diferentes realidades, como a das drogas e do sexo ilimitado. Para sobreviver no mundo do capitalismo, trabalha em jornais alternativos, faz crítica teatral, lança-se como ator de teatro, ganha dinheiro para pagar um psicanalista freudiano, que veio a falecer num acidente de carro depois de um ano de análise.

Fatos trágicos da vida privada e pública de Caio Fernando Abreu perpassam-no como um *flash* incandescente, como se ele fizesse parte de um roteiro de Fellini. Três contos de seu livro *O ovo apunhalado* foram censurados pela ditadura, e teve de publicar *Pedras de Calcutá* (1977), pela Alfa-ômega, uma editora pequena considerada maldita. Ainda traumatizado com o acidente de seu psicanalista, migra para São Paulo. Em 1978 trabalha na redação de algumas revistas, como a revista feminina *Nova*, e inicia a escrita do livro *Morangos mofados*.

Em 1981 ingressa como revisor de *Leia livros*, mas em seguida abandona o jornalismo para cair de vez na ficção. Muda-se para o Hotel Santa Teresa, uma espécie de albergue decadente, no qual transitava Ana Cristina César, Raul Seixas e Rita Lee. Nele escreve a obra *Triângulo das águas* (1983), um livro baseado em concepções astrológicas, compreendendo três distintas novelas, uma sobre o signo de Peixes, a segunda sobre o signo de Escorpião e a terceira sobre o signo de Câncer, os quais formam o que a astrologia chama de trilogia das águas. O livro não foi bem recebido pela crítica, que o considerou confuso e sem nexos.

Com o instinto de sobrevivência à flor da pele, especialmente como escritor, Caio não vê outra saída para ganhar dinheiro, e a partir de 1986 se integra outra vez como jornalista na equipe do Caderno 2 do jornal *O Estado de São Paulo*. Entretanto, ele não se desvia das rotas literárias, mesmo que as rotas de suas viagens vertiginosas tivessem se extinguido temporariamente, em razão da premência da sobrevivência material, e também intelectual. Era preciso continuar com o pé na estrada da Literatura, escrever não apenas para sobreviver, escrever principalmente para não morrer, para não sucumbir juntamente com o fracasso dos projetos utópicos.

Com efeito, a inquietação existencial o movia para caminhos que julgava importantes para o seu autoconhecimento. Inevitavelmente, em 1988, pede demissão de *O Estado de São Paulo* e viaja novamente à Europa. Desta vez a viagem foi curta, queria fincar pé em solo brasileiro, já que muitas coisas ainda lhe afligiam o espírito. Havia treze anos que Caio andava com um livro em estado de latência dentro de si. Era necessário e urgente expulsá-lo, colocá-lo para fora, à prova da “maldita crítica literária”. O livro foi intitulado *Onde andaré Dulce Veiga?*, que acabou sendo lançado em 1990 e ganhou o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de melhor romance do ano de 1991.

Depois do lançamento de *Onde andaré Dulce Veiga?*, o qual tomamos como objeto de nossa dissertação, Caio viaja de novo para a Europa, onde sobrevive às custas de serviços avulsos como o de garçom, lavador de pratos, faxineiro. Retorna ao Brasil em pleno governo Collor, e assiste à morte de

amigos, contaminados pelo vírus da AIDS. Em 1994 viaja a França, a convite da Casa dos Escritores, na localidade de Saint-Nazaire. Caio ocupa o mesmo quarto do escritor cubano Reinaldo Arenas, que também recebera o mesmo convite. Arenas, contaminado pelo vírus da AIDS, e já em fase bastante avançada da doença, termina o livro e foge para Nova York. Entretanto, o inevitável acontece e Arenas salta para a morte, de uma janela de um arranha-céu. Assinala Castello:

Caio embarcou para Saint-Nazaire com problemas na pele e não muito convencido do diagnóstico médico, que apontava uma prosaica dermatite de verão. Durante os dois meses que passou na Casa dos Escritores, teve febres constantes e chegou a perder peso. Apesar disso, conseguiu escrever sua breve novela, que relata a história de um viajante sem nome (o próprio Caio?), autodenominado Leopoldo dos Mares, e que viaja seguindo pistas deixadas por outro personagem sem nome (Arenas?), que se assina apenas K. Em uma de suas fugas, K. deixa como pista, em um apartamento vazio, recortes de textos literários de origens diversas, entre eles fragmentos de uma narrativa de Reinaldo Arenas – deslocado assim para a margem da história que protagonizava. (*Op. cit.*, p. 67)

Cruzava, assim, com um fantasma do qual queria distância, porém inexoravelmente ia se deparando com ele, em suas rotas para roteiros mórbidos, como a pequena novela sobre Arenas, escrita no mesmo quarto que o cubano ocupara na Casa dos Escritores, em França. Nessa aura fantasmagórica, o estado de saúde do escritor se agrava. Já meio debilitado e não querendo acreditar no que intuía há anos, regressa ao Brasil depois de visitar alguns amigos na Noruega. Para o jornalista José Castello, que estivera com ele algumas vezes em São Paulo, o fato de Caio ter tomado conhecimento de que era “soro positivo”, como é denominado os que portam o vírus HIV, parece ter feito com que o escritor saísse do estado de negatividade sobre o mundo que o cercava para recuperar uma “positividade”, que fôra perdida em algum momento de sua vida sombria, se é que Caio foi positivo em algum momento, antes de se saber contaminado.

O pano de fundo da estética *dark* fora deixado de lado, e o escritor se encheu de vida, de uma nova vida que ainda não havia experimentado, principalmente a partir das coisas mais simples, mais singelas, como a delicadeza de plantar uma rosa. Caio dá início a outras rotas e roteiros existenciais, não menos sombrios é verdade, mas voltados para uma urgente pressa de viver o lado mais branco da vida. Surge outra vez a bailarina branca, chamando a atenção do público pelos jornais, pelas suas crônicas não exatamente mórbidas, mas com grande sentido de vida.

Caio, assim gritando pelos jornais, e também pela imprensa de modo geral, ao divulgar a sua doença letal, transforma o adjetivo “positivo” em uma palavra afirmativa, para a sua nova condição de vida: “Na verdade, toda palavra é enigmática, toda palavra contém seu avesso - somos nós que as petrificamos” (*Op. cit.*, p. 68). Caio de fato petrificou a sua palavra escrita, tornando-a imutável, sólida como uma rocha-viva. Letras de pedras que atirou na cara do leitor, principalmente na face da crítica literária, não raro cruel com ele: era Caio contra o gigante Goliás da imprensa marrom.

Mas a sua palavra-pedra se fixou na terra fértil de um enigma, o qual foi antecipado pelo escritor na publicação do livro *Onde andará Dulce Veiga?*. Nessa inquietante obra, quatro anos antes, ou mesmo treze anos antes, já mostrava que o vírus da AIDS rondava ao redor dos corpos que transitavam livres nos desejos mais abissais, de uma realidade entre luz e sombras.

Apesar de nunca ter verbalizado para o grande público a sua premente preocupação com a terrível doença que estava abatendo muita gente ao longo dos anos 1980, o poeta negro inscrevia essa inquietação tão profundamente sentida nos seus manuscritos. Estes foram editados, anos mais tarde, ou em forma de livro, ou cartas, ou ainda em peça teatral, a exemplo das duas peças teatrais que o escritor montou, já de posse do seu diagnóstico fatal, em meados dos anos 1990.

Uma delas, intitulada de *O homem e a mancha*, constitui uma livre adaptação da obra *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e foi publicada postumamente na obra *Teatro completo*, de 1997. A peça conta a história de um escritor que busca um personagem ilustre, porém acaba por se deparar com

um funcionário público aposentado que se isola do mundo. Trancado no seu pequeno apartamento, o aposentado pede as refeições pelo telefone. Desse personagem surge outro, obcecado pela presença de uma mancha no corpo. Por sua vez, desse segundo homem emerge o Dom Quixote. Caio apresenta, assim, três diferentes homens.

O primeiro remonta à imagem do aposentado, talvez uma metáfora de como na verdade se sentia, pois há apenas duas condições para a aposentadoria, ou por tempo de serviço, ou por invalidez, isto é, por doença. O segundo homem deixa ver os sinais de uma enfermidade, uma mancha no corpo que o torna obcecado. Caio também havia adquirido manchas pelo corpo, porém, diferente do personagem, não se torna um obcecado pela doença, pelo contrário, quer falar, quer esclarecer aos jovens os sintomas da AIDS, como já havia feito, de certa forma, em *Onde andará Dulce Veiga?* O terceiro homem surge, finalmente, da figura legendária de Dom Quixote. É nesse último que Caio se projeta mais claramente, pois esse apelido lhe foi atribuído por Clarice Lispector e pegou entre os amigos. Dez anos antes, já intuía a presença do vírus em seu corpo, cada vez mais frágil, como revelou numa carta a uma amiga do Rio de Janeiro:

Sampa, 05 de março de 1985.

Marilene,

estou te escrevendo assim de súbito, sem planejar. Me deu Vontade. Dia cinza, cinzêsimo, como todos, desde que voltei daí. São duas da tarde. O rádio toca "eu perguntava do you wanna dance?/ eu te abraçava etc." - tenho a impressão de que toca SÓ ISSO o dia inteiro. Acabei de fazer uma página inteira para a IstoÉ, sobre um livro lindo: *As laranjas iguais*, de Oswaldo França Jr., um mineiro discretíssimo. Daqui a pouco saio para entregar, passo no correio, e volto para ficar quietinho & recatado nesta cenografia de *O último tango*. Tomei uma atitude e amanhã cedo faço um exame de sangue. De graça. Você se orgulharia de mim: liguei para o Hospital das

Clínicas, para aquele serviço-de-esclarecimento-ao-público. Não me informaram nada de novo, contei minha história e descolei o hemograma. Estive paranóico. Agora, aquele problema das aftas na boca & língua não melhorou, minha garganta está inchadíssima. O homeopata trocou o Mercúrio por Borax e nada. Fico assustado, tantã, paralisado - mas resolvi encarar na real, cara. Ai que medo. Deixarei testamento autorizando você a cuidar dos escritos - me ocorre, será que pra deixar testamento é preciso ter documentos? Levemente mórbido. Perto disso, qualquer outro problema é ficha. (MORICONI, 2002, p. 114)

Para concluir este primeiro tópico introdutório, podemos dizer que, de fato, os meados dos 1980 são entrecortados por um cenário mórbido, em que as cenas de “um último tango” prenunciam as imagens de corpos doentes, terminais, como o do roqueiro Cazuzza, que nesse mesmo ano, de 1985, descobria que estava contaminado pelo vírus da AIDS. Bailarinos tétricos, num tango crivado por bofetões de uma vida desregrada. Vida cafetina, tão severina quanto aquela do poeta João Cabral de Melo Neto que também no mesmo ano de 1985 publica a obra *Poemas de agrestes*, na qual dedica uma sessão inteira à morte.

Caio, na sua carta à amiga Marilene, revela a extrema e perturbadora preocupação com sintomas que o corpo não parava de produzir. Toma coragem para realizar um exame de sangue, no entanto na carta ele não deixa claro que seria também um teste de AIDS. Nesse sentido, podemos pensar que já se dava conta de uma verdade, a qual ele não queria descortinar, e brincava com a amiga que poderia deixar um testamento, assim querendo afastar um trágico desfecho de um filme que produziu ao longo de sua vida gótica.

Filme revelador não apenas de simulacros, dos fantasmas que rondavam à sua volta, mas também de suas próprias máscaras mortuárias. Caio Fernando Abreu vaga por entre os abismos de uma viagem que o levava para o fim de uma noite escura, projetando em seus papéis avulsos cenas de uma morte que já se fizera presente, seja na ficção, seja na hemorragia beletrista de suas agudas cartas. Morte anunciada, como o vento sulino que treme janelas e portas

no inverno, antes como inquietação, depois como aceitação para a claridade de um dia de verão.

1.2 – Surtos, simulações e simulacros de Caio Fernando Abreu: para além de uma estética *dark*

Examinaremos, neste tópico, alguns aspectos para uma compreensão crítica em torno da escrita de Caio Fernando Abreu, principalmente em *Onde andar*á Dulce Veiga? Neste texto de ficção, o escritor parece ter imprimido uma escrita porosa, que está para além do simples ato de produzir uma obra literária, a partir da linguagem, e nela colocar a atmosfera lúgubre do mundo. Assim, imprime nos vazios (poros) da escrita os seus sentimentos, a sua imaginação, a sua criatividade, os seus anseios e os seus desejos, a fim de que o leitor possa ser atingido, seduzido de algum modo para as teias da ficção.

A escrita de Caio Fernando Abreu, feita de surtos e suores, está para além de algum realismo-sociológico, como querem alguns, porque ela transcende, em muito, ao simples contar de uma história amarrada aos contextos sociais e políticos, nos quais estivera fundido como uma borboleta que cai numa teia de aranhas. Nesses aspectos, vemos os simulacros de outras artes flutuarem na ficção de Caio, especialmente no romance *Onde andar*á Dulce Veiga?, que habitou o escritor por treze longos anos:

A produção literária de Caio Fernando Abreu, embora tenha sido consolidada como representativa na literatura brasileira contemporânea, tem recebido relativamente pouca atenção de estudiosos e críticos literários, especialmente quanto a pesquisas que observam o teor social de sua obra. Compreender como textos do autor expressam uma visão de mundo pautada em valores e ideologias que primam pela liberdade individual (tanto no que se refere à opção sexual quanto à militância política, por exemplo) torna-se fundamental para construir um sentido a seus textos. E articular a tendência estética à social, podendo-se determinar a sua importância no contexto literário brasileiro. (*Revista Letras*, Curitiba, n. 62, p. 61-77. jan./abr. 2004. Editora UFPR)

A escrita do livro *Onde andar Dulce Veiga?* se tornou, para Caio, uma de suas maiores inquietações, um filho que tinha de nascer, porém encontrava dificuldades em se deparar com a claridade ofuscante, para um parto difícil, ainda no contexto dos 1980.

No livro, ele toma a realidade degradada como uma aliada estética, ainda que perversa, e dela puxa inúmeros fios com os quais se deixou perpassar agudamente, produzindo uma sinestesia sombria, cuja escrita volatilizava vidas que nele explodia: por dentro e por fora. Esses fios, feitos de pura vivência mundana, ligavam-no a uma gama infinita de formas, fórmulas, cores, cheiros, performances, ideais, músicas, filmes, comportamentos, livros, exoterismos, ácidos, memórias, fetiches, afetos, dinheiro, sexo, homossexualismo, trabalho, amigos, prazer, atitude, saúde, dor, chás, incensos, Eros, Tanatus, signos, terra, mofo. Fios de significação densa, com os quais Caio moldava a sua escrita-ritual ao longo do último quartel do século XX, num trânsito entre Brasil, Europa e Estados Unidos, que deixava ser Caio um eterno ex-cêntrico.

Entretanto, isso não significa dizer que o viés sociológico da escrita de Caio Fernando Abreu está no pano de fundo de suas obras. O olhar do autor sobre a realidade não pode ser entendido como mera alegoria ao social, visto que o aspecto sociológico de uma obra, volta-se, principalmente, para alguma solução viável no que toca à superação das mazelas sociais. Nesse sentido, a literatura dita pós-moderna não tem como proposta a articulação de uma linguagem panfletária, ou mesmo de algum escopo sociológico. O simples fato de as obras de Caio não terem sido analisadas sob esse ângulo, leva-nos  hipótese de que tal abordagem não se traduz como fulcro de um projeto literário maior de Caio Fernando, no qual vemos o cruzamento entre vários paradigmas do contemporâneo, a exemplo da média, do consumo, das drogas, do homossexualismo, da falência da pequena burguesia, etc.

Sem dúvida, todos esses fios afetavam o escritor pela sua raiz mais profunda, mais corpórea, e dela emergia com força uma escrita que afetivizava tudo que encontrasse pelo caminho, até mesmo uma árvore de tronco oco, até mesmo as trevas, sempre suas amigas. Mas, as trevas, essas sombras e refúgio do escritor, converteram-se em um grande simulacro, como num ritual de

passagem para a claridade. O escritor encontrou essa claridade apenas ao se deparar de frente com o lado negro e feio de uma realidade da qual já não adiantaria fugir. O lado negro, *dark*, ou melhor, o “lado b” de um filme *trash* o tornou prisioneiro na grande tela de uma vida sem regras, sem limites, e que os incensos, chás, rezas, banhos de sal grosso não foram capazes de dissipar as sombras do fantasma letal, o HIV: o perverso dublê tétrico de corpos, como num *thriller*.

A estética *dark* perpassou a obra de Caio como um “negro raio ordenador. A expressão inglesa *dark* se refere a tudo aquilo que se faz negro, ou o que está relacionado às sombras, à escuridão. Ser *dark* é trazer na alma o escuro da noite, é se desencontrar da claridade do dia, é romper com o lado apolíneo da vida para cair no abismo trevoso de Dionísio. No Brasil, o Movimento *dark* ocorreu do desdobramento do Movimento Gótico que cultivava uma aura melancólica em torno do crepúsculo mortuário do Cristo crucificado. Nesse sentido, a estética *dark* traz o eterno luto como forma de expressão, tanto nas performances do vestuário, quanto nas performances musicais.

Para os seguidores do *dark*, o sentido da existência por si mesma não existe, porém deve ser criado. A melancolia e a tristeza possuem papéis fundamentais porque são sentimentos que fogem a uma regra social. A estética do “escuro” aprecia como belo as lágrimas, a solidão, a introspecção e a resignação a um sentimento de incapacidade diante da realidade. Caio, assim, configura no bojo de sua escrita os simulacros sombrios da estética *dark*.

Ao analisar *Onde andaré Dulce Veiga?*, Denílson Lopes afirma que “ele representa uma passagem do mundo do simulacro, cheio de imagens banais e jogos metatextuais, tão comuns nos anos 80, para um desejo de contar de novo estórias comuns, presente nos anos 90.” (LOPES, 2001, p. 215). Tal afirmativa torna-se problemática na medida em que vislumbramos os simulacros, contidos na referida obra, não apenas como sendo escopos de “imagens banais e jogos metatextuais” mas, sobretudo, como sendo um espetáculo de fantasmagorias de certas realidades, nas quais o escritor se atirou de corpo, alma e sexo. Realidades de exceção, isto é, realidades que não

atingiam comumente o todo da sociedade, e sim aquela parcela da chamada classe média, denominada de pequena burguesia.

Consideramos, então, que *Onde andaré Dulce Veiga?* distancia-se, em muito, da banalidade, ou melhor, daquela banalidade que permeou os anos 1980, com seus artefatos descartáveis no consumo fácil das famosas batatinhas *chips*, empacotadas em pequenos saquinhos plásticos coloridos, que alimentavam os sonhos fugazes dos filhos contentes do novo Brasil capitalizado. Nesse sentido, Caio não flagra meramente imagens banalizadas da realidade para compor apenas um jogo metatextual, como no entender de Denílson Lopes. As imagens banais passam a compor textos de densa significação. Os objetos que compõem o cenário do escritório da redação do jornal, por exemplo, não são meras peças decorativas, pois cada uma delas traduz um texto significativo (metatexto), até mesmo os resíduos de cigarro espalhados na mesa possuem um sentido, uma razão de ser.

Com efeito, não é um equívoco dizer que há algo de banal em *Onde andaré Dulce Veiga?*, porém não um banal com gosto de “ok, você venceu, batata frita”, ou mesmo um banal sonorizado pelos acordes elétricos das guitarras que tentavam simular a mesma eletricidade do *rock* que rolou duas décadas antes. Ou ainda aquele banal que reforçava o lado descartável da realidade pela mídia. Não é este banal que buscamos analisar na obra de Caio, porém o banal revelador de simulacros (imagens), fazendo surgir uma fantasmagoria (sombrias) que se esconde por todos os porões de uma linguagem explosiva: entre luz e sombra, em *Onde andaré Dulce Veiga?*:

Dulce teria agora por volta de 50/55 anos. Procurei os maxilares de Dulce por toda a tarde na cidade. Mas o problema é: em que *direção* Dulce terá se transformado?

Pausa megalômana: Marilene, eu vou escrever um excelente livro. Quero esse clima de decadência total do filme de Brian de Palma. Quero rasgos de lirismo tão incoerentes no meio da lama que cheguem a soar absurdos, com momentos de loucura. Tenho TUDO na cabeça. Tremo de pensar. E fico meio bêbado. E não meto mãos à obra. As notas se acumulam. Mas vai, vai.

Hoje tomaria um porre de conhaque com você. Um porre lúcido. Fomos FEITOS para tomar porres de conhaque um com o outro. (MORICONI, 2002, p. 128)

Em mais uma carta enviada à amiga Marilene, em 26 de março de 1985, Caio se refere à escrita de um livro que estava demorando a acontecer, apesar de já tê-lo dentro de si, e brincava com a amiga que se sentia grávido. As idéias lhe fervilhavam o pensamento, vivenciava a realidade da futura obra de maneira intensa, e em todos os restaurantes, bares, ruas, e esquinas paulistanas, por onde andava, sempre vislumbrava a presença da personagem Dulce Veiga, que desencadeou o título da obra, publicada anos mais tarde.

Dúvidas à parte, podemos dizer que em *Onde andaré Dulce Veiga?* vemos os simulacros cinematográficos dos filmes de Brian de Palma saltarem nas páginas de uma história de vidas e de morte. A escrita de *Onde andaré Dulce Veiga?* emerge desses simulacros de Palma, entre os resíduos do passado, e a decadência de um presente que se faz a partir da mídia.

A admiração pelo Diretor Brian de Palma veio pela força da astrologia, pois ele, como Caio, também era do signo de virgem, sendo a data de aniversário do cineasta um dia antes da de Caio. O dia 11 de setembro, duas décadas depois, ficaria marcado, para Brian, pelo trágico episódio do World Trade Center, em 2001. Brian de Palma condensou os simulacros (imagens) do cinema suspense de Alfred Hitchcock em sua produção, pintada com cores bem mais fortes, principalmente com o vermelho do sangue que o cineasta de *Janela indiscreta* omitia na cena fatal do crime.

Tomamos aqui o termo *simulacro* não apenas dentro da concepção de Aristóteles, isto é, com a mesma significação da mimese mas, também em outras significações. Para o filósofo, a mimese é o processo que imita a realidade na arte: “Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar.” (ARISTÓTELES, 1997, p. 23-4)

Entretanto, cumpre dizer que o termo *simulacro* ganhou diferentes significados, diluindo-se, então, no campo teórico-literário, já que para cada significado existe uma gama de distintas interpretações. Simulacro pode ser entendido como imitação grosseira, ou cópia mal feita de algo ou de alguma coisa, sendo essa coisa conhecida comumente numa dada realidade. Simulacro é também a imagem de algum ícone cultural, como os símbolos pagãos, os mitológicos; a exemplo das efígies. O simulacro remete a uma simulação, em seu sentido de experiência científica. Pode designar também uma falsificação, cópia que tenta ser fiel ao original. Simulacro também significa fingimento, disfarce, simulação no sentido de engodo. Quer dizer ainda cópia ou reprodução imperfeita, no sentido de uma tentativa de reconhecimento dessa cópia pelo outro. Por último, simulacro significa sombra, fantasma, ou fantasmagoria, isto é, imagens fugazes, fugidias. Pode ser entendida também a fantasmagoria como falsa aparência, ou algo que parece ser real e não é.

Com efeito, o simulacro como simulação volta-se para duas distintas significações, em que a primeira tem um caráter de experimento científico com base em um modelo. Na atualidade, vemos a simulação ganhar uma abrangência que está para além das experiências científicas, a exemplo dos programas de computador, simuladores (simulacros) virtuais de aspectos da realidade, como os jogos de simulação de vôos aéreos e outros dessa natureza. A segunda significação de simulação se relaciona mais diretamente com o engodo, isto é, com uma dissimulação astuciosa. Para o personagem Bentinho, na obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, Capitu guardava nos “olhos de ressaca” uma dissimulação, um disfarce. Nesse sentido, podemos concluir que o simulacro está presente nas relações intersubjetivas, nas quais o jogo da simulação, por exemplo, envolve duas ou mais pessoas, e também liga a relação entre o(s) sujeito(s) e o(s) objeto(s) inanimado(s).

O simulacro como cópia também se volta para duas distintas significações: em que a primeira aponta para uma falsificação, isto é, uma cópia que tenta ser fiel ao original, a exemplo do filme *O homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado, no qual o jovem André, de vinte anos, trabalhava numa fotocopiadora, e precisava de trinta e oito reais para impressionar Sílvia,

por quem estava apaixonado. Com a ajuda dos amigos começa a copiar cédulas de dinheiro, e o que parecia-lhe uma cópia perfeita resulta em uma série de problemas para o jovem. A segunda significação de cópia se volta para o sentido de reprodução imperfeita, a exemplo dos pintores de rua que reproduzem com certa fidelidade quadros de pintores famosos, como Leonardo Da Vinci e outros, a fim de que eles sejam reconhecidos pelo público comprador. Claramente tais cópias se distanciam, em muito, do original.

Por último, o simulacro no sentido de fantasma, ou fantasmagoria, aponta para dois conceitos distintos. O primeiro foi cunhado por Umberto Eco, a partir de sua análise da obra *Hamlet*, de William Shakespeare, em que o fantasma do pai aparece para o jovem príncipe da Dinamarca. Ele, o fantasma-pai, move toda a tragédia. A aparição fantasmagórica do pai significa também a recuperação de uma verdade que havia sido apagada, e por essa razão o Príncipe Hamlet parte para a vingança do assassinato de seu pai. Ao final todos jazem como fantasmas. O segundo significado é de autoria de Walter Benjamin, e se relaciona com a sua abordagem sobre a História e seus resíduos. Benjamin, portanto, vê os resíduos do passado como sombras fantasmagóricas que o tempo presente tem de conviver. Os fantasmas da História funcionam, assim, como sombras fugidias que o historiador neles amarra suas grossas correntes, na tentativa vã de aprisionar esses fantasmas ao presente.

Consideramos, então, que os filmes de Palma passam a ter uma dupla função de simulacro, em que a primeira pertence ao campo da mimese contemporânea, de inspiração na linha inaugurada por Aristóteles, melhor dizendo, ao campo da mimese, já que o filme, de modo geral, tenta imitar aspectos da vida real. A segunda função se volta para a imitação, em seu sentido de trabalho a partir de uma cópia. Explicando melhor: o cineasta Brian de Palma capturou os simulacros (mimese) de Hitchcock, os quais tocavam num aspecto da realidade em seu viés criminológico, para copiar (simular) mais intensamente esse viés. Nesse sentido, a nossa hipótese volta-se para o entendimento de que a produção cinematográfica de Palma configura-se como

uma cópia dentro da cópia, em que esta última situa-se no sentido Platônico, basta lembrarmos da Alegoria da caverna.

Platão, em seu livro VII de *A República*, discute o mundo das imagens a partir do mundo das idéias, pois, em sua concepção, a aparência das imagens não é o que ela representa, e sim a idéia que fazemos dela:

Entre o fogo e os cativos há um caminho elevado; ao longo deste caminho imagina um pequeno muro, semelhante aos tabiques que os Manipuladores de bonifrates colocam entre eles e os espectadores, e por cima dos quais eles demonstram os seus sortilégios.

Estou a ver, disse ele. Imagina agora, ao longo desse pequeno muro, uns homens transportando toda a espécie de objectos, que ultrapassam a altura do muro, e figuras de homens e de animais, em pedra, em madeira, com as mais variadas formas; e, como é natural, esses transportadores que desfilam, uns falam, outros estão calados.

Eis aí, disse ele, um estranho quadro e estranhos prisioneiros.

Eles parecem-se conosco, respondi. E antes de mais, pensas que nesta situação eles tenham visto, deles mesmos e dos outros, mais do que sombras projectadas pela luz do fogo. (GOMES, 2002, p.23)

Certamente, tais simulacros não eram vistos por Caio como cópias grosseiras, sem conteúdo. Pelo contrário, ele queria os simulacros (fantasmas) de Palma, os quais eram utilizados de maneira intensa, em que o cineasta abusava de cenas de sexo e violência. Em *Vestida para matar* (1980) Angie Dickinson faz cenas ousadas (apesar de usar uma dublê de corpo nas cenas de nu frontal). Ao mesmo tempo, sua mulher Nancy Allen dá um show de sensualidade, como se estivesse despida para morrer.

Os simulacros (cópias) de Hitchcock são largamente explorados por Palma também em filmes como *Olhos de serpente*, *Festim diabólico*, *Síndrome de Caim*, entre outros. O cineasta produziu algumas comédias e outros de menor aceitação à época, a exemplo de *Festa de casamento*, comédia ingênu

que circulou em produtoras durante cinco anos. Mais tarde, de Palma revigora a produção, como *Os intocáveis*, *Murder à la Mod*, *Saudações*, o qual traz Robert De Niro estreando como ator principal. O personagem atravessa a cidade de Nova York, em meio a aventuras amorosas. Como pano de fundo, o assassinato de Kennedy e a guerra do Vietnã. O filme foi bem recebido por público e crítica, pavimentando o caminho de Hollywood. No mesmo ano ele faria também *Dionysius in 69*.

Com efeito, na década de 1970, a produção de Brian de Palma ganha as telas do mundo, e chega ao Brasil para influenciar toda uma geração, a qual Caio Fernando Abreu pertencia. Em 1972 chega às telas *O homem de duas vidas*, também uma comédia com Orson Welles. No ano seguinte estréia *Irmãos diabólicos*, baseado no clássico de Hitchcock *Janela indiscreta*.

Em 1974, o cineasta muda radicalmente de temática para cair na produção de uma ópera-rock, *O fantasma do paraíso*, na qual Palma mistura *Fantasma da Ópera* com *Fausto* de Goethe. Arriscamos dizer que esse filme influenciou Caio, de certa maneira, na escrita de *Onde andaré Dulce Veiga?*.

No filme de Brian de Palma, vemos uma sátira à indústria cultural, em que um poderoso diretor de uma gravadora rouba sucessos de um músico talentoso e desconhecido. Revoltado com o roubo e com o fato de que as canções estão sendo interpretadas por músicos medíocres, o autor parte para a vingança, mas acaba tendo o rosto deformado em um acidente. Palma, nesse filme, tece uma dura crítica à indústria de consumo e à fabricação de ídolos, como também fez Caio em *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Retomando a discussão de Denílson Lopes, não podemos dizer que *Onde andaré Dulce Veiga?* poderia ser visto como um “elogio” aos filmes *trash*, os quais tentam captar os simulacros do marginal e dos *outsiders* da cultura. Pelo contrário, Caio Fernando Abreu discute, em profundidade, os novos simulacros (simulações) do mundo do lado *trash* do capitalismo, à maneira de Brian de Palma, que colocou à mostra as purulências da máquina rotativa capitalista, a exemplo de *Dublê de corpos* (1984), em que a indústria dos filmes pornográficos vela a cena hitchcockiana do filme *Janela indiscreta*. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, o que está em foco é a indústria fonográfica, e

a explosão da mídia como propagação de idéias de consumo fácil, incluindo aí também o consumo de drogas. Nesse sentido, Márcia Felácio e a sua banda *heavy metal Vaginas Dentatas* apontam para esses simulacros dos novos paradigmas da cultura jovem, a partir dos 1980.

Caio Fernando Abreu mostra em *Onde andaré Dulce Veiga?* que as artes e as drogas já não andam lado a lado com a política, principalmente no sentido do ideal revolucionário que esteve presente, mais fortemente, nas décadas anteriores. Agora o que está em jogo é o sucesso como ideal de vida, e as drogas como representação do culto ao prazer inconseqüente. Assinala Denílson Lopes: “Dulce Veiga nunca existiu mas parece uma síntese das damas da MPB e do cinema clássico hollywoodiano, ora mulher fatal de filme *noir*, ora heroína melodramática.” (LOPES, 2001, p.215).

Tais afirmativas de Denílson Lopes tornam-se problemáticas, na medida em que não detectamos na obra os simulacros dos filmes *noirs*, porque esses são inspirados nos filmes de *gangsters* dos anos 1930, os quais apontavam para as mazelas produzidas pelo chamado *crash* da bolsa de Wall Street, em 1929. Nos filmes *noirs* vemos os simulacros (disfarces) do submundo do crime, em que a ação das organizações criminosas se assemelhavam aos procedimentos utilizados pelas grandes corporações capitalistas, nas quais há sempre a figura do chefe durão, bem como as dos subordinados, diluindo a fronteira que separava legalidade da ilegalidade.

Por outro lado, esses referenciais em torno da personagem Dulce Veiga estão, antes, presentes no plano da memória e do imaginário de um jornalista recém-formado e que depois de vinte anos se depara com um passado fugaz, restando apenas os simulacros (sombas) de um encontro com a então cantora Dulce Veiga. Um encontro que, de fato, não se configurou na íntegra. Esse passado volta através da música que o jornalista, em franco processo de decadência material, ouve pelo rádio, em seu minúsculo apartamento num bairro do subúrbio paulistano.

O narrador-repórter reconhece a letra da música pelo rádio, embora cantada de maneira estridente por uma banda de *heavy metal*: as *Vaginas dentatas*: Márcia Felácio cantava um antigo sucesso, numa voz rouca e um

tanto quanto familiar. A música era *Nada além*, do cantor e compositor Orlando Silva:

Então ouvi no rádio uma música que parecia conhecida. Dizia qualquer coisa como "a realidade não importa, o que importa é a ilusão", no que eu concordava plenamente. Pelo menos nos últimos meses, não me acontecera nada além de fantasias. Mas a música que ressoava em algum porão da memória era antiga como um bolero, um fox, e o que saía do rádio agora era um desses *rocks* com baixo elétrico desesperado, percussão envenenada e sintetizadores histéricos. A voz da cantora lembrava vidro moído num liquidificador. De qualquer forma, pensei, a letra está certa.

E todas as coisas que eu lembrava, ou achava que lembrava, porque de tanto lembrar delas acabava por transformá-las em mera e péssima - literatura, já não importavam mais. (ABREU, 1990, 12-3)

Para concluir este tópico, vemos aqui Caio Fernando Abreu se declarar co-participante dessa narrativa, e dela extrair outras memórias dispersas nos vários contextos por onde andou. Transformar as lembranças em escrita de ficção é, de fato, um dos papéis do escritor. *Onde andaré Dulce Veiga?* abriga não apenas as lembranças do passado, que agora são simulacros da memória, mas configura-se também como uma síntese das experiências de Caio Fernando em relação aos novos paradigmas do capitalismo, no contexto dos 1980.

Onde andaré Dulce Veiga? tangencia a decadência do jornalismo, nos moldes das décadas anteriores, em que não se dispunha de uma tecnologia midiática em conformidade com a aceleração das informações: “encher laudas e laudas nas máquinas de escrever daquele pasquim pré-informático certamente não era motivo para dar pulinhos.” (*Op. cit.*, 1990, p.11), diz o narrador de *Onde andaré Dulce Veiga?* inconformado com a precariedade do jornal, no qual recomençaria a sua profissão de repórter. Caio Fernando traz à tona outras inquietações, com as quais se deparava ficcionalmente, como se elas fossem os

seus próprios simulacros fantasmagóricos de um futuro que ele já o pressentia no fundo *dark* de uma tela vazia: a AIDS.

1.3 *Onde andar Dulce Veiga?*: uma ficção impura nas fronteiras da cultura de massa

Nos tpicos anteriores, procuramos levantar algumas hipóteses em torno da escrita de ficção de Caio Fernando Abreu, tomando por parâmetro o contexto das três últimas décadas do século XX. Nesse sentido, detectamos a trajetória-nômade do escritor: em busca de sua autoafirmação jornalístico-literária, bem como as influências do cinema de Brian de Palma - em sua escrita-simulacro (cópia da cópia). Tais hipóteses nos levaram a uma visão mais apurada sobre aspectos fundamentais da sua realização ficcional. Esta realização ficcional, bastante inquietante, arrasta-nos para um mergulho, sem volta, no universo aberto do literário mais íntimo do escritor.

Neste tópico, examinaremos algumas possibilidades interessantes de leitura na obra *Onde andar Dulce Veiga?*, primeiro inspirando-nos na análise do livro *Ficção impura* de Theresinha Barbieri. Pretendemos extrair dele contrapontos favoráveis a uma melhor compreensão da obra de Caio, especialmente no que toca às formas de uma estética para além de datas, ou mesmo para além da História. Depois, examinaremos mais profundamente a hipótese de que *Onde andar Dulce Veiga?* pode ser considerado um clássico do chamado pós-modernismo, a partir da obra de Linda Hutcheon, intitulada *Poética do Pós-Modernismo* (1991), com o fim de sinalizarmos os rastros de uma ficção impura em *Onde andar Dulce Veiga?*

Para começar, observamos que a discussão de Theresinha Barbieri organiza-se dentro de fronteiras que se cruzam, isto é, ela discute a produção literária brasileira principalmente a partir das décadas de 1980 e 1990 nos limites tnuos do mercado editorial. Theresinha também entende o livro como objeto de consumo, bem como o fortalecimento da indústria cultural nas fronteiras da produção e publicação da literatura historiográfica, entre outras frágeis fronteiras.

Trata-se de uma discussão complexa, sem deixar de ser sedutora, a partir do momento em que ela entende a produção, dessas duas últimas décadas do século XX, entremeada às fronteiras do histórico. Ela defende a idéia de que se trata de uma produção literária de aspecto híbrido, na qual estão presentes

três aspectos essenciais: a profissionalização da escrita, os intercâmbios intersemióticos, e o que ela chama de “comutação história-ficção”. Observa: “Nesse mundo, escrever se tornou uma profissão, e a profissionalização da escrita alterou, não só externamente como intimamente, a maneira de conceber, pensar, produzir, perceber e consumir literatura” (BARBIERI, 2003, p. 19).

Com efeito, não podemos considerar a escrita literária de Caio Fernando Abreu como apelo mercadológico, porque a concebemos como parte vital de um processo. A escrita de Caio parte, sobretudo, de uma urgência imaterial, isto é, ela nasce de um desejo de purificação de fantasmas do inconsciente autoral, pois ele buscava na realização da escrita, fosse em forma de cartas, fosse em forma de contos, romances e poesias, purgar o seu caos interior, encharcado pelas várias realidades vividas pelo escritor.

Certa vez, em entrevista a um jornal declarou que: “Eu vou magnetizando coisas no inconsciente, coisas do dia-a-dia, coisas que magicamente as pessoas vão te dizendo. Isto vai formando um todo que acaba se tornando uma história redonda” (ARAÚJO, 2005, p. 02). Caio retirava dos grotões mais obscuros da realidade o material plástico, de que necessitava, para realizar a sua densa produção literária.

Seguindo as pistas argumentativas de Theresinha Barbieri, especialmente no que consiste às definições mais acertivas em torno da produção ficcional dos 1980, assinalamos que *Onde andaré Dulce Veiga?* remonta a algumas dessas argumentações, que se confundem no espectro de características definidoras de um tipo de escrita que se fazia presente, tanto no contexto mercadológico, quanto no contexto de sua recepção estética. Tais argumentos se voltam para a afirmativa de que o espaço literário dialoga com o espaço da realidade, na medida em que este último propaga uma explosão de signos dos mais variados aspectos culturais, os quais produzem o que Theresinha chama de intercâmbios intersemióticos. Estes sobrevivem às custas de outros tantos sistemas semióticos, a exemplo da televisão, do cinema, da música, do jornalismo (em sua nova versão democrática), das rádios de frequência modulada (fm) que viraram febre a partir dos 1980, entre outras mídias.

A produção dos 1980 parece ter capturado no ar, a um só tempo, essa pulverização semiológica, para depois devolvê-la ao leitor em forma de texto de ficção, de uma ficção impura. Sem dúvida, a realidade já não é mais a mesma que vigorou nas duas décadas anteriores, e a confluência entre esses signos dispersos na nova paisagem contemporânea são denominados por Theresinha de “índices metaficcionalis”, os quais revestem os pilares da produção literária dos 1980.

Entretanto, tais índices se cristalizaram ao longo da década seguinte, em que se estabeleceu uma verdadeira “anarquia formal” (BARBIERI, 2003, p. 16). Aqui temos duas conceituações bastante afinadas com uma realidade espetacularizada pelo novo paradigma midiático: os índices metaficcionalis e a anarquia formal.

Os índices metaficcionalis contribuem, ao nosso ver, para a formatação do que Theresinha chama de ficção impura, isto é, atribuindo ao texto o novo sentido metaficcional. Nessa perspectiva, a metaficção compreende o texto de ficção em seu aspecto híbrido, “anárquico”. Já a anarquia formal gerencia os novos paradigmas literários, no qual as formas não seguem mais os padrões tradicionais que foram observados pelos formalistas russos, a exemplo dos romances históricos, cujas narrativas compreendem um enredo baseado em um início, em um meio, e em um final coerentes.

Com efeito, em nossa concepção, a metaficção dita pós-moderna rompe com essa lógica e o que vemos na forma da narrativa é um grande diálogo reflexivo com os fragmentos do passado e do presente a um só tempo. É nesse sentido que Theresinha Barbieri chama a metaficção de anarquia formal, pois em seu bojo vemos circular os vários fragmentos dos diferentes índices metaficcionalis, nos quais esses últimos se refletem na metaficção do contemporâneo.

Entretanto, ainda de acordo com Theresinha Barbieri, a aparência híbrida da produção literária dos 1980/90, no Brasil, deve-se ao cruzamento do ficcional com o histórico, isto é, ela entende que a metaficção assume uma vertente de cunho historiográfica:

A vertente contemporânea da ficção mesclada com a História, avolumando-se em corrente quase encachoeirada na passagem dos 80 para os 90, inscreve-se na perspectiva de ampliação do espectro de leitores e de transformação qualitativa da linguagem romanesca. A título exemplificativo, levanto uma pequena amostra da caudal em fase de preamar: *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca; *Onde andar Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu; *Os desvalidos* (1993), de Francisco C. Dantas; *Inimigas íntimas* (1993), de Joyce Cavalcante; *Ana em Veneza* (1994), de João Silvério Trevisan; *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), de José Roberto Torero; *O primeiro brasileiro* (1995), de Gilberto Vilar; *Perversas famílias* (1992), *Pedra da memória* (1993) e *Os senhores do século* (1994), integrando a trilogia *Um castelo no pampa*, de Luiz Antnio de Assis Brasil; e *A casa da palma* (1995), de Carlos Nascimento Silva. Essa lista, que facilmente poderia ser ampliada, junta títulos cuja afinidade mais aparente  assentar a edificação ficcional sobre alicerces de investigação histórica. Todos afinados com o diapasão de Ana Miranda, que, antes de romancear a Bahia do século XVII em que sobressaem as figuras do poeta Gregório de Matos Guerra e do pregador jesuíta padre Antnio Vieira, meteu-se a vasculhar bibliotecas e arquivos garimpando textos esquecidos. (*Op. cit.*, 2003, p. 35-6)

Mas, cabe aqui um esclarecimento em torno da obra *Onde andar Dulce Veiga?*, que Theresinha a coloca no rol dos romances ditos historiográficos, ou de contudo histórico, como  o caso do *Boca do inferno* (1989), de Ana Miranda. Neste romance, vemos a reconstrução do cenário histórico da Bahia barroca a partir do aspecto poético, pela via de Gregório de Matos. Contudo, não se pode generalizar o contexto da produção literária dos 1990 dentro dessa lista, visto que Caio Fernando Abreu não lançou âncora no mar da matéria de extração histórica, nem tampouco navegou nas águas da metaficção historiográfica. *Onde andar Dulce Veiga?* foge, em muito, a esse espectro, pois nela não vemos nenhum tipo de referência historiográfica. Entretanto, admitimos que o contexto dos 1980/90 , de fato, extremamente mesclado pelas várias tendências literárias. Tais tendências se deveram não apenas às exigências mercadológicas mas, também,  refundação da

democracia brasileira. Escritores, atores, jornalistas, cantores, e todos os que se viram tolhidos pela liberdade de expressão nas décadas anteriores, parecem ter sofrido de um ardente desejo de colocar à luz as suas inquietações sobre a realidade e o mundo contemporâneo, de modo geral.

Com efeito, queremos insistir que as narrativas de cunho historiográfico, ou mesmo os relatos autobiográficos, a exemplo de *Relato de um certo oriente* (1989), de Milton Hatoum, ou ainda as novelas metaficcionalistas de João Gilberto Noll, como *O quieto animal da esquina* (1991), não se distanciam desse desejo de ficcionalização da realidade, sem que essa realidade esteja de fato mergulhada no campo específico do histórico, como fez Ana Miranda nesse mesmo contexto anárquico dos 1980/90.

Em nossa concepção, a realidade dos 1980/90 também passa a ter uma característica híbrida, voltada mais para o ficcional, o artificial, e menos para os romances históricos e os relatos autobiográficos, os quais não consideramos como representativos da nova narrativa dita pós-moderna. Esses últimos atendem mais a um desejo autoral do que mercadológico, ao contrário do que entende Theresinha Barbieri.

Neste sentido, a metaficção de Caio Fernando Abreu inspira-se na realidade, que passa a ser traduzida na metalinguagem do consumo, a partir da fetichização da propaganda televisiva e do cinema. A realidade é anunciada por meio de gigantescos *outdoors*, anúncios luminosos, cartazes coloridos de filmes norte-americanos. Nesse contexto, surgem ainda os ícones da música *pop* de Madona e Michael Jackson, e são realizados *shows* de *rock*, a exemplo do *Rock in Rio*, que mobilizou bandas de *rock* de várias partes do mundo, no Rio de Janeiro em 1985, dentre outros eventos significativos.

A realidade, então, passa a ser uma metatela, na qual vemos esses índices metaficcionalistas circularem soltos na bolsa dos novos valores do mercado literário, bem como da chamada cultura de massa.

Caio Fernando Abreu parece ter assimilado essa anarquia de paradoxos no enquadramento de seu livro-fílmico *Onde andaré Dulce Veiga?*. Nele assistimos ao desenrolar de uma ficção, cujos índices metaficcionalistas estão para além de uma simples reapresentação dos novos paradigmas culturais, a

exemplo das bandas de *heavy metal*, e também da cultura do cinema: “- Que que tem de estranho, só por causa do nome? São os tempos, que se há de fazer? Agora eles se chamam Ratos Escrotos, Vermes Imundos, Bichos Nojentos, coisas assim. São os tempos, que se há de fazer?” (ABREU, 1990, p. 13-4).

Aqui vemos uma fina ironia do escritor em relação ao surgimento de uma gama explosiva de grupos/bandas de *rock*, as quais ganharam largo espaço na mídia, a exemplo da banda *Os titãs* que se destacou das demais. Nesse fragmento, o escritor faz alusão à banda paulistana que estourou na mídia em meados dos anos 1980 com a música *Bichos escrotos*, da autoria de Arnaldo Antunes, agora seu ex-integrante.

*Onde andar*á Dulce Veiga? trabalha, em profundidade, a desilusão de algo que ficou no passado, algo que se diluiu no abismo das ilusões perdidas das décadas anteriores. Dulce Veiga representa esse passado que não aconteceu. Um passado que ficou para sempre vinculado à pré-estrela do sonho utópico que não se fez realidade. Um passado que ficou amarrado no “nada além de uma ilusão”, como cantava Dulce Veiga, na interpretação da música *Nada além*, de Orlando Silva.

Cabe dizer que Dulce Veiga configura uma dupla articulação metaficcional, em que a primeira volta-se para a nostalgia memorialista de tempos mais ideológicos e menos descartáveis. A segunda volta-se para a falência do projeto revolucionário de esquerda, na fronteira com o mundo das drogas. Nesse sentido, o narrador-repórter vai em busca de Dulce Veiga para recuperar a memória de uma história nostálgica, melancólica até, beirando ao sentimentalismo de um disco de vinil que toca, sem parar, o lado B:

Quando Dulce Veiga desapareceu, ela e Alberto estavam separados há quase dois anos, praticamente desde o nascimento de Márcia. Tinham sido casados durante dez anos, aos quais ele se referia como "os mais felizes da minha vida". Não revelava os motivos da separação, mas parecia evidente que, enquanto Alberto desfraldava cada vez mais sua homossexualidade, Dulce começara beber, a tomar drogas, a ter amantes bizarros. Depois de uma fase de queixas e acusações - "esse espaço de rancor inevitável", ele dizia,

"quando o amor acabou e ainda não teve tempo de transformar-se em alguma outra coisa, boa também" -, o *show* era uma forma de selar publicamente a amizade entre os dois. E iniciar, quem sabe, uma outra espécie de casamento. Menos passional, mais artístico. (ABREU, 1995, p. 129)

Em *Onde andar Dulce Veiga?* Caio Fernando Abreu anuncia um subtítulo para o livro: "Um romance B". Talvez essa seja a chave para alcançarmos mais um ndice metaficcional que está bifurcado ao longo da narrativa, pois este lado B se direciona não apenas para o lado *trash* daqueles filmes considerados de baixa qualidade, como o entender de Denilson Lopes, mas, sobretudo, aponta para o lado nostálgico de uma doce recordação. Não sem razão o nome da personagem  Dulce, que em latim quer dizer doce:

Fechando os olhos, vi novamente aquela poltrona verde. E mais nada, nada além, até comecar a lembrar dos mesmos versos cantados por outra voz. Uma voz de mulher, antiga, densa, pesada.

- Corta! - alguém gritou.

Então lembrei, num relâmpago (Dulce Veiga). Dulce, Dulce Veiga também tinha gravado a mesma música. Há dez, quinze, vinte, quantOs anos? O arrepio desceu da nuca para os meus braços, estranho feito uma premono. Dulce Veiga, eu disse para o escuro. (*Op. cit.* p. 28)

Mas, voltando ao texto de Theresinha Barbieri, a "anarquia formal" em *Onde andar Dulce Veiga?* congrega, no mesmo espaço ficcional, uma grande mistura de imagens, as quais indiciam os antigos e os novos paradigmas culturais a comparecerem no corpo do texto de ficção. Essa mistura de sons, formas, cores, dissonâncias, sabores, cheiros da narrativa, a partir dos 1980 também é denominada de pastiche. O pastiche é uma característica essencial da ficção dita pós-moderna. A nossa hipótese é que essa grande mistura, esse pastiche que aparece no fundo sombrio de *Onde andar Dulce Veiga?*  que torna a ficção impura:

Foi então que comecei a ouvir.

Por trás da porta, vinha uma música familiar. Não apenas familiar. Havia nela, ou na sensação estranha que me provocava, algo mais perturbador. Tentei ouvir melhor, mas o que lembrava não era exatamente aquilo, embora o que eu não identificava que fosse, e quase lembrava, também estivesse lá, dentro da música ou de mim. Dava saudade, desgosto. E outra coisa mais sombria, medo ou pena. Na minha cabeça cruzaram figuras desfocadas, fugidias como as de uma tevê mal sintonizada, confundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma única tela. Fusão, pensei: pentimento. (Op. cit., p. 24)

Em *Onde andará Dulce Veiga?*, um antigo sucesso musical é reapresentado em forma de *heavy metal*, fazendo surgir no cenário decrépito de um estúdio fonográfico a imagem desdobrada de um ícone do passado, o qual se transmuta no presente como pastiche de um outro ícone da música *pop*. Márcia Felácio é um índice metaficcional que desdobra esse passado para cair na abstração de um modelo espetacular que se propaga na mídia, a exemplo da cantora Madona. Sem dúvida, Madona inspirou o surgimento de um sem número de vocalistas louras, loucas, meio roucas e liberadas de qualquer laivo de censura sobre si mesmas, para assumir um lado *nonsense* que a mídia explorava como nova estética do corpo feminino. Márcia Felácio, uma espécie de Madona da periferia paulistana, incorpora o subproduto de uma mídia que agora ditava as normas de comportamento, o consumo de produtos industrializados, e a forma de expressão artística voltada para a fama e o estrelato midiáticos:

- Você não pode interromper - ela começou a dizer.

Mas eu já tinha entrado. A sala grande estava enevoada pelo gelo seco. Entre nuvens, fui distinguindo aos poucos alguns homens, ou partes deles. Troncos, cabeças. Pouco depois, ao fundo, um cenário de papelão pintado reproduzindo edifícios em ruínas cercados por enormes latas de lixo quase do tamanho deles. De dentro delas, brotavam objetos inesperados: uma perna de manequim, um relógio de pêndulo, um violoncelo partido ao meio,

bonecas decepadas, flores de plástico, lápides, résteas de alho. Salvador Dali em Hollywood, pensei, cenografando um filme de Christopher Lee.

Contra os edifícios, três garotas vestidas com jeans e camisetas iguais aos de Patricia tocavam bateria, baixo elétrico e teclado. Eram as *Vaginas Dentatas*: uma baterista negra, cabelos trançados com contas coloridas, uma tecladista gorda, cabeça quase raspada, e uma japonesa enorme. À frente delas, apoiada num poste falso de luz, outra garota de cabelos descoloridos, coberta de couro negro, com uma guitarra. De onde eu estava, não conseguia ver seu rosto. (Op. cit., p. 25)

Márcia Felácio e as *Vaginas Dentatas* compreendem os simulacros da nova linguagem midiática, e transitam anárquicas por entre os cacos da pós-modernidade. O cenário do estúdio parece ter saído de *Blade runner: o caçador de andróides*, filme de Hidler Scott. Márcia encarna essa androgenia, configurada a partir do próprio corpo-fetice. Corpo que é atravessado pelos índices metaficcionalis da cultura *pop*, e também pelos discursos comportamentais em torno do homossexualismo feminino que inaugurou o debate político em torno das minorias no contexto dos 1980. Entretanto, cabe assinalar que liberdade e liberação do corpo não configuram, no texto-fílmico de Caio, os paradigmas libertários que figuraram nos discursos políticos das décadas anteriores, a exemplo do bordão “paz e amor”, mas antes se apresentam como índices de apelo midiático da chamada cultura de massa:

Apenas percebia o contraste entre as roupas pesadas e os cabelos quase brancos, pairando feito aureóla sobre o rosto profundamente pálido, sob a luz azulada dos *spots*. Irreal como um anjo. Um anjo do mal, sem asas nem harpa, um anjo caído. Essa era Márcia Felácio.

Quando entrei, ela parou imediatamente de cantar. No mesmo momento, telepáticas, as três *Vaginas Dentatas* também pararam. Patricia gemeu no meu ouvido.

- Eu tentei avisar. Márcia odeia isso.

No meio da névoa falsa, um homem gritou.

- Que porra é essa, moçada? Estava tudo bem, assim não dá. (Op. cit., p.25)

A banda de Márcia Felácio, *Vaginas Dentatas* também configura um índice irônico de outras bandas femininas que surgiram no contexto dos 1980, a exemplo da banda de *rock pop* intitulada de “Sempre livre”. Interessante notar que o nome da vocalista dessa banda é Dulce Kental. A banda se afirmou no mercado fonográfico por causa das versões de músicas de *popstars* conhecidos, como Herbert Vianna e Michael Jackson, que teve uma de suas músicas vertidas para o português na voz da cantora, cujo título ficou *Natureza humana*. Aqui vemos saltar das entrelinhas do texto de Caio as colas e costuras entre os vários fios da realidade pós-moderna, os quais dão formas aos índices da nova narrativa metaficcional. Em nossa concepção, a narrativa metaficcional traz à tona as contradições do contexto polifônico da pós-modernidade. Essa polifonia se faz presente por meio das múltiplas vozes que o escritor deixa falar no texto.

O empresário da banda de Márcia Felácio é um dos simulacros polifônicos que no “palavrão” cria uma identidade com a linguagem jovem. Além disso, ele também representa a fala de outras vozes escondidas nas entrelinhas da metaficção de Caio: a exploração comercial em cima de jovens que vislumbram a mídia como possibilidade real de sucesso, de ascensão socioeconômica, a exemplo das bandas mirins que explodiram nos 1980, tais como *Balão mágico*, *Trem da alegria*, *Menudos*, *Dominó*, entre várias outras. Com efeito, cabe observar que a dimensão contextual fragmentada é responsável pela desarmonia do texto de ficção, em que a aparência híbrida dá o tom cortante ao texto da metaficção contemporânea:

Como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais, aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual

for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da presença do passado". (HUTCHEON, 1991, p. 20)

Linda Hutcheon, assim, define o pós-modernismo no campo da cultura, em que as contradições dos valores éticos, políticos e sociais se misturam no mesmo cenário da realidade aparente do mundo capitalista. Nesse cenário aparecem, lado a lado, os resíduos do passado e os novos sistemas semióticos do presente. A nossa hipótese, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, é a de que o passado se apresenta como sintoma aparente do pós-modernismo e, conseqüentemente, da metaficção dita pós-moderna.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, o passado é o argumento fundamental, no qual a narrativa fílmica se move, ávida na busca por imagens do presente que possam explicar a extrema decadência do contexto contemporâneo a Caio Fernando Abreu. O narrador-repórter vai em busca dessa explicação, por meio das imagens do passado, para tentar minimizar as dificuldades do presente não apenas no que se refere às relações interpessoais, mas, também, destas com um mundo igualmente decadente que cerca o narrador-repórter:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, 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. (*Op. cit.* p. 21)

Para concluir, o narrador-repórter habita o presente por força das contigências existenciais, porém remonta ao passado a todo momento. Ele vai em busca de Dulce Veiga para resgatar esse passado, pois recusa as imagens cruas demais de um presente que se faz degradado. O passado vai costurando a narrativa de *Onde andaré Dulce Veiga?* por meio dos índices metaficcionais, os quais apontam para uma gama infinita de imagens que se cruzam. No texto metaficcional de Caio, vemos as imagens do cinema norte-americano, bem

como tantas outras que são remontadas como índices significativos, até mesmo nos pequenos objetos que compõem o cenário decrépito da redação do jornal, em que o narrador fôra convidado, por um amigo do passado, a retomar a atividade de repórter. Como numa tela, essas imagens mostram os *flashes* de uma realidade cheia de imagens descarnadas, como se elas tivessem saído de um roteiro que se mistura entre o de Hitchcock e o de Brian de Palma. Caio Fernando Abreu, de fato, aponta a sua câmera para uma realidade igualmente impura, contaminada pelos diferentes sinais das esquinas da pós-modernidade.

II – A cinematografia literária de Caio Fernando Abreu: *Onde andar*á Dulce Veiga? à sombra do filme *noir*

2.1 *Ovelhas negras* e os *flashes* de uma viagem entre o *noir* e o “*black cinema*” londrino

“Meus dias são sempre como uma véspera de partida. Movimento-me entre as pontas como quem sabe que daqui a pouco já não vai estar presente. As malas estão prontas, as despedidas foram feitas. Caminhando de um lado para outro na plataforma da estação, só me resta olhar lerdo as coisas, sem nenhuma compreensão, nenhuma vontade de ficar.” (ABREU, 1984, p. 53)

Neste capítulo, propomo-nos a investigar, mais de perto, algumas hipóteses que nos levem a um melhor entendimento a respeito de *Onde andar*á Dulce Veiga? à luz do chamado filme *noir*, como defende Denílson Lopes, no artigo “Da pobreza das imagens à musica das palavras” (2001). Desde já, queremos chamar a atenção para o fato de que não se trata de um conceito fácil de ser analisado. O termo configura uma expressão de origem francesa, cunhada por alguns críticos franceses, e se refere a uma certa produção de filmes norte-americanos dos anos 1940, que foi denominada por esses críticos de “filme *noir*”, depois da segunda guerra mundial.

Com a mudança radical no cenário das cidades, a produção norte-americana passa a realizar na tela grande os simulacros fantasmagóricos do pós-guerra. Agora as narrativas cinematográficas contavam histórias de crime, tráfico de drogas, violência sexual, marginalidade de toda sorte. Aqui temos os primeiros aspectos da composição do filme *noir*.

A expressão *noir*, que quer dizer noite, surgiu originalmente da idéia de nomear uma coleção de romances policiais, de capa preta, da Editora Gallimard, em 1945, os quais inspiraram os novos roteiros cinematográficos de

Hollywood, proibidos durante a guerra na França que se encontrava sob o domínio dos alemães. Mesmo assim, as tramas dos romances policiais franceses dos 1930 eram liberadas para as telas do cinema norte-americano, em que a nostalgia de filmes como *E o vento levou...* (1939) era cortada pela lâmina afiada do sórdido, do decadente, do grotesco, tudo perpassado pelas imagens sempre noturnas, sempre *noirs*, como no romance policial *Falcão maltês* (1931), de Dashiell Hammett, que inspirou uma aura insólita, cruel e impregnada de erotismo no filme *Relíquia macabra* (1941), dirigido por John Huston.

Com efeito, o gênero ganhou abrangência, e novas configurações foram dimensionando a tela grande para as atmosferas mais sombrias e mais decadentes. A ação policial, tanto quanto a agilidade da trama criminal, moviam em primeiro plano a presença da mulher fatal, a atração sexual – misturada à traição –, e ao forte sentido de desesperança, a exemplo de *Pacto de sangue* (1944). Apenas em 1954 esse gênero de filme foi batizado de *noir* para significar algo que estava para além do policial, e mais próximo do lado grotesco da violência humana. A violência, agora explorada na produção cinematográfica de Hollywood, deu formas ao estado bélico na segunda guerra mundial, influenciando o pensamento ocidental em seus vários aspectos, principalmente na cultura, na música, no cinema e na literatura.

No entanto, cabe observar que durante algum tempo os filmes de *gangsters*, *westerns*, bem como os documentários criminais passaram a ser denominados também de *noir*. O *noir*, nesses enredos, verificava-se pela presença da baixa moral dos personagens, pelo anti-heroísmo, pela mulher manipuladora e assassina e, sobretudo, pela aura de pesadelo. Tais elementos rompem com a lógica dos filmes mais tradicionais, nos quais viam-se os fatos, os dados, os motivos e, finalmente, o desfecho. No filme *noir* o que mais conta não é o enredo policial - pautado na lógica dos argumentos –, e sim os aspectos mórbidos, psicológicos, comportamentais do assassino. A identidade esquizofrênica e paranóica é colocada como foco principal, já não importando o motivo do crime.

Ainda no filme *noir*, a trama é essencialmente urbana, e o cenário é sempre decadente. O assassino sempre está à espreita num beco sombrio, para matar ou morrer. No *noir* não há nunca um final feliz convencional, ou mesmo a garantia de um final. As imagens sombrias provocam no espectador uma sensação de mal-estar e desamparo diante da crueza do mundo. Tais sensações são revestidas pelo clima noturno, pois para haver a narrativa *noir* é preciso que ela tenha na noite uma forte aliada. Os crimes, de toda ordem, ocorrem apenas nas sombras da noite, que não revela com precisão o rosto do assassino. O filme *noir* não segue uma narrativa linear, e o documental compromete o senso de realismo.

Para alguns críticos, o filme *noir* é uma maneira interessante de se ver o lado *dark* da vida americana, para outros é uma reação às mazelas do pós-guerra: “a cidade grande é um lugar triste, desolado, ameaçador, a paisagem *noir* definitiva: pode ‘parecer familiar’ e até humanizada à luz do drama não consegue esconder sua malignidade depois que anoitece.” (Mattos, 2001, p.28).

Ainda para outros, o cinema *noir* é também inspirado nas narrativas do expressionismo alemão, cujo primeiro filme foi *O gabinete do Dr. Caligari* (1919), do cineasta Robert Wiene. Um louco conta as suas próprias experiências num cenário com formas distorcidas e fortes contrastes em branco e preto, a fim de enfatizar o fantástico e o grotesco. Os trajés, a maquiagem e a interpretação exagerados traduziam simbolicamente o desequilíbrio mental do protagonista.

No entanto, não se pode confundir os filmes *noirs* com os de gangster, pois nestes últimos o enredo atravessa os anos 1930 como leitura de uma sociedade decadente do pós-*crash* da bolsa de Nova York, enquanto os primeiros traduzem a inspiração do expressionismo alemão sobre os aspectos esquizofrênicos do ser humano. Arriscamos dizer que o expressionismo alemão também foi influenciado pela teoria freudiana, que apontou esses aspectos da individualidade em fins do século XIX. Apenas no final da década de 1960, o termo “*black cinema*” passou a ser utilizado na Inglaterra, para designar os filmes de aura sombria e de violência explícita.

Caio Fernando Abreu, um jornalista desempregado em trânsito pelos 1970, parece ter vivenciado um pouco desses filmes de aura sombria em sua turnê insólita e antiturística em Londres. Não foi mero espectador do chamado “*black cinema*” londrino, mas, antes, um ator coadjuvante de cenas grotescas da realidade com as quais escreveu os seus roteiros literários, a exemplo do livro *Ovelhas negras*, editado postumamente em 1996, com o qual conquistou o prêmio Jabuti de melhor livro de contos do ano. *Ovelhas negras* é uma espécie de síntese da sua experiência num país europeu.

Caio, o estranho estrangeiro vagando no lugar do imperialismo, mistura as imagens grotescas de um cinema do real às imagens do seu próprio imaginário, contaminado pelas drogas. Nesse roteiro de um “*black cinema*”, primeiro projetado na paisagem em volta, depois projetado na escrita de um livro póstumo, ele vaga no lado mais sombrio de Londres, praticando pequenos furtos para ter o que comer:

No caminho de volta apanhei uma garrafa de leite numa porta. Um carro da polícia parou do lado. Meu passaporte está preso no Home Office, só tenho uma carta deles, toda rasgada. Quiseram saber mais, eu disse que era squatter, ficaram excitadíssimos. Falei que era Brazilian e foi pior. O rato deu uma cuspidada e rosnou: "Oh, Brazilian, South America? I know that kind of people..." Mandou que eu tirasse os tênis, as meias, me deixou completamente descalço no cimento gelado, me revistou inteiro. Fiquei puto e perguntei se ele não queria vir até aqui, disse que tínhamos montes de drogas, armas e bombas. (ABREU, 2002, p. 103)

Depois do sistemático interrogatório, os policiais britânicos o liberam com a garrafa de leite roubada, afinal não havia uma prova concreta do furto. Os pequenos delitos praticados o colocam ainda mais na condição do sul-americano/latino situado à margem, desempregado, e vivendo o papel de quase um mendigo, às escondidas, ora em *flats* abandonados, ora em porões de casas antigas do subúrbio londrino.

Embora em seu dramático roteiro não figure nenhuma mulher fatal, nenhum Jack, o estripador, ou mesmo nenhuma cena de violência sexual ou de assassinato, o aspecto *noir* torna-se muito mais intenso, visto que o lado sombrio sai da própria realidade vivida intensamente por ele.

A realidade passa a ser a sua inspiração cotidiana, e as cenas sombrias que via em volta entravam nas páginas de seus minirelatos autobiográficos. Desde aí, ele visualizava apenas uma outra dama fatal para outros escritos, não menos coroados dessa aura descolorida. Uma dama misteriosa, talvez um tanto quanto inglesa, muito contida, olhando de soslaio para o seu autor.

Sim, essa dama caminhou ao lado de Caio, durante toda a sua trajetória desenraizada, aguardando pacientemente a sua vez de figurar em algum romance do jornalista como uma coadjuvante de um roteiro, quem sabe, menos *noir*, menos carregado do grotesco de uma realidade assustadora: “Foi assim que Dulce Veiga certa vez entrou na cidade de tardezinha, pouco antes de ir embora para sempre” (ABREU, 1996, p.66).

A personagem Dulce Veiga já habitava o imaginário de Caio nessa experiência-limite, vivida até a última gota de resistência física, mental e moral diante da opressão de estar sem dinheiro, desempregado em um país imperialista, e em plena “cortina de ferro” lá e também no Brasil, que sofria os efeitos da ditadura militar. Mas devemos questionar: alienação sobre a existência ou desejo de experienciar o lado mais sórdido da realidade do mundo capitalista?

A nossa hipótese volta-se para o entendimento de que ele sentia uma necessidade orgânica, vital, indissolúvel de experienciar os sentidos, sentimentos, sensações, sobre o todo absoluto da realidade, até os mais ínfimos grãos da neve inglesa derretendo por entre os seus dedos gelados, desprotegidos no frio cortante. Mas ele também queria o frio cortante, assim como o calor tórrido do Rio de Janeiro no verão.

A experiência londrina nos leva à hipótese de que o jornalista captou essa aura sombria não apenas a partir da realidade concreta, que ele acabou vivenciando a fundo, mas também, a partir de outra que era menos visível, porém se fazia presente de outra maneira. Londres vivenciava a era do pós-

desbunde nas cores fortes do “*black cinema*” e da contracultura, como herança do pós-guerra que já havia também influenciado a geração dos 1960, com o surgimento do *rock* com a banda *The Beatles*.

Queremos dizer com isso que o chamado “*black cinema*” acabou por contaminar toda uma geração que assimilou a cultura das sombras, em diferentes propostas estéticas, como a *dark*, a *punk* e a gótica. Estéticas que alteraram o visual dos jovens e também o da paisagem londrina nos famosos *pubs*, especialmente a partir da década dos 1980.

Em *Ovelhas negras*, Caio já pressentia, antes mesmo dos 1970, essa estética noturna que o dominou, não apenas no seu visual *dark* mas, sobretudo, na escrita-reportagem trágica sobre o mundo do capitalismo, cheio de mazelas deixadas pela segunda guerra mundial e pela guerra do Vietnã:

Tão completamente sento e espero que quase acredito ir além deste estar sentado no meio de escombros, *here and now* esperando Zé chegar com a notícia de que conseguiu a casa graças aos poderes de Jack na região de Victoria, Pimlico. Só espero, não penso nada. Tento me concentrar numa daquelas sensações antigas como alegria ou fé ou esperança. Mas só fico aqui parado, sem sentir nada, sem pedir nada, sem querer nada.

As crianças sujas e ranhentas da casa ao lado vêm perguntar se somos ciganos: *are you gypsies?* Sylvia mente que sim - *from Yugoslavia*, diz, agita no ar o pandeirinho com fitas e finge dançar e ler as linhas das mãos das crianças. Gosto tanto desse jeito que Sylvia tem de aliviar as coisas.

Meu coração vai batendo devagar como uma borboleta suja sobre este jardim de trapos esgarçados em cujas malhas se prendem e se perdem os restos coloridos da vida que se leva. Vida? Bem, seja lá o que for isto que temos...
(*Op. cit.*, 2002, p. 99)

Em *Ovelhas negras*, faz o seu próprio roteiro de um cinema negro, inspirado pela desilusão sobre a impossibilidade de se fixar no lugar estrangeiro, no lugar do outro colonizador. No entanto, cabe observar que esse lugar estrangeiro é também um lugar de mazelas, de sujeira, de escombros.

Nem tudo é perfeito no “império da Dama de Ferro”, como ficou conhecida a Primeira Ministra Margaret Thatcher.

A realidade partida em mil cacos reflete-se por dentro de Caio, também partido em mil pedacinhos, e em cada um deles vê-se o espelho estilhaçado da angústia, do medo, da ansiedade, da solidão e, principalmente, da frustração sobre a falta de perspectivas em ganhar dinheiro como intelectual imigrante, no centro de um Império que não era o seu colonizador: “Para não fazer parte disso, eu quis morrer, quis ir embora, quis perder para sempre a memória, estas memórias de sangue e rosas, droga e arame farpado, príncipes e panos indianos, roubo e fadas, lixo e purpurina.” (*Idem*, 1996, p.100).

Mesmo captando imagens partidas, fragmentadas, coloca-as inteiras no lugar de seu imaginário de escritor, para depois rabiscar no seu caderno essas memórias reais. Talvez essa fosse a sua forma de resistir às imagens cruas demais que ele via em volta, e por isso mesmo anotava todas as experiências do seu trânsito sombrio no lugar estrangeiro e alheio a sua escrita de dor.

Com efeito, esses pequenos relatos de experiência crua de um real entre a sua ficcionalização e as influências das drogas, converteram-se em *flashes* do mais concreto, e também do mais banal, sobre uma realidade estranhamente presente. De acordo com Homi Bhabha, em sua obra *O local da cultura* (1998), a metrópole é o lugar próprio da construção dos discursos imperialistas, cujas características fundamentais voltam-se para o que Bhabha chama de “repetição demoníaca”, em torno da fixação dos valores culturais, étnicos, sociais, políticos e ideológicos na mentalidade colonizadora. Bhabha argumenta ainda que no discurso da metrópole não cabe o reconhecimento das fraturas do todo social, ao contrário, cabe ao colonizador promover um lugar homogêneo, fixo e destituído de fragmentos do estrangeiro.

Mas, ao analisarmos *Ovelhas negras*, vemos que os relatos fragmentados de Caio configuram a metáfora do todo de uma metrópole que pretende fixidez e unicidade de discursos. *Ovelhas negras* é a forma de ele dizer que é possível adentrar-se no mundo fraturado do imperialista e também no submundo desse mesmo império, que não deixa de ser uma espécie de subproduto de si mesmo, jogado para debaixo da grossa cortina do poder real.

Ele captou agudamente as mazelas do “conto de fadas” londrino para nos mostrar que as “ovelhas negras” estão espalhadas por todo o mundo, desiludidas, sem perspectivas e desgarradas de algum projeto ideal de nação forte que as coloque novamente no lugar de *Lucy in the sky with diamonds* (1967), como cantavam os *The Beatles* na década anterior:

Hoje é dia de mudar de casa, de rua, de vida. As malas sufocam os corredores. Pelo chão restam plumas amassadas, restos de purpurina, frangalhos de echarpes indianas roubadas, pontas de cigarro (Players Number Six, O mais barato). Chico toca violão e canta London, London: no, nowhere to go. Poucos ainda sorriem e olham nos olhos.

Hoje é dia, mais uma vez, de mudar de casa e de vida. Os olhos buscam signos, avisos, o coração resiste (até quando?) e o rosto se banha de estrelas dormidas de ontem, estrelas vagabundas encontradas pelas latas de lixo abundantes de London, London, Babylon City. Alguém pergunta: "O que é que se diz quando se está precisando morrer?" Eu não digo nada, é a minha resposta. Sento no chão e contemplo os escombros de Sodoma e Gomorra: brava Bravington Road, bye, bye. (*Op. cit.*, 2002, p.98)

Mais uma vez, penetramos nas frestas dos seus curtos e vertiginosos relatos, para cairmos num terreno desconhecido e escorregadio, que causa um forte sentimento de estranhamento e desilusão.

O leitor, melhor dizendo, o espectador também passa a sentir o “vento sujo de Londres”, como diz o jornalista de *Ovelhas negras*. Vento que o arrasta para as paisagens mais grotescas do subúrbio londrino. Então, temos a sensação de nos deparar com a realidade de um subúrbio qualquer do Brasil, ou da América Latina. Paisagens que são permeadas pela aura do “*black cinema*” ao vivo, porém em duas únicas cores: o preto e o branco.

As rosas do papel de parede do quarto gélido são desbotadas, e o brilho da purpurina reflete a sujeira do inverno, ainda mais melancólico. Caio vai adentrando pelas portas do submundo londrino para dele retirar inspiração

também para outros escritos, a exemplo de *Onde andaré Dulce Veiga?*, como veremos no próximo tópico.

O escritor, nesse roteiro desconfigurado, habitando momentaneamente lugares sujos e sórdidos, vai retirando da feia realidade em volta o material sombrio para a confecção de seus outros livros de contos, publicados entre os anos 1970 e os 1980, tais como *O inventário do ir-remediável*, *O ovo apunhalado*, *Pedras de Calcutá*, *Morangos mofados* e *Os dragões não conhecem o paraíso*.

De acordo com Bruno Souza Leal, o conjunto dessas obras revela partes de um mesmo todo, ligados pelo fio comum de uma ficção carregada de sombras de uma realidade *noir*: “cada livro apresenta uma espécie de lógica, um propósito, um projeto que se delineia a partir do seu título, invariavelmente extraído do último conto” (LEAL, 2002, p.47).

Caio realizava, sem equívocos, um projeto feito de recortes sobre um tempo permeado por diferentes mazelas. De um lado via-se o tecido fragmentado do pós-guerra, que inspirou os roteiros dos filmes *noirs*, como vimos ressaltando anteriormente. De outro lado, explodia na Europa e Estados Unidos as revoluções da contracultura, especialmente ao longo dos 1960.

Ovelhas negras, embora não tenha sido publicado no mesmo contexto de seus outros livros de contos, deixa ver a configuração desse mesmo projeto literário, que esteve em estado de latência no seu trânsito alucinógeno, como interessante material para a escrita dos livros que foram publicados ao longo das décadas de 1970/80.

A nossa hipótese volta-se para o entendimento de que Caio experienciou a contracultura no momento em que ela se fazia presente em seu lugar de origem: Londres. Nesse sentido, podemos dizer que *Ovelhas negras* mostra o lado sombrio da experiência psicodélica que perpassou 1970, porque o sentido de libertação ideológica, mística, política e psíquica (a partir do uso das drogas), frente ao imperialismo, traziam a foco os efeitos colaterais de uma juventude comprimida entre o sonho utópico de esquerda e os efeitos nefandos das drogas:

Tentei durante quase uma semana, não consegui trabalho na fábrica. Isso quer dizer que voltarei ao Brasil sem dinheiro. Talvez nem possa passar no Rio para ver Clara. O flat está uma bagunça. Hermes e quase todos os outros vão para Estocolmo trabalhar durante o verão, ninguém mais se importa com nada.

Sábado vamos para Swiss Cottage, para a casa. De Charles, de lá parto para o Brasil. (ABREU, 2002, p. 118)

Diante da falta de perspectivas, deixa-se abater numa profunda aura melancólica que insistia em lhe dizer que o sonho no lugar estrangeiro não seria possível sem trabalho, sem dinheiro. Assim via a realidade mais dura e mais *noir* diante de si: a realidade do mundo capitalista. No entanto, essa mesma realidade o jogava mais ainda no mundo das drogas para resistir até o último momento. E de fato resistiu, mesmo vivendo do favor de uns poucos amigos brasileiros que viviam do trabalho braçal em fábricas dos subúrbios londrinos, ele pôde trazer na bagagem essa viagem psicodélica que mobilizou os jovens de todo o mundo como reação ao poder imperialista:

Brinquei, dizendo que de agora em diante Virginia Woolf seria nossa padroeira, nossa fada-madrinha. E que anyway era um roubo muito digno. Dormimos cada um em uma cela e de manhã cedo, sem café nem nada, nos levaram num carro cheio de pequenas celas individuais para Shepherd's Bus, para apanhar mais presos. Conversei um pouco com um suíço ladrão de jóias, elegantíssimo, bigodes louros retorcidos para cima, a cara de Helmut Berger. Havia mais duas indianas pegas roubando roupas íntimas na Biba e um freak holandês com uma mala enorme cheia de tijolos de haxixe. Todos odeião a Inglaterra. Roubaram o mundo inteiro, diz uma das indianas, e agora não querem ser roubados?

Fomos julgados na corte de Hammersmith, o mesmo lugar onde julgaram Angie das outras vezes. O juiz era uma mulher, cara muito fechada. Dissemos que éramos estudantes de literatura e não tínhamos grana para

comprar livros. Não adiantou nada: trinta libras de multa para cada um. Merda, todo o dinheiro que eu pretendia levar para o Brasil.

Hermes foi trabalhar arrasado. Vim para casa, deitei no meio do caos com aquele xale roxo de fazer *bad trip* e fiquei esperando visitas. (*Op. cit.*, 2002, p.119)

Mesmo mergulhado no caos, queria chegar ao impossível da realidade, queria experienciar o mais profundo do psicodélico. O movimento psicodélico foi fundado por Allen Ginsberg e por William Burroughs nos 1950, na Inglaterra, sob a influência da cultura religiosa oriental, especialmente o budismo, que influenciou as práticas espirituais ligadas a meditação e outras formas de culto. No movimento psicodélico, essas práticas eram realizadas, no mundo ocidental, por meio das drogas alucinógenas. Acreditava-se que com o uso do LSD, por exemplo, era possível atingir-se um estado de consciência pura, o chamado estado *zen*: “Segundo o budismo tibetano, a consciência vaga por 49 dias após o falecimento em um estado intermediário. Nesse estado, ocorrem visões fantásticas: belíssimas ou aterrorizantes. Ocorre também a revelação da realidade. Mas a pessoa não sabe o que aconteceu ou o que está acontecendo. Tem medo do que não deveria temer e se apega a ilusões” (LEARY, 1989, p. 12).

Em *Ovelhas negras*, é possível acessarmos os fragmentos do psicodélico, que acompanharam Caio ao longo de sua viagem insólita de um mundo cruzado, entre as drogas e a religiosidade. Nessa viagem, vemos ainda as mazelas do imperialismo e também as da contracultura. As indianas, o suíço, o traficante de drogas holandês, assim como Caio, um brasileiro deslocalizado de sua colônia, configuram as fraturas da metrópole imperialista.

Para Homi Bhabha, a metrópole é o lugar totalitário, que não comporta as diferenças, visto que o etnocentrismo é o vetor desses discursos. A Metrópole destitui do seu bojo as várias significações que possam incidir sobre a representação imperialista: “O discurso do colonialismo inglês pós-iluminista fala frequentemente com uma língua que é bipartida, e não falsa. Se o colonialismo toma o poder em nome da história, exerce repetidamente sua

autoridade por meio das figuras da farsa” (BHABHA, 1998, p.129). Assim, o texto da metrópole é igualmente bipartido, porque ele revela uma ambivalência dos discursos. Se por um lado a metrópole prega a repetição da disciplina, da lei e da regulamentação dos discursos imperialistas, por outro ela é obrigada a mostrar a contraface desses discursos.

Ovelhas negras mostra, sem equívocos, essa nova configuração de uma metrópole que, em essência, não está vinculada ao lugar original de Caio Fernando Abreu: o Brasil. Nesse sentido, devemos observar que o trânsito do estrangeiro Caio, nesse espaço da metrópole, é problemático, na medida em que ele não possui vínculos históricos. Fato que comprometeu mais ainda as suas rotas em Londres. Caio era sempre visto como o *brazilian south-american*, identidade estrangeira que não raro o colocava sob suspeita.

Caio, então, transita na metrópole londrina ora como um personagem de filme *noir*, ora como um personagem do “*black cinema*”. Caio procura mostrar nessas experiências-limites que a metrópole propicia a liberdade aos indivíduos apenas quando estes estão inseridos regularmente, e legalmente, no seu espaço regulador. Nessa ótica, a metrópole que configura o lugar das multidões, do trânsito desenraizado, e do anonimato, é também o lugar da lei, da ordem e da repressão, fazendo os indivíduos anônimos virem à tona com as suas identidades, ainda que falsas, da maneira que vimos em *Ovelhas negras*.

Na rua, um homem tentava voar numa máquina com asas, como aquelas engenhocas de Leonardo da Vinci. Havia um incêndio numa casa próxima, muitas pessoas corriam. Eu não estava interessado. Encontrei Deborah, empurrando um carrinho de bebê com um adulto dentro. Ela disse: "Vou embora para o Brasil. Angie vai ficar. Eu vou escrever de lá". Eu continuei andando, preocupado com Pablo, se estaria me esperando ou não. Segurei as pontas da capa marroquina e comecei a correr como se quisesse voar. Era bom.

As pessoas apontavam e diziam: "*Look at him: he's trying to fly!*" De repente um policial me segurou pelo capuz e perguntou por que eu estava correndo. Respondi agressivo: "*Just because like it!*" Ele sorriu e me soltou. Continuei correndo, tentando voar. (ABREU, 2002, p.111)

Para concluir, os cacos da identidade estrangeira na metrópole vão se colando à escrita do roteiro *noir* de *Ovelhas negras*. O livro póstumo, e por isso mesmo detentor de uma aura mais ainda *noir*, traz à tona as dificuldades de se estar no lugar do outro, no lugar de uma metrópole também estrangeira a Caio. Caio, assim, no enfrentamento desse roteiro *noir* ao vivo e sem cores, criou um entrelugar de resistência às contingências de toda ordem, com as quais ele se deparou em Londres. No fragmento acima destacado, vimos que um desses lugares, ou entrelugares de resistência, foi o movimento psicodélico, com o uso das drogas. Caio ao se imaginar voando, correndo como um louco pelas ruas londrinas, provocava a impressão de que ele era realmente um louco, a fim de sublimar a sua verdadeira identidade no lugar de um cenário *noir* na metrópole estrangeira. Mesmo que os relatos curtos contidos, ou melhor, descontidos em *Ovelhas negras* não sigam exatamente as mesmas características dos filmes *noirs*, especialmente aqueles dos anos 1940/50, defendemos a hipótese de que eles guardam uma aura *noir* porque se referem, esses relatos, às mazelas de toda sorte localizadas no tecido urbano da metrópole. Além disso, *Ovelhas negras* se aproxima dos enquadramentos do expressionismo alemão, que fecundou também as características do *noir*.

No próximo tópico vamos explorar, mais a fundo, os aspectos do *noir* em *Onde andaré Dulce Veiga?*, que também, de certa forma, sofreu as influências desse trânsito de Caio no lugar da metrópole, permeada pelo “*black cinema*” londrino.

2.2 Dulce Veiga: a dama de negro no imaginário cinéfilo de um repórter em trânsito

Neste tópico, pretendemos explorar mais a fundo os aspectos que envolvem o chamado filme *noir*, a fim de fundamentar argumentos que nos possibilitem extrair criticamente da obra *Onde andaré Dulce Veiga?* a mesma aura noturna que encontramos nos pequenos contos de *Ovelhas negras*, como abordamos no tópico anterior.

Além disso, pretendemos focalizar as mínimas fronteiras que separam o cinema, a literatura e a reportagem no mesmo espaço narrativo, e cujas hipóteses intuímos a partir da memória jornalística de Caio Fernando Abreu.

Para Denílson Lopes, a narrativa *Onde andaré Dulce Veiga?* poderia ser situada no intervalo entre o romance e a reportagem jornalística, em que o repórter-narrador, a partir de vários depoimentos assistiria à ascensão e queda de um ícone contemporâneo.

Ele também admite que a narrativa de Caio constitui-se a partir de um filão, muito usado no cinema, sobre a vida trágica das divas, a exemplo de *Nasce uma estrela* (1937), de Jack Conway. O filme conta a história de uma jovem americana de baixa renda que sonhava em se tornar uma estrela de Hollywood. Atuando numa festa como garçonne, é descoberta por um astro de Hollywood que se apaixona por ela. Ele a transforma numa diva do cinema, e o sonho vira realidade. Mas, enquanto a amada galgava o sucesso, ele se afundava cada vez mais no alcoolismo. Como podemos observar, a tragédia nesse filme dos 1930 situa-se mais na vida do descobridor de estrelas do que propriamente na vida da diva bem sucedida.

Denílson Lopes cita ainda o filme *A estrela sobe* (1974), de Bruno Barreto, baseado na obra de mesmo título de Marques Rebelo e estrelado por Betty Faria. Tanto o filme quanto o livro contam, nos anos 1950, a trajetória de Leniza Maier, uma jovem da periferia carioca, filha de um imigrante alemão, que desde a adolescência trabalhava em subempregos para sustentar a mãe viúva.

Depois da morte do pai, um relojoeiro de ordenado razoável e gastos extravagantes, Leniza e a mãe, D. Manuela, vendo-se em decadência material, passam a morar de favor no pequeno quarto da madrinha que mantinha uma pensão decadente.

Leniza era uma adolescente vivaz, saudável e bonita. Aprendia as lições da escola pública com rapidez, sendo reconhecida como uma das melhores alunas. Na pensão da madrinha convivia com a promiscuidade dos hóspedes, ouvindo diariamente anedotas pesadas seguidas de linguagem de baixo calão. Depois da aula, Leniza tinha encontros fortuitos com diferentes namorados em becos desertos para trocar beijos. Assim ia crescendo Leniza no bairro da Saúde, envolvida com os ensinamentos da escola e com os da vida local. A morte da madrinha mais uma vez coloca D. Manuela e a filha em situação difícil. Procura por herdeiros, sem êxito, depois providencia a legalização da situação e passa a ser a única herdeira da pensão da madrinha de Leniza. D. Manuela, a duras penas, mantém a pensão, e também a lavagem de roupas para os hóspedes, enquanto Leniza trabalha de anunciante de fármacos para laboratórios da cidade. A jovem conhece o dr. Oliveira em visita ao seu consultório, ele se apaixona por ela, que nunca lhe correspondeu os sentimentos de homem solteiro e passando dos trinta. Ela resiste aos pedidos de casamento mais pelo fato de Oliveira não ser um médico bem sucedido do que pela sua aparência cansada de jogador inveterado.

A chegada de um novo hóspede na pensão mudou para sempre o destino da jovem. Seu Alberto era um solteirão, com quarenta anos, e tocador de violão. O trabalho modesto garantia-lhe o sustento, como porteiro numa companhia de seguros. Leniza ouvia o rádio do vizinho, e acompanhava as músicas, depois as reproduzia no acompanhamento ao violão de Seu Alberto. A voz já impostada pelo treino de algumas semanas, seu Alberto já dava como certa a entrada de Leniza como cantora de sucesso na Rádio. A jovem deixando-se envolver pelas palavras do hóspede, passou a sonhar com o estrelato, com a fama e, sobretudo, com a ascensão econômica.

De gênio forte e personalidade marcante, Leniza deixa-se levar por aventuras amorosas mal sucedidas, visando aos seus únicos objetivos: fama e

dinheiro. Depois de ter conhecido Mário Alves, um comerciante de aparelhos de rádios, Abandona o médico Oliveira, seu verdadeiro protetor, para cair nos braços do comerciante que lhe havia prometido uma colocação na rádio Metrópolis. Mário Alves engravida a moça no primeiro encontro amoroso e não lhe conta os detalhes do contrato que ela havia assinado. O contrato de risco não lhe garantia a fama, menos ainda ascensão econômica.

Leniza, já contando com o grande sucesso, aluga um quarto-e-sala no centro, D. Manuela e o seu Alberto, que passou a ser um agregado da família. Vendo-se numa grande esparrela, que fugia completamente do sonho inicial, e depois de ter sido abandonada por Mário, torna-se amante do dono da rádio sem saber que estava grávida. Este compra-lhe roupas e sapatos caros, porém não assume a gravidez da moça, apenas envia-lhe uma considerável soma em dinheiro quando ela estava à beira da morte, em decorrência do aborto mal sucedido. D. Manuela, depois de conhecer toda a verdade de Leniza por meio de uma carta anônima, muda-se para um asilo, abandonando a filha à própria sorte. Seu Manuel, o eterno ingênuo e alheio aos pecados do mundo, continua cuidando da moça e incentivando-a para o sucesso e a fama como cantora de rádio.

A moça finalmente sai da convalescência. Sem se deixar abater pela traição da amiga e pela ausência da mãe. Mesmo depois de ter perdido para sempre o seu único e verdadeiro amor, o dr. Oliveira, segue fazendo planos para o futuro próximo. A protagonista, como agulha de bússola que aponta para o norte, segue firme ao encontro dos seus desejos, não desiste da fama, mesmo depois de ter passado por momentos difíceis:

Estacou - a igreja estava fechada. O papel caiu-lhe da mão ou ela jogou-o fora? "Não! O céu não me quer!" - e novamente mergulhou na onda humana, caudal de sofrimentos, inquietudes, aflições, incertezas, pecados. Foi arrastada. A tarde caía. A vida esperava-a, era preciso viver. E para viver era preciso lutar, lutar, lutar - ia ganhando ânimo como um avião que toma impulso no campo para subir -, lutar sempre! Um homem lhe sorriu, nos olhos o mesmo desejo de todos os homens. Ainda era moça, muito moça.

Ainda... Como agulha que o ímã atrai, foi-se encaminhando, os passos mais firmes, sempre mais firmes, para a Continental. . . (REBELO, 1974, p. 180)

Voltando-nos para as considerações iniciais de Denílson Lopes, podemos dizer que Leniza Maier, tanto quanto Dulce Veiga, não configuram na íntegra a trajetória do que ele acentua como “ascensão e queda de um ícone contemporâneo”, visto que há uma incompletude narrativa em ambas as obras.

Sabemos muito de Leniza, desde a sua vida de menina até os primeiros anos da juventude, quando sonhava em ser uma estrela de rádio, porém não sabemos se ela foi ou não bem sucedida ao final. O seu autor, Marques Rebelo, abandona-a ali, na porta da Igreja como noiva desonrada, liberando-a das amarras e armadilhas da narrativa. Agora, a jovem seguirá o seu próprio caminho, o seu destino, quem sabe de estrela, de uma estrela que sobe.

Por outro lado, Dulce Veiga de fato habita o mundo do simulacro, e surge a todo momento como reminiscências do repórter-narrador, ou ainda como fruto de seu imaginário. Dulce também sobrevive às suas tragédias cotidianas: um casamento mal sucedido, uma filha que ela não sabia ao certo quem era o pai, as drogas, o álcool, a repressão política ao amante, o show para a fama que não dera, o seu desaparecimento. Dulce não desaparecera no auge da fama, pois nem ao menos a cantora teria experimentado a glória em plenitude.

O repórter-narrador ao se perguntar “onde andará Dulce Veiga”, abre um duplo intervalo: um que se liga ao passado tanto dele quanto o de Dulce, e outro que se faz no presente pela via da memória. As coisas em volta de si, os objetos do escritório da redação do jornal, as cinzas de cigarro no tapete, e a lembrança da poltrona verde marcam a presença ausente de Dulce Veiga, a dama de negro presa ao imaginário de um repórter em busca de um passado que nunca mais voltará.

Os objetos e as coisas do passado e do presente configuram-se como crônica viva de uma reportagem incompleta, e tudo volta a ganhar vida, a ser afetivizado por uma doce lembrança. Era preciso e urgente resgatar essa

lembrança, pois resgatar Dulce Veiga seria como reconstruir o seu próprio passado, a fim de reconstruir-se a si mesmo.

Denílson Lopes aproxima o livro de Caio aos roteiros dos romances policiais, ressaltando-se o fato de que ele não configura um roteiro tradicional, no qual a busca pelo assassino resulta na sua punição. Entretanto, cumpre observar que tais argumentos devem ser analisados com cuidado, pois de fato o livro não segue propriamente um roteiro de romance policial.

Devemos ressaltar o fato de que o repórter-narrador assume um compromisso de trabalho, que foi-lhe imposto por Raffic, o turco dono do jornal *Diário da Cidade*. Parece-nos que Raffic, que conhecera Dulce Veiga quando a cantora estava prestes a estrear nacionalmente, também possuía um vivo interesse em saber o paradeiro da estrela, passados vinte anos. Nesse sentido, os argumentos envolvidos para um suposto roteiro policial tornam-se extremamente frágeis, visto que o artigo escrito pelo repórter-narrador, “Onde andará Dulce Veiga?”, em seu primeiro dia de trabalho na redação do jornal, constitui todo o argumento da trama do romance. Uma cantora desaparecida há vinte anos, sem nenhuma explicação aparente, um pequeno fã clube que se mantinha fiel a uma intérprete da MPB de voz rara, o dia da estréia de Dulce Veiga que não acontecera, são as pistas que fazem desaparecer da narrativa de Caio as formas dos genuínos enredos policiais. O repórter-narrador que havia conhecido a cantora quando iniciava a sua profissão de jornalista, resolve assumir o compromisso de trabalho pelo seu caráter de afetividade, porque as lembranças de Dulce o transportavam para um passado que ele considerava mais feliz. Vejamos :

- Portanto, meu caro e talentosíssimo rapaz, a partir deste momento você está dispensado de cumprir horário no jornal. De agora em diante seu trabalho vai ser exclusivamente esse, beleza. Um trabalho delicioso, encontrar nossa querida Dulce Veiga.

- Mas ela pode estar morta num terreno baldio, numa beira de estrada, completei, sem lápide nem flores. Tudo era meio vertiginoso. E cheirava pior que eu.

- Estou certo que não. Verdade que ela teve uns envolvimento estranhos por aí, Na época da bendita revolução. Guerrilheiros, subversivos, gente dessa laia. Coisa de artista, você sabe. Infelizmente, pelamordedeus. Por isso mesmo deve ter fugido. E nós vamos encontrá-la, custe o que custar.

- Não sei se.

- O que for preciso. Pesquisa, entrevista, viagem. Basta você telefonar, eu autorizo, carta branca. No balcão do aeroporto, na hora, qualquer coisa.

Mas é que, tentei dizer.

- Inclusive me resolve um problema no jornal. Que é justamente *onde* aproveitar alguém do seu cacife. Falta de vagas, recessão, infelizmente você sabe. Assim você fica como repórter especial, me tira até um peso da consciência por não poder aproveitar alguém do seu gabarito, entende?

Eu entendia. Era bastante objetivo.

- A notícia do ano, beleza. O nome do *Diário da Cidade* por cima outra vez. (ABREU, 1996, pp. 105-106)

Assim, levantamos a hipótese sobre a qual entendemos que Caio não teve a intenção de criar um ambiente semelhante às narrativas alegóricas, mais próximas ao *noir*, ou mesmo aos pastiches de romances policiais, como nos ensina Theresinha Barbieri, em sua *Ficção impura* (2003), ao analisar o pastiche em João Gilberto Noll:

À sua maneira, Noll põe em prática a reciclagem de imagens usadas, uma das alternativas propostas por Calvino. Não por acaso, é a Baixada Fluminense o cenário do pastiche, pois é ali, na periferia da grande cidade, para consumo acríptico da massa privada do acesso às fontes libertárias de energia emancipadora. Indireta e hiperbolicamente, o conto de Noll denuncia tal situação, fazendo de uma parábola cinematográfica o simulacro da deformação alienante. (BARBIERI, 2003, p.74)

Lopes também identifica as rotas do *noir* em *Onde andar Dulce Veiga?* nessa mesma perspectiva dos romances policiais, e ainda ressalta: “A ambiência  *noir*, mas há algo além. As aparições *camp* de Dulce oscilam entre um recurso banal de filme policial e o sublime no cotidiano, o sublime no artificial.” (LOPES, 2001, p. 219). Não podemos deixar de comentar aqui que se trata de uma idéia bastante problemática, e por isso mesmo requer um pouco mais de atenção. Nela vislumbramos quatro diferentes perspectivas que se entrecruzam, levando o leitor a uma confusão de pensamentos, num certo sentido.

A primeira delas diz respeito ao caráter *noir* da obra, o qual leva à segunda perspectiva que se relaciona às aparições *camp* de Dulce Veiga. A terceira remonta ao uso de um “recurso banal de filme policial” e, finalmente, a quarta nos fala do “sublime no cotidiano”.

Como vimos no tópico anterior, o conceito de *noir*  problemático, seja na literatura, seja no cinema, visto que nele cabe uma gama quase infinita de características. Contudo, é importante ressaltar que a grande maioria dessas características apontam para um mesmo foco de interesse: as perversões humanas, sejam elas ligadas ao assassinato, ao roubo, às esquizofrenias, às drogas, ou mesmo a uma simples vingança.

Vamos observar que tais características sempre estão no foco principal da cena, ou da trama policial, isto é, elas não estão localizadas perifericamente na narrativa, posto que elas são parte vital da trama. O que nos interessa em *Onde andar Dulce Veiga?* não  perscrutar essas características do *noir*, ou mesmo reconhecer elementos periféricos na obra mas, sobretudo, dizer que a aura *noir* está fundida ao estado melancólico e sombrio do repórter-narrador. Ele tenta buscar outra perspectiva menos negra sobre a realidade *noir* que v.

Contraditoriamente Dulce Veiga, a protagonista ausente, representa a ruptura com essa aura *noir*. Dulce traria o passado de volta, como forma de recusa do repórter-narrador em relação ao negro presente.

Na segunda perspectiva, em suas aparições *camp*, isto é, aparições provisórias, Dulce surge num imaginário nostálgico em torno de algo que poderia ter sido e não foi. Talvez este passado nostálgico se refira aos sonhos

perdidos não apenas de Caio, mas também de toda uma geração: “Mas, eu quis dizer. Eu precisava falar de Dulce Veiga. Dela, de mim, do tempo” (ABREU, 1996, p. 33). Cabe ressaltar que as aparições *camp* de Dulce Veiga ocorrem em *flashbacks* ao longo da narrativa, e fazem parte das reminiscências do repórter-narrador. No entanto, Dulce, ou o seu simulacro, aparece e desaparece rapidamente diante dos olhos do repórter, como num passe de mágica em cada esquina por onde ele passa, na sua busca interessante do passado.

Recuperar esse passado significa lançar-se na contramão de um tempo que não voltará. Contudo, ele parte em busca de Dulce Veiga como um desafio de vida e de morte, e acaba por se deparar com uma realidade fragmentada num tempo descontínuo. Essa descontinuidade temporal faz brotar as confluências entre o passado e o presente, e também entre a ficção e a realidade:

Numa das esquinas em frente ao parque, no meio da ventania, embaixo da quaresmeira coberta de flores roxas, estava parada Dulce Veiga. Toda vestida de vermelho, uma rosa branca aberta, presa na gola do casaco, a bolsa da mesma cor pendurada num dos braços cruzados, com luvas de cano curto brancas. Repartidos exatamente ao meio, cobrindo suas têmporas e as maçãs salientes do rosto, os cabelos louros e lisos caíam em duas pontas no espaço entre os lábios finos e o queixo um tanto orgulhoso, que ela erguia para olhar melhor na direção de onde eu vinha (ABREU, 1990, p. 32)

Na terceira perspectiva, Denílson Lopes nos fala de um “recurso banal de filme policial”, usado por Caio, objetivando enfatizar o caráter *noir* da obra. Sem dúvida as imagens remontam às do cinema, cheias de profundidade e perspectiva grande-angular.

Mesmo assim não podemos considerar que esse recurso recaia em algum uso banal, para tratar, também banalmente, um possível roteiro policial. O desaparecimento de Dulce Veiga no dia em que ela realizaria um grande show, de fato, pode ser entendido por muitos nessa perspectiva.

"A primeira vez que vi Dulce Veiga, ela estava sentada numa poltrona de veludo verde".

Havia pouco material, mas isso não era culpa do *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 do arquivo.

Na verdade, Dulce Veiga nunca fora uma cantora muito popular. O meninos críticos dos segundos cadernos de agora, indecisos em chamá-la de *obsoleta* ou *demodée*, iriam hoje talvez que era – *cult*. Mas essa palavra, que tinha o irresistível poder de me fazer pensar em Isabella Rosselini arrastando seu sotaque pesado para gemer *Blue velvet*, naquele tempo teria soado ridícula, quase incompreensível. Dulce Veiga apresentava-se em boates pequenas, mais ou menos requintadas, no centro da cidade, gravara um ou dois discos, fizera pequenos papéis no cinema, onde antes ou depois de cantar algum samba-canção dizia umas poucas falas, invariavelmente debruçada no piano ou fumando na mesa de pista, enquadrada entre o abajur no centro e a champanha no balde suado de gelo - e desaparecera no dia da estréia daquele que seria seu primeiro grande show: "Docemente Dulce".

A casa cheia, críticos na platéia, amigos e admiradores: todos dispostos a amá-la e consagrá-la definitivamente como a melhor. Uma, duas horas, cortinas fechadas. Por trás delas, certa inquietação dos músicos, um acorde no piano, um suspiro do saxofone varando o veludo vermelho para estender-se, como uma capa incômoda, também sobre a platéia. Tosses, cadeiras rangendo, palmas nervosas. Ainda tímida, a primeira vaia. Então o diretor Alberto Veiga, marido dela - mas eu não lembrava desse nome, seria ele a outra pessoa naquela tarde, no apartamento da São João? (ABREU, 1996, p.54)

Interessante observar que o desaparecimento de Dulce é a metáfora argumentativa do narrador para dizer que um certo passado também desapareceu, não restando nem o cadáver, nem o assassino, nem a prova do crime. Márcia Felácio e sua banda talvez sejam a contraprova desse passado que foi recalcado nos bastidores das rotas e dos roteiros da ditadura militar no Brasil. Nesse sentido, o recurso cinematográfico aqui está longe de ser banal,

pelo contrário, pois Caio Fernando utiliza-se das imagens do cinema para refletir profundamente sobre a banalização de aspectos da realidade:

Há tanto tempo eu não jantava fora. Era como ir ao cinema.

Mesa no canto, azeitonas pretas sem caroço, pão com gergelim, patê de berinjela, 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 Tushingam e Tom Selleck, pizza, guaraná, silêncio farpado. Elis Regina numa FM suave, sentimental eu fico, quando pouso na mesa de um bar, eu sou um lobo cansado, carente. Ao ponto, filé ao molho madeira, gordos champignons, batatas fritas, arroz à piemontesa. A loura com perfil de Grace Kelly, pena o moleton, turma da repartição cantando parabéns para Antonio Moreno, vinho riesling ou cabernet? Cerveja desce melhor, mas vinho chapa, que vengam el toro. Uma garfada, um gole. Torta de limão, água com gás. Outro cigarro, café com chantili, licor de strega flambado. Da mesa ao lado Paula Prentiss e Daryl Hannah olham excitadas a chama azul, Mel Gibson e Alan Ladd fingem não ligar. Mais três, quatro cigarros, ai de Humphrey Bogart, se queres saber se eu te amo ainda, Nana Caymmi, na FM, procure entender a minha dor infinda. Outro café, outru 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 Duvall ao lado de Woody Allen. E o bafo espesso da Oscar Freire sem brisa na noite de fevereiro. Kim Novak passa num Monza cinza, desce no L'Arnaque. (ABREU, 1990, p.109-10)

Os astros e estrelas de Hollywood vão sugindo por entre as mesas do restaurante, confundidos entre as imagens do cinema e as imagens do mais banal. Eles participam do “banquete báquico” do repórter por meio de seu imaginário cinéfilo, em que os *flashes* sobre a comida e a bebida revelam o lado material de uma vida que também se pretende mística.

Finalmente, temos a quarta e última perspectiva que diz respeito ao “sublime no artificial”. Podemos dizer que o sublime no artificial remonta, em

*Onde andar*á Dulce Veiga?, aos mesmos aspectos de uma realidade banalizada, às custas do momento pós-ditadura militar. O uso indiscriminado de drogas, a liberação sexual, o uso da pílula anticoncepcional configuram, a nosso ver, atos sublimes, e de sublimação, tanto no artificial da vida, quanto nos artificialismos de sobrevivência num país destruído por um outro filme *noir*: a ditadura militar. Assim, o uso de drogas configurava, sobretudo, uma atitude de cunho político, na tentativa de tornar sublime o grotesco da realidade, em meio às mazelas que o regime ditatorial provocou na vida social.

O desaparecimento de Dulce constitui também o enigma metafórico de outros desaparecimentos, que o contexto da ditadura militar promoveu no Brasil, especialmente depois do AI-05, isto é, do chamado Ato Institucional nº 05. Este decreto foi considerado o mais duro de toda a história do regime militar, pois os órgãos da repressão “endureceram” ainda mais, instalando a censura e a tortura de centenas de pessoas que, por vezes, não possuíam ligações com a chamada guerrilha urbana. Sem dúvida, a cantora Dulce Veiga não possuía vínculos com as idéias contra-revolucionárias, embora ela possuísse vínculos afetivos com o guerrilheiro Saul. Nesse sentido, podemos dizer que Dulce representa também um outro enigma, que diz respeito aos simulacros do regime militar, o qual fez desaparecer da cena cultural pessoas conhecidas e também desconhecidas, como foram inúmeros os desaparecimentos, entre jovens estudantes, artistas, jornalistas, além de personalidades bem conhecidas, como os casos do Brigadeiro Rubens Paiva e do filho da estilista Zuzu Angel, ambos desaparecidos em 1971. Dulce Veiga, depois da separação, torna-se amante de um revolucionário de esquerda, que o repórter-narrador conhecera na segunda vez em que estivera no apartamento da cantora. A reportagem não acontece, Dulce, muito drogada deixa-se desmornar na poltrona verde que agora não mais saía das lembranças do repórter:

O baixinho do espelho me empurrou para fora. Eu estava atordoado demais para reagir, me deixei levar. Para fora, para longe, - para qualquer lugar, talvez lá onde estavam a poltrona verde, a seringa manchada de sangue, o

berço no canto escuro. Não sei como tinha esquecido tudo aquilo, mas agora também não sabia o jeito certo, se havia um, de lembrar. Tantas coisas, tantos anos depois de Dulce Veiga. (ABREU, 1996, p. 33)

Embora Dulce Veiga lembre ao repórter-narrador uma certa semelhança às divas de filmes norte-americanos dos anos 1940, as suas reminiscências vão compondo cenários de um roteiro sem nenhum glamour hollywoodiano.

Pensei que assim, magra, pálida, os olhos verdes arregalados, aquele cabelo branco', parecia a imagem, negativa, claro, de alguma campanha antidrogas. As partidas, as mortes, os exílios, e tive um impulso louco de adotá-la, cuidar para que bebesse bastante leite, mel, germe de trigo, vitaminas, sais minerais.

Mas eu não estava certo se esse tremor contemporâneo, esse ar doentio, essa fragilidade cosmopolita, de repente e apenas não passavam de puro simulacro. As mil faces da pequena Márcia: a frágil, a louca drogada, a órfã rebelde e maldita. (Op. cit, 1996, p.94)

Ao encontrar Márcia Felácio, a filha de Dulce Veiga, o repórter tenta remontar fatos e acontecimentos do passado, ainda que seja essa reconstituição feita de fragmentos e também de sombras, porque ele só consegue reter na memória a imagem de Dulce Veiga. O repórter sente-se, de certa forma, culpado pelo desaparecimento da cantora.

Na segunda vez em que estivera com Dulce Veiga não conseguiu obter dela nova entrevista. A cantora vivia com o amante guerrilheiro num apartamento na avenida São João, e também experienciava as drogas que a jogavam em um estado letárgico. Nessa época, o repórter ainda muito jovem via os fragmentos do cenário da ditadura à sua volta:

O apartamento da cantora, perguntaram, o guerrilheiro, onde mora Dulce Veiga, o terrorista, onde é a casa daquela puta, daquele comunista, e sem

saber direito o que significava aquilo, era tudo rápido demais, eu não tive culpa, eu falei o número, sem querer, acho que era setenta, eu disse: é lá que eles moram. Os homens saíram correndo, eu fui embora. Não lembro quase mais nada, depois. Dentro do elevador, ou na saída do prédio, ouvi os homens dando socos e pontapés na porta do apartamento. Na rua, as pessoas falavam em voz baixa, passavam apressadas, olhando para o chão, fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada, com homens armados em volta. (Op. cit., 1996, 152)

Vamos observar que a fala do repórter se funde à fala do escritor para dizer que a ditadura militar instalou-se no Brasil como roteiro de filme *noir*, no qual nunca se vê *tete-a-tete* o rosto do assassino. Caio também quer falar, e fala, que a realidade do pós-ditadura é cheia de artificialismos, de simulacros do capitalismo. O uso de drogas já não está vinculado às ideologias da contracultura, já não é protesto frente aos regimes ditatoriais.

Em *Onde andarás Dulce Veiga?*, as drogas não são mais símbolo de libertação, paz e amor, pelo contrário, elas deixam ver a engrenagem capitalista que move os jovens para a fama e o dinheiro, a exemplo da banda de Márcia, “as Vaginas Dentadas”.

O repórter decepcionado pela falta de sentido na realidade que vê, melhor dizendo, decepcionado com a banalidade da vida, tenta, como Dulce, “encontrar outra coisa”. A figura doentia de Márcia causa-lhe um forte sentimento de angústia e pena, e se vê impelido a cuidar da moça. O “tremor contemporâneo” agora é a linguagem da juventude que não é mais a mesma de seu passado com Dulce Veiga. Nessa recusa em relação à banalização da vida, o repórter-narrador vai em busca do passado para tentar sublimar a banalidade do presente:

Raffic deu a volta no balcão, sentou à minha frente e abriu as pernas. Devia ter pau grande, pensei sem querer. Mocassins de cromo alemão, mas as meias vermelhas combinando com a camisa pareciam sintéticas, com frisões do lado. Então lembrei, eu já o tinha visto. Era aquele homem de mãos dadas

com Dulce Veiga numa mesa de boate, na foto do arquivo. Não sabia bem se na festa de entrega do prêmio a Leniza Maia ou com Lilian Lara, pensei em falar nisso, já que estava tão interessado talvez ele soubesse onde, afinal. Mas o Jack Daniel's, a dama da noite invadindo as portas abertas, o Pacco Rabanne e o meu próprio cheiro estavam retardando meus reflexos. (Op. cit., 1996, p. 104)

Aqui vemos uma clara referência à cantora que também nunca existiu: Leniza Maier, a personagem da obra de Marques Rebelo *A estrela sobe*. Contudo, Caio grafou o seu sobrenome de maneira não literal, apenas Maia, aportuguesando-o. Leniza, que havia tentado uma carreira de sucesso como cantora de rádio, aparece na obra de Caio como uma cantora premiada. Será que a jovem Leniza tornara-se de fato uma estrela? Será que Leniza conseguiu afinal salvar-se de um final trágico, como sempre ocorria com as estrelas de Hollywood? Perguntas que ficam aqui apenas como reflexão para o nosso próximo tópico, no qual exploraremos as diferenças entre a figura de Dulce Veiga, a de Leniza Maier e a de Márcia Felácio. Três vidas, três perfis de três mulheres que se desdobram na obra de Caio para falarem não apenas da decadência de si mesmas, mas também da decadência do “cinema do real”, e da vida.

Finalmente, retomando a discussão de Denílson Lopes, consideramos que *Onde andaré Dulce Veiga?* é um grande intervalo que situa, ao mesmo tempo, os paradoxos da ditadura militar no Brasil, bem como da realidade dos 1980. Caio se utiliza da linguagem do cinema para realizar uma grande reportagem sobre um contexto de época que o atormentou durante toda a sua vida de repórter do real. Se há algum laivo do cinema *noir* nessa obra de Caio, o percebemos principalmente na realidade que o jornalista sempre rejeitou, até o momento de sua descoberta da doença.

2.3 Leniza Maier, Dulce Veiga e Márcia Felácio: estrelas dispersas no mundo dos simulacros

Com o intuito de traçarmos possíveis retratos *noirs* das personagens Leniza, Dulce e Márcia, que apresentam características muito peculiares, tomamos para o foco de nossa análise o que chamamos de mundo dos simulacros, isto é, a realidade em seus aspectos sociais, culturais, políticos e comportamentais, que figuram como fragmentos fantasmáticos no texto de ficção. De acordo com Theresinha Barbieri, “o caráter de aparência da representação, o simulacro mostra versões falsas e modos falsificados de acesso à realidade. Marca identificadora de uma época, torna aparentes máscaras do vazio” (BARBIERI, 2003, p. 24).

Leniza, Dulce e Márcia, que pertencem a três diferentes narrativas, isto é, a três distintos contextos, movem-se no mundo de simulações, a fim de “tornar aparentes as máscaras do vazio”. Em outras palavras, elas dão formas na ficção ao que está diluído por entre os simulacros de uma realidade de vazios. Nessa ótica, Theresinha considera ainda que o ficcionista se vale do simulacro como alternativa para representar o caráter “insubstancial” de vidas que não são autênticas.

No tópico anterior, discutimos a obra *Onde andaré Dulce Veiga?* nas fronteiras do cinematográfico, do jornalístico e do ficcional. Agora pretendemos focalizar mais a fundo os contextos social, cultural e político em três diferentes épocas. Para tanto, criaremos elos de contato entre as três personagens cantoras, sendo que Leniza Maier será o suporte inicial desta abordagem.

O nosso interesse na obra de Marques Rebelo, *A estrela sobe*, é puxar os fios dos aspectos da realidade social para ligá-los aos contextos das décadas seguintes, especialmente a de 1960 e 1980, distintamente. Nesse sentido, trataremos os aspectos sociais no cruzamento com os estéticos, à luz de Adorno, a partir de sua obra *Teoria estética* (1982).

A nossa primeira hipótese se volta para o entendimento de que o texto literário é uma instigante potência de significados, que guarda relação com inúmeros aspectos. Tais aspectos mostram, no bojo do texto de ficção, os comportamentos, a cultura, a política, as mazelas sociais.

Para Adorno (1982), a obra de arte possui uma função social, permeada por outra de cunho estético. A obra de arte é o lado lúdico da sociedade, e provoca nela os mais variados sentimentos e sensações. Adorno diz que a privação da obra de arte, por uma determinada cultura, seria o mesmo que subjugar a sociedade a uma condição primitiva. Seria como negar a própria sociedade. Mesmo que a obra de arte seja uma realização sofisticada, porque para a sua constituição é necessário o empreendimento de diferentes processos, ela terá sempre uma característica fundamental: a sua unicidade. É o que Adorno chama de *mônada*. Toda obra é caracterizada pela sua identidade *mônada*, isto é, ela é única por ser obra de arte e impossível de reprodução. Adorno vê na literatura também essa mesma característica, e ressalta que ela guarda dentro de si os aspectos belos e feios da sociedade, a exemplos das obras *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, e *A metamorfose* (1912), de Kafka.

Adorno ainda argumenta que o teor social de um texto literário ocorre apenas, e tão somente, pela linguagem sobre a qual ele é articulado. Nesse entendimento, podemos dizer que a linguagem sendo um objeto social capta, sensivelmente, as relações simbólicas disponíveis no todo da realidade. Assim, de modo geral, as narrativas de ficção exploram o social por meio da linguagem. A linguagem ganha, então, um aspecto especial que faz o banal virar sublime, para costurar em um mesmo tecido os fragmentos da realidade na ficção.

Marques Rebelo e Caio Fernando Abreu, entre muitos outros escritores, preocuparam-se em discutir, por meio da literatura, problemas da experiência humana no todo social. No primeiro escritor, vemos que *A estrela sobe* conta, em enredo muito simples, a trajetória de penúria, trabalho e sonho de uma jovem criada num bairro operário do Rio de Janeiro, que por contingências de vida passa a almejar o estrelato e a fama, tornando-se cantora de rádio. A

história de Leniza poderia ser mesmo a de outras centenas de jovens, que também sonhavam com uma carreira de sucesso, desde que o rádio tornou-se um atrativo de diversão no espaço familiar, a partir dos anos 1920 no Brasil.

As primeiras experiências de radiodifusão no Brasil ocorreram em 1922, com a transmissão do discurso do então presidente Epitácio Pessoa, no alto do Corcovado, em comemoração ao centenário da Independência do Brasil. Nesse momento, Roquete Pinto, oficialmente considerado o pai do rádio, empreende um projeto de cunho cultural para a popularização do aparelho rádio. Em *A estrela sobe*, a narrativa é marcada pela presença do rádio que, por sua vez, também vai desvelando os comportamentos sociais:

Quando não se refugiavam nos cinemas, iam para as sombras noturnas e camaradas das ruas próximas, ruas escuras da Saúde, ruas em escadinhas fétidas, e lá ficavam atacadados, horas e horas. Era Leniza sempre quem dava o brado de alarme.

- Onze horas já, santo Deus! É tarde! Vamos.

Mentia: - ‘Estive ouvindo o rádio na casa da Matilde. Estive passeando com Matilde...’ (REBELO, 1974, p.30)

Leniza, desde a adolescência, já se utilizava do artifício da mentira para escapar dos olhos da mãe. A moça saía às escondidas com namorados, que a “bolinavam”, nos cantos escuros das ruas do bairro da Saúde. Leniza entrava no mundo dos simulacros para participar de uma realidade degradada à sua volta, de ruas escuras e “escadinhas fétidas”. No entanto, o namoro com Astério, um dos hóspedes da pensão, era sempre permeado pelo mau gênio de ambos: ciúmes, desconfianças, xingamentos e agressão física:

Astério foi autuado em flagrante, os jornais noticiaram o martírio de Leniza com títulos mais ou menos humorísticos – ‘Amor e Pancadaria’, ‘O Astério não é sopa’, ‘Astério versus Leniza’, - a cotação dela, entre as companheiras, subiu a cem como uma vítima do amor. (REBELO, 1974, p. 32).

Astério promete vingança a Leniza, mas é chamado à delegacia. Depois da reprimenda do delegado, migra para Santos. Um novo hóspede fica em seu lugar, Alberto. Observemos que os fatos mais banais da vida eram registrados nos jornais, e as ocorrências da vida privada tornavam-se públicas naquele contexto dos 1950. Nesse sentido, tanto o jornal quanto o rádio ainda não possuíam um caráter mais abrangente, porque os eventos culturais atingiam apenas uma pequena parcela da população. Marques Rebelo utiliza-se de uma linguagem simples, em que a estética torna-se apenas um suporte da obra, para tocar no lado mais avesso da realidade. Os dramas pessoais, bem como os familiares pareciam costurar a realidade com a mesma linha com a qual se teciam os comportamentos sociais:

Leniza é que cantava, às vezes. A primeira vez que o fizera, seu Alberto não se conteve: - "Muito bem! Linda voz!" E armou com ela uma grande camaradagem. Trazia-lhe o Jornal das Modinhas, o Álbum do Seresteiro, a Lira do Povo, pedia que decorasse novas letras, que cantasse assim e assado, puxava por ela. Leniza atendia-o. Cantava com muita graça e a voz, pelo exercício quase contínuo, melhorava sempre. (REBELO, 1974, p. 32)

Seu Alberto passa a incentivar Leniza no acompanhamento ao violão, e assim vai desenhando um perfil de cantora madura no espírito da jovem. O “Jornal das Modinhas”, o “Álbum do Seresteiro”, a “Lira do Povo” configuram as referências musicais da época, porque o disco de vinil ainda não havia ganhado abrangência popular. As cifras e letras das músicas eram veiculadas mais popularmente nesses suportes, vendidos muitas vezes nas feiras nas décadas anteriores.

O rádio, porém, começa a dominar a vida social na década de 1950, que passa à história como “década de ouro do rádio”, e a sua influência colabora na modificação dos comportamentos pessoais. As rádios descobrem o poderoso filão de lançar concursos musicais, como forma de vender cada vez mais o

aparelho rádio. Estratégia que também implicava na venda de horários para anunciantes de todo tipo de produto.

Enquanto Leniza sonhava com o estrelato, o novo dono do laboratório no qual a jovem trabalhava sonhava com lucros astronômicos, mas admitia que para a prosperidade era necessária a propaganda, e de maneira ampla: “Anúncios nos jornais, anúncios nas revistas, nos bondes, no rádio, cartazes, prospectos. Tudo para atingir o público” (REBELO, 1974, p. 32). As rádios começam a movimentar a vida cultural e comercial do país, e o objetivo era sempre o de atingir o maior número de consumidores possíveis.

Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades, a cidade vê* a protagonista Leniza como síntese da cidade em construção. A cidade é um corpo em movimento, atravessado por outros corpos que vão em busca de algo que os possa fixar, nesse cenário insólito que gira para a modernidade. Leniza, assim, também se movimenta, vai em busca de seu progresso pessoal, quer crescer juntamente com a cidade: “A captação do Rio é filtrada pelo narrador através de Leniza. A cidade a envolve no destino e na aventura. Tudo é passageiro, fluido, contingente, dinâmico como a cidade: o mundo que lhe arranca todas as ilusões” (GOMES, p. 135).

Ainda na década de 1940, surgem no cenário da Rádio Nacional nomes como Francisco Alves, Vicente Celestino, Dalva de Oliveira, Emília Borba, Sílvio Caldas, Dóris Monteiro, além de outros. Depois da segunda guerra mundial, os concursos de reis e rainhas do rádio passam a fazer parte da programação anual, e a cantora Dircinha Batista conquista o título de Rainha do Rádio em 1948, mantendo-se na primeira posição por onze anos. Uma pesquisa realizada em 1955 confirmou a existência de quatrocentas e setenta e sete rádios, e, aproximadamente, meio milhão de aparelhos de radioreceptores: “Para as noites de casa tem os romances emprestados, as revistas, os jornais dos hóspedes. Tem o rádio do vizinho também. É desgraçado de fanhoso, mas é rádio.” (REBELO, 1974, p. 34). A renda da pensão e o salário de Leniza não eram suficientes para D. Manuela adquirir um aparelho de rádio, e apenas acompanhavam à distância o som que vinha do vizinho. Leniza, diante do seu contexto insólito, começa a sonhar com a possibilidade de se tornar uma estrela

de sucesso. Cantar na rádio significaria para ela romper com aquela realidade, com a qual já não mais suportava conviver.

As relações sociais vão se modificando pela presença do rádio. Todas as famílias desejavam fortemente adquirir um aparelho, com os mais variados interesses e finalidades. O rádio se prestava especialmente como meio de diversão, propaganda e transmissão de partidas de futebol, que passaram a ser irradiadas a partir dos 1950. Nesse sentido, o rádio promove a compilação do que chamamos de mundo dos simulacros, porém um mundo isento de imagens.

A realidade era passada no rádio apenas pela voz de um interlocutor, que estimulava a imaginação e o imaginário do ouvinte. No entanto, o jornal funcionava como o lado imagético do rádio, pois os concursos musicais eram amplamente divulgados pelos jornais, e as fotografias das divas do rádio apareciam nas primeiras páginas com manchetes sedutoras, atraindo cada vez mais a atenção do público.

Assim, Marques Rebelo constrói a sua mônada, buscando subsídios na realidade para a composição de um retrato de época. De acordo com Adorno, a mônada encerra em si um duplo aspecto: um que se volta para a articulação interna da obra de arte; e um outro que diz respeito aos elementos extrínsecos à obra. Para o filósofo, a obra concentra esse duplo movimento ao mesmo tempo, pois a sua construção (forma) requer um mergulho no lado de fora, isto é, ela naturalmente impele o artista a esse mergulho na realidade, a fim de buscar os conteúdos simbólicos (fundo) para a composição da mônada, melhor dizendo, da obra de arte. Tal movimento duplamente articulado tem sua referência metafórica num pêndulo, em que o seu “corpo” oscilaria entre o plano que está situado dentro da obra, e entre o plano que está fora. Adorno ainda adverte:

Nas obras de arte, tudo o que se assemelha à linguagem se condensa na forma, convertendo-se deste modo em antítese da forma, em impulsos miméticos. A forma procura fazer falar o pormenor através do todo. Tal é, porém, a melancolia da forma, sobretudo nos artistas em que predomina. Ela limita sempre o que é formado; de outro modo, o seu conceito perderia a sua diferença específica

relativamente ao formado. Isto confirma o trabalho artístico do formar que incessantemente selecciona, amputa e renuncia: nenhuma forma sem recusa. (ADORNO, 1982, p. 166)

No texto de ficção, podemos vislumbrar esse mesmo esquema de Adorno, porque nele vemos a síntese da mônada. Nesse caso, a linguagem é o material de que é feita a forma, e a própria forma da obra depois de pronta implica a fusão com o seu fundo. A obra, então, projeta-se como coisa antitética à linguagem. Em outras palavras, a linguagem artística recusa-se a uma mimese da realidade. Para Adorno, a obra formaliza o mundano a partir de seu recorte e, por conseguinte, promove dentro dela a sua mutilação. Aqui vemos a fusão entre forma e conteúdo, da maneira que Adorno entende a obra como performance entre o profano e o sagrado, entre a estética e a realidade.

Para Adorno, a mônada constitui um processo no qual é englobado tanto um conhecimento extrínseco às intenções artísticas, quanto a oposição que se faz desse senso cognitivo, que passa a relacionar-se a um momento de parcialidade e imanência do artista, frente à realidade que o cerca. Nessa ótica, Marques Rebelo, que possui um conhecimento sobre a realidade dos 1940 e 1950, realiza uma trajetória mônada, a fim de compor, de maneira parcial, a personagem Leniza, que passa a constituir o objeto imanente do romance, da maneira que Adorno discorre.

Adorno entende a mônada como uma reação do espírito do artista frente à realidade social que o cerca. Essa inspiração monadológica, isto é, subjetiva e individual, gera imagens de natureza coletiva. Explicando melhor: a mônada, que é de caráter individual, intransferível e espiritual, articula em seu bojo, ou melhor, dentro da obra, uma gama infinita de imagens sobre ela. Assim, podemos dizer que Leniza suscita no leitor diferentes interpretações imagéticas, diferentes interpretações sobre a sua figura como simulacro das cantoras de rádio. No caso de Leniza, a mônada aparece não apenas como simulacro, mas, também, como o movimento que observamos entre o contexto social e histórico e entre o texto da ficção, na qual Leniza está inserida como imagem de uma época.

Leniza, sem equívocos, move-se pelo texto como o pêndulo da mônada adorniana, pois ela sintetiza, do lado de fora do texto, o perfil de centenas de jovens que sonhavam com uma carreira de sucesso, naquele contexto dos anos 1950, no qual o rádio anunciava que esse sonho era possível. Assim, vendiam-se ilusões, mercadorias, aparelhos de rádio.

No entanto, do lado de dentro da obra de Rebelo, vemos o pêndulo Leniza recusar a realidade em volta, da qual ela é forma e conteúdo. Nesse sentido, é essa recusa que torna a personagem Leniza diferente do plano da realidade, porque mesmo diante das adversidades ela segue em frente, sempre para cima, sempre para o alto, querendo alçar o vôo para as estrelas, mesmo sendo ela uma estrela errante.

Por último, não encontramos na trajetória de Leniza algo que a identifique com o que Denílson Lopes chama de “dama *noir*”. Ao contrário, pois Leniza não se deixa envolver nas teias negras da realidade, como vemos acontecer com Dulce Veiga e Márcia Felácio. Leniza não sucumbe aos infortúnios, e segue firme nos seus propósitos, não se sabendo se estes de fato foram bem ou mal sucedidos.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?* a narrativa flui sem grandes ornamentos lingüísticos, porém as descrições mais banais da realidade figuram com grande força estética, exortando o leitor a penetrar num mundo de simulacros e enigmas. Para Adorno, toda obra de arte encerra um enigma em seu próprio bojo, que vai buscar o seu desvelamento sempre do lado de fora da obra de arte, isto é, ele possui uma íntima relação com a realidade e, por último, com a História.

A trajetória de Dulce Veiga, que apenas se vê por meio das lembranças do repórter-narrador, é o fio condutor que divide a narrativa em dois enigmas, que por sua vez envolvem duas vidas partidas: primeiro a de Dulce, depois a de Márcia Felácio. Podemos admitir que o primeiro enigma refere-se ao desaparecimento da cantora, que ocorreu no final dos 1960, sendo bastante explorado pela grande imprensa, e depois noticiado apenas em páginas policiais. O repórter-narrador, ao retomar as suas atividades profissionais,

depara-se com o passado que o impulsiona para o bojo desse enigma. É aqui que a narrativa passa a se mover dentro da aura do cinema *noir*.

Os enquadramentos de Dulce Veiga, realizados pela câmera invisível da memória, dão formas a uma grande montagem *flashback* de um contexto, que nos 1960 passa a ser permeado por outros simulacros, por outras mídias. Esses enquadramentos são realizados às custas tanto do imaginário do repórter-narrador, quanto das lembranças reais sobre a cantora. No entanto, as imagens parecem remontar cenas vivas de um roteiro cinematográfico, nas quais o repórter-narrador vai direcionando uma câmera a fim de captar os detalhes da imagem da diva, que aparece e desaparece entre luz e sombra. Mesmo assim, não consideramos que se trate de um recurso banal, ou mesmo desgastado de filmes tipo B. Ao contrário, os enquadramentos sobre a imagem de Dulce Veiga são sempre complexos, e remontam a um grau de afetividade que o repórter-narrador lhe dedicara no passado, e que ainda lhe dedica no presente.

Do lado de fora da mônada de Caio, vemos que a presença do rádio cede lugar também a outros veículos de diversão e informação. O cinema ganha força no Brasil e a televisão substitui a antiga função do rádio, nas décadas anteriores. Os anos 1960 foram marcados por profundas transformações na vida social e cultural do Brasil. Tudo acontecia ao mesmo tempo: a construção de Brasília, a chegada do ritmo bossa-nova, o surgimento do Cinema Novo, a ditadura militar, as vanguardas do Teatro, o fortalecimento da indústria cinematográfica, a propagação da televisão como cultura de massa, além de muitos outros eventos. Assim, a paisagem urbana era alterada, ao mesmo tempo em que mudavam os hábitos e comportamentos dos que assistiam a essa nova realidade, fosse por meio das imagens do cinema, fosse por meio das imagens da televisão:

A primeira vez que vi Dulce Veiga, e foram apenas duas, ela estava sentada numa poltrona de veludo verde. Uma bergère. Mas naquele tempo eu nem sabia que se chamava assim. Sabia tão pouco de tudo que, na época, quando tentei descrevê-la depois, na mente e no papel, disse que era uma dessas

poltronas clássicas, de espaldar alto e assim como duas abas salientes na altura da cabeça de quem senta. Por alguma razão, até hoje, ao pensar nela penso também inevitavelmente num filme qualquer em preto e branco, da década de 40 ou começo dos 50. (ABREU, 1996, p.32)

Dulce Veiga parece estar eternamente fundida aos enquadramentos cinematográficos sobre as divas do cinema hollywoodiano, que figuravam também como simulacros de outras realidades nas décadas anteriores. O repórter também a desenha, na mente e no papel: ora pela via da memória, ora pela via da escrita jornalística, como uma mulher enigmática, e por vezes frágil demais. Vestida de negro ou vermelho, sempre trazia no pescoço alvíssimo o colar de pérolas. Os cabelos louros, repartidos simetricamente ao meio, revelavam um rosto delicado porém orgulhoso. A maquiagem nunca era leve, e o batom escuro combinava com a cor das longas unhas vermelhas. Dulce Veiga, na penumbra do apartamento, nunca se deixava ver à claridade, tinha algo a dizer, mas nunca revelou nada ao repórter, tão jovem à época. A voz muito rouca, pelo conhaque e pelo cigarro, falava pausadamente nas entrevistas sobre coisas triviais. Ela nunca revelava nada de sua vida particular, menos ainda das suas aflições, apenas dizia que “queria outra coisa”. Dulce Veiga não é uma estrela errante como Leniza Maier, mas, antes, configura um estado de eterna perplexidade frente à realidade que a fragmentava:

E você acha que eu poderia esquecer? Logo ela, Dulce Veiga a melhor de todas. A mais elegante, a mais dramática, a mais misteriosa e abençoada com aquela voz rouca que conseguia dar forma a qualquer sentimento, desde que fosse profundo. E doloroso. Dulce cantava a dor de estar vivo e não haver remédio nenhum para isso. E era linda, tão linda. Não só a voz, mas a maneira como se debruçava sobre o piano com um cálice de dry-martini na mão, mexia lenta a azeitona e pegava devagar o microfone com a outra. Não, por favor, não pense nenhuma vulgaridade, Como se colhesse uma rosa para depositar no altar de um deus cruel, assim ela pegava o microfone para cantar. Como quem aceita um dom que implica em outras desventuras, assim ela cantava. (ABREU, 1996, 48-9)

Assim, Dulce Veiga, uma estrela decadente, cantava que a vida era “nada além de uma ilusão”, numa voz rouca e peculiar, que atraiu a atenção de um “clube fechado” de fãs. Ela, da mesma forma que outras cantoras da bossa-nova do Rio de Janeiro, iniciou a sua carreira cantando em casas noturnas, bares e restaurantes de São Paulo. Aqui a música ganhava novos formatos, e as rádios já não promoviam concursos para definir as mais belas vozes femininas. As estrelas da música popular diluíam-se por entre as constelações de atores e atrizes do Teatro, do Cinema Novo e da televisão. A sociedade passava a figurar como co-adjuvante dessas transformações, especialmente através das imagens da televisão:

Hoje estou tão fraca de notas, um horror. No verão não acontece nada. A única novidade é a última plástica de Lilian Lara. Imagina, novidade: a perua já deve ter feito mais de trinta.

Lilian Lara era uma famosa atriz de telenovelas, dessas louras de idade indefinida entre os trinta e os sessenta. Às vezes via foto dela nas capas daquelas revistas que jamais compraria, ou ouvia sua voz melosa saindo da televisão das velhinhas do primeiro andar. (ABREU, 1996, p. 52)

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, a profusão de imagens, realizada pelas novas mídias, não é algo gratuito, porque faz surgir no mundo dos simulacros o caráter de banalização da vida. O banal, nessa obra de Caio, não pode ser visto como algo corriqueiro, sem reflexão. Por outro lado, o presente já não guarda relações com o passado das décadas anteriores, que foram orquestradas pela presença do rádio. O passado era menos descartável e mais interessante, porque mais refletido, mais denso, e por isso menos banal. A partir dos 1960, a televisão começa a crescer, e as novas mídias não levam o público a uma reflexão sobre a vida, sobre as relações afetivas, que acabam por seguir um padrão de comportamento ditado pela televisão.

Esta relação entre sociedade e mundo do simulacro se torna promíscua na medida em que o capitalismo passa a induzir um novo tipo de economia,

intrinsecamente ligada ao culto do corpo. O corpo começa a ser transformado em objeto de exposição midiática, passando a configurar um objeto plástico e isento de mônada. A atriz Lílian Lara é a representação irônica desse banal, que propõe um padrão estético, às custas da cirurgia plástica, a outras centenas de espectadoras. Nesse sentido, o mundo dos simulacros induz, ao mesmo tempo que cria, diferentes expectativas, para um único objetivo: o consumo e a fragmentação subjetiva. Nos 1980, outras tantas atrizes louras, e de beleza artificial, passaram a configurar um único perfil global.

O repórter quer o passado de volta para recuperar a sua mônada: Dulce Veiga. Mesmo lembrando divas trágicas do cinema hollywoodiano, Dulce configura uma referência única, sem igual na sua maneira de cantar, mesmo que o repertório já fosse muito conhecido pelo público. O que a fazia ser diferente era o seu perfil enigmático, distanciado do que seria identificado como o mais trivial, o mais banal da vida de uma cantora de sucesso e fama. Mas, o que teria feito Dulce Veiga ter saído da cena fundamental, no momento em que ela galgava o estrelato? Eis aqui o enigma indissolúvel, porque indissolúvel é a mônada Dulce Veiga. Nesse sentido, o possível enredo *noir* fracassa, pois para essa pergunta não há respostas possíveis. Ainda assinala Adorno:

A condição do carácter enigmático das obras de arte é menos a sua irracionalidade do que a sua racionalidade; quanto mais metodicamente são dominadas tanto maior relevo adquire o carácter enigmático. Através da forma, tornam-se semelhantes à linguagem, parecem tornar-se apenas um em cada um dos seus momentos e a este revelar, o qual desaparece em seguida. (ADORNO, 1982, p. 140)

Para o filósofo, todas as obras de arte, bem como as Artes em geral, possuem um carácter de enigma. As obras dizem algo a respeito de si mesmas e da realidade em volta, porém elas ocultam o que querem desvelar. Nessa rota, o carácter enigmático das obras relaciona-se diretamente com a linguagem, pois é a partir dela que o espectador terá condições de penetrar na sua constituição mônada.

Apenas ao final da narrativa, numa cidadezinha do interior paulistano, Estrela do Norte, é que o repórter reencontra Dulce Veiga, como resposta a um enigma que não se dilui jamais. Talvez nem mesmo Caio Fernando tinha a intenção de desvelar o mistério Dulce Veiga, apenas deixar pistas nos fragmentos de cartas escritas pela cantora ao longo de seu conturbado casamento com o diretor de teatro Alberto Veiga:

"Recebi outra carta de Deodato, ele diz que a hora que eu quiser, a comunidade está aberta. Mandou um pouco, provei. É amargo demais. Tive vontade de ser outra coisa."

"R. diz que pagou pessoas para me apedrejarem na saída do teatro. Não suporto mais. Não posso falar nada, só poderia fugir."

"Quero apenas cantar. Não quero nada disso que vejo em volta, eu quero encontrar outra coisa."

"Vou ajudar a preparar a Nova Era. E me esquecer de mim" (ABREU, 1996, p. 194)

Onde andará Dulce Veiga? é a pergunta que ecoa como reflexão sobre um passado estrelado pelos sonhos ideológicos, e também sobre um presente que passou a desfigurar esses mesmos sonhos, no mundo dos simulacros. De maneira surpreendente, Dulce acaba por se reinventar como simulacro do passado, nas sombras de uma realidade que ao final se pretende iluminada, em razão de sua conversão religiosa ao Santo Daime.

Por último, Márcia Felácio é a mônada que oscila entre os resíduos de um passado, sobre o qual ela não tem acesso, e entre um presente desbotado, feito de imitações banais de outras realidades. Ela diz ao repórter não saber o que de fato aconteceu com a mãe, Dulce Veiga. Não saberia dizer se ela estaria viva ou morta. Mesmo assim, o repórter não se convence das declarações da moça e começa a seguir por caminhos tortuosos, cheios de pistas falsas, e por vezes verdadeiras.

Márcia trazia-lhe à memória, ainda que de maneira fugaz, todo o ambiente *noir* da primeira entrevista que fizera com a cantora, quando Márcia era apenas um bebê. Naquela ocasião, o repórter-narrador sentira a presença de alguém no apartamento. Esse foi o primeiro enigma com o qual o repórter se deparou.

Saul, o amante de Dulce, é o pêndulo que prende Márcia ora ao passado, ora ao presente. O repórter também se agarra a este pêndulo como um cão farejador, no momento da descoberta sobre o objeto de investigação. Da segunda vez em que estivera no apartamento de Dulce, lá estava Saul, na cena do “crime”. Ele preparava-se para fugir da repressão política, enquanto Dulce afundava-se nos simulacros das drogas. Caio, nesse momento, abre uma fenda na sua mônada para contar um pouco da realidade daquele presente-passado, fora do texto.

Mas, do lado de dentro da narrativa, os fragmentos da realidade permeiam a trajetória de Márcia. Ela tenta de maneira radical cortar os vínculos que a prendem nas reminiscências do passado de sucesso, que na verdade acabou por não acontecer na carreira da mãe. Assim, Márcia é a dobradiça antimônada de Dulce Veiga, porque ela desdobra-se entre um passado nebuloso e um presente insólito do capitalismo.

Walter Benjamim, ao analisar a modernidade parisiense pela via poética de Baudelaire, em sua obra *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (2000), admite que o capitalismo libertou a mulher dos grilhões da “lei do sangue”, isto é, dos laços familiares tradicionais, para aprisioná-la nas roldanas da mãe-indústria. Nesse sentido é que a mulher deixa de ser objeto erótico para encarnar a figura da lésbica. A figura da heroína da antiguidade grega converte-se na imagem da trabalhadora moderna, e pela força do trabalho passa a ter uma postura mais incisiva. Em razão do vestuário, a mulher adota uma performance masculinizada, no intuito de se igualar à força de trabalho do homem. Para Baudelaire, a mulher lésbica é a heroína da modernidade, e o amor lésbico é a reação contra a privação que o sistema capitalista reduz a mulher à máquina-indústria.

Com efeito, encontramos esse mesmo esquema do capitalismo na modernidade, analisado por Benjamim, na sociedade dita pós-moderna. Márcia Felácio é a heroína da pós-modernidade, lésbica e movida à cocaína. Ela assume uma postura masculinizada não para satisfazer os seus próprios desejos, no que se refere à identidade lésbica mas, antes, para atender às necessidades do novo capitalismo midiático. Se por um lado Dulce Veiga tenta manter a “lei do sangue”, visto que ela forma uma família, ainda que não seja de maneira convencional, por outro a filha Márcia rompe com esses mesmos vínculos tradicionais, assim partindo para um relacionamento lésbico com Patrícia. Analisa ainda Benjamim:

O século XIX começou a empregar a mulher, sem reservas, no processo produtivo, fora do âmbito doméstico. Fazia-o preponderantemente do modo primitivo: colocava-a em fábricas. Assim, com o correr do tempo, traços masculinos surgiam, pois o trabalho febril os implicava, sobretudo os visivelmente enfeiantes. Formas superiores de produção, inclusive da luta política como tal, podiam também favorecer traços masculinos, mas de uma forma mais nobre. Talvez se possa entender nesse sentido o movimento das Vesuvianas, que ofereceu Revolução de Fevereiro uma corporação de mulheres. "Vesuvianas" - lê-se nos estatutos - "é como nos chamamos, significando isso que em cada mulher filiada a nós opera um vulcão revolucionário". Nessa modificação da natureza feminina se revelaram tendências que puderam ocupar a fantasia de Baudelaire. Não seria surpreendente que sua profunda idiosincrasia à gravidez também participasse disso. A masculinização da mulher comprovava essa aversão. (BENJAMIM, 2000, p. 74-5)

A banda de Márcia Felácio, “As Vaginas Dentatas” propõe uma ruptura irreparável no que benjamim chama de “lei do sangue”. A proposta lésbica enfatiza que a mulher ganha uma nova performance na pós-modernidade. Márcia Felácio configura os simulacros descartáveis produzidos pela mídia, a partir dos anos 1980. Aqui vemos que a filha de Dulce Veiga distancia-se muito da figura de Leniza Maier, pois ela não almeja a ascensão sócio-

econômica, mas, sobretudo, deseja experienciar a fundo o lado “B” da realidade.

No entanto, essa experiência radical sobre o real lança Márcia no mundo das drogas, do homossexualismo e da AIDS. Viver já não é a coisa mais importante, e sim as performances que o novo mundo dos simulacros impõem aos jovens, os filhos das revoluções. Márcia, em sua trajetória *heavy*, também incorpora o novo paradigma contra-revolucionário, pois agora o que está no foco não é a causa política e sim a coisa rebelde, sem nenhuma causa.

A filha de Dulce Veiga, ao escrever as letras de *rock*, compreende que não há saída para um possível futuro, menos conturbado, menos contaminado. Contaminação que ocorre em vários níveis: no ambiente, nas mídias que adotam outras línguas, na realidade, no corpo. O corpo de Márcia é a síntese das novas projeções midiáticas em torno das bandas norte-americanas de *heavy metal*.

“As Vaginas Dentatas” ao som do *rock* muito barulhento, faziam o *backing vocal* das letras das músicas de Márcia, permeadas por uma crítica ácida a qualquer coisa. Já não há mais um projeto autêntico de modernidade no Brasil, tudo passa a ser imitado por meio da mídia, que divulgava amplamente os novos símbolos culturais do capitalismo norte-americano, voltados principalmente para o culto ao corpo, ao sexo e às drogas.

Madona surge nesse mesmo cenário dos 1980, não para romper com o sistema capitalista, ao contrário, mesmo causando polêmica, especialmente pelo visual e pelas atitudes irreverentes, ela acaba por atender às necessidades da indústria cultural, da cosmética, e a das novas mídias. Madona é a nova estrela-mônada que vai e volta pendularmente na dupla face do capitalismo, em que uma se volta para a espetacularização da realidade, e outra que aponta para as mazelas desse mesmo *show business*.

Se por um lado Madona realiza mega-shows, utilizando-se de um visual altamente sofisticado, num cenário fantástico de luzes coloridas, refletores, fumaça de gelo seco, por outro “Márcia Felácio e as Vaginas Dentadas” habitam um cenário decadente e melancólico. O estúdio remonta, sem equívocos, àquela aura *noir* de uma realidade decadente.

No estúdio de gravação da banda de Márcia Felácio, não é um filme *noir* que está no *script*, mas sim os mesmos enquadramentos do filme de ficção científica *Blade Runner: o caçador de andróides*, de Ridley Scott. No filme vemos a proposta de um futuro em ruínas, decadente, irremediavelmente adoecido. Agora o mundo é habitado por andróides, que haviam sido fabricados em larga escala para o atendimento das necessidades do capitalismo. Márcia Felácio se movimenta neste cenário decrepito de *Blade Runner*, sempre com o blusão de couro negro, com a mão fechada, e o dedo indicador apontando para o alto, para dizer que a massificação das mentes e dos corpos fazem apagar as mínimas possibilidades para um futuro.

Para concluir, Márcia Felácio certamente não alçará o vôo para as estrelas, como quis Leniza e recusou Dulce Veiga. Márcia permanecerá, então, como uma estrela caída, para sempre caída, sem passado e sem futuro, apenas habitando o mundo dos simulacros, das drogas, em um presente em branco e preto, sem porvir.

III – Os enquadramentos cinematográficos de Caio Fernando Abreu em *Onde andaré Dulce Veiga?*

3.1 A estética do afeto e a experiência da deriva na travessia da mônada

“Foi principalmente para não gritar – acabo sempre fazendo coisas para não gritar, como contar esta história –, já que o grito faria ruído e o ruído abalaria os vizinhos, esses mesmos que entram e saem, e com isso, se soubessem de mim que sou cinza e longo, e possivelmente sabem, pois deve ser justamente essa a silhueta que vêm através das vidraças, que tenho um quarto vazio, isso não descobririam, desde que jamais entrarão em minha casa, saberiam também que dou gritos em horas inesperadas.” (ABREU, 2005, p. 75)

Para a escrita do nosso último capítulo, desenvolveremos, mais de perto, o conceito de mônada, bem como o de enigma na obra de arte, a fim de explorarmos os enquadramentos cinematográficos a partir do que chamamos de estética do afeto e experiência da deriva, em *Onde andaré Dulce Veiga?*. Para tanto, faz-se mister conhecermos um pouco mais a pré-história envolvida na escrita do livro de Caio Fernando Abreu, a partir de vários fragmentos de reportagens jornalísticas, bem como das cartas escritas aos amigos, em que ele, ao longo dos 1980, fazia referência a um romance que estava prestes a eclodir. A nosso ver, as cartas compreendem o fio condutor que liga o escritor, ao mesmo tempo, à vida e à ficção de *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Fiz Faculdade de Letras durante dois anos e fiquei intoxicado, com medo de elucubrações. Gosto de Pound, leio com muita atenção, mas quando você lida com ficção, lida com emoção, está perto do mistério. E com o mistério não se pode mexer. Escrevi essas histórias porque elas exigiram que eu as

escrevesse. Vivo em um tempo e tento compreendê-lo através da palavra escrita. (AMARAL, 2005, p. 254)

O fragmento destacado acima é parte de uma entrevista de Caio Fernando concedida ao *Correio Brasiliense*, realizada pelo jornalista Celso Araújo, com o título “Sem loucura, só amor”, em 30 de janeiro de 1984. Dessas poucas e reveladoras palavras podemos encontrar a síntese da natureza literária de Caio, um jornalista que transformou a palavra escrita no aporte para inúmeros aspectos que compreendem a obra de arte, em sua dimensão maior: a do mistério, e que Adorno batiza de enigma.

Compreendemos, assim, que *Onde andaré Dulce Veiga?* é a parte mais vital desse projeto enigmático de Caio, porque nele vemos a configuração de diferentes dobras no plano do texto. Por baixo dessas dobras estão os vários enigmas, os vários mistérios que cruzam os caminhos do escritor, entre a vida e a ficção.

Somos hoje um país que perdeu a identidade, o brasileiro não tem mais face e a tarefa do escritor pode ser, de repente, tentar ajudar na reconstituição. Escrevo sobre coisas que estão se passando a todo momento. Estamos vivendo essa noite difícil, mas as pessoas estão procurando amor, ou enlouquecendo, ou discutindo à espera de um futuro, buscando uma nova ordem para as coisas. Em literatura, acho que não há nada de novo. Nem sei se poderia haver. Essa onda de rock não traz nada de absolutamente novo (Op. cit. 2005, p. 255).

Caio expressa toda a sua inquietação por estar de frente num país ainda sob os efeitos da ditadura militar. Dizia que a sensação era a de se estar entre luz e sombra, entre Deus e o diabo. Observava que as pessoas, a juventude, de modo geral, estavam como “zumbis”, sem perspectivas, drogadas pelo trabalho, pela televisão, enfraquecidas, na “fronteira de uma morte coletiva” (Op. cit. 2005, p. 256). A realidade ia penetrando fundo como punhal no seu peito, exortando-o a transformá-la em palavra escrita, em enigma de ficção.

Para ele, as experiências de vida, e também as de morte ocorridas em qualquer direção trôpega, socorriam-no na escrita de contos, peças teatrais, poemas, ou singelas e afetivas cartas aos amigos. Roteiro que não foi diferente na confecção artesanal do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, cujo projeto inicial traduzia a sua vontade na produção de um longa-metragem, como abordaremos mais adiante.

No entanto, restou o livro que compreende as duas faces de uma mesma moeda literária, em que na primeira vemos a afetivização dos objetos textuais como fetiche estético da linguagem. Na outra face, vemos o trânsito intermitente de um repórter à deriva, pelas ruas de São Paulo, como principal sintoma da mônada, projetada no bojo da obra:

Não havia ônibus nas ruas alagadas, os táxis passavam cheios, jogando água barrenta nas pessoas amontoadas, à espera de condução. Resolvi andar até em casa, mas antes entrei num bar, pedi um conhaque. O rádio falava do temporal, favelas desabadas, carros levados pela enxurrada, congestionamento, um edifício evacuado, não seria impossível que fosse o meu.

Um homem de muletas ofereceu a borboleta, últimos bilhetes, na cabeça, moço. Mas não tenho sorte, eu disse, e o homem falou nunca diga isso, tem que arriscar, um dia quem sabe. Falei que fosse andando, peguei o copo opaco, cheiro de pano molhado, bebi de uma só vez. Bateu no estômago e na cabeça ao mesmo tempo, um fio de fogo ligou os dois na altura do peito, depois desceu para as pernas, espalhou-se pelos braços. (ABREU, 1996, p. 36)

O repórter inominado, na sua experiência de deriva, colhe os flagrantes da sua própria realidade, da realidade das ruas e da realidade do outro, que sempre atravessa o caminho do jornalista andarilho. Num dia de chuva, a imagem de Dulce Veiga é presença constante em todas as esquinas, nas quais o repórter habita momentaneamente.

As ruas de São Paulo, bem como os viadutos, parques, edifícios e avenidas, dão formas ao cenário perfeito do encontro com a cantora, que não ocorreu naquelas esquinas concretas. O repórter busca Dulce Veiga desesperadamente, e como que num passe de mágica ela aparece e desaparece diante dos seus olhos nos mais intrigantes lugares.

O rádio anuncia as tragédias urbanas num dia de temporal, na maior capital do País: “favelas desabadas, carros levados pela enxurrada, congestionamento, um edifício evacuado” (Op. cit., 1996, p. 36), configuram o que chamamos de objetos textuais, que se multiplicam ao longo da narrativa-filme.

Os objetos textuais são captados pelo olhar atento do repórter andarilho, registrados no imaginário autoral, e convertidos em signos de afetividade. Essa afetividade em torno dos objetos, das pessoas, das ruas e da escrita ocorre principalmente por meio de sinais sinestésicos, sejam eles no campo positivo, sejam eles no negativo. O copo opaco e o conhaque com cheiro de pano de chão transmitem ao espectador/leitor sensações reais que estão contidas no plano do texto. Elas configuram a estética afetiva da linguagem aberta às janelas da mônada, espalhadas pela narrativa:

Olhei a data, forcei a mente tentando lembrar onde andaria eu mesmo naquela época. Entregando jornais em Paris, lavando pratos na Suécia, fazendo cleaning up em Londres, servindo drinques em Nova York, tomando ácido na Bahia, mastigando folhas de coca em Machu Picchu, nadando nos açudes límpidos do Passo da Guanxuma. Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeças sem molde final. Ao acaso, eu dispunha 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. À medida que o tempo passava, eu fugia, jamais um ano na mesma cidade, eu viajava para não manter laços - afetivos, gordurosos -, para não voltar nunca, e sempre acabava voltando para cidades que já não eram as mesmas, para pessoas de vidas lineares,

ordenadas, em cujo traçado definido não haveria mais lugar para mim.
(ABREU, 1996, p. 56)

No trecho acima destacado, enfatizamos a conexão existente entre o romance *Onde andar Dulce Veiga?* com as experiências de deriva de Caio, registradas no *Ovelhas negras*, como estudamos no capítulo anterior. Ao encontrar-se em estado de deriva, ele também experienciava o trânsito entre o plano da vida e o da fico.

É neste entrelugar que vemos a configurao da mônada, que ultrapassa o simples fazer artístico, posto que ela é a chama viva da realidade do jornalista. Assim, compreendemos que a mônada no conjunto da obra de Caio puxa do instantâneo da realidade os fios que ligam essas “peças soltas”, as quais configuram os roteiros de sua deriva.

Em *Onde andar Dulce Veiga?*, a mônada é o estilete que abre a fenda da realidade para a fico, promovendo um movimento contínuo do jornalista entre os dois planos. Mesmo querendo romper com os vínculos afetivos com as pessoas, ele era afetado pelos lugares, pelas coisas, pelas paisagens, pelas drogas e pelos objetos com os quais o jornalista interagia, ainda que momentaneamente:

Essa foi a aventura mais ardente de Marilene. Depois rezei (a orao de Santo Antnio), acendi incenso, tomei um banho escaldante de três horas para soltar o mármore das costas. Ufa! Ia te ligar à noite - mas Sergio estava com carência afetiva e ficou UMA HORA falando com Jac, [...] e mais uma com "minha exmulher (!) na CALIFÓRNIA". Depois, começou o Oscar. E eu relaxei, supondo ter sobrevivido.

Marilene vai à luta: chegou o cheque de direitos autorais da Nova Fronteira. Sabe quanto, guri? 130 mil. Repito: cento e trinta mil, não um milhão e trezentos. A todas essas, o renomado escritor com cinco paus no bolso. Me toquei para a *Around* hoje de manhã. Marilene, eu estava maravilhoso. Você calcula quanta eficiência, simpatia & bom astral. Ridículo, mas consegui aumento de 400 para 600 mil, com uma condio que EU impus: que me

aumentassem a partir do mês passado, isto é, me dessem JÁ um cheque de 200 mil. Me deram 100, amanhã dão o resto. Mas saí de lá orgulhoso de minha capacidade de batalha (que é mínima, você sabe).

Terminei a tradução (aaaaaaaarghhhhhhhhhh! No mínimo cinco encarnações de karma) e liguei pro Luiz Schwarcz. Aí, Marilene, s'as o que ele me propôs espontaneamente? Me pagarem um salário para eu terminar *Dulce Veiga*! Tipo fizeram com Leminski para *Agora que são elas*. Disse que a gente precisa conversar, e não é um PUTA salário, mas que patatipatatá, conheço bem, mas vamos lá: estou feliz e me sentindo assim um Scott Fitzgerald, um Gore Vidal terceiro-mundo. Topo. Por qualquer 500 mil, topo.

Mais: convivência avec Sergião. DANGER, mas danger-fly, isto é, teu conselho me serviu - dá pra rir muito. Melhor levar para o lado do riso do que para o stadenervos, certo? Aí vai, aos trancos, mas vai [...]. Recito Fernando Pessoa - "Tudo vale a pena/se a alma não é pequena" - dez vezes ao dia, gasto toneladas de incenso, sacas de sal grosso. E vamos levando. Se ficar heavy metal demais, dou o fora. (MORICONI, 2002, pp. 116-7)

O fragmento acima é de uma carta de 26 de maio de 1985, enviada à amiga carioca Jaqueline Cantore (que ele chama pelos mais variados apelidos, tais como Marilene, Anthea, M'r'len). Caio buscava, a duras penas, afirmar-se como escritor em meio ao caos da vida, do país, e da vida do país. A editora Nova Fronteira propôs o pagamento de um salário para o término da escrita de *Onde andaré Dulce Veiga?* Salário irrisório diante da magnitude do trabalho, que consolidaria, em definitivo, a sua produção no cenário cultural brasileiro. O livro foi sendo articulado a partir das experiências de deriva, e também das experiências de sobrevivência no tecido social que ora se encontrava em comoção pela morte do presidente eleito Tancredo Neves. Nesse mesmo cenário, o Brasil vivenciava o temor da AIDS, em razão da ampla divulgação pelos meios de comunicação do “caso Cazuza”. Caio e os amigos eram também afetados pelo medo de uma doença ainda muito pouco conhecida no Brasil:

Tenho uma história medonha pra te contar. Recebo na secretária eletrônica um recado de Tania von Faillace, que está em SP para o tal congresso de datilógrafos. Texto: "Estou em SP e quero muito te ver. Estou preocupada com a tua saúde. Telefone tal, beijos Tania." Outra, recebo um bilhete de Lya Luft. Texto: "Me disseram que não andas muito bem de saúde. Fico preocupada, manda notícias." Eu, caraminholando, lógico. Ontem telefonema de Zé Márcio. Texto:

Zé - Zé Fissura te ligou do Rio?

Eu - Sim, mas há umas duas semanas.

Zé - Ontem ou hoje não?

Eu - Não. Por quê?

Zé - Bem, é que ele ligou aqui pra casa ontem querendo saber se era verdade que você está com AIDS. Dizque todo mundo em Porto Alegre só fala nisso.

E então, Marilene, que achas? Estou me sentindo a própria Rita Lee, careca por causa das aplicações de cobalto. Haja, não? Fiquei na minha, mas putíssimo. Você não acha um pouco baixo-astrol demais? A peste. Imagina se começassem a espalhar que pessoas gordas dão câncer. Pois é mais ou menos assim que me sinto. E o pior, quero dizer, melhor, é que Marilene está absolutamente saudável (supõe, claro). (Op. cit., 2002, p. 126)

O fragmento corresponde à carta de 18 de abril ainda do ano de 1985, e também para a amiga Marilene. Caio brincava com a amiga, criando a personagem Marilene, por isso fala na terceira pessoa, referindo-se a si mesmo. A ameaça do vírus rondava, causando pânico coletivo e, não raro, constrangimento aos que se sabiam pertencentes ao chamado “grupo de risco”, como Caio, Cazuzza, Lauro Corona, Fred Mercury e tantos outros artistas nacionais e internacionais que se deparavam com o invisível “dublê de corpos”.

A grande inquietação frente à inexorabilidade do real levava o jornalista cada vez mais para um ritual de passagem, afetivizando-o mais fundo para o plano da ficção. Caio talvez intuisse que o vírus lhe percorresse as veias, que se

envenenavam cada ano com a matéria pura da vida, antes da morte. *Onde andaré Dulce Veiga?* é o produto dessa inquietação, é a mônada desse percurso lunático do escritor, em que um pé buscava apoio na terra e o outro flutuava na estética do afeto. O afeto se fez matéria estética em tudo que ele transformava em palavra escrita, fosse nas cartas, fosse nas poesias, fosse nos contos ou mesmo em rápidos bilhetes à pessoa amada do momento.

dia seguinte, joguei um I Ching, e perguntei o que fazer. Saiu o abismal, Água sobre Água: a imagem de um abismo. Como no fundo do abismo, a água escorre, você deve escorrer sem parar, para a frente. Mantenha a sinceridade no fundo de seu coração. Mantive. Tenho mantido. Nos dois últimos dias me baixou o irresistível & simpático Tio Caio. Aquele serviçal, paciente, tolerante - que compra flores e frutas, lava a louça, quebra galhos. Você sabe.

Faço o papel sem dificuldade. A água flui, vai para a frente. Isto também vai passar. Mas não compreendo. Então um lado meu pensa: é sina, é fado, é destino, é maldição. Outro lado pensa: não, é mera neurose, de alguma forma sutil devo construir elaboradamente essa rejeição. Crio a situação, e ouço um não. (MORICONI, 2002, p. 148)

Caio, em suas experiências de deriva, depara-se com o conflito existencial, e de identidade sexual, até o fim de sua mônada real, tanto do lado de dentro quanto do lado de fora da ficção. A dualidade percorria a escrita do jornalista, que oscilava entre as coisas imanentes e as coisas transcendentais. *Onde andaré Dulce Veiga?* configura a dialética literária entre o ser e o não-ser, entre o material e o espiritual, entre a realidade e o ficcional, entre a vida e a morte.

Para Adorno (1982), toda obra de arte é uma construção monádica e sem janelas, porque elas não se comunicam entre si. Apesar desta constatação, vemos que em toda mônada há uma pequena senda inerente ao seu caráter humano. A obra de arte é antagônica à natureza, visto que ela compreende uma razão técnica e não propriamente natural. No entanto, ela também é síntese do

natural e do artificial, e sempre propiciará diferentes antíteses, por meio desse buraco original.

*Onde andar*á Dulce Veiga? revela a senda-mônada, através da qual Caio Fernando Abreu pôde andar sem amarras, “sem cordas para segurar”. Ele colhia os objetos simbólicos, com os quais construía a sua mônada, ora dos abismos do mundo real, ora dos artificialismos do mundo da ficção. Assim, semeou essas duas colheitas na escrita de *Onde andar*á Dulce Veiga?, transformando-a em matéria de reflexão sobre o seu tempo:

Enquanto momento de um contexto englobante do espírito de uma época, imbricado na história e na sociedade, as obras de arte ultrapassam o seu elemento monádico sem possuir janelas. A interpretação das obras de arte como interpretação de um processo em si imobilizado, cristalizado, imanente aproxima-se do conceito de mônada. A tese do carácter monadológico das obras é tão verdadeiro como problemático. Elas foram buscar o seu rigor e a sua estruturação interna à dominação espiritual sobre a realidade. (ADORNO, 1982, p. 203)

Adorno admite que o carácter imanente da obra relaciona-se diretamente com o movimento “paralítico” que a mônada encerra. Em outras palavras, essas duas situações apontam para os aspectos culturais, sociais e históricos de uma obra de arte, que sofreu as influências do momento em que se fez presente no seu horizonte social. Nessa concepção, o filósofo diz que a obra é a síntese de seu tempo e, por essa razão, ela ganha um carácter de imanência e não de transcendência.

Sob essa ótica adorniana, compreendemos que *Onde andar*á Dulce Veiga? constitui-se a partir de aspectos sociais, culturais, históricos e também sob os de cunho individual, isto é, aqueles ligados às experiências de deriva e aos artificialismos do afeto, com os quais Caio Fernando Abreu sintetizou a sua travessia mônada. Esses aspectos são convertidos em objetos textuais, os quais também configuram as várias dobras que navegam no fundo da narrativa igualmente dobrada, vertendo ficção e realidade, na mesma escrita fluida:

Assim você fica como repórter especial, me tira até um peso da consciência por não poder aproveitar alguém do seu gabarito, entende?

Eu entendia. Era bastante objetivo.

- A notícia do ano, beleza. O nome do *Diário da Cidade* por cima outra vez. E o seu, meu caro jovem. Pode até escrever um livro, editor não falta, pagando os tubos. Em dólar: *Onde andaré Dulce Veiga?*, já pensou. Um sucesso, como você sabe, sou muito bem relacionado. E confidencialmente, não conte a ninguém pelamordedeus, ando pensando em me candidatar. Deputado, senador, convites não faltam. Você parece esperto, pode até trabalhar comigo, beleza. Que tal uma assessoriazinha de imprensa?

Eu estava ficando bêbado. Navio em alto-mar, num dia de tempestade, a sala branca girava. Imaginei Márcia sentada no chão, de calcinha e camiseta sem vagina dentata, batendo uma carreira de pó no vidro daquela mesa, entre pratarias baianas. Branca como a sala, a cocaína brilhando entre cajus de prata. E Jim Morrison na parede, três argolas na orelha. (ABREU, 1996, p.106)

Neste quase “monólogo” de Raffic, o turco dono do “Jornal da cidade”, onde o repórter-narrador sobrevivia às intempéries da realidade, podemos puxar os mesmos fios que ligavam Caio F. às suas inquietantes confidências aos amigos, por meio das centenas de missivas escritas ao longo de três décadas. Interessante observar que as experiências de deriva apresentam-se não apenas nos atos de caminhar à procura de Dulce, ou nas viagens entre Rio e São Paulo requisitadas por Raffic, mas também, elas ocorrem por meio das drogas, do álcool, ou mesmo às custas do imaginário autoral.

O repórter-narrador transforma-se no seu próprio “navio em alto-mar num dia de tempestade”, em situações que o colocavam realmente à deriva, especialmente quando ele se encontrava diante das dificuldades de sobrevivência, como Caio, tentando se afirmar como ficcionista num país cheio de mazelas. No entanto, o jornalista-escritor também buscava afirmar-se em sua condição homossexual e, muitas, vezes era rejeitado:

E me baixa o peso do tempo, e dos meus 38 anos, e dos cabelos caindo, e de tudo indo embora e fugindo e se perdendo - e o amor sem acontecer, quando estou assim todo maduro, e limpo, e pronto, e luminoso como uma maçã no galho, pronta para ser colhida. Ninguém estende a mão para a maçã, pouco antes de começar o processo de apodrecimento.

Você conhece essas queixas, e eu não peço nenhuma palavra de consolo sobre elas. Tá tudo bem assim. Só que me rouba o sentido - entende? - ou a ilusão de sentido que quero ter da vida, e que é essencial para a minha sobrevivência. Não faz sentido ouvir esse não. Ou eu não estou vendo - agora - esse sentido? Pode ser. Mas eu tinha/tenho tanta sede dele. Me sinto o camelo do poema de Cecília Meireles, mastigando sua imensa solidão.

E penso: sou feio, então, sou desagradável, é isso, é isso - é só isso, sou incapaz de inspirar qualquer erotismo em alguém. Fico me ferindo, mas também dou voltas e penso: não, não é nada disso, sou legal, sou mansinho, sou até bonitinho. E penso tantas e tantas outras coisas, mas o real não se modifica. E o real, parece meio grosso dito assim, mas no fundo é isso mesmo - o real é: R. não quer trepar comigo de jeito nenhum.

Como dói.

Mas tenho anotado histórias, anotado sem parar. Está vindo algo por aí, está se avolumando. Talvez seja o único jeito, não? Minhas ficções não me rejeitam. Talvez seja sina, essa de escrever, e então ter as respostas da vida real na vida recriada, nunca na própria vida real – como as pessoas que não criam costumam ter. (MORICONI, 2002, p. 149-50)

O forte sentimento de rejeição diante de uma negativa amorosa, impulsionava Caio para a busca de outros sentidos de afetividade, de amor. Amor que nem sempre era correspondido nas suas investidas homoeróticas no plano da realidade. No entanto, o plano da ficção era a sua redenção afetiva, que transferia outros sentidos a sua escrita intimista, envolvente. Por meio dela Caio tentava penetrar o outro, afetá-lo em essência, imprimir-lhe a sua urgência de fuga do real, para cair no transcendente, no místico, no mágico, no eterno. Caio ia assim construindo a sua mônada de portas e janelas escancaradas,

sempre na direção do diálogo, da troca afetiva, com os amigos, com os amores, mesmo que com esses últimos não fosse exatamente correspondido eroticamente. No entanto, essa troca afetiva era realizada pela via da palavra escrita. Cada vez mais, ele liberava a sua estética afetiva no tac, tac, tac ágil da máquina de escrever. A cada ano o jornalista-escritor transformava-se numa “máquina de escrever viva”. Vejamos mais um fragmento de uma carta endereçada aos pais, em 12 de agosto de 1987, quando o país encontrava-se mergulhado na política econômica do plano cruzado, do então presidente José Sarney:

Querida mãe, querido pai,

não sei mais conviver com as pessoas. Tenho medo de uma casa cheia de pais e mães e irmãos e sobrinhos e cunhados e cunhadas. Tenho vivido tão só durante tantos - quase 40 - anos. Devo estar acostumado.

Dormir 24 horas foi a maneira mais delicada que encontrei de não perturbar o equilíbrio de vocês - que é muito delicado. E também de não perturbar o meu próprio equilíbrio - que é tão ou mais delicado.

Estou me transformando aos poucos num ser humano meio viciado em solidão. E que só sabe escrever. Não sei mais falar, abraçar, dar beijos, dizer coisas aparentemente simples como " eu gosto de você". Gosto de mim. Acho que é o destino dos escritores. E tenho pensado que, mais do que qualquer outra coisa, sou um escritor. Uma pessoa que escreve sobre a vida - como quem olha de uma janela - mas não consegue vivê-la.

Amo vocês como quem escreve para uma ficção: sem conseguir dizer nem mostrar isso. O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra. Por trás disso, há muito amor. Amor louco - todas as pessoas são loucas, inclusive nós; amor encabulado - nós, da fronteira com a Argentina, somos especialmente encabulados. (MORICONI, 2002, p. 153)

Para concluir, Caio Fernando queria mesmo “ter as respostas da vida real na vida recriada, nunca na própria vida”. Ao penetrar no plano da vida recriada, isto é, no plano da ficção -, era possível conhecer as respostas que a

vida não lhe fornecia no mundo real. Em *Onde andar Dulce Veiga?* vemos a linguagem adensar-se no alto-mar da estética dos afetos, e também dos desafetos que entrecorta os enquadramentos fílmicos de um repórter entre muitas perguntas e poucas respostas.

No próximo tópico, estudaremos os enquadramentos fílmicos em *Onde andar Dulce Veiga?*  luz de Deleuze, a fim de destacar dela as imagens cinematográficas. Para tanto, continuaremos a explorar os enquadramentos da vida do escritor por meio das cartas, bem como das entrevistas, sediadas nos títulos de Maria Adelaide Amaral: *Caio 3D*, isto é, Caio em terceira dimensão, essencialmente vida, obra, cinema e fico.

3.2 Caio Fernando em terceira dimensão: imagens, luz, câmera e ação em *Onde andaré Dulce Veiga?*

Deleuze (1992), ao discorrer sobre as imagens do cinema, especialmente as de Godard, enfatiza os seus aspectos significantes, bem como diferentes caracteres nelas envolvidos. Para o filósofo, as imagens do cinema, que estão em permanente movimento e cheias de fraturas, são refletidas por meio de ângulos, planos, luminosidade do ambiente, sonoridade, enquadramentos, além de muitos outros caracteres. O filósofo admite que tais perspectivas colaboram na construção de cada personagem, no tempo em que elas habitam o espaço da narrativa cinematográfica.

Neste tópico, vamos explorar os enquadramentos fílmicos da narrativa *Onde andaré Dulce Veiga?* a fim de validar as considerações de Deleuze sobre o cinema também na análise do texto de ficção. A nossa hipótese compreende, primeiro, a maneira pela qual Caio Fernando olhava a realidade à sua volta. Depois, a partir dessa ótica cinematográfica, procuramos observar o movimento das imagens no texto-filme de *Onde andaré Dulce Veiga?*, como sintoma de uma época, em que a presença de filmes norte-americanos penetrou a cena cultural brasileira.

Sem dúvida, as imagens do cinema dominaram o olhar de Caio Fernando, que passou a projetar a vida na obra, e também nas cartas, a partir de uma estética de simulacros. Esta pretende uma permanente reflexão sobre o contexto dos 1980, que acabava de passar do estado dialético, entre a ditadura militar e a guerrilha urbana, para um estado de descontinuidades e fragmentação.

Talvez então pudesse acender uma vela correr até a igreja da Consolação, rezar um Pai Nosso, uma Ave Maria e uma Glória ao Pai, tudo que eu lembrava, depois enfiar algum trocado, se tivesse, e nos últimos meses nunca, na caixa de metal "Para as Almas do Purgatório". Agradecer, pedir luz, como nos tempos em que tinha fé.

Bons tempos aqueles, pensei. 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 platéia, sem *close* nem *zoom*, fiquei ali parado no começo da tarde escaldante de fevereiro, olhando o telefone que acabara de desligar. (ABREU, 1996, p. 11)

Na composição de *Onde andaré Dulce Veiga?* vemos que o imaginário cinéfilo de Caio Fernando vai abrindo planos e ângulos em terceira dimensão ao longo de toda a narrativa. É como se o próprio repórter-narrador estivesse de posse de uma super-8, e por ela registrasse cenas e cenários vivos da realidade. As imagens ganham movimento, às referências aos filmes norte-americanos, ao cinema como veículo de divulgação cultural, bem como aos nomes e perfis de astros e atrizes de Hollywood, se multiplicam nesse trajeto fílmico da escrita:

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

- Como, *desapareceu*? Ninguém some assim, sem mais.

Márcia mordeu os lábios com força, por muito tempo. Os dentes ficaram manchados de batom roxo. Parecia irritada.

- Desapareceu, porra - e estendeu uma das mãos fechadas até muito perto do meu rosto. Achei que ia me esbofetear, feito filme. Mas abriu a mão no ar, na ponta do meu nariz, estalando os lábios: - *Puf!* Foi assim, sumiu, bem assim. Eu era quase um bebê. (ABREU, 1996, p. 30)

Como um filme, o repórter-narrador vai adaptando o próprio olhar a esse mundo de imagens fragmentadas, que parecem ter autonomia dentro de um cenário artificial e, ao mesmo tempo, vivo. Para Deleuze, as imagens não sobrevivem apenas no cérebro, visto que ele é também uma imagem entre outras. De outro modo, podemos dizer que o cérebro é um projetor de imagens que estão disponíveis no imaginário autoral. No entanto, elas estão armazenadas, primeiro, no plano da realidade, depois, no plano mental:

Logo que entrei na sala, não a vi. Mas devo ter sentido a presença de alguém, algo como uma respiração arfante, um perfume adocicado de jasmim, dama da noite, manacá ou outras dessas flores assim antigas, excessivamente perfumadas. Fiquei parado no escuro, até começar a perceber algumas formas mais definidas pelos cantos. Atrás da poltrona, o berço coberto pelo pano indiano, depois a mesa de tampo redondo de mármore sobre a qual havia alguns objetos que, nesse primeiro momento, nesse primeiro dia, não prestei atenção. Olhava só para ela.

Quando meus olhos acostumaram-se à luz escassa pude vê-la inteira, sentada naquela poltrona de veludo verde, pernas cruzadas, vestida toda de preto. (ABREU, 1996, p. 34)

O fragmento acima aponta para imagens permeadas de caracteres próprios de um roteiro cinematográfico, na produção de um filme. Vemos que a cena vai evoluindo das sensações sinestésicas para os enquadramentos fílmicos sobre o ambiente que está preparado para a filmagem. Ainda na penumbra, a câmera vai captando os objetos que estão dispostos no cenário do apartamento de Dulce Veiga, passando por diferentes planos, até o *close* final na figura da dama de negro.

Deleuze entende que não há diferença entre as imagens, as coisas e o movimento delas nos enquadramentos cinematográficos, especialmente em Godard. Nessa ótica, vemos que no plano da ficção esse sistema de Deleuze ocorre às custas do imaginário do escritor, e também do imaginário do leitor/espectador. Caio Fernando Abreu, ao afetivizar a narrativa de *Onde andaré Dulce Veiga?*, coloca em movimento as imagens, que são ativadas facilmente no imaginário do leitor:

Por trás dos pedaços das frases que escrevera no jornal, de lembranças como os cabelos eriçados de Filemon ou do copo de uísque de Pepito Moraes sobre o piano e de todas aquelas coisas, havia outras imagens.

Numa das mãos, Perseu segurava pelos cabelos de cobra a cabeça decepada de Medusa, erguendo na outra uma espada onde se enrolava uma cobra.

Como consegue deslizar assim pelo fio afiado sem partir-se em duas, pensei e, num corte rápido, como se o diretor mudasse o enquadramento e tudo aquilo fosse um fotograma, Perseu, Medusa e a cobra estavam num altar, sob um foco de luz apagado em resistência.

Entre essas imagens e o apartamento que parecia ter sobrevivido a um terremoto, Jacyr mexia-se sem parar, recolhendo livros, roupas, latas, olhando para mim com estranheza. (Op. cit., p.75)

Observamos, nesse fragmento, que Caio Fernando funde as imagens de seu imaginário autoral, que pululam no exterior da narrativa, às imagens que de fato pertencem ao interior do texto-filme. O repórter-narrador, assim, realiza uma grande mixagem entre as imagens oníricas e as que convivem com ele no plano do real. No entanto, nada escapa da lente do olhar desse repórter cinéfilo. Como Godard, ele enquadra os pequenos detalhes, fundidos aos movimentos das imagens no plano narrativo, que se tornam hiperdimensionados. É como se as coisas e as pessoas fossem projetadas numa tela, sob o foco de uma lente em *zoom*.

Para Deleuze, as imagens não existem por si mesmas, é necessário que elas sejam criadas e recriadas a todo o momento. Nessa ótica, podemos dizer que na ficção ocorre o mesmo, visto que o escritor lida com esta constante recriação:

- Em primeiro lugar, os tipos de imagem evidentemente não preexistem, têm de ser criados. A imagem plana, ou, ao contrário, a profundidade de campo precisam ser criadas e recriadas a cada vez; se quiser, os signos remetem sempre a uma assinatura. (DELEUZE, 1996, p. 67)

Os signos verbais em *Onde andaré Dulce Veiga?* impulsionam a narrativa, que ganha profundidade a cada cena. Os objetos textuais aparecem na cena sem os esforços das longas descrições barrocas, como vemos em outras narrativas mais tradicionais. Jacyr movimenta-se sem parar diante da câmera, e o foco é lançado, ao mesmo tempo, para os livros, roupas,

latas, em rápidos flashes. As imagens mantêm relação umas com as outras e, neste caso, elas não sofrem os cortes narrativos, porque elas estão localizadas numa mesma cena. No entanto, a mudança das cenas, isto é, o câmbio das imagens reconduzem a câmera aos necessários cortes narrativos, realizados de maneira muito sutil na escrita de *Onde andaré Dulce Veiga?*:

Ou entrar desejando *boa tarde!* em voz alta, tão alta que fossem obrigados a mover-se, mesmo para me olhar com desagrado, sem dizer coisa alguma. Mas parado na porta - se a câmera mudasse seu enquadramento e substituísse meus olhos pelos olhos de Castilhos ou de alguém postado atrás dele, por sobre seus ombros curvos -, eu também fazia parte daquela cena. Qualquer movimento, o filme andaria.

Entrei. Tão sorrateiro que Teresinha levou um leve susto quando li em voz alta a frase no calendário:

- "Seja o personagem principal em qualquer circunstância."

Ela sorriu melancólica, parecia ter chorado.

Pobre de mim, sou apenas uma coadjuvante. - E acrescentou, apontando minha mesa: - A estrela hoje é você, querido. (ABREU, 1996, p. 82)

No bojo do fragmento acima destacado, vemos que o imaginário cinéfilo de Caio torna-se cada vez mais intenso ao longo da narrativa. O repórter empresta à cena um *set* de gravação, em que os seus próprios olhos funcionam como uma filmadora 16mm. Mas, ele também testa outras possibilidades cenográficas ao imaginar a câmera fora dos seus olhos, em outras disposições. Nesse caso, ele passaria da condição de cineasta para a de ator, no cenário da redação do "Jornal da cidade". As imagens ganham movimento, profundidade, sonoridade. No trecho acima, a mimese plástica das imagens do cinema são, de fato, simuladas pelo repórter, que substitui constantemente as imagens de seu imaginário pelas imagens do plano da realidade. Interessante observar que a "realidade" aqui desdobra-se em dois diferentes sentidos. O primeiro aponta para a realidade vivida pelo escritor, do lado de fora da narrativa, como ressaltamos. O segundo, indica esta mesma

realidade transfigurada para o interior do texto, a qual movimentava a vida de um repórter sem perspectivas profissionais. Seu único desafio é ir em busca da cantora Dulce Veiga, desaparecida há duas décadas, para obter o chamado “furo de reportagem”. No entanto, ao se movimentar nesse cenário real, ele vai descortinando mazelas de toda ordem, disponíveis nas cenas de uma realidade grotesca, que ele vê ao seu redor:

Por trás das lentes escuras dos óculos, contra a luminosidade do sol das duas da tarde, enquadrada pelo retângulo da porta do edifício, cortada pelo reflexo na lataria dos automóveis lá fora, do fundo do corredor onde eu estava pensei primeiro que a silhueta era de mulher. Alguma freguesa dos búzios de Jandira, terça era dia de jogo, querendo amarrar marido. Ou cliente dos rapazes do segundo andar, embora jovem demais para pagar homem. Eu estava enganado.

Botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara sem espelho - era Jacyr.

- Oi - cumprimentou. E depois, agressivo:- Que que foi, bofe, nunca me viu?

Eu disse:

- A sua mãe está preocupada. Você sumiu, Jacyr.

Jogou a cabeça para trás. Tinha uma mancha roxa no pescoço.

- Que se dane. E não me chama mais de Jacyr, agora sou Jacyra.

Em vez de suspirar, peguei um cigarro.

- Me dá um.

- Você só tem treze anos.

Tentei guardar o maço, mas ele arrancou-o da minha mão. Quando se curvou para que eu acendesse, e acendi, duas sacolas carregadas da feira, uma das velhinhas passou por trás dele sem cumprimentar. (ABREU, 1996, p. 45)

Mesmo quando não faz diretamente alusão aos enquadramentos fotográficos de alguma cena de cinema, o repórter mimetiza os fotogramas de

uma câmera, que capta as imagens em profundidade, isto é, os objetos textuais ganham uma perspectiva em terceira dimensão, abandonando, assim, as formas planificadas das narrativas tradicionais. Sob os óculos escuros, as imagens em perspectiva tridimensional compõem o cenário movediço da narrativa. O contraste entre claro e escuro conduz as imagens para o fundo da tela, em que a silhueta de Jacyr é projetada no corpo-dublê de um travesti adolescente.

O olhar-câmera do repórter, lançado ao filme real, também flagra, como que num instantâneo imagético, as duas sacolas da feira, que se movem agora no foco da câmera. As lentes escuras dos óculos do repórter parecem captar perfeitamente os enquadramentos para a produção daqueles filmes que ganharam as telas do chamado “novo cinema brasileiro”, a exemplo de *Anjos do arrabalde*, estrelado por Betty Faria nos 1980. Ao analisar a produção cinematográfica desse contexto, André Parente, em sua obra *Ensaaios sobre o cinema do simulacro* (1988), entende que o cinema nacional ganha uma nova dimensão, em que o engajamento político passa a figurar em segundo plano:

De qualquer modo, a temática da juventude se insere em um tipo de filme que podemos chamar, com Ismail Xavier, de naturalismo da abertura, onde temas e questões sociais assumem pontos de vista mais próximos de uma vivência existencial e estética do que política. Trata-se, antes de mais nada, de um cinema que busca o prazer de contar uma história, a comunicação com o público e a afirmação de individualidades, modos de vida e formas estéticas não conflitantes.

No fundo, o que poderia parecer uma postura ou perspectiva equilibrada entre o conformismo e a ruptura não é senão um misto mal analisado entre um formalismo infantil, em que se misturam metalinguagem e citações pós-modernas (descontextualizadas), e um mimetismo mercadológico, que predominará na produção da década de 90. (PARENTE, 1988, p.124)

A linguagem jovem explodia nas telas dos filmes nacionais, ao longo dos 1980, para dizer que a revolução fracassou, e que as drogas, o sexo e o *rock* adquiriam outras formas, longe daquelas direcionadas ao protesto político.

Assim, o filão mercadológico conduzia a produção cinematográfica para o lado mais banal das relações pequeno-burguesas, já permeadas pela televisão ou pelas novas mídias, a exemplo dos vídeos cassetes, seguidos dos videoclipes musicais.

Os roteiros careciam de certa falta de reflexão sobre as mazelas do contexto, como podemos assistir nos filmes *Nos embalos de Ipanema* (1979), *Menino do Rio* (1982), *Garota dourada* (1983), *Bete balanço* (1983), *Rock estrela* (1985), entre outros. Neste último, a música de Leo Jaime embalava a falta de um roteiro original: “Quem sou eu/ e quem é você/ nessa história eu não sei dizer”. Trilha sonora que configura a metáfora da falta de perspectiva entre os jovens dos 1980: os filhos das revoluções.

Com efeito, Parente ainda discute um outro tipo de produção cinematográfica, saída especialmente de Porto Alegre. Nela, vemos adaptações de contos contemporâneos de Caio Fernando e também de João Gilberto Noll, que estreou esse olhar cinematográfico a partir do seu primeiro livro de contos *O cego e a dançarina* (1980). Dessa obra nolliana, foi filmado o conto *Alguma coisa urgentemente*, rebatizado na tela grande de *Nunca fomos tão felizes*. Já o conto de Caio Fernando, *Aqueles dois*, foi projetado fielmente nos fotogramas da narrativa cinematográfica. Ambos os filmes são de 1984 e pretendem reflexões mais agudas sobre as relações interpessoais, seja sob o foco da homossexualidade, em Caio, seja sob o foco da ausência paterna, explicada no entrelugar dos discursos, ainda sob os efeitos da ditadura militar, em Noll.

Interessante observar que as experiências cinéfilas de Caio Fernando, e também as de João Gilberto Noll, tornam-se escopo de suas próprias produções literárias. Ambos transferem uma espécie de radar-fílmico para o plano da escrita, que ganha uma nova dimensão, ou melhor, uma terceira dimensão, como também podemos visualizar no conto *Marilyn no inferno*, de João Gilberto Noll: “A mulher que se maquia na frente do espelho tem origem em indígenas brasileiros mas faz o papel de uma mexicana. Saboreia o gosto do batom. Sabe que alguém a espia mas finge que não vê” (NOLL, 1997, p. 71).

Aqui temos o desdobramento de um olhar-câmera em três diferentes posições. O primeiro refere-se ao olhar da mulher olhando-se diante do

espelho. Este olhar também se reflete no espelho, e joga a imagem para o plano de um outro olhar. O segundo olhar pertence exatamente a este outro olhar que “espia” a mulher, e encontra-se oculto na cena. O terceiro, finalmente, refere-se ao olhar do narrador, que capta as imagens em movimento, para compor o cenário desse conto.

Com efeito, os aspectos envolvidos na construção da linguagem cinematográfica, tanto em Caio Fernando quanto em João Gilberto Noll, distanciam-se fortemente daqueles enquadramentos clichês, ou mesmo banais sobre a realidade pós-utópica, e que fizeram parte dos roteiros dos filmes listados anteriormente, exceto *Anjos do arrabalde*, que pretende refletir aspectos mais conflitantes da existência, tendo como foco de interesse um bairro da periferia paulistana. Nessa ótica, ainda argumenta Parente: “Para que a imagem tenha se tornado um clichê que substitui o real, é preciso que, de alguma forma, ela tenha perdido seu valor de referência e revelação” (PARENTE, 1998, p. 126).

A narrativa-filme de *Onde andaré Dulce Veiga?* não compreende o clichê ou o banal, como vimos defendendo em nossa dissertação. Ela, antes, recolhe da realidade os sintomas de banalização em diferentes temas, a exemplo do homossexualismo, quando lança foco ao adolescente Jacyr, de apenas treze anos, drogado e prostituído, como reflexão às graves mazelas do contexto. Imagens que revelam claramente as referências a *Cristiane F.*, um filme-livro que chocou a opinião pública, também no contexto dos 1980. Nesse sentido, analisamos cuidadosamente o banal na obra de Caio Fernando Abreu, a fim de não cairmos no eterno clichê que fala de certa literatura pós-moderna, irrevogavelmente voltada para a banalização do real, e cheias de enquadramentos metatextuais. Seria empobrecedor demais jogar o texto-filme *Onde andaré Dulce Veiga?* na vala comum da banalização e do clichê. Não é este tipo de banal que discutimos na obra de Caio, e sim o grau de banalização das relações interpessoais, e também dos cenários arruinados da cidade, que revelam as transformações pelas quais passou a sociedade no último quartel do século XX. Fatos que são tratados de maneira profunda por Caio Fernando Abreu, em seu eterno conflito com a realidade. Nessa ótica, adotamos os

argumentos de Parente, que se aproximam de um entendimento mais adequado em torno das imagens banais e clichês do cinema. Sem equívocos, tais argumentos também são válidos para o plano da ficção dita pós-moderna, como vemos em João Gilberto Noll e também na obra *Onde andaré Dulce Veiga?*:

No meio da rua, Patricia ainda gritou o nome dela, depois baixou a cabeça, chutou o pára-lama de um carro e tornou a entrar no Hiroshima. Eu então toquei o ombro do motorista, e disse finalmente aquela frase com que sonhava há pelo menos trinta anos:

- Siga aquele carro.

Ele me olhou como se eu estivesse completamente louco. Precisei repetir três vezes, vezes demais para um clichê. Ele começou a se mover, era nordestino. A cena da perseguição dos automóveis, filmada de helicóptero. Pneus gritando nas curvas, batidas e música frenética, uma grua subindo devagar. Mas nas ruas vazias não havia perigo, e o fusca arrebitado onde eu estava não tinha sequer rádio. Acendi um cigarro, o paraíba mandou eu apagar. (ABREU, 1996, p. 182)

No fragmento acima, vemos Caio Fernando operar uma alegorização em torno dos roteiros clichês, dando ênfase àqueles filmes americanos de baixa qualidade, sem reflexão. As imagens também podem se referir aos filmes policiais, e às imagens “clássicas” de ação, que o repórter assistira ainda na adolescência. Mesmo assim, as imagens em movimento denunciam que os tempos são outros, e que as cenas já não traduzem exatamente o mais banal clichê do cinema norte-americano, porque elas revelam o lado verdadeiramente absurdo de histórias reais, como a de Dulce Veiga, como a de Márcia Felácio, como a do repórter que tenta se refugiar no mundo do simulacro e no da banalização. No entanto, Caio Fernando cada vez mais adentra na senda de uma mônada, que destitui qualquer critério de banalidade, para cair no lado mais denso do esgarçamento das relações humanas e sociais.

Com efeito, é esse esgarçamento que move a narrativa de *Onde andaré Dulce Veiga?*. Caio utiliza-se das imagens do “cinema do real” para buscar

respostas e reflexões, com as quais possam preencher os sentidos da banalização da vida.

Amir Labaki, em *O cinema do real* (2005), analisa as imagens da vida, das notícias do cotidiano, do cinema e do documentário, a partir de entrevistas de cineastas e teóricos da imagem. As imagens da vida real, sem dúvida, configuram a força motriz da linguagem mais direta do documentário e também das notícias jornalísticas que figuram na mídia, a exemplo das guerrilhas no oriente médio e em outros cantos do mundo. São imagens que circulam no cotidiano e também servem de escopo às narrativas do cinema, especialmente do cinema norte-americano.

O cineasta João Moreira Salles, que produziu o polêmico documentário *Notícias de uma guerra particular*, em 1999, entende que a problemática da violência urbana, como fenômeno social, por exemplo, figura apenas nas páginas dos jornais populares, e as suas imagens são descartadas da grande mídia. Os jornais ditos intelectuais desprezam a discussão em torno da violência, e também das mazelas sociais, a fim de promover uma sublimação na expectativa de seus leitores.

Para o cineasta, governantes, intelectuais, bem como a grande mídia, não querem “sujar as mãos” ao mostrar que de fato estamos mergulhados num mundo de violência. Tal constatação sufoca uma discussão mais ampla sobre o fenômeno da violência urbana, que a todos atinge. Ele defende a idéia de que se a grande mídia também se ocupasse com as questões da violência urbana, seria possível o despertar de uma consciência política para a minimização de tal problemática. Assim, comenta:

parte das pessoas que morrem na cidade do Rio de Janeiro morrem na Zona Oeste (basicamente na Baixada Fluminense), ou seja, são pessoas que não interessam.

Existe um ditado que diz que o JB e O Globo não atravessam o túnel Rebouças.

São jornais que tratam basicamente da Zona ... Quando ocorre uma cena de conflito na Zona Sul, como a do ônibus 174, a força que essas imagens têm é

absolutamente extraordinária, mas precisa acontecer na Zona Sul. É necessário que o Pedro Bial quase morra na avenida Niemeyer pra que a TV fale dessa violência. Não faço aqui nenhuma crítica ao pauteiro do Jornal Nacional.

O que ele pode fazer se morrem 24 pessoas assassinadas por dia? Isso é notícia?

O que é notícia senão aquilo que é extraordinário? Quando uma pessoa morre a cada hora, isso deixa de ser extraordinário, é banal. É trágica essa convivência que a gente desenvolveu com a violência, a ponto de ela não conseguir mais ser notícia. (LABAKI, 2005, p. 89)

Do fragmento acima, estacado da fala de João Salles, podemos situar alguns dos aspectos que envolvem o banal, pela via da violência urbana. “Pessoas que não interessam, zona oeste, Baixada Fluminense, assassinato, violência, jornais populares etc.” são expressões que se antagonizam ao que é *cult*, *light*, politicamente correto, pedagógico, divertido, leve, limpo, intelectual. Para Salles, a grande mídia, especialmente os jornais JB e O Globo são permeados por esses signos pequeno-burgueses, que descartam completamente as imagens cruas e reais da violência. Em outras palavras, o dito banal não cabe nos horizontes de expectativa de uma mídia que se pretende intelectual. Em *Onde andará Dulce Veiga?*, Caio Fernando Abreu, utilizando-se do clichê em torno da redação de um jornal popular, traz a foco uma discussão mais refinada sobre os aspectos banais da realidade, os quais de fato não figuram no interesse da grande mídia:

Márcia afastou o ombro com tanta violência que os cacos da seringa na mão de Patricia tornaram a cair no chão:

- Você é uma idiota, tinha que contar coisas da minha vida ao primeiro desconhecido. Eu avisei que se fizesse isso você podia arrumar as malas e dar o fora. (ABREU, 1996, p. 155)

Os roteiros tortuosos da vida de Márcia, Patrícia, ou mesmo a do repórter, giram anônimas dentro da grande objetiva da câmera real. Os cacos ensangüentados da seringa são o sintoma da decadência de uma pequena burguesia, perdida nas cenas do capitalismo brasileiro. Há vidas partidas, caídas ao chão que não se vê na grande ou pequena mídia. São corpos sem rostos, habitantes de um mundo paralelo, que tentam recriar-se em personagens de outras mídias, ou de outras modas, como se fossem figurantes de seus próprios roteiros. Saul é também este personagem, que adota um outro rosto para fugir do passado, e também do cinema da vida real:

- O nosso show, a estréia - Patricia gemeu. Perto de Márcia, ficava lamurienta e pedinte como uma menina mendiga. - Achei que era importante para você, só queria ajudar.

- Há anos que você sempre quer me ajudar, e acaba atrapalhando tudo. Não foi você quem contou para Alberto que eu estava louca em Nova York? Me faz um favor: não tenta nunca mais me ajudar. Eu quero quebrar a cara sozinha, meu amor. Como quebrei, depois que Ícaro morreu.

De repente, sem ninguém esperar, Márcia jogou-se na cama e começou a chorar, o rosto enfiado nos lençóis encardidos. Em frente àquele morto-vivo travestido de outra morta-viva, como atores que não tivessem decorado o texto nem as marcas de um filme ou peça, talvez livro, de qualidade duvidosa, Patrícia e eu nos entreolhamos. (ABREU, 1996, p. 155)

Para concluir, Caio Fernando vai configurando na ficção *Onde andará Dulce Veiga?* o seu texto em terceira dimensão. As cenas descritas sofrem os enquadramentos da realidade que o jornalista tão bem decorou, especialmente do lado de fora das telas cinematográficas, no contexto dos 1980. Na busca incessante de desvelar os enigmas do plano da realidade, Caio promove uma escrita densa, mesmo sendo porosa, porque são muitos os buracos e armadilhas presentes ao longo do texto. Ele escreve com os óculos 3D, causando no leitor uma sensação de hiperrealidade. É como se o leitor também fizesse parte desse inquietante roteiro. O leitor, assim como Caio, tenta arrancar os óculos 3D,

fugir dessa realidade cheia de real, mas não há espaço para a fuga, visto que a velocidade da narrativa arrasta o leitor até a última cena, quando o foco se fecha no pano preto da realidade, em terceira dimensão.

3.3 Paradoxos e contradições nos caminhos da escrita de *Onde andaré Dulce Veiga?*: os papéis colados numa ficção impura

Neste último tópico, nos propomos investigar os paradoxos e contradições do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* pela via da escrita cinematográfica, como sintoma de um contexto de fragmentação, e também de ruptura com o lugar-comum, com o banal, como se lê em outras fôrmas literárias mais fáceis. Nessa rota, procuraremos destacar *Onde andaré Dulce Veiga?* sob o enfoque da escrita íntima, na qual vemos a problemática do homoerotismo migrar da escrita das cartas aos amigos para o plano da escrita do romance.

Caio Fernando Abreu, em sua incessante busca, fez da palavra escrita eterna aliada no combate à solidão, à desesperança, e ao forte sentimento de estar deslocalizado na realidade cheia de simulacros, que aprisionaram a juventude nas teias da banalização e do excesso, produzidos pelo capitalismo a partir dos 1980.

A dualidade existencial atravessou a vida de Caio, que a projetou como uma de suas fendas-mônada, refletida tanto nas cartas quanto na escrita do romance. A palavra escrita é o objeto de desejo do jornalista, por meio da qual ele remonta outros objetos desejantes, enigmáticos. A escrita realiza-se a partir de um estilo ímpar, cheio de poesia, sem cair no pieguismo. Constrói a sua escrita com o cimento dos acontecimentos, dos episódios inusitados, do trabalho, dos fatos do cotidiano, do incomum, e também do banal. Enfim, da vida de modo geral. A escrita é a ponte que liga as cartas ao romance *Onde andaré Dulce Veiga?* Em ambos vemos o seu conflito não apenas em relação à sua condição homossexual, mas, também os sentimentos envolvidos nela, como a rejeição sofrida pelo outro e o preconceito da sociedade em relação a AIDS, ainda muito pouco discutida naquele contexto:

Pintou um moço louco, chamado Paulo Márcio, ator, viginiano ascendente Leo (hmmmm!), me seduziu horas, até subirmos a Augusta - sábado oito da manhã, imagina - de porre, parando de bar em bar para one more brahma. Lá

pelas 10 de manhã saiu correndo e entrou num ônibus para o Crusp (qualquer coisa na Cidade Universitária da USP) e me deixou literalmente na mão. Isso depois de repetir horas que eu era absolutamente lindo, inteligente, sexy, fascinante, charmoso, intrigante, misterioso, atraente, trepidante, esfuziante & etc. Fiquei *mobilizado*, Marilene. E s'a'as que isso atualmente é raro na minha libido-teresinha. O moço bem que valia uma Síndrome de Deficiência Imunológica. (MORICONI, 2002, p. 113)

O fragmento é de uma carta à amiga Marilene, de 05 de março de 1985. Nela, Caio revela a sua grande decepção com o outro, com a realidade, com a falta de compreensão, de amor, de aceitação das pessoas de modo geral. Ao receber curtas respostas, ou mesmo diante da falta delas, o jornalista escreve nas cartas toda a sua angústia com as tintas de uma crua realidade. Neste mergulho íntimo, Caio traz à tona os seus conflitos existenciais a partir da palavra escrita. Ele vê na escrita um forte aparelho expressivo, que articula a estética dos seus encontros e desencontros com o outro, com o místico, com Deus, com as divindades, com as drogas, com Pedrinho, com Dulce Veiga.

A escrita de Caio, como signo estético, é a força motriz que o impulsionou cada vez mais fundo para a realidade, a fim de retirar dela a revelação de seus próprios enigmas. Querendo alçar um vôo para as estrelas, como borboleta excêntrica e luminosa, tenta extrapolar a realidade, para cair no mais denso do real, no mais denso de si mesmo, através da linguagem. O jornalista adota a linguagem como momento de resistência à fragmentação sociocultural, política, ideológica e humana. No entanto, ao escrever sobre as suas inquietações, conflitos, desejos, decepções, alegrias, medo, tristezas, desencanto com a realidade, com o ser humano, também buscava a sua autoafirmação como escritor. Nas cartas íntimas aos amigos a linguagem não era corriqueira, ou ainda lugar-comum, mesmo quando ele se referia à banalidade do mundo:

Nas fímbrias entre o desespero e a fé, entre o amor e o ódio, a luz e a treva e todos os opostos. É lindo e poderoso. Digo que não sei se tem sentido falar

nisso porque acho talvez mais importante falar no que o espetáculo te deixa revolvido por dentro, no que ele provoca, atíça e traz à tona. Dá vontade de amar. De amar de um jeito "certo", que a gente não tem a menor idéia de qual poderia ser, se é que existe um.

E há o perdão na coisa toda: você não julga ninguém. Mesmo Bernadete ou Mário soam simpáticos, humanos. Há um grande gesto de bondade sua, de compreensão, se derramando sobre todas as personagens. Aí me lembra John Fante, do *Pergunte ao pó*, que foi o único livro que me fez chorar nos últimos anos. Como a tua peça também me fez. Chorar de compreensão meio estúpida pela perdição humana, pela nossa fragmentação, pelas nossas tentativas freqüentemente tão inábeis, mas tão sinceras também, de "acertar", de fazer as coisas "do melhor jeito". Aí volto às *fímbrias* de que eu falava. Dei um soluço bandeiroso na hora em que ele fala "sabe o que eu faço aos sábados? vejo televisão e como pizza".

Não sei se consigo te passar tudo que sinto. E vem misturado com a minha vida, com as minhas pequenas coisas dos últimos tempos. (Op. cit., p. 101)

O fragmento acima é de uma carta enviada a Maria Adelaide Amaral, datada de 29 de outubro de 1988. Caio refere-se à montagem da peça *De braços abertos*, dirigida por Maria Adelaide. Nela, vemos a escrita fundir-se aos sentimentos mais íntimos do jornalista, a respeito do todo fragmentado da vida. O trato com a linguagem é excepcional, afetivo e de grande carga emocional, especialmente quando o jornalista revelava os seus anseios sobre o amor, a amizade. Conflitos existenciais que perpassam, sem equívocos, o conjunto da sua obra, e também a coletânea de cartas. Nesse sentido, a escrita, assim como a linguagem fundada num diálogo com o cinema, revela uma trajetória paradoxal, em que a repulsa às discrepâncias da realidade o tornavam cada vez mais sensível a paisagens bucólicas e a simples objetos de decoração, como uma pirâmide em miniatura, um porta-incenso, uma pitangueira num quintal:

A gata roçou nas minhas pernas, depois pulou sobre a escrivaninha. E lá, entre caixas de incenso indiano, cristais, pedras e inúmeras caixinhas de

vários tamanhos e formatos, estava o que imaginei que fosse meu mapa astral, pelo menos havia meu nome no alto da folha. Já tinha visto em revistas, mas não compreendia aqueles sinais dentro do círculo do Zodíaco, ligados uns aos outros por linhas retas, azuis ou vermelhas. Passei a mão pelo dorso de Vita Sackville-West. Ela ergueu no ar a cauda felpuda, depois deixou-a tombar de leve sobre o desenho do que devia ser um planeta em forma de garfo, cheio de traços vermelhos ligando-o a outros planetas. (ABREU, 1996, p. 90)

O romancista buscava revelar os seus próprios enigmas existenciais através da leitura de mapa-astral, jogos de búzios, cartas, realejos, e toda sorte de oráculos que cruzassem o seu caminho. Ele buscava no transcendente algo que não conseguia atingir no plano da realidade. Inquietações que foram transferidas também para a escrita do romance. Na casa de Márcia Felacio, o repórter anônimo capta os objetos disponíveis em todos os cantos, que vão entrando no campo de seu olhar-câmera, em seus mínimos detalhes. Eles parecem ter vida própria no cenário partido de dois ambientes radicalmente opostos. O andar térreo da casa das “Vaginas Dentatas” era habitado por Patrícia, que mantinha um relacionamento homoerótico com Márcia. Nele o repórter vê uma aura mística, intelectual, e sempre envolvida numa nuvem de incenso oriental, queimando, para sempre, num porta-incenso em forma de pirâmide. No andar de cima, habitado por Márcia, via-se posters de ídolos do *rock*, o som estridente do *heavy metal*, fumaça de cigarro e maconha que inundavam o quarto da “roqueira da periferia”. A atmosfera do ambiente era lúgubre, parecia compor o cenário de um filme *noir*:

Enquanto subia, fui compreendendo. No andar de baixo, Inglaterra, começo do século, flores desmaiadas nos estampados, chá e simpatia. No andar de cima, Nova York ou Berlim, o final envenenado deste mesmo século. A divisão era tão radical que não se podia dizer que fosse maluca. Pelo contrário, parecia perfeitamente equilibrada. Mais ainda quando, pela janela ao lado da escada, vi a pitangueira lá fora: o Brasil ficava no quintal. (Op. cit., p. 90-91)

O repórter-narrador lança uma fina ironia aos tempos de fragmentação e paradoxos de uma juventude, cujos referenciais pertencem a outras culturas, no envenenado final de século XX. Utiliza-se da ironia, ainda que sutil, para tecer o pano de uma ficção em preto e branco, de uma “ficção impura”, ainda para nos utilizar da expressão de Theresinha Barbieri.

A organização da casa no andar de baixo, o andar “da Inglaterra”, revela os flashes de uma vida pequeno-burguesa na periferia de São Paulo, no bairro da Freguesia do Ó, que se assemelhava mais a uma cidade do interior. Na ladeira, o repórter via sobrados antigos, uma figueira no centro da praça, ao lado de uma igreja católica, meninos jogando “pelada” na rua.

Com efeito, o ambiente habitado por Patrícia, no andar térreo, parece garantir o equilíbrio da vida pequeno-burguesa, para que no andar de cima as regras sejam quebradas pela pseudo-estrela do *heavy metal* Márcia Felácio, numa ambiência artificial de Nova York ou Berlim. No entanto, o Brasil está no quintal, como metáfora clara da exclusão terceiro-mundista, em que o tom da música e das cores lembram as da pitangueira: vermelho vivo, e sem nenhuma inspiração de Virginia Woolf. É um Brasil sem equilíbrio, cheio de paradoxos, como paradoxal é a figura de Márcia Felácio e das “Vaginas Dentatas”, habitantes da periferia paulistana.

Interessante observar que Caio Fernando, mesmo utilizando-se de referências de uma realidade fragmentada, e cheia de paradoxos, traz a foco imagens inteiras, densas e de profundidade. Como vimos no tópico anterior, o olhar lançado é sempre em terceira dimensão, e por essa razão as imagens aparecem em perspectiva grande-angular.

Ao longo de nossa análise, vimos que o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* não pode ser entendido a partir do conceito de pastiche, ou mesmo do kitsch, porque ele está para além desses formatos que perpassaram a prosa brasileira ao longo dos 1980, da maneira que defende Flora Süssekind, no texto “Ficção anos 80: dobradiças e vitrines”, da obra *Papéis colados* (1993).

Para Sússekind, a prosa dos anos 1980 é de inspiração ensaística, na qual o escritor coloca as suas expectativas em relação ao mundo a partir de pequenos fragmentos desse mesmo mundo em ruínas. Um narrador lança um olhar-câmera sobre algum aspecto da realidade, e o que vê está misturado a imagens descarnadas, planas e sem profundidade. Essas imagens são apenas reflexos numa grande vitrina, e se movem velozes, sem reflexão. As personagens movimentam-se nesse texto-vitrine “sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo, num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade” (SÜSSEKIND, 1993, p.240).

Na prosa ensaística, o outro é destituído de profundidade, e não consegue manter um diálogo de reflexão com possíveis interlocutores, que se escondem por trás de vidraças de minúsculos apartamentos, seja na zona sul do Rio de Janeiro, seja na periferia de Nova York. No entanto, o escritor pretende estabelecer um diálogo, de cunho ensaístico, com os seus interlocutores, isto é, com o leitor. De acordo com Flora Sússekind, no bojo da ficção anos 80, o outro vaga solto, sem “fundo”, sem “privacidade”, porque ele é mero objeto de exposição da grande vitrine da pós-modernidade. Nessa rota, a subjetividade é fortemente comprometida, visto que tudo recai no pastiche, no kitsch, na mistura de pedaços de outras culturas, resultando numa baixa qualidade subjetiva.

Em *Onde andarás Dulce Veiga?* As personagens são complexas, carregadas de profundidade em seus dramas particulares, como o de Dulce Veiga – vivendo um casamento fracassado –, como o de Márcia – vivendo os excessos da juventude, e sem certezas sobre a sua própria identidade paterna. Caio Fernando traz ao foco estes dramas anônimos a partir de seu arquivo cinematográfico, a fim de detectar os desgastes da vida pequeno-burguesa, num país destituído de roteiros inéditos.

Quando penso que podia ter sido diferente.

- Diferente como?

Ele terminou de beber, ergueu a mão. O garçom aproximou-se, encheu o copo.

- Quer um? - Pepito perguntou. - Eu pago. Ganhei no bicho hoje.

Recusei, ele continuou:

- Diferente, diferente. Será que as coisas poderiam mesmo ser diferentes do que são? Não sei se não existe um plano traçado, como um destino, um roteiro. (ABREU, 1996, p. 66)

Para Theresinha Barbieri, em sua *Ficção impura* (2003), esta falta de ineditismos reflete-se diretamente no que ela considera como “crise de representação” pela qual passou a ficção brasileira nos 1980. É como se a literatura não tivesse mais nada a dizer, vez que tudo, ou quase tudo, já tivesse sido dito, sob as formas das representações metafóricas da realidade. Nesse sentido, o realismo é fraturado pelo olhar-câmera da nova ficção, que traduz em perspectiva grande-angular as fundas fraturas que estiveram veladas pela cortina escura da ditadura militar, na década anterior. A escrita dos 1980 ganha movimento, brechas, impurezas, abismos lingüísticos, paráfrases, som, cor, cheiro, além de vários outros objetos disponíveis no todo fragmentado da realidade. As personagens apenas vagam pelo texto, e são destituídas de subjetividade, ou mesmo encontram-se em estado de privação, sem objetivos e sem referenciais.

Com efeito, *Onde andaré Dulce Veiga?* é a encarnação viva das mazelas dos 1980, em que vemos a subjetividade sofrer um desgaste na realização de desejos e de objetivos. A ficção anos 1980 pretendeu mostrar a falta de referências mais positivas sobre a realidade. Apesar dessa constatação, Caio Fernando guiou as suas personagens para a realização de algum objetivo, como o de Dulce Veiga, que sonhava com o estrelato na MPB. Ou como o do repórter-narrador, desejando o reencontro com a cantora. Caio Fernando buscava realizar um de seus maiores objetivos: o reconhecimento como escritor, e não apenas como jornalista ou crítico teatral, num contexto impregnado pelas mazelas da ditadura, e também pelo fantasma da AIDS:

Alguém certa vez me dissera que se chamavam assim os arcos vermelhos da Liberdade, na rua Galvão Bueno. Embaixo deles, longe da agitação do Hiroshima, toquei em meu próprio pescoço, como tocara antes em meus lábios. Continuavam lá, os gânglios. Esquivos, arredondados, exatamente iguais aos de Márcia.

Lembrei então daquela noite em que encontrara um cartão postal sob a porta, algumas semanas depois que Pedro desaparecera. Todo dourado, como ele, devia ser outono em Paris, mas o cartão não tinha selos, não vinha de lá. À beira de um rio, sob uma árvore, havia um homem sentado sozinho, a cabeça baixa. Nas costas, logo abaixo da inscrição *Pont Neuf sur la Seine: Métancolie*, com sua letra torta, meio infantil, Pedro escrevera:

"Não tente me encontrar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor. "

Mas já matou, pensei naquele dia. (Op. cit., p.170)

Theresinha Barbieri, admite que essa crise de representação, na ficção dos 1980, ocorreu numa via de mão dupla, pois nela o leitor também está envolvido. Tal premissa terá valor de verdade se compreendermos o contexto da realidade, bem como os aspectos mercadológicos da indústria cultural nele envolvidos, como fatores decisivos na crise de representação da literatura realista.

Depois dos 1970, a explosão midiática, assim como os novos signos de consumo do capitalismo, modelaram uma literatura de baixa qualidade, permeada por clichês, romances descartáveis, a exemplo dos *pocket-books*, além do surto das famosas fotonovelas, que abarrotavam as bancas de revistas do país. Nessa ótica, o leitor é alvo do consumo fácil, sofrendo uma má formação literária, caindo, então, na crise de representação da realidade. *Onde andaré Dulce Veiga?* é o outro lado dessa noite de crises, porque nele vemos o vigor intelectual e literário de Caio Fernando Abreu permear sua escrita intimista:

eu adorava *A mosca*, chegara a escrever um artigo comparando-o com Kafka: *a-mesma-gênese-maldita-de-todos-os-outsiders-que-originou-A-metamorfose* qualquer coisa assim, pretensa. Claro, eu me identificava um pouco, afinal tinha meus aninhos de terapia: moscas, baratas, insetos. Estava fazendo o possível para ficar deprimido, e não consegui parar.

Naquele tempo, remoí, antes que a vida se transformasse numa sucessão de manhãs iguais às de Gregor Samsa, naquele tempo pelo menos sabia escrever. Escrever, raciocinei idiotamente, não era como andar de bicicleta nem como fazer sexo, meu bem. A gente desaprende, enferruja, entorpece. Crise geral.

A tarde lerda, o tempo passava.

Lá fora, o vento súbito soprou as folhas da única palmeira visível. Estar embaixo de outra palmeira como aquela, cartão-postal, um coco verde nas mãos. Depois entrar no mar transparente, ultrapassar a espuma branca da arrebentação, deitar de costas na água, rosto voltado para o céu, flutuar em direção a qualquer lugar. Ilhas, algas, corais, itaparicas. Longe da máquina de escrever.

Então fechei os olhos. E comecei a me distanciar dos telefones tocando, das máquinas batendo, das vozes fragmentadas em farrapos de conversas, para prestar atenção somente às batidas do meu próprio coração. (ABREU, 1996, pp.53-4)

Com efeito, cabe dizer que a realidade cheia de mazelas, fragmentação, rasuras nos cenários das cidades, torna-se insuportável. O leitor já não é o mesmo dos 1970, ele agora quer a alienação, a fuga do real, seja pelo *rock heavy metal*, pelas drogas, ou pela literatura descartável, as quais o retire da realidade, como Gregor Sansa em *A metamorfose*, de Kafka. O corpo é ameaçado constantemente pelo fantasma da AIDS, e a liberação sexual promovida no bojo social, duas décadas antes, é freada por uma metamorfose assustadora, que o vírus HIV projetou nos corpos cadavéricos.

Os desejos do leitor, dessa maneira, também fragmentam-se entre os abismos da realidade, e os da ficção, sobretudo no que se refere ao consumo fácil de bens pouco duráveis. Por essa razão, este leitor, habitante deste mundo

descartável, recusa-se a permanecer no concreto armado da realidade, em que a palavra de ordem da década anterior: “PAZ E AMOR” ganhou outros sentidos, ou melhor, perdeu os seus sentidos originais.

Com efeito, é justamente este leitor mal informado, mal formado, que surge no bojo de certa ficção dos 1980. Ele passa a constituir o personagem representativo de muitas outras crises, envolvidas no plano da realidade, e também no da ficção, como observamos na literatura de João Gilberto Noll.

*Onde andar*á Dulce Veiga? é a representação mais significativa dos 1980, porque nele vemos a permanente crise existencial de suas personagens, especialmente no tocante à luta pela sobrevivência, num país mergulhado nas crises de ordem social e econômica, deixadas como rastilhos vivos da ditadura militar. O banal, o *trash*, o descartável, o clichê ganham um enquadramento complexo, em que a convivência com o outro é cada vez mais difícil. *Onde andar*á Dulce Veiga? não remonta exatamente aos signos descarnados de um contexto projetado pela indústria cultural, e também pela cultura de massa norte-americana mas, antes, compreende um olhar sobre a crise da subjetividade, como problemática fundamental de um escritor igualmente em crise. Caio Fernando, assim, vivencia no fundo da obra uma experiência de conflito com o outro, consigo mesmo e também com o lugar habitado por subjetividades que estão em busca de algo, mesmo que elas não saibam exatamente o que buscam.

sem poder evitar, inesperadamente, sem querer evitar, outra vez lembrei de Pedro.

- E aquele rapaz que vinha sempre aqui?

Hein, eu disse, quem.

- Aquele rapaz bonito, aquele meio dourado. Aquele dos olhos claros, nunca mais apareceu.

Subitamente eu falei que era muito tarde, que estava atrasado, que tinha um dia de cão pela frente, e levantei, e afastei Jacyr um tanto brusco demais. Ele esbarrou na mesa, virou um resto de café sobre as violetas quase mortas,

sobre a carta de Lidia, sobre o poema de Cecília, e como se meus olhos embaçados não sabia de quê dessem um *zoom* de aproximação no papel, antes de me afastar li os versos agora manchados falando naquele menino *em que tanto desejei pregar*

asas de Amor e de Anjo. Eu poderia ficar ali parado, olhando a mancha de café espalhar-se lenta sobre o poema, lembrando tudo que não queria lembrar e assim, partindo para sempre no meio do apartamento, enquanto vidas alheias acontecem além das janelas, fora e longe de mim, sentisse apenas mágoa, saudade e esse tipo de espanto amargo que ninguém dá jeito, eu poderia. Mas repeti que era tarde, que eu tinha um dia de cão, que não tinha tempo e me desculpe, você sabe, esta cidade, esta vida, esta manhã. (ABREU, 1996, pp.78-9)

Em *Onde andaré Dulce Veiga?* as personagens parecem sofrer de um imobilismo que as conduzem para espaços cada vez mais fechados, cada vez mais sem perspectivas, restando apenas uma câmera em *zoom*. Nessa realidade virtual, as personagens se movem com dificuldade. Elas preenchem todo o enquadramento da tela, visto que o espaço do cenário *noir* é comprimido, emparedado, cheio de obstáculos. O concreto armado da realidade invade o olhar-câmera do repórter-narrador, e o joga diante de uma pós-modernidade geométrica, em que ele capta os paradoxos das esquinas paulistanas para convertê-los em imagens analógicas, poéticas:

Quase na avenida Brasil, olhei para trás de repente, num impulso, como se alguém chamasse meu nome, mas não havia ninguém mais no parque e então, erguendo a cabeça para o céu, para os lados de Interlagos, vi um arco-íris. Um arco-íris esmaecido, meio invisível, precisei fixar os olhos, apertá-los um pouco para ver melhor o lilás e o azul quase perdidos na noite que começava a descer, apenas o verde e o amarelo mais nítidos, como uma bandeira. Podia fazer um pedido, lembrei, mas não acreditava mais nisso. Voltei as costas para seguir em frente.

Ergui a cabeça para as manchas cada vez mais douradas do crepúsculo, e foi nesse momento que a vi, incendiada de prata, um pouco acima da faixa

violeta sobre os edifícios mais altos, a primeira estrela, devia ser Vênus. *Primeira estrela que vejo*, lembrei, *realiza o mesmo desejo*, pulávamos amarelinha riscada com pedaços de tijolo pelas calçadas do Passo da Guanxuma, eu sempre queimava o limite do céu na hora de dar o giro de costas, num salto, olhos fechados, sete vezes repetir, olhos abertos presos na estrela até fazer o último pedido, depois não olhar mais para cima. Parado entre quatro esquinas, a primeira estrela à minha esquerda, o arco-íris à direita, de frente para a cidade, de costas para o parque, respirei fundo o ar lavado pela chuva e pedi. Pedi sete vezes em voz alta, não havia ninguém por perto para olhar e talvez rir, um homem não muito jovem, todo molhado, falando sozinho, pedindo não sabia o quê. (Op. cit., pp. 35-6)

Mesmo diante da falta de sentido, e também da ausência do outro, as imagens capturadas pelos olhos comprimidos do repórter-narrador, como num flagrante de um vídeo-amador, recheiam o cenário de final de tarde de um pós-temporal paulistano. As cores do arco-íris, o dourado do crepúsculo, a estrela prateada, a faixa violeta do edifício quebram o cenário arruinado da urbanidade, ainda que momentaneamente. O verde e o amarelo do arco-íris remontam à bandeira do Brasil que afinal resplandece em meio a noite que cai sobre São Paulo.

O repórter-narrador lê, de maneira poética, as imagens inusitadas de um final de tarde chuvoso, num cenário que parece ter sido “congelado” na tela de um vídeo-clip. Este leitor, diante do espetáculo da natureza, quer resgatar os sentidos da realidade que ficaram aprisionados no passado, na infância e no seu lugar imaginário: o Passo da Guanxuma.

Para concluir o nosso último capítulo, queremos dizer que Caio Fernando, assim, cola na narrativa os pedacinhos dos papéis de seu filme real. Nele, é possível acessarmos as cenas de sua infância, sua vida de jornalista, seu relacionamento homoerótico com Pedro, e também os fragmentos de cartas enviadas aos amigos. Esses vários cacos da vida são costurados em *Onde andaré Dulce Veiga?* pelo fio de uma escrita densa, poética, cheia de sentidos e sentimentos. Ela assume as cores do imaginário de um narrador que é ao

mesmo tempo leitor de romances ingleses e alemães, espectador de filmes norte-americanos, e também jornalista de uma realidade paradoxal.

O fio da escrita é uma lâmina tênue, bem afiada, entre a ficção e a realidade, que cortou Caio inexoravelmente, até a morte. É como se o jornalista adentrasse pela fenda da mônada, a fim de viver, em carne e osso, a própria ficção.

Assim, vemos a mônada em *Onde andaré Dulce Veiga?* como um grande diálogo imagético com a realidade concreta e com o outro que está do lado de fora do romance. Nessa ótica, o leitor participa ativamente do roteiro de *Onde andaré Dulce Veiga?*, identificando-se com o enredo real. A escrita é de cunho íntimo, e revela o forte sentimento do jornalista em torno da vida como pura ficção cinematográfica. *Onde andaré Dulce Veiga?* É uma espécie de Matrix prematuro demais, cujo final parece nos dizer que tudo não passou de um sonho, de um delírio, porque a vida foi para Caio Fernando Abreu, de fato, este grande delírio alucinógeno.

IV - CONCLUSÃO

Chegar a uma conclusão em torno do romance *Onde andar Dulce Veiga?* não constitui tarefa facil, menos ainda quando ela está vinculada ao cumprimento de um ritual acadmico. O romance é extremamente abrangente, e nele cabem infinitas análises, seja de cunho teórico, seja de cunho meramente prático, no intuito de aproveitarmos os momentos de fruição que a leitura nos oferece.

Com efeito, algumas hipóteses formuladas ao longo de nossa pesquisa, conduziram-nos a um caminho bifurcado, em que vislumbramos pelo menos duas possibilidades conclusivas em *Onde andar Dulce Veiga?*. De um lado, vemos a mônada como veículo de fusão entre a vida e a escrita ficcional de Caio Fernando Abreu. De outro, vemos o romance *Onde andar Dulce Veiga?* como interessante metáfora de um enigma, que aponta para o desaparecimento misterioso da personagem Dulce Veiga.

No entanto, tal caráter enigmático da obra sugere também o seu desvelamento, como nos ensina Adorno, nas suas considerações sobre o enigma da obra de arte. Para o filósofo, toda obra é, ao mesmo tempo, oculto e revelação deste enigma. No caso do nosso objeto de pesquisa, tomamos o mistério do desaparecimento súbito da cantora Dulce Veiga como argumento fundamental na composição dessa inquietante obra de Caio Fernando Abreu. A nossa conclusão, a este respeito,  que o enigma “Dulce Veiga” parece ter sido revelado apenas no final do romance, no momento em que o repórter-narrador, em sua viagem à cidade de Estrela do Norte, interior paulistano, depara-se com uma mulher com as mesmas características físicas da cantora, desaparecida há vinte anos.

Ao penetrarmos na “realidade” de *Onde andar Dulce Veiga?*, pela via da mônada, adentramos também o imaginário de um jornalista intelectual, refletindo sobre o contexto que via  sua volta. Nessa conclusão, cruzamos os dados da vida, a partir da leitura das cartas, bem como as entrevistas de Caio Fernando, com os episódios contidos no romance, que nos pareceram pautados

nesses mesmos dados de realidade vivenciados pelo jornalista, ao longo dos 1970 e 1980.

Já nos caminhos da mônada, entre a vida de Caio e a sua ficção, concluímos, por exemplo, que o personagem “Pedrinho” do romance é o mesmo personagem da vida real, de carne e osso, com quem Caio tivera um envolvimento homoerótico em meados dos 1980. As referências a Pedro estão em centenas de cartas, muitas das quais foram enviadas à amiga carioca Marilene, que era uma espécie de confidente do jornalista. Do mesmo modo que o personagem da vida real, Pedrinho também desapareceu subitamente da vida do repórter-narrador, sem aparente explicação. Depois de longos meses de espera, e também de esperança em rever Pedrinho, o narrador anônimo é surpreendido com um cartão-postal de Paris sem selo dos Correios, contendo uma mensagem arrasadora. Pedrinho foi acometido pelo vírus da AIDS e por essa razão preferiu o distanciamento, para não “matar com o seu amor” o repórter anônimo. Isso nos leva a mais uma conclusão que é revelada nas cartas à amiga Marilene, porque Caio já sabia da sua contaminação. Ele apenas resistia na realização dos exames, para não sofrer, para não desaparecer do convívio com os amigos, como Pedro, aos quais Caio era bastante dedicado, amoroso. O contexto da AIDS, em meados dos 1980, provocou o isolamento das pessoas acometidas pelo HIV, que preferiam o anonimato à serem identificadas como homossexuais, pertencentes ao chamado grupo de risco. O anonimato do repórter-narrador evidencia tal problemática naquele contexto, em que a omissão do nome se fazia, em muitos casos, necessária, sobretudo no mundo do trabalho.

Caio Fernando atravessa a mônada do romance a fim de mostrar um contexto mergulhado nas incertezas a respeito da AIDS, especialmente no que se refere ao uso de drogas injetáveis entre os jovens. Márcia Felácio e o amigo Ícaro foram afetados pelo HIV, muito provavelmente em razão de agulhas contaminadas. Depois que retornaram de Londres, Ícaro morre em condições pouco claras para os amigos. Márcia talvez seja a única detentora da verdade sobre os fatos da vida de Ícaro, assim como os da de Saul, que também

sobrevivia às custas de drogas injetáveis, e principalmente sobre a vida da mãe, Dulce Veiga, que acabara numa comunidade Santo Daime.

Assim, Caio Fernando vai cruzando os seus enredos reais aos da ficção, trazendo a foco o homossexualismo, as drogas, a AIDS, a decadência do espaço urbano, a decadência humana, a fim de compor o seu roteiro cinematográfico. Infelizmente, somente agora o roteiro escrito por Caio pôde ser produzido, depois de dez anos de sua morte, em razão da AIDS.

O filme será exibido no primeiro semestre de 2007 e é uma adaptação do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, realizada por um dos maiores amigos do jornalista, o cineasta Guilherme de Almeida Prado. Originalmente, o romance foi escrito em forma de roteiro, que nos leva à conclusão de que as cenas realmente configuram a ossatura de um roteiro cinematográfico, em que vemos as densas carnes dos fotogramas armarem-se por detrás de cada palavra musical, com as quais Caio Fernando compôs essa ópera-rock da pós-modernidade brasileira dos 1980.

Concluimos, nestes termos, que o jornalista ficcionalizou inúmeras cenas de seu filme real, como um momento de pura catarse. Caio fez das tragédias urbanas e pessoais o escopo de sua escrita mais do que humana, a fim de afetar o leitor de algum modo. Sem dúvida alguma, nós, os eternos leitores de Caio Fernando Abreu, somos afetados, inexoravelmente, por uma escrita revestida de dor e poesia. Somos afetados, sobretudo, por uma escrita que canta o lamento da existência.

V - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.
- _____. *Inventário do ir-remediável*. Rio Grande do Sul: Movimento, 1970.
- _____. *Limite branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.
- _____. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Onde estará Dulce Veiga?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *O ovo apunhalado*. Rio Grande do Sul: Globo, 1975.
- _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.
- _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.
- _____. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- _____. *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- _____. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I* Trad. Jorge de Almeida. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- _____. “Anotações sobre kafka”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *Teoria estética*. Trad. Arthur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- AMÂNCIO, Moacir. “Um jovem escritor na monarquia das letras”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, nov. 1977.
- AMARAL, Maria Adelaide (org.). *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

- ANDRADE, Mário de. A estrela sobe. In: *O empalhador de passarinhos*. 4. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- ARAÚJO, Rodrigo da Costa. *A linguagem da narrativa de Caio Fernando Abreu na travessia para o século 21*: Congresso da ASSEL-Rio “Linguagens para o terceiro milênio”, Realizado no Instituto de Letras da UFF, 25 de outubro de 2005.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AZEVEDO, Luciene Almeida de. *Um mesmo Zeitgeist, duas leituras*: Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1996.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura*: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização e conseqüências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martilelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In: *Obras escolhidas I*. 3. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Obras escolhidas III*. 3. ed. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOURDIER, Pierre. “A ilusão biográfica.” In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.
- BROCA, Brito. “Autobiografia e ficção.” In: COUTINHO, Eduardo F. & CASTRO, Ângela Bezerra de (orgs.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: Fundação Cultural da Paraíba, 1991, pp. 404-408.

- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Ática, 1985.
- CARVALHO, Luiz Cláudio da Costa. *Pensando a margem: uma leitura de Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu*. Tese de Doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.
- CASTELLO, José. “Caio Fernando Abreu: o poeta negro”. In: *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 59-71.
- _____. “Os anos 80 deram romance?” In: *Jornal do Brasil*, 20 fev. 1988. Suplemento *Idéias*.
- CHIARA, Ana Cristina. “Afinidades eletivas” In: *IPOTESI*, Revista de estudos literários da UFJF. V. 5, n. 1. Jun. 2001.
- CONNOR, Steven. “Filme.” In: *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1989, pp. 141-148.
- COUTINHO, Sonia. “Ficção nos tempos do cólera”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1988.
- DELEUZE, Gilles. “Cinema.” In: *Conversações*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 7. ed. Trad. Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Loyola, 2001.
- FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- GAGNEBEN, Jeanne Maria. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. Do conceito de razão em Adorno. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

- GOMES, Renato Cordeiro. “Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna?” In: *Alceu (revista)*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 64-74, jul./dez. 2000.
- _____. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HARDMAN, Francisco Foot et alli. *Literatura brasileira depois da utopias*. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 141, abr., -jun., 2000.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2002.
- JUSTO, Vanessa David Bahia. *A escrita íntima, exílio e ascese literários em Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro, Anais ABRALIC, UERJ, 2005.
- LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora. (Org.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.
- LEARY, Timothy Francis. *Flashbacks LSD: a experiência que abalou o sistema*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- LOPES, Denilson. “Da pobreza das imagens à música das palavras”. *Aletria*. n. 8: *Literatura e cinema*. Dez. 2001. FALE, UFMG, p. 215-223.
- _____. “O sublime e as narrativas contemporâneas.” In: NASCIMENTO, Evaldo & OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de

- Fora: UFJF; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, pp. 29-41.
- LYOTARD, Jean-François. *Peregrinações: lei, forma, acontecimento*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- MEDEIROS, Jotabê. “Os morangos de Caio F. estão maduros”. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 mar. 1988.
- MORICONI, Ítalo (Org.). *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MOUTINHO, Marcelo. “Literatura de paixão, sombras e luz”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 abr. 2005. Prosa e Verso, p. 1-2.
- MATTOS, A. C. Gomes de. *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- NETO, Geneton Moraes. “Adeus, Brasil cruel”. *O Globo*, Rio de Janeiro: 30 set. 1990.
- NOLL, João Gilberto. *Hotel atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 [1989].
- _____. “Marilyn no inferno”. In: *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980 [1980].
- _____. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate & Santos, Francisco Venceslau dos (orgs.). *Encontro com Adorno*. Rio de Janeiro: Centro de Observação do Contemporâneo / Caetés, 2004.
- OLINTO, Krieger & SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (Org.) *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- ORSINI, Elisabeth. “A vida de gavetas vazias”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1995.
- PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

- PEREIRA, Carlos Alberto Massender. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PORTO, Ana Paula Teixeira & PORTO, Luana Teixeira. “Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social”. In: *Revista letras*, Curitiba, n. 62, p. 61-77, jan./abr. 2004.
- PRADA, Cecília. “Os ratos peludos”. *Isto É*, São Paulo, 27 jul. 1977.
- RAMOS, Fernão. “A dama do Cine Shangai.” In: LABAKI, Amir (org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- REBELO, Marques. *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.
- ROLNIK, Raquel. *O que é a cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SANTOS, Francisco Venceslau dos. *Subjetividades da ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 2004.
- SANTOS, Ivan dos. *Caio Fernando Abreu: repórter de uma geração*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. “Prosa literária atual no Brasil.” In: *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 24-37.
- SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-1964*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SOARES, Thiago. *Loucura, chiclete & som: a prosa-videoclipe de Caio Fernando Abreu*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.
- SÜSSEKIND, Flora. Escalas e ventríloquos. In: *Folha de São Paulo*, 23 jul. 2000. Suplemento Mais!, p. 5.
- _____. “Ficção 80: dobradiças e vitrines”. In: *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, P. 257-271.

- _____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. Mais virão, verás (o mundo como paródia e representação: os novos narradores). In: *Leia*, São Paulo, set., 1986, p. 18.
- TEIXEIRA, Paulo César. “Sem vergonha de ter Aids”. *Isto É*, São Paulo, 05 jul. 1995.
- TELLES, Lygia Fagundes. “Prefácio”. In: ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 13-4.
- UM VAZIO na prosa de ficção. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26. fev. 1996.
- VALLS, Álvaro L. M. *Estudos de estética e filosofia da arte: numa perspectiva adorniana*. Porto alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002.
- VELHO, Otávio. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- WIZNIEWSKY, Larry Antonio. *Angelus contraculturalis: Caio Fernando Abreu crítico da contracultura*. UFSM, 2001.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrasilme, 1983.
- _____. (org.). A noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock. In: *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.