



MELANCOLICAMENTE CINEMATOGRAFICO: O OLHAR DE CAIO FERNANDO ABREU

FERREIRA, Natalia (Universidade Estadual Paulista – UNESP)¹

RESUMO: O artigo faz uma análise do romance *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990) de Caio Fernando Abreu, obra que, frente à falência do projeto utópico que amparava os ideais da geração da contracultura, remete ao clima de desalento do Brasil no alvorecer dos anos 1990. O narrador-protagonista aborda os dilaceramentos da sua subjetividade por meio de um procedimento constante de citação, de apropriação de frases e cenas pertencentes a filmes, novelas de televisão e peças. A adoção da linguagem que utiliza, sob a luz da cultura midiática, um acervo de clichês, imagens e signos provenientes das mais variadas manifestações artísticas é emblemática no contexto da sociedade ultramoderna. Nesta apropriação de produtos artístico-culturais a literatura de Abreu estabelece o diálogo intertextual em relação à cultura de massas. Assim, a existência de alguns recursos estético-linguísticos específicos, sobretudo o predomínio da escolha semântico-textual oriunda do universo do cinema imprime ao único romance do escritor gaúcho o status de recurso estilístico, o que acaba por estender os domínios da sua linguagem.

PAVARAS-CHAVE: Caio Fernando Abreu, cultura de massas, cinema e literatura, *Onde andará Dulce Veiga?*.

ABSTRACT: The article makes an analysis of the novel *Whatever Happened to Dulce Veiga?* (1990) of Caio Fernando Abreu, work that, in front of the bankruptcy of the utopian project that supported the ideas of the counterculture generation, refers to the climate of dismay of Brazil at the dawn of the year 1990. The protagonist recounts the severing of their subjectivity by means of a constant procedure of quotation of phrases and scenes from movies, novels and television pieces. The adoption of the language that uses, under the light of media culture, a collection of clichés, images and signs coming from the most varied artistic manifestations is emblematic in the context of the ultramodern society. In this movement of appropriation of artistic and cultural products, the literature of Abreu establishes an intertextual dialogue with the mass culture. The existence of some specific aesthetic-languages resources, especially the predominance of the semantic choice from the universe of cinema prints the stylistic feature status, which ultimately is extended the domains of your language.

KEYWORDS: Caio Fernando Abreu, mass culture, cinema and literature, *Whatever happened to Dulce Veiga?*.

O sarcasmo, a vivência pouco normativa da sexualidade e a crítica à lógica desumana da sociedade urbano-moderna são algumas das qualidades do protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*, romance de Caio Fernando Abreu (1948-1996). Talvez pudéssemos acrescentar certa melancolia, uma vez que, ao lamentar a perda de um passado em que a vida teria sentido, este personagem (e narrador) se conscientiza acerca da transitoriedade do tempo. Mas a característica fundamental, e sobre a qual se alicerça a estrutura do texto literário, é o fato do protagonista realocar os dilaceramentos da sua subjetividade por meio da narração fragmentada, utilizando-se de pequenos pedaços de outras artes, que se mobilizam para melhor poder contar a história. O emprego de diferentes linguagens artísticas – cinema, literatura policial, teatro, biografia, telenovela, música etc. – constrói um painel alegórico, o qual remete ao contexto histórico-social que o personagem se insere, fazendo dele uma possível caricatura do movimento da contracultura, no limiar da sua ruína política e existencial.

A adoção da linguagem que utiliza, sob a luz da cultura midiática, um acervo de clichês, imagens e signos provenientes das mais variadas manifestações artísticas (e, sobretudo distintas do cânone) é emblemática no âmbito da obra literária de Caio Fernando Abreu. O crítico Ítalo Moriconi destaca que o escritor realizou o elo estético e temático entre a sua própria geração artística e as ondas de público jovem antenado que vierem ocupando o cenário depois que ele morreu. Isso porque os seus textos ficcionais documentam o processo pelo qual as ilusões de juventude vão sendo substituídas pelas demandas adultas, sem, contudo, se desvincular da presença massiva de um “cenário *pop*”, definido como “[...] cultura de massas mais ativa e consciente de si mesma [...]”, gatilho para a “[...] universalização do *rock*, da contracultura, do cinema de grandes públicos como os principais valores da cultura ocidental contemporânea” (PRYSTHON, 1993, p. 27 apud DUPRAT, 2002, 31). Herdeiro direto da geração que viveu o sonho da contracultura, o escritor gaúcho tinha respaldo para assimilar a cultura de massas a partir do ângulo de quem está no olho do furacão.

Ao transitar por momentos distintos da história do Brasil, o conjunto da obra caiofernandiana – sobretudo a produção contística, gênero que é mais reconhecido por público e crítica – dialoga com as transformações econômico-sociais. Uma das linhas de força da sua literatura se encontra justamente na capacidade de estabelecer a mediação entre a nova organização da sociedade brasileira e o modelo literário nacional, no caso, a mudança na temática posta pela literatura nas décadas de 70 e 80. Seus textos mostram esta relação, onde a transição da ditadura militar para o regime democrático se avizinha da ação da recém implantada indústria cultural. Esta, por sua vez, a partir da revolução nos meios de comunicação, coloca em novos

patamares as ligações entre cultura e mercadoria, convertendo a primeira em segunda.

Essa ótica é essencial para entender os rastros contextuais do seu único romance (com exceção de *Limite branco*, escrito quando Abreu era adolescente), e que embora possa ser considerado um “gênero menor”, ganhou o prêmio Associação Paulista de Crítico de Arte (APCA) e foi um dos finalistas do prêmio Laura Battaglion para o melhor romance estrangeiro, na França. Publicado em 1990, *Onde andaré Dulce Veiga?* está situado historicamente no ponto tenso da passagem para a democracia no Brasil. Há a reflexão sobre o clima de desalento desta passagem, cuja imagem pode ser metaforizada na constatação de que as leituras poéticas de Maiakovski nas fábricas se transformam nos sapatos e nas latas de Warhol (EAGLETON, 2011, p. 54).

A desagregação de alguns referenciais, sobretudo certas práticas e valores projetados pela cultura engajada dos anos 1960, revela o abismo para o qual o protagonista anônimo está caminhando. Mas o fundo do abismo não o leva a uma queda vertiginosa, ao contrário. Divisam-se possibilidades de conscientização e autoconhecimento, pois por meio da aproximação de inúmeros fragmentos de produtos artístico-culturais ele narra as suas vivências, ou seja, reconstrói um sentido para sua existência. Por consequência ele costura os meandros da contracultura, absorvendo a riqueza de experiências que foi aquela época:

[...] para falar a verdade, eu [sou] mais do tempo que Maria Bethânia sacudia pulseiras no ar, recitando Fernando Pessoa: “Mora comigo na minha casa o rapaz que eu amo”. Seria mesmo dele? Eu não lembrava, podia ser Bivar, Fauzi Arap, Luiz Carlos Lacerda [...] deposei as rosas no balcão, os replicantes olharam como se fosse um buquê de vermes, meu Deus como tempo passa, e quando a gente vê, de repente, um dia, o binômio de Newton final realmente tornou-se mais belo que a Vênus de Milo. (ABREU, 2007, p. 182).

Se os abalos na esperança trazem graves efeitos colaterais de resignação e anulação do sujeito, sobretudo quando ele é dominado pela certeza de que a sua passagem pelo mundo “[...] não há de fazer nenhuma diferença no curso ‘natural’ de uma vida que não lhe pertence [...]” (KEHL, 2009, p. 57), é preciso atentar para o fato de que “[...] a reflexão clássica da melancolia é indissociável de uma reflexão sobre a *poiesis* [...]” (KEHL, 2011, p. 27-28), no sentido da capacidade de produção criativa. Segundo os apontamentos da psicanalista Maria Rita Kehl, a importância do papel representado pelo melancólico é o do sujeito “[...] que teria perdido seu lugar no laço social e sente necessidade de reinventar-se no campo da linguagem [...]” (KEHL, 2011, p. 27-28). Esta é a perspectiva do protagonista, uma vez que o olhar

acerca da realidade ao seu redor seja o de um mundo em que a rapidez das transformações desagregou a vida, perdendo a aura que as situações mais banais tiveram um dia. Narrar é o seu escopo: “Eu queria cuidar das palavras.” (ABREU, 2007, p. 215).

Há, em *Onde andará Dulce Veiga?* a sobreposição de enredos, pois a busca pela personagem que dá nome ao título é, na verdade, o pretexto para que o protagonista narre a sua história. Por trás do mistério do desaparecimento de Dulce Veiga – cujo elemento de “enigma” sugere ao livro o possível pertencimento à linhagem policial –, prevalece “[...] a busca de si mesmo empreendida pelo personagem narrador, um jornalista de quem não se sabe sequer o nome.” (BARBOSA, 2008, p. 64). Esta busca por si mesmo é o verdadeiro motor do relato: “é a ‘outra coisa’ que o personagem-investigador acaba encontrando ou, ao menos, apreendendo a procurar.” (BARBOSA, 2008, p. 64):

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

De acordo com Freud, “o papel da linguagem é dar aos processos de pensamento, que são essencialmente desprovidos de qualidades sensíveis, pois são relações, um investimento perceptivo que os tornam comunicáveis” (GREEN, 1994, p. 32). Tendo em vista que narrar supõe certa “elaboração organizacional” de uma sequência de fatos vividos, não os reduzindo, contudo, aos domínios do presente absoluto, mas retomando o passado significativo, o ato é capaz de conferir valor ao que se viveu e pode aplacar a sensação de uma existência descartável. Para ressignificar a sua existência, contudo, o protagonista recorre às vivências que lhe são alheias, exteriores. Essa situação lhe permite retomar obras e temas do passado, as deslocando do contexto originário, fazer montagens, explorar novos ângulos, introduzir elementos novos, brincar com colagens etc. Por isso, a intertextualidade em relação à cultura de massas é um dos pilares do romance, abrindo diversas possibilidades de leitura, a partir das quais é possível estabelecer vínculos com outros gêneros discursivos e ambientes estéticos.²

Um dos ambientes estéticos é sugerido no subtítulo, “Um romance B” (que curiosamente não está grafado na capa, mas somente na folha de rosto), o qual remete, por meio de uma ironia, a arte cinematográfica. É válido registrar, pela possibilidade de expressão não realizada, o desejo do escritor de que o subtítulo

viesses todo em letras minúsculas: “[...] a ideia de um filme B, uma coisa tão B que o B deveria ser minúsculo. Não teve jeito, saiu maiúscula.” (ABREU, 1998, p. 86). Mais do que contrariar o padrão gramatical, para o revisor, tornar o B minúsculo, ao invés de ser parte de uma rede de significação proposital, representaria algo menor, menos importante. Este ato de traição deliberada inspira certa atitude de preconceito, própria daqueles que se viciam em etiquetar os produtos artísticos a partir do estabelecimento das fronteiras de “alta” e “baixa” cultura. De qualquer forma, o subtítulo remete diretamente àquele tipo de filme que, em geral “[...] tem baixo custo, e que pode ser dominado por inúmeros clichês e elementos que remetem ao kitsch e ao mau gosto, mas que, também, pode se transformar, ao longo do tempo, numa obra consagrada.” (JESUS, 2010, p. 134). De fato, *Onde andará Dulce Veiga?* condensa expressivos recursos oriundos do cinema.

No espectro das relações de interdependência e mútuas influências que percorrem a história das artes – pintura, teatro, literatura, dança, fotografia etc. – o advento do cinema é um divisor de águas, uma vez que, ao incorporar o progresso técnico, ele cede espaço para a livre experimentação com a linguagem. Segundo o sociólogo Edgar Morin (1977, p. 30): “Pela primeira vez na história, é a divisão industrial do trabalho que faz surgir a unidade da criação artística.” O filósofo Walter Benjamin (1996, p. 169) destaca que a influência da técnica, além de transformar “[...] em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais [...]”, conquistou “[...] para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.” Diferentemente da pintura tradicional que permite a contemplação tranquila, o filme modificou a percepção de modo contínuo porque produz constantemente o efeito de “choque”. Categoria central nos escritos benjaminianos, o “choque” se caracteriza pela colisão de sensações fragmentadas e descontínuas: trabalhar com a máquina e andar em meio a uma multidão urbana, por exemplo, são experiências de “choque” que despem a “aura” dos objetos e das experiências. Mas ao contrário de ver essa situação apenas como um indicador negativo no contexto da modernidade capitalista, Benjamin dialeticamente indicia possibilidades positivas. Para o pensador, o equivalente artístico de tais experiências é a técnica da montagem: “[...] – a associação de aspectos díspares para despertar a consciência do público por meio do choque – torna-se um princípio fundamental da produção artística em uma era tecnológica.” (EAGLETON, 2011, p. 114).

A presença da sétima arte em *Onde andará Dulce Veiga?* não é à toa: tanto o cinema como o livro são fundamentalmente calcados na estética da “montagem”: cada cena (ou, cada parte) pode adquirir significado próprio, mas é na junção das partes que se constrói o sentido (ou, o todo). Da conjunção das partes sobressai o efeito de cadência proporcionado pela leitura do texto, avassalador em sua velocidade,

numa espécie de “ritmo cinematográfico” – embora a expressão seja incongruente, como bem assinalou José Geraldo Couto no prefácio (2007, p. 5), “[...] uma vez que de ‘Hitchcock a Antonioni, de Kurosawa a Kiarostami’” o cinema “comporta inúmero ritmos diferentes”. O próprio escritor, inclusive, ratificou essa feição: “Caio dizia que *Dulce* era um ‘romance B’, escrito como um filme *noir*, um roteiro cinematográfico: ainda que invisíveis, as marcações estão todas lá.” (DIP, 2007, p. 351). O encaminhamento “rítmico” é corroborado pela consistente precisão das categorias de tempo e espaço, sendo ambas pontuadas em todos os capítulos e subcapítulos. Em entrevista a um canal francês, Abreu diz: “Quando escrevo penso sempre ‘onde está a câmera?’. É o mesmo que perguntar quem é que olha, de quem são os olhos que vêem esta cena, qual o ângulo da visão? A forma de olhar para uma cena é uma ferramenta que o cinema me deu.” (DIP, 2009, p. 366-367).

As relações entre o audiovisual e o romance *Dulce Veiga* se estreitam ainda mais por meio da remissão do campo semântico próprio ao universo cinematográfico: “Eu estava irritado com aquela cena em câmera lenta & *closes* nos olhos reminiscentes”. (ABREU, 2007, p. 56). Além da locução “câmera lenta”, há a presença da palavra “*closes*”, que conota a especificidade da ampliação da câmera. Como se o arrebatamento que tomou o narrador-protagonista tivesse acontecido na velocidade técnica da câmera, ele não só condiciona poeticamente a organização descritiva (o dado adverso da lentidão) ao ponto de vista da cinematografia – pois filmar “[...] pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva” (BERNADET, 1981, p. 36) –, senão também alude às especificidades da parafernália do cinema. Assim, se a “[...] câmera, através do seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa [...]” (ROSENFELD, 1968, p. 31), ela será, neste texto literário, remetida pelo próprio enunciado do narrador, como se este estivesse num *set* de filmagem, descrevendo as posições do aparelho, o que acaba por revelar ao leitor o modo de produção da escrita.

De acordo com Auerbach (1971, p. 492): “[...] o romance conheceu, a partir do cinema, com uma nitidez nunca antes atingida, os limites de sua liberdade no tempo e no espaço que lhe são impostos por seu instrumento, a linguagem. “Entretanto, *Dulce Veiga* pertence a uma linhagem de outra ordem, posto que o escritor “[...] explora de forma consciente e deliberada as conexões e os atritos entre a linguagem audiovisual e a escrita, servindo-se das experiências mais fecundas de uma e de outra para ampliar seu instrumental expressivo.” (COUTO, 2007, p. 5). A sétima arte atuaria como uma ferramenta a mais, seja para descrever determinados ambientes, seja para enfatizar sentimentos, seja para expor um ponto de vista etc. Neste processo, espécie de recurso estilístico, a escolha pelo vocabulário próprio

concernente ao mundo cinematográfico enseja, ao contrário do que afirmou Auerbach (1971), a possibilidade de alargamento do domínio da linguagem do gênero romanesco.

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

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

Portanto, a conjugação da multiplicidade de linguagens, que se relativizam mutuamente e não renunciam ao seu poder e à sua autonomia, é traço distintivo do romance, característica presente também em *Onde andará Dulce Veiga?* que, ao relativizar o específico jargão do cinema, acaba por estender o domínio da sua linguagem.

Observando a proposição de Adorno (2003, p. 56) – para quem, “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema [...]” –, pode-se ingerir que, concernente à *Dulce Veiga*, tal afirmação deve ser matizada. Isso porque esta obra literária parece encontrar uma alternativa, um termo médio aos seus limites históricos – os mecanismos da cultura de massas –, os infiltrando à trama dos fios narrativos. E Adorno (2003, p. 56) continua: se “Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem [...]”, pode-se estender o argumento a Caio Fernando Abreu, quem, sem necessariamente se revoltar contra a linguagem, a conjugou na multiplicidade de sua dinâmica historicamente viável.

Como o *flâneur* baudelairiano, o protagonista de *Dulce Veiga* transita entre o luxo e a miséria, entre a arte tradicional e a arte *pop*, mostrando um mundo paradoxal, mundo em que a mudança e a efemeridade são traços predominantes. O personagem é um observador atento e estético quanto às cenas passageiras da cidade, as recortando e captando em um momento anedótico exemplar, o que é fundamental ao olhar do *flâneur*. Da multiplicidade de lugares transitórios por onde passa, avulta a ambiência onde ele descreve um restaurante. A mobilização de potentes recursos expressivos – sobretudo a profusão de referenciais artístico-culturais – dá o tom do estilo acumulativo que compõe a paisagem:

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

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

Segundo Denilson Lopes (2002), no ensaio “O homem que amava rapazes”, esta cena demonstra até que ponto a visão contemporânea passa a ser filtrada pelo cinema, pela televisão e por outros meios de comunicação de massa. Para o ensaísta, a estetização das imagens midiáticas, as quais se incluem a lógica do *slogan*, da publicidade, da efemeridade dos produtos e estilos, aproxima a arte da vida cotidiana, o que implica estabelecer a contribuição para o que se vem chamando de estética da comunicação, em que a mídia é estruturadora das definições da cultura e da arte contemporâneas. Para além da visão meramente intelectualista e, de certo modo, do “bom gostismo”, lança-se o olhar sob a cultura de massas em que longe de tomá-la como um gênero menor, submetida às injunções da esfera da reificação e da manipulação, torna-se agora significativa em seus próprios termos, o que não implica a despolitização, mas sim atentar-se para o fato de que a experiência da arte na contemporaneidade é indissociável da cultura midiática.

Frederic Jameson (1994) propõe um novo modelo interpretativo, o qual, afinado com as transformações contemporâneas da cultura, seja capaz de transcender as polaridades do debate – “[...] ou é alta cultura e, portanto elitista, ou é cultura de massa e portanto lixo cultural.” (CEVASCO, 2003, p. 6). Além do descabimento da ideia de uma cultura de massas enquanto mera manipulação, “[...] pura lavagem cerebral e distração vazia, efetuado pelas corporações multinacionais que [...] controlam atualmente cada característica de sua produção e distribuição [...]” (JAMESON, 1994,

p. 13), para o crítico, a prioridade do tratamento dado pela análise da Escola de Frankfurt, definindo seu objeto em contraposição à “alta cultura”, é um critério irrefletido. Atentando-se ao real objetivo dessa oposição, seu embasamento está em juízos valorativos nos quais por um lado, os frankfurtinaos estigmatizam a cultura de massas, e por outro, a vertente militante a exalta. O que é insatisfatório na leitura de Adorno e Horkheimer não é seu aparato crítico e negativo – “[...] caracterizada como a extensão e aplicação das teorias marxistas da reificação da mercadoria às obras da cultura de massa [...]” (JAMESON, 1994, p. 2) –, mas sim a dimensão positiva, sobretudo seu “ponto fixo” ao qual ela se vincula – “[...] notadamente a valorização da alta arte modernista tradicional como o *locus* de uma produção estética ‘autônoma’, genuinamente crítica e subversiva [...]” (JAMESON, 1994, p. 6), – a partir da qual se critica com contundência a “degradação” da cultura de massas. É precisamente em contraposição a esse juízo estético absoluto, respaldado na clássica dicotomia, que para Jameson (1985, p. 17) o novo paradigma é de dissolução das fronteiras, “[...] a ponto de ficar cada vez mais difícil discernir a linha entre arte erudita e formas comerciais”. Da consequência histórica do diagnóstico jamesoniano sobressai a paulatina aproximação entre polos até então antagônicos e incomunicáveis, mantenedores da barreira segura que dividia hierarquicamente a cultura erudita da cultura popular.

Num olhar mais atento “cenário *pop*” do restaurante acima, não à toa, o narrador compõe um quadro de artistas – Woody Allen, Grace Kelly, Mel Gibson, Elis Regina etc. – em conformidade com os preceitos da cultura industrial contemporânea, todavia, os aceitando. O selo narrativo consiste em certa ausência de juízo valorativo em relação aos produtos culturais baseado na despreensão em categorizá-los hierarquicamente a partir do estabelecimento da linha divisória de “alta” e “baixa” cultura. Pelo contrário, o narrador os sobrepõe despudoradamente num mesmo *continuum*, de forma a imprimir ritmo próprio ao texto literário e citando, quase que a cada frase, nomes de estrelas consagradas, trechos de músicas, cenas clássicas ou frases célebres. A maneira pela qual o foco narrativo expõe os componentes textuais (procedentes do universo da cultura massificada) mostra ao leitor sua incapacidade “[...] de julgar, porque o autor retirou qualquer escala necessária para isto.” (CANDIDO, 2010, p. 34).

É como se, no jorro incessante de bens culturais advindos da indústria cultural, fosse reforçada a situação existencial que, ao “contaminar” a percepção do narrador, faz com que ele plasme as interferências à composição literária. Assim, além de ajudar o leitor a perceber o estilo de vida do personagem, designador da situação que o envolve, as referências artísticas são utilizadas pelo narrador como

procedimentos que interferem na estrutura narrativa. O dado social externo – afeito ao signo da cultura de massas – ultrapassaria o valor temático-documental e é assimilado à estrutura da obra literária. (CANDIDO, 2010, p. 34).

Conforme declara Ellen Mariany da Silva Dias (2006, p. 47), “[...] a realidade de *Onde Andará Dulce Veiga?* é toda construída com base em clichês [...]”, ou seja, é construída a partir de referentes, os quais já foram, contudo, codificados e usados. Ocorre que o calibre da visão do narrador cria um comentário sarcástico acerca dos clichês, o que não deixa de demonstrar, por meio da inversão do sentido e do valor original dos produtos culturais, o contínuo rito de reprodução que é a vida contemporânea: “[...] a repetição torna-se insensivelmente parte do tecido existencial de nossas próprias vidas” (JAMESON, 1994, p. 12). O narrador, ao descolar as ambiências estéticas da sua origem, dissipá-las da sua função em relação à origem, contudo, lhes dá um significado consonante com a construção do relato que o interessa, o que as mantém vivas no texto, embora tenham sido “mortas”, de alguma forma, ao serem transpostas:

Com isso, o objeto morre para poder renascer. Ocorre, portanto, uma pulverização do mundo: a realidade é desmontada e reduzida a fragmentos, sendo que cada um deles pode receber uma nova significação. (FREDERICO, 1997, p. 69)

A dialética do procedimento perpassa o fato de que, ao reconhecer o clichê, o narrador imediatamente o manuseia de maneira crítica, “[...] não sem antes (re)codificá-lo de acordo com a sua perspectiva, criando, por meio deles, a sua história.” (DIAS, 2006, p. 47). O clichê mediará o duplo caráter da arquitetura do romance, cuja realidade ficcional, mesmo construída sobre a base de lugares-comuns, revela-se um “quê” de inédito, de original, estando nisso a complexidade do trabalho de colagem. Por isso, os clichês se juntam, como pontua André Luiz Gomes de Jesus (2010, p. 143), para dar “[...] uma imagem da ruína, atravessada, aqui, por uma visão sarcástica que se dirige à própria condição da vida contemporânea: uma vida em que o simulacro da experiência substitui, de modo radical, a experiência de fato.”

Por meio do viés “clichezado” de *Onde andará Dulce Veiga?*, Abreu adota uma postura ambivalente: ele não deixa de prestar a sua homenagem a cada um dos produtos culturais (de que ele tanto gostava), ao mesmo tempo em que demonstra “[...] nesse movimento de apropriação, o caráter arruinado e desaturado do viver e da vida contemporâneo.” (JESUS, 2010, p. 144). Com isso, se atenta para o modo peculiar de ver a cultura pós-moderna, na qual o escritor se sabia inserido, mas, conforme ele afirma, enquanto reciclagem de todo o lixo cultural: “Se tudo já foi escrito, se tudo já foi dito, você pode retomar isso criticamente como se fosse novo.

(...) [Podem dizer] que sou um escritor ridículo. Mas estou consciente do ridículo, da paródia e do clichê. " (ABREU, 1988, p. 6-7).

Em articulação com o contexto histórico marcado pela desagregação do sentido do/no laço social, o protagonista demonstra uma percepção descontínua e fragmentária da experiência humana, cuja nesga de esperança é o próprio ato de narrar. A motivação em recompor as frações da sua existência perpassa, como fio condutor, o encadeamento textual composto pela pulverização de um vasto repertório de filmes e estrelas consagradas, ou seja, várias imagens poéticas, como se as amontoassem sob um mosaico alegórico.

Assim, captando nas letras os vestígios do avanço das linguagens eletrônicas e midiáticas, contudo, as realocando à realidade local, *Dulce Veiga*, entabula várias cenas clichês, refletindo a nova paisagem tecno-cultural do Brasil no alvorecer dos anos 1990. A posição dos resíduos contraculturais na literatura de Caio Fernando Abreu são traços de uma nova situação histórica, sinalizando a interferência de alguns elementos constitutivos da cultura de massas no modelo cultural brasileiro. Seu apuro estético atinge patamares mais sutis da composição literária, uma vez que, do contato entre as linguagens do cinema e da literatura, ambas as expressões artísticas contribuem para a riqueza de sua obra.

NOTAS

¹ Mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP. E-mail: natrizz@hotmail.com.

² A intertextualidade é o procedimento formal em que se integra ao texto literário não apenas a realidade extralinguística do mundo, mas também outros textos, os quais, sejam escritos ou orais, servem de base para citação direta ou para citação modificada. De acordo com Yves Reuter (2007, p. 168), a sua lógica se caracteriza pela "[...] relação de co-presença entre dois ou vários textos", [...] pela 'presença efetiva de um texto em outro'[...]"'. Em qualquer acepção que se tome do intertexto, ele pressupõe o comparecimento de um "terceiro", indicando aí um tipo de empréstimo que "depende, de um lado, de sua marcação mais ou menos clara no texto e, de outro, da cultura do leitor", ou seja, ele estima o apuro de conhecimento por parte de quem lê.

REFERÊNCIAS

- ABREU, C. F. Sobre o Manuscrito. *Revista Ficções*. Rio de Janeiro, n. 2, 1998.
- _____. *Onde Andará Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ADORNO, T. *Notas de Literatura I*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

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

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

BARBOSA, N. L. *Infinidamente pessoal, a autoficção de Caio Fernando Abreu, o "biógrafo da emoção"*, 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2009. Disponível em: file:///C:/Users/natri_000/Downloads/NELSON_LUIS_BARBOSA.pdf

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

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

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

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

COUTO, J. G. O cinema moderno de Caio F. In: ABREU, C. F. *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*. Rio de Janeiro: Agir, 200.

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

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

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

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

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

GREEN, A. O desligamento. In: *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*.

Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

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

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

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

KEHL, M. R. *tempo e cãx*: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

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

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

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

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

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

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