

Onde andar Dulce Veiga? A presença do cinema no romance de Caio Fernando Abreu

Marília Corrêa Parecis de Oliveiraⁱ

RESUMO

O presente artigo prop uma análise do romance *Onde andar Dulce Veiga*, de Caio Fernando Abreu, identificando as funções e os efeitos de um diálogo com a linguagem do cinema e com elementos da cultura de massa. Pretende-se, a partir da leitura da obra, compreender como a escrita literária reelabora as estratégias cinematográficas e dialoga com elas. Entende-se que o diálogo com o cinema, nesse romance, difere do que almejou a vanguarda modernista, já que se passa, simultaneamente, a problematizar a ideia do cinema na forma do texto e as dificuldades de representação em um universo inundado pelo audiovisual, bem como a incorporar experimentalismos estticos como possibilidade de diálogo com o mercado.

Palavras-chave: Cinema; Caio Fernando Abreu; Intermidialidade; Romance.

ABSTRACT

This article proposes an analysis of the novel *Onde andar Dulce Veiga*, by Caio Fernando Abreu, identifying the functions and effects of a dialogue with the language of cinema and with elements of mass culture. It is intended, from the reading of the work, to understand how literary writing re-elaborates cinematographic strategies and dialogues with them. It is understood that the dialogue with the cinema, in this novel, differs from what the modernist avant-garde aimed for, since it simultaneously starts to problematize the idea of cinema in the form of the text and the difficulties of representation in a universe flooded by the audiovisual, as well as incorporating aesthetic experimentalisms as a possibility of dialogue with the market.

Keywords: Cinema; Caio Fernando Abreu; Intermediality; Novel.

INTRODUÇÃO: INTERSECOES ENTRE LITERATURA E CINEMA

ⁱ Doutoranda em Letras pelo Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da UNESP, campus de São José do Rio Preto. Bolsista da Fundação de Amparo  Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9841-058X> / marilia.parecis@gmail.com

O diálogo entre a literatura e o cinema se relevou um terreno fértil desde o aparecimento da arte cinematográfica. Com o surgimento do cinema, estabeleceu-se, segundo Ismail Xavier (1978, p. 33), por parte dos outros campos artísticos, sobretudo o literário, uma espécie de elogio esttico  arte cinematográfica, por causa de sua sintonia com as condições de inovação técnica e industrial, que poderiam ser sintetizadas pelo dinamismo de sua imagem.

Conforme propõe Gilles Deleuze (2018), no século XIX, Bergson (1886 *apud* DELEUZE, 2018) havia apontado para uma nova concepção do tempo e do espaço oriunda da modernidade. Essa descoberta bergsoniana diz respeito à nova relação que se estabelece entre a imagem e o movimento a partir de uma crise da psicologia. Com o advento da modernidade e de suas inovações tnicas e tecnológicas, não era mais possível opor o movimento, como realidade física do mundo exterior,  imagem, como realidade psíquica da consciência. Di nascem as *imagens em movimento* do cinema, que são tributárias das novas tecnologias, como o cinematógrafo, mas também de uma norma forma de experiência, graças, sobretudo, ao que seria o seu lugar específico: o da montagem.

É nesse contexto, pois, que o cinema se desenvolve, e passa a afetar, por sua vez, a produção literária da vanguarda modernista. A modernidade implicou um novo tipo de sociedade, tipicamente urbana, marcada pela rapidez das novas ferramentas de locomoção e dos novos métodos na linha de produção, pelo caos suscitado pelo amontoado de estímulos provocados pela vida nas cidades (sons, luzes, movimentos) e pela fragmentação, tanto do homem quanto do meio – uma vez que o desenvolvimento desses aparatos técnico-tecnológicos não é a única característica daquilo que compreendemos como o fenmeno da modernidade, afinal, a modernização técnica é apenas uma das etapas desse processo, que também afeta a experiência subjetiva do sujeito. É, portanto, o cinema a arte que melhor será capaz de apreender esse novo fenmeno que constitui a modernidade, porque ele é também rápido, uma vez que os cortes são seu traço essencial, também acumula um amontoado de estímulos e, por fim, é fundamentalmente fragmentário, assim como o momento sócio-histórico que o produziu. São por essas razões que a vanguarda modernista o enxergar, com um olhar marcadamente entusiasmado, como um campo frutífero para a inovação do texto literário.

O cinema como produto e signo da técnica, não deixava de ter, incorporadas à sua significação, as conotações que a mãe-técnica adquiria como força de manipulação da natureza e fonte de um progresso, bem-vindo aos olhos dos que dele usufruíam, e admirável aos olhos de todos, porque uma ideologia dominante o instaurava socialmente como símbolo do poder da humanidade em geral.

Um credo de fé na ciência positiva, a perspectiva otimista de seu progresso material ilimitado, conduzindo o homem ao domínio crescente da natureza, a hipertrofia do aspecto técnico da cultura como depósito das mais altas significações. Uma ideologia da solução material dos problemas humanos como efeito direto do aumento da capacidade produtiva da sociedade e da racionalização crescente das relações entre os homens, entendida como harmonização obtida pelo uso do “bom senso” próprio à atitude do sábio perante seu objeto. É dentro deste quadro que o cinema surge, na Europa e nos Estados Unidos do fim do século XIX, marcados pela emergência de novas técnicas e invenções de um processo de produção industrial (XAVIER, 1978, p. 24).

Nesse sentido, a vanguarda modernista literária se aproximou do cinema com um tom efusivo. Como identifica Ismail Xavier, o olhar otimista para o cinema estaria vinculado à sua “modernidade”, em uma lógica de pensamento que compreendia essa modernidade como ruptura e oposição à tradição e ao passado, pois “em nenhum outro lugar estaria melhor concretizado o ideal de um presente sem memória, que olha exclusivamente para o futuro” (XAVIER, 1978, p. 33). Com isso, a vanguarda literária entendia o cinema, de modo entusiasmado, como possibilidade e inovação estética e renovação para o campo literário, além de lançar um olhar apologista para o presente, que desejava abolir a tradição, uma vez que a oposição “tradição x modernidade” era, também, uma oposição entre o que era positivo e o que era negativo para o campo artístico.

No entanto, a produção de Caio Fernando Abreu, na década de 1990, difere do entusiasmo modernista com o cinema e com a ascensão das tecnologias midiáticas, já que se passa, simultaneamente, a problematizar a ideia do cinema na forma do texto e as dificuldades de representação em um universo inundado pelo audiovisual, lançando um olhar desencantado para a vida urbana e para o contexto de modernização, bem como a incorporar experimentalismos estéticos e elementos da cultura de massa no texto literário como possibilidade de diálogo com o mercado – isto é, ter no horizonte da composição do livro uma futura adaptação cinematográfica. Embora o romance *Onde andar* de Dulce Veiga tenha, de fato, se convertido em uma adaptação cinematográfica por Guilherme de Almeida em 2008, neste artigo, a perspectiva aqui adotada não diz

respeito aos estudos da adaptação, ou seja, comparar o romance com sua versão fílmica, mas a permanecer no domínio da escrita e investigar como ela incorpora traços da linguagem cinematográfica e de elementos da cultura de massa e em quais efeitos estticos e de sentido tal incorporação resulta.

A PRESENÇA DO CINEMA EM *ONDE ANDAR DULCE VEIGA*

O romance *Onde andar Dulce Veiga*, segundo de Caio Fernando Abreu, publicado em 1990, constrói-se pela perspectiva de um narrador-protagonista:¹ trata-se de um jornalista, próximo aos quarenta anos, que vive em um apartamento deixado pela amiga ou ex-namorada Lídia (o romance não esclarece, deixando ambígua a relação entre os dois). Essa ambiguidade se sustenta porque é a partir dela que  entretecido, por meio de memoraes, o envolvimento amoroso do narrador com Pedro, um rapaz que ele conhece, por acaso, em um metrô. Esse narrador-protagonista não é nomeado ao longo da obra, conforme explica o próprio Caio em correspondência a Maria Lídia Magliani: “Ele nem sabe direito a própria sexualidade, na verdade o romance inteiro é o próprio buscando a própria *Ânima*” (ABREU, 2014, p. 310). O próprio Caio, portanto, dá-nos a chave de leitura do texto: a ausência do nome do protagonista reflete a busca pela identidade desse sujeito.

Este narrador inicia o romance de modo entusiasmado por ter conseguido um emprego no que, segundo ele, poderia ser “talvez o pior jornal do mundo”. Como primeira atribuição no cargo, ele é designado a entrevistar a vocalista da banda de rock Márcia Felcio e as Vaginas Dentadas. Quando ele escuta Márcia cantar a canção intitulada “Nada Além”, recorda que também ouviu cantar essa mesma canção, anos atrás, a cantora Dulce Veiga. Com isso, revela-se que Márcia  filha de Dulce Veiga, uma cantora desaparecida no auge de sua carreira. Essa descoberta reativa no protagonista a memória de que ele a teria entrevistado anos atrás. Ele decide, então, escrever uma crnica sobre ela para o jornal em que trabalha. Publicada a crnica, o público interessa-se em descobrir o paradeiro da cantora, o que será, a partir de então, a missão do narrador-protagonista.

A partir disso, o romance elabora uma espécie de *mixagem* de elementos formais e temáticos, como a narrativa policial, elementos da cultura pop, além de predominar

uma estrutura fragmentária, de cortes e frases curtas, que remetem a características da linguagem cinematográfica.

A presença do diálogo com o cinema na literatura de Caio Fernando Abreu é um tema explorado de modo recorrente em sua obra. O conto “Bem longe de Marienbad”, por exemplo, dialoga com o “cine-romance” de Alain Robbe-Grillet, *O ano passado em Marienbad* (*L’ année dernière à Marienbad*), que se transformou em filme dirigido por Alain Resnais. É Robbe-Grillet quem cria o termo “cine-romance”, ou seja, os roteiros publicados que passavam a ser lidos como textos literários. Além disso, essa presença dos recursos cinematográficos na obra de Caio é notada também em seus contos, como percebe Franco Junior (2005) no conto “Garobapa, Mon Amour”:

Os recursos da linguagem cinematográfica empregados no conto são: o corte abrupto no fluxo narrativo, a justaposição de cenas e sequências de ação que se prestam à construção de uma cronologia não-linear marcada pela analepse – *flashback* ou, nos termos de Genette (s/d), a retomada do passado na ordem de apresentação dos eventos – que se alterna com o tempo da ação presente realizada pelo personagem protagonista, o apelo dramático conferido ao *close-up* (FRANCO JUNIOR, 2005, p. 38).

O romance de Caio, *Onde Andará Dulce Veiga*, também se constrói a partir desse diálogo com o cinema. O próprio subtítulo do romance se encarrega de situá-lo no universo do cinema e da “sociedade do espetáculo”: *um romance B*. A denominação *filme B* é dada àqueles filmes considerados como sinônimos de filmes de baixo orçamento. Originalmente, o termo surgiu entre as décadas de 1930 e 1940, em contraposição aos filmes A, isto é, produzidos pelas grandes indústrias cinematográficas de Hollywood. Em geral, os filmes B eram filmes de gêneros como faroeste, ficção científica ou de horror, por conterem muita violência, nudez e sexo para agradar os produtores na busca de maior bilheteria. Posteriormente, o termo “B” passou a remeter às hierarquizações que tentam classificar a qualidade dos produtos culturais, e é essa concepção que vigora até os dias atuais.

No plano temático, o romance de Caio faz constantes referências explícitas ao universo do cinema, tal qual enquadramentos, como “close” e “zoom”, e a movimentos de câmera, como “em câmera lenta”, como nestes exemplos:

Bons tempos aqueles, pensei. Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes, dramáticas como se em algum canto houvesse sempre uma

câmera cinematográfica  minha espreita. Ou Deus. Sem juiz nem plateia, sem *close* nem *zoom*, fiquei ali parado no começo da tarde escaldante de fevereiro, olhando o telefone que acabara de desligar (ABREU, 2014, p. 17).

Eu estava irritado com aquela cena em câmera lenta & *closes* nos olhos remisscentes (ABREU, 2014, p. 71).

Encostei na parede, acendi um cigarro, fiquei olhando os viadutos. Na calçada oposta, em câmera lenta, o corpo todo coberto por sacos de farinha, uma mendiga arrastava um saco cheio de jornais velhos (ABREU, 2014, p. 193).

As pás dos ventiladores giravam silenciosas. Nenhum ruído de telefone ou máquina de escrever. Em preto-e-branco a redação era um fotograma projetado no espaço. [...]

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 tbm fazia parte daquela cena. Qualquer movimento, o filme andaria (ABREU, 2014, p. 118-119).

Neste outro exemplo, há uma referência ao processo de *fusão* no cinema, que consiste em uma “substituição de um plano por outro pela sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, que desaparece” (MARTIN, 2003, p. 87):

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 (ABREU, 2014, p. 37).

Além da referência  fusão, há tbm a alusão ao processo artístico do “pentimento”, isto é, executar uma alteração em uma obra em andamento, procedimento comum nas artes plásticas. Com isso, v-se que o que é mobilizado aqui não é o processo mental da consciência, embora o personagem diga “na minha cabeça”, mas uma realidade exterior, como imagens de uma tevê “mal sintonizada” – sugerindo uma espécie de saturação mental de imagens.

José Geraldo Couto, na introdução que escreve para o romance, aponta que

Se a literatura best-seller mimetiza o cinema hollywoodiano pré-moderno, que pressupo uma câmera invisível e uma montagem imperceptível (a chamada “decupagem clássica”), a prosa de Caio Fernando Abreu incorpora as conquistas do cinema moderno, expondo os andaimes da representação, inserindo o narrador no centro da cena, revelando ao espectador/leitor o modo de produção da escrita (ABREU, 2014, p. 9).

Há, ainda, casos em que o universo do cinema é mobilizado como estratégia de comparação, como quando o narrador vai entrevistar Márcia Felácio em seu estúdio de gravação e compara o lugar a um filme de Christopher Lee, diretor de cinema, cenografado pelo pintor surrealista Salvador Dali:

A sala grande estava enevoadada 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, réstias de alho. Salvador Dali em Hollywood, pensei, cenografando um filme de Christopher Lee (ABREU, 2014, p. 38).

Neste outro exemplo, é o diretor de cinema, Pedro Almodóvar, e o escritor e roteirista Manuel Puig, conhecido por compor seus romances intencionalmente em uma aproximação com o cinema e sua linguagem, que são mobilizados como elemento comparativo:

Há mais de ano, desde que Lídia me passara o apartamento antes de fugir para o interior de Minas Gerais, nada daquilo era surpresa. Dependendo do humor de cada dia, podia soar folclórico, bizarro, sórdido, deprimente. Às vezes Pedro Almodóvar, às vezes Manuel Puig. Mas naquela noite eu estava exausto demais para achar qualquer coisa (ABREU, 2014, p. 59).

Além disso, há diversas passagens em que o universo do cinema é mobilizado como comparação, como quando o narrador afirma: “Achei que ia me esbofetear, feito filme” (ABREU, 2014, p. 46). Ou ainda:

A primeira vez que vi Dulce Veiga, e foram apenas duas, ela estava sentada numa poltrona de veludo verde. [...] 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, 2014, p. 50-51).

É possível que essas constantes referências ao universo cinematográfico sublinhem como o cinema se disseminou na sociedade moderna e “contaminou”, inclusive, o texto literário. Além disso, elementos da cultura pop e do universo do consumo, assim como certos clichês, também coexistem nessa narrativa:

Do fundo, vinha uma gritaria infernal. Um assassinato, uma tourada, festa de criança ou estupro. *It's only rock and roll*, pensei, elas deviam estar ensaiando. Ficamos gritando, sem que ninguém conseguisse ouvir nada (ABREU, 2014, p. 28).

– Data, local e hora. Que nem a Yoko fazia quando todos aqueles caras queriam entrevistar o John Lennon. Não é porque a gente  brasileira que não vai ser seletiva, entendeu?

– Mas para que você quer isso?

– Para montar seu mapa astral, evidente. Preciso ver se tudo cruza.

Roqueira, intelectual e astrloga. Devia usar óculos, pensei. E mentalizei a superfície cor-de-rosa de Netuno, Miranda, vulcões de gases congelados. Depois a *Voyager* perdida no espaço, a voz de Mick Jagger urrando para o infinito *I can get no satisfaction*, em nome de todos nós. Precisei pensar um pouco para dar a data certa, não lembrava direito do ano (ABREU, 2014, p. 30).

Márcia jogou para cima a fumaça de um cigarro. Estendido assim, o longo pescoço tinha veias azuis quase invisíveis, pulsando. Lembrei de Lestat, o vampiro: ficaria doido (ABREU, 2014, p. 45).

– Não é excitante esta vida?

A pin-up do pster não sorriu (ABREU, 2014, p. 101).

– A superstar está mais calma. Pode subir agora.

[...] Como numa galeria pop exclusivamente feminina, pelas paredes fui identificando psters de Janis Joplin, Patty Smith, Tina Turner, Laurie Anderson, Suzanne Vega, Sinad O'Connor, Madonna, Annie Lennox e outras que eu não conhecia. De brasileiras, apenas Wanderléa, Marina e Rita Lee, vestida de fada. Pisquei para Rita. Se Deus quiser, lembrei, um dia eu quero ser ndio. O vago perfume de incenso e chá Mu do andar inferior cedia lugar ao cheiro denso de maconha e cigarros (p. 132-133)

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 clich (ABREU, 2014, p. 265).

Nesses exemplos, contatamos uma *mixagem* de referências a cantores e cantoras, bandas de rock, filmes, romances, além de pôsteres, pin-ups e o clich de filmes de ação e perseguição policial invocado pelo último fragmento – “siga aquele carro” –, misturados a trechos de músicas, de maneira que todo o romance é atravessado por esse pluralismo de formas massivas, populares, inerentes ao universo do consumo e da cultura de massa.

Do ponto de vista esttico, *Onde Andar Dulce Veiga*  constituído, embora se situe no Brasil, pelo que Fredric Jameson (2000) chama, nas obras ps-modernistas, de “surrealismo sem inconsciente”, isto é, o capitalismo tardio, ou seja, a terceira etapa do capitalismo globalizado, esse momento em que, culturalmente falando, o processo de

produção mercadológica e os meios de comunicação em massa atingiram até mesmo o inconsciente da produção artística, faz com que essa produção seja marcada por um *embaralhamento* de textos preexistentes, formados a partir de colagem, bricolagem ou mixagem, o que, em muitos casos, provoca um achatamento, falta de profundidade ou superficialidade em seu sentido, produzindo “metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos” (JAMESON, 2000, p. 118).

Há, portanto, nessa mixagem de elementos presentes na obra, distante do experimentalismo vanguardista e mais próximo do lazer cultural e da memória convertida em espetáculo, uma representação de um simulacro. Conforme Jean Baudrillard: “Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). Logo, para o teórico, a simulação opõe-se à representação porque ela não tem relação com qualquer realidade: ela é, ao contrário, o seu próprio simulacro. É, pois, como um simulacro que podemos compreender esse romance de Caio.

Nele, coloca-se o problema da representação: se esse romance não almeja, em certo sentido, representar a materialidade do real, acaba, por outro lado, por absorver alguns modos discursivos inerentes à sociedade do espetáculo, nos termos de Guy Debord (1997). Para o autor, o espetáculo, relação social mediada por imagens, “é o momento em que a mercadoria chega à ocupação total da vida social” (DEBORD, 1997, p. 32). Logo, *Onde andaré Dulce Veiga* regula-se por uma estética que se assemelha à produção de recursos audiovisuais e se manifesta, por vezes, como imagem e simulacro não de certa realidade, mas como emulação das imagens tecnológicas dos meios audiovisuais e das imagens pré-fabricadas dos meios de comunicação e consumo.

Em vista disso, o romance se insere em um contexto em que a produção estética está extremamente vinculada à produção mercadológica. Ainda que tal vinculação possa ser motivo de crítica e reflexão para a produção artística, ao mesmo tempo, ela não escapa a essa mesma condição necessária para a sua existência. A composição de *Onde Andará Dulce Veiga* passa, portanto, por formas narrativas plurais, heterogêneas, caóticas e saturadas de referências ao imaginário do consumo e das imagens tecnológicas dos meios audiovisuais e de comunicação em massa. Ítalo Moriconi também ressalta que “a obra de Caio nos traz o perfil de um escritor de fim de século

cujos trabalho de criação literária anda par a par com o mundo do entretenimento, do espetáculo e do jornal, contrastando de um lado, com outros autores cannicos” (MORICONI, 2002, p. 18).

Contudo, não  são no plano discursivo que este romance de Caio incorpora outras mdias e textos, mas em sua própria estrutura narrativa, linguística, como podemos verificar no trecho:

Há tanto tempo eu não jantava fora. Era como ir ao cinema.
Mesa no canto, azeitonas pretas sem caroço, pão com gergelim, pat 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 Tushingham e Tom Selleck, pizza, guaran, 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, fil ao molho madeira, gordos champignons, batatas fritas, arroz  piemontesa. A loura com perfil de Grace Kelly, pena o moleton, turma da repartição cantando parabéns para Antnio Moreno, vinho riesling ou cabernet? Cerveja desce melhor, mas vinho chapa, que venga 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, ar de Humphrey Bogart, se queres saber se eu te amo ainda, Nana Caymmi na FM, procure entender a minha dor infinda. Outro café, outro licor, sou amigo de Fulano, guardanapo de linho, Belmondo e Carmen Maura de mãos dadas logo  esquerda. Cinco, seis cigarros. Conta paga, gorjeta excessiva, volte sempre, quem me dera. Na sida, 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.
Ainda sobrava muito do dinheiro de Rafic. Primeiro passo da Operação Dulce: encher o bucho (ABREU, 2014, p. 161-162).

O narrador utiliza dois procedimentos narrativos distintos nesse mesmo trecho: o sumrio² e a cena³. Enquanto no *sumário*, segundo Friedman (2002), temos a predominância da função de contar (*telling*), isto é, narrar sumariamente os acontecimentos, resumindo-os, na *cena* – termo que tem sua origem no modo dramático – o que prevaleceria é a função de mostrar (*showing*), ou seja, os acontecimentos são mostrados ao leitor/espectador sem a intervenção de um narrador, logo, a ênfase recai sobre as descrições e os diálogos.

Com isso, ao iniciar o trecho com a afirmação “Há tanto tempo eu não jantava fora”, o narrador faz uma sumarização dos acontecimentos – o que  próprio da dimensão literária do texto (do narrar/contar). Em seguida, o que temos é uma sequência de justaposição de elementos, frases nominais, que funcionam como pequenos *fotogramas*, num procedimento análogo ao da montagem⁴ do cinema, que são

apresentados como numa *cena*, presentificada, com a predominância do *showing*. Há no fragmento comparações com atores famosos do cinema, como os grandes atores dos anos 1940 e 1950, Alan Ladd, Humphrey Bogart, Grace Kelly e Kim Novak, além de atores hollywoodianos e diretores de cinema – numa espécie de elogio ou tributo ao universo cinematográfico, como se o narrador estivesse descrevendo sua inclusão no elenco de um filme. Entretanto, não são apenas as comparações, no plano da diegese (isto é, daquilo que é narrado), que dimensionam a narrativa ao horizonte do cinematográfico, mas a própria narração (o *modo* como a história é contada), ou seja, a justaposição de elementos aos moldes da montagem cinematográfica.

Nesse sentido, não é somente a referência a atores e filmes que funciona como um procedimento cinematográfico neste romance, mas a própria organização da narração, uma vez que o narrador justapõe frases curtas, funcionando como uma câmera que, subitamente, muda o seu foco de atenção (e de registro), operando com o modo *cena*, e, portanto, com o *showing*, o que presentifica a ação e dá ao texto um traço cinematográfico, já que a presentificação é um efeito próprio do cinema e do teatro.

Isso também ocorre no seguinte trecho:

Estava me sentindo um pouco tonto, não tinha comido nada naquele dia. Pisquei, quando abri os olhos Pai Tomás tinha-se desmaterializado. Perto de Castilhos, nunca se sabia ao certo quando as coisas paravam de parecer divertidas e começavam a tornar-se patéticas, folclóricas ou vagamente ameaçadoras. Atrás da mesa dele os vidros imundos filtravam a luz cinza da Nove de Julho. A cidade parecia metida dentro de uma cúpula de vidro embaçada de vapor. Fumaça, hálitos, suor evaporado, monóxido, vírus (ABREU, 2014, p. 25).

A enumeração que encerra o fragmento (“fumaça, hálitos, suor evaporando, monóxido, vírus”) se encarrega de justapor essas frases nominais à maneira da montagem cinematográfica. As frases nominais funcionam aqui como fotogramas, ou seja, imagens mínimas, e, juntas, compõem um plano maior de uma cidade que soa caótica para o protagonista. Os elementos eleitos para serem justapostos sintetizam, justamente, aquilo que há de problemático e desagradável na vida urbana, como a poluição, a aglomeração de pessoas, os problemas respiratórios e as doenças, de modo geral, que não cessam de aparecer (sintetizadas, aqui, pelo signo “vírus”). Sendo o cinema, justamente, a arte que sintetiza, de algum modo, as contradições da modernidade, a opção por incorporar traços de uma linguagem cinematográfica no

texto literário não produz somente efeitos estticos, mas também, como constatamos, de sentido. Dado que também pode ser comprovado também pelo fragmento seguinte, que se utiliza da enumeração caótica para invocar o estado de mal-estar da vida urbana:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, trs cegos, quatro mncos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gmeas mongoloides, de braços dados, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaando, crianças em volta (ABREU, 2014, p. 33).

Neste exemplo, o narrador enumera substantivos que compõem a paisagem – todos eles ligados a um estado de marginalização social, como deficientes, idosos e “uma negra sangrando”, o que nos reenvia  problematização do mal-estar suscitado pela vida urbana. Essa enumeração, a princípio, assemelha-se a uma estratégia utilizada pela literatura, isto é, a enumeração caótica ou, simplesmente, o *fluxo de consciência* (*stream-of-consciousness*)⁵ – procedimento do qual o cinema também se apropriou. Contudo, aqui, a estratégia remete menos a um estado de fluxo de consciência, haja vista que não é propriamente pela consciência do narrador que a ação dramática nos é transmitida, afinal, o narrador não *conta* (*telling*) o que v pelo caminho. Ele simplesmente *mostra* (*showing*), por meio da escolha dos substantivos, quais são os elementos avistados. Com isso, a visão absolutamente passiva e não interferente suscitada pela predominância do *showing* ao *telling* em certos momentos da narrativa potencializa a violência e o estado de mal-estar da cena narrada, uma vez que, quando o narrador nos mostra a problemática da vida urbana, como a coexistência no espaço público dos deficientes, dos pobres, dos mendigos e de todo o estado de sujeira e poluição como banal e cotidiana, tal recurso tende a naturalizá-la, e a justamente a partir de tal naturalização que a crítica se estabelece.

Um procedimento e efeitos semelhantes podem ser verificados no fragmento a seguir:

Britadeiras vibravam no prédio em construção em frente ao Qunia's Bar, ao lado da funerária. Nordestinos quase nus, carrinhos de mão, pedras, suspensos nos andaimes, formigas fervilhantes numa longa fila, do Cariri  Estação da Luz, lembravam *Metrópolis*. A cidade ia explodir um dia, e eu não tinha nada com isso. Ou tinha? Bati o telefone. Com a ponta de um prego, alguém riscara no esmalte vermelho: *Ti xupo todo goztozo* (ABREU, 2014, p. 117).

No fragmento acima, a justaposição de frases nominais, que unem elementos como “britadeiras”, “nordestinos quase nus” e “carrinhos de mão”, além da vandalização “ti xupo todo gozoso”, mobiliza, mais uma vez, o estado problemático das grandes cidades, compostas por uma urbanização que também depende da exploração de certas categorias sociais, lembradas aqui pelo signo “nordestinos”. Une-se a isso a referência ao filme *Metropolis* (1927), de Fritz Lang; filme de ficção científica que já fazia uma analogia ao processo de urbanização, que depende de uma classe operária para movimentar as engrenagens as quais garantem o funcionamento da cidade e os luxos dos mais ricos.

Um dos motivos também presentes no romance é a alusão a AIDS – afinal, Caio é considerado um dos primeiros escritores brasileiros a abordar essa temática em seus textos. A experiência da AIDS, em *Dulce Veiga*, conforme constata o professor Antonio Eduardo de Oliveira, “se incorpora à geografia homoafetiva da ambiência urbana”, uma vez que “Caio fala da cidade como se ela também estivesse contaminada pela doença” (OLIVEIRA, 2008, p. 120). Como exemplo dessa relação entre a cidade e a doença, ele cita o seguinte trecho:

Era um edifício doente, contaminado, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar, ainda não tinha desmoronado. Embora, a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas espalhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas uma questão de meses (ABREU, 2014, p. 57).

No romance *Onde Andará Dulce Veiga*, a referência a AIDS é abordada a partir da relação homoafetiva que o narrador desenvolve com Pedro – um rapaz que ele conhece em uma estação de metrô, mencionado repetidas vezes ao longo da obra com variações da afirmação “Lembrei de Pedro”. O histórico afetivo do narrador com Pedro não nos é esclarecido de início, mas apenas quando, em um encontro com Márcia, a revelação de que ela estaria contaminada pelo vírus da AIDS o reenvia ao seu desfecho com Pedro:

– E o que foi que você mentiu, Márcia?
Não respondeu. Entre seus dedos frios, de unhas curtas, pintadas de preto, apanhou meus dedos e, curvando mais a cabeça, levou-os até seu pescoço, fazendo-me tocar no mesmo ponto onde tocara antes. Estendi os dedos sobre

sua pele. Por baixo dela, por trs das riscas de tinta, gotas de suor e água, como sementes miúdas, deslizando ao menor toque, havia pequenos caroços. Senti minha mão tremer, mas não a retirei. Circundei-os, apalpei-os levemente. Ela fechou os olhos. Eram grânulos ovalados, fugidios. Exatamente iguais aos que haviam surgido, há alguns meses, no meu próprio pescoço. Não são no pescoço, nas virilhas, nas axilas.

– Em outros lugares também – ela disse. – Estão espalhados pelo corpo todo. Tenho medo de procurar um médico, fazer o teste. – Subitamente abriu os olhos, quase colados nos meus, e perguntou: – Você é homossexual?

Lembrei de Pedro. Retirei os dedos.

– Não sei (ABREU, 2014, p. 244).

Quando o narrador constata que os grânulos de Márcia eram exatamente iguais ao que haviam surgido em seu próprio corpo, revela-nos, por fim, o motivo do desaparecimento de Pedro: ele o abandona por achar que estaria contaminado com o vírus: “*Não tente me encontrar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor*” (ABREU, 2014, p. 247). Dessa forma, a temática da AIDS é invocada, mas não de forma ostensiva, como destaca Oliveira (2008), e sim de maneira quase inibida, inserida em contexto de experiências negativas não são com o próprio corpo ou com os próprios afetos, mas também com o meio circundante.

No plano formal, é importante destacar, aqui, que o que diferencia um acontecimento presente de uma memorao no romance é o uso da fonte em itálico, que marca, graficamente, a mudança temporal no fluxo narrativo. É, portanto, pelo procedimento da memorao ou do *flashback* que detalhes significativos do romance nos são, gradativamente, revelados.

Esse procedimento da recorrência ao *flashback* também é fundamental para o desvendar do que acontece com Dulce Veiga. No processo de busca pela cantora, a narrativa vai sendo entretecida em uma linha não linear. O narrador recorda ter se encontrado com Dulce Veiga, mas não recorda com exatidão quando e, por isso, também não consegue acessar o motivo de seu sumiço, no entanto, a ausência de memória esconde, na verdade, uma culpa pelo desaparecimento da personagem. Rafic, o dono do jornal, quem ordena a busca pela cantora, d ao protagonista indícios do contexto do sumiço de Dulce, quando o narrador l em um painel na mansão do chefe as primeiras páginas do jornal *Diário da Cidade*, datadas de 1964: “Comunismo finalmente extinto do país” (ABREU, 2014, p. 154). Assim, no final do romance, fica explícito o real motivo do sumiço da cantora:

O apartamento da cantora, perguntaram, o guerrilheiro, onde mora Dulce Veiga, o terrorista, onde é a casa daquela puta, daquele comunista, e sem saber direito o que significava aquilo, era tudo rápido demais, eu não tive culpa, eu falei o número, sem querer, acho que era setenta, eu disse: é lá que eles moram. Os homens saíram correndo, eu fui embora (ABREU, 2014, p. 224).

Enquanto prossegue a busca por Dulce Veiga, o narrador dá-se conta de que é ele quem a denuncia para a Ditadura Militar. Com isso, o processo de busca pela cantora passa, também, por um processo de remissão do protagonista, e é nesse contexto que se estabelece a passagem final do romance, quando o narrador finalmente consegue encontrá-la, vivendo isolada em uma pequena cidade e tendo se tornado, simplesmente, uma cantora de churrascaria:

Toda de branco, Dulce Veiga estava parada na porta de casa, ao lado do cachorro. Uma arara pousou na árvore perto dela. Os primeiros raios do sol faziam brilhar aquela estranha coroa – tiara, diadema – que tinha entre os cabelos louros.

Pisquei, ofuscado. Ela ergueu o braço direito para o céu, a mão fechada, apenas o indicador apontado para o alto, feito seta. Depois gritou qualquer coisa que se esfiapou no ar da manhã.

Parecia meu nome.

Bonito, era meu nome.

E eu comecei a cantar (ABREU, 2014, p. 304-305).

Percebe-se, nesse final do livro, a construção de uma atmosfera “natural”, “tropical” – como a arara que pousa nos ombros de Dulce Veiga, vestida toda de branco, enquanto ela assiste à partida do narrador – em oposição ao desconforto que preenchia as descrições da atmosfera urbana da vida na cidade. Contudo, tampouco se torna crível essa atmosfera, e é também nesse sentido que a estratégia de aproximação com o cinema, neste romance, difere daquilo que almejou a vanguarda modernista, uma vez que, aqui, problematiza-se a dificuldade de representação num universo saturado pelo audiovisual e pelos produtos da indústria cultural.

É importante lembrar que a vanguarda modernista via a técnica com efusão, conforme propôs Ismail Xavier, mas também como um processo que desemboca num desencantamento racionalizado do homem com o mundo. A produção literária pós-modernista, em que podemos inserir o romance de Caio, por sua vez, não expressa esse mesmo desencantamento com a técnica (pois mesmo o desencantar-se é querer outra

realidade), mas reconhece, isto sim, a dificuldade – senão impossibilidade – de representao num universo saturado pelo audiovisual.

Para a vanguarda modernista, havia, mesmo que de modo dissimulado, a consciência das tensões da modernidade e de como essas tensões modificam o sujeito. Isso porque, em muitos momentos, os autores da vanguarda transitavam entre a fascinao pela técnica e o desencantamento com o mundo moderno, isto é, por meio da efusão, evidenciavam o lado obscuro dessa sociedade, em que há uma alienao pelo progresso e pela técnica, conforme também observa Bergman:

A modernidade ou  vista com um entusiasmo cego e acrítico ou  condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monolito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas: Isto e Aquilo substituídos por Isto ou Aquilo (BERGMAN, 1987, p. 23-24).

Na literatura pós-modernista, o entusiasmo cego expresso outrora pela produo artística é substituído, em certo sentido, pela aceitao dessa realidade da técnica, do cinema, como um fato insuperável, e não mais como fonte de renovao esttica e experimentao – até porque, no contexto das décadas de 1920-30 era a literatura quem ainda ocupava o *status* de “arte maior”. Agora, a arte evidentemente só se faz possível na interao entre os meios de comunicao de massa e o mercado. O mal-estar que decorre da experiência do sujeito com a cidade e a saturao de informaes dos meios de comunicao em massa e de elementos do consumo, no plano da diegese, além de, no plano narrativo, a assimilao da linguagem dos recursos audiovisuais parece sublinhar que não há escapatória para além desse universo senão aceitar o estado de espetacularizao da cultura.

No entanto, parece ser justamente a partir desse diálogo com o cinema e com a saturao dos elementos da cultura de massa na contemporaneidade que *Onde Andar Dulce Veiga* questiona-nos onde andar a própria ideia de uma literatura brasileira, uma vez que esse vasto terreno permeia-se pela precariedade material da vida do escritor, consoante às inovaes tecnológicas que resultaram na reprodutibilidade da obra de arte, para lembrar Benjamin, e por isso na ascensão do cinema como “arte maior”.

Nesse sentido, a busca pela identidade do protagonista em *Onde Andar Dulce Veiga* – como num *Bildungsroman*⁶ – converte-se em uma busca pelo próprio espaço da

arte e da literatura – “Eu deveria cantar” (p. 17), diz o protagonista no início do romance, “E eu comecei a cantar” (p. 305), no final dele. O fato de ser uma cantora desaparecida em meados da Ditadura Militar, por consequência da repressão do período, também é significativo, afinal, nos reenvia ao silenciamento das obras de arte, permitidas a serem reproduzidas apenas nos espaços periféricos (como quando o narrador encontra Dulce cantando em uma churrascaria de uma pequena cidade).

Assim como Dulce Veiga não aceita retornar à sua vida anterior, como numa espécie de recusa à volta à “civilização”, o protagonista parece apenas encontrar sua identidade a partir do acesso à arte, ou ainda, pelo acesso à *palavra*: ele *escuta* o próprio nome no momento em que começa a cantar – e *cantar* parece ser, aqui, o signo da sua produção artística. Se a arte e a literatura não apagam as fissuras do passado e tampouco modificam a realidade circundante, elas continuam a funcionar como resposta para se prosseguir na busca, como afirmou o próprio Caio, pelo âmago do sujeito; pela linguagem que, de algum modo, se não nos define, nos identifica – ainda que enquanto sujeitos pertences à sociedade do espetáculo e para os quais o horizonte da indústria cultural é inescapável. Com isso, esse romance de Caio parece funcionar, simultaneamente, como produto e antídoto de um universo saturado pelo audiovisual.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”. In: _____. *A modernidade*. Ed. e Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015a. p. 207-241.

BERGMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*; a aventura da modernidade. Trad. C. F. Moisés e A. M. L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAIO, Fernando Abreu. *Onde Andará Dulce Veiga?*: um romance B. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

_____. *Contos completos*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*: questões de teoria literária. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. 2 ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – a imagem em movimento*. 1^a ed. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Autoritarismo, violência e diferença em *Garopaba, Mon Amour*, de Caio Fernando Abreu. *Língua e Letras*, Dossiê: Linguagem, Literatura e Autoritarismo, v. 6, n. 10, p. 35-50, 2005.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março-maio, 2002.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega, s/d.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora tica, 2000.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MORICONI, Italo. *Caio Fernando Abreu: Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

OLIVEIRA, Antonio Eduardo Corpo, memória e AIDS na obra de Caio Fernando de Abreu. *Bagoas-Estudos gays: gneros e sexualidades*, v. 2, n. 3, 2008, p. 115-126.

ROBBE-GRILLET, Alain. *O ano passado em Marienbad*. Trad. Vera Adami. Trad. intro. Elisabeth Veiga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIEIRA, André Soares. *Escrituras do visual: o cinema no romance*. Santa Maria: Editora UFSM, 2007.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. (Debates; 142).

Recebido em: 21/02/2021

Aceito em: 12/07/2021

¹ Narrador-protagonista, segundo a classificação de Norman Friedman, é aquele que conta a história na primeira pessoa, "quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções" (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

² "Sumário é a concentração em narrativa relativamente curta de fatos que ocorreram em períodos de tempos mais longos" (CARVALHO, 2012, p. 47).

³ "Cena é a narrativa dos fatos na sua sequência temporal imediata, podendo incluir diálogos ou não" (CARVALHO, 2012, p. 47).

⁴ "A montagem constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem fílmica, e uma definição de cinema não poderia passar sem a palavra 'montagem'. Digamos desde já que *a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração*" (MARTIN, 2003, p. 132).

⁵ "Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens" (CARVALHO, 2012, p. 57).

⁶ "Em port., 'romance formativo ou romance de formação' [...] O romance mantém um olhar vigilante sobre a acção formadora do tempo, os diversos momentos da história pessoal do protagonista são seleccionados para representar outros tantos degraus na sua compreensão do mundo e de si mesmo. A dimensão histórica do tempo é interiorizada e, mais importante do que o final do romance é o processo, o devir que vai revelando a dimensão de acaso que domina a vida em confronto com a firmeza de propósitos e as certezas que pareciam dominar o herói no início do percurso de aprendizagem" (FLORA, Luíza.: s.v. "BILDUNGSROMAN", E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 10 mai. 2020.