

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

TUDO ALÉM: A BUSCA DO RECONHECIMENTO IDENTITÁRIO
EM *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura.

Luiz Felipe Voss Espinelly

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos
Orientador

Data da defesa: 28 de novembro de 2007

Instituição depositária:
NID – Núcleo de Informação e Documentação da
Fundação Universidade Federal do Rio Grande

Rio Grande, novembro de 2007

A todos que ousam procurar algo diferente do que lhes é oferecido diariamente como certo, conveniente e ideal dedico este trabalho. Aos companheiros *outsiders: take a walk on the wild side.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a constituição deste trabalho:

- à Marina, pelo carinho e apoio.
- à Adriana, Tacy e Mairim, pela ajuda e amizade.
- à Rosaura, que apoiou sempre.
- ao Coordenador do Mestrado, professor Carlos Alexandre Baumgarten, pela amizade e pelo saber partilhado.
- ao Chefe do Departamento, professor Attila Louzada Junior, pelo companheirismo e exemplo.
- à Dean Wareham, Stephen Malkmus, Damien Jurado, Robert Zimmerman e Jeff Tweedy, pela inspiração.
- a todos os amigos e colegas do Departamento de Letras e Artes da FURG, obrigado por dividir o caminho, crescer junto e pelo estímulo nas horas difíceis.

RESUMO

A presente dissertação analisa o romance *Onde andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, e tem a busca pelo reconhecimento identitário como foco, principalmente no que concerne aos sujeitos marginais e sua procura por integração à sociedade. A representação na pós-modernidade é problematizada, bem como a questão da paródia nesse período e as relações entre arte e mercado. A busca do sujeito por identidade analisa-se através da procura empreendida pela personagem protagonista do romance e de aspectos do tempo e espaço, essenciais por apresentarem na diegese os pontos questionados na teoria. São relacionados, também, alguns elementos externos à obra em análise, que reforçam a característica intertextual do período pós-moderno e do próprio *corpus* escolhido.

ABSTRACT

This thesis aims at analyzing the novel *Onde andar  Dulce Veiga?*, by Caio Fernando Abreu, and has as its main focus the question of identity, especially the one pursued by outcast subjects in their will to belong to a given social group. The representation of post-modernism is problematized, as well as questions involving the use of parody within this period. The relation between art and the market is also explored in this study. The subject's quest for a sense of identity is addressed through the main character's search along the novel, and also by the analysis of time and space. Both elements are essential once they reflect throughout the narrative the aspects highlighted in the theoretical discussion. Other external elements, not belonging to the novel itself, are also dealt as they reinforce the intertextual character of post-modernity and also of the corpus chosen.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 – NOTAS SOBRE O AUTOR, A OBRA E O CONTEXTO	12
1.1 – Caio Fernando Abreu e a crítica	12
1.2 – Contexto histórico-cultural	16
2 – UM PERÍODO DE CRISE	22
2.1 – O sujeito marginal e a busca	24
2.2 – A produção estética e o mercado	42
2.3 – A Paródia na pós-modernidade	52
3 – A BUSCA DA IDENTIDADE	61
3.1 – Em busca do eu perdido	62
3.2 – O tempo: memórias perdidas	72
3.3 – Espaço: urbanidade caótica	78
3.4 – Redenção: reaprendendo a cantar	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	95

Introdução

“A única magia que existe é estarmos vivos e não entendermos nada disso” (Caio Fernando Abreu)

A presente dissertação tem um percurso que se estrutura com a urdidura entre a teoria e a análise do romance, contextualizando a obra com o período no qual se inscreve historicamente. A principal razão pela escolha do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) como objeto de estudo é sua qualidade literária, que permite uma análise teórica consistente e possibilita tencionar a teoria e os elementos da estrutura narrativa.

O percurso do trabalho começa com o capítulo **Notas sobre o autor, a obra e o contexto**, que trata de questões pertinentes à construção a alguns textos de Caio Fernando Abreu, bem como do contexto em que estes se inserem.

No subcapítulo **Caio Fernando Abreu e a crítica** é feito um levantamento sobre a obra do autor e as leituras feitas pela crítica, em especial nos aspectos que serão utilizados nessa dissertação¹ e que, por já terem sido averiguados, constituem boa fonte de pesquisa. Não se trata aqui de uma fortuna crítica, mas de elencar os textos de suporte utilizados no presente trabalho.

Igualmente é discutido o reconhecimento de Caio Fernando Abreu como romancista. O autor apresenta uma produção maior como contista, bem como a crítica assim o reconhece, mas o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* possui elementos² que justificam a escolha como um *corpus* consistente, pois é uma narrativa bem feita, que tenciona aspectos do período da pós-modernidade e não perde em qualidade com relação à produção de contos do autor.

¹ Aspectos como a procura por reconhecimento identitário e a importância do espaço, do tempo em que a narrativa se inscreve e da linguagem utilizada.

No subcapítulo **Contexto histórico-cultural**, sobre a situação política e histórica do período em que ocorre o romance, são recuperadas as circunstâncias nas quais a narrativa está inserida.

O capítulo **Um período de crise**, buscando apoio em teorias sociológicas da literatura, trata de aspectos urbanos e sua influência, dentro da diegese, sobre a obra de Caio Fernando Abreu. Vinculando, assim, um autor que utiliza um discurso social de liberdade individual e sua obra a uma estética que permite essas ligações e que realiza uma análise sob esse viés. O capítulo apresenta o subcapítulo **O sujeito marginal e a busca**, o qual trata de como a sociedade procura um padrão determinado e como exclui quem não se encaixa nesse modelo. Os chamados estudos multiculturais são utilizados, por investigarem sobre questões referentes a grupos sociais marginais e como indivíduos desses grupos interagem e tem suas diferenças tratadas pela sociedade – assunto que faz parte da diegese do romance em análise. Esses sujeitos marginais no romance são produtos de um determinado contexto histórico que igualmente é levado em conta, recuperando os momentos pelos quais o romance se insere na história recente.

Em outro subcapítulo, **A produção estética e o mercado**, pontos são fixados com base na questão sobre a produção estética e artística e sua vinculação ao sistema vigente, que percebe tal produção como um nicho de mercado.

As teorias que organizam uma poética para o período de pós-modernidade são a base principal desta dissertação. As condições de produção e circulação de produtos, como um dos efeitos da globalização, são determinantes para a homogeneização tanto das estéticas quanto das relações vinculadas ao consumo. A produção estética vinculada à produção de mercadorias e a cultura como produto mercadológico são assuntos tratados por essas teorias e que fazem parte da indústria cultural formada no período.

Nesse sentido, Terry Eagleton vincula o período histórico da pós-modernidade ao seu correspondente cultural, o pós-modernismo, distinguindo os termos: "a palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um

período histórico específico" ³. Assim, a existência de uma poética que marque as características do pós-modernismo é importante para que a análise que está sendo empreendida não careça de sustentação. E com as asserções de teóricos do período, como Linda Hutcheon, Fredric Jameson, Terry Eagleton, Zygmunt Bauman e David Harvey, o presente trabalho cerca-se de referenciais que ajudam a compreender as relações que ocorrem na sociedade e que estão presentes no *corpus* desta dissertação.

No subcapítulo **Paródia e pós-modernidade**, são discutidas as teorias de paródia e pastiche e sua relação com a obra em estudo, o qual possui um texto em que ocorrem várias inversões com relação à tradição, numa prática paródica. Assim, é utilizado o conceito de paródia defendido por Linda Hutcheon, com o qual são analisadas tais inversões, seja através da forma ou do *ethos* da narrativa.

O capítulo que concerne à análise do romance – **A busca da identidade** – tem os subcapítulos: **Em busca do eu perdido**, em que se analisa a procura por construção de identidade; **O tempo: memórias perdidas**, no qual o estudo é usado para analisar aspectos do tempo em *Onde andaré Dulce Veiga* e, através dos estudos de Gérard Genette ⁴ sobre os fundamentos narratológicos, constitui a base para a análise da ordem temporal dos acontecimentos no discurso da narrativa; **Espaço: urbanidade caótica**, em que os espaços onde o romance se ambienta e a influência destes são analisados e **Redenção: reaprendendo a cantar**, que retoma a questão da construção da identidade, fator importante durante o percurso do romance e fundamental ao final da narrativa.

O objetivo geral da dissertação é verificar a formação da identidade dos sujeitos que procuram uma representação não abarcada pela noção de cultura globalizada - homogênea e redutora, fruto do processo econômico vigente. Para tal, se fazem necessário alguns pontos: compreender o papel da estrutura social e a emergência de um olhar multicultural numa economia globalizada; examinar a diversidade cultural das subjetividades em ação na narrativa;

³ EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 7

⁴ GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1995.

verificar o papel da mídia e do mercado na cultura global e fazer uma análise dos elementos de estrutura da narrativa.

Os sujeitos que não são aceitos na sociedade como cidadãos completos porque não comungam com o modo de vida da maioria são colocados à margem. Situados num além, “trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”⁵, as personagens são postas numa situação de isolamento e segregação, porque fogem aos padrões de comportamento eleitos como normais na sociedade. Em *Onde andará Dulce Veiga?*, há personagens em busca de redenção e reconhecimento de sua condição de indivíduo perante a sociedade, alguns procuram isso conscientemente, outros apenas tentam sobreviver.

O espaço da narrativa é fator fundamental e averiguar a sua influência, e como a literatura representa os lugares e as transformações que ocorrem no mundo, é também um dos objetivos principais desse trabalho.

Depreende-se, do trabalho realizado, que a crise representada pelo protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?* constitui uma metáfora, que demonstra o período de transição em que a narrativa está inscrita, abarcando, assim, os processos econômicos e culturais que modificam o período histórico, os espaços e também as relações humanas. A chave da busca pela unidade, nesse sentido, é a percepção do outro, com a alteridade que complementa a si.

⁵ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 19

1- Notas sobre o autor, a obra e o contexto

1.1 Caio Fernando Abreu e a crítica

Caio Fernando Loureiro de Abreu nasceu na cidade de Santiago do Boqueirão, interior do Rio Grande do Sul, e teve uma produção artística que atravessou as décadas de 1970, 80 e 90. Sua construção poética, apesar de inicialmente estar em um contexto histórico marcado pela ditadura militar, contracultura e tropicalismo, possui características próprias não limitadas, que confirmam no além da margem do texto sua produção, apoiada no urbano, na marginalidade, na loucura e na solidão, mas igualmente na redenção. Michel Laub assim o define: “Caio Fernando Abreu (1948-1996) sempre foi um narrador da falta. Seus personagens se movem como fantasmas pela vida urbana brasileira, seres com a consciência da própria incompletude afetiva e existencial [...]”⁶.

Predominantemente contista, ele incursiona em diversos gêneros. Sua produção de romances é pequena, possui apenas dois, um deles escrito ainda na adolescência: *Limite branco* (1970)⁷, e *Onde andar Dulce Veiga?: Um romance B* (1990)⁸ - que serve de *corpus* para o presente trabalho. Apesar de exígua, a produção romanesca revela um percurso de maturaco artística percorrido em sua obra. *Limite branco*, romance de estréia, assinala a inexperiência do autor ainda jovem, experimentando com a escrita. Em *Onde andar Dulce Veiga? – Um romance B*, seu segundo e derradeiro romance, a poética de Caio⁹ está polida pelos anos e pela experiência como escritor de contos¹⁰, teatro e novela. O livro possui as marcas características da escrita de Caio em seu auge.

⁶ LAUB, Michel. *Caio fez da desolação a sua matéria-prima*. *Entrelivros*, ano 1, n. 10, fev. 2006. p. 69 e 70

⁷ ABREU, Caio Fernando. *Limite Branco*. São Paulo: 3^a ed., Siciliano, 1992. Romance com temática juvenil de descobertas, inclusive da sexualidade.

⁸ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁹ Caio Fernando Abreu passa aqui a ser referido apenas pelo primeiro nome.

¹⁰ A produção de Caio Fernando Abreu é formada principalmente por livros de contos, são sete ao todo: *Inventário do Irremedivel* (1970), *O Ovo Apunhalado* (1975), *Pedras de Calcutá*

Caio é considerado um dos principais contistas do Brasil, nesse sentido, ter como objeto de estudo um de seus romances auxilia na confirmação do autor como um dos principais nomes da literatura brasileira contemporânea e ajuda na sua afirmação como romancista, dando menos força a comum associação feita por parte da crítica e do mercado que relaciona seu trabalho apenas a contos.

A filiação da narrativa a uma literatura contemporânea também é um dado que reforça uma leitura com olhar novo, por ser o material um corpus que ainda não tem uma análise sedimentada pela crítica, permitindo que se leve em conta a obra como sistema, evitando uma leitura isolada, como destaca Tynianov, e é a análise proposta nessa dissertação:

O estudo isolado de uma obra não nos dá a certeza de falarmos corretamente de sua construção, de falarmos da própria construção da obra.

Aqui intervém outra circunstância. A função autônoma, isto é, a correlação de um elemento com uma série de elementos semelhantes que pertencem a outras séries, é uma condição necessária à função construtiva desse elemento.¹¹

A afirmação de Tynianov chama atenção acerca de uma leitura que não seja isolada e reforça a idéia de construção de significado através do relacionamento da obra com elementos semelhantes. Numa sociedade como a atual, de consumo e com a mídia desempenhando forte papel, em que a informação é de fácil acesso e circula com mais facilidade e velocidade, condizente com esta época de globalização e mundialização da cultura, não é possível manter a literatura isolada, fora de seu contexto histórico-social, característica das manifestações artísticas humanas.

A produção literária de Caio Fernando Abreu é reconhecida pela crítica, que a restringi ao cânone da literatura brasileira contemporânea. Nos últimos anos, porém, estudos trazem luz à obra do escritor com relação a outros

(1977), *Morangos Mofados* (1982), *Os Dragões não Conhecem o Paraíso* (1988), *Ovelhas Negras* (1995) e *Estranhos Estrangeiros* (1996).

¹¹ TYNIANOV, J. *Da evolução literária*, In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre, 1971. p 109

aspectos. A dissertação *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro (contos, identidade e sexualidade em trânsito)*¹² analisa a construção da identidade nos contos de Caio¹³, focalizando a temática urbana. No mesmo sentido, o artigo *A literatura como cartografia textual: Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu¹⁴ trata do reconhecimento identitário e analisa questões como o intertexto entre cinema e literatura no romance de Caio. *O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo*¹⁵, dissertação de mestrado de 1999, igualmente aborda a leitura do ser solitário no espaço urbano:

A partir da publicação de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), a crítica parece abandonar aquela imagem de Caio como representante do projeto existencial de um grupo social, determinado historicamente, e identifica na obra do autor uma perspectiva mais abrangente. Assim, o olhar da crítica incide basicamente sobre as personagens, pois refletem o homem da atualidade, originário de desiguais experiências sociais, mas com algo em comum com seus semelhantes: a solidão e o vazio das grandes cidades.¹⁶

Reforçando a opinião da crítica quanto ao tema de urbanidade da obra, há estudos que sedimentam esta leitura. Segundo Lea Masina, Caio “alinha-se à vertente urbana e intimista da literatura brasileira contemporânea”¹⁷. Regina Zilberman¹⁸ também vincula a obra de Caio à ficção urbana atual¹⁹. A

¹² LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro (contos, identidade e sexualidade em trânsito)*. São Paulo – SP; Annablume editora, 2002.

¹³ Foram utilizados contos de cinco livros: *Inventário do irremediável*, de 1970; *O ovo apunhalado*, de 1975; *Pedras de Calcutá*, de 77; *Morangos mofados*, de 82 e *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988.

¹⁴ LEAL, Bruno Souza. *A literatura como cartografia textual: Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. In: *Brasil/Brazil* nº25 ano 14. 2001.

¹⁵ CHAPLIN, Letícia da Costa. *O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Porto Alegre: PUC – RS, 1999.

¹⁶ Idem, *ibidem*. p. 56

¹⁷ MASINA, Léa. *Caio Fernando Abreu*. In: SANTOS, Volnyr e SANTOS, Walmor (Org.) *Antologia crítica do conto gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1998. p. 165

¹⁸ ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

¹⁹ Em capítulo específico: A existência urbana na ficção atual, do livro citado.

dissertação *Caio Fernando Abreu: Em Busca de Dulce e de Si Mesmo*²⁰ também observa a inscrição da obra de Caio numa temática urbana, comparando a prática narrativa do texto com o cinema e focalizando o estudo na busca identitária empreendida pelo protagonista.

Explorando o percurso simbólico na obra de Caio Fernando Abreu, a tese de doutorado de Mairim Linck Piva²¹ desenvolve uma análise com base nas teorias do imaginário.

Outra análise do romance em estudo, de Albert von Brunn²², fala da redenção pelo Santo Daime, e faz uma ligação entre o carma e a situação do protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?*

Seguindo a trilha aberta por estes trabalhos, a presente dissertação amplia os estudos sobre o autor, através da análise literária de seu romance *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), buscando assim uma aproximação à obra ficcional do autor e respeitando sua filiação com o tempo e espaço ao qual se inscreve e a sua forma estética enquanto material literário.

²⁰ LEITÃO, Carla Fraga. *Caio Fernando Abreu: Em Busca de Dulce e de Si Mesmo*. Dissertação (Mestrado em Programa de Estudos Pós Graduated em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

²¹ PIVA, Mairim Linck. *Das trevas à luz: O percurso simbólico na obra de Caio Fernando Abreu*. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC-RS, Porto Alegre, 2003.

²² BRUNN, Albert von. *Viagem ao fim da noite: A megalópole em Caio Fernando Abreu*. Biblioteca Central - Zurique.

1.2 Contexto histórico-cultural

“Para todas as coisas grandiosas é preciso ir ao passado”.
(Shakespeare)

A literatura e a sociedade se referenciam com relação tanto a temática quanto com a linguagem. A verificação de como os fatos sociais se incorporam à obra é a maneira adequada para perceber se a estrutura artística recebe influência do contexto histórico-cultural de sua época. As mazelas sociais são representadas pela arte e essa representação pode se mostrar complexa e com dificuldades de expressão. Assim, a forma literária demonstra os mesmos problemas que originaram seu sentido: “Os antagonismos sociais não resolvidos da realidade retornam à obra de arte como os problemas imanentes da forma”²³.

Uma particularidade dos romances e contos da literatura brasileira contemporânea é a presença de uma linguagem brutalizada, que, em *Onde andará Dulce Veiga? Um romance B* (1990) se mantém. Observando sobre essa categoria de narrador, Antonio Candido explica o que o escritor deseja com tal rebaixamento:

[...] apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite maior fusão que o indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras).²⁴

Apesar de o livro apresentar um protagonista “intelectualizado”, que é também o narrador do romance, o mesmo dá voz à linguagem das ruas, reproduzindo com fidedignidade os discursos alheios, mesmo (e, nesse caso,

²³ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1978. p. 18

²⁴ CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 213

principalmente) quando utilizados com uma variedade diferente da norma culta padrão, com léxico coloquial ou vulgar. Tais características de escrita *pop* se aproximam do chamado estilo *brutalista*, com nomenclatura usada por Alfredo Bosi para contistas (em especial Rubem Fonseca) do mesmo período, os quais possuíam uma realidade mais dura como tema.

Contextualizando o romance de Caio Fernando Abreu se percebe que a diegese de *Onde andará* posiciona-se em determinado ponto crítico do tempo-espço: o período que se tem chamado de pós-modernidade²⁵. Há elementos que corroboram essa hipótese, entre os quais se destacam a globalização e o imperialismo após a guerra fria, a arquitetura típica da metrópole, a própria metrópole opressora, o sentimento apocalíptico de fim de século e a força da indústria cultural.

Uma característica da pós-modernidade que é evidenciada através da literatura feita no período é a presença marcante do espaço urbano. *Onde andará Dulce Veiga?* tem as principais ações desenvolvidas na cidade de São Paulo, descrita como uma grande metrópole mundial, que atrai elevado número de pessoas vindas do interior do Brasil e não consegue dar vazão a esse contingente, ficando superpopulosa, suja e feia, mas que consegue progredir e é *onde as coisas acontecem*. Outros locais do Brasil também são mostrados: o narrador é um personagem nascido no sul e ações importantes se passam no Rio de Janeiro e no interior do país²⁶.

O tempo no qual a narrativa está inserida possui marcas perceptíveis com relação ao Brasil e ao resto do mundo. Quando ocorre alguma recuperação do passado na narrativa, são os fatos que ajudaram na formação do contexto em que a narrativa se encontra. Como exemplo de fato do passado

²⁵ Chama-se pós-modernidade ou pós-modernismo a lógica cultural do capitalismo contemporâneo, em que, segundo Fredric Jameson, o sistema capitalista, através de um dos seus aparelhos ideológicos mais característicos, - as mídias - incorporou o discurso modernista. A literatura modernista, marcada pelo ideal de criação de discursos estilísticos distintos, foi neutralizada e absorvida na sua capacidade paródica, crítica e reinventiva. Seu código de criação transformou-se nos códigos pós-modernistas. Fredric Jameson, Habermas, Lyotard e Bauman utilizam o termo com esse cunho, e popularizaram a expressão nos meios acadêmicos, embora alguns autores prefiram ainda outras terminologias, como alta modernidade ou modernidade tardia, por considerarem que elementos da modernidade ainda se encontram presentes na realidade atual.

²⁶ A cidade *Estrela do Norte*, do estado do Mato Grosso, é emblemática no fim do romance, principalmente por contrastar com a metrópole.

que é relevante para os acontecimentos atuais da narrativa se pode citar a prisão de Saul por envolvimento político, que vai se tornar elemento chave no romance, tanto pelos relacionamentos interpessoais que são quebrados e refeitos (como sua separação de Dulce Veiga e sua filha e depois o reencontro com Márcia, já crescida numa situação de paternidade invertida), quanto por funcionar como metonímia da situação política do Brasil nos anos finais de ditadura militar e que constroem o que veio após, ou seja, o tempo atual em que a diegese se encontra.

A situação socioeconômica do país também é lembrada durante o romance, seja através de personagens de classe sócio-econômica baixa ou em situação de exploração²⁷, seja através das personagens em posição financeira mais confortável²⁸, que normalmente são os que exercem tal exploração. Comparado à cena mundial do período, o Brasil apresenta as mesmas situações em diversos fatores: consumo de drogas, a AIDS como nova doença que faz muitas vítimas, fome e desemprego.²⁹

As ações que se desenvolvem no enredo da narrativa são universais e poderiam ocorrer em qualquer parte do mundo ocidental, todavia não perdem características locais, como em uma passagem com violência urbana em que o problema social brasileiro fica evidenciado:

Eu corri. Seqüestro, gritavam, assalto, pegaram os traficantes. Um vendedor fechou o trailer, cocos verdes rolaram pela calçada, pisei num, quase caí, continue correndo, as palmas das mãos esfoladas, ouvi mais tiros, uma mulher passou chorando. Quando percebi, estava dentro da praça que dava pro Arpoador.³⁰

²⁷ Exploração, na maioria das vezes, através de subempregos, inclusive através de prostituição, e sempre com clareza com relação a quem possui o poder e quem deve obedecer.

²⁸ Os personagens que possuem boa situação financeira costumam utilizar os outros da mesma maneira que produtos, e quando estes que são explorados logram melhorar sua condição, logo mantém o mesmo comportamento, como quando o personagem do narrador ganha dinheiro de Rafic (o turco dono do jornal) e logo o gasta com uma prostituta.

²⁹ A personagem Márcia F. chegou a morar no exterior, acompanhada de seu namorado (que contrai AIDS e morre em Nova York), em Londres (para completar a educação) e Nova York (para onde foge acompanhada de seu namorado, fica viciada em heroína e contrai AIDS) e é um exemplo de personagem que podia ser de qualquer parte do mundo, e que representa um tipo característico: o jovem provinciano revoltado e com pai rico.

³⁰ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar? Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 178

Tal associação da cidade do Rio de Janeiro à violência, por parte do personagem que mora em São Paulo, demonstra a constância da criminalidade, que permite a criação de arquétipos como esse.

O surgimento dessa violência remonta a problemas sociais que foram negligenciados há muito e agravados quando o país sofreu as consequências da abertura econômica. O falso crescimento econômico no princípio do período de ditadura militar³¹ não teve como efeito melhorias sociais para a população. A recessão fez com que o governo tomasse o recrudescimento ao tratar questões políticas uma prática comum – como colocar o PC do B na ilegalidade e caçar, como se fossem comunistas atentando à segurança nacional, quem questionava ou criticava o regime – ao invés de propor e tentar executar melhorias sociais:

A partir de 1968 a política cultural do governo consistirá em prioritariamente reprimir o ideário subversivo. Expurgo de professores nas universidades, apreensão de livros e revistas, proibição de filmes e peças teatrais, prisões: “será necessário liquidar a própria cultura viva do momento”.³²

Por conta desse contexto de perseguição, verifica-se mais claramente que, com a liberdade individual (sexual, política, etc.) como mote, a poética de Caio Fernando Abreu demonstra o quanto essa liberdade pode ser negada e invadida. O personagem Saul, ex-amante de Dulce Veiga, era ativista político perseguido pelo DOPS no período da ditadura militar brasileira. Em um tempo em que quem não seguia os moldes ditados para manter a ordem e a pureza precisava ser punido e, segundo Zygmunt Bauman, “Uma das mais inquietantes ‘impurezas’ na versão moderna da pureza eram os revolucionários”³³, a lógica dos que reafirmam a ordem era o extermínio

³¹ O *milagre econômico* era, na verdade, propaganda do estado para convencer a população de que o governo estava conseguindo estabelecer modernização, crescimento acelerado, inflação moderada, facilidades para o investimento estrangeiro, etc. Porém como consequência desse período ficou apenas o agravamento do problema da concentração de renda (ricos mais ricos e pobres mais pobres).

³² CORONEL, Luciana Paiva. *Instinto e asfalto: Os contos impuros de Feliz Ano Novo, de Rubem Fonseca*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 23

³³ BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 26

desses revolucionários. Saul tem sua liberdade política e humana invadida, o que o faz - após tortura e exílio político - perder a sanidade mental, aparecendo numa descrição que revela o declínio de suas faculdades físicas, psicológicas e morais, dependente de drogas e louco:

Sorria crispando, um fio de baba escorrendo do canto da boca, as pernas abertas, os dois braços de veias machucadas largados sobre o veludo verde. Como se navegasse no espaço, como se pilotasse uma nave espacial. Perdido em galáxias, a cabeça jogada para trás, as pálpebras azuis semicerradas, longe de nós e de tudo, sozinho no volante da loucura.³⁴

Em outra passagem, o protagonista descreve Saul recordando-se da tortura sofrida quando em poder dos militares: “Saul jogava potes de cremes, vidros de perfume, maçãs e discos antigos para todos os lados. - Os fios, os fios não – ele gritava. - As faíscas, não!”³⁵

Os que ousam provocar a ordem das coisas são punidos com a marginalização. Assim, ao desestabilizar o mundo da ordem, o personagem de Saul é penalizado por questionar o regime político vigente.

A forma literária demonstra, então, a insegurança que o povo brasileiro vivenciou no período de ditadura na linguagem utilizada por Caio, com formas abruptas e entrecortadas, em que os diálogos por vezes se perdem, silenciados. A temática, mesmo que não seja relacionada exclusivamente ao contexto de opressão por parte dos militares, liga-se a temas como a solidão e a busca por liberdade individual, que também possuem junção ao contexto vivenciado, pois a impotência diante dos fatos, a impossibilidade de modificar o sistema, resulta no isolamento das personagens.

A partir da figura de Saul, bem como de outras personagens, o contexto social e histórico em *Onde andaré Dulce Veiga?* é analisado. Nesse sentido, a ênfase em Saul, feita nesse subcapítulo, justifica-se por ele poder ser lido como metáfora de uma geração que, na busca da defesa de seus ideais, terminou

³⁴ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.154

³⁵ Idem, *ibidem*. p. 192

perseguida, torturada, humilhada e, em certa medida, entorpecida para poder suportar a realidade.

2 - Um período de crise

“A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”. (Stuart Hall)

Para os sujeitos marginalizados pela sociedade, a busca pelo respeito aos seus direitos, para poder assim estarem integrados à sociedade, é também a procura por reconhecimento identitário – ponto principal deste trabalho.

A sociedade afasta aqueles que não consomem, ou que não seguem os padrões reconhecidos e prestigiados pela tradição, marginalizando-os. Tal prática é essencial para a manutenção do *status quo*, pois mantém a ilusão de que o sistema cuida da ordem.

Esses sujeitos marginalizados são afastados também porque economicamente é mais viável o seu isolamento do que a recuperação, ou seja, até nisso segue-se a lógica de mercado.

Mercado que, nesse período, conforme abordado no subcapítulo A produção estética e o mercado, é responsável pela globalização econômica e correspondente mundialização cultural, que confere a diferentes regiões um mesmo padrão de cultura homogênea.

Nesse sentido, as relações econômicas influenciam nas relações humanas e na identidade, pois a homogeneização da cultura gera uma menor diversidade cultural, que é modificada constantemente, respeitando a lógica mercantil de novos modelos para consumo, com os sujeitos tendo também que descartar suas identidades e consumir novas possibilidades conforme estas são disponibilizadas.

A produção artística é igualmente afetada, pois a padronização cultural arrefece as diferenças entre alta e baixa cultura, além do aumento da influência do mercado na arte, que torna toda produção artística mercadoria.

O período da pós-modernidade é caracterizado pela auto-referencialidade, através do pastiche e da paródia. Nesse sentido, são

utilizadas nesse trabalho as teorias de Linda Hutcheon e Fredric Jameson, que, a despeito de divergências, são usadas no que possuem de conjugáveis.

A vocação parodística do período é confirmada no romance analisado, em que ocorrem várias inversões com relação à tradição e, através de intertexto com outras obras e com o cinema, as várias Dulces, duplicadas textualmente, aparecem em *Onde andaré Dulce Veiga?*

A crise do período, com todas as suas idiossincrasias, é, portanto, refletida na narrativa, que problematiza na sua forma os termos discutidos teoricamente.

2.1 O sujeito marginal e a busca

“Porque quando se é branco como o fênix branco e os outros são pretos, os inimigos não faltam”. (Antonin Artaud)

Os sujeitos marginais estão presentes em *Onde andaré Dulce Veiga?*(1990) e são um dos elementos mais significativos na construção da narrativa. Frutos de uma época globalizada em que os laços entre a cultura e o local estão cada vez mais fracos, e cujas “disparidades estruturais de riqueza e poder” ³⁶ estão ainda enraizadas, tornam-se indivíduos com representação complexa, no qual há dificuldade de marcar um “pertencimento cultural”.

O protagonista, Misto de herói e anti-herói, pois é o personagem central da narrativa, mas, ao mesmo tempo, desmitifica o protagonista romântico, pois “*apresentado como personagem atravessada por angústias e frustrações, o anti-herói concentra em si os estigmas de épocas*” ³⁷, assim como outras personagens, empreende uma busca por identidade - para que assim tenha reconhecimento identitário e não seja marginalizado na sociedade - e tem suas ações marcadas por traços que demonstram essa procura: escreveu, no passado, um livro de poesias (uma tentativa anterior, de uma identidade já descartada); há também a procura recorrente de respostas no esoterismo e, num tempo anterior ao relatado no romance, eram as drogas que preenchem esse espaço.

Os motivos que servem de pretexto à distinção entre estes sujeitos, características como pertencer a uma minoria étnica e/ou racial, ser de uma sexualidade policiada, advir de uma classe social desprivilegiada, etc. As diferenças ferem o *status quo*, sendo a oposição com relação ao que é vigente, a desconformidade à cultura homogênea³⁸ e inofensiva, o que os caracteriza. São deslocados por não serem o que se espera que todos sejam, por fugirem

³⁶ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ufmg, 2003. p. 36

³⁷ Conforme REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Ática, 1988. p. 192.

³⁸ A cultura padronizada pela mundialização cultural, produto da globalização econômica.

do padrão, criando problemas por desestabilizarem um mundo em que tudo tem seu lugar determinado.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman observa que esse desajuste é uma das características do contexto do período de pós-modernidade. Ele se utiliza de uma metáfora na qual os que planejam o sistema investem na ordem e na limpeza contra os que não confirmam o discurso do *status quo*, vistos como a sujeira e desordem. A solução para manter a ordem contra estes que agem em desconformidade com o eleito como padrão pela sociedade é a marginalização, de caráter higienizante. No seu livro *O mal-estar na pós-modernidade*³⁹, o autor afirma:

A pureza é uma visão das coisas colocadas em lugares *diferentes* dos que elas ocupariam, se não fossem levadas a se mudar para outro, impulsionadas, arrastadas ou incitadas; e é uma visão da *ordem* – isto é, de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro. Não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares “justos” e “convenientes” – que ocorre serem aqueles lugares que elas não preencheriam “naturalmente”, por sua livre vontade. O oposto da “pureza” – o sujo, o imundo, os “agentes poluidores” – são coisas “fora do lugar”. Não são as características intrínsecas das coisas que as transformam em “sujas”, mas tão-somente sua localização e, mais precisamente, sua localização na ordem das coisas idealizada pelos que procuram a pureza.⁴⁰

A manutenção da ordem é uma das características da sociedade, que assim tem a sensação de estar mantendo a pureza das coisas respeitada, por isso quando algo está fora de seus limites causa tanto desconforto. Os sujeitos que fogem do padrão usual assumem automaticamente um papel de sujeira, de algo fora do lugar, que precisa ser limpo. Aqueles que ousam desafiar a ordem das coisas são punidos com a marginalização, é por isso que os personagens de *Onde andará Dulce Veiga?* são penalizados (Saul ter sido perseguido e posteriormente torturado, por exemplo), porque não seguem o que é ditado como sendo a ordem correta.

³⁹ BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

⁴⁰ Idem, *ibidem*. p.14

Como causa do mal-estar nos que procuram a pureza, os que são de algum modo algo que não se enquadra na ordem padrão logo são perseguidos:

Há, porém, coisas para as quais o “lugar certo” não foi reservado em qualquer fragmento da ordem preparada pelo homem. Elas ficam “fora do lugar” em toda a parte, isto é, em todos os lugares para os quais o modelo da pureza tem sido destinado. O mundo dos que procuram a pureza é simplesmente pequeno demais para acomodá-las. Ele não será suficiente para mudá-las para outro lugar: será preciso livrar-se delas uma vez por todas – queimá-las, envenená-las, despedaçá-las, passá-las a fio de espada.⁴¹

Os sujeitos, cujas formas pré-determinadas não os contemplam⁴², tornam-se problema para o sistema oficial estabelecido, porque, através de sua condição, expõem a fragilidade da ordem estabelecida. Ao não pertencerem a lugar algum no qual não perturbem a ordem, colocam, cada vez mais, a sua situação como “agentes poluidores”, passam a ser vistos como uma ameaça cuja solução é o extermínio, para que a ordem natural das coisas seja restabelecida.

O sentimento de que o sistema estabelecido não se mantém por si próprio, de que a ordem não pode ser cuidada e reforçada, faz com que atacar quem demonstra a sua fraqueza seja o que fazem os procuram sustentar o estado das coisas, o que equivale a manter a ordem com limpeza, como Bauman observa, comparado a atos de higiene:

Se a “sujeira” é um elemento que desafia o propósito dos esforços de organização, e a sujeira automática, autocomotora e autocondutora é um elemento que desafia a própria possibilidade de esforços eficientes, então o estranho é a verdadeira síntese desta última. Não é de surpreender que as pessoas do lugar, em toda a parte e em todos os tempos, em seus frenéticos esforços de separar, confinar, exilar ou destruir os estranhos, comparassem os objetos da suas diligências aos animais nocivos e às bactérias. Não é de surpreender, tampouco, que comparassem o significado de sua ação a rotinas higiênicas;

⁴¹ Idem, *ibidem*. p.14

⁴² Quem não se encaixa nos padrões eleitos como bons ou aceitáveis na sociedade, como mendigos, prostitutas, moradores de rua, etc.

combateram os “estranhos”, convencidos de que protegiam a saúde contra os portadores de doença.⁴³

A manutenção da ordem, o cuidado diário com a pureza, segundo Zygmunt Bauman, passou a ser uma nova ordem, artificial, criando um novo começo, o que coincidiu com o advento da era moderna. Nesta, houve a preocupação com um mundo em que tudo tivesse papéis determinados e harmônicos, nada fora do lugar, sem sujeira e sem estranhos. Na pós-modernidade, com a diversificação e a desordem estabelecidas, homens e mulheres preferem se manter abertos às possibilidades, numa situação que Zygmunt Bauman chama de *infixidez*, tendo a economia de mercado como aliada, oferecendo sempre novas possibilidades. A existência permanente de consumidores para os novos produtos é uma das características desse modelo:

Nessa mudança de disposição, são ajudados e favorecidos por um mercado inteiramente organizado em torno da procura do consumidor e vigorosamente interessado em manter essa procura permanentemente insatisfeita, prevenindo, assim, a ossificação de quaisquer hábitos adquiridos, e excitando o apetite dos consumidores para sensações cada vez mais intensas e sempre novas experiências.⁴⁴

Na pós-modernidade, o estranho – aquele que escapa à ordem e ao sistema de pureza da época – é o que não se modifica constantemente, não acompanha as tendências de mercado, sujeitos que insistem em se fixar, criando identidades vinculadas às raízes da tradição:

No mundo pós-moderno de estilos e padrões de vida livremente concorrentes, há ainda um severo teste de pureza que se requer seja transposto por todo aquele que solicite ser ali admitido: tem de mostrar-se capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor, de se regozijar com a sorte de vestir e despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensas sensações e cada

⁴³ BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 19

⁴⁴ Idem, *ibidem*. p. 23

vez mais inebriante experiência. Nem todos podem passar nessa prova. Aqueles que não podem são a “sujeira” da pureza pós-moderna.⁴⁵

Segundo a proposição de Zygmunt Bauman, os sujeitos que não consomem são “pessoas incapazes de ser “indivíduos livres” conforme o senso de “liberdade” definido em função do poder de escolha do consumidor”⁴⁶. A esses o sistema cria meios de repelir, instaurando uma rede de segurança com aparato tecnológico como, por exemplo, câmeras de vigilância e alarmes em locais públicos e privados, sobretudo nos “templos do consumismo”⁴⁷, *shopping centers* e supermercados, em que mendigos, maltrapilhos e representantes de minorias não privilegiadas são retirados do local ou vigiados. Esse serviço, como tudo o mais no período da pós-modernidade, é desregulamentado e privatizado. Quaisquer meios são utilizados para afastar os consumidores falhos - a impureza na ordem - dos consumidores felizes e ativos, que sustentam o sistema, exercitando suas liberdades individuais. A associação entre liberdade e consumo é uma das identidades do sujeito pós-moderno.

O afastamento dos que não comungam com o *modus operandi* de consumismo da pós-modernidade, de acordo com a lógica do período, deve ser feito da maneira que se mostrar mais vantajosa:

Aqueles que a expansão da liberdade do consumidor privou das habilidades e poderes do consumidor precisam ser detidos e mantidos em xeque. Como são um sorvedouro dos fundos públicos e por isso, indiretamente, do “dinheiro dos contribuintes”, eles precisam ser detidos e mantidos em xeque ao menor custo possível. Se a remoção do refugo se mostra menos dispendiosa do que a reciclagem do refugo, deve ser-lhe dada a prioridade. Se for mais barato excluir e encarcerar os consumidores falhos para evitar-lhes o mal, isso é preferível ao restabelecimento de seu *status* de consumidores (...)⁴⁸

⁴⁵ Idem, *ibidem*. p. 23

⁴⁶ Idem, *ibidem*. p. 24

⁴⁷ Metáfora para os locais de celebração máxima do consumo.

⁴⁸ BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 24 e 25

Entre os sujeitos que escapam ao modelo social da pós-modernidade existem diferentes tipos, entre alguns deles há os que já nasceram em um contexto de segregação, e que são mantidos nesse *status* ou local pelo sistema vigente não ter interesse em recuperar não-consumidores; há os que são afastados após perderem condições de manter um padrão de consumo como o propagado pela mídia, como desempregados que já tiveram segurança financeira, mas que quando em circunstâncias de desemprego acabam também sendo segregados; e há os que visualizam a maneira como o sistema funciona e a denunciam, quer seja através de formas artísticas e manifestações políticas, quer seja desenvolvendo trabalhos em que, mesmo dentro do sistema, faz-se a crítica aos métodos segundo os quais quem não se encaixa no perfil desejado é expurgado - nesse caso, em que o sujeito atua dentro do sistema, é comum seu discurso ser assimilado, diluído e neutralizado, além do fato do sujeito ajudar a manter o padrão de consumo defendido pelo sistema.

Com o afastamento dos que não servem momentaneamente ao mercado, um desempregado e um músico alternativo⁴⁹ são tão marginais quanto moradores de rua, por não realizarem o que se espera deles enquanto consumidores. Desempregados e moradores de rua, porém, são refutados por não consumirem, enquanto que um músico alternativo é afastado por não participar do esquema mercadológico, não oferecendo produto de consumo fácil ou que compactue com o sistema – fato que é facilmente revertido quando, como em outra manifestação artística qualquer, o sistema assimila a produção e a dilui, trazendo a crítica ao sistema para dentro do mesmo, gerando lucro e enfraquecendo seu discurso ou quando o artista dilui sua obra tendo em vista melhor aceitação comercial.

A segregação aos que não seguem o padrão imposto pela sociedade no período da pós-modernidade mantém-se também na sociedade moderna, trata-se de afastar os sujeitos que não possuem utilidade, preservando o poder nas

⁴⁹ A referência a um músico alternativo serve como exemplo, mas poderia ser de outra área artística, como um cineasta *cult* ou escritor de quadrinhos independente. Como exemplo, pode-se elencar Elvis Presley, que foi transgressor no início do rock'n'roll e terminou a carreira como uma caricatura de si mesmo, cantando sucessos românticos para os ricos em Las Vegas, e Michael Jackson, que teve um início de carreira como músico de funk da *Motown*, nos *Jackson 5*, e acabou esmaecendo sua produção.

mãos de uma parcela da população, que dita e determina as normas e o funcionamento social:

A busca da pureza moderna expressou-se diariamente com a ação punitiva contra as classes perigosas; a busca da pureza pós-moderna expressa-se diariamente com a ação punitiva contra os moradores das ruas pobres e das áreas urbanas proibidas, os vagabundos e indolentes. Em ambos os casos, a “impureza” no centro da ação punitiva é a extremidade da forma incentivada como pura; a extensão até os limites do que devia ter sido, mas não podia ser, conservou-se em região fronteiriça; o produto-refugio, não mais do que uma mutação desqualificada do produto, passou como se fosse ao encontro dos modelos.⁵⁰

No conto *História de borboletas*, de Caio Fernando Abreu, publicado em *Pedras de Calcutá* (1977)⁵¹, a situação de segregação por parte da sociedade é abordada. A transformação que ocorre com o personagem que protagoniza e narra o conto serve como veículo para que tal isolamento seja refletido. O enredo é, basicamente, o enlouquecimento do companheiro do protagonista do conto após encontrar borboletas saindo do meio dos cabelos, ele é, então, levado para um hospício. Após refletir sobre esse episódio, o personagem protagonista entra no mesmo processo e também enlouquece.

No início do conto, há questionamentos sobre o conceito de sanidade. O narrador busca reflexões sobre a capacidade de julgar os outros e percebe que existem relações de poder na sociedade, que se alguém possui o direito de julgar, pode não ser necessariamente quem vai obter o juízo correto. Nota também a condenação sobre quem foge do comportamento padronizado, que outros - isto que a grande maioria mantém um mesmo padrão de comportamento e não sofre desestabilização por conta de episódios como o narrado - não percebem.

A segregação imposta aos que vislumbram a possibilidade de as coisas serem diferentes é feita como punição a quem escapa à lógica dominante. Após a internação do companheiro, o narrador acaba apresentando o mesmo

⁵⁰ BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 26

⁵¹ ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das letras, 2ª ed., 1996.

comportamento que não se encaixa no padrão da ordem e é ele também denunciado pelos vizinhos, que tratam de manter a ordem e afastar a sujeira, quem é diferente, para longe, o levando para um hospício. Em *Onde andaré Dulce Veiga?* os vizinhos tem um comportamento diferente, pois reconhecem-se na segregação que sofrem.

No conto, a idéia de uma borboleta nascendo entre os cabelos - o que os marcava como diferentes e os afligia no conto - pode ser lida, nesse contexto, como uma metáfora que se estabelece entre os segregados e os outros – os *bichos brancos lisos e informes* (a maneira como o narrador se referia às pessoas normais, aos que mantêm a ordem, os consumidores de nossa era). As borboletas têm igualmente significados que se associam à transformação. Nesse caso, o episódio seria a marcação do clímax do momento epifânico no texto, o instante da lucidez de ver algo a mais do que a homogeneização cultuada chega ao seu ponto máximo, transformando de larva em borboleta (borboletas que precisam sair de dentro dos emaranhados de cabelos para voar).

Em *Onde andaré Dulce Veiga?* o que estigmatiza o personagem protagonista e seu companheiro, bem como outras personagens, não são borboletas saindo de entre os cabelos, mas marcas roxas na pele, sinais que os portadores do vírus HIV adquirem e que, assim que descobertos, os segregam socialmente. É uma marca simbólica de quem não pertence à ordem e à limpeza, dos que fazem parte da sujeira e precisam ser expurgados.

As citações ao cantor Caetano - Há uma música dele tocando no táxi no início, e é o nome do gato que Dulce Veiga dá ao narrador ao fim do romance -, além de referência *pop*⁵² que enriquece o romance, servem como alusão a uma figura célebre que teve AIDS e em público demonstrou as mazelas que os portadores do vírus enfrentam, passando por um processo de preconceito e segregação por parte da sociedade.

⁵² Caio se utiliza tanto de referências pop no romance quanto de elementos considerados de alta cultura, demonstrando que erudito e popular podem se relacionar para o enriquecimento de uma obra literária.

A personagem Márcia F. e o protagonista, além da incerteza quanto ao futuro em virtude da doença, manifestam ainda não aceitarem sua condição⁵³, com o mesmo espírito de metafísica do modernismo, de não se sentir em casa em lugar algum, que é visível no decorrer da narrativa. Segundo Stuart Hall, na modernidade a cultura deixou de ter um único centro e passou a estar em toda a parte, tal fato faz com que sujeitos estejam descentrados em qualquer local que estejam, criando um mal-estar pelo sentimento de não pertencimento, como a personagem de Dulce Veiga, que foge procurando por “outra coisa”. Outras personagens apresentam situações similares, de sujeitos marginalizados, perseguidos e que lutam por liberdades individuais e se reconhecem uns aos outros nas suas necessidades, ainda que não se percebam como uma classe⁵⁴.

Há uma personagem chamada Dora, que é prostituta. Deslocada de seu território de origem, Dora tem um emprego degradante, e que manifesta a segregação sofrida pela personagem por não pertencer ao padrão do sistema aceito pela sociedade. Mesmo o personagem protagonista sendo homossexual, quando abordado por Dora aceita a proposta de programa. Ela estava na calçada, marca da marginalidade de seu trabalho, estigmatizado pela sociedade e que o protagonista percebe: “Puxou o zíper do meu jeans, não parecia se importar com o cheiro de cachorro molhado. Devia conhecer piores, anos de calçada”⁵⁵. Uma característica de Dora, que é lida como negativa pelo narrador, é o sotaque nordestino, que a iguala a tantos outros marginalizados por não utilizarem o mesmo discurso e variedade lingüística que pertence à elite.

Outro exemplo de personagem marginalizado e fora de seu território de origem, Arturo (referido pelo narrador como “o argentino-michê-do-meu-prédio”⁵⁶) também é prostituído e, assim como Dora, seu sotaque é motivo de discriminação. O argentino Arturo, como outras personagens do romance,

⁵³ Os dois personagens são homossexuais não assumidos e ambos com dificuldade de aceitação por não terem uma identidade com representação entre os modelos bem vistos na sociedade em que estão inseridos.

⁵⁴ No sentido marxista: grupos coletivistas que desempenham um papel na divisão do trabalho num determinado modo de produção.

⁵⁵ ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 111

⁵⁶ Idem, *ibidem*. p. 128

busca na metrópole uma vida melhor, porém encontra-se numa situação de marginalidade, que muda, sob determinado aspecto, com a ajuda do diretor de teatro Alberto Veiga, ex-marido de Dulce, através de um papel em sua peça. Arturo, porém, continua numa situação de marginalidade, pois o trabalho o mantém na prática de prostituição (embora não nas ruas, como michê), visto que é sua sexualidade que leva Alberto Veiga a lhe contratar, não o talento para atuar.

O caráter híbrido da cultura é manifesto pela língua⁵⁷. Assim, Homi Bhabha reflete sobre a noção de sujeito e a linguagem utilizada para tal representação. Ao valorizar o hibridismo como elemento constituinte da linguagem, Bhabha problematiza a representação do sujeito colonizado, que sempre será híbrido dos dois discursos: de colonizado e colonizador. O personagem Arturo é exemplo desse hibridismo, pois, com a tradução cultural, é um indivíduo que não pode ter a unidade que teria em sua terra natal, ou seja, é uma pessoa traduzida.

O personagem Jacyr - filho da vizinha do personagem protagonista - possui características que o colocam como marginal pelo sistema. Ele é menor de idade, homossexual, usuário de droga ilícita, trabalha fazendo faxinas e é de uma religião que não é a oficial do país, tampouco bem recebida pela elite. Jacyr possui duas personalidades distintas: numa é um menino, o Jacyr “garoto magro, esganiçado, de uns treze anos, que às vezes fazia faxina pra mim”⁵⁸ e em outra se porta com modos femininos:

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.⁵⁹

A dupla personalidade de Jacyr é considerada por sua mãe como fruto da vontade de *orixás*. Segundo Jacyr: “A mãe diz que é Oxumaré, que eu trago comigo. Seis meses homem, seis meses mulher. Fico bem louca quando baixa,

⁵⁷ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

⁵⁸ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar? Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 39

⁵⁹ Idem, *ibidem*. p. 45

depois passa”⁶⁰. Utilizando o mito como explicação para a homossexualidade do filho, a personagem Jandira demonstra sua principal característica: a religião, que também é uma marca que motiva segregação.

Em uma passagem do romance, o protagonista é acordado por Jacyr, e ainda sonolento recupera algumas 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, pensei⁶¹.

A figura da cobra envolta na espada é lida simbolicamente como o paradoxo da dupla identidade e sexualidade do personagem Jacyr, que por serem tão conflitantes podem provocar uma ruptura. A preocupação do protagonista com essa divisão demonstra o medo que ele, igualmente, sente por também ter características paradoxais (sua homossexualidade é uma delas) e que servem como motivo para ser segregado pela sociedade.

Talvez a principal marca da pós-modernidade, a segmentação, dá espaço à questão da identidade, que, segundo Stuart Hall, faz parte do processo atual de mudanças nas sociedades, o qual está modificando as estruturas sociais e deixando os indivíduos sem referências seguras, num chamado processo de crise de identidade:

as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.⁶²

Em condição diferente dos ameaçados pela segregação social, há uma personagem com histórico parecido ao dos marginalizados. Apesar de

⁶⁰ Idem, *ibidem*. p. 75

⁶¹ Idem, *ibidem*. p. 75

⁶² HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004. p. 07

deslocado de seu território de origem, Rafic, pejorativamente chamado de *turco*, é o homem de negócios que venceu na vida por si mesmo, figura que o sistema faz questão de prestigiar, e que, para manter esse padrão alcançado, torna-se um dos mais ardorosos defensores do *status quo*, pois sustenta a premissa de que a todos são dadas chances iguais e a possibilidade de vencer depende do esforço pessoal.

Rafic é o dono do jornal no qual trabalha o protagonista e sua relação com a sociedade é pautada pelo seu poder. Ele é um dos que ajudam a manter a ordem, como as capas de jornais em quadros de sua casa comprovam, com alusões a vitórias do sistema opressor⁶³ e contra o comunismo no país. Em uma passagem do romance o protagonista encontra Rafic em casa, com sua esposa. A sexualidade do casal, notada pelo narrador, os coloca, apesar das diferenças pelo poder de Rafic, como iguais aos que são marginalizados, evidenciando que há muito em comum entre os sujeitos que tentam manter a ordem e os que manifestam as falhas desta:

Rafic passou a mão em sua cintura, puxou-a para os joelhos. Ela afundou as unhas vermelhas nos pêlos dele, entre as correntes de ouro. Por baixo da camisa vermelha, beliscou um mamilo cabeludo. Deviam trepar bem, pensei. Coito anal, oral, nada ortodoxo.⁶⁴

A leitura da sexualidade, que se insinua, é percebida pelo narrador, que cogita sobre as práticas sexuais do casal, confirmando a importância dessa questão no romance estudado.

O poder econômico e de influência de Rafic o tornam especial, acima da lei e dos outros. Fato que se observa quando a personagem Márcia F. vai à casa do “turco” comprar drogas. Mesmo sendo uma prática fora da lei e condenada pela sociedade, o poder de Rafic o protege. A marginalidade está ligada, portanto, ao quanto de prestígio determinado grupo possui na sociedade.

⁶³ Situações localizadas historicamente, como o período de ditadura militar brasileira.

⁶⁴ ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 107

Neste caso, os grupos marginalizados se aproximam. Homossexuais, aidéticos, artistas, prostitutas, negros e imigrantes interagem, são amigos, vizinhos, cliente-empresário. A convivência os une, sem lhes retirar suas características individuais. Estar à parte é o que os identifica como grupo.

A representação dos sujeitos marginalizados é um dos enfoques dos chamados estudos culturais. A percepção do multiculturalismo é a da existência de uma diversidade de grupos marginais sem homogeneidade, no sentido de que existem grupos e subgrupos de minorias marginalizadas diferentes entre si, com enfoques étnicos, religiosos, sexuais, etc., em um quadro em que o mesmo sistema que segrega, os une. Ou seja, os diferentes grupos reconhecem-se como iguais por sua marginalização.

Os estudos culturais demonstram que há grupos diferentes entre si. Em alguns não há homogeneidade étnica, caso de homossexuais, grupos religiosos, etc., já em outros grupos há uma predominância de determinada etnia, mas a diversidade cultural é um fator que não os padroniza, como o caso dos negros e hispânicos.

As reivindicações identitárias dos grupos marginalizados, mesmo levando em conta suas diferenças, têm objetivos comuns: consideração por suas especificidades, reconhecimento de sua cultura, acesso a ensino e outros direitos comuns a todos.

O sociólogo Andrea Semprini nota a dimensão dos problemas que os grupos marginalizados possuem e a tentativa desses de gozar os direitos que os privilegiados da sociedade possuem, expressa através dos direitos requeridos, e observa que a experiência de estar à margem é um dos fatores que os tornam movimentos, conforme sua fala:

Uma segunda interpretação do multiculturalismo privilegia sua dimensão especificamente cultural. Ela concentra sua atenção sobre as reivindicações de grupos que não têm necessariamente uma base “objetivamente” étnica, política, ou nacional. Eles são mais movimentos sociais, estruturados em torno de um sistema de valores comuns, de um estilo de vida homogêneo, de um sentimento de identidade ou pertença coletivos, ou mesmo de uma experiência de marginalização. Com frequência é esse sentimento de

exclusão que leva os indivíduos a se reconhecerem, ao contrário, como possuidores de valores comuns e a se perceberem como um grupo à parte.⁶⁵

Há uma relação dialética entre a dimensão micro-social (pertença a coletivos específicos) e a macro (coletivos gerais dentro de uma comunidade maior), o que origina esta sensação de desenraizamento⁶⁶ que conduz a uma maior necessidade de reconhecimento de si numa dimensão paroquialista.

Os grupos marginalizados procuram solucionar tais questões identitárias através de reivindicações que contemplem as necessidades as quais as deficiências os colocam como diferentes do padrão da sociedade.

O sujeito de classe, dissolvido na discussão multiculturalista, representa o esmaecimento da divisão de classes, o que Terry Eagleton entende como “aparente desintegração da antiquada sociedade burguesa numa multidão de subculturas”⁶⁷, abarcadas na pós-modernidade pela classe-média hegemônica.

No geral, um indivíduo de classe média não é marginalizado como os de classe baixa, e pode consumir – a grande necessidade pós-moderna⁶⁸. Numa situação a qual não é tão incômoda que dê bases para uma nova luta de classes visando revolucionar a disposição do estabelecido, o sujeito de classes é diluído juntamente com a divisão de classes, conforme Terry Eagleton assim o confirma:

muito do pensamento pós-colonial centrou-se nas dimensões cosmopolitas de um mundo no qual Estados pós-coloniais estavam sendo inexoravelmente sugados para a órbita do capital global. Ao fazer isso, esse pensamento refletia uma genuína realidade. Mas, ao rejeitar a idéia de nacionalidade, também tendeu a se desfazer da noção de

⁶⁵ SEMPRINI, Andrea. *Multiculturalismo*. Bauru, SP: Edusc, 1999. p. 44 e 45

⁶⁶ Como no que Stuart Hall percebe sobre o sujeito descentrado, no qual a idéia de uma identidade com representação fiel apresenta-se fantasiosa perante todas as possibilidades de identidades disponíveis.

⁶⁷ EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 31

⁶⁸ A maior parte do mercado, inclusive, é voltada para a classe média, tanto em produtos de consumo quanto em entretenimento.

classe, que estivera tão intimamente associada à nação revolucionária.⁶⁹

Com o contexto de pós-modernidade em que os indivíduos não possuem uma identidade unificada e segura, as possibilidades de escolhas para caracterizações identitárias dos aptos a consumir são várias e o sujeito é seduzido e embarca no jogo identitário, assumindo as opções mais atraentes e as descartando quando necessário, conforme Stuart Hall percebe:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.⁷⁰

Nesse sentido, a globalização, como um aprofundamento da integração econômica, tem relação com o social e cultural decorrente desse processo, no qual a massificação se dá via mídia, que vende uma cultura heterogênea, sem identidade segura (ou pelo menos coerente) e de duração efêmera.

A mundialização cultural ocorre, então, como correspondente da globalização⁷¹, e origina um padrão, produzido para as massas — a despeito de heterogeneidades sociais, étnicas, etárias, sexuais ou psicológicas. A cultura média, ou de massa, ofusca os outros tipos anteriores. A cultura torna-se homogênea, padronizada, assim, culturas paroquiais perdem força por não serem prestigiadas pela mídia da mesma maneira que a cultura geral divulgada pela mídia, ficando ofuscadas e restritas. A distinção que existia entre cultura popular e erudita arrefece, uma vez que a massificação cultural é hegemônica e as absorve.

⁶⁹ EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 24

⁷⁰ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004. p. 13

⁷¹ A globalização é de ordem econômica enquanto a mundialização é sua correspondente cultural.

Essa hegemonia serve a quem detém o poder econômico do capital industrial e financeiro a ela ligado. No novo contexto, pode haver o popular que não seja popularizado, e o popularizado que não seja popular, que mesmo vendendo é fruto de uma expressão de origem elitista.

O popular, como expressão cultural de determinado povo, sofre preconceito por não ser a expressão do grupo dominante. Os seus atributos podem ser utilizados pejorativamente, para acelerar a segregação aos que não se revelam bons consumidores, os marginais. No romance é possível perceber que as características populares atuam como fatores de afastamento, segregando as classes baixas por terem expressões diferentes da forma dominante. Assim, religião, origem étnica, sexualidade e misticismo, enquanto forma de expressão de cunho popular, atuam como catalisadores das diferenças, o que se confirma com personagens marginalizadas como Jacyr, Dora, Arturo, o traficante do Quênia's bar, dentre outros.

A personagem Filemon, colega de jornal do protagonista, utiliza formas de expressão de origem popular que por terem sido incorporadas pelo sistema⁷² não o retiram de seu grupo de origem, privilegiado, pois é rico e filho de terapeuta, evidenciando que algumas práticas se realizadas por alguém de baixa renda servem para marginalizar, enquanto que se feitas por aqueles com melhores condições financeiras não o desabonam. Filemon havia sido companheiro de reabilitação por dependência química de Márcia F. e é religioso e homossexual. Contudo, sua religião não é estigmatizada pela sociedade, e sua homossexualidade, não revelada em público, o mantém fora da marginalidade.

Há ainda uma mídia que tenta vender o oposto do popular, algo que retira da condição de povo quem consumir o proveniente de outro grupo, como o personagem Jacyr, que consome expressões de outros grupos, populares por venderem bastante, não por ser expressão de um povo, como a banda de Márcia F., a qual Jacyr gosta, conforme o bilhete deixado para o personagem

⁷² Sistema como o *status quo*, que rege a sociedade.

protagonista: “É bárbaro, vossê é amigo dela, me congegue um de presente bofe”⁷³.

Se por um lado o sistema incorpora o que ameaça sua hegemonia, com crítica ou questionamentos, por outro lado ainda atua afastando os que não servem - os consumidores falhos, para que, com essa retirada, eles percebam o que funciona dentro do sistema, sintam falta de coisas das quais ficam privados e assim lutem para se incorporar ⁷⁴.

Tal estratégia de afastamento adotada pelo sistema funciona para recuperar consumidores, mas não é totalmente efetiva, pois muitos dos não consumidores são mantidos marginalizados por fatores econômicos. Além das vantagens econômicas ao sistema, os não consumidores também são necessários, uma vez que, se todos fossem aptos a consumir, haveria um colapso funcional e estrutural.

Com a totalidade de sujeitos aptos consumindo ativamente, o sistema tem que produzir sempre mais, se fossem ainda atraídos os sujeitos não consumidores, a produção teria que aumentar mais ainda, novos mercados (para nichos novos, específicos) seriam necessários e problemas de ordem sócio/cultural seriam agravados, levando a níveis altos as mazelas decorrentes de uma produção massiva.

No manifesto comunista há o reconhecimento da necessidade do capital se expandir: “A necessidade de mercados sempre crescentes para seus produtos impele a burguesia a conquistar todo o globo terrestre. Ela precisa estabelecer-se, explorar e criar vínculos em todos os lugares” ⁷⁵.

Outra conseqüência importante da possibilidade de todos serem aptos a consumir seriam os problemas ambientais. Alguns estudiosos consideram que já não existem recursos suficientes para um consumo que contemple todas as nações. O esgotamento das fontes naturais é inevitável e pode criar um colapso que forçará o sistema a uma reestruturação produtiva das formas de

⁷³ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar? Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 111

⁷⁴ É notável o número de artistas que, após alguma produção considerada inovadora e crítica, são incorporados pela indústria e considerados “vendidos”.

⁷⁵ REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). *O Manifesto Comunista 150 anos depois*. Rio de Janeiro/ São Paulo, Contraponto/ Fund. Perseu Abramo, 1998. p. 11

consumo, com bens mais duráveis e a utilização da tecnologia para criação de produtos menos poluentes e que não utilizem recursos não renováveis ou emitam poluição, além da necessidade de reeducação dos consumidores.

2.2 A produção estética e o mercado

“A indústria cultural capitalista inevitavelmente produz um mínimo de arte e um máximo de lixo e *kitsch*”. (Andréas Huyssen)

Apointa-se, através da análise de *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), as transformações sociais decorrentes de uma economia capitalista agindo sobre o mercado global e influenciando na identidade e representação dos sujeitos expostos a esse tempo e espaço, que recebem, ainda, as atenções dos meios de comunicação.

A produção artística também é influenciada por essas transformações e as características estéticas⁷⁶ nas obras do período em que se inscrevem também são assim marcadas, pois são produtos sensíveis ao mercado que as origina.

A homogeneização da cultura, apontada nos estudos sobre a pós-modernidade e periodização feitos por Fredric Jameson⁷⁷, demonstra um contexto de massificação geral. Fruto de uma dominante cultural, a homogeneização ocorre como produto da globalização, construindo uma cultura em nível global, acompanhando o sistema político resultante dessa dominação.

Com a pós-modernidade como um estágio avançado da própria era moderna, Fredric Jameson aponta que algumas características associadas ao pós-modernismo já se encontravam plenamente desenvolvidas no período que o precedeu, de uma modernidade inicial. Tal concepção não leva em conta a posição social desse primeiro período, o seu repúdio pela burguesia (que percebia subversão, imoralismo e dissonância nos costumes - *ethos* - e nas formas). Em tal contexto, obras que antes eram consideradas inadequadas esteticamente hoje são legitimadas, resultado da canonização e institucionalização acadêmica do movimento moderno. Ou seja, o novo trata de

⁷⁶ Como o discurso fragmentado e a segmentação.

⁷⁷ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

derrubar o velho e se apropria de tudo que era negado para ir adiante: o que antes era impróprio torna-se normal.

Segundo Jameson é a transformação na esfera da cultura uma das principais características de diferença do modernismo com relação ao pós-modernismo, e também parte importante de seu argumento para uma periodização segundo a dominação⁷⁸:

[...] mesmo se todos os elementos constitutivos do pós-modernismo fossem idênticos e contínuos aos do modernismo os dois fenômenos ainda continuariam radicalmente distintos em seu significado e função social, devido ao posicionamento muito diferente do pós-modernismo no sistema econômico do capitalismo tardio e, mais ainda, devido à transformação da própria esfera da cultura na sociedade contemporânea.⁷⁹

Após o primado do industrial, que possibilitou a reprodução de objetos em larga escala, as obras de arte começaram a ser reproduzidas em série, fazendo com que perdessem a aura de raridade e importância transcendente. Tornaram-se, então, mercadoria, e com isso as leis de mercado passaram a influenciar na arte.

A antiga hierarquia das obras artísticas é invertida com a possibilidade da reprodução. Com o advento da *pop art* a gravura, que por ser derivativa era considerada arte menor, é elevada justamente pelo seu caráter de obra sem diferença entre original e cópia. A serigrafia de Andy Warhol, igualmente produzida em série, mantém a mesma estética de bem de consumo.

Segundo Andreas Huyssen, Walter Benjamin defende a produção em massa: “Em oposição a Adorno, Benjamin mantém uma visão positiva das modernas técnicas de reprodutibilidade tal como elas eram aplicadas na arte”⁸⁰. O posicionamento de Benjamin justifica-se pela possibilidade de democratização estética, com a reprodutibilidade de obras de arte, permitir o

⁷⁸ No caso, uma dominação militar e econômica por parte dos Estados Unidos sobre o resto do mundo.

⁷⁹ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. p. 31

⁸⁰ HUYSEN, Andréas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 112.

acesso à arte por parte de um público que não é o *jet set* que detém o poder e o acesso às obras originais. A emergência do *pop art* significou, assim, a ruptura com o alto modernismo e sinalizou a presença do pós-modernismo, utilizando os objetos de consumo para aproximar a cultura erudita com a de massa.

T. W. Adorno, como Walter Benjamim, membro da Escola de Frankfurt, defende outra tese, na qual “a reprodução contribui para a perda de identidade da originalidade”⁸¹, ocorrendo em benefício da elite para manipular quem não tem acesso aos originais, fazendo com que as cópias produzidas em série tenham características mais mercadológicas do que artísticas, portanto de cunho massificante.

Pode-se perceber, portanto, que a associação entre arte e mercadoria põe a relevância mercadológica na frente da qualidade estética. Com a produção em massa, os consumidores perdem o censo crítico, não se questiona a necessidade de consumo, e se confunde democracia com a possibilidade de escolher qual produto consumir, não se precisa do que o mercado oferece.

O *pop*, por sua vez, representa também uma subversão ao mercado, porém utilizando as regras do mesmo, em seu interior, e sendo consumido como produto, bem ao gosto da lógica capitalista do período, como observou Andreas Huyssen:

Na metade dos anos 60, quando o movimento estudantil ampliou sua crítica ao sistema universitário, incluindo ataques à sociedade da Alemanha Ocidental, à política e às instituições em geral, uma onda de entusiasmo *pop* varreu a República Federal. A noção de *Pop* que atraía as pessoas quase magicamente não só se referia à nova arte feita por Warhol, Lichtenstein, Wesselmann e outros. Ela também representava o *beat* e o *rock*, a arte em pôster, o culto às crianças e às flores e o ambiente da droga - sem dúvida, valia para qualquer manifestação de “subcultura” e *underground*. Em resumo, o *Pop* se tornou sinônimo do novo estilo de vida da geração mais jovem, um estilo que se

⁸¹ Wikipedia.org [homepage na Internet]. [acesso em 27 de outubro de 2007]. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/A_obra_de_arte_na_era_de_sua_reprodutibilidade_t%C3%A9cnica

revoltava contra a autoridade e buscava a libertação das normas da sociedade.⁸²

O mercado cria, então, nichos alternativos, de cunho anticomercial, mas que são explorados economicamente e geram lucro:

[...] vários ramos da indústria e dos negócios (através da produção e comercialização de discos, pôsteres, filmes e textos) entenderam imediatamente que o movimento jovem criava necessidades que podiam ser exploradas economicamente. Novos mercados se abriram para trabalhos de baixo custo em *silk screen* e obras gráficas de pequena proporção.⁸³

Nesse contexto, o *pop* fica no meio do caminho entre a baixa-arte, que é o *corpus* utilizado na sua temática, e a alta arte, barrado pelos críticos conservadores que preferem não o aceitar, como Huyssen alude:

Já que eles preferiam falar sozinhos sobre Kafka e Kandisky, a literatura experimental e o expressionismo abstrato, denunciaram a *Pop Art* como não-arte, como arte de supermercado, como *kitsch* e como a “coca-colonização” da Europa Ocidental.⁸⁴

O caráter paradoxal do *pop* gera ambigüidade, pois na mesma medida em que se utiliza do cotidiano como matéria de sua arte, pode se interpretar que existe a tentativa de um olhar crítico, no qual o trivial pode ser percebido como opressor e cerceador da liberdade individual, ou a arte como publicidade para atender ao consumismo que é pressuposto em um período de capitalismo exacerbado⁸⁵.

Assim, talvez a principal contribuição do *pop* ocorra justamente na ampliação do público consumidor de arte – e nesse sentido é inegável o caráter

⁸² HUYSEN, Andréas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 94

⁸³ Idem, *ibidem*. p. 94 e 95

⁸⁴ Idem, *ibidem*. p. 94

⁸⁵ Essa interpretação ocorre principalmente em obras que utilizam mais radicalmente elementos antes extrínsecos à arte, como a famosa obra de Andy Warhol com a lata de sopa campbell.

positivo da reprodutibilidade técnica de objetos, que propiciou essa demanda -, o que origina um grupo de consumidores de arte com oposição aos críticos conservadores, com censo crítico despertado a partir da arte e que, segundo Huysen, acreditavam na expansão da arte e nas suas conseqüências positivas: “A crença na conscientização por meio da experiência estética era muito comum naqueles dias”.⁸⁶

Através da dissociação entre o estético e o não estético o *pop* juntaria a arte e a realidade. A sacralização da arte pela burguesia, corrente na época, é então subvertida pelo *pop* que, conforme Andreas Huysen percebe: torna a arte profana, concreta e pronta para a recepção de massa.⁸⁷

Todavia, conforme o pensamento de Adorno, está claro que a indústria cultural⁸⁸ passou a manipular a arte (principalmente na música e cinema), a subordinando a um fim lucrativo e incorporando a integração feita pelo *Pop* entre alta e baixa arte, para manipulação das massas e conseqüente geração de lucro. As perdas são calculadas por Adorno em tom pessimista:

A indústria cultural é a integração intencional de seus consumidores feita de cima para baixo. Ela força também uma conciliação entre a arte alta e a baixa, que estavam separadas por milhares de anos – uma conciliação que prejudica a ambas. A alta arte fica desprovida de sua seriedade, porque seu efeito passa a ser programado; a baixa arte é acorrentada e desprovida da resistência sem o controle que é inerente a ela quando o controle social não é total ainda.⁸⁹

Seguindo esse pensamento, Huysen considera a impossibilidade da arte (no sentido tradicional) no período atual, decorrência do paradoxo de não ser mais possível fazer uma arte que não seja engajada, mas, ao ter um

⁸⁶ HUYSEN, Andréas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 96

⁸⁷ Idem, *ibidem*. p. 97

⁸⁸ Indústria cultural é como é chamado o conjunto de empresas e instituições cuja atividade econômica é a produção de cultura, com fins lucrativos e mercantis. O termo foi usado pela primeira vez em: ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

⁸⁹ Apud: ADORNO, Theodor W. “Resume über die Kulturindustrie”. In: HUYSEN, Andréas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 99

discurso artístico (que será sempre político), este está inserido no sistema e, mesmo que seja de cunho subversivo, é incorporado e serve ao *status quo*.

Com os artistas *pop*, os quais produziam trabalhos em que a diferença entre arte e a publicidade quase não existia⁹⁰, a eliminação da dicotomia entre arte e vida chegou aos extremos. Assim, a arte surge não como uma revolução cultural imaginada, mas como Huysen nota, como

[...] uma arte que revelava a natureza elitista e esotérica do vanguardismo tradicional, porque mais do que outros movimentos anteriores ela deixava claro o caráter mercantilista de toda produção artística contemporânea.⁹¹

Percebe-se, então, como a arte chega ao patamar de ser vista como mercadoria, com a indústria cultural – que “como qualquer outro ramo da indústria está integrada ao sistema econômico da sociedade capitalista”⁹² - como mediadora entre a arte e o consumidor.

A diferença entre arte alta e baixa, que se buscou esvanecer com o *pop art*, continua a existir por conta da força da indústria cultural, com a arte de baixa qualidade atuando como mercadoria feita por encomenda: *kitsch*⁹³ personalizado, que atende às demandas do mercado, descobertas através de pesquisas sobre grupos de consumidores. A alta arte segue isolando-se e legitima a dominação burguesa no campo da arte, por manter-se hermética a não especialistas.

Ao estudar o pensamento de Adorno, Huysen percebe que existe a possibilidade de a alta arte conseguir escapar da total manipulação por conta da indústria cultural: “se a alta arte rejeitar a utilização econômica, ela poderá oferecer o único terreno de escape para um trabalho criativo e não-alienado”⁹⁴. Mas mesmo nichos mais fechados precisam de distribuição e acabam

⁹⁰ Como as latas de sopas Campbell de Warhol e a arte de quadrinhos de Lichtenstein.

⁹¹ HUYSEN, Andréas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 105

⁹² Idem, *ibidem*. p. 106

⁹³ Estilo, ou material artístico, literário, etc., considerado como de má qualidade, em geral de cunho sensacionalista ou imediatista, e produzido com o especial propósito de apelar para o gosto popular.

⁹⁴ HUYSEN, Andréas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 106 e 107

sujeitando-se às leis de mercado, ou não conseguindo exposição do material artístico (seja ele de qual expressão for: música, cinema, artes plásticas etc.).

No modernismo, a crítica à mercadoria busca transcendê-la, já no pós-modernismo não há essa resistência ao consumo, que torna a própria cultura em bem comerciável, mais um produto. Segundo Jameson:

[...] com o eclipse da cultura como espaço ou esfera autônoma, a própria cultura recai no mundo, e o resultado não é seu desaparecimento, mas sua prodigiosa expansão.
95

A vinculação da produção estética como mercadoria se incorpora cada vez mais ao sistema e algumas formas de arte ganham apoio institucional para se desenvolver – como no caso do *grafite*, que em determinados locais são permitidos e incentivados, perdendo seu efeito transgressor, e se incorporando ao sistema que antes repudiava e feria⁹⁶.

A absorção por parte do mercado ocorre via sistema global de mercadorias, em busca de uma estética urbana que seja mais realista, e que acaba virando cópia de si mesma. Há destaque também para a arquitetura como forma de arte pós-moderna, por sua vinculação mais imediata com o econômico, através de valor do terreno, mercado de imóveis e encomendas.

Assim, a periodização⁹⁷ evidencia que mesmo se os elementos constitutivos do pós-modernismo fossem iguais ao do modernismo, ambos continuariam radicalmente opostos pelas relações de significado e função social exercidas. Em parte pela posição do pós-modernismo no sistema econômico do capitalismo tardio e em parte devido à transformação cultural da sociedade contemporânea.

Em virtude do tratamento mercadológico dado à esfera cultural, as relações entre arte erudita e popular são cada vez mais estreitadas. Com base nisso, Andreas Huyssen analisa a cultura sob efeito da globalização e observa

⁹⁵ JAMESON, Frederic. *Periodizando os anos 60* In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-Modernismo e Política*, Rio de Janeiro, Rocco, 1992. p. 115

⁹⁶ Quando isso acontece e o efeito transgressor do *grafite* é perdido, estudiosos e artistas da área defendem que o que é produzido não é *grafite*, mas arte mural com técnica de *grafite*.

⁹⁷ Com o olhar da dominação, que tem condições de fazer os levantamentos.

também a hibridização que ocorre quando do embate dessas culturas (erudita e popular), a qual eleva para patamares de experimentação estética as obras. Observamos tal hibridização em *Onde andar Dulce Veiga?*. Há uma personagem que corresponde à escritora inglesa Virgínia Woolf sob alguns aspectos⁹⁸, e em determinado episdio esta personagem ironiza sua situação com um possível suicídio no rio Tietê, numa referência ao suicídio de Virgínia Woolf.

Huysen discute igualmente a força do mercado, que abarca inclusive cultura erudita, tradicionalmente considerada menos comercial, tornando *pop* setores mais herméticos da arte, o que tem dois lados, pois:

[...] mesmo mercados de nicho de elite, tendem a domesticar e igualar as arestas brutas e inovadoras da produção cultural. Elas preferem a fórmula de sucesso em vez de encorajar o ainda desconhecido, a experimentação e modos incomuns de expressão estética.⁹⁹

A relação entre arte erudita e popular e a força do mercado, feita por Huysen, é demonstrada quando se confronta a cultura globalizada com suas novas tradioes e a literatura¹⁰⁰, num hibridismo, que Huysen percebe e questiona, sobre a importância da estética nessas formas recentes:

Precisamos perguntar se o mercado pode garantir novas tradioes, novas formas de comunicaoes e conectividades transnacionais, e eu sinto que seria prematuro excluir de tais consideraoes a questão do valor esttico, que é levantada fundamentalmente pelas tradioes da cultura erudita e precisa ser resgatada para análises contemporâneas de toda cultura sob o feitiço da globalização.¹⁰¹

⁹⁸ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 87 e 88

⁹⁹ HUYSEN, Andreas. *Literatura e cultura no contexto global*. In: MARQUES, Reinaldo e VILELA, Lúcia Helena. (orgs.) Belo Horizonte: Ufmg, 2002. p. 33

¹⁰⁰ Cada vez mais isolada como arte, mas que em sua sina de representação abarca toda essa novidade.

¹⁰¹ HUYSEN, Andreas. *Literatura e cultura no contexto global*. In: MARQUES, Reinaldo e VILELA, Lúcia Helena. (orgs.) Belo Horizonte: Ufmg, 2002. p. 33

Nesses termos, no romance em estudo aparecem cada vez mais elementos esteticamente com uma característica de amálgama do erudito-popular e que, na sua forma, também seguem esse tema, dando representação mais compatível ao pretendido.

Exemplificando: se um personagem advém de um determinado contexto, ele apresentará suas características não apenas através do que vai representar e transmitir, mas também na maneira como o fará. Forma e sentido unidos numa tentativa de representação¹⁰².

É pertinente, portanto, utilizar os resultados de uma análise que contemple dialeticamente o que Jameson e Huyssen tratam sobre cultura, numa visão em que o homogêneo resultante da massificação da mídia e da economia global¹⁰³ seja percebido e visto em toda a sua importância para entendimento das representações utilizadas na narrativa, abrangendo, assim, as influências do meio na obra e levando em conta as características estéticas.

O que ocorre é o mercado abarcando as variedades que aparecem, diluindo manifestações que não chegam a ter tempo para se firmar enquanto estéticas estabelecidas e que acabam por gerar cópias de representações não acabadas. Tais fatos exercem influência na literatura através da diluição de sentido e expressão em obras que não tensionam esteticamente sua linguagem e parecem despejar informações soltas, aliadas a exercícios de técnicas literárias – na sua maioria cópia de outros artistas -, o que não deixa de também ser uma representação do período em que se inscrevem, porém inconsciente e inconsistente¹⁰⁴.

São essas manifestações artísticas, dentro do mercado de cunho *pop*¹⁰⁵ e contextualizadas historicamente com o momento atual, que têm o poder de

¹⁰² A linguagem utilizada sempre será uma tentativa de representação, conforme ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1978.

¹⁰³ Que, através da mundialização cultural, dita normas que influenciam na construção de identidade e na representação das subjetividades.

¹⁰⁴ Esse fato é recorrente também em outras manifestações artísticas, como no cinema, no teatro e na música.

¹⁰⁵ Faço referência à *pop art*, não restringindo a apenas essa forma artística, mas considerando também artistas *pop* de cinema, música, teatro, literatura, etc.

significar algo. Nesse sentido, como afirma José Guilherme Merquior, “A marca generalizada do *pop* é o debruçar-se da arte sobre a cena contemporânea” ¹⁰⁶.

Ao considerar a relação da arte com o período corrente, seria impossível uma temática que não fosse a sociedade de consumo, não apenas do ponto de vista contextual, mas também, como Merquior confirma, “Eles representam o universo da cultura de massa na sua própria substância” ¹⁰⁷. Assim, o romance analisado possui em si elementos que se prestam a esses questionamentos observados.

¹⁰⁶ MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna*. - O problema da arte na crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1974. p. 297

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*. p. 298

2.3 A Paródia na pós-modernidade

O pós-modernismo é caracterizado pela auto-referencialidade de confrontação histórica, que conduz a uma procura pelos limites e possibilidades do discurso através da arte. Tal relação com o passado é paródica, numa prática que, como observou Linda Hutcheon, "sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança" ¹⁰⁸.

A paródia é utilizada como uma repetição, com sentido de continuidade, diferente da percepção que a vê como uma imitação apenas para fins de escárnio. A paródia é uma releitura que questiona a si e a tradição, trazendo uma nova apreensão de algo, podendo ser crítica ou não, mas sempre diferente. Reforçando ainda, a utilização da paródia não ocorre necessariamente para fins sem seriedade, como observa Linda Hutcheon: "Há-de ter-se já tornado claro que aquilo que aqui designo por paródia não é apenas aquela imitação ridicularizadora mencionada nas definições dos dicionários populares" ¹⁰⁹.

A ironia é o recurso em que a paródia se sustenta e o qual utiliza para marcar o caráter do chamado pós-modernismo. Por ter significados variando entre o antigo e o novo ¹¹⁰, a ironia colabora para a forma abrangente e híbrida do pós-modernismo, que manifesta assim sua tentativa de ser historicamente consciente.

Como produto desse período, o qual não tem marcas definidas entre alta e baixa cultura, o *kitsch* aparece como resultado de paródias nas construções (artísticas em geral, mas principalmente arquitetônicas). É uma imitação vaga, utilizando apenas a mesma linguagem, mas sem novos significados ou *cores*, apenas uma marca estilística, usada pela segurança de ter uma produção anterior.

¹⁰⁸ HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 47

¹⁰⁹ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 16

¹¹⁰ É possível, inclusive, uma leitura em que o pós-modernismo não negue o modernismo, mas dê a este uma interpretação mais livre, com ambigüidade e ironia.

Essa característica do período é chamada por Fredric Jameson de pastiche¹¹¹. Jameson percebe o pastiche como uma imitação neutra e/ou inexpressiva, marcada por ser a dominante na cultura de massa. O estudioso norte-americano diferencia pastiche de paródia, porque, embora ambos sejam imitações de outros estilos, no discurso paródico há a novidade, seja através da ridicularização, seja através de um sentido ambíguo e em desconformidade com o original, enquanto que no pastiche há a ausência da criticidade, restando apenas a imitação pura, simples, exercício de estilo:

O pastiche, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é uma prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo normal, comparado ao qual aquilo que está sendo imitado é muito cômico.¹¹²

Conforme Fredric Jameson, “buscar a dissolução do pastiche através dos instrumentos do próprio pastiche, reconquistar um sentido histórico genuíno, através dos instrumentos que são substitutivos da história”¹¹³ pode ser aplicado ao próprio período que vem sendo chamado de pós-modernidade, pois este encontra na auto-reflexão instrumentos para constituir uma poética, ora apoiado na confirmação do passado, pelo pastiche, ora na paródia, com distinção em relação a esse passado.

Jameson e Hutcheon discordam quanto às implicações de seriedade da paródia e sobre qual prática é a dominante, mas se depreende dos textos de ambos que as utilizações de imitação podem variar. É pertinente, portanto, distinguir que, quando é mantido o sentido original, servindo apenas de máscara estilística e esvaziado do novo, trata-se de pastiche; quando há uma releitura com distanciamento irônico das características originais, ocorre a

¹¹¹ Entendido por ele como “*canibalização aleatória de todos os estilos do passado*” em JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. p. 46

¹¹² KAPLAN, Ann. (org.) *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 29

¹¹³ JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem – Teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995. p. 7

paródia. Assim, as teorias de Jameson e Hutcheon são utilizadas não no que possuem de excludentes, mas no que se permite conjugá-las.

Sob a influência da cultura *pop*, Caio Fernando Abreu se utiliza de intertextos para a criação da personagem Dulce Veiga, enriquecendo assim sua figura. O nome da personagem, no título do romance, sugere ser conhecido, talvez de alguma celebridade. “Na verdade, Dulce Veiga nunca fora uma cantora muito popular”¹¹⁴, diz o narrador, protagonista do romance.

Dulce é personagem do filme *A estrela sobe*¹¹⁵, de Bruno Barreto, baseado no romance de mesmo nome¹¹⁶, de Marques Rebelo, com algumas diferenças que foram sendo feitas por Caio. No livro de Marques Rebelo, Dulce tem o sobrenome Gonçalves, não possui as mesmas características de Dulce Veiga e aparece pouco na narrativa, pois ficava a sombra da personagem Leniza Mayer, sua amante e protagonista da narrativa. É no filme *A estrela sobe* que Dulce surge com o sobrenome Veiga, diferente da Dulce Gonçalves, de Marques Rebelo, e com características que serão as da Dulce, de Caio Fernando Abreu.

A incorporação da personagem utiliza elementos de duplicação textual que a paródia faz uso, e a confirma ao assinalar diferenças em relação aos originais, como Linda Hutcheon revela: “[...] o duplicar textual da paródia (ao contrário do pastiche, da alusão, da citação, etc.) tem por uma função assinalar a diferença”¹¹⁷.

Dulce Veiga tem um percurso parodístico não só de diálogo metaficcional entre linguagens e histórias - romances e filme -, mas também como uma personagem que está presente mesmo com sua ausência, como com a música “Nada além”, que quando regravada pelo grupo de *rock* de Márcia F., recupera Dulce em outro contexto e com um novo sentido, de artista *cult* e *underground*.

¹¹⁴ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 55

¹¹⁵ *A Estrela Sobe*. Dirigido por Bruno Barreto. 1974. O enredo apresenta uma cantora em começo de carreira, Leniza Mayer, em uma trama sobre sua ascensão na rádio ao mesmo tempo em que declinava nos valores morais da época. Dulce era a amante homossexual da protagonista que a ajuda no início.

¹¹⁶ REBELO, Marques. *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1939.

¹¹⁷ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 73

A canção é a maneira como Dulce é lembrada pela primeira vez no romance e a veiculação da música acende memórias. Sendo assim, Dulce vira tema de uma matéria no jornal, o que faz com que seu paradeiro seja questionado, com participação fundamental do personagem do narrador, que é quem irá procurar por Dulce (e por si), como Bruno Leal destaca:

Assim, a personagem reside tanto na memória primeira, individual, de tais personagens, como na memória pública, coletiva, da cidade. É esse entrelugar que unifica a investigação do protagonista que, como indivíduo, procura por seu passado e, como jornalista, investiga o passado nacional.¹¹⁸

O protagonista do romance vê Dulce pela cidade, como um fantasma. Nessas aparições, em que Dulce some em meio ao caos do espaço urbano, ela é parte desse espaço, público e privado, e com uma característica esvanecente que condiz com o pouco que sabemos dela, o que a faz quase uma entidade urbana:

Na verdade, Dulce Veiga nunca fora uma cantora muito popular. Os meninos críticos dos segundos cadernos de agora, indecisos em chamá-la de *obsoleta* ou *demodée*, diriam hoje talvez que era – *cult.* [...] 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 [...]¹¹⁹

No jogo intertextual entre as Dulces, os contextos e os espaços em que elas transitam são diferentes. A Dulce Gonçalves de *A estrela sobe* desloca-se por uma metrópole brasileira, com o surgimento do rádio e as conseqüências dessa nova mídia. O espaço em que a Dulce Veiga, de Caio, tramita também é urbano, mas uma metrópole caótica, suja, com fortes contrastes entre a miséria e riqueza, como observa Bruno Leal:

¹¹⁸ LEAL, Bruno Souza. *A literatura como cartografia textual: Onde andar Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu.* In: Brasil/Brazil nº25 ano 14. 2001. p. 44

¹¹⁹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga?: um romance B.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 55

[...] entre a metrópole-capital federal de Rebelo e a metrópole caótica, excessiva de Caio, toda uma série de transformações se impôs. Enquanto a primeira assiste ao nascimento do rádio como um empreendimento comercial, de grande apelo – e isso através de um de seus grandes produtos e símbolos – a última é super-povoada de imagens, fragmentos advindos dessa mesma indústria.¹²⁰

Considerando o filme *A estrela sobe*, há um foco no subúrbio carioca do final da década de 30 quando em *flashback*, com o nascimento da “era do rádio”, e que assim se liga ao romance homônimo. A ação no tempo presente do filme se passa na década de 70, em outro contexto, com o cinema e a televisão sendo as novas mídias e sendo esse o espaço, os bastidores da indústria cultural nascente.

No filme de Bruno Barreto, Dulce não é a mesma cantora do romance de Marques Rebelo, não canta apenas versões de músicas americanas, mas *Nada além*, a mesma canção que será retomada no romance de Caio Fernando Abreu travestida (ou parodiada) de *rock* pela banda Vaginas Dentatas, de Márcia F., personagem filha de Dulce, e que, em alguns aspectos, retoma as características da mãe.

Os processos de repetição, a paródia em torno da personagem Dulce, não é apenas de sentido restrito, mas atua como uma metonímia, que se estende por contextos múltiplos, sendo Dulce apenas um ponto desse todo de cores quase impressionistas. Assim, diferentes espaços são abordados, evidenciando as variações que ocorrem conforme o desenvolvimento da indústria cultural.

O romance de Caio se apropria do produto da indústria cultural, formando um universo em que impera o caos e a impessoalidade e que o problema de identidade ainda é uma constante. A paródia sobre a personagem Dulce abrange esses aspectos e, como Bruno Leal ressalta: “A história de “Dulce (...)”, que o romance de 1990 conta, não é a da personagem que

¹²⁰ LEAL, Bruno Souza. *A literatura como cartografia textual: Onde andar Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. In: *Brasil/Brazil* nº25 ano 14. 2001. p. 46

“sobrevive” a um romance dos anos 30 e a do filme dos anos 70”¹²¹. Caio utiliza a paródia para dar novos sentidos, porém sem descartar o que foi feito anteriormente, recuperando a memória e ajudando no processo de legitimação de identidade nacional e individual (no caso do personagem protagonista, o narrador anônimo).

Sobre isso, Bruno Leal percebe a importância de encontrar Dulce Veiga para a constituição dessa identidade:

Recuperar “Dulce” no universo de *Onde andaré Dulce Veiga?* é reconstituir a memória, estabelecer continuidade entre um fragmento e outro, recuperar a história do protagonista, produzir uma outra narrativa; é, ao mesmo tempo, manter o invisível na cidade, na paisagem narrativa. É não continuar a contar uma mesma história, mas outra. Pode-se observar que “Dulce” é ressignificada de modo peculiar: é o único fragmento que pede, exige, uma permanência; é o único que tem ressonância. Com isso, ressalta-se a natureza reflexiva da promessa de encontro com “Dulce”: procurá-la é vislumbrar um lugar, é ir além do caos, é voltar a ter sentido, é narrar novamente.¹²²

A diáfaneidade de Dulce Veiga materializa o espaço urbano, dá vida à cidade, que passa a ter passados, assim como o protagonista, que ao procurar pela personagem também recupera a si e historiciza a cidade e os contextos associados a sua personalidade e à de Dulce.

Entre as diferenças decorrentes da paródia e do diálogo metaficcional, *Onde andaré Dulce Veiga?* fica marcado pelos contrastes e pela relação com o lado que foge ao padrão vigente: o protagonista, em crise existencial, comemora um subemprego no início da narrativa, Dulce Veiga, que nas outras obras está confortavelmente inserida na indústria cultural, foge quando vislumbra a possibilidade de se integrar, sua filha Márcia F., uma desajustada cantora de *rock* que vive no *underground*, é homossexual e tem AIDS.

¹²¹ Idem, *ibidem*. p. 52

¹²² Idem, *ibidem*. p. 52

No decorrer da obra, são recorrentes as inversões com referência ao que é modelo na tradição¹²³ e que configuram uma nova leitura, não apenas de nível estético. Porém, mesmo com tais inversões, ainda assim as personagens estão inseridas no mundo da cultura de massa. Márcia F., apesar de *alternativa* ao *establishment*, possui uma posição confortável e é reconhecida pelo personagem Jacyr, vizinho do protagonista.

As inversões estão expostas também no nome da obra, através do subtítulo - “*romance B*” – que deixa claro que se trata de algo que escapa à regra¹²⁴ e que incorpora esse *outro lado*.

Em ensaio na revista literária Brasil/Brazil, Bruno Leal comenta o subtítulo do romance:

Nesse sentido, ganha peso o subtítulo do livro, “um romance B”. Ainda que se reconheçam sob esse rótulo alguns gêneros romanescos de grande apelo popular, ele não é de emprego freqüente no universo literário. A expressão vem do cinema (filmes B) e se refere a películas de baixo orçamento e de gênero de fácil apelo comercial, como histórias policiais, de horror e de ficção científica. Muitos desses filmes B se inspiraram na tradição do romance policial americano, de Dashiell Hammet e Raymond Chandler, com suas histórias sobre o “lado sujo” do *American way of life*. Ao definir-se como “um romance B”, *Onde andaré Dulce Veiga?* incorpora elementos dessa narrativa policial (como investigação e mistério), assim como da atenção ao submundo. Marginais em crise de identidade, sexualmente ambíguas, às voltas com drogas, sexo e situações escusas, as personagens mais importantes do romance de Caio Fernando Abreu não são protagonistas no mundo da indústria cultural.¹²⁵

Clichês de enredos literários e de outras formas artísticas são revistos, respeitando a lógica interna da narrativa, de inversões com relação ao padrão.

¹²³ Na contramão da tradição, *Onde andaré Dulce Veiga?* conta com diversas inversões: o amor é apresentado com possibilidades diferentes das convencionadas como certas – ou bem aceitas - pela sociedade, a estrela Dulce é alguém do passado, a banda *Vaginas Dentatas*, de nome considerado ofensivo, é incorporada ao sistema, etc.

¹²⁴ Além das referências que vão ser apontadas, “romance B” também se relaciona com o “lado b” dos antigos LP’s, que eram o lado onde vinham as músicas mais artísticas e com menos apelo mercadológico do disco.

¹²⁵ LEAL, Bruno. *A literatura como cartografia textual: Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. In: Brasil/Brazil nº25 ano 14. 2001. p. 53 e 54

Assim, as personagens interagem de maneira distinta do esperado, negociando na ficção o que vem sendo pontuado pela crítica na teoria. Solange Ribeiro de Oliveira, teorizando sobre literatura e música enquanto manifestações artísticas do pós-colonial, comenta sobre a ligação entre cultura considerada inferior e o gosto feminino ou homossexual:

[...] Sugerem uma concepção da sensibilidade homossexual próxima da feminina, à qual a ideologia falocêntrica atribui uma questionável preferência por criações literárias ou musicais sentimentais, “inferiores” aos canonizados pelo gosto masculino.¹²⁶

Em *Onde andar*, as fronteiras entre alta e baixa cultura estão próximas. Uma personagem, simultaneamente, referencia ícones da cultura *pop* e da cultura erudita. Tal duplicidade interfere, metaforicamente, na sexualidade das personagens, como Jacyr e Márcia F., que são bi-sexuais.

Nas personagens homossexuais, não há regularidade de comportamentos e seus gostos sexuais variam. O protagonista tem características que condizem com o seu perfil de intelectual, e as citações musicais¹²⁷ revelam que não há desconforto em sugerir sua sexualidade. A personagem Márcia F. também apresenta gosto musical e referências que condizem com seu histórico¹²⁸ de *outsider*, apesar de que quando mostra sua persona pública (de *frontwoman* da banda) vende uma imagem diferente, de mulher forte com determinações masculinas, com uma feminilidade ameaçadora¹²⁹.

Há uma inversão fundamental que dialoga intertextualmente com a teoria da paródia e com a relação entre literatura e cinema, desenvolvida no romance, é o travestimento paródico de Saul em Dulce. De ativista político à

¹²⁶ OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música - Modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002. p. 193

¹²⁷ Cazusa, Bola de nieve e Dulce Veiga, música com elementos sensuais de diferentes graus, mas presentes.

¹²⁸ Entre várias referências de música do tipo rock, *The Doors* e *Lou Reed* evidenciam uma vivência de contracultura, arte dos subterrâneos da sociedade.

¹²⁹ De uma simbologia própria, como logotipo das *Vaginas Dentatas*, o nome da banda manifesta a ameaça feminina de uma vagina com dentes, que pode acabar com o poder masculino.

louco, Saul foi torturado durante o regime militar e ficou com seqüelas, tendo ficado prejudicado em suas faculdades mentais e dependente químico. Alheio a realidade, em um mundo próprio, Saul acha que é Dulce e se traveste para ser ela, como o personagem Norman Bates, do filme *Psicose*¹³⁰, que se traveste para ser sua mãe já falecida, em cena clássica do cinema:

De costas para nós, no centro do quarto, estava uma poltrona de veludo verde. Caída no alto da poltrona, inclinada para fora de uma daquelas abas na altura de quem está sentado, havia uma cabeça loura de mulher. Seus cabelos eram lisos, despenteados, repartidos ao meio, cortados na altura do queixo. Não podíamos ver o rosto dela, apenas a cabeça, parte dos ombros e um braço.¹³¹

Apesar do vestido de seda azul, dos sapatos de salto altos e finos, das unhas pintadas de vermelho vivo, do colar de pérolas e dos cabelos louros exatamente iguais aos que Dulce Veiga costumava usar – aquela figura sentada na poltrona verde não era ela. Entre pontos pretos de barba, por trás da camada de maquilagem realçando as maçãs do rosto e a linha orgulhosa, quase dura do maxilar, para tornar a face falsa ainda mais semelhante à dela, sem muita dificuldade reconheci aquela pele morena e os olhos de pânico de vinte anos atrás. As pupilas dilatadas estavam fixas em mim.

Em voz baixa, chamei seu nome:

- Saul.¹³²

Considerando a representação do real na obra, que através das recuperações temporais - através da paródia - é a tônica do romance e serve como uma alegoria para a fragmentação a que é exposto o indivíduo em tempos de pós-modernismo, a Dulce Veiga de Caio representa não apenas as outras *Dulces* que parodiou, mas expressa a incorporação dessas e de seus contextos, formando uma representação do contexto atual através das ações das diversas *Dulces* nas narrativas.

¹³⁰ *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock.

¹³¹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 149

¹³² Idem, *Ibidem*. p. 153 e 154

3 - A busca da identidade

Ligado intrinsecamente ao pós-modernismo e aos chamados estudos culturais, a cidade é o palco onde se desenvolvem tanto as ações da narrativa quanto as discussões teóricas sobre a metrópole. O estudo do espaço é essencial na abordagem desse trabalho, encontrando apoio em textos de David Harvey, Walter Benjamin e Willi Bolle.

No âmbito da teoria literária, a figura do narrador é analisada a partir dos fundamentos narratológicos de Gérard Genette ¹³³. O narrador protagonista, autodiegético, no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), tem a liberdade de, participando da diegese junto aos outros personagens, construir sua memória e a de outros personagens.

O tempo é outro elemento importante na análise, pois conforme o narrador recorda o passado, influencia o presente, atuando na recuperação da sua memória.

Presente em todo o trabalho e aqui focalizada, a discussão em torno da categoria da identidade, através da recuperação da memória do narrador, da caracterização das personagens marginalizadas e da relação com o meio, é o foco de investigação desta dissertação. Será realizada a análise dos processos de legitimação de identidade no romance *Onde andaré Dulce Veiga*, contextualizando historicamente a narrativa, bem como do ponto de vista da história da literatura.

Assim, investigar sobre o protagonista e seu processo de busca e reconhecimentos identitários é recuperar e legitimar grupos que empreendem a mesma procura, que lhes dê o sentido de pertencimento na sociedade.

¹³³ GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1995.

3.1 – Em busca do eu perdido

**“Tive um passado? Sem dúvida...
Tenho um presente? Sem dúvida...
Terei um futuro? Sem dúvida,
Ainda que pare de aqui a pouco...
Mas eu, eu...
Eu sou eu,
Eu fico eu,
Eu...” (Álvaro de Campos)**

Narrado em primeira pessoa, o texto evidencia a fragilidade interna do protagonista já no início, quando é observado que havia desaprendido a cantar, rir e chorar. As buscas empreendidas por ele, as quais em determinados momentos parecem ser exteriores, são o que aos poucos irá reconstruir sua identidade.

Descrito como um jornalista de pouco mais de 40 anos, em crise existencial e com um recente subemprego, o narrador protagonista simboliza, em uma relação metonímica, o homem pós-moderno que, fragmentado, vai juntando pedaços de seu eu para formar um mosaico que seja uma representação.

O narrador caracteriza-se como homodiegético ¹³⁴, no qual o termo designa “narrador presente como personagem na história que conta” ¹³⁵ – e autodiegético¹³⁶, por ser o protagonista, com liberdade de participar da diegese que narra, e, junto aos outros personagens, construir sua representação a partir da recuperação de sua memória em seu presente - enquanto outras personagens também vão (re) construir uma identidade.

¹³⁴ Nomenclatura segundo Gérard Genette.

¹³⁵ GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1995. p. 244

¹³⁶ Um grau de homodiegético.

Confirmando o processo de construção de identidade e fragmentação por parte do narrador protagonista, é emblemática a situação do personagem na seguinte passagem:

Era um jogo. Americano, japonês, não havia nenhuma indicação. Um labirinto em forma de hexágono, sobre um fundo preto, com uma gota prateada de mercúrio do lado de fora do labirinto, tudo coberto por acrílico transparente. Virei-o nas mãos, a gota de mercúrio bateu contra uma das paredes e partiu-se em três. Tornei a virá-lo, mais devagar. Uma das gotas partidas entrou no labirinto.¹³⁷

O labirinto no qual o protagonista entra, simbolizado no jogo, é um processo de procura, o qual ao mesmo tempo em que investigará sobre Dulce Veiga, também estará investigando e (re) construindo sobre si. A fragmentação pode ser lida como o percurso das escolhas do personagem que, se o dividem mais, também o ajudam a encontrar o centro e restaurar sua identidade.

Como outras personagens de Caio, o narrador de *Onde andar* não tem nome. Tal ausência marca a crise de identidade que o personagem está passando¹³⁸ e, nesse caso, também possui relação com o espaço da diegese, a urbanidade caótica¹³⁹. Sobre isso, Regina Zilberman comenta:

Uma das marcas mais constantes diz respeito à criação quase que exclusiva de personagens anônimas. Caio Fernando Abreu, via de regra, designa os seres humanos que habitam as histórias tão somente por intermédio dos pronomes pessoais.¹⁴⁰

Outros autores também se utilizam de personagens sem nome em obras contemporâneas, como em *Clube da Luta*¹⁴¹, de Chuck Palahniuk, em que o narrador anônimo igualmente é utilizado como metonímia da condição do ser

¹³⁷ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 172

¹³⁸ Ao fim do romance, quando tiver construído uma identidade em que a personagem se reconheça, irá recobrar seu nome.

¹³⁹ Comumente associada ao apagamento de identidade e homogeneização cultural.

¹⁴⁰ ZILBERMAN, Regina. *Temperamento de contista*. In: ABREU, Caio Fernando. *Mel & girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. p. 05

¹⁴¹ PALAHNIUK, Chuck. *Clube da Luta*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2000.

humano em tempos de capitalismo tardio, porém com transtorno de personalidade múltipla ¹⁴².

A identidade cumpre papel decisivo na caracterização da pós-modernidade e é sempre um elemento em aberto. Tal incompletude caracteriza-se por um além que não se concretiza. Ao refletir sobre o tema, Zygmunt Bauman escreve:

[...] da verdade da existência ainda não ser daqui, ser uma tarefa, uma missão, uma responsabilidade. Como o restante dos padrões, a identidade permanece obstinadamente à frente: é preciso correr esbaforidamente para alcançá-la. E, portanto, se corre, puxado pela esperança e impelido pela culpa, embora a corrida, por mais rápida que seja, pareça estranhamente arrastada. Precipitar-se para a frente, em direção à identidade perpetuamente tentadora e perpetuamente inconsumada, assemelha-se a recuar da defeituosa e ilegítima realidade do presente.¹⁴³

Procurar significar identidade no período de pós-modernidade, diferente de na modernidade, não é alcançar e definir essa identidade que está sempre além, mas não deixá-la fixar-se: “O eixo da estratégia de vida pós-moderna não é fazer a identidade deter-se – mas evitar que se fixe” ¹⁴⁴. Num período de inconstância, em que não se criam laços de tradição e costume, as identidades igualmente passam a ser voláteis:

O mundo construído de objetos duráveis foi substituído pelo de produtos disponíveis projetados para imediata obsolescência. Num mundo como esse, as identidades podem ser adotadas e descartadas como uma troca de roupa.¹⁴⁵

Numa situação de inconstância, construir uma identidade pode mostrar-se inútil. Torna-se um trabalho de procura permanente e sem fim, como os

¹⁴² Apenas para comparação ilustrativa, no romance de Caio há monólogos interiores com função parecida.

¹⁴³ BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 91

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*. p. 114

¹⁴⁵ Idem, *ibidem*. p. 112

trabalhos de Sísifo, porém possui a vantagem de não demarcar um comprometimento com experiências passadas. É uma identidade que está sempre em aberto, ampliando as possibilidades de novas práticas.

No título do romance já existem pistas de que a procura é um dos temas da narrativa. *Onde andar*¹⁴⁶ sugere um sentimento de investigação. O vínculo existente manifesta uma ligação entre o campo semântico de procura com o abordado por Zygmunt Bauman relacionado à formação de identidade, passando a ser um fator a somar o que compõe a representação das personagens do romance.

O protagonista da narrativa não é a Dulce Veiga do título, mas o personagem que narra o romance. A procura por Dulce Veiga torna-se uma busca pela reconstrução da memória desse narrador e por sua identidade. O encontro com a filha de Dulce Veiga, Márcia F. - outra personagem central na trama, desencadeia fatos: Márcia F.¹⁴⁷ e sua banda (as *Vaginas Dentatas*) produzem o vídeo-clipe de uma música chamada *Nada além*. Ao fazer a cobertura da reportagem, o narrador, um jornalista, ouve a música e recorda da versão de Dulce Veiga: “Comecei a cantar junto, movendo os lábios sem som, eu não sabia cantar: Nada além, nada além de uma ilusão (...)”¹⁴⁸. As memórias recobradas e a procura que se fará ao longo do romance não será por encontrar Dulce Veiga, mas em busca da identidade sempre a frente – numa visão de formação de identidade sempre por devir, como já apontado por Zygmunt Bauman.

O fato de o narrador não saber cantar é significativo na diegese, funcionando como metáfora para a construção de identidade. Quando, finalmente, encontra Dulce Veiga em uma cidade do interior do Brasil – a bolha de mercúrio do joguinho conseguindo achar o centro -, ele consegue cantar. Não porque tenha conquistado representação e uma identidade plenamente construída, mas porque Dulce Veiga havia lhe chamado pelo nome e, com seu

¹⁴⁶ No subtítulo há uma paródia aos livros policiais, que são geralmente associados a uma literatura dita menor.

¹⁴⁷ O “F.” é de *felácio*, em alusão a sexo oral.

¹⁴⁸ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 27

nome e memória reconquistados, há alguma identidade, que é suficiente para seguir em construção.

Cantar também significa narrar, essa metalinguagem serve como metáfora, visto que o protagonista é um jornalista, que vive em função da escrita. Superar a crise existencial é também recupera sua capacidade de escrever e, centrado, ter maior controle sobre si. O que se confirma em determinada passagem do romance, na qual o protagonista, em crise, não conseguia escrever: “[...] 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.”¹⁴⁹

A procura de identidade do protagonista tem o sentido de recuperar sua memória, fazer seu passado ter significado. Na principal obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (1927), o personagem narrador, em um trecho do romance, após saborear uma madalena¹⁵⁰ lembra-se de seu passado com a memória despertada através do gosto das madalenas:

Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passara de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo.¹⁵¹

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Léonie me oferecia, depois de o ter

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*. p. 53

¹⁵⁰ Espécie de doce, como um pequeno bolo ou “*Petit gâteau sucré à pâte molle, de forme arrondie*” em Le Robert Micro, *Dictionnaires Le Robert*, nouvelle édition, Paris: Éd. Poche, 1998.

¹⁵¹ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann (Em busca do tempo perdido, 1)*. São Paulo: Globo, 1999. p. 49

mergulhado em seu chá da índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto.¹⁵²

O personagem protagonista passa por situação similar e através de um estímulo também é levado ao passado por suas memórias, o qual a música tocada pelas *Vaginas Dentatas* não havia sido o suficiente para lembrá-lo. É através do consumo de cocaína, tal como madalenas, porém subvertidas parodicamente, que é conduzido ao passado:

O baixinho passou o espelho, Patrícia estendeu uma nota enrolada para Márcia. Ela curvou-se. Quando ergueu a cabeça, seus olhos brilhavam ainda mais. Estendeu a nota para mim. Quase um palmo, na carreira generosa, me cabia o *i* do nome dela escrito no espelho. Metade na narina esquerda, metade na direita: aspirei, um arrepio no estômago.¹⁵³

Depois do estímulo, o retorno ao passado: “*Então, eu não disse. A poltrona verde, o quarto de paredes altas, o cinzeiro redondo, o fio de pérolas. E um bebê*”¹⁵⁴. As lembranças se sucedem:

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.¹⁵⁵

As lembranças que retornam, ao contrário de *Em busca do tempo perdido*, não são doces e chegam de uma só vez. Como o próprio período, elas são confusas, surgindo desbotadas e movediças, difíceis de recuperar e envoltas por um clima *noir* tão ao gosto de ambos os padrões da pós-modernidade (cada vez mais associados): a alta e a baixa cultura.

¹⁵² Idem, *ibidem*. p. 50

¹⁵³ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 29

¹⁵⁴ Idem, *ibidem*. p. 30

¹⁵⁵ Idem, *ibidem*. p. 30

A tessitura entre erudito e popular é recorrente no romance. Os elementos de alta cultura se chocam com os de baixa, sendo inseridos pelo sistema. A banda *Vaginas dentatas*, que a princípio deveria soar como algo de contracultura, logo é incorporada, passando a ser mercadoria, pertencendo à indústria cultural¹⁵⁶ e acaba sendo consumida por faixas mais populares, como o personagem Jacyr.

A sexualidade, seja ela policiada ou considerada normal pela sociedade, outro fator importante na diegese, é percebida: em diferentes personagens, situações e mesmo em elucubrações. Em determinado trecho o narrador fala sobre uma possível homossexualidade do poeta português Fernando Pessoa: "não fora muito discreto, o tio, todos aqueles marinheiros peludos da *Ode marítima*, lembrei"¹⁵⁷.

Atuando como um elemento simbólico da narrativa, a sexualidade se manifesta de maneiras diferentes, serve em determinados momentos para marginalizar algumas personagens (a prostituta Dora, o michê Arturo), marcar como diferente (Jacyr, Márcia F., o protagonista), demonstrar poder (Rafic, Alberto Veiga) e até mesmo degradação (Saul).

Ligada ao tema da sexualidade, a incompletude está presente. É o que faz o ser procurar por algo que não está presente, que ainda não se fez e que pode ajudar a significar. Júlia Kristeva percebe tal característica no estrangeiro, definido como aquele em constante busca¹⁵⁸. Nesse sentido é possível ligar a busca do narrador de *Onde andar* – tanto à pessoal, como à busca por Dulce, metáfora do estrangeiro.

Quando o narrador encontra Pedro (que será seu amante), esse outro, em trânsito, ajuda a significar e construir a sua identidade. Na ocasião, estavam ambos no metrô, os únicos no vagão, atenuando a situação de desconhecidos em movimento:

¹⁵⁶ Através de várias ações, como produzir vídeo-clipe, gravar canção popular, sair em jornal sem parecer algo exótico, etc.

¹⁵⁷ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 162

¹⁵⁸ KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Eu estava quase dormindo quando ele entrou numa daquelas estações de metrô meio desertas depois das dez, onze horas da noite. Ponte Pequena, Tiradentes, Luz, nunca vou saber qual, nunca vou saber de onde veio, naquela vez e em todas as outras.¹⁵⁹

A cumplicidade que surge entre o protagonista e Pedro é produto do reconhecimento que ocorre entre eles após a perturbação inicial. Conforme Júlia Kristeva observa, o olhar ao estrangeiro em trânsito é cheio de marcas pessoais, pelo que ousa procurar por si no outro:

Todo nativo se sente mais ou menos estrangeiro em seu próprio lugar e esse valor metafórico do termo estrangeiro primeiramente conduz o cidadão a um embaraço referente à sua identidade sexual, nacional, política, profissional. Em seguida, empurra-o para uma identificação, certamente casual, mas não menos intensa – com o outro.¹⁶⁰

Assim, o protagonista mede Pedro, o estrangeiro, por si: “Tínhamos quase a mesma idade, nenhum dinheiro, mulher ou filho”¹⁶¹. Como apontado por Júlia Kristeva, sente-se perturbado quanto à sua identidade, mais especificamente quanto à identidade sexual, como se pode perceber na narrativa: “Tentei afastá-lo, repetindo que nunca tinha feito aquilo. Eu gostava de mulher, eu tinha medo. Todos os medos de todos os riscos e desregramentos”¹⁶².

Quando Pedro, em trânsito, vai embora, o protagonista sente a perda, não só do outro, mas do que tinha reconhecido de si, conforme assume numa passagem do romance:

Não sei quanto tempo durou. Só comecei a contar os dias a partir daquele dia em que ele não veio mais.

¹⁵⁹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100

¹⁶⁰ KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. (p. 27)

¹⁶¹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 113

¹⁶² Idem, *ibidem*.

Desde esse dia, perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro, não encontrei outro.

[...]

Parei de trabalhar. Parei de ser e de fazer qualquer outra coisa além de esperar que ele voltasse.

Mas Pedro não voltou, eu não voltei. ¹⁶³

O sentimento de incompletude, produto da impossibilidade do amor e da identidade negociada com o outro, surge com a ausência de Pedro. Na literatura tal ausência pode levar o protagonista à morte por suicídio, como em *Romeu e Julieta*. Há, porém, uma inversão paródica em *Onde andará*, porque embora o protagonista sofra com a ausência de Pedro, a sua morte ocorrerá não por suicídio, mas pela contaminação por vírus HIV, contraído no relacionamento com Pedro.

Tentando superar da dor da separação, o protagonista suaviza a perda através do sexo, que tem característica de purificação. De forma transgressora, atuando como mais uma inversão em *Onde andará Dulce Veiga?*, com uma prostituta: “[...] apenas os sons da rua lá longe, gritaria, baixaria, empurrei com força o corpo para frente, ela recuou assustada, depois entendeu, aceitou o ritmo” ¹⁶⁴.

Outra marca, ainda, do sentimento de incompletude presente na narrativa em análise, é a música *Nada além*, cuja letra de Custódio Mesquita e Mário Lago ¹⁶⁵, diz:

Nada além,
Nada além de uma ilusão
Chega bem
é demais para o meu coração
Acreditando
em tudo que o amor,
mentindo sempre diz
Eu vou vivendo assim feliz,

¹⁶³ Idem, *ibidem*. p. 115 e 116

¹⁶⁴ Idem, *ibidem*. p. 112

¹⁶⁵ Não há referência aos autores da música no romance.

na ilusão de ser feliz
Se o amor
só nos causa sofrimento e dor
É melhor,
bem melhor, a ilusão do amor
Eu não quero e não peço,
para o meu coração
Nada além de uma linda ilusão

Tal música, cantada por Dulce Veiga, e depois por sua filha Márcia F. e a banda *Vaginas Dentatas*, define a trajetória dos relacionamentos amorosos. A ilusão presente nos versos afirma o seu primado sobre o real, a dificuldade da representação fiel, da identidade plena, que é preenchida por ilusões, como o amor, que ajudam a construir o que torna a representação possível.

3.2 – O tempo: memórias perdidas

**“O passado é uma cilada,
não há presente nem nada,
o futuro está demente:
estamos todos contaminados.”
(Caio Fernando Abreu)**

“Lembrar, tão perigoso. Mas tentei.” (Caio Fernando Abreu)

O romance analisado possui atribuições que o ligam a outras manifestações artísticas. Além da música sempre presente, junto ao barulho da cidade, e do clima *noir* de investigação, o narrador protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?* por vezes age como um elemento extra-literário de feições cinematográficas, escolhendo a cena que o espectador terá acesso e a maneira como será percebido o que é veiculado, como Carla Fraga Leitão sentenciar:

O narrador é quem faz a transição entre os campos, funcionando como a câmera que direcionará o olhar do telespectador. Ele produz descrições que parecem caricaturas dos personagens, sempre ressaltando suas características menos nobres, sejam elas físicas ou não, [...]

¹⁶⁶

Um fato apontado por Carla Fraga Leitão que aproxima o romance *Onde andará Dulce Veiga?* ao cinema é a sua filiação ao período atual, que o coloca como um roteiro pronto para adaptação cinematográfica, bem ao gosto da indústria cultural, que privilegia esse tipo de *crossover*:

¹⁶⁶ LEITÃO, Carla Fraga. *Caio Fernando Abreu: Em Busca de Dulce e de Si Mesmo*. Dissertação (Mestrado em Programa de Estudos Pós Graduados em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005. p. 64

[...] pode-se dizer que Onde andar Dulce Veiga? Um Romance B é um livro escrito para ser filme. A prática narrativa exercida no texto corresponde às expectativas do momento contemporâneo, muito mais sensível  imagem e  simultaneidade do que a uma seqencialidade discursiva tradicional do romance.¹⁶⁷

Em seu início o livro é dedicado, entre outros, a Guilherme Almeida Prado, que é diretor de cinema da versão cinematográfica de *Onde andar Dulce Veiga?*, lançada no Festival do Rio de 2007, confirmando as características que ligam o romance ao cinema.

Outro fator que se enquadra nessa particularidade de *Onde andar*  a configurao temporal, com uso de flashbacks. O romance se desenvolve com durao de sete dias, de segunda-feira a domingo, porém com flashbacks que vão a momentos do passado do protagonista.

Existem duas linhas temporais. Em uma, linear e sincrnica, o narrador vive o presente. Porém, em outros momentos, surgem memórias de um tempo anterior ao da diegese, que desvenda o passado do narrador e das personagens.

Nesse passado o personagem-narrador-protagonista era um jovem jornalista que havia conseguido contato com Dulce Veiga para uma entrevista. Dulce estava com sua filha e com Saul:

A segunda vez que vi Dulce Veiga, e foi a última, ela não estava sozinha. Além do beb, que só vinte anos mais tarde eu saberia que era Márcia, havia também um homem naquele apartamento de cortinas sempre fechadas na avenida São João. Foi tudo tão rápido, tão confuso, que mal consigo organizar as lembranças na memória, sem saber o que veio antes, durante ou depois.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*. p. 64 e 65

¹⁶⁸ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 150 e 151

Perplexo após receber um beijo de Saul, o personagem-narrador, ao lembrar, verifica o seu estado de confusão e inexperiência:

Apertei o botão do elevador, devo ter passado a mão na boca, sentindo o gosto suado de sal da boca daquele homem, devo ter passado muitas vezes as mãos na boca, não como se sentisse nojo, apenas tocando, investigando o que fora levado ou ficara nela, sem compreender nada daquilo, eu era muito jovem, eu não sabia de nada.¹⁶⁹

Fruto da confusão que o beijo despertara, na saída da entrevista o protagonista entrega o apartamento de Dulce aos policiais que estavam à procura de Saul. Dulce, para não ser presa, desaparece no dia do seu esperado show, que a tornaria, talvez, uma estrela. Tal passado é responsável pelos atos que guiarão o personagem protagonista no presente. Encontrar Dulce Veiga significa recuperar seu passado, tentar descobrir o que poderia ter sido.

Responsável pelo sumiço de Dulce, ao entregar seu apartamento ao DOPS, o protagonista agiu conforme o que o *status quo* estabeleceu como tradição, confirmando a repressão dos que defendem a ordem. Assim, o mesmo que estabelece o desaparecimento de Dulce é o que pune a imoralidade do beijo homossexual que não cabe no mundo dos que procuram manter a ordem das coisas. Nesse episódio há dois fatos que lhe causam culpa: o beijo homoerótico e a traição da confiança do outro.

Lembrar Dulce leva o personagem-narrador à recordação de Pedro, seu único grande amor. Pedro somente aparece no romance quando em retomadas, da mesma forma que as lembranças das personagens Dulce e Saul.

Sobre essa ligação que o narrador faz de Pedro ao que aconteceu no passado com Dulce, Bruno Leal vincula com a reconstrução de identidade que o personagem vai sofrer ao tentar purgar o que seu passado contém:

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*. p. 153

O movimento em direção ao passado, de volta a Dulce, portanto, é o de lembrar-se de Pedro, de recuperar o outro, em sua relação de confiança, de identidade com o eu; além disso, é reconstruir esse outro enquanto possibilidade, enquanto comunidade; é, ainda, um trajeto reflexivo de se recuperar também enquanto outro, enquanto possibilidade, enquanto projeto. Ir ao encontro de Dulce, no presente e no futuro, é romper com a convivência com a lei autoritária que resultou no desaparecimento do elo de ligação com o mundo. A viagem de busca à cantora é, assim, o que possibilita ao protagonista tornar-se um personagem B, de se afirmar substantivamente na ex-tradição social em que vive.¹⁷⁰

O passado configura-se como algo que surge com memórias redescobertas, que traz novas significações ao presente, ajuda na construção identitária e dá sentido às memórias, que até então estavam esquecidas. Homi Bhabha fala sobre esse passado:

Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia de viver.¹⁷¹

As marcas do passado são duais – uma relativa a Pedro, e outra à Dulce -, mas ambas relativas a condições que marginalizam o personagem na sociedade vigente – com relação a Pedro a homossexualidade e a AIDS, e com Dulce a homossexualidade do beijo em Saul punida com a delação por crime político, mesmo que não intencional - é possível entender essas memórias como sendo fundamentais na condição da personagem perante a sociedade.

Nesse sentido, David Harvey fala sobre a importância do tempo e do espaço nas relações econômicas da sociedade:

As práticas temporais e espaciais nunca são neutras nos assuntos sociais; elas sempre exprimem algum tipo de

¹⁷⁰ LEAL, Bruno. *A literatura como cartografia textual: Onde andar Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. In: *Brasil/Brazil* nº25 ano 14. 2001. p. 55

¹⁷¹ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 27

conteúdo de classe ou outro conteúdo social, sendo muitas vezes o foco de uma imensa luta social.¹⁷²

O protagonista de *Onde andar* frequentemente refere-se à acontecimentos do passado, em momentos que se lembra de Dulce, Saul e Pedro. A ordem temporal dos acontecimentos no discurso da narrativa é diferente da ordem de sucessão dos acontecimentos na história. Para casos como esse Genette utiliza o termo *anacronia narrativa*¹⁷³. Ao mencionar tais episódios, o narrador está relatando fatos de diferentes distâncias temporais, o que Genette chama de *alcance*¹⁷⁴, enquanto que o tempo de duração dessa história será por ele chamado de *amplitude*¹⁷⁵.

Ao relatar sobre Pedro, o alcance dos fatos é menor do que quando o protagonista relembra Dulce Veiga ou Saul, que remontam a um passado mais distante em sua vida. A amplitude, porém, é maior com relação às memórias sobre Pedro, que por vezes duram dias, do que com relação à Dulce ou Saul, que costumam ser de períodos curtos, em geral fatos isolados.

A relação entre o lembrar e o esquecer parece independente da vontade do narrador, que mesmo investigando sobre Dulce Veiga não consegue lembrar-se de suas experiências com ela e Saul.

Paradoxalmente, as lembranças de Pedro surgem justamente ao investigar o passado de Dulce – e o do próprio protagonista -, ligando-se assim ao beijo em Saul, por exemplo, que se vincula às suas memórias de Pedro, como Bruno Leal confirma: “Significativamente, lembrar-se de Dulce, para o protagonista, é um movimento na memória que envolve também o lembrar-se de Pedro, o único e grande amor homossexual”¹⁷⁶.

Essas memórias são importantes para a construção de identidade do protagonista e, por vezes, são despertadas por elementos externos, como depois do sexo com a prostituta Dora, em que o mesmo deliberadamente

¹⁷² HARVEY, David. *Condição Pós-moderna – Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992. p. 218

¹⁷³ GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1995. p. 33

¹⁷⁴ Idem, *ibidem*. p. 46

¹⁷⁵ Idem, *ibidem*. p. 46

¹⁷⁶ LEAL, Bruno. *A literatura como cartografia textual: Onde andar Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. In: *Brasil/Brazil* nº25 ano 14. 2001. p. 55

pensa em Pedro, ou quando do consumo de cocaína na entrevista com a banda *Vaginas Dentatas*, que desencadeia reminiscências sem ser de maneira planejada.

Num período como o atual, em que tudo e todos precisam ser rápidos e que tempo vale tanto quanto dinheiro, as manifestações da cultura de massa ditam a velocidade com a qual o mundo se move e se mesclam com o próprio sentido do tempo na narrativa.

Onde andar *Dulce Veiga?* tem um ritmo frenético, ditado pela sobreposição de referências, linguagens, tradições. em contraste a um passado que não tem essa mesma velocidade alucinante e que, através da memória do protagonista, dá uma outra significação para o presente.

3.3 – Espaço: urbanidade caótica

“A cidade grande é um bicho comendo outro”. (Dee Dee Ramone)

No caos da metrópole está o palco do jogo social, o local onde estão imersas as características que dão sustentação ao *status quo* da sociedade, que fazem parte da tessitura em torno da qual os personagens de *Onde andará Dulce Veiga?* estão inseridos. E é na oposição a essa metrópole, fugindo do caos urbano e mergulhando no centro do país, no que seria um bucolismo purificador, que o protagonista irá procurar Dulce Veiga e o centro do labirinto percorrido.

Ao procurar por Dulce o protagonista está procurando a si, ao entrar em caminhos labirínticos, como ir à Estrela do Norte, está investigando o espaço nacional, procurando, como também procurou no passado recente do país, uma identidade. Assim, o romance deixa brechas para uma leitura de nova especulação sobre a identidade nacional, como Bruno Leal sugere:

Ela se configuraria como uma escritura da nação brasileira contemporânea, urbana, industrial. Nesse debruçar-se sobre o enigma da nação, pode-se estabelecer uma ponte entre *Onde andará Dulce Veiga?* e uma tradição que busca no outro, especialmente europeu, central, metropolitano, exterior, a chave para uma identidade que é, além de brasileira, latino-americana.¹⁷⁷

O espaço urbano foi o principal espaço utilizado pelos autores da modernidade e do que se tem chamado pós-modernidade, e desde Baudelaire se converteu em um tema recorrente, pelo mesmo motivo o qual a literatura é arte: a representação do mundo real.

O homem que vive na cidade, o mesmo que produz a literatura, está inserido em um contexto que não há como não ser incorporado, bem como seu

¹⁷⁷ LEAL, Bruno. *A literatura como cartografia textual: Onde andará Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. In: *Brasil/Brazil* nº25 ano 14. 2001. p. 62

modo de vida, à sua produção. A massa urbana que o oprime é a mesma que irá oprimir seus personagens e servir de pano de fundo, e às vezes mais do que isso, para suas histórias.

Tudo o que é causado por essa situação urbana: a opressão e o individualismo da multidão¹⁷⁸, a sujeira, os tons cinzentos, a conspurcação da natureza e a impessoalidade são elementos que se encontram em *Onde andará Dulce Veiga?*, mas não são novos. Walter Benjamin, em seu estudo sobre a obra de Charles Baudelaire¹⁷⁹, comenta um trecho em que o autor de *Flores do mal* se mostra desejoso por uma prosa poética que:

Deveria ser musical, mas sem ritmo ou rima, bastante flexível e resistente para se adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques da consciência. Este ideal, que se pode tornar idéia fixa, se apossará, sobretudo, daquele que, nas cidades gigantescas, está afeito à tramas de suas inúmeras relações entrecortantes.¹⁸⁰

Walter Benjamin faz observações que ainda hoje são pertinentes aos autores atuais. O teórico constata a relação entre a imagem do choque e o contato com as massas urbanas, bem como a condição e a classe dessa multidão:

Não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa senão de uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas.¹⁸¹

¹⁷⁸ O individualismo também proveniente do capitalismo instaurado.

¹⁷⁹ BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

¹⁸⁰ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 405

¹⁸¹ BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 113

O contato entre as massas em *Onde andar Dulce Veiga?*¹⁸², assim como na poética baudelaireana,  impessoal (não se tocam). As pessoas são desconhecidos que não interagem – quando muito como rebanho “multidão amorfa de passantes”. Talvez o eu-lírico de Baudelaire esteja mais a vontade, faça parte de um único sistema¹⁸³, em que a comunidade forma uma *colméia*, uma massa uniforme, e seja tão intrínseco a ele que não o descreve.

Em Caio, a multidão  oprimida e possui uma função opressora, que encontra eco na experiência de Friederich Engels, em que se observa como uma multidão que não é a mesma, de épocas diferentes, mas que tem o mesmo produto, fruto de uma situação igual (o auge do capitalismo), se porta da mesma maneira:

E no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada  sua direita, para que ambas correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais estes indivíduos se comprimem num exíguo espaço.¹⁸⁴

A força da turba anula individualidades. Há uma multidão de sem nomes, personalidades, passado. Willi Bolle, teórico que estuda a metrópole moderna através da produção de Walter Benjamin, aproxima a discussão com relação aos que ficam a margem: “A representação benjaminiana da Metrópole configura-se como uma obra aberta para um diálogo com as culturas na periferia do capitalismo”¹⁸⁵.

¹⁸² As personagens são interagem quando por motivos em que a sociedade assim o exige (a trabalho, por exemplo). A situação normal  a de isolamento social, no qual as personagens percebem aos outros o menos possível e tentam manter suas vidas igualmente reservadas.

¹⁸³ Numa relação parecida com a de *O Cortio* (1890). AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. 30ª ed., São Paulo: Ática, 1997.

¹⁸⁴ Apud: ENGELS, Friederich. *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen: Leipzig, 1848, 2ª ed., p.36s. In: BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, São Paulo: Brasiliense, 1989, 1ª edição. p. 115

¹⁸⁵ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 399

Parte dessa periferia, o protagonista de *Onde andar Dulce Veiga?*  despertado de uma imobilidade com um fato o qual ele denomina “milagre” - conseguiu um emprego - e tendo que enfrentar a vida na cidade como apenas mais um, ele vai adentrar no labirinto como a gota de mercúrio do jogo, se fragmentando e procurando um centro, participando do que Baudelaire procurava em sua prosa poética: “numa cidade gigantesca tramas com relações entrecortantes”.

Através dos estudos de Walter Benjamin sobre o *flâneur* de Baudelaire, a cidade de Paris da época foi vista e interpretada pela tica do eu-lírico utilizado pelo poeta. O mesmo pode ser feito com a urbe brasileira da década de 1980 com o olhar para ela do narrador de *Onde andar Dulce Veiga?*. Ambos são sujeitos críticos, intelectuais urbanos.

Uma característica que diferencia o personagem-narrador-protagonista do romance de Caio do *flâneur*  que ele é quase imperceptível, como todos os passantes. Numa sociedade individualista, o outro quase nunca é visto e os que passam na rua percebendo a metrópole quase sempre são invisíveis:

Britadeiras vibravam no prédio em construção em frente ao Quênia’s Bar, ao lado da funerária. Nordestinos quase nus, carrinhos de mão, pedras, suspensos nos andaimes, formigas fervilhantes numa longa fila, do Cariri  estaco da Luz, lembravam *Metrópolis*¹⁸⁶. A cidade ia explodir um dia, e eu não tinha nada com isso. Ou tinha?¹⁸⁷

Regina Zilberman, em artigo para o jornal Zero Hora¹⁸⁸, compara o *flâneur* de Baudelaire com o personagem Vasco, do romance *Um lugar ao sol*, de rico Veríssimo. E o ponto de intersecção entre eles é o mesmo que permite a comparação com o personagem-narrador de *Onde andar*:

¹⁸⁶ *Metrópolis*  um filme de Fritz Lang de 1927 e um dos grandes expoentes do expressionismo alemão. No enredo, ambientado num futuro século XXI, os trabalhadores são escravizados por máquinas e um governo autoritário, condenados a viver e trabalhar nos subsolos. A citação do narrador ao filme não poderia ser mais oportuna, pois a comparação  válida sob os aspectos críticos que ambos mantm com relação  vida nos centros urbanos.

¹⁸⁷ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 81

¹⁸⁸ ZILBERMAN, Regina. *O flâneur, de Baudelaire a Vasco, entre Benjamin e Erico Veríssimo*. In: Caderno Cultura, Zero Hora. Porto Alegre, 30 de abril de 2005. p. 8 e 9

É nesse ponto que o fictício Vasco aproxima-se do Baudelaire personagem dos ensaios de Walter Benjamin, escritos, como se observou antes, na mesma década em que o escritor de Cruz Alta criava *Clarissa* e *Um lugar ao sol*. Ambos são homens que só vêem a cidade e que, se a contrapõem ao campo (como ocorre a Vasco em raros momentos da narrativa), é para concluir que o universo rural desapareceu – não existe mais.¹⁸⁹

A focalização no olhar que não percebe ambientes não urbanos na metrópole ocorre tanto em Caio Fernando Abreu quanto em Veríssimo, com uma diferença: no romance de Caio a descrição da metrópole condiz com a realidade, não há mais traços rurais no centro urbano que é o espaço de *Onde andaré Dulce Veiga?*. Já na Porto Alegre da década de 1930, descrita por Érico Veríssimo, esses traços ainda existiam, mesmo que esmaecidos.

O caos da urbe em compasso com o caos interno do protagonista é visto numa situação metonímica. A desordem do espaço urbano reflete o caos interno das personagens. Reproduz, igualmente, e de maneira ampliada, o espaço infernal da casa onde Saul mora, o apertado apartamento do personagem-narrador e também *Hiroshima*, o local da festa onde tocam as *Vaginas Dentatas*.

O caos interno das personagens é instaurado, com o ambiente urbano servindo de fundo para que passe a ser questionada a distinção entre os seres que habitam esse mesmo espaço. Essa situação é recorrente na obra de Caio, o que pode ser comprovado através da análise de Mairim Piva sobre o conto *Histórias de borboletas*¹⁹⁰:

Maldito é aquele que olha além das aparências, que questiona os conceitos e padrões sociais, que abre os portais do inferno que cada um carrega dentro de si. Não há retorno para quem ousou esse olhar, não mais comunhão

¹⁸⁹ Idem, *ibidem*. p. 9

¹⁹⁰ ABREU, Caio Fernando. Pedras de Calcutá. São Paulo: Companhia das letras, 2ª ed., 1996.

com o mundo *dos outros*, os bichos brancos, lisos, informes que formam a massa urbana indistinta.¹⁹¹

As formas arquitetônicas na cidade do pós-modernismo possuem a mesma fragmentação que os sujeitos, e igualmente a procura por adaptar-se a identidades que preencham características de representação e sejam bem sucedidas enquanto mercadoria.

David Harvey observa o quanto o projeto urbano pós-moderno acompanha o padrão identitário da época, fragmentado e sob influência do mercado, seguindo o modelo de que deve ser descartado para dar lugar a novas representações sempre que possível:

O pós-modernismo cultiva, em vez disso, um conceito do tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um 'palimpsesto' de formas passadas superpostas umas às outras e uma 'colagem' de usos correntes, muitos dos quais podem ser efêmeros.¹⁹²

O novo padrão urbano torna-se então voltado ao particular, em detrimento do geral (ao contrário do que era a regra no período do modernismo), e por isso emblemático:

Enquanto os modernistas vêem o espaço como algo a ser moldado para propósitos sociais e, portanto, sempre subserviente à construção de um projeto social, os pós-modernistas o vêem como coisa independente e autônoma a ser moldada segundo objetivos e princípios estéticos que não têm necessariamente nenhuma relação com algum objetivo social abrangente.¹⁹³

A arquitetura torna-se, na pós-modernidade, mais um produto do mercado, corroborando para a característica de infixidez do período, no qual as

¹⁹¹ PIVA, Mairim Linck. *Das trevas à luz: O percurso simbólico na obra de Caio Fernando Abreu*. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC-RS, Porto Alegre, 2003. p. 156

¹⁹² HARVEY, David. *Condição Pós-moderna – Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992. p. 69

¹⁹³ Idem, *Ibidem*.

mercadorias são objetos de representação do indivíduo, que o definem conforme o seu consumo.

No romance *Clube da luta* o narrador enumera várias mercadorias que eram emblema do tipo de *persona* que ele era e como nesse processo o indivíduo torna-se refém do consumismo:

Você compra móveis. E pensa, este é o último sofá que vou comprar na vida. Compra o sofá, e por um par de anos fica satisfeito porque, aconteça o que acontecer, ao menos tem o seu sofá. Depois precisa de um bom aparelho de jantar. Depois de uma cama perfeita. De cortinas. E de tapetes.

Então cai prisioneiro de seu adorável ninho, e as coisas que antes lhe pertenciam passam a possuir você.¹⁹⁴

A busca pelo reconhecimento identitário revela-se, como Zygmunt Bauman defende, sem fim, sempre porvir, e por esse motivo causa de melancolia, do mal estar na pós-modernidade. Em uma outra passagem de *Clube da luta*, o narrador ironiza a situação do sujeito pós-moderno que lida com a efemeridade de sua identidade:

Que eu nunca me sinta completo.
Que eu nunca me sinta satisfeito.
Que eu nunca seja perfeito.¹⁹⁵

A arquitetura pós-moderna funciona também como mercadoria, adaptando-se ao consumidor e surgindo como mais uma peça no quebra-cabeça da representação do indivíduo, como David Harvey percebe e liga às novas produções:

Formas urbanas dispersas, descentralizadas e desconcentradas são hoje muito mais factíveis tecnologicamente do que antes. Em segundo lugar, as novas tecnologias (particularmente os modelos computadorizados) dissolveram a necessidade de conjugar a produção em massa com a repetição em massa, permitindo a produção

¹⁹⁴ PALAHNIUK, Chuck *Clube da Luta*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2000. p. 44 e 45
¹⁹⁵ Idem, *Ibidem*. p. 47

em massa flexível de ‘produtos quase personalizados’ que exprimem uma grande variedade de estilos.¹⁹⁶

Os espaços urbanos, considerados decadentes pelo narrador de *Onde andar*, são utilizados para comparar o passado – visto como mais digno, melhor – com o presente, a decadência:

Isso era sempre o mais melancólico. Em tudo, aquela memória de outros tempos mais dignos, escondida ali no teatro, nos canteiros da avenida São Luís, nas vidraças da estação da Luz, na redação do *Diário da Cidade*, nos casarões sobreviventes da avenida paulista, por toda a parte. Tempos, pensei, tempos melhores. E dei de cara com minha própria imagem refletida entre as rachaduras de um espelho. Meu cabelo começara a cair. Automático, como sempre fazia nos últimos anos, desviei depressa os olhos. Eu também conhecera melhores tempos.¹⁹⁷

A caracterização do espaço onde morava o narrador do *Onde andar* – um prédio pequeno, em ruínas e sujo – é uma metonímia da situação dos moradores do local, e do próprio narrador. Assim, o corpo do narrador atua simbolicamente como um espaço de memória.

Nesse sentido, o contraste entre sua condição – e a de outros à margem – com a opulência dos vencedores no jogo da sobrevivência é muito discrepante. Conforme se percebe pelo local no qual o protagonista vive, à beira da ruína, segundo a descrição do narrador:

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

Velha e querida espelunca, pensei com certo carinho, esse tipo de carinho por um cachorro velho, cego e sarnento, enquanto passava a mão na eterna placa de *em conserto*

¹⁹⁶ HARVEY, David. *Condição Pós-moderna – Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992. p. 77

¹⁹⁷ ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 125

pendurada pelos porteiros nordestinos na porta do elevador quebrado.¹⁹⁸

Comparando com a mansão de Rafic, o dono do jornal e traficante de Márcia F., em que a riqueza é opulenta, exala poder, tal contraste é significativo:

Não foi difícil encontrar a casa de Rafic. Na curva da avenida das Magnólias, seria impossível ignorar aquele número 58 brilhante em néon rosa no começo da noite. Samambaias verdejantes despencavam em cascatas no jardim suspenso, mas insuficientes para ocultar o grafite no muro daquele bolo de cimento coberto de antenas parabólicas.¹⁹⁹

O poder de Rafic é ligado ao espaço que ele detém. No muro de sua casa há uma pichação²⁰⁰, “Com spray vermelho alguém escrevera “*Turcão Bundão*”, bem ao lado de um enorme falo esportando notas de cem dólares”²⁰¹. A pichação “permitida” expressa o quanto ele detém o poder, ao ponto de permitir uma manifestação pública. Outro elemento que corrobora para tal caracterização é a carta que o protagonista pisa quando está chegando à mansão, um rei de espadas²⁰², mais um signo da magnitude e virilidade do personagem.

Conforme David Harvey vaticina: “quem define as práticas materiais, as formas e os sentidos do dinheiro, do tempo ou do espaço fixa certas regras básicas do jogo social”²⁰³. Quem detém o poder sobre o espaço detém assim o poder na sociedade.

O contraste da riqueza com a miséria e sua sujeira é facilmente visto, então, na comparação entre a mansão de Rafic e o apartamento do

¹⁹⁸ Idem, *Ibidem*. p. 37

¹⁹⁹ Idem, *Ibidem*. p. 102

²⁰⁰ Um forte traço urbano.

²⁰¹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 102

²⁰² Rei como símbolo de poder e espada como símbolo de virilidade, além do fato de o rei de espadas ser uma das cartas com maior valor na maioria dos jogos de baralho e das implicações esotéricas, tão presentes no romance.

²⁰³ HARVEY, David. *Condição Pós-moderna – Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992. p. 207

protagonista. Apartamento que, contaminado, espalha-se e confunde-se com a própria cidade, através de sua música que se mistura com os barulhos da urbe.

Na mansão de Rafic ocorre o contrário, existem elementos que tentam se distanciar da cidade. Como colecionador ele possui quadros com temática que foge à urbanidade da metrópole:

As cores estavam apenas nos quadros acima dos sofás. Primitivos, tropicais, laranjas e verdes e azuis berrantes, bandeirolas de São João, ladeiras, igrejinhas no topo de colinas, selvas com tucanos e araras de bicos e penas resplandecentes, palmeiras e luas cheias solitárias pairando sobre marés encapeladas. Tudo isso em torno do que devia ser a peça principal: em moldura dourada, o retrato de uma mulher loura, empinada, com uma águia entre as mãos.²⁰⁴

Ao colecionar esse tipo de arte, como que tentando construir um contraponto bucólico em meio ao caos, Rafic revela a vontade de ter mais poder e reunir uma parte de cada universo em um espaço seu, com a vantagem de estar acumulando bens, como Willi Bolle constata:

À esfera doméstica cabe a tarefa de amenizar e camuflar a realidade prosaica dos negócios e dos conflitos sociais. Monta-se um aparato de ilusões – a chamada “cultura burguesa”, que vai desde o estilo de morar até as atividades artísticas. A leitura benjaminiana do *intérieur* e de suas fantasmagorias traz à tona a fisionomia do ócio burguês. Ligada à concepção de que o mundo é um espetáculo a ser assistido, o ócio encarna em figuras como o *Flâneur* ou o Colecionador.²⁰⁵

Palco da narrativa em análise, a metrópole conjuga o acúmulo imagético dos signos do período, o caos do labirinto de fragmentos, o tempo frenético e as buscas que o protagonista empreende, sendo significante e significado nessa jornada, em que é fundamental na construção identitária.

²⁰⁴ ABREU, Caio Fernando. *Onde estará Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 103

²⁰⁵ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 378

3.4 – Redenção: reaprendendo a cantar

“Eu estava ali, onde devia estar. Inteiro. Como uma gota de mercúrio”. (Caio Fernando Abreu)

O narrador de *Onde andaré Dulce Veiga?* realiza todo um percurso de recuperação de identidade durante a narrativa, partindo inicialmente da total fragmentação, na qual ele sequer tinha um nome, e por fim encontrando o centro do labirinto: Dulce Veiga.

Antes, como parte do percurso, o protagonista precisa enfrentar seu limite. Em um espaço infernal encontra Saul, nos fundos de uma casa de subúrbio, quase no fim de um corredor. Travestido de Dulce Veiga, drogado e com sérias seqüelas das torturas sofridas como preso político, Saul representa o duplo de Dulce Veiga, o espelho: “- Saul é o sal salgado, a noite prisioneira – ele dizia. – Dulce o doce dulcíssimo, a luz do dia claro, liberto, amém”²⁰⁶, como Albert von Brunn percebe:

Para sair do inferno urbano, o narrador tem que enfrentar a culpa num espaço infernal, num cortiço do Bom Retiro onde vive enclausurado o ex-amante de Dulce Veiga, enlouquecido pelas torturas da ditadura. O narrador tem que beijar a boca de Saul para escapar, sair da Babilônia infernal.²⁰⁷

Para que o protagonista encontre Dulce, para que se encontre também a si, completo, precisa purgar seu passado, a dívida contraída com Saul quando o delatou. Confuso, novamente, o protagonista terá sua catarse ao beijar Saul, por percebê-lo como parte de Dulce e de sua própria identidade, recobrada, nesse aspecto, através do entendimento de suas memórias e de sua ligação com Saul:

²⁰⁶ Idem, *Ibidem*. p. 191

²⁰⁷ BRUNN, Albert von. *Viagem ao fim da noite: A megalópole em Caio Fernando Abreu*. Biblioteca Central - Zurique.

É preciso beijar meu próprio medo, pensei, para que ele se torne meu amigo. Entreaberta, a boca dele cheirava mal, os lábios cobertos de partículas purulentas, os dentes podres. Uma cara de louco, uma cara de miséria, de maldição. Uma maldição passada de boca em boca, que eu poderia exorcizar agora, devolvendo um beijo que era ao mesmo tempo a retribuição daquele, e inteiramente outro. Sem compreender coisa alguma, eu começava a compreender alguma coisa vaga. Era preciso coragem para compreendê-la, muito mais que coragem para realizá-la, e coragem nenhuma porque, aceita, ela se fazia sozinha. Eu repeti, de outra forma, aquele vago conhecimento assim: é preciso ser capaz de amar meu nojo mais profundo para que ele mostre o caminho onde eu serei inteiramente eu.²⁰⁸

O beijo em Saul configura o desafio da alteridade: encontrar a si no outro. Achar nas trevas um caminho de luz para Dulce (Como Saul repetia: - *Dulce o doce dulcíssimo, a luz do dia claro*)²⁰⁹ e para sua identidade:

Ele continuava esperando, a boca aberta. Eu passei a mão por seus ombros. Ele fechou os olhos quando aproximei mais o rosto. E eu também fechei os meus, para não ver meu espelho, quando finalmente aceitei curvar o corpo sobre a cama e beijar aquela boca imunda.²¹⁰

Nesse sentido, quando o protagonista vai ao seu limite, se filia à lógica de *Onde andaré Dulce Veiga?*, em que se observa, como Bruno Leal o confirma: “limite da sociedade urbana, de consumo, no País; limite das identidades individuais; limites dos gêneros e das tradições; limites dos projetos de modernidade; limites do Brasil, enfim”²¹¹. Assim, na metrópole de *Onde andaré Dulce Veiga?* os limites fazem com que as fronteiras se enfraqueçam, dando condições de comunicação entre elementos comumente desassociados, como passado e presente, interior e metrópole e centro e periferia, o que

²⁰⁸ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 190

²⁰⁹ Idem, *Ibidem*. p. 191

²¹⁰ Idem, *Ibidem*. p. 190

²¹¹ LEAL, Bruno. *A literatura como cartografia textual: Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. In: *Brasil/Brazil* nº25 ano 14. 2001. p. 56

também se aplica no beijo entre Saul e o protagonista, que atuam como um “eu” e um “outro”.

Após a catarse do beijo em Saul o protagonista consegue encontrar Dulce Veiga, no interior do país, tem sua redenção e encontra também a si, conseguindo assim recuperar seu nome e legitimar sua identidade, mesmo que esta não esteja pronta, pois é sempre por vir. Esta identidade legitimada é simbolicamente exposta ao fim da narrativa, quando o narrador pode enfim cantar: “E eu comecei a cantar” ²¹².

Cantar também significa celebrar, escrever, narrar. Por esse viés pode-se inferir que o protagonista retoma suas faculdades de escrita, podendo retornar ao fazer literário. Assim, no final há a possibilidade de uma leitura que entenda que o narrador, ao cantar, está fazendo metalinguagem, celebrando a recuperação da possibilidade do fazer literário. O que se confirma pelo seu diálogo anterior com Rafic, quando este o pediu para encontrar Dulce: “[...] 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” ²¹³.

A metaficção já havia sido utilizada também na construção da personagem Dulce Veiga, e quando o narrador encontra Dulce, simbolicamente ele está encontrando sobre o que cantar, está encontrando sua identidade, construindo sua representação. A maneira como o romance se apresenta, com o narrador em primeira pessoa, em tom de autobiografia, confirma a possibilidade.

A própria Dulce Veiga, em uma das poucas vezes que tem voz no romance analisado, diz em uma entrevista: “Canto porque cantar me dá um sentido” ²¹⁴. Com isso, ao cantar ela significa a si e confirma o que o protagonista também faz ao narrar o romance, recuperando sua identidade e também cantando sobre Dulce.

²¹² ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 213

²¹³ Idem, *Ibidem*. p. 106

²¹⁴ Idem, *Ibidem*. p. 56

Em outra das poucas falas de Dulce ela reconhece a dificuldade do fazer literário e o quanto a linguagem não dá conta de significar: “Mas penso sempre que cantar é inútil”²¹⁵.

O protagonista encontra Dulce em Estrela do norte, que representa o que resta do interior mágico nacional, cheia de religiosidade e esoterismo, ainda que cada vez mais próximo da metrópole - no caso São Paulo, como cidade símbolo do caos e do racional. Em Estrela do Norte, ele terá sua redenção, nesse salto mítico na narrativa, em que se apresenta o envolvimento de Dulce com o Santo Daime²¹⁶.

Dulce Veiga dá ao protagonista um chá, na verdade um “copão de daime”: “Dulce ajoelhou-se à minha frente, estendeu um caneco de ágata: - Beba, vai te fazer bem”²¹⁷. O protagonista ainda pensa, associando os elementos esotéricos da narrativa, em Jandira de Xangô.

A redenção acontece segundo os preceitos dos daimistas, para os quais o ser humano é formado por aparelho e espírito, que representam o mundo material e espiritual. Os daimistas acreditam também no *carma*, considerado uma bagagem que é a soma das situações críticas enfrentadas e/ou não resolvidas durante a vida.

O estudioso Albert von Brunn corrobora tal leitura de redenção pelo Santo Daime, e faz uma ligação entre o carma e a situação do protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*:

[...] É exatamente a situação do narrador-protagonista, secretamente apaixonado por Pedro, seu ex-amante, e que ressentido a própria vida como um monte de entulho onde é preciso fazer uma faxina. De fato, esta faxina espiritual será feita pelo copão de daime que lhe oferecerá Dulce Veiga. Na crença daimista, este copão, fabricado ritualmente com o cipó jagube (*Banisteiriopsis caapi*) e com as folhas da rainha

²¹⁵ Idem. *Ibidem*. p. 56

²¹⁶ A experiência do protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* remete ao caso de Alex Polari, ex-militante do MR-8, que de ativista político tornou-se daimista. Não há no romance referência textual ao Santo Daime.

²¹⁷ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 202

(*Psychotria viridis*), tem a virtude de descarregar o *carma* e abrir o caminho para resgatar a memória encoberta.²¹⁸

No centro do labirinto de mercúrio, inteiro, com a memória recuperada, um nome²¹⁹ e identidade, o protagonista acha, com Dulce, sua redenção, unindo o racional ao mítico, a cidade e o campo, o passado e o presente, para encontrar uma identidade, uma unidade.

Onde andaré Dulce Veiga?, como romance, representa a procura do reconhecimento identitário, a alteridade da necessidade do outro para encontrar a unidade, e a importância do espaço como formador de tal unidade na identidade nacional.

²¹⁸ BRUNN, Albert von. *Viagem ao fim da noite: A megalópole em Caio Fernando Abreu*. Biblioteca Central - Zurique.

²¹⁹ O nome do personagem não aparece textualmente, apenas é referido por Dulce.

Considerações Finais:

A importância da linguagem na pós-modernidade é fator essencial na representação, papel compreendido pela arte, que a problematiza esteticamente, inovando mesmo que com repetições – via paródia. Segundo Linda Hutcheon a diferença entre o real e a representação no pós-modernismo é a linguagem do espetáculo, em *Onde andaré Dulce Veiga?* o além, o *lado b*, a inversão, demonstram-se e se confirmam com a linguagem. O espetáculo e o pós-moderno tornam-se real nessa representação, afirmam os personagens do real na narrativa, demarcam as fronteiras deslizantes em sua fragmentação, tornam possíveis todas as aproximações que não aconteceriam com fronteiras demarcadas, em um mundo limpo e de atitudes e interações programadas.

A metalinguagem se insinua durante a narrativa, para no fim deixar clara sua intenção: Ao recuperar a memória e encontrar sua identidade, resolvendo os conflitos anteriores, o protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* tem na linguagem a possibilidade de expressar como forma o seu canto, sua narrativa, e não há como narrar sem marcas pessoais, reafirmando assim, sua identidade. Há a busca pelo reconhecimento identitário durante o romance e na redenção final ocorre a confirmação dessa identidade, por ser o protagonista o narrador.

A homogeneização imposta pela massificação cultural, um produto da economia globalizada, dá espaço apenas a pequenas manifestações de culturas heterogêneas, com sujeitos marginalizados em busca de um reconhecimento identitário às suas subjetividades e reivindicações, que têm objetivos comuns, mesmo em grupos distintos – basicamente: acesso a ensino, saúde e outros direitos dados a todos.

Os marginais, o *lado b*, buscam integração, para desfrutar as mesmas benesses dos que estão inseridos pelo sistema, os que consomem e fazem parte da estrutura social. Mas a cultura, via consumismo e massificação dos meios de comunicação, coloca à parte aqueles que não podem ser consumidores, os que não possuem como participar do extenso supermercado global. Ao ter esse tipo de requisito que divide a população em blocos, a

segregação recai justamente sobre quem não possui condições financeiras para se manter como consumidor e não recebe apoio para deixar de ser agente passivo em tal situação, visto que é mais barato manter a segregação, deixar afastados os que não servem, a investir para recolocá-los numa condição na qual possam exercer seus direitos básicos.

A metrópole é o espaço principal da fragmentação do indivíduo e da busca do reconhecimento identitário na sociedade, sendo fundamental na forma e no *ethos* do romance. Não atua apenas como pano de fundo, mas é presente em todos os momentos, infiltrando-se na trama e conduzindo personagens. Alia-se ao tempo, frenético, como produto de um período, e significam a obra como contexto e linguagem.

Como David Harvey afirma: “[...] o dinheiro pode ser usado para dominar o tempo (o nosso ou o de outras pessoas) e o espaço. Inversamente, o domínio do tempo e do espaço pode ser reconvertido em domínio sobre o dinheiro”²²⁰. Assim, a importância do espaço e do tempo pra quem mantém o poder na sociedade é muito grande, e com o ritmo alucinante do período, a luta por domínio do tempo e do espaço são uma constante, em que os derrotados desse jogo são colocados à margem na sociedade, fato que o romance explora com intensidade.

A procura por reconhecimento identitário se revela como um problema individual. De outro modo, representa metonimicamente a crise pela qual passam as nações em decorrência dos processos que ocorreram através do tempo e que culminam, no período atual, com o auge do capitalismo e a fragilidade das relações humanas. Encontrar Dulce Veiga, nesse contexto, é a alteridade de perceber o outro, é achar a si e investigar sobre o espaço nacional em interação com o mundo. Ir além.

²²⁰ HARVEY, David. *Condição Pós-moderna – Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992. p. 207

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Limite Branco*. São Paulo: 3ª ed., Siciliano, 1992.
- ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM pocket, 2002. 1ª ed. 1974.
- ABREU, Caio Fernando. *Onde andar? Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das letras, 2ª ed., 1996.
- ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1978.
- AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. 30ª ed., São Paulo: Ática, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, 2ª edição, I, p. 405s.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, 1ª edição.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- BRUNN, Albert von. *Viagem ao fim da noite: A megalópole em Caio Fernando Abreu*. Biblioteca Central - Zurique.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHAPLIN, Letícia da Costa. *O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Porto Alegre: PUC – RS, 1999.

- CORONEL, Luciana Paiva. *Instinto e asfalto: Os contos impuros de Feliz Ano Novo, de Rubem Fonseca*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1995.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ufmg, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.
- HARVEY, David. *Condição Pós-moderna – Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSSSEN, Andreas. *Literatura e cultura no contexto global*. In: MARQUES, Reinaldo e VILELA, Lúcia Helena. (orgs.) *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ufmg, 2002.
- HUYSSSEN, Andréas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem – Teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- JAMESON, Frederic. *Periodizando os anos 60* In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-Modernismo e Política*, Rio de Janeiro, Rocco, 1992.
- KAPLAN, Ann. (org.) *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- LAUB, Michel. *Caio fez da desolação a sua matéria-prima*. Entrelivros, ano 1, n. 10, fev. 2006.
- Le Robert Micro, *Dictionnaires Le Robert*, nouvelle édition, Paris: Éd. Poche, 1998.
- LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro (contos, identidade e sexualidade em trânsito)*. São Paulo – SP; Annablume editora, 2002.
- LEAL, Bruno Souza. *A literatura como cartografia textual: Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. In: Brasil/Brazil nº25 ano 14. 2001.
- LEITÃO, Carla Fraga. *Caio Fernando Abreu: Em Busca de Dulce e de Si Mesmo*. Dissertação (Mestrado em Programa de Estudos Pós Graduated em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.
- MASINA, Léa. *Caio Fernando Abreu*. In: SANTOS, Volnyr e SANTOS, Walmor (Org.) *Antologia crítica do conto gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1998.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna. O problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1974.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música - Modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002.
- PALAHNIUK, Chuck *Clube da Luta*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2000.
- PIVA, Mairim Linck. *Das trevas à luz: O percurso simbólico na obra de Caio Fernando Abreu*. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC-RS, Porto Alegre, 2003.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann (Em busca do tempo perdido, 1)*. São Paulo: Globo, 1999.
- REBELO, Marques. *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1939.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.
- REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). *O Manifesto Comunista 150 anos depois*. Rio de Janeiro/ São Paulo, Contraponto/ Fund. Perseu Abramo, 1998.
- SEMPRINI, Andréa. *Multiculturalismo*. Bauru, SP: Edusc, 1999.

TYNIA NOV, J. *Da evolução literária*, In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre, 1971.

Wikipedia.org [homepage na Internet]. [acesso em 27 de outubro de 2007]. Disponível em:

http://pt.wikipedia.org/wiki/A_obra_de_arte_na_era_de_sua_reprodutibilidade_t%C3%A9cnica

ZILBERMAN, Regina. *Temperamento de contista*. In: ABREU, Caio Fernando. *Mel & girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

ZILBERMAN, Regina. *O flâneur, de Baudelaire a Vasco, entre Benjamin e Erico Veríssimo*. In: Caderno Cultura, Zero Hora. Porto Alegre, 30 de abril de 2005.p. 8-9.