

PENTIMENTO: A CRIAÇÃO LITERÁRIA NO ROMANCE *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*, DE CAIO FERNANDO ABREU

Ellen Mariany da Silva DIAS¹

- **RESUMO:** Neste artigo, estudaremos a integração e a elaboração de textos literários e/ou não-literários feita por Caio Fernando Abreu para compor seu último romance, *Onde andaré Dulce Veiga?* – Um romance B, de 1990. Por meio da utilização de textos diversos, pertencentes a vários gêneros do discurso, este romance produz uma reflexão metalingüística sobre o fazer literário do próprio texto, sobre o trabalho de escrita e criação do autor e, num aspecto mais amplo, sobre as relações entre artista e criação artística no contexto contemporâneo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Caio Fernando Abreu. Romance. Gêneros do discurso. Identidade. *Pentimento*.

Introdução

De modo a articular os elementos recorrentes em sua obra e a sua preocupação com o desenvolvimento da técnica narrativa, Caio Fernando Abreu, CFA daqui em diante, vale-se da intertextualidade e da metalinguagem. Especificamente no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* – Um romance B, de 1990, são mobilizados diversos recursos tais como a estrutura das narrativas policial/de mistério e cinematográfica e determinados gêneros de discurso (BAKHTIN, 2003) presentes nos *media* (jornais, *outdoors*, videoclipes etc.). Isto contribui para a construção de um romance singular, que reúne gêneros de discurso característicos do século XX, marcados, dentre outros aspectos, pela retomada de textos já integrados à ordem da cultura, canonizados e/ou cultivados por determinada tradição e/ou prática social. Tal retomada se dá por um viés crítico. Nesse sentido, *Onde andaré Dulce Veiga?* é um romance que capta a relação entre um sujeito imerso num contexto marcado pela onipresença da indústria cultural na vida cotidiana e pelas diversas formas de representação discursiva agenciadas por esta indústria.

¹ Doutoranda em Letras. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Programa de Pós-Graduação em Letras. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – ellenmariany@yahoo.com.br

Nosso objetivo, neste artigo, é estudar a integração e a re-elaboração crítica de textos literários ou não-literários feita por CFA em seu último romance. Para tanto, serão selecionados alguns trechos específicos do romance, seguidos de sua contextualização, análise e interpretação. Nossa hipótese é a de que, por meio de uma espécie de colagem lúdica de textos diversos, pertencentes a vários gêneros do discurso, este romance produz uma reflexão metalingüística sobre o fazer literário do próprio texto, sobre o trabalho de escrita e criação de CFA e, num aspecto mais amplo, sobre as relações entre artista e criação artística no contexto contemporâneo.

Busca existencial, criação, ludismo e metalinguagem

O romance *Onde andaré Dulce Veiga?* gira em torno da busca, realizada por um repórter recém-empregado, de Dulce Veiga, famosa cantora da era do rádio brasileira, desaparecida no auge da fama². No decorrer desta busca, este repórter, que é o narrador-protagonista, se depara com uma infinidade de referências textuais, verbais ou não, tais como: *outdoors*, músicas, cenas de filmes, calendários da religião Seicho-No-Ie, livros, acontecimentos cotidianos registrados pela mídia etc. A própria busca empreendida por ele dialoga com, ao menos, duas referências: o exílio voluntário dos *media* e do cinema realizado, nos anos setenta, pela atriz Odete Lara³, e a narrativa policial/de mistério. Somam-se a estas referências várias outras: perseguições aos espectros de Dulce Veiga que levam a pistas nebulosas sobre seu paradeiro; dados biográficos de autores famosos da literatura ocidental – Virgínia Woolf, E. M. Forster –, da música – Jim Morrison, vocalista da banda *The Doors* – e, também, dados biográficos do próprio CFA são atribuídos às personagens; bandas de *rock* executam versões de antigos sucessos musicais da era do rádio brasileira; máximas do calendário anual da religião Seicho-No-Ie se realizam na vida do narrador-protagonista; mistura de diversas crenças – São Jorge

² Há, aqui, uma referência que remete a uma das grandes divas do cinema norte-americano, Greta Garbo, e à atriz Odete Lara, musa do cinema brasileiro nos anos 50-60 do século XX. É à atriz brasileira que o escritor dedica *Onde andaré Dulce Veiga?*.

³ Para construir sua personagem, CFA se vale da fusão de um fato verídico e de uma ficção: o exílio voluntário da atriz Odete Lara e a personagem por ela interpretada no filme *A estrela sobe*, da década de 80 do século XX, de Bruno Barreto. Este filme é baseado no romance homônimo de Marques Rebelo, que teve sua primeira edição em 1939. No filme, Odete Lara interpreta a cantora Dulce Gonçalves, expoente da música brasileira da era do rádio, símbolo de êxito e *glamour* para outras cantoras em início de carreira. Seu papel é secundário, apenas um ponto de referência para a protagonista do filme/livro Leniza Maia, que também é, rapidamente, citada no romance de CFA. Assim como a atriz Odete Lara, a cantora de rádio Dulce Veiga, no romance, abandona o cenário artístico em “busca de outra coisa”. Dulce Veiga aparece pela primeira vez na obra de CFA num conto chamado “Introdução ao Passo da Guanxuma”, em que o escritor descreve uma cidade fictícia, afirmando que é lá que ela nasceu. Este conto pertence à coletânea de contos *Ovelhas negras*, de 1995, organizada pelo próprio autor.

e o Dragão, cartas de tarô, búzios, mapas astrais – com brincadeiras infantis do tipo bem-me-quer-mal-me-quer; cenas de inúmeros filmes com trilhas sonoras nacionais e internacionais são (re)interpretadas pelas personagens do romance.⁴

Outro aspecto importante do romance é o fato de que ele está organizado em sete capítulos nomeados pelos sete dias da semana, durante os quais se passa a ação. Há, aqui, uma alusão ao *Gênesis*, livro da *Bíblia*⁵, que relata a criação do mundo realizada em sete dias. Isto reforça o caráter metalingüístico do romance, pois cria o efeito de que este se constrói na medida em que é narrado/filmado por seu protagonista, também, em sete dias.

É por meio de referências fragmentadas a nomes de ruas, de bairros e de boates, a cantores, a filmes, aos *outdoors* e às músicas de rádio, que se sabe que a ação se passa na cidade de São Paulo, entre as décadas de 80 e 90 do século XX. É num contexto de caos urbano, em meio à falta de dinheiro e de emprego, que o protagonista, um jornalista de meia idade, aproximadamente 40 anos, encontra-se num estado de apatia: após ter alimentado todas as utopias, ter perdido a fé, ter usado todas as drogas possíveis e ter dançado todos os ritmos, ele se encontra paralisado nos campos profissional e pessoal/afetivo. É a partir de um telefonema anunciando a proposta de um emprego em um jornal para o qual ele trabalhou há vinte anos, que a espera em que o narrador-personagem está preso se transforma numa busca frenética do seu objeto de desejo e/ou objetivo, a cantora desaparecida Dulce Veiga.

O foco narrativo do romance é autodiegético (GENETTE, 1972), ou seja, a personagem protagoniza e narra sua própria história. Tal posicionamento permite que ela ocupe a função de “instância organizadora” a partir da qual dá sentido a si, à sua história e ao modo como percebe o mundo à sua volta. Tendo isso em mente, passaremos ao recorte e à discussão de alguns trechos do romance a fim de demonstrar como é construída a perspectiva do narrador-personagem. Vejamos a primeira “cena”:

Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes dramáticas, como se em algum canto houvesse sempre uma câmera cinematográfica à minha espreita. Ou Deus. Sem juiz nem platéia, sem close nem zoom, fiquei ali parado no começo da tarde escaldante de fevereiro, olhando o telefone que acabara de desligar. (ABREU, 1997, p.11, grifo nosso).⁶

⁴ Algumas dessas referências serão melhor estudadas no decorrer de nossa análise.

⁵ CFA se utiliza das concepções grega, cristã e oriental sobre a criação do universo como metáfora de seu processo de criação literária. Isto é feito, também, neste romance, misturando-se à mitologia da umbanda e do candomblé e a elementos da chamada sabedoria popular.

⁶ Daqui por diante, todas as citações de trechos do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* serão seguidas, apenas, da marcação da página da edição a que pertencem.

Neste trecho, o narrador-protagonista, após um longo período de desemprego, acaba de receber a notícia de sua contratação pelo Diário da Cidade. Podemos notar que ele demonstra ter consciência de que vive a vida como se estivesse representando e sendo filmado/observado. Este intervalo entre o viver e a consciência de estar vivendo – e sendo filmado/observado – é fundamental para que o protagonista desenvolva uma consciência autocrítica e criadora, que opera por meio da constante articulação entre vida e ficção. Ao declarar que suas atitudes não seriam dramáticas, ele demonstra que, devido ao seu estado de isolamento e paralisia, ele está “fora de cena”. O efeito de surpresa ocasionado pela notícia do novo emprego, que poderia representar o ponto alto de sua vida, é atenuado, pois, não há *close*, nem *zoom* para captar tal acontecimento. De fato, no plano da diegese, o efeito surpresa não existe mesmo. Pois, o narrador, ao utilizar-se da confissão, um gênero de discurso cujo principal efeito é o de afirmar uma verdade íntima, declara que a sua vida é pobre de grandes emoções e de acontecimentos incríveis. Contudo, nos planos da narração e da interação texto-leitor, ocorre uma dupla negação do que ele afirma em sua confissão: primeiro porque, ao escrever, ele se torna espectador de si mesmo; segundo porque a escrita (o texto), fatalmente, espetaculariza o seu relato, estabelecendo o leitor como seu espectador. O narrador-protagonista, portanto, está e não está “em cena”: sobretudo a sua consciência é seu primeiro e último espectador; ele representa o tempo todo para os outros, para si mesmo, para o mundo, para a ficção.

Só depois de alguns minutos é que ele se dá conta de que o novo emprego é uma espécie de milagre em meio à apatia, e que este lhe possibilitará uma saída da clausura e o lançará na busca frenética de seu objeto de desejo e/ou objetivo. Busca que lhe proporcionará uma “[...] uma vida feita de fatos. Ação, movimento, dinamismo. A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatíssimo roteiro. O escultor tira outra lasca de mármore” (ABREU, 1997, p.13). É nesse momento que o narrador-personagem, no plano da diegese, passa a se sentir “em cena”, já que, com a perspectiva de um emprego, o filme de sua vida começa a ser rodado. Ao mesmo tempo em que ele se considera personagem de um roteiro escrito/filmado por Deus, sobre o qual não tem influência, ele se coloca como personagem integrante da história iniciada por ele mesmo. História que, como dito anteriormente, é relacionada ao ato da Criação, e que se faz durante sete dias na medida em que é narrada. Além disso, há, ainda neste trecho, mais uma importante referência ao processo de criação do romance: há a menção à fala de Michelangelo sobre seu trabalho como escultor. Conforme Michelangelo, era a sua criação que lutava para se libertar da pedra, cabendo ao artista tirar com seus golpes a estátua que “já estava lá”. Portanto, em vez de obedecer a um prévio planejamento, *Onde andaré Dulce Veiga?* nascerá do próprio processo de busca/reconhecimento daquele

que o constrói. Transcrevemos o trecho em que o narrador-protagonista comenta o seu processo de produção artística:

As duas mãos postas sobre o teclado, naquela atitude que guarda um pouco de oração silenciosa e muito de loucura mansa, ao querer desesperadamente dar forma através de palavras a algo que só existe, sem face nem nome, nessa região longínqua do cérebro onde a fantasia cruza com a memória e a intuição cega. (ABREU, 1997, p.54).

Como se pode facilmente notar, isso define o romance como o resultado de uma obra em processo. Outra referência ao trabalho do escultor que desentranha a escultura por meio dos golpes desferidos na pedra bruta aparece numa das cartas de CFA a José Márcio Penido. Nesta carta, o autor se refere, especificamente, ao trabalho de composição de *Onde andaré Dulce Veiga?*:

Até hoje não sei como consegui escrevê-lo numa Hermes Baby. Foram umas duas mil páginas para tirar pouco mais de 200. Resultado: desvio de coluna. Não me queixo, não. Cada vez mais literatura para mim é aquele tipo de escultura em pedra bruta. Dentro da pedra há uma forma, que você precisa localizar e tirar a golpes de formão. No braço, no muque. (ABREU, 2002a, p.190).

A primeira missão do repórter-protagonista é entrevistar um grupo de *rock* no auge do sucesso. No caminho para a entrevista, a descrição do espaço/ambiente que caracteriza o mundo-cão da cidade grande é construída via comparação e/ou associação à cenografia de um filme de terror de má qualidade, cuja temática envolve a exploração das aberrações e das esquisitices, os chamados filmes *trash*.⁷ Além disso, o caráter hiperbólico da descrição feita pelo narrador-protagonista enfatiza a degradação e a miséria humanas, bem como a decadência dos espaços físicos e dos ambientes por onde ele passa:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongolóides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A

⁷ O filme *trash* (ou *trash movie*) é um filme idealizado e produzido por pessoas que estão fora do circuito cinematográfico. Portanto, não há necessariamente compromisso com patrocinadores, nem com um circuito de produção e distribuição. Como esses filmes têm um custo baixo de produção, o termo *trash* (lixo) é usado para designar a falta de qualidade dos efeitos especiais empregados, bem como a dos assuntos por eles abordados. O termo *trash movie* também remete a um programa chamado “Cine trash” exibido pela emissora brasileira de televisão Bandeirantes na década de 90 do século XX. Além de caracterizarem-se pela produção barata e de má qualidade, os filmes exibidos neste programa abordavam temas ligados ao horror (monstros, vampiros, zumbis) e ao grotesco. Tal programa era comandado por José Mojica Marins, o Zé do caixão, considerado um mestre brasileiro do cinema *trash*.

cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta. (ABREU, 1997, p.21).

No local da entrevista, enquanto aguarda Márcia, a líder da banda de *rock* As Vaginas Dentatas, o protagonista, por associação de imagens e sons, numa mistura entre intuição detetivesca e predestinação, lembra-se do cenário em que foi feita, vinte anos antes, a sua primeira entrevista com a cantora Dulce Veiga:

Na minha cabeça cruzaram figuras desfocadas, fugidias como as de uma tevê mal sintonizada, confundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma única tela. Fusão, pensei: pentimento. E vi uma sala escura muito alta, luz do dia vedada pelas cortinas, um cinzeiro antigo em forma de caixinha redonda, desses que as mulheres dos filmes preto e branco dos anos 40 carregam nas bolsas, o fio de pérolas no colo alvo de uma mulher. (ABREU, 1997, p.24).

Neste trecho, a perspectiva do narrador-protagonista – que pensa por meio de imagens – é caracterizada como se ele fosse uma espécie de câmera, ou seja, aquilo que está sendo visto/lembrado é integrado a uma cena editada pelos acasos e/ou referências de sua memória. Nesse momento, o protagonista ainda não sabe que Márcia é filha de Dulce Veiga, nem que ele será contratado, formalmente, para descobrir o paradeiro dela. Há, portanto, um jogo entre o acaso, que combina tais imagens, e o destino, que acarreta o seguinte procedimento narrativo: em princípio, este *flash* de memória, uma analepse ou *flashback*, incita a curiosidade do narrador-protagonista, que deseja recompor a lembrança da entrevista com Dulce Veiga. O acaso está no fato de que tal memória vem à tona, justamente, no momento em que ele espera por Márcia, a líder da banda de *rock*, o que atribui a tal coincidência um caráter místico e, simultaneamente, atribui à lembrança e ao próprio recurso discursivo empregado (a descrição que remete ao filme *noir*,⁸ isto é, o cromatismo da cena em preto e branco, o ambiente pouco iluminado, o *close* nos objetos de cena como o cinzeiro e o fio de pérolas etc.), o valor de signo-índice – um dos mais privilegiados pela narrativa cinematográfica voltada para os gêneros policial/mistério e suspense. Além disto, este *flash* de memória pode, também, ser lido como uma espécie de adiantamento, *flashforward* ou prolepse, um procedimento também utilizado nos filmes, que prepara o protagonista e o coloca num primeiro contato com o seu “destino”: ele descobrirá que Márcia é filha de Dulce Veiga e que será contratado para descobrir o paradeiro da cantora desaparecida. É numa conversa

⁸ Conforme Emerson Paubel (2004), “O filme *noir* é um dos gêneros cinematográficos ‘de época’ mais admirados e populares do final do século vinte. [...] Basicamente, ele significa ‘filme escuro’ – uma variação do termo francês do século 19 ‘novela escura’ – referindo-se a qualquer número de dramas policiais carregados psicologicamente dos anos 1940-50. [...] Cenas noturnas, iluminação de alto contraste e sombras fazem parte do estilo *noir*. Além disso, o filme *noir* trabalha com tempo não-linear, disjuntivo.”

rápida e agressiva com Márcia que ela revela ao narrador-jornalista que a cantora desaparecida era a sua mãe.

O procedimento narrativo utilizado na cena anteriormente descrita é o da sobreposição de imagens, recurso muito comum no cinema. Além disto, levando em conta a palavra “pentimento” utilizada pelo narrador-personagem para descrever o jogo de imagens que se manifesta em sua mente, há, aí, mais uma chave-de-leitura para esta cena. Vejamos:

“Pentimento” é uma palavra de origem italiana que pode designar repetência, correção ou o reaparecimento, numa pintura, de um desenho que havia sido pintado por cima. Pode também significar dor ou remorso e ainda indicar uma mudança de idéia, proposição ou opinião. (TEIXEIRA, 1998).

Considerando que as lembranças visuais do narrador são “confundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma única tela” (ABREU, 1997, p.24), temos que o efeito de tal sobreposição é o pentimento, ou seja, o vir à tona de imagens do passado que se misturam às imagens do presente, gerando novos significados. Há, portanto, um jogo com a palavra pentimento⁹ que indica tanto essa sobreposição de imagens, como a sensação do narrador-protagonista em relação às imagens vistas: ele espera reviver, por meio da recuperação da memória da entrevista com Dulce Veiga, e, posteriormente, com a busca da cantora, um momento desconhecido e fugidio de seu passado que, aliado aos dados de seu presente, produz outros significados.

Após o encontro com Márcia, o narrador-jornalista é convidado por seu editor-chefe a escrever uma crônica sobre Dulce Veiga. O título da crônica é homônimo ao romance *Onde andará Dulce Veiga?*. Ao terminar de escrevê-la, o protagonista anexa uma fotografia da cantora e a envia para a publicação. Isto demonstra mais um traço metalingüístico do romance, já que o narrador-escritor faz as seguintes observações sobre a sua crônica:

[...] antes que a vida se transformasse numa sucessão de manhãs iguais às de Gregor Samsa, naquele tempo pelo menos sabia escrever. Escrever, raciocinei

⁹ A palavra pentimento também se refere ao romance *Pentimento – um álbum de retratos* (1973), da romancista e dramaturga norte-americana Lillian Hellman (1906-1984). Transcrevemos a epígrafe do romance na qual a autora explica o título de sua obra: “À medida que o tempo passa, a tinta velha em uma tela muitas vezes se torna transparente. Quando isso acontece, é possível ver, em alguns quadros, as linhas originais, uma criança dá lugar a um cachorro e um grande barco não está mais em mar aberto. Isso se chama pentimento, porque o pintor se arrependeu, mudou de idéia.” (HELLMAN, 1980, p.IX). Ainda em relação ao significado da palavra pentimento, há, no romance de CFA, um registro posterior em que o narrador a utiliza na tentativa de nomear um sentimento que ele não compreende, e que faz referência à epígrafe do livro de Lillian Hellman: “um barco solitário me fez lembrar, outra vez, aquela palavra que eu não sabia ao certo o significado. Pentimento, repeti: pentimento, um sentimento com pena” (ABREU, 1997, p.35, grifo nosso).

idiotamente, não era como andar de bicicleta nem como fazer sexo, meu bem. A gente desaprende, enferruja, entorpece. Crise geral. (ABREU, 1997, p.53).

[...] Li, reli, cortei, acrescentei. Parecia bom, parecia vivo. Minhas mãos tremiam um pouco. Domando a imprecisão, os pontos cravados no final de cada frase. Camisas de força, tentativas de conferir certa ordem e alguma clareza em algo que era pura nostalgia vaga, descontrolada. (ABREU, 1997, p.54)¹⁰.

É interessante mencionar que, na época em que CFA escrevia o romance *Onde andaré Dulce Veiga*, ele publicou, no jornal O Estado de São Paulo, em 28 de janeiro de 1987, uma crônica intitulada “Onde andaré Lyris Castellani”. Nesta crônica – que foi publicada novamente no mesmo jornal em 19 de fevereiro de 2006 em lembrança dos dez anos da morte do escritor –, saudoso, ele pergunta pela atriz e bailarina Lyris Castellani, famosa nas décadas de 50/60:

Nunca mais soube dela. Nem Abelardo ou Laurinha Figueiredo souberam informar. Posso imaginá-la casada com um conde austríaco, morando em Viena. Ou numa casinha com quintal na Vila Mariana, entre roseiras. Se quero me doer, penso nela empapuçando-se de gim pelas bocas da vida, com um recorte amarelado de jornal na bolsa, entre vidros de dienpax. Que morta não estará, pois Lyris é imortal. [...] Procurem, procurem. Até achar. Só não me digam nada se, porventura, ela teve um destino infeliz. (ABREU, 2006, p.2).

A semelhança com a crônica escrita pelo protagonista do seu romance não se estabelece apenas pelo título. No trecho citado anteriormente, CFA fantasia sobre os possíveis destinos de Lyris Castellani, assim como o protagonista de seu romance faz sobre o paradeiro de Dulce Veiga: “[...] encontrar Dulce Veiga. E ela podia estar morta, morando em Cristiana, Salt Lake City, Alcântara ou Jaguari, internada num hospício, longe de tudo. Eu não queria pensar naquilo, eu não queria pensar numa porção de coisas, em todas as coisas” (ABREU, 1997, p.119). Além disso, o ato de escolher “a dedo” a foto que será publicada ao lado da crônica sobre Lyris Castellani, também, é realizado pelo protagonista do romance, quando da publicação de sua

¹⁰ Este trecho tem relação com a parte da carta de CFA a José Marcio Penido citada anteriormente. Assim como o escritor CFA, o narrador do romance faz menção ao ofício de escritor, cujo trabalho é por ele considerado uma árdua tarefa, de resultado “difícil”, pois o texto deve ser, constantemente, “depurado” de imperfeições. Esta aproximação de opiniões entre o escritor e o narrador-protagonista, no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, dá uma pista sobre o hábito que CFA tinha de (re)ler/revisar a seus textos. O fato de ele ter reescrito, por inteiro, grande parte de sua produção contística após a publicação deste último romance revela um cuidado especial com a sua obra, cuja experimentação resultou em quatro núcleos que integram o seu projeto literário, a saber: os núcleos intimista, psicodélico-fantástico, dramático e lúdico. Desenvolvo estas reflexões em minha dissertação de mestrado. Confira Dias (2006).

crônica sobre Dulce Veiga. Há, portanto, no romance, uma mistura entre os planos real, – o cronista CFA que escreve para *O Estado de S. Paulo*, e o ficcional – o narrador-jornalista, que publica seu texto em *O Diário da Cidade*. Esta mistura entre o real e o ficcional, no romance, problematiza tais dicotomias, sugerindo que, assim como o escritor CFA é o criador do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* ele, também, é feito, como escritor, pela própria obra.

A crônica do protagonista tem uma grande repercussão. Pessoas do Brasil todo enviam telegramas ao narrador, pedindo-lhe mais informações sobre o paradeiro da cantora e algumas até lhe mandam flores. Conforme sua perspectiva – pois ele é, ao mesmo tempo, uma câmera, o diretor e o roteirista de sua história –, a cena em que ele recebe tais honras é construída da seguinte maneira:

Em preto e branco, a redação era um fotograma projetado no espaço. [...] Mas parado na porta – se a câmera mudasse seu enquadramento e substituísse meus olhos pelos olhos de Castilhos ou de alguém postado atrás dele, por sobre seus ombros curvos –, eu também fazia parte daquela cena. Qualquer movimento [do narrador-protagonista], o filme andaria. (ABREU, 1997, p.82).

O recurso utilizado no trecho citado remete às possibilidades de uso de aparelhos de vídeo-cassete e de DVD, que permitem ao telespectador “congelar”, a seu gosto, um determinado fotograma na tela da televisão. Como, no decorrer do romance, o narrador-personagem se coloca ora como protagonista, ora como espectador de sua própria história, nesta cena, é possível flagrá-lo oscilando entre estas duas posições. Ao sugerir que a câmera poderia estar posicionada em outro ângulo e que, se assim fosse, ele também faria parte da cena, ele ocupa a posição de espectador da cena descrita. Na sua ausência, a redação é apenas um fotograma paralisado em preto e branco, pois a sua presença como protagonista é a condição para que o filme se passe a cores. Tanto é assim que, depois de receber todas as honras e elogios devido ao sucesso da crônica, o narrador-personagem deixa a redação do jornal e tudo volta a ser como antes, pois, sem o “protagonista-espectador”, o filme é interrompido: “Eu já estava longe. Sem que ninguém percebesse, quase na saída, deixando aquele fotograma voltar outra vez à sua imobilidade, coloquei a rosa branca em cima da máquina de Filemon, peguei o gravador e dei o fora.” (ABREU, 1997, p.86).

O trecho abaixo traz uma técnica narrativa em que a alusão ao cinema estrutura a perspectiva do narrador-protagonista:

O vento batia na cara de E. M. Forster, equilibrado na garupa da motocicleta de Virginia Woolf. A cara dele era queimada pelo sol de Calcutá, Nova Délhi, talvez Poona. Ela parecia magnífica com seu capacete de astronauta, jaqueta e botas de couro negro. Desviava dos ônibus, costurava em ziguezague entre os carros, fazia curvas como quem desafia a gravidade no globo da morte, quase deitada no asfalto, passava embaixo dos espelhos retrovisores dos caminhões.

Pessoas gritavam coisas ao vê-los passar, eles não ouviam. Os cabelos longos dela escapavam por baixo do capacete para fustigar os olhos desprotegidos de Edward Morgan Forster, agarrado na cintura de Virginia Stephen Woolf, sessenta ou setenta anos depois, de volta da Índia. (ABREU, 1997, p.99).

Em relação à fábula do romance, esta cena se refere ao momento em que o narrador-protagonista pega uma carona de motocicleta com Patrícia, a empresária da banda As Vaginas Dentatas, até a casa onde mora o dono do jornal em que ele trabalha. Vê-se que ele, ao imaginar-se interpretando o papel de E. M. Forster, ao mesmo tempo em que se posiciona como personagem principal, torna-se espectador do pequeno “filme de ação” por ele criado para narrar. Ao se desdobrar em dois, ele desloca a instância narrativa que ocupa em relação à diegese, autodiegética, para a instância heterodiegética (GENETTE, 1972) em relação a este episódio tratado como um pequeno filme. Há o trânsito do papel de narrador da história individual da qual é o protagonista para o papel de um “narrador-espectador” que observa à distância a história narrada de um *outro*, que, na verdade é um desdobramento dele mesmo. Tal procedimento remete à construção em abismo¹¹, cuja moldura, para os quadros dramáticos menores, é o próprio romance *Onde Andará Dulce Veiga?*. No exemplo acima, o repórter-narrador constrói sua fantasia cinematográfica, fazendo uma espécie de colagem lúdica, que tem como paradigma as imagens e/ou modelos dos escritores E. M. Forster e Virgínia Woolf, nos quais ele e Patrícia se projetam. Aqui, o narrador-protagonista lança mão do jogo entre a sobreposição de imagens e a metáfora: ele como E. M. Forster e Patrícia como Virgínia Woolf. Dessa maneira, o narrador-jornalista constrói sua pequena história – inserida na narrativa maior, o romance – por meio da mistura de elementos já canonizados/codificados pela alta-literatura e de componentes da indústria cultural. Isto sugere que, ao fazer uso de tais referências literárias, a um só tempo, o narrador-protagonista lê o vivido em seu presente com o filtro ou a lente de sua cultura literária/artística. Dizendo de outro modo: ele ficcionaliza sua experiência – que indica que a vida, sem tal filtragem, é algo aquém de suas expectativas, pobre, menos glamurosa e mais anônima, mais ordinária do que ele pode suportar. Ao apreendermos tais procedimentos, o caráter metalingüístico do romance fica aparente.

Também ligada à imaginação cinematográfica do narrador, há a seguinte fantasia durante uma das perseguições a um dos espectros de Dulce Veiga.

Ah, eu a levaria para casa, daria um banho nela, faria com que me contasse todos os detalhes obscuros daquela história maluca, depois iríamos juntos à estréia do show de Márcia, *happy end*: ao fundo, Dulce Veiga cantaria a versão

¹¹ Sobre a narrativa em moldura ou construção em abismo, consultar o texto “A máquina de tecer”, de Lúcia Carvalho (1983). Segundo a autora, a construção em abismo se caracteriza pela inclusão de um quadro narrativo dentro do outro, uma história dentro da outra, tal como uma superposição de espelhos, de modo que cada imagem reflita em menor escala a imagem que lhe originou.

original de *Nada além*, sob uma chuva de rosas e aplausos. Em primeiro plano, Márcia e eu de mãos dadas, olhos nos olhos. Créditos subindo sobre a imagem congelada. (ABREU, 1997, p.135).

Aqui, o narrador-jornalista confunde a famosa artista com uma mendiga maltrapilha e suja. A suposta Dulce Veiga sobe em um movimentado viaduto e, em meio aos carros, joga os jornais amassados ao vento para despistá-lo. A fantasia dele simula um *happy end* que remete aos finais dos filmes hollywoodianos, em que o herói vence todas as provações e, restabelecendo a ordem e a harmonia, é, depois, coroado com o amor de uma mulher.

No trecho abaixo, a cena imaginada pelo protagonista é montada, desta vez, como um filme policial/de ação:

Drogas pesadas, Esquadrão da Morte, queima de arquivos, Cartel de Medellín. Márcia flutuando no rio Pinheiros, a espuma branca da poluição entre seus cabelos, quase tão branca quanto eles, um sapo pousado sobre a borboleta tatuada entre seus seios. No velório, uma coroa de flores em forma de uma guitarra elétrica, as Vaginas Dentatas cantando o *backing vocal* de *meus heróis morreram de overdose*. Procurei um espaço vazio na mesa, bati na madeira. E comecei a ficar preocupado. (ABREU, 1997, p.143).

Unindo as mirabolantes ações mencionadas (Esquadrão da Morte, queima de arquivos etc.) à insinuação dramática (bater na madeira e começar a preocupar-se), fica sugerido que ele assume a posição de um policial investigador, personagem comum nos filmes de ação americanos. Sua missão, agora, é encontrar Márcia, a líder da banda As Vaginas Dentatas, desaparecida horas antes da estréia de seu *show*, da mesma forma como ocorrerá com sua mãe Dulce Veiga, anos antes. Como no exemplo anterior, tal fantasia, também, é embalada por uma trilha sonora, a canção “Ideologia”, do cantor de *rock* Cazuza, década de 80. A citação de um trecho da canção que remete ao seu autor auxilia na caracterização de Márcia: assim como Cazuza, ela é uma cantora de *rock* de temperamento explosivo e provocador e usuária de drogas. Vejamos outra cena afeita aos filmes de ação:

O táxi arrancou e partiu. [...] Eu então toquei o ombro do motorista, e disse finalmente aquela frase com que sonhava há pelo menos trinta anos:

— Siga aquele carro.

[...] Precisei repetir três vezes, vezes demais para um clichê. [...] A cena da perseguição dos automóveis, filmada de helicóptero. Pneus gritando nas curvas, batidas e música frenética, uma grua subindo devagar. Mas nas ruas vazias não havia perigo, e o fusca arrebatado onde eu estava não tinha sequer rádio. (ABREU, 1997, p.182).

Este trecho se refere ao momento em que Patrícia, a empresária da banda As Vaginas Dentatas, e o narrador-protagonista encontram Márcia, que desaparecera

na véspera da estréia de seu *show*. A empresária e a cantora têm uma briga e Márcia entra, rapidamente, num táxi. O narrador apanha outro táxi e passa a persegui-la.

Neste trecho, o narrador-protagonista utiliza-se de um clichê dos filmes de ação que é uma fala de uma personagem destinada a desencadear outro clichê: uma perseguição de automóveis. Note-se que, ao fazer tal uso, ele desmonta o clichê: foi necessário que repetisse a famosa frase três vezes – o que atenua sua intencionalidade e o seu efeito dramáticos – e, além disso, não havia trilha sonora nem movimento nas ruas que pudesse vir a provocar batidas e/ou pneus cantando em curvas espetaculares. O carro em que ele estava era um fusca – o que também não favoreceria grandes aventuras em alta velocidade.

Podemos notar que a paródia acaba por evidenciar que – sem o recurso à espetacularização por meio da interposição de citações e referências literárias, artísticas, cinematográficas, musicais –, a realidade emerge como que num desenho cru, um esboço tosco e pobre, evidenciando a sua natureza ou condição miserável para as expectativas e as fantasias do narrador-protagonista. O pentimento, portanto, marca este romance como um todo. Nesse sentido, ver é, neste caso, também projetar o já visto/vivido/imaginado/fantasiado sobre, digamos, uma base existente, recriando-a. A visão do narrador, portanto, é o elemento-chave na construção de tal procedimento, um instrumento capaz de realizar a combinação entre elementos novos e antigos, passado e presente.

Todas as imagens e acontecimentos passam pelo crivo do narrador-protagonista que se comporta, simultaneamente, como um operador de câmera e um montador das imagens que vê e/ou das quais se lembra. Ele é um grande observador, como se jogasse com uma diferente combinação de lentes para cada situação vivenciada/filmada, o que acarreta diferentes juízos de valor sobre o que está sendo visto/focalizado. Há, no narrador, uma consciência de que os referentes que o cercam – pessoas, sentimentos, objetos, situações etc. – já foram codificados, ou seja, já foram captados e rotulados por outras pessoas que se utilizaram da literatura, da música, do cinema etc. Ocorre que, ao reconhecer, na realidade, tais códigos, ele os utiliza de maneira crítica e lúdica a fim de comunicar-se a partir deles, mas não sem antes (re) codificá-los de acordo com a sua perspectiva, criando, deste modo, a sua história. Portanto, além de participar como personagem, o narrador-protagonista atua, também, como diretor e montador, detendo o controle, senão dos acontecimentos, pelo menos, da maneira como eles são contados ou, se quisermos, editados. Nesse sentido, delineia-se mais um traço metalingüístico do romance, modulado pela instância narrativa, a saber, o fato de o seu protagonista relatar, por meio da escrita, a sua experiência pessoal como um roteiro confeccionado e filmado na medida em que a diegese se desenvolve. Mais do que ficcionalizar a própria experiência, há, aí, a mistura da vida do protagonista, considerada banal e ordinária, com a arte

(cinema, música, literatura), cujo resultado é o livro por meio do qual ele “lê” o mundo e a si mesmo.

Da Expectativa ao Encontro: a escrita como combinação, criação e redenção

O protagonista do romance parte de uma condição de perda porque, antes da nova oportunidade de emprego, ele se encontrava num estado de apatia devido à falta de dinheiro e à ausência de Pedro, com quem tivera um complicado relacionamento amoroso. No romance, a busca do narrador por Dulce Veiga, a pessoa na qual ele projeta suas expectativas e objetivos, desperta-o para o caráter *urgente* de sua vida, pois, ao desconfiar de que é portador do vírus HIV, que imprime-lhe marcas corporais que denunciam o seu estado físico algo doentio, toma consciência da iminência de sua morte. Porém, a consciência, produzida pela desconfiança de ser portador do vírus, não acontece de modo brutal, ou, pelo menos, a reação da personagem a tal perspectiva não o impulsiona para o *limbo existencial*, como ocorre com algumas das personagens dos demais contos e romances de CFA. Ao contrário, por se tratar de uma suposta certeza, a consciência da morte desencadeia, no narrador, a sua força vital, que impulsiona a sua busca identitária:

[...] Cartas, santos, números, astros: eu queria afastar completamente todas essas coisas da minha vida. Queria o real, um real sem nada por traz além dele mesmo. Apenas mais fundo, mais indisfarçável, sem nenhum sentido outro que não aquele que se pudesse ver, tocar e cheirar como os cheiros, mesmo nauseantes, mas verdadeiros, dos corredores do edifício. Eu estava farto do invisível. (ABREU, 1997, p.40, grifo nosso).

A iminência da morte, em última análise, faz com que o narrador-protagonista desenvolva um senso crítico que lhe possibilita fazer uma avaliação do seu percurso de vida, identificando e aceitando suas contradições e paradoxos: ele quer, portanto, o desenho cru de sua vida/realidade, o esboço nu, anterior à pintura e às sobreposições, “o real, um real sem nada por traz além dele mesmo” (ABREU, 1997, p. 40), mas tem consciência de que, no processo de busca de si mesmo, é impossível descolar-se totalmente de seu passado e deter o movimento constante de (re)significação do mesmo. As declarações que seguem podem ser compreendidas de dois modos: elas são uma auto-avaliação do narrador, mas, também, podem ser lidas como uma espécie de crítica do escritor CFA, por meio da voz do protagonista, às personagens dos livros anteriores a este romance. Tais declarações estão grafadas em itálico, recurso formal muito usado, por CFA, principalmente na primeira fase de sua obra, o núcleo intimista (DIAS, 2006), que distingue o caráter ainda mais íntimo e confessional do relato do narrador-personagem dos demais eventos e sentimentos descritos no romance.

[...] Eu era muito jovem, tinha vinte anos e a segurança absoluta da eterna juventude, como um pequeno vampiro ou semideus. (ABREU, 1997, p. 33).

[...] Tudo isso que agora parece clichê banal, naquele tempo – repito e não me canso, porque é belo e mágico na sua melancolia: naquele tempo – tudo era novo, eu nem suspeitava das marcas pelo caminho. (ABREU, 1997, p.34).

[...] Eu era muito magro, eu tinha acho que até menos de vinte anos, e tantas ilusões. (ABREU, 1997, p.34).

Este recurso formal é apenas um exemplo de como, no seu último romance, o escritor confecciona seu *pentimento* textual, já que, como dissemos, ele marca todo o romance: valendo-se dos fragmentos do passado, neste caso, a escrita em itálico que conota o intimismo do relato, ele produz novos sentidos na medida em que tal destaque gráfico é empregado por meio da voz do narrador-personagem – um desdobramento do escritor? –, com um distanciamento crítico. Referimo-nos, aqui, tanto ao distanciamento do passado relatado pelo narrador-protagonista, que se auto-avalia, quanto ao distanciamento de CFA em relação à sua produção literária anterior a *Onde andaré Dulce Veiga?*. Tal distanciamento possibilita que o escritor (re)utilize a grafia em itálico, porém, extraindo dela o que há de mais apropriado na construção do efeito desejado – a confissão íntima do seu protagonista e a avaliação das atitudes e do sentimentos dele –, como uma costura em que ele ata, por meio do mesmo ponto, o recurso formal utilizado, o passado e o presente, numa espécie de colcha de retalhos ou mosaico¹².

Em relação ao plano temático, é comum, na obra de CFA, as personagens defrontarem-se com a perda, associada, quase sempre, à degeneração física, visto que o corpo delas é tratado como o lugar em que se inscrevem os limites da oscilação, por elas produzida, entre os extremos da dor e do prazer (DIAS, 2006). Contudo, o aprisionamento do sujeito em um corpo imanente que, no primeiro romance e nos contos anteriores a *Onde andaré Dulce Veiga?*, era visto com horror e, num certo sentido, com fascínio, neste último romance, é tratado, no mínimo, com humor:

Olhei minha cara no velho espelho riscado, as marcas que eu nem sabia mais se pertenciam ao vidro ou à pele, cumprimentei com uma curvatura de cabeça: “Muito bem, parabéns. Você agora tem um emprego”. [...] – não queria lembrar, mas lembrei – há menos de uma semana descobrira o primeiro fio de cabelo branco.

¹² A retomada deste recurso formal é apenas um aspecto por meio do qual o romance dialoga com o restante da produção anterior de CFA. Em nossa dissertação de mestrado, a partir de uma divisão da obra de CFA em núcleos/eixos de produção, demonstramos a recorrência de elementos formais e temáticos que perpassam de maneira ativa toda a sua produção, havendo um constante diálogo entre esses elementos dentro de um mesmo núcleo e, também, de núcleo para núcleo, minando os limites existentes entre um e outro núcleos. Neste sentido, a relação dialógica (BAKHTIN, 1981) entre tais núcleos produz um movimento paradoxal que faz dos recursos utilizados os *mesmos* e *outros*. Cf. DIAS (2006).

[...] E quanto à experiência – bem, aquela cara marcada, ainda inchada de sono, com barba de três dias, me observando por entre os riscos do espelho, parecia tê-la de sobra. Tudo bem, disse a cara no espelho, já que você prefere mesmo confundir experiência com devastação... (ABREU, 1997, p.12).

Neste trecho, também, o narrador-personagem é capaz de se desdobrar em dois, ou seja, no *eu* do espelho e no *eu* que avalia e dialoga com a imagem projetada. É esta versatilidade que lhe permite encarar com lucidez o seu percurso de vida e as marcas entalhadas por este percurso no seu corpo e no seu espírito. Soma-se a isto, a vontade da personagem de se apegar ao real, mesmo que este seja degradado – “os cheiros, mesmo nauseantes, mas verdadeiros” (ABREU, 1997, p.40), levando em conta, ao mesmo tempo, a máxima greco-latina *carpe diem*. Revela-se, pois, uma diferença considerável no que se refere aos posicionamentos da personagem principal do romance e das personagens principais outros contos e romances de CFA. Algumas delas, confiantes na idéia de *eu* como sujeito coerente, motivadas por suas vontades e objetivos, dramatizam um falso movimento de compreensão do *outro*, pois, na verdade, continuam encerradas em si mesmas, ignorando a natureza dinâmica de suas consciências e do mundo à sua volta. Por vezes, o contato com o *outro*, que *reflete* nada mais do que elas próprias, ocorre de modo brutal, fazendo-as apegarem-se desesperadamente às ruínas de suas convicções. Outras mascaram os escombros de suas identidades e omitem e/ou dissimulam os seus propósitos umas para as outras, transitando entre diferente *personae*. O resultado disso é, sempre, a frustração das expectativas, o desencanto e o desencontro. Valendo-se dos posicionamentos das personagens da produção anterior ao seu último romance, CFA faz com que o protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* se conscientize de que para cada sentimento e/ou situação por ele vivenciados há uma diferente faceta identitária atuando, pois ele se deixa perpassar e se transformar pelas mais diversas experiências. Citamos, a seguir, um trecho de uma das cartas de CFA a Maria Lídia Magliani em que o escritor descreve o protagonista de seu romance:

[...] no livro [*Onde andaré Dulce Veiga?*] todos têm nome, menos a personagem principal, o narrador. [...] todas as personagens (muitas) são passageiras, e todas uma parte dele mesmo projetada externamente. Um desconhecimento do próprio ego cercado de alteregos por todos os lados, mais ou menos isso. (ABREU, 2002b, p.178-179).

A título de ilustração, relacionamos o que consideramos uma *performance de eu* do narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* à concepção de “eu” apresentada em *O lobo da estepe* (1955), de Hermann Hesse, concepção esta que é rejeitada pelo protagonista do romance, Harry Haller. Citamos, a seguir, o trecho do romance de Hesse em que Haller está no teatro mágico, no qual lhe é revelado o jogo da vida, jogo em que lhe é concedido desdobrar-se em peça manipulável, mas,

também, em um ordenador ativo de si e das demais peças. Contudo, a personagem de Hesse não suporta tal desdobramento e não é capaz de não levar à sério tal jogo que é, numa das acepções da palavra, puramente, lúdico e, potencialmente, prazeroso.

Ergueu um espelho diante de mim e nele voltei a ver a unidade de meu ser decomposta em muitos eus, cujo número parecia haver aumentado ainda mais. Só que as figuras eram agora muito pequenas, semelhantes a peças de xadrez, e o jogador tomou com toda a calma e precisão com a ponta dos dedos uma dúzia delas e colocou-as no solo junto ao tabuleiro. O homem começou a falar monotonamente, como quem se refere a uma conversação mantida com outra pessoa ou como quem repete uma lição.

— O falso e infeliz conceito de que o homem seja uma unidade duradoura já é conhecido pelo senhor. Também já sabe que o homem é formado por um número incalculável de almas, por uma multidão de egos. Dividir a unidade aparente do indivíduo nessas numerosas figuras é algo que passa por loucura; a ciência encontrou para esse fenômeno a designação de esquizofrenia.

[...] Com seus dedos serenos e prudentes apanhou minhas peças, todos os velhos, jovens, crianças, mulheres; todas as figuras, as alegres e as tristes, as fortes e as delicadas, as ágeis e as lerdas, ordenou-as rapidamente em seu tabuleiro para o jogo, no qual logo começaram a formar grupos, famílias, prontas a jogar e a lutar, criando amizades e inimizades, edificando todo um mundo em miniatura. Deixou desfilas diante dos meus olhos aquele mundo liliputiano, um mundo cheio de animação mas bastante ordenado, deixou que se movesse, jogasse, lutasse, fizesse pactos, desse batalha, trocasse votos, unindo-se, multiplicando-se; era, de fato, um drama repleto de personagens, vívido e interessante.

E assim foi o sábio arquiteto construindo com as figuras, que eram fragmentos de mim mesmo, vários jogos, uns após outros, todos semelhantes, todos participantes de um mesmo mundo, todos submetidos a um mesmo destino, mas sempre inteiramente novos.

— Eis a arte da vida – disse doutoralmete. — O senhor mesmo pode formar e viver no futuro um jogo de sua própria vida à sua vontade, desenvolvendo-o, enriquecendo-o; está em suas mãos fazê-lo. (HESSE, 1955, p.195-196).

Ao citar este trecho, comparamos as atitudes do narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* com as da personagem de Hesse frente à constatação de que a unidade do eu é ilusória e, portanto, de que a imagem do sujeito – de si para si e, também, de si para/pelos outros – é o resultado, precário e instável, de uma modulação e de uma articulação de fragmentos de eus. Referimo-nos, especialmente, ao fato de que Harry Heller se nega a fazer, justamente, o que a personagem de CFA faz: jogar o jogo da vida, assumindo todas as suas limitações, frustrações, contradições, paradoxos e, por vezes, também, prazeres. A personagem de CFA declara:

Entregando jornais em Paris, lavando pratos na Suécia, fazendo *cleaning up* em Londres, servindo drinques em Nova York, tomando ácido na Bahia, mastigando folhas de coca em Machu Picchu, nadando nos açudes límpidos do Passo da Guanxuma. Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeças sem molde final. Ao acaso, eu dispunha as peças, algumas chegavam a formar quase uma história, que interrompia-se bruscamente para continuar ou não em mais três ou quatro peças ligadas a outras que nada tinham a ver com aquelas primeiras, outras restavam solitárias sem conexão com nada em volta. (ABREU, 1997, p.56, grifo nosso).

[...]

Os círculos giravam concêntricos pela minha cabeça, o início ou o fim cravados em redemoinho no ponto central da minha testa, mas o pior, o pior não seria nunca a morte real, o nada e o nunca, pior era não lembrar, não poder ou não querer lembrar, [...] como quem tenta matar memórias indesejáveis, para passar, supostamente, a vida a limpo.

Tudo aquilo que eu esquecia ou negava, soube vagamente em plena queda, era o que eu mais era. (ABREU, 1997, p.69, grifo nosso).

Isso, aliado ao fato de que o protagonista é o grande articulador do seu romance-vida, garante-lhe o caráter de *performer*, num *cenário* que é um misto de vida e obra: o livro como manifestação concreta, um objeto a ser colocado no circuito comercial/literário e, porque não?, cinematográfico¹³. Como visto anteriormente por meio do estudo da configuração da instância narrativa e da metalinguagem no romance, o *narrador-performer* é capaz de saltar, com destreza e rapidez, dentro e fora dos limites tênues que mesclam vida e arte, ficção e não-ficção, problematizando tais limites.

A busca frenética do narrador-protagonista pelo seu objetivo chega ao fim com o encontro com a cantora Dulce Veiga. Neste encontro, portanto, efetiva-se a realização do seu objetivo com um diferencial em relação aos desfechos de alguns contos de CFA anteriores ao romance: o protagonista reconhece que tanto ele quanto a Dulce Veiga encontrada são/estão *outros* e *diversos*. Ele toma consciência de que a personalidade de ambos, suas vontades e seus objetivos são complexos, relacionados à dinâmica circunstancial de suas vidas.

É por meio de um diário, escrito há vinte anos por Dulce Veiga, e de um mapa que aponta para a cidade de Estrela do Norte, no interior do Estado de São Paulo¹⁴, que o narrador-protagonista descobre o paradeiro da cantora. É lá que Dulce Veiga

¹³ Até o momento da produção deste artigo, há notícias sobre o início das filmagens de uma adaptação de *Onde andaré Dulce Veiga?* para o cinema, sob a direção de Guilherme de Almeida Prado, uma das pessoas a quem CFA dedicou o romance. Confira Olhuz Filmes (2005).

¹⁴ No romance, a cidade é considerada como uma comunidade alternativa característica do modo de vida *hippie*, em dissolução entre os anos 80 e 90 do século XX, época em que se passa a história narrada.

se refugiou vinte anos atrás, como ela mesma afirmou em uma entrevista, em busca de “*Outra coisa que nem sei o nome, [...]*” (ABREU, 1997, p.56, grifo do autor). Longe do *glamour* e da fama de cantora de rádio e, também, de tudo que este tipo de vida implicava – o uso de álcool, drogas, calmantes, relacionamentos conturbados e escandalosos, perseguição pelo DOPS —, cantando quase que anonimamente numa churrascaria, sem maquiagem e sem superprodução, ela vive uma vida natural e simples. O narrador, portanto, depara-se com, digamos, o esboço nu de Dulce Veiga, desprovido das sobreposições feitas por sua fantasia durante a busca da cantora.

É interessante mencionar que tal encontro se realiza por meio de uma investigação intuitiva do protagonista: há numa mistura entre o acaso e alguns índices ligados ao misticismo que sugere uma espécie de predestinação. É no jogo entre estes elementos que, semelhante aos detetives dos romances policiais/de mistério, o narrador organiza as pistas – e, aqui, referimo-nos tanto à organização da diegese pelo narrador quanto à do romance pelo escritor —, para compor seu mosaico de significações. Este mosaico é construído e vai ganhando sentido(s) na medida em que ocorre a diegese, anunciando e, no final, esclarecendo, o que de fato o protagonista encontrou. Vejamos:

Estava entardecendo. As nuvens rolavam pelo céu rasgado por alguns relâmpagos ao longe, nos lados da Cantareira. [...]

Da sacada de um edifício, alguém gritou:

— *Eparrê, eparrê-i, Iansã!* (ABREU, 1997, p. 31, grifo do autor).

[...] *Primeira estrela que vejo*, lembrei, *realiza meu desejo*, pulávamos amarelinha riscada com pedaços de tijolo pelas calçadas do Passo da Guanxuma, eu sempre queimava o limite do céu na hora de dar o giro de costas, num salto, olhos fechados, sete vezes repetir, olhos abertos presos na estrela até fazer o último pedido, depois não olhar mais para cima. Parado entre quatro esquinas, a primeira estrela à minha esquerda, o arco-íris à direita, de frente para a cidade, de costas para o parque, respirei fundo o ar lavado pela chuva e pedi. Pedi sete vezes em voz alta, [...].

Força e fé, que tinha perdido, eu pedi (ABREU, 1997, p.36, grifo do autor).

Este trecho se refere ao momento em que, ao seguir uma pista falsa, o protagonista julga ver Dulce Veiga do outro lado da rua. Ele, então, segue o espectro da cantora, que desaparece entre as árvores de um parque. Cansado por causa de tal perseguição, ele se concentra e faz uma espécie de encantamento, utilizando-se de uma brincadeira infantil (“Primeira estrela que vejo, realiza meu desejo”) e de elementos que remetem ao Candomblé (encruzilhada, arco-íris, a evocação de Iansã que é o orixá que rege os ventos e as tempestades).

A mistura entre o caráter inocente e lúdico da brincadeira infantil e da seriedade resultante da constatação de sua falta de fé desencadeia certas coincidências que

ocorrem, na história narrada, em favor da realização do desejo e/ou do objetivo do narrador-repórter, que é o de ter força e fé para continuar a sua busca de Dulce Veiga. A primeira coincidência é que, logo depois de verbalizar seu desejo, um homem de muletas oferece ao narrador-protagonista o bilhete da borboleta, o número treze no sorteio da loteria federal. Posteriormente, ao encontrar-se com Márcia, a roqueira filha de Dulce Veiga, ele nota que ela possui uma borboleta tatuada entre os seios. O signo da sorte e a chance de que o protagonista a agarre ainda o perseguem quando, ao conversar com Castilhos, o seu redator-chefe, este faz alguns gestos com as mãos semelhantes ao vôo de uma borboleta. O protagonista associa tais elementos e nota tal coincidência. Contudo, ele se mostra cético e não aposta no jogo. Mais tarde, fica sabendo que ganharia se tivesse apostado. Retomando o que foi explicado acima sobre a mistura entre o acaso e os signos místicos, relacionamos este episódio do romance com a obra de CFA em dois níveis que se cruzam e se complementam: 1) no plano da diegese de *Onde andará Dulce Veiga?* ele funciona, estruturalmente, como uma espécie de pista sobre o desfecho do romance, já que caracteriza a, digamos, maré de sorte da personagem, simbolizada pela borboleta; 2) no plano geral da obra, tal episódio se relaciona com o fato de que a chance da obtenção do objeto de desejo das personagens e da realização de seus objetivos, especificamente nos três núcleos/eixos de produção anteriores, é, sempre, frustrada por um descompasso (predestinado?) das circunstâncias espaciotemporais determinadas, ou não, pelas oscilações psicológicas das personagens para as quais jamais é dada uma segunda chance¹⁵. Apesar de a sorte, no episódio da borboleta, ser insistente e rondar constantemente o protagonista, este, apoiado em seu senso pragmático e em sua vontade de realidade e tentando afastar de sua vida “Cartas, santos, números, astros” (ABREU, 1997, p.40), desconfia dos signos que sugerem o seu êxito na busca de si mesmo e de Dulce Veiga. Contudo, ao final, ele se dá conta de que tais signos antecipavam, de fato, algo que se realizaria. Eis os principais indiciamentos que ocorrem na diegese:

1) O protagonista tem, no jogo de búzios realizado por sua vizinha, Jandira, a revelação de que todos os seus caminhos estão abertos e que ele encontrará o que procura assim que o terceiro pêlo branco nascer no seu peito. Tal episódio ocorre após o narrador-protagonista ser contratado pelo jornal em que trabalha para descobrir o paradeiro de Dulce Veiga (p.137 – 138);

2) o contato do narrador-protagonista com a imagem de São Jorge e o dragão sugere que a luta travada por ele será vencida, ou seja, a sua busca existencial será bem sucedida. A visão da imagem de São Jorge e o dragão acontece quando o narrador-protagonista, ao sair correndo de dentro do bar em que estava, vê, de

¹⁵ Este descompasso espaciotemporal pode ser notado, por exemplo, nos contos “Além do ponto”, “Pela noite”, “Joãozinho e Marizinha”, estudados em nossa dissertação de mestrado. Cf. DIAS, 2006.

relance, tal imagem atrás do balcão. A esta corrida, segue-se mais uma perseguição, pelo narrador-protagonista, a um dos espectros de Dulce Veiga (p.61);

3) as citações do calendário da religião Seicho-No-Ie,¹⁶ do livro de Jó, da Bíblia, da frase retirada pelo periquito do realejo também indicam o êxito do protagonista.

Portanto, como o narrador-protagonista tem a função performática de instância organizadora em relação ao que ele vive e narra, e narrar é realizar, já que o romance é fruto de um empreendimento em processo, os acasos combinados daí decorrentes só ganham sentido e significação na medida em que o discurso do narrador não cessa, compondo o mosaico narrativo.¹⁷ Eis algumas das “peças”, correspondentes ao item 3 anteriormente citado, seguidas da explicação sobre o lugar que elas ocupam na fábula do romance:

1) “Agora é o momento decisivo para renascer” (ABREU, 1997, p.17).

Esta máxima do calendário da religião Seicho-No-Ie, que está pendurado na parede da redação do jornal, é visualizada pelo protagonista no momento em que ele telefona para Patrícia, a empresária da banda de *rock* da filha de Dulce Veiga. De certa maneira, encontrar a cantora desaparecida é, para ele, renascer, pois ela o acolhe em sua casa, dando-lhe chás para desintoxicação, preparando-lhe compressas e banhos com ervas medicinais. A cantora também presenteia o protagonista, por ocasião do seu aniversário, com um filhote de gato branco. Este gesto sugere que além de o protagonista, após sua *metamorfose*, ter condições de cuidar de si, ele, também, poderá cuidar de um outro ser. Vale lembrar que, em relação à produção contística do escritor, as práticas naturalistas regadas a chás, aromas, ervas etc têm presença constante na vida de suas personagens, sendo um motivo recorrente na obra de CFA. As personagens recorrem a estas práticas, geralmente, quando tentam se recuperar de suas perdas e frustrações em situações diversas tais como curar *bad trips*, atrair bons fluidos, desintoxicar o corpo e o espírito, limpar-se dos excessos cometidos por meio do uso do corpo para o prazer etc.

2) “*O hábito de trabalhar proporcionar-te-á todas as comodidades da vida: aprende a ser feliz em um honesto viver, desejás notícias que serás surpreendido*”

¹⁶ A Seicho-No-Ie foi fundada pelo líder espiritual Masaharu Taniguchi, em 1º de março de 1930, no Japão. O calendário mencionado traz estampado, em cada dia da semana, um preceito diferente, uma espécie de lição para se atingir uma vida equilibrada e feliz. Confira Seicho-no-ie (2006).

¹⁷ A imagem do mosaico é utilizada, metaforicamente, pelo narrador-protagonista para fazer uma auto-avaliação de seu percurso de vida: “Ladrilhar uma parede com mosaicos díspares, assim tinha sido [a vida do protagonista]: a metade direita de uma guirlanda não continuava nem completava-se na metade esquerda de outra guirlanda, mas numa inesperada frisa grega ou barroca, que também não estendia-se pelo ladrilho seguinte para definir-se num quadrado ou retângulo, mas dava lugar a um círculo concêntrico decepado” (ABREU, 1997, p.56). Buscar Dulce Veiga, portanto, é, também, encontrar-se, dando coesão e sentido às peças, aparentemente, soltas e desconexas tanto de seu passado quanto de seu discurso.

com uma fortuna de que viverás feliz, eis o que o teu signo diz.” (ABREU, 1997, p.22, grifo do autor).

Esta frase chega ao protagonista quando, a caminho da casa de Márcia, a cantora de *rock* filha de Dulce Veiga, um homem que toca realejo o interrompe e tira-lhe a sorte. O periquito bica o cartão com a frase que tem relação com o novo emprego do narrador-personagem, pois é tal emprego que torna possível a sua *viagem* em busca de Dulce Veiga e de si.

3) “*Qual o caminho para a morada da luz, e em que lugar encontram-se as trevas?* (Jó: 38, 19)”¹⁸ (ABREU, 1997, p.51, grifo do autor). Esta citação bíblica é reproduzida por Márcia na capa do disco de sua banda, As Vaginas Dentatas, enviado ao protagonista por ocasião de sua primeira entrevista com a líder e estrela do grupo. Nesta passagem bíblica, Deus questiona Jó acerca dos mistérios do mundo, questões que ele, devido à sua imanente condição humana não é capaz de responder. No romance, além de sugerir paciência e persistência frente às provações e aos mistérios divinos (a menção a Jó), a frase indicia a busca existencial do narrador associada à busca, por ele, de Dulce Veiga.

4) “Um desejo sincero é sempre concretizado” (ABREU, 1997, p.51).

Esta frase do calendário da Seicho-No-Ie é visualizada pelo protagonista logo depois de ele ter recebido o disco de Márcia. Esta frase faz menção ao episódio citado anteriormente, em que o narrador-jornalista está “perdido” no parque, sob uma forte chuva, e, num misto de brincadeira e desespero por sua falta de fé, pede “Força e fé, que tinha perdido, eu pedi” (ABREU, 1997, p.36).

5) “Seja o personagem principal em qualquer circunstância.” (ABREU, 1997, p.82).

Este outro preceito do calendário da Seicho-No-Ie tem relação com aspectos da diegese e da narração. No primeiro aspecto, o diegético, quando o protagonista recebe as honras pela publicação, no jornal, de sua crônica sobre Dulce Veiga, episódio em que ele considera a redação do jornal em que trabalha como um fotograma projetado no espaço que ganha vida sob a condição da presença de um personagem principal, no caso, o próprio narrador-jornalista. Isto também sugere que ele deve ter a sua atenção voltada para a sua vida e suas ações. No segundo aspecto, o da narração, a frase faz menção à posição de narrador-protagonista que a personagem, inominada, ocupa – posição que deve ser assumida em “qualquer circunstância”, mesmo num “romance-filme B”, para remetermos, aqui, ao subtítulo do romance (*Onde andará Dulce Veiga?* – um romance B), instância que lhe permite deter o controle da diegese e da narração.

¹⁸ “De que lado mora a luz, / e onde residem as trevas, / para que as conduzas à sua terra e lhes ensines o caminho para casa?” (Jó: 38, 19-20). Cf. BÍBLIA, 1985, p. 935.

A metáfora do mosaico, aqui, é interessante para ilustrar a organização da diegese e da narração no romance. Para se ter uma noção completa da imagem que um mosaico apresenta deve-se observá-lo à distância. De perto, só é possível visualizar fragmentos irregulares e polimorfos. Nesse sentido, ao narrador-protagonista é ordenado um “castigo”, mas, também, é concedido um privilégio: um castigo na medida em que, no nível da diegese, de início, as peças polimorfas não têm relação entre si, o que o leva, aparentemente, a pistas falsas porque ele não pode compreender, de imediato, a organização de tais peças; um privilégio porque, no plano do discurso narrativo, ao escrever/filmar sua história, ele pode ter uma visão “externa” da sua composição, e considerar que os enganos e as pistas falsas têm uma função e um sentido, já que o seu mosaico narrativo é manifestado e concretizado, no livro, como uma obra. Buscar Dulce Veiga e escrever sobre isso é uma maneira de escrever-se e inscrever-se em determinada ordem de representação, e, por extensão, no mundo.

Ao realizar o encontro com Dulce Veiga – e, por consequência, consigo mesmo —, ele avalia o caminho percorrido, por meio da seguinte metáfora:

Chegar ao centro, sem partir-se em mil fragmentos pelo caminho. Completo, total. Sem deixar pedaço algum para trás.

Havia jeitos, manhas. Mesmo que a gota se dividisse antes de entrar no labirinto, era possível fazer uma parte dela esperar, lá dentro, por suas partes perdidas, que chegavam aos poucos, e se integravam nela. Então primeiro uni-las numa só, depois fazê-la escorregar, única, com toda a suavidade, mas precisa, por entre as paredes do labirinto, até o exato centro geométrico. [...] Então, de repente, ela estava lá. No centro, eu conseguira. (ABREU, 1997, p.180).

Esta metáfora, usada pelo narrador-personagem para se referir ao caminho percorrido por ele em busca de Dulce Veiga, pode ser lida, também, como uma menção à busca e ao encontro de si mesmo. No decorrer da narrativa, há a sugestão de que existe, entre a personagem Dulce Veiga e o narrador-protagonista, uma grande identificação: ambos querem “outra coisa”. Para o narrador, encontrar Dulce Veiga deixa de ser um trabalho profissional e passa a ter um caráter existencial. Ao tentar, por meio da busca, recompor um fragmento de seu passado, o encontro com a cantora há vinte anos atrás, ele avalia o modo como compreende o mundo à sua volta e a si mesmo. Disso, ele depreende que seu fragmento perdido, ou seja, a parte de seu passado que, até então, estava obscura não se “encaixa” mais no, digamos, novo sujeito em que ele se tornou após empreender a *viagem* em busca de si mesmo. A experiência do presente, a trajetória ligada à busca da cantora e todas as transformações que ela lhe imprime, não permite que ele retorne à condição anterior, de vinte anos atrás. Portanto, a Dulce Veiga encontrada não corresponde à idéia e/ou fantasia que o repórter fazia dela, já que ele, também, não é mais o mesmo.

Para ele, então, narrar este percurso é organizar-se, dar-se um “sentido”, por mais que ele mesmo reconheça que esta organização seja instável e momentânea como uma gota de mercúrio no centro do labirinto. Imagem que remete à idéia/ideal de unificação entre o “eu” de vinte anos atrás e o “eu” do presente da enunciação desse narrador.

Tendo em mente a organização fabular do romance, esta mesma metáfora presta-se como uma figura exemplar da busca empreendida pelo narrador¹⁹. As cenas, as pessoas, as pistas falsas, os enganos, as coincidências, as premonições, enfim, tudo o que é visto e narrado/filmado durante o processo de busca da cantora, e da própria construção da narrativa, é recebido de maneira fragmentada pelo narrador. Apesar de ter a consciência de que a sua personalidade e as suas ações são pré-codificadas, ou seja, são fruto da mistura e da combinação de inúmeros referentes dados por filmes, livros, músicas etc que, por sua vez, foram construídos por diferentes pessoas e perspectivas diversas, há a necessidade, ainda que ilusória, de uma unidade que dê sentido a esses referentes e a esses fragmentos. Estes fragmentos, que compõem os episódios articulados sob a forma de mini-histórias enquadradas, seriam os fragmentos que integram a gota de mercúrio do jogo do labirinto, uma metáfora do todo do romance *Onde andará Dulce Veiga?*.

O romance promove uma reflexão sobre o próprio fazer literário do escritor, dado que, por extensão, revela-se como o (re)fazer da própria vida. Portanto, fica sugerido que a relação inicial entre o livro do *Gênesis* e o romance se dá via paródia. Ao contrário do primeiro, em que a criação do mundo, por Deus, é realizada a partir de uma criação absolutamente original, no sentido de primeira, única e inicial, a realidade do romance é construída a partir de *realidades* já prontas e, por vezes até mesmo gastas, avaliadas como clichês. Nem por isto a criação do narrador-escritor de *Onde andará Dulce Veiga?* deixa de ser singular e inédita, visto que está baseada em, apenas, uma das muitas perspectivas possíveis, no caso, a do narrador-protagonista. A cada diferente ponto de vista, existem os recortes de uma determinada realidade, organizados, também, de modo inédito e original. Dizendo de outra maneira: só se busca Dulce Veiga enquanto a diegese não cessa. E se encontra uma Dulce Veiga diferente a cada nova leitura do livro. Desse modo, a metáfora do labirinto de mercúrio utilizada pelo narrador tem, aqui, a sua potencialidade de sentido ampliada. Ela condensa, no plano da diegese, a busca da cantora pelo

¹⁹ O narrador compara o seu processo de busca existencial com os movimentos executados pelo jogador que manipula um brinquedo bastante comum na década de 80 do século XX. Este brinquedo constitui-se de uma espécie de tabuleiro de plástico coberto com acrílico transparente, que contém uma gota de mercúrio. O objetivo do jogo é levar a gota ao centro do labirinto. Contudo, realizar tal objetivo exige uma boa dose de atenção e destreza de movimentos por parte do jogador, já que qualquer distração faz com que a gota se parta em várias gotas menores, o que torna o jogo ainda mais difícil. O momento em que o narrador do romance joga esse jogo equivale ao trecho do romance anteriormente citado.

narrador e, por conseguinte, a busca de si próprio; no plano do discurso narrativo, a organização fragmentária e fragmentada que engendra o romance; e, no plano da recepção, a disseminação dos significados e a constatação de que a construção de uma unidade de sentido, por mais que se afigure como necessária, é momentânea e suscetível até mesmo às mínimas variações de cada componente do romance e, por extensão, da própria vida.

A metalinguagem surge cada vez que os processos utilizados na estruturação do plano fabular, e por conseqüência, na organização do discurso narrativo, são desnudados. As duas principais vias que a expõem são o foco narrativo e a menção às várias *realidades* dadas por micro-narrativas e episódios que remetem ao cinema, à literatura, à música, ao misticismo etc, via apropriação de suas particularidades. Portanto, a metalinguagem é um recurso que perpassa o romance em dois sentidos: ela pode ser compreendida tanto como um efeito, ocasionado pelo modo de articulação dos referentes, quanto como um artifício que embasa a construção do romance. Por meio dela, o narrador de *Onde andaré Dulce Veiga?* remete, simultaneamente, à obra e à vida da fantasmagoria que atravessa o romance: Caio Fernando Abreu, pessoa, *persona*, personagem. Segue um trecho em que na fala do narrador-escritor pode ser vislumbrada a manifestação de alguns dos desdobramentos de tal fantasmagoria:

[...] Mas eu *tinha* que ficar contente [a respeito do novo emprego]. E quando você quer, você fica. Comecei a ficar. Afinal, aquele podia ser o primeiro passo para emergir do pântano de depressão e autopiedade onde refocilava há quase um ano. Gostei tanto da expressão *pântano-de-depressão-&-etc.* que quase procurei papel para anotá-la. Perdera o vício paranóico de imaginar estar sendo sempre filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como os das moscas, mas não o de estar sendo escrito. Se fosse bailarino, talvez imaginasse estar constantemente, em qualquer movimento, sendo esculpido? Ah, cada gesto, uma verdadeira apologia estética da forma pura. (ABREU, 1997, p.13, grifo nosso).

Talvez, por isto, pela impossibilidade de se distinguir onde começam e terminam as *personae* de Caio Fernando Abreu, o romance seja encerrado sem que se revele o nome do protagonista:

Pisquei, ofuscado. Ela [Dulce Veiga] ergueu o braço direito para o céu [...]. Depois gritou qualquer coisa que se esfiapou no ar da manhã.
Parecia meu nome.
Bonito, era meu nome.
E eu comecei a cantar. (ABREU, 1997, p.213).

Vale lembrar que o livro *Onde Andará Dulce Veiga?* tem o seguinte subtítulo: “Um romance B”. Tal designação estabelece, desde o início, a relação do romance

de CFA com o cinema. A categoria dos filmes B diz respeito aos filmes que, em contraposição às superproduções hollywoodianas, eram realizados com baixo orçamento e, por isto, considerados de má qualidade. Além disso, esses filmes eram exibidos como complemento à atração principal de uma sessão, uma espécie de bônus ao espectador que assistiria, então, a dois filmes pelo preço de um. O subtítulo do romance funciona, portanto, como uma auto-avaliação crítica e como uma metáfora de, pelo menos, duas vias: há, primeiramente, a atribuição ao romance de um caráter de “baixo custo de produção”, pois, como demonstrado ao longo deste artigo, *Onde Andará Dulce Veiga?* constitui-se a partir do relato de seu narrador sobre sua experiência íntima, relato este baseado em empréstimos dos referentes já codificados por outros discursos (cinema, literatura, jornais, astrologia etc). Em segundo lugar, o subtítulo metafórico faz um comentário crítico sobre o romance, atribuindo-lhe um lugar “menor” no campo literário, ou seja, assim como os filmes B ocupam um patamar mais baixo na escala das produções de Hollywood, o romance, portanto, figuraria ao lado das produções literárias reconhecidas pelos cânones brasileiro e ocidental.

Portanto, em relação à obra de CFA, *Onde andaré Dulce Veiga?* estabelece uma dupla via para a compreensão de sua poética: se por um lado o romance se constitui em um importante parâmetro para se re(pensar) toda a obra do escritor, por outro, impõe, para que se reconheça a obra como singularidade do trabalho do escritor, a necessidade de que o leitor leia e conheça toda a produção literária anterior à qual o romance remete e com a qual ele, de modo crítico e divertido, dialoga. Em relação ao circuito de produção artística, este “romance B” realiza, portanto, mais uma das linhas de produção da poética de CFA desenvolvidas pelo escritor ao longo de suas quatro décadas de literatura. Literatura que, ao projetar diferentes *personae* Caio Fernando Abreu, problematiza os limites entre eu/outro, escritor/autor, ficção/realidade.

DIAS, E. M. da S. Pentimento: literary creation in the novel *Onde Andará Dulce Veiga?* by Caio Fernando Abreu. **Itinerários**, Araraquara, n. 26, p. 207-233, 2008.

■ **ABSTRACT:** *This article studies the elaboration and integration of literary and non-literary texts in Caio Fernando Abreu's last novel entitled Onde andaré Dulce Veiga?: A B-novel, published in 1990. By using several texts that belong to different genres of discourse, this novel offers a meta-linguistic reflection about its own production, about the author's writing and creativity and, in a broader sense, about the relationship between artist and artistic creation in a contemporary context.*

■ **KEYWORDS:** *Caio Fernando Abreu. Novel. Genres of discourse. Identity. Pentimento.*

Referências

- ABREU, C. F. A José Márcio Penido. In: MORICONI, I. (Org.). **Caio Fernando Abreu: Cartas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002a. p.189-193.
- _____. A Maria Lídia Magliani. In: MORICONI, I. (Org.). **Caio Fernando Abreu: Cartas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002b. p.178-179.
- _____. **Onde andaré Dulce Veiga?** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. Onde andaré Lyris Castellani. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 fev. 2006. Caderno 2, p.1-2.
- BÍBLIA. A.T. Jó. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. p.882-941.
- BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CARVALHO, L. H. A máquina de tecer. In: _____. **A ponta do novelo**. São Paulo: Ática, 1983. p.01-19.
- DIAS, E. M. S. **Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu**. 2006. 167f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006.
- GENETTE, G. **Figuras**. Tradução de Ivone Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HELLMAN, L. **Pentimento: um álbum de retratos**. Tradução de Elza Martins. Rio de Janeiro: F. Alves, 1980.
- HESSE, H. **O lobo da estepe**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1955.
- OLHUZ FILMES. Disponível em: <<http://www.artbr.com.br/olhuzfilmes/ondeandaradulceveiga.htm>>. Acesso em: 27 jul. 2005.
- PAUBEL, E. F. C. O filme noir. In: SCORE Track Network: música e cinema. Disponível em <www.scoretrack.net/filmeno.html>. Acesso em: 22 out. 2004.

- SEICHO-NO-IE. Disponível em: <http://www.seicho-no-ie.org.br/quem_somos.asp>. Acesso em: 20 mar. 2006.
- TEIXEIRA, J. G. L. C. Análise dramatúrgica e teoria sociológica. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.13, n.37, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 23 out. 2004.

