

NO ESPELHO DO TEXTO:

CAIO FERNANDO ABREU EM PERSPECTIVA ABISSAL

Rodrigo da Costa Araújo (UFF)¹

RESUMO: Para se aproximar da obra do gaúcho Caio Fernando Abreu (1948-1996), faz-se necessário considerá-la como uma perfeita aplicação do princípio da *mise en abyme* ou perspectiva abissal. A sua escritura pulsa e prolifera em alusões, menções, citações de outros textos de outros autores, ou de outras linguagens. Incrustada nessa superfície, visível ou não, toda uma escritura está presente - pelo corpo, pelas releituras constantes, pela memória intertextual, pelo jogo. Sua prosa se escreve/inscreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi, leu, ouviu ou observou, sempre num movimento de inscrição e memória em textos diversos por meio de certo número de procedimentos de retomadas, de colagens, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz ressaltar os intertextos escondidos em palimpsestos. Por isso essa comunicação, através da semiologia barthesiana, das ideias de Lucien Dällenbach e Antoine Compagnon, pretende mapear essa natureza e processo criativo das inúmeras citações ou artifícios tipicamente retóricos de um “eu” que se apresenta como tessitura, como espelho transparente e luminoso e que, assim, proclama um corpo na multiplicidade e na fragmentação.

PALAVRAS-CHAVE: *mise-en-abyme* - narrativa contemporânea - intertextualidade - metalinguagem - Caio Fernando Abreu

I. A INTERTERTEXTUALIDADE: O ESCRITOR COMO CINÉFILO

Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair assim num poço de repente? No começo é. Mas você logo começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade do poço. A água do poço. A terra do poço. O cheiro do poço. O poço do poço. Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo mas não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço. E não dói? Morrer não dói. Morrer é entrar noutra. E depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê.²

A temática do espelho ou do espelhamento no texto, não parece ser uma inovação da pós-modernidade, mas pelo que tudo indica, desde os primeiros passos do Maneirismo e mais acentuadamente com a explosão da Modernidade ela ganha força. Em *Maneirismo: o mundo como labirinto*, Gustav Hocke registra na pintura de Francesco Mazzola de 1523 num auto-retrato diante de um espelho convexo. Este fato, segundo o autor, marcou a chegada do Maneirismo. No entanto, nas diversas manifestações artísticas, esta metodologia do espelhamento vem-se repetindo exautivamente.

Sem dúvida nenhuma, se na Modernidade “o espelho transforma-se, de algum modo, em símbolo do “moderno” e de toda a sua problemática”, na pós-modernidade ele é retomado, só que agora avançando para além das propostas de Mazzola: hoje o espelho reflete e fragmenta, projeta nem sempre o legível, destrói a dialética sujeito-objeto, despe as máscaras que se interpunham entre o espelho e a coisa representada.

Mais do que nunca, as imagens especulares deste tema, em Literatura, agora se mostram frequentemente associadas a uma multiplicação de espelhos que postados em

ângulos diferentes, põem-se a refletir fragmentos da mesma imagem, multiplicada em série, dilacerada em ângulos diferentes, faces desiguais do mesmo, reflexos intermináveis, “prelúdio do labirinto abstrato da irrealidade total”.

No conjunto da poética de Caio Fernando Abreu (1948-1996), a temática do espelho pós-moderno - o espelho que reflete e fragmenta - está presente em várias das suas narrativas (das crônicas, ao conto ou romance). Tudo isso ainda, atrelado ao cinema ou a outra linguagem como certa poética de espelhos para onde torna e retorna, retomada nela mesma, feito labirinto especular no qual os sujeitos vagam procurando os seus próprios cacos.

Ao distinguir três etapas da teoria da visão no século XX, Fredric Jameson elege a última como sendo a da sociedade da imagem, iniciada por volta da década de 80 e coincidindo com o processo de sistematização da cultura pós-moderna e com a produção literária de Caio Fernando Abreu. Nesse momento, os sujeitos humanos, semelhantes aos protagonistas das narrativas desse autor, são expostos ao bombardeio das imagens, vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes; a reflexividade se submerge na superabundância de imagens tornada natural. Essa nova situação, propriamente pós-moderna, significa uma maior estetização da realidade, “que é também, ao mesmo tempo, uma visualização ou colocação em imagens mais completa dessa mesma realidade” (JAMESON, 2004, p.135).

Nesse sentido, a escritura obcecada pela visão e pelo detalhe, que estende a frase, a estilística e segmenta as ações, instaura a presença do cinema na poética de Caio Fernando Abreu. Também as noções de tempo, como no cinema, perdem seu caráter estático e irreversível, dando lugar à repetição, ao retroceder da ação, o que aponta para uma simultaneidade dos fatos e não mais a uma continuidade inexorável.

Yuri Lotman, ao falar da “Luta com o Tempo”, resume dizendo : “em qualquer arte ligada à visão e aos signos icônicos, só existe o tempo artístico possível: o presente” (LOTMAN, 1978, p.136). Tratando da recepção no cinema, no capítulo “A Ilusão da Realidade”, afirma: “ mesmo tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real [...]. Devido à natureza do material que utiliza, o cinema só conhece o presente” (LOTMAN, 1978, p.25). Como a explicação de Lotman, Caio Fernando Abreu, através da escritura fílmica, ao narrar presentifica o passado e o futuro - e, ao fazê-lo, presentifica-os na medida em que no ato do consumo imediato, e na rapidez das cenas, o espectador/leitor experimenta-os como se fossem presentes.

Ao ler e ver, nesse mundo saturado de imagens e na proximidade da estrutura do texto fílmico, os narradores apreendem, então, que a visão pode liberar, ao invés de simplesmente perturbar o indivíduo: ver passa a ser sinônimo de compreender. Para tanto, esse intertexto fílmico aparece como adjuvante no processo que leva à compreensão de si e do real. A poética de Caio Fernando Abreu, então, passa a ser uma provocação às diversas instâncias que historicamente alicerçaram um modelo de escritura para a literatura e para o cinema. Esse autor contesta e questiona todas as regras básicas de representação, reconstituição do real, focalização, tratamento das ideias, subvertendo paradigmas e criando novas perspectivas para a literatura e para o cinema. A dimensão temporal é eliminada e o tempo da representação, como num filme, desaparece em prol do tempo da leitura, intensificada, ainda mais, pelo jogo especular. Ou mesmo pelo labirinto do poço, como o conto *O poço*, utilizado como epígrafe acima.

II. VENDO O FILME E ESCREVENDO A NARRATIVA

“Queria tanto poder usar a palavra voragem. Poder não, não quero poder nenhum, queria saber. Saber não, não quero saber nada, queria conseguir. Conseguir também não - sem esforço, é como eu queria. Queria sentir, tão dentro, tão fundo que quando ela, a palavra, viesse à tona, desviaria da razão e evitaria o intelecto para corromper o ar com seu som perverso. A-racional, abismal. Não me basta escrevê-la - que estou escrevendo agora e sou capaz de encher pilhas de papel repetindo voragem voragem voragem voragem voragem voragem voragem sete vezes ao infinito até perder o sentido e mais nada significar [...] Eu quero sê-la, voragem”.

ABREU, Caio Fernando. *No centro do furacão*. In: *Pequenas Epifanias*. p.52

De qualquer forma, a escritura fílmica ou uma metodologia do espelhamento, presente na narrativa de Caio Fernando Abreu, interroga a possibilidade de certa poética ter nascido como efeito da linguagem cinematográfica. É possível pensar, então, que o escritor-cinéfilo pensava mundos narrativos originados no cinema. Cine-contos ou cine-romances, simulacros de roteiros, filmes imaginários, escritura-montagem assumem categorias na poética desse autor que se vale, sobretudo, da ausência, da negação e da impossibilidade sem aproximar-se a literatura e o cinema na forma como esta historicamente é feita. Trata-se, como afirmou André Soares Vieira (2007) ao estudar vários romances cinematográficos, “de digerir a máquina-cinema para regurgitá-la em uma escritura original calcada em uma impossibilidade, mostrando o desastre da escritura e do filme” (VIEIRA, 2007, p.152).

Christian Metz, num texto célebre - “Para Além da Analogia, a imagem” (1973, p.7-18) - fala da ação semiológica que permite compreender a especificidade daquilo que chamamos de “imagem” - é ser heterogênea, misturar e imbricar vários sistemas de

signos, não se reduzindo à simples analogia, mas, pelo contrário, abrir-se a todo um jogo visual culturalmente codificado, cuja semiose, longe de ser fácil, passiva e material, constitui uma resposta ativa e criadora a uma estratégia complexa de comunicação.

Semelhante à discussão sobre a imagem no ensaio de Metz, Caio Fernando Abreu constrói narrativas híbridas, roteiros fictícios, textos que se apropriam da linguagem cinematográfica e do aparato tecnológico da imagem tornada possível pelo cinema. A recepção, nesse sentido, caminha na esteira da anti-representação, no simulacro do cinema, e, conseqüentemente, afirma seu próprio processo de auto-representação especular. O cine-conto e o romance representam apenas a si mesmos, justificam-se por si só, constitui seu próprio referente.

O filme a que o conto ou o romance alude, por outro lado, representa antes o filme de um texto que se constrói à medida de sua leitura, no ato da semiose, como afirmou Barthes. O cine-conto ou filme imaginário e fictício e não apenas o filme real, este torna-se cada vez mais afastado e percebido como zona mental, intertextual e subjetiva. Sua poética aponta para um devir imaginário chamado filme ou refere-se a um filme produzido e já exibido, concretizado numa escritura que pretende ser fílmica, simulacro do simulacro do cinema. Meras simulações fílmicas, jogos visuais.

Essas relações entre literatura e a linguagem cinematográfica recuperam, nesse mecanismo intertextual, uma narrativa ou uma poética da fala, da leitura, do contar histórias de filmes que se imbricam na feitura do conto ou ato criativo. O filme do texto projeta, através do simulacro, uma poética que se faz na negação de seus pressupostos e procedimentos canônicos, uma narrativa do indizível, do irrepresentável. Uma construção poética que mostra os interstícios do texto, do signo e, também, do filme, para, sem seguida, desconstruí-los. Recursos retóricos que simulam a tela, que se constroem no hiato, no intervalo, na elipse, nos silêncios e solidão; uma literatura fílmica, o filme da literatura, a literatura do roteiro, do projeto do filme, do simulacro do roteiro, dos filmes contados e imaginados, dos filmes não realizados, do não-filme, do filme B, do cinema interior, as imagens e cenas descritivas que formam um filme, os cortes, a trilha sonora que embala as ações dos personagens. O filme do texto contado na câmera de leitura, na câmera escura ou nas proibições das cenas homoeróticas. O filme da citação, da paródia, da ironia, do pastiche, das epígrafes constantes, das notas de rodapé, dos comentários, o filme “obtusos” ao gosto barthesiano, o texto fílmico que se fabrica no entrelaçamento. A ficcionalidade do cinema aplicada ao conto, a ficção do processo aplicada ao processo de ficção.

III. MÚLTIPLOS ESPELHOS

“É preciso conceber o escritor (ou o leitor: é a mesma coisa) como um homem perdido em uma galeria de espelhos: ali onde a sua imagem está faltando, ali está a saída, ali está o mundo”.

(BARTHES, Roland. *Sollers Escritor*. 1982, p.51).

A leitura do conto *O rapaz mais triste do mundo* parece montar em forma de jogo espelhado como os personagens são apresentados pelo escritor, sugerindo que se trata da mesma pessoa. O adulto, nesse caso, seria a projeção de um jovem.

... esse homem de quase quarenta anos, começando a beber um pouco demais, não muito o suficiente para acender a emoção cansada, e a perder cabelo no alto da cabeça, não muito, mas o suficiente para algumas piadas patéticas. Sobre esse espaço vazio de cabelos no alto da cabeça caem as gotas de sereno, cristais de névoa, e por baixo dele acontecem certos pensamentos altos de noite, algum álcool e muita solidão. E acende um cigarro molhado, ele ergue a gola do impermeável cinza até as orelhas. Nesse gesto, a mão que segura o cigarro roça áspera na barba de três dias. Ele suspira, então, gelado. (ABREU, 1988, p. 57-58)

Justamente por apresentarem semelhanças, os dois personagens atraem-se, aproximam-se como reverso - uma espécie de inversão temporal como nas narrativas cinematográficas. “E porque nos inventamos, eu te confiro poder sobre o meu destino e você me confere poder sobre o teu destino. Você me dá seu futuro, eu te ofereço meu passado. Então e assim, somos presente, passado e futuro. Tempo infinito num só, esse é o eterno.” (ABREU, 1988, p.65).

Apesar de serem separados fisicamente, quando se encontram, os personagens experimentam um processo de reversibilidade, no qual um anula o outro: contaminam-se, emiscuem-se, completam-se. Esse processo de dupla forma simbólica da representação assemelha-se com o tom confessional e memorialista que a narrativa desmembra-se através de um fluxo fílmico.

A trajetória começa com a personagem ainda jovem e termina quando ela, através de um memorialismo cinematográfico, atinge a idade madura diante de uma cena de bar. A itinerância especular da personagem pressupõe além de um jogo do duplo, a passagem do tempo. Tanto esse, como muitos outros personagens de Caio, em constante mutação, que habitam o universo ficcional de sua poética, são seres cuja memória se encontra em processo de decomposição, à caminho da inexistência.

Assim, é que o narrador-câmera, como num recurso fílmico à distância, fala de lembranças, de passado, de um modo complexo, que se mostra como instâncias de uma memória que se esvai. Nesse caso, o espaço da identidade no conto só se constrói em

fusão com a alteridade. Esse outro que se metamorfoseia nele mesmo, demonstra, assim, uma das facetas dessas múltiplas identidades que se confundem como Proteu.

Nesse conto o protagonista parece tornar-se, apesar de seu duplo, a transparência de si mesmo, situação em que, transformando-se imaginariamente no outro, vive cinematograficamente outro papel - destaca-se de si mesmo, verifica e realiza-se, como Proteu, com sua capacidade de desdobrar-se, distanciar-se e de perceber, numa outra tela, sua condição de andarilho e mutante.

Outro conto que ressoa essa mesma indagação é *Retratos*, do livro *O ovo apunhalado*. Tudo faz lembrar *O Retrato de Dorin Gray*, de Oscar Wilde pelo tema do retrato capaz de revelar a alma do retratado. Como uma espécie de anti-epifania³ visual, o personagem após seis retratos feitos em dias diferentes, um após o outro, percebe-se numa reflexão sobre a vida e sobre si mesmo.

As transformações se dão aos poucos, conforme o personagem vai notando como os retratos são diferentes um do outro: a cada dia os “esboços de si” mostram-se através do processo de envelhecimento e de rarefação do corpo, a ponto de no sétimo dia, expor a face de um morto. Escrito em forma de diário, *Retratos* é uma narrativa em primeira pessoa - um anônimo que absorvido pelo impessoal da fotografia, consegue revelar, em determinado momento, a sensação de estar morto. O Proteu-morto encontra-se nas imagens de si, no estranhamento⁴ e na própria morte fotografada, por mais que tente fugir dessas imagens que o revelam.

Isso pode ser reforçado no que Eco diz “o fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicatas, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos têm inspirado tanta literatura”. (1989, p. 20). Sendo assim, o duplo, como *motif* da literatura, é um artifício bastante complicado. Refere-se a espelhos, sombras, fantasmas, aparições, retratos.

Na crônica *O rosto atrás do rosto* - a reduplicação, o duplo, o Proteu de muitas faces surge, tanto pela repetição estilística da palavra “rosto”, como pelas diversas e inúmeras metamorfoses que o personagem assume. A própria epígrafe, retomada do próprio corpo do texto, reduplica o título e o assunto que será tratado. O rosto que esconde muitos rostos, nessa crônica, retoma um Proteu fragmentado, angustiada e a procura de si - uma identidade fugaz e fugidia. A feitura do texto - envolvente e reflexiva - instiga o leitor, através de inúmeras situações plásticas, a procurar suas faces no espelho - mesmo que não a encontre.

Através de um final inesperado, o leitor fica se questionando qual será o seu rosto e o que esse “possível” rosto tem a dizer. “Por trás da máscara, por baixo do outro rosto estava o rosto dele mesmo”.

Outro conto extremamente irônico e que fala das diversas faces do homossexual é - *As quatro Irmãs (Psicoantropologia Fake)*. A narrativa pode ser lida pensando nas diversas metamorfoses de Proteu – uma forma de máscara das subdivisões do universo *fake*⁵ do homossexual masculino.

Ironicamente escrito em forma de lenda, o texto propõe uma rediscussão das categorias e o que elas trazem de consequência sócio-sexo-existencial para os que nela se enquadram, direta ou indiretamente. Nessa reflexão, segundo uma “lenda muito antiga”, o enunciador propõe quatro grupo distintos: o das Jaciras, o das Telmas, o das Irmãs e o das Irenes. As Jaciras seriam, segundo a “lenda”⁶, os homossexuais caricatos, assumidos e orgulhosos de sua condição. Seria um Proteu consciente - “adoram aparecer”. As Telmas seriam os homossexuais conflituados com a própria sexualidade, depressivos, muitas vezes alcoólatras. Aqui, teríamos um Proteu confuso, indefinido – nega ser homossexual, mas quando apresentam alguma manifestação de desejo, são extremamente erotizados.

Por outro lado, as Irmãs não se sabem homossexuais (ou fingem não saber), embora ninguém tenha dúvida em relação a isso. Esse seria um Proteu que não confunde ninguém, mas não se aceita. Segundo o texto, as Irmãs são pouco erotizadas e costumam ser muito afáveis. Por último, temos as Irenes - que não são os homossexuais assumidos, mas discretos, geralmente cultos, de bom nível social, parecem bastante tranqüilos em relação a sua homossexualidade.

Proteu homoerótico, extremamente ambíguo e com várias facetas, representa nessa lenda, “quatro irmãos que atendem por nomes femininos” - ou seja, teatralmente falando, representação da representação. Segundo o narrador “As mutações são tantas quanto as do I Ching.⁷ Há quem diga que essas novas identidades têm até nome, como as Juremas (Jaciras que se tornam Irenes) ou Jandiras (Jaciras exacerbadas, tipo Clovis Bornay)”.

A fragmentação da personagem (várias máscaras) é o tema por excelência desse novo Proteu no mundo da ficção de Caio Fernando Abreu, tendo como cenário um mundo esfacelado e caótico, que não se reduz às categorias da explicação racional. Esse tipo de captação do real realiza-se como um fator de estranhamento: uma aliança entre jogo, prosa poética, tragicidade e duplicidade de si mesmo.

Não importa o prisma sob o qual o Proteu se mire, o tema da mutação mostra-se associado à dicotomia vida/morte ou nas transmutações desencadeadas num desfecho epifânico e especular, instigação constante em várias narrativas de Caio Fernando Abreu.

IV. O LEITOR E O ABISMO DO TEXTO

A construção da narrativa se reflete especularmente no leitor que se vê enredado num movimento circular que não o permite definir no ato da leitura se as lembranças que se organizam pela memória do narrador-personagem tornam possível o relato literário ou se, pelo contrário, é a simulação das reminiscências que criam o artifício para um romance dentro do próprio romance. Se a dúvida assalta o leitor este não é ingênuo a ponto de pensar que o que lê pretende ser um simples diário de experiências já que a escrita firma-se sobre uma forma sofisticada de revisitação de uma antiga tradição de cumplicidade com o leitor que nessa nova versão pode atraí-lo: “seria tão perfeito se fosse exatamente assim como penso que lembro, tantos anos depois, que ficou como se tivesse sido” (ABREU, 1990, p.34).

Se o deslocamento e a desconfiança tomam conta da leitura é pelo fato de que o estilhamento do narrador-personagem abre caminho apenas para uma indecidibilidade labiríntica realçando a desconexão do narrador quanto ao destino das personagens e tornando-o inconfiável.

Esse falso descompromisso faz perder o rumo da narrativa que é trabalhada à maneira de um *making of*, desmembrando-se em pequenas dramatizações testadas na própria “trama” textual, tal como a gota de mercúrio do pequeno⁸ jogo roubado pelo personagem a qual se multiplica buscando outras saídas, a narrativa vai se rearrumando, se compondo não necessariamente para formar um sentido, uma vez que a imagem da concentricidade suscita simultaneamente uma expansão e um esgarçamento de uma delimitação precisa, mas para verificar possibilidades. A simulação parece colar-se à performance da escritura⁹ e chocar o personagem pela contradição de uma vida cheia de emoções prometida pelo pôster afixado na sala do seu apartamento [“não é excitante esta vida?” (ABREU, 1990, p.68)] e pela irrealdade cotidiana de um real que parece ter enlouquecido: “Faltavam os créditos de Dallas subindo sobre a imagem congelada” (ABREU, 1990, p.108).

O olhar é tomado por uma função-câmera que espreita dissimuladamente um mundo que se assemelha a um “quebra-cabeças sem molde” (ABREU, 1990, p.21)

assalta o sujeito e torna as coisas intangíveis para ele na medida acelerada em zoom, envoltas por uma película que as distancia dele.

A imaginação do leitor, nesse redemoinho especular, preenche o vácuo deixado pela indefinição dos contornos e apaga um limite seguro entre o real e o inventado, possibilitando a emergência da pura simulação.

V. A REDUPLICAÇÃO DOS TEXTOS

Espelho partido, trincado, estilhaçado, fragmentado, difuso... esta poderá ser uma metáfora atribuída ao romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu. Novamente nesse romance especular, o que está em jogo é a representação, indagação antiga que perpassa a crítica literária e as artes em geral, e mais do que nunca na construção da ficção contemporânea, dadas as múltiplas implicações que acarretam.

Nesse romance o que está em xeque não é mais a matéria da literatura em si, mas a maneira de articulá-la no espaço da linguagem, que é o espaço/tempo do texto. Com efeito com esse romance Caio Fernando Abreu através de inúmeros recursos narrativos passam a ocupar um território de interação multidiscursiva, não mais moderno, mas extremamente pós-moderno, pois ele é marcado e demarcado por artifícios que parecem indicar o desgaste do poder de significar, num mundo cada vez mais dominado pela homogeneização cultural inerente à lógica do capital.

Pode-se afirmar que esses artifícios, em Caio Fernando Abreu, vêm funcionando, grosso modo, como uma espécie de grande operação metalinguística, um embate entre linguagens, no qual sem cessar, uma tenta assimilar a outra, desembocando no recurso que Lucien Dallenbach chama de “mise-en-abyme”, ou seja, em recursos retóricos que utilizam o fragmento reflexivo para espelhar o conjunto do relato, o que não inclui apenas o enunciado, mas também o processo de enunciação e o código em que é feito o relato. Diz-nos ele que: “Um espelhamento é um enunciado que reenvia ao enunciado, à enunciação e ao código” (p.62).

A relação de semelhança, indispensável para que o fragmento incluído torne-se duplo (embora imperfeito) da obra que o contém, algumas vezes é estabelecida na própria obra, como é o caso desse romance-roteiro. Porém, a maioria das obras que adotam o procedimento de *mise-en-abyme* não explicitam a reduplicação tão claramente como o fez Caio Fernando Abreu, apenas indicam através de uma ou várias sugestões, obtida por vários métodos de leitura.

Assim, nessa narrativa, por exemplo, Dulce Veiga é retomada de outras histórias, a do romance *A estrela sobe* (1983), de Marques Rabelo e também do filme do mesmo nome, de Bruno Barreto. Portanto, recuperar “Dulce” no universo de *Onde andaré Dulce Veiga?* é reconstituir a memória feita uma rede em palimpsesto, é estabelecendo relações entre um fragmento e outro, recuperando a história da protagonista, produzindo de certa forma, uma outra história, uma outra narrativa; e, ao mesmo tempo, reforçando o invisível na cidade, na paisagem narrativa. É não contar uma mesma história, mas outra diferente. Nesse processo de espelhamento, de várias citações, pode-se observar, então, 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 de promessa de encontro com “Dulce”: procurá-la é vislumbrar um lugar, é ir além do caos, é voltar a ter sentido, é narrar novamente.

Ao procurar por Dulce, a narrativa, então, tenta dar forma, organizar o invisível que torna a paisagem incompleta, de um modo diferente. Se em *A estrela sobe*, de Marques Rebelo e de Bruno Barreto, “Dulce” aparecia como uma cantora estabilizada na carreira e, portanto, inserida no mundo da indústria cultural ainda que incipiente, no romance de Caio Fernando Abreu ela se recusa a essa integração, desaparece sem deixar rastros, sem querer dar entrevistas ou ser redescoberta. A filha, por sua vez, é uma cantora *punk* e lésbica às voltas com o que sobrou, com o mundo fragmento das cartas e fotografias. O protagonista é sub-empregado como jornalista e está imerso numa crise de identidade que o deixa sem lugar até em si mesmo.

Ainda nesse jogo especular e de infinitas citações, toda uma série de referências (como Virginia Woolf, músicas de rádio, cenas de filmes etc) mostra que, apesar de marginais a esse mundo da cultura de massa, tais personagens estão nele inseridos. Nesse contexto, ganha peso o subtítulo do livro, “um romance B”, paratexto importantíssimo para interpretação fílmica. A expressão, utilizada pelo autor cinéfilo, refere-se a películas de baixo orçamento e de gênero de fácil apelo comercial, como histórias policiais, de horror e de ficção científica.

Ao definir-se como “um romance B”, no título metalinguístico, *Onde Andará Dulce Veiga?* incorpora e reescreve elementos da narrativa policial (como procura 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, assim, protagonistas no mundo da indústria cultural.

Nessa procura constante que se multiplica ou desdobra na pergunta do título do romance, descobrir o seu paradeiro, no tempo presente da narrativa, tem importância fundamental. Não há, pois, nenhuma nostalgia nessa memória-busca. O passado não é idealizado, não se contrapõe ao presente, mas, conta histórias no aqui-agora. Nessa espécie de genealogia de um passado múltiplo, há, de fato, uma totalidade impossível da mesma forma com que não se pode romper com o que já se transformou em outra coisa, que já se fragmentou. Nessas investigações, descobre-se que ela não habita mais a grande cidade caótica: contrapondo-se ao excesso desse lugar poluído, ela opta pela simplicidade de uma pequena vila no Mato Grosso. É lá que é reencontrada, num ambiente ao mesmo tempo místico e poético. A ansiedade e angústia do protagonista são, então, finalmente apaziguadas por esse encontro que dá concretude, que sintetiza margens, perspectivas sobre o mundo. Cidade grande e natureza se encontram e não se opõem, antes se complementam: em paz em sua ansiedade, o protagonista retorna renovado à metrópole. Nesse sentido, vale ressaltar a simetria entre as personagens centrais do romance: Dulce e o protagonista são como face e contra face, ambos refletindo e alterando a imagem e a trajetória um do outro.

Parece-nos que mesmo a estrutura múltipla, nas retomadas do título, da personagem, da procura de uma cantora, tudo isso consiste em subdivisões internamente, reduplicando em cada história facetas assimiladas de um mesmo quadro básico, transformando a obra em casa de espelhos múltiplos, que captam, incessantemente, sob diversos ângulos diferentes, pedaços de um mesmo “corpus”. E Dulce fragmenta-se nos espelhos multiplicados que a dilaceram, a estilhaçam, e ao fazê-lo transformam-na em duplos, múltiplos, fragmentos, pedaços à deriva.

O mesmo acontece com o processo de feitura do livro, que se despedaça em várias histórias, fragmentos do mesmo “corpus”, como se fosse, cada história, um espelho a refletir pedaços de Dulce, em narrativas reduplicadas... E segue o livro em *mise-en abyme*, apontando sempre para uma desintegração, um despedaçamento mortal e dionisíaco.

Feito miragens, o universo da procura por Dulce reflete a estrutura da reduplicação ao infinito proposta por Dallenbach. O universo estilhaçado de Dulce e do protagonista, o outro e o mundo são dela prolongamentos. Toda a realidade circundante parece-lhe um reflexo dela mesma. Cada homem ou mulher com quem se relaciona é um pedaço vivo daquilo que ela é ou fora: o outro, a quem tanto busca, é seu reflexo. Por sua vez, Dulce Veiga também serve de espelho para aqueles com quem mantém alguma ligação.

Outro processo que reforça a *mise-en-abyme*, tanto do título como do enredo, é a ilustração da capa da Companhia das Letras (1990). Segundo Denílson Lopes ela remete a uma apresentação fake. Bonecos de papel em forma de colagens com que crianças em outras eras menos tecnológicas se divertiam. No centro dessa capa aparece supostamente a própria Dulce, ladeadas por onças e palmeiras. A mistura entre o artifício e o mau gosto ganha um suporte no subtítulo do romance.

Como nessa capa, Dulce, através do narrador-protagonista, é capturada em fragmentos, nos espelhos em que se reflete, nas imagens de lembranças de sua história, emestilhaços sempre captados no presente, no momento exato em que se prendem ao papel, enquanto acontecem, para, neste aprisionamento, transformarem-se em Literatura e contarem a sua trajetória.

Ao deixar-se capturar-se numa existência em série, fragmentada nos espelhos que fornecem imagens como se oferecessem “fotogramas” literários (ou cinematográficos?), as histórias que falam de Dulce Veiga pressupõem um “voyeurismo”, a presença deste “olho cego”, que capta a ação narrada, da literatura. O narrador por vezes fala de uma “outra”, um “voyeur” que a observa de dentro do espelho, uma bipartição dela mesma.

Iconoclasta, o narrador personagem ao procurar Dulce Veiga, nesse sentido, não encontra conforto na continuidade do tempo. O futuro é para ele a iminência do fim, o passado não se guarda na memória. Seu tempo é o presente, aquele em que, como “voyeur”, observa e narra especularmente a ação. Memória e música misturam-se para compor traços semiológicos que entendam e despertam algo adormecido no protagonista que rememora, ao encontrar Márcia cantando a música que foi o grande sucesso de Dulce Veiga:

[...] Por trás da porta, vinha a música familiar. Não apenas familiar. Havia nela, ou na sensação estranha que me provocava, algo mais perturbador. Tentei ouvir melhor, não era exatamente aquilo, embora o que eu não identificava que fosse, e quase lembrava, também estivesse lá, dentro da música ou de mim. Dava saudade, desgosto. E outra coisa mais sombria, medo ou pena. Na minha cabeça cruzavam figuras desfocadas, fugidias como as de uma tevê mal sintonizada, com fundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma tela. Fusão, pensei: sentimento. E reví 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. Não fazia sentido [...]”. (ABREU, 1997, p.24)

Como se pode perceber nesse fragmento, as lembranças e os sentimentos inquietantes que tomam conta do protagonista provêm da canção de Custódio Mesquita e Mário Lago intitulada "Nada além", o que, através do recurso metonímico " se torna o mote central do romance pela forma como propõe a ilusão enquanto alternativa" (FARIA, 1999, p.148). É o que traduz os versos abaixo:

"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,
 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 nem peço
 para meu coração
 nada além de uma linda ilusão". (ABREU, 1997, p.27-28)

Assim, contraditoriamente, reafirma-se a todo o momento, durante a narrativa, a necessidade que o protagonista tem de evitar o uso do seu verdadeiro nome; há também, uma obsessiva e repetitiva menção à sua incapacidade de cantar. Canto e silêncio, música e desilusão se misturam, como um Orfeu, à fala do narrador para compor, de alguma forma ou de outra, o discurso do clichê e da angústia, que pontua o romance.

Nas palavras do narrador-protagonista, buscar-se-á enfrentar o tempo, vasculhar a morte. Se é no outro, na imagem ou na música, que se busca, é neles que se depara frente a frente com uma morte simbólica. Todos os espelhos em que se depara, como a própria cidade, contém, de certa forma, o desaparecimento da cantora, uma certa morte. A atmosfera em que o narrador se insere gira com Eros e Thanatos. Olhar-se no espelho é, sugerido como processo de morte, um enfrentamento do tempo.

E pelas imagens em que o narrador e Dulce Veiga se revelam, se refletem, transgredimos finalmente a barreira entre o universo imaginário e o fictício. Nesses universos vertiginosos do especular, confundem-se literatura e cinema, narrador e autor, protagonista e objeto de procura, o real e o ficcional – sempre girando na bola de espelhos múltiplos que sempre repetem a mesma imagem, esboroando a fronteira entre o universo imaginário e o externo, como se um encontrasse o outro, desvirginasse o outro, a sangrar, a trazer a morte simbólica, a um sugar o outro, como vampiros, morcegos, como a vida e a morte misturadas, o fictício e o real, o homem e a mulher, compondo em sua relação a narrativa feita de espelhos múltiplos.

VI. (IN)CONCLUSÕES: O TEXTO E SUAS ARMADILHAS

A arquitetura *en abyme*, isto é, colocando uma imagem dentro da outra sucessivamente, vai destruindo o “efeito do real”, até que a realidade desaparece: o olhar do narrador-jornalista, centrado na procura e na investigação, capta uma imagem de mulher, que capta um olhar sobre a cidade, sobre os filmes que assiste, sobre as

músicas que ouve, sobre seus modelos e memória. E estes, terão sido reais ou imagens da imaginação? Olhando todos esses olhares, o olhar do autor, que aponta a direção exata para o olhar do leitor, que olhar seguir? Jogo de olhares? Jogo de espelhos?

Como um filme, esta leitura, ao gosto de Barthes, seria uma narrativa da poética de Caio Fernando Abreu, uma paixão construída por hesitação e jogo, um texto-fílmico ao estilo de Almodóvar - vermelho-erótico - *A Lei do Desejo* (1987). *O que se vê, quem vê, como se vê* são perguntas que explodem. Caio, não o autor-cinéfilo, mas este feixe de textos-*flashes*, surge nos capítulos sem esconder a força de um retrato que pulsa, de uma imagem narrativa que implica deslocar, justapor, colar, retroceder, adiantar, interromper, antagonizar e confrontar como a poética do filme *Esse obscuro objeto do desejo* (1977), do cineasta Luis Buñuel.

Um pouco, que se mapeou e percorreu, vertiginosamente, nessa comunicação é isso. Um cruzamento do texto e do olhar, da narrativa pós-moderna e da imagem, o ver e o escrever, a literatura e o cinema, o cinema e a literatura, sempre que possível, mergulhados semiologicamente no processo da *mise-en-abyme*, sujeito e objeto dentro do mesmo espaço: o da linguagem espelhada.

¹ Mestre em Ciência da Arte pela UFF e Doutorando em Literatura Comparada, também, pela UFF. E-mail: rodricoara@uol.com.br

² ABREU, Caio Fernando. *Nos Poços*. In: *O Ovo Apunhalado*. p.19.

³ Anti-epifanias: termo usado por Olga de Sá para representar as epifanias do feio, da náusea ou epifanias irônicas e corrosivas que também revelam o ser, pelo seu avesso. Conceito utilizado pela autora para estudar a obra de Clarice Lispector.

⁴ A morte e o estranhamento, segundo a pesquisadora não estão vinculados apenas à AIDS. Os personagens de seus contos têm relação estreita com a morte, vivendo situações-limite. Por vezes a persegue procurando prazeres arriscados como sexo e drogas, outras vezes descobrem-se mortos em vida, como o personagem de *Retratos*. Adriana Castilho Gomes. *A Poética da Felicidade*. (Dissertação de Mestrado) RJ; UFRJ. 1999. p.40

⁵ Gíria utilizada pelos homossexuais para reforçar o aspecto artificial, falso do ser humano.

⁶ Caio questiona o conceito de gênero textual, portanto, ora pode ser classificado como crônica, conto, depoimento, ora como lenda etc.

⁷ I- Ching ou Livro das Mutações, segundo TEIXEIRA, p.108, é baseado em sessenta e quatro hexagramas, ou seja, sessenta e quatro figuras compostas de seis linhas inteiras ou divididas. A organização desses hexagramas revela o que o I-Ching tem a dizer. O princípio de constante mutação rege o livro.

⁸ ABREU, Caio Fernando. *Conto Eles*. In: *O Ovo Apunhalado*..

⁹ ABREU, Caio Fernando. *Romance Onde andará Dulce Veiga?*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABREU, Caio Fernando Abreu. *Triângulo das Águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.a
- _____. *Onde Andará Dulce Veiga? Um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *O Ovo Apunhalado*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Pequenas Epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- _____. *As Quatro Irmãs (Psicoantropologia Fake)* In: *Caio 3D: O Essencial da Década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir: 2006
- BARTHES, Roland. *Sollers Escritor*. Rio de Janeiro. Tempo brasileiro. Fortaleza. Universidade Federal do Ceará.1982.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris. Seuil.1973.
- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DALLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.1977.
- FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração. A experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papel & Virtual, 1999.
- GERARD, Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.1982.
- GOMES, Adriana C. *A Poética da Felicidade*. Mestrado em Ciência da Literatura. Faculdade de Letras. UFRJ, 1999.
- HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 2004.
- LOTMAN, Yuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Estampa. 1978.
- _____. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa. 1978.
- LOPES, Denílson. *Da Pobreza das imagens à música das palavras*. In: *Aletria. Revista de Estudos de Literatura. Literatura & Cinema*. FALE, UFMG. Belo Horizonte. 2001.pp.215-223.

METZ, Christian. e outros. *Para além da analogia, a imagem*. In: *A Análise das Imagens*. Petrópolis: Vozes, 1973.

REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. São Paulo. Abril Cultural. 1983.

TEIXEIRA, Leonardo Jacintho. *I-Caio Ching Fernando Abreu: Uma Leitura de Mutação e Palimpsesto em Ovelhas Negras*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1997.
(Dissertação de Mestrado)

VIEIRA, André Soares. *Escrituras do Visual. O cinema no romance*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

FILMOGRAFIA:

BARRETO, Mário. *A Estrela Sobe*. (1974).