

ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA, DE CAIO FERNANDO ABREU E A POÉTICA DO MELODRAMA

Doutorando Rodrigo da Costa Araujoⁱ (UFF)

Resumo:

A prática narrativa de Caio Fernando Abreu (1948-1996) transforma a linguagem romanesca num expediente visual híbrido, cujo princípio constitutivo é a técnica de montagem/colagem de diferentes ordens discursivas que, ao se imbricarem, relativizam as diferenças entre texto literário e outras artes, ou mesmo literatura e cinema. Considerando-se a escritura dessa perspectiva, - essencialmente o romance *Onde andaré Dulce Veiga* (1990) -, busca-se analisá-la enquanto exercício de pastiche da linguagem cinematográfica e da poética do melodrama. Assim, acompanha-se interpretativamente o gesto intertextual como operação de escrita, promovendo no romance, a incorporação da visualidade, concomitantemente, com características e estratégias da narrativa/poética melodramática.

Palavras-chave: Cinema - literatura - melodrama - Caio Fernando Abreu

Era um jogo. Americano, japonês, não havia nenhuma indicação. Um labirinto em forma de hexágono, sobre um fundo preto, com uma gota prateada de mercúrio do lado de fora do labirinto, tudo coberto por acrílico transparente. Virei-o nas mãos, a gota de mercúrio bateu contra uma das paredes e partiu-se em três. Tornei a virá-lo, mais devagar. Uma das gotas partidas entrou no labirinto. Com movimentos cada vez mais suaves, consegui que ela começasse a deslizar pelos corredores, em direção ao centro. Das duas gotas que ficaram de fora, uma partiu-se em mais duas, outra entrou também pelo labirinto escorregou de encontro àquele que já estava lá dentro e fundiu-se nela (ABREU, Caio. 1990, p.172).

Labirinto, jogo, espelho partido, trincado, estilhaçado... Estas metáforas aleatórias (mas nem por isso ausentes do romance) e ao mesmo tempo esta epígrafe - ou jogo e processo de escrever - retirada do livro *Onde Andará Dulce Veiga*. Um romance Bⁱⁱ(1990), de Caio Fernando Abreu (1948-1996) podem ser entendidas, ou mesmo estendidas a toda a obra do escritor gaúcho, como guia de leitura a quem se aproxima da sua produção, porém aqui, elas serão utilizadas para ler este mesmo romance, propriamente dito. Com esse intuito, da epígrafe, colhe-se esse jogo-processo - ele mesmo sem indicação como o narrador comunica - pressupondo, desde já, uma declaração lúdica, espécie de entrada no texto, trajetória deslizando e ambígua pela superfície.

A leitura requerida - “como jogo sem nenhuma indicação” - convida a uma aventura analítica e à necessidade de responder a algumas perguntas. O que, talvez, nem tenha resposta. Quem é este sujeito-protagonista - sujeito ele mesmo que se sente filmado logo nas primeiras páginas e que, também, confessa uma vida feita de fatos. “Ação, movimento, dinamismo” (p.11 e 13), uma vida como “chatíssimo roteiro”? Como se explica a criação do romance que se apropria da forma narrativa de outras mídias - cinema, teatro e música - para, a partir delas, extrair estratégias estéticas? O que há no romance que tematiza o cinema e a poética da criação cinematográfica? O que há em termos de linguagem e de técnica, que se possa dizer, ou mesmo aproximar-se, como sendo dos domínios do cinema, para que possamos caracterizar um romance como construído a partir de técnicas cinematográficas e características melodramáticas? Essas e outras perguntas surgem diante desse jogo que se apresenta.

Pela escrita de um iconoclasta, excessivamente decorada de apelos sensoriais (músicas, cores, brilhos, memória visual e auditiva, vultos longilíneos), o leitor é levado a tentar decifrar uma construção sofisticada de linguagem, permeada de detalhes espelhísticos e enigmáticos como sugerido na epígrafe deste ensaio.

Instância significativa e fundamental neste romance, a questão do foco narrativo impõe-se, apontando para uma superposição de espelhos e máscaras. O narrador-personagem e jornalista narra

a história de uma busca, de uma tentativa por parte dele em apreender o passado, para, então, reconstruí-lo e possibilitar um sentido a seu presente tomado por prenúncios de morte e saturado por imagens. Essa reconstituição, ela mesma intertextual e povoada de música, imagem e poesia, faz-se de forma dialética: a discussão entre o que é sua vida pessoal e a de Dulce Veiga, entre o que é cinematográfico e literário. Imbricam-se vida e filme, literatura e cinema, memória e narração, além do árduo trabalho de tecer a história de uma geração que se confunde com a da cantora desaparecida há vinte anos e a atual no contexto contemporâneo da cidade de São Paulo, espaço central onde transcorre a maior parte do enredo. Nesse sentido, mais que um jogo, a linguagem literária funciona para o autor como um grande fetiche, pois cria a ilusão de que efetivamente se automatiza em torno de seus próprios recursos retóricos, manipulando as outras linguagens e mídias e criando um espaço no interior do qual o próprio narrador se coloca como demiurgo.

A partir disso, pode-se afirmar que esses artifícios, em Caio Fernando Abreu, vêm funcionando, de alguma forma, como uma espécie de grande operação metalinguística, um embate entre linguagens (teatral, musical, literária e cinematográfica), no qual, sem cessar, uma tenta assimilar a outra.

Pretendemos, nesse ensaio, retomar essas questões-argumentos, baseando-os, porém, em outra perspectiva, que, dialeticamente, surge das mesmas condições de produção que os alimentam: a escrita, eivada de estímulos imagéticos que cada vez mais se sobrepõem aos verbais, cria novos campos produtivos de significado, cujos pressupostos da construção narrativa podem ser lidos enquanto exercício de pastiche da linguagem cinematográfica e da poética do melodrama. O melodrama, nessa perspectiva, insere-se num contexto composto pela heterogeneidade e pelo hibridismo, em zonas intermediárias de alteridade em que se debatem, também, questões como o sujeito e a representação; o corpo, o gênero, a circulação e o consumo cultural, articulando de forma problemática os diversos lugares da enunciação. Assim, acompanha-se o gesto intertextual como operação de escrita, promovendo no romance a incorporação da visualidade, concomitantemente, com características e estratégicas da narrativa/poética melodramática.

Arriscando uma total identificação com o cinema e a poética do melodrama, o romance recupera, através da teatralização, a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (relato do protagonista) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz da cantora desaparecida. Isso, ou essas delicadas e significativas ações, permitem Ismail Xavier (p.39) dizer que o melodrama é uma estética do exagero e do excesso, é o gênero que faz grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvendará em inúmeros mistérios, pistas falsas, equívocos, intrigas, vilanias. Nessa perspectiva, o romance *Onde Andará Dulce Veiga*, além de acompanhar estas características melodramáticas, incrusta isso nas ações e sentimentos, carrega-se de reviravoltas, histórias que uma está colada à outra, algumas vezes justapostas, outras vezes sobrepostas, envolvendo uma pedagogia do olhar convidativa, revelando, assim, apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou mesmo do pecado.

Bebendo nas fontes do teatro do século XIX, do cinema do século XX e da TV desde 1950, a poética do melodrama, segundo Ismail Xavier (p.64), significa

ação, velocidade, efeitos ilusionistas, enredos complicados e cheios do que chamamos “golpes de teatro”. Mobiliza atores grandiloquentes, gestos largos, sentimentalismo, a composição de *tableaux* - [...] - é o desenvolvimento gradual, de toda uma maquinaria manipuladora de cenários e reprodutora de aparências (XAVIER, 2003, p.64).

Essas características presentes no teatro “melô”, segundo ele, enumeram traços da cena cinematográfica. Em *Onde Andará Dulce Veiga*, esses recursos cênicos, também imitando cenas do cinema, compõem a rede de segredos e revelações prosaicas de que se alimentam as características da narrativa melodramática que dialoga com o romance do escritor gaúcho. Palco das ações e das

peripécias do narrador, o desaparecimento de Dulce Veiga em si é o menos importante na trama, mas sim o mal que fazem a ela e que se exhibe como teatro do mal aos olhos do narrador. É justamente essa teatralização do mal que ecoa proximidades com o melodrama, este, que ostenta o prazer ou a dor da transgressão, muitas vezes em simbiose com a cantora que compõe a pergunta-título, por sua vez, não encarna a ação silenciosa da virtude, mas a afetação desta.

O espírito performático, próprio do melodrama, ainda pode ser percebido em falas do narrador que, ao refletir sobre sua imagem no espelho, não tem mais a certeza da reduplicação do real, mas a aderência à virtualidade de uma presença que se quer consumir, não se importando apenas como mero simulacro: “Olhei minha cara no velho espelho riscado, as marcas que eu nem sabia mais se pertenciam ao vidro ou à pele” (ABREU, 1990, p.12). Pelo espelho, nessa fala, o narrador já instiga, ao gosto melodramático, a identidade trocada, o “é mas não é”, certa construção dramática importantíssima no espetáculo, que, além de colocar o leitor/espectador nesse jogo da verdadeira identidade, ainda mantém a intriga constante da revelação da verdade.

Esse jogo dramático e performáticoⁱⁱⁱ é intensificado com a sonoplastia, espécie de *leitmotiv* para encenações ou desejo de busca que acompanhará o protagonista e a heroína melodramática na composição do *glamour* integrando presente e passado nas encenações discursivas, por isso mesmo ele adianta nas primeiras páginas

Então ouvi no rádio uma música que parecia conhecida. Dizia qualquer coisa como “a realidade não importa, o que importa é a ilusão”, no que eu concordava plenamente. Pelo menos não me acontecera nada além de fantasias. Mas a música que ressoava em algum porão da memória era antiga como um bolero, um Fox, e o que saía do rádio agora era um desses rocks com baixo elétrico desesperado, percussão envenenada e sintetizadores histéricos. A voz da cantora lembrava vidro moído (ABREU, 1990, p.13-14).

Ajudando na composição cênica, a música^{iv} no romance, como, também, nos filmes melodramáticos, reiterada da canção popular, apóia o tom dramático das situações ou define o caráter e a evolução do personagem, porém, fundamentalmente, possui uma intenção erótica, que se realiza claramente, na utilização de canções românticas que tem no bolero seu expoente. Além da funcionalidade dramática, a música popular surge como alegoria de identidade cultural, ela é recurso com objetivo de servir ao drama e prevenir o público/leitor. Chega-se a abusar tanto desse recurso, como no cinema melodramático, que se converte num estilo próprio atuando como “anunciador” de futuros acontecimentos ou como “comentarista” de situações. Desse modo, e segundo a leitura de Silvia Oroz, em *Melodrama: o cinema de lágrima na América Latina*, “a música converte-se num elemento de efeito dramático, constituindo-se num suporte fundamental da narração” (1992, p.94).

Além da música e, aproximando-se do teatro e dos efeitos sonoros, o texto se inscreve sob a marca da alternância do padrão culpa/pecado para a transparência da expiação midiática, devassando e expondo tudo aos olhos de todos, e, conseqüentemente, por esse motivo, aproximando a experiência dos personagens aos desdobramentos numa sociedade que Guy Debord muito bem definiu como a “sociedade do espetáculo”. Por isso mesmo, o narrador, cansado da reduplicação sucessiva de imagens, em certo instante, deixa claro que: “Perdera o vício paranóico de imaginar estar sendo filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como os das moscas, mas não o de estar sendo escrito” (ABREU, 1990, p.13).

Isso implica, teatralmente, marcar o personagem-narrador pelo caráter de exterioridade, pondo ironicamente em questão o aniquilamento da autenticidade do que ele fala. A esse procedimento discursivo soma-se outro que o ratifica e o complementa: o desdobramento do sujeito que conta e observa a si mesmo como se fosse um outro, tal como acontece num jogo em que tudo parece ser *performance* e encenação. Além desses aspectos, o leitor se depara com personagens que são superfície, imagens, já que frequentemente, emergem de uma cadeia de múltiplos mecanismos

de mediação: fotografia, cinema, música, teatro etc.

Esse espírito lúdico, apoiado sobre o efeito de imitações e que tem a feição melodramática, reforça a ideia de que os personagens parecem ter decorado mal seus papéis, sugerindo um roteiro pouco original, situações que lembram cenas de filme ou versos de música *pop*^v reverenciando o universo *kitsch* e certa atmosfera de irrealidade. Outra astúcia da representação que compõe o efeito ilusionista e alimenta o melodrama é o fato de o olhar masculino do narrador e seu objeto de desejo ser centrado na figura feminina. Por esse gesto, pretende-se instaurar um processo de conhecimento, autoconhecimento e de criação que é espelhístico. Esse movimento do olhar, no romance, não é unívoco, mas extremamente dialético: o narrador-jornalista olha a criatura para fazê-la olhar seu criador como criatura, além de fazer dessa criatura a imagem de si mesmo. Nesse jogo, o império do olhar se faz graças à distância quase absoluta do tato, permitindo, assim, que o olhar seja tomado por uma função-câmera que espreita dissimuladoramente um mundo que se assemelha a um “quebra-cabeças sem molde” (ABREU, 1990, p.56).

Nessa prosa que adere à situação de exposição, de espetáculo e jogo cênico de olhares, não fica de fora o jogo lúdico da tessitura cinematográfica do caráter de montagem que permeia o texto. Feito encaixes, peças que podem ser arrumadas ou mesmo espécie de diretrizes para o leitor, o livro acompanha implicitamente marcas, notações e indicações precisas para a realização não apenas de uma filmagem, mas a própria montagem do material. Do ponto de vista da estruturação, costuma-se dizer classicamente, conforme sintetiza Ismail Xavier, que

um filme é constituído de sequências - unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal [...] O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é o segmento contínuo da imagem (XAVIER, 1977, p.19).

Onde Andará Dulce Veiga se estrutura em sete partes ou capítulos, - I. Segunda-feira. Vaginas Dentatas, II. Terça-feira. *The hard core of Beauty*, IV. Quarta-feira. A Fera Mulçumana. V. Quinta-feira. Poltrona Verde, VI. Sexta-feira. O Labirinto de Mercúrio, VII. Sábado. Vaga Estrela do Norte e, por último, Domingo. Nada Além^{vi} -, de segunda-feira a domingo, e que poderiam assumir metaforicamente, tomadas enquanto sequências, nas quais se registra a passagem do personagem-andarilho vindo de São Paulo, perpassando pelo Rio de Janeiro e encerrando sua busca-trajetória em Estrela do Norte. Visualmente, o romance estrutura-se assim:

Tais sequências nomeadas em capítulos, e que, também se subdividem, estruturam-se a partir dessa sucessão de cenas que se encadeiam linearmente, obedecendo a unidade temporal, mas recortando projeções do narrador que justapõe e contrapõe presente e passado à ordem cronológica dos acontecimentos e evidenciando, nesse caso, a função narrativa desse processo de montagem empregado pelo autor-cinéfilo.

Ismail Xavier também defende o valor e a importância da montagem no processo cinematográfico para diversos cineastas e teóricos, como Pudovkin (XAVIER, 1983, p. 60), para quem “a montagem constroi cenas a partir dos pedaços separados [...]. A sequência desses pedaços não deve ser aleatória e sim correspondente à transferência natural do observador”, o que fortalece a possibilidade de comparação entre os efeitos da montagem audiovisual, em que o usuário também escolhe os “pedaços” textuais a serem lidos no livro, não de forma aleatória, mas como consequência do discurso produzido por eles. Na teoria do cinema, segundo Leone, entende-se a montagem como

uma modalidade fundamental para a narrativa, ela estabelecerá uma interdependência de todas as expressões ao agir, através do corte, como transformadora das materialidades. Nessa perspectiva, o corte parece ser o fator que trabalhará o material fotográfico, como também o ordenamento do material

sonoro, moldando relações e associações que integrarão a narrativa segundo as concatenizações lógicas (LEONE, 2005, p. 25).

Assumindo essa semelhança, Onde Andará Dulce Veiga, acima explicitada, apresenta a possibilidade do livro ser lido/tomado, simultaneamente, como uma espécie de roteiro cinematográfico ou como espécie de um filme pronto que vai se projetando durante o processo de leitura. Os laços que conectam o romance ao universo cinematográfico, todavia, ultrapassam o apelo à imaginação do leitor e estabelecem-se ao nível da própria técnica de construção narrativa. Como se o romance se estruturasse a partir desses capítulos ou momentos eminentemente descritivos e detalhados, tecidos à base de sentenças curtas e dias da semana, situações incisivas, verdadeiros tópicos a serem desenvolvidos durante a etapa posterior (digamos, a da filmagem).

Resumidamente, por este roteiro, os encontros do protagonista com Dulce Veiga reforçam que quanto mais próximo do passado o narrador chega, mais decadente ele encontrava o seu presente e a vida da cantora desaparecida. Se seu passado pode ser contado de trás para frente (dos quarenta anos que relembra os seus vinte anos) e, de certa forma, demarcado pelas gerações de cantoras, o da diva não pode assumir algumas demarcações, pois ela surge dos desvãos e rupturas do narrador.

As ações que se desdobram de toda sorte em peripécias com inúmeros recursos de riqueza cênica, ajudam a contar o enredo e esses encontros. A intenção desses recursos, nesse sentido, é cultivar, segundo a poética do melodrama, múltiplas emoções e sensações, de modo que o leitor com a platéia sejam envolvidos na ilusão teatral. Em Onde Andará Dulce Veiga, como acontece nos fragmentos recortados, de acordo com os encontros ou visões do protagonista, - pautados sempre de fortes emoções e arranjos visuais e sonoros -, aparecem diversos recursos para seduzir o espectador, ao invés de incentivá-lo uma postura puramente testemunhal. Neles, os delírios ou fantasias finais do narrador encaminham o leitor, de sobressalto em sobressalto, para um desfecho que nem sempre concede a tranquilidade do final feliz.

Essa capacidade para surpreender, evidentemente, pode ser associada ao enredo e à procura, ou à falta e o silêncio constantes. Apesar de uma peculiar linha de progressão, feita à estética melodramática, a trama se desdobra em vez de prefigurar o desfecho e persegui-lo em linha reta. A voz ao final do romance, exatamente nos parágrafos conclusivos, antes da epígrafe de Clarice Lispector, reforça, uma arte que se declara como artifício, como a poética melodramática, estratégia de esclarecimento do relato:

_ São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição (ABREU, 1990, p.204)

Esses comentários, referindo-se ao leitor/espectador servem como termo de teatro, autorizando o espectador a não considerar a seriedade da história-relato. Enseja-lhe pressentir, ao menos pressentir, a artificialidade da intriga e indicam a existência de um outro nível além daquele em que os fatos estão sendo exibidos. Confirmam, de alguma forma, os atores que estão na condição de artistas e que representam papéis no texto-palco. Assim, ao gosto melodramático, as encenações, o *glamour* a tragédia de Dulce, e a solidão ou falta do protagonista ficam explicadas e esclarecidas.

Nesse caso, os fragmentos (capítulos do romance e suas divisões), feitos ao gosto de cenas, (também, entrecenas) devem ser apreciados na riqueza que os caracterizam, na impressão que produzem, mesmo que deslocados do romance como um todo. A montagem, os cortes, as sobreposições de histórias, o suspense e enredos ficcionais paralelos são estratégias

deliberadamente introduzidas para melhor captar a atenção do leitor/espectador nessa procura desesperadora. Estas ficam suspensas entre as sucessivas emissões noticiosas e detalhes de situações ou cenários - *os atos* - aguardando a surpresa dos próximos desdobramentos.

Considerados como “fatos/encenações melodramáticas”, os acontecimentos íntimos da vida da cantora (heroína melodramática) e, conseqüentemente, da vida/espelho do narrador, as descobertas, como, também, as procuras e faltas, serão vistos como drama, assim como os personagens serão atores de papel. Como representação dramática, desmembrando-se no diálogo com a poética melodramática, o relato, ou mesmo essas buscas apresentam os espaços do teatro: o palco, lugar dos “dois” protagonistas (que também poderiam ser lidos como apenas um desmembrado) - o jornalista e Dulce Veiga; a plateia, onde ficam os personagens secundários; os bastidores: local cujo acesso só é facultado, algumas vezes e, controladamente, aos olhos do leitor/espectador. Para o espaço central do palco convergem todos os olhares e holofotes. As luzes que iluminam são fornecidas, da sociedade de mercado, pelo sol do sistema social e das relações de interesses econômicos que poderiam ser traduzidos em, “a notícia”, “o espetáculo”. Sendo alegoria, Dulce Veiga é iluminada por eles, ao mesmo tempo em que refrata essa luz iluminando o palco onde atua, também, o narrador. Mas além da divisão teatral do espaço há uma outra, opondo o espaço público da sociedade - que é o que comporta o arranjo teatral - ao espaço privado da família e das intimidades, tanto de Dulce como do narrador.

Percebemos que os fatores de conflito interior de Dulce e do narrador são o sentimento agudo da perda desse espaço de privacidade. O espaço público, por sua vez, é onde a sociedade, os espectadores, os fotógrafos, os jornalistas realizam todas as práticas de exibição e *voyeurismo* durante a trama.

As imagens das personagens-marionetes (com máscaras, maquiados, travestidos, encenando, cantando) são altamente expressivas, pois através delas se entrevem um mundo onde as pessoas são objetos, movidos pelas situações em que se encontram: a força cega da procura, do silêncio, da agonia, o caráter mecânico de Rafic em pura exterioridade dos bens ao comprar o jornalista e a notícia, e, enfim, a imagem da cantora desaparecida. Tópicos que se disseminam pela narrativa dando a impressão geral de alienação, que coloca no mesmo plano pessoas e coisas. A poltrona verde, bem como os personagens-marionetes, aponta, ironicamente, para o mundo dos sujeitos reificados. Por isso mesmo, não é casual que o romance reelabore o rosto ou imagem de Dulce Veiga aliada ao de Medusa como atitudes contrárias. Castilhos deveria ser a estátua esculpida em mármore branco, este, por sua vez, tornaria, também, estátua a mulher petrificada pela própria imagem de diva e símbolo econômico lançado por ele e pela mídia; ele traduz-se em homem-boneco paralisado pelo olhar de górgona, a diva-cantora. Ela, por sua vez, - é o predomínio da rígida matéria mineral: mármore, pérola e porcelana percebida como frieza do fetiche, jogo e lugar de relações teatrais porque alienadas.

Concebida como teatro, portanto, a vida desses personagens poderia ser lida de forma triangulada: um olho que se lança sobre a mulher encontra no olho do público-plateia o vértice que fecha o triângulo e retorna, velozmente, ao narrador. As relações pessoais não são diretas, mas mediadas por este mecanismo. O raio do olho do narrador sobre Dulce sofre um desvio quando interceptado por um terceiro, o público. Este, por sua vez, só é capaz de ler “o real” de modo invertido. O narrador, nesse jogo, exercerá o papel mais importante na triangulação entre o nosso olho e o objeto que lemos, pois a ele caberá fabricar a cortina de fumaça (ou a cortina teatral?) que dificultará a visão clara e a conseqüente sustentação ou anulação do enigma.

A transformação dos atores em marionetes indica, ao mesmo tempo, o controle do narrador e a natureza propositalmente ilusionista do relato. Assim como as peripécias descrevem uma trajetória de ocultações e desvendamentos sucessivos, o melodrama - caminhando sempre no meio-fio entre ilusão e uma determinada quebra - acaba fabricando um quê em suspenso. Na cena da cenografia do estúdio onde se gravam as músicas de Márcia Felacio, e em que se reproduz uma vida, uma segunda cantora exerce seu fingimento até fazer do dramático, o surreal ou ridículo. A trama teatral, nessas revelações, vai despidindo diante de nós seu direito e seu avesso.

A busca/falta/desejo/silêncio de Dulce, cerne do conflito do narrador, tem trajeto semelhante. A ilusão de viver e procurar dura apenas uma semana, tempo em que seria impossível achar uma cantora desaparecida há vinte anos. Esta ilusão, prenunciada pela música/trilha sonora *Nada Além*, corresponde à ínfima fração do tempo de fusão entre ideal e farsas, entre presente e passado. Esse último, em seguida, começa a se deslocar. O narrador - o homem -, aos breves convívios (no passado) /aparições (no presente) com a cantora não faz senão desdizer a sua procura, pondo a nu a sua própria ruptura, sua identidade, seu simulacro e instaurando, assim, a desilusão. Por algum momento, vivendo essas agonias, confessa: “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” (ABREU, 1990, p.24).

Juntos, narrador e cantora, se fundem, instauram, cada um a seu modo, deslocamentos, silêncios, ambiguidades, inquietações que respingam no romance como um todo, projetando sentidos revelados ou sugeridos nas situações em que se envolvem. Essas proximidades e distâncias, do narrador e de sua criatura, das teatralizações e disfarces, - além de expressarem um problema estético-literário, representam o dilema e busca dele mesmo na mulher, mas constituído como desejo do outro (de outros gêneros) e carência de auto-identidade. Essas proximidades, por serem de natureza ambígua, vão mais além, ambas desejam exibir sua totalidade fragmentada em realidade e ficção, homem e mulher. Dulce Veiga parece querer mostrar o valor feminino que perdeu enquanto imagem “vendida”. Entretanto, não faz outra coisa senão exibir-se pelo corpo, pela voz, pela aparência. Nesse embate, parece ficar determinado que, no mundo enganoso da aparência e da imagem, parece só ser possível chegar à mulher trilhando o espinhoso caminho corporal.

A trama sugere, nesse impasse, que a mulher, enfim, é feita nessa travessia. Os olhos dos outros (homens) devem aprender a ver, inscrita na matéria (voz/ arte), a marca dessa mulher, desse sujeito sensível. Como Perseu, o narrador ou qualquer homem que se aproxima dela, não deveria olhar a Medusa diretamente nos olhos, há que olhá-la de viés, pelo espelho. Por isso não é à toa em vão que o narrador, sabiamente, em determinada situação, confessa: “ Numa das mãos, Perseu segurava pelos cabelos de cobra a cabeça decepada de Medusa, erguendo na outra uma espada onde se enrolava uma cobra. Como consegue deslizar assim pelo fio afiado sem a partir em duas, pensei e, num corte rápido, como se o diretor mudasse o enquadramento e tudo aquilo fosse um fotograma, Perseu, Medusa e a cobra estavam num altar, sob um foco de luz apagado em resistência” (ABREU, 1990, p.75).

Por outro lado, a trama deseja que ultrapassemos sua corporeidade imediatamente visível, para captar a fugaz totalidade manifesta através do que é simultaneamente dito e desdito. Espécie de síntese dos contrários, a trama melodramática propõe isso, e desperta outras indagações: seria a música a síntese dos sentidos possíveis, muitas vezes, opostos? A cisão entre o corpo da música e a mulher, o que ela conota; o literal e o literário, o dito e o imaginado. De qualquer forma, essas separações se mostram desejosas de recuperar a inteireza perdida dos personagens. E, nesse sentido, a ambiguidade tenta anular o efeito do fetiche, que isola o ser numa só de suas facetas.

Onde Andará Dulce Veiga, assim, nesse jogo dos contrários e através de seus personagens, brinca de exibir o direito e o avesso da situação teatral. Mulher = homem; homem = mulher, homem criador, mas, também, criatura. Tudo isso significa que esses contrastes entre Dulce Veiga e o narrador - expressados nas polaridades masculino/feminino e ativo/passivo - podem ser rasurados na posição de cada um dentro de situações teatrais e reais?

Referências Bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *Onde Andará Dulce Veiga? Um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro. Agir. 2009.
- _____. *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CAPUZZO, Heitor. *O Cinema além da Imaginação*. Vitória. Fundação Ceciliano Abel de Almeida. 1990.
- CRUZ, Décio Torres. *O Pop: Literatura, mídia e outras artes*. Salvador. Quarteto. 2003.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte. Fale. 1997.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama. O Gênero e sua permanência*. São Paulo. Ateliê. 2000.
- LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte, Editora UFMG. 2005.
- OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro. Rio Fundo Editoras. 1992.
- VIEIRA, João Luiz. *Cinema e Performance*. In: XAVIER, Ismail. *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro. Imago. 1996. pp.337-351.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo. Cosac & Naify. 2003.
- _____. *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro. Imago. 1996.
- _____. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro. Paz e terra. 1977.
- _____. *A Experiência do cinema: antologia*. Edições Graal. Ebrafilmes. 1983.

i Rodrigo da Costa Araujo (Doutorando em Literatura Comparada)

Universidade Federal Fluminense (UFF)

E-mail: rodricoara@uol.com.br

ⁱⁱ Este subtítulo do romance “Um Romance B” faz alusão ao termo “Filme B” usado originalmente para se referir a filmes de *Hollywood* destinados a serem a “outra metade” de uma sessão dupla, que geralmente apresentava dois filmes do mesmo gênero (faroeste, gangsters ou horror). Para Heitor Capuzzo no livro *Cinema além da imaginação* (1990), especificamente no artigo intitulado *Considerações sobre o filme B* diz que “é com o advento do som que surge em grande escala o chamado filme B. Esse tipo de produção, cuja principal característica é o baixo custo orçamentário, advém da organização da distribuição. O circuito das salas obedecia a uma diferenciação entre as áreas centrais ou nobres, e as chamadas áreas periféricas das cidades. É o que comumente se chamou, nas grandes cidades, de cinemas do centro e cinemas de bairro” (1990, p.19). Ao se apropriar do termo para o vasto terreno da literatura, o escritor, ironicamente, não só questiona essa categorização, como lança um alerta para a questão da precariedade material em que vive o escritor no Brasil, o baixo orçamento, o lugar que ocupa a literatura no país, o papel do escritor, suas condições materiais e seu relevo.

ⁱⁱⁱ Caio Fernando Abreu, na peça de teatro *O Homem e a Mancha* (1994), releitura livre de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, apresenta uma estrutura inteiramente monológica, em que os papéis das seis personagens são interpretados por um único ator que, num processo esquizofrênico, se transfigura nas personagens Ator, Miguel Quesada, Homem da Mancha, Dom Quixote e o seu fiel escudeiro Sancho Pança e o Cavaleiro da Triste Figura. Aqui o elemento intersubjetivo é suprimido, uma vez que todos os discursos são proferidos solitariamente. O Ator é um indivíduo que se encontra numa espécie de crise de identidade ao mesmo tempo em que procura desesperadamente pela sua personagem. Miguel Quesada é um homem que resolveu abandonar tudo para se enclausurar em sua casa. A personagem O Homem da Mancha é uma pessoa que procura obcecadamente por uma mancha. Quixote, tal como no romance de Cervantes, é um sonhador que pretende sanar as injustiças do mundo e, por fim, o Cavaleiro da Triste Figura é o próprio Quixote, que se decepciona com as mazelas do mundo. As reflexões aqui apresentadas nos colocam diante de uma obra dramática contemporânea que se afasta dos padrões tradicionais, na medida em que não tem como base as relações intersubjetivas que são representadas no teatro pelo diálogo.

^{iv} Ao falar do cinema e teatro, em *Cinema e Performance*, João Luiz Vieira fala dos musicais e dos encontros dos olhares entre personagem e espectador, proibindo que o ator ou atriz olhe diretamente para a câmera. Assim, o filme sempre finge que não está sendo visto. Essas estratégias e muitas outras traduzem o imediatismo essencial para um grau maior de envolvimento e participação afetiva da platéia sobre um amplo espectro de soluções formais, que incluem diretamente as letras de muitas das canções, além de sutilezas maiores como posicionamento da câmara e o

enquadramento (1996, p.342).

^v A arte pop, segundo os estudos de Décio Torres Cruz, em *O Pop: Literatura, mídia e outras artes* (2003) que também fala da obra de Caio Fernando Abreu, trabalha nas fronteiras entre discursos, estabelecendo diálogo com formas de expressão diversas, com o próprio cinema, em frequente associação de códigos verbais e códigos visuais, na pretensão de atingir os sentidos, propondo uma sinestesia total. Ela – a arte pop, segundo ele, pretende ser paupável, concreta, vista e percebida pela audição, tato e olfato. Seus adeptos assumem uma posição singular em relação aos meios de comunicação de massa, apropriando-se dos mitos e iconografias postos em circulação pelas mídias que, ao promoverem a ficcionalização da realidade, colaboram para a desficcionalização da própria literatura.

^{vi} A música *Nada Além* foi gravada por Orlando Silva, em 1938, Custódio Mesquita e Mário Lago. Foi um grande sucesso popular nos fins dos anos 30 e início dos anos 40.