



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

BÁRBARA CRISTINA MARQUES

**A ESTÉTICA DO KITSCH EM *ONDE ANDARÁ DULCE
VEIGA?*, DE CAIO FERNANDO ABREU**

Londrina
2007

BÁRBARA CRISTINA MARQUES

**A ESTÉTICA DO KITSCH EM *ONDE ANDARÁ DULCE*
VEIGA?, DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

Londrina
2007

BÁRBARA CRISTINA MARQUES

A ESTÉTICA DO KITSCH EM *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*, DE CAIO FERNANDO ABREU

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina

Prof^a Dr^a Gizelda Melo do Nascimento
Universidade Estadual de Londrina

Prof^a Dr^a Ana Maria Domingues de Oliveira
Universidade Estadual Paulista Júlio de
Mesquita Filho

Londrina, 07 de março de 2007.

DEDICATÓRIA

*A Octávio e Luiza Soncella pela
sabedoria e amor com filhos, netos e
bisnetos*

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido Carlos Marques, pela paciência e compreensão, companheiro fiel de todas as horas

A minha mãe, Sonia Soncella, que me mostrou a magia da literatura desde criança

A meu pai, Luiz Altino, e minha irmã, Camila, que demonstraram afeto em todo esse período

A João Luiz Soncella e Josely Soncella, motivo de inspiração e orgulho

Ao meu orientador, Luiz Carlos Santos Simon, pela honestidade e profundo respeito para com meu trabalho

Às professoras Gizelda Melo do Nascimento e Martha Dantas da Silva pela participação afetuosa em minha banca de qualificação

Aos amigos queridos que fiz no percurso do Mestrado, Miguel Heitor Braga Vieira, Francis de Lima Aguiar, Rafaella Berto Pucca e Ygor Raduy, pelas várias risadas proporcionadas

À amiga de muitos anos, Silvana Drumond Monteiro, por tudo

Em especial, a três figuras muito queridas que me ensinaram que Arte é paixão, o resto é retórica: Gabriela Canale Miola, Lara Gervásio Haddad, e Aurélia Hubner Peixoto.

A CAPES pelo financiamento da minha pesquisa

Traduzir-se

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte -
será arte?

(Ferreira Gullar)

MARQUES, Bárbara Cristina. **A estética do Kitsch em Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu.** 2007. 156f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2007.

RESUMO

Esta dissertação lida com o conceito da estética do kitsch no romance *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B* (1990), de Caio Fernando Abreu, com o intuito de avaliar de que maneira e em que medida esta narrativa multifacetada, apropriando-se de manifestações da arte de massa, articula o espaço discursivo, numa espécie de plurissignificação estética e estilística, de modo que os gêneros massivos possam ser revalorizados e/ou apreendidos criticamente, apontando, sobretudo, a falência da distância entre arte erudita e arte de massa. Problematizando o par arte e entretenimento, o autor estabelece um tipo de jogo polifônico a partir da incorporação do romance policial, do filme noir, do discurso clichê, das referências fílmicas, musicais e cinematográficas. O kitsch, que perpassa todo o romance, pode ser observado através da construção estereotipada de personagens e ambientes, mas, sobretudo, por meio de um conjunto de discursos provenientes de diferentes âmbitos culturais. No primeiro capítulo, com base num elenco teórico-crítico, discorremos sobre a natureza do kitsch, seu contexto histórico-cultural, lidando com os conceitos de indústria cultural e cultura de massa. Propusemos também, no segundo tópico deste capítulo de abertura, uma discussão acerca de vanguarda e kitsch, com o objetivo de constatar a dialética entre invenção e padronização no cenário contemporâneo. A partir daí, no segundo capítulo, tratamos da situação da ficção brasileira contemporânea, tendo em vista as décadas de 70, 80 e 90. Constatamos que a produção literária brasileira contemporânea, em linhas gerais, abriu-se a um novo diálogo intertextual e metaficcional, promovendo novas possibilidades de leitura e apreensão do objeto artístico. Nesse sentido, o debate acerca do pós-modernismo se fez presente neste capítulo, na tentativa de mostrar os seus desdobramentos na ficção contemporânea. O terceiro capítulo foi dedicado ao projeto literário de Caio Fernando Abreu. Vale ressaltar que buscamos retirar da vasta produção do autor, antes de tudo, textos ancorados no procedimento literário da paródia, do pastiche e da ironia pós-modernos com o intuito de mostrar o “lado B” do autor. No capítulo de encerramento, demos atenção ao romance, explorando o entrecruzamento dos gêneros massivos, da estética do kitsch em contraponto com a estética noir, e a construção da personagem Dulce Veiga como um mito da cultura de massa.

Palavras-chave: Estética do kitsch. Gêneros massivos. Romance pós-moderno. Reciclagem estética.

MARQUES, Bárbara Cristina. **The concept of kitsch in *Onde andaré Dulce Veiga?*, by Caio Fernando Abreu.** 2007. 156f. Dissertation (Master's Degree in Literacy Study) – Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2007.

ABSTRACT

This dissertation treats of the concept of kitsch in the novel *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B* (1990), from Caio Fernando Abreu, with the intention of evaluating how and in what level this multiple narrative articulates the speech by using mass art manifestations in a kind of aesthetic and stylistic plurisignification, in a way that this massive genres can be revalued and/or appreciated critically, showing the failure of the distance between massive art and elitist art. Problematizing art and entertainment, the author establishes a polyphonic game with the incorporation of detective novels, noir films, cliché speeches, music and movie references. The kitsch that crosses the entire novel can be observed through the stereotyped construction of characters and spaces, but above all, through an ensemble of speeches from different cultural scopes. In the first chapter, based in critical theoretical works, we talk about the kitsch nature in its historical cultural context, dealing with the concepts of the cultural industry and mass culture. We also propose, in the second part of the same chapter, a discussion about the avant-garde and the kitsch, with the objective of verifying the dialectics between invention and standardization in the contemporary scene. In the second chapter, we speak about the contemporary Brazilian fiction situation within the 70s, 80s and 90s. In general, we noticed that this literary production opened to a new intertextual and metafictional dialogue, promoting new possibilities of reading and apprehending the artistic object. In this sense, the debate about postmodernism was present in this chapter to show its ways in contemporary fiction. The third chapter was dedicated to the literary project of Caio Fernando Abreu, mainly the texts which use the post moderns parody, pastiche and irony with the aim of showing the author's "B side". In the closing chapter, we talk about the novel exploiting its crossing with the massive genre, the aesthetics of kitsch in opposition with the noir one and the construction of Dulce Veiga's character as a myth of the mass culture.

Keywords: Aesthetics of kitsch. Massive genre. Postmodern novel. Aesthetic recycling.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A ESTÉTICA DO KITSCH: CONCEITO E CONTEXTO	14
2.1 POR UMA FENOMENOLOGIA ESTÉTICA DO KITSCH	14
2.2 DA VANGUARDA AO KITSCH: DA INVENÇÃO À PADRONIZAÇÃO	33
3 FORMAS E SITUAÇÕES DA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	50
3.1 OS SINTOMAS DA PÓS-MODERNIDADE NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: O PÓS-MODERNISMO EM AÇÃO	62
4 O PROJETO LITERÁRIO DE CAIO: UMA POÉTICA DE MÚLTIPLAS CENAS	74
5 O KITSCH EM <i>ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?</i>	84
5.1 A IMPRESSÃO CINEMATOGRAFICA E A NARRATIVA DETETIVESCA: O JOGO DA SOBREPOSIÇÃO DE IMAGENS NO “ <i>THRILLER</i> ” POLICIAL	94
5.2 DULCE VEIGA: A CRIAÇÃO DE UM MITO DA CULTURA DE MASSA	109
5.3 AMBIÊNCIA KITSCH E NOIR: UM CONTRAPONTO DO PÓS-MODERNO	123
5.4 “UM ROMANCE B”: COLAGEM E BRICOLAGEM – O KITSCH COMO UM DESLOCAMENTO DE REVALORIZAÇÃO OU APROPRIAÇÃO CRÍTICA?	134
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS	148

1 INTRODUÇÃO

Pesquisar a estética do kitsch no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu (1948-1996), pode-se dizer, é fruto de uma inquietação que se estende, de um lado, ao projeto literário e poético do autor, e, de outro, à questão da ficção brasileira contemporânea.

A obra de Caio Fernando Abreu (1970-1996) dialoga com muitos acontecimentos políticos, sociais e culturais que marcam a metade do século XX. Nesse caso, vê-se que a produção do autor gaúcho é comumente marcada pela forte abordagem de temas que exploram a problematização do sujeito diante da violência da ditadura militar no país, do inchaço dos grandes centros urbanos, dos movimentos da contracultura, entre outros. O descentramento do sujeito, enfatizado pela perda de um modelo identitário, é um dos traços mais peculiares da obra do autor. Tendo perambulado por diversas metrópoles brasileiras e países europeus ao longo de sua vida, Caio Fernando Abreu produziu uma vasta obra, sendo que a maior parte dela consiste em contos, divididos em 8 livros (*Inventário do Irremediável; O Ovo apunhalado; Pedras de Calcutá; Morangos Mofados; Mel & Girassóis; Os dragões não conhecem o paraíso; Ovelhas negras; Estranhos estrangeiros*). Além destes, Caio é autor ainda da novela *Triângulo das águas*, de 1983, e de dois romances, *Limite Branco*, de 1971, e *Onde andaré Dulce Veiga?*, de 1990. As personagens de Caio Fernando Abreu representam o indivíduo aniquilado pelo confinamento do espaço urbano caótico. Entretanto, o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, ainda que não descarte a problematização do sujeito pós-moderno, explora outras possibilidades estéticas como forma representativa de um tipo de procedimento estilístico que enche a obra de arte de extratexto histórico-social através do uso permanente de intertextualidade. A apropriação dos gêneros massivos funciona, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, como uma espécie de poética do artifício, cujo exagero, e mesmo a adulteração, de formas e objetos artísticos confere multiplicidade à narrativa.

Diante disso, acabamos por nos questionar em que medida e de que maneira este romance, assim como outras produções brasileiras contemporâneas, em linhas gerais, torna-se um produto híbrido a partir do momento que incorpora elementos “depreciados pela cultura erudita” e, numa espécie de reciclagem

estética, revaloriza e, muitas vezes, ressignifica estes materiais apontando, entre outras coisas, para a falência da distância entre cultura erudita e cultura de massa. Assim, o kitsch serviria para transformar o texto num conjunto de discursos provenientes de diferentes âmbitos culturais.

Ao nos depararmos com essas outras possibilidades de apreensão da obra de Caio Fernando Abreu, a partir do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, embora já se pudesse evidenciar esse diálogo do erudito e do massivo, do “maior e do menor”, em outros contos anteriores ao romance, observamos uma carência de uma pesquisa mais profunda orientada para este romance. No que respeita à estética do kitsch, constatamos, então, a ausência de estudos que apontassem, ainda que de maneira breve, para essa temática. Obviamente que esta ausência se deu como uma espécie de motivo fundamental para acreditarmos na pertinência da nossa dissertação. É claro que existem muitos estudos de fôlego acerca da produção ficcional de Caio, porém, reiteramos, nenhum que tratasse deste romance à luz da inferência do kitsch como um deslocamento que pode funcionar, ora como revalorização, ora como apropriação crítica que põe em evidência a problematização do par arte e entretenimento.

Uma vez decididos o *corpus* e a temática, partimos para a divisão formal da dissertação, entendendo que a investigação dessa estética do kitsch nos imporia, sem dúvida, um capítulo teórico para nos ajudar a compreender aquele mecanismo de apropriação/incorporação/reciclagem no romance de Caio Fernando Abreu.

Sendo assim, optamos por uma divisão que, embora seja um tanto “tradicional”, aloca no primeiro capítulo uma discussão teórico-crítica acerca do kitsch; no segundo, buscamos mesclar teorias e avaliações a respeito da ficção brasileira contemporânea com exposições de citações de obras contemporâneas (além das de Caio Fernando Abreu); o terceiro capítulo é dedicado ao projeto literário do autor, dando atenção a três contos, cujo diálogo com os códigos advindos da cultura de massa já pode apontar uma certa exploração do terreno do kitsch; e por fim, no último capítulo, partimos para a análise do romance, evidenciando os traços mais significativos para a conclusão da existência dessa estética do kitsch em *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Nesse sentido, o primeiro capítulo irá se concentrar nas bases teóricas acerca da fenomenologia da estética do kitsch, levando em conta os

conceitos de indústria cultural e cultura de massa, bem como o sistema opositivo vanguarda e kitsch, avaliando suas implicações estéticas e ideológicas no tocante ao lugar da arte na contemporaneidade.

No segundo capítulo, daremos atenção às situações e formas da ficção brasileira contemporânea, de forma a avaliar a crise da representação estética na narrativa pós-moderna que, uma vez cooptada pelos produtos da cultura de massa, promove outras possibilidades estéticas através da incorporação e ressignificação dos signos do mau gosto. A literatura, então, abre-se numa polifonia discursiva ao agregar as manifestações da arte de massa, tais como o romance policial, o melodrama, o folhetim, o cinema B hollywoodiano, as canções populares, entre outros. Nesse sentido, para uma compreensão mais coesa da produção literária brasileira contemporânea, fez-se necessário o diálogo com algumas acepções acerca da discussão sobre o pós-modernismo, fundamentalmente no que se refere à diluição das fronteiras entre as culturas, e mesmo ao entrelaçamento destas; à fragmentação das formas discursivas; à falta de profundidade estética da literatura contemporânea pela ênfase de uma mecânica que busca atender as exigências de um público consumidor; à falência dos modelos identitários; à problematização, e mesmo a perda, de categorias que foram, outrora, válidas na modernidade. Trabalharemos com a idéia de que a ficção brasileira, a partir da década de 70, apreende, como temáticas, os signos da vida urbana e das metrópoles impessoais, os discursos antes periféricos, a problematização do indivíduo, a fragmentação discursiva, e, claro, os elementos advindos da cultura de massa. Estas temáticas deram nova cor à narrativa contemporânea numa espécie de pluralidade discursiva, cujos códigos massivos são revalorizados. É dentro desse contexto, de esgotamento das certezas, da problematização do cânone do passado, da propagação das imagens midiáticas, da metalinguagem, da apropriação dos produtos da indústria cultural, que emerge o projeto literário de Caio Fernando Abreu.

No terceiro capítulo, pretendemos discutir a poética de Caio Fernando Abreu, autor marcado por uma produção de temática urbana, que representou, através de personagens quase sempre angustiadas, o peso da experiência da solidão, da opressão, da falta de comunicabilidade entre os sujeitos massificados pelo cotidiano frio dos grandes centros urbanos. Pode-se dizer que a originalidade do projeto poético de Caio, como diz Márcia Denser (2003), concentra-

se na linguagem que é “ambígua e fragmentada, descentrada e esquizofrênica, poética e anti-literária, minimalista, essencialmente pós-moderna”. Na composição da obra de Caio ainda encontramos as imagens clichêizadas que comportam valores gerados pela cultura de massa, como os estereótipos fílmicos e musicais através das divas do cinema norte-americano das décadas de 40 e 50, a paródia dos romances policiais, o melodrama das telenovelas e a simulação de um discurso padronizado. Todos estes elementos misturando-se sempre àquele cotidiano hostil e degradado.

Finalmente, o capítulo que encerra nosso trabalho, destinado ao romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, dar-se-á como uma espécie de diálogo com a discussão engendrada nos capítulos anteriores, de maneira que se possa abarcar os procedimentos narrativos com o intuito de analisar o kitsch, tanto sob o ponto de vista temático, bem como dos elementos contedúísticos do romance. Dito de outro modo, vê-se que, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, Caio Fernando Abreu, para além das personagens descentradas, propõe a problematização de categorias estéticas, e mesmo do próprio modelo formativo do objeto literário, quando insere os resíduos do kitsch ao romance, conferindo-lhes novo sentido. Isso se sustentará através da temática do romance, isto é, uma busca que, só aparentemente, se mostra afeita ao gênero policial; através dos mitos vinculados à cultura de massa que atuam como uma espécie de imaginário coletivo, apontando uma consciência alienante das personagens; e ainda, por meio de todas as referências fílmicas e musicais que pontuam o trânsito cultural, marcando, novamente, o cruzamento do massivo e erudito, do cânonico e do periférico, o que, de fato, reveste o romance de uma justaposição de códigos heterogêneos. Numa espécie de provocação, o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* traz junto ao título um atributo, “um romance B”, que faz referência aos filmes hollywoodianos de tipo B que, em linhas gerais, representa uma ironização dos rótulos valorativos conferidos aos produtos da indústria cultural. A recuperação do kitsch, da paródia, dos elementos da cultura de massa e da cultura popular dialogam o tempo todo com as representações estéticas da cultura erudita. A provocação do título ainda repousa na idéia de que “Onde andaré Dulce Veiga?” é o título da crônica que o protagonista se vê obrigado a escrever para um jornal decadente, no qual trabalha, no afã de descobrir o paradeiro de Dulce, cantora de sucesso da década de 60 que desaparece sem deixar pistas. Nesse caso, não só o mistério da busca por Dulce sustenta o modelo policial, mas também o discurso

fragmentado, cujas informações são quase enigmáticas, requerendo a interpretação do protagonista. O leitor, então, é inserido nessa experiência de mistério. Deixa de ser passivo e é alimentado por uma curiosidade que se dá graças ao suspense, e mesmo ao processo de identificação com os símbolos massivos. Desse modo, o objetivo da nossa dissertação é consoante à tese de Irlemar Chiampi (1996) quanto ao papel dessa reciclagem estética poder se apresentar como “operação crítica”. Na opinião da autora, esse tipo de procedimento artístico, de recuperação e revalorização dos códigos massivos, “responde a uma necessidade de elaborar o luto pelo fim da modernidade” (p. 85). Portanto, incorporar e ressignificar pode representar uma certa liberdade da obra, ou uma abertura, tal qual afirma Eco (2004), que nos possibilitaria afirmar ser um recurso como este um traço da ficção pós-moderna.

2 A ESTÉTICA DO *KITSCH*: CONCEITO E CONTEXTO

“O Kitsch é doce e insinuante, permanente e onipresente, ao mesmo nível de nossa vida, solicitando apenas o esforço de uma ginástica mental moderna e recomendada, ele é ‘sadio’ e ao abrigo de todos os excessos culposos da arte absoluta, o que explica sua relação íntima com a religião quando esta se torna religião de massa: o misticismo de Tereza d’Ávila ou de Salvador Dali, o vício de Baudelaire ou do Dr. Fausto permanecem *a priori* fora de seu campo, não passam de falta de gosto. No Kitsch o bom gosto se confunde com o mau gosto no seu horror pelo excesso”
(*Abraham Moles*)

“[...] o próprio Broch avança a suspeita de que, sem uma gota de kitsch, não pode existir nenhum tipo de arte; e Killy pergunta-se a si mesmo se a falsa representação do mundo que o Kitsch oferece é efetiva e unicamente mentira, ou se não satisfaz uma ineliminável exigência de ilusão que o homem nutre. E quando define o Kitsch como filho espúrio da arte, deixa em nós a suspeita de que, à dialética da vida artística e do destino da arte na sociedade, é essencial a presença desse filho espúrio, que *produz efeitos* naqueles momentos em que seus consumidores desejam, efetivamente, *gozar efeitos*, ao invés de empenharem-se na mais difícil e reservada operação de uma fruição estética complexa e responsável”

(*Umberto Eco*)

2.1 POR UMA FENOMENOLOGIA ESTÉTICA DO *KITSCH*

Um dos maiores problemas, senão o mais perturbador, com relação às artes contemporâneas, especialmente aquelas advindas do seio da cultura de massa, diz respeito ao fenômeno do kitsch¹ – expressão alemã usada para designar objetos, atitudes ou obras de arte considerados de mau gosto, medíocres, cafonas,

¹ A etimologia da palavra kitsch pode ser encontrada em alguns dos teóricos dos quais irá se tratar nesse trabalho. Empréstamos de Eco (1993, p. 71) a etimologia conferida por Ludwig Geiz, in *Phaenomenologie des Kitsches* (1960): “Segundo a primeira, remontaria ele à segunda metade do século XIX, quando os turistas norte-americanos em Munique, querendo adquirir um quadro, mas barato, pediam um esboço (*sketch*). Teria vindo daí o termo alemão para indicar a vulgar pacotilha artística destinada a compradores desejosos de fáceis experiências estéticas. Todavia, em dialeto mecklemburguês, já existia o verbo *kitschen* para ‘tirar a lama da rua’. Outra acepção do mesmo verbo seria também ‘reformatar móveis para fazê-los parecer antigos’, e tem-se igualmente o verbo *verkitschen* para ‘vender barato’ (grifo do autor).”

démodés; trata-se, assim, da ausência de estilo, marcadamente conferida pela negação daquilo que é autêntico, constituindo-se como uma arte pejorativa e falsa.

A partir disso, o primeiro passo deste trabalho consiste na explanação de algumas teorias acerca da estética kitsch a fim de fundamentar as bases de uma conceituação, levando em conta o contexto no qual o kitsch está inserido, tanto sob o ponto de vista sócio-histórico localizado na ascensão burguesa, bem como sob o viés do campo artístico, que, na tentativa de agradar um público cada vez maior, lança mão de formas já gastas e projeta sobre elas uma espécie de representação estética redundante, cujo objetivo é dar aos seus receptores a capacidade de reconhecimento rápido e fácil. Nesse sentido, vê-se que para encontrar uma caracterização para o kitsch é necessário verificarmos sua intrínseca relação com outras formas artísticas e sua localização em um dado contexto. Para tanto, trataremos nesse primeiro momento do fenômeno do kitsch à luz de um elenco teórico que, ao nosso ver, pode ser dividido entre aqueles que dirigem ao kitsch apenas uma análise formalista – no sentido mesmo de compartimentá-lo em objetos, esvaziando-o de qualquer julgamento crítico-ideológico – , como Abraham Moles (1975), por exemplo, e aqueles que o colocam nos termos de uma visão dialética, isto é, procuram analisar a estética kitsch como um signo de valor que só pode ser compreendido se colocado dentro de um sistema dicotômico: na relação vanguarda e kitsch, tais como Clement Greenberg (1996), Hermann Broch (2001), Gillo Dorfles (1965), José Guilherme Merquior (1974) e Umberto Eco (1993).

Por saber que o kitsch acabou se tornando um tipo de arte absolutamente perniciosa, como veremos na exposição teórica, acreditamos que, pensar a lógica da estética kitsch só é possível desde que se explore o princípio daquilo que se convencionou chamar Estética – enquanto conceito subjacente à experiência da arte e da natureza.

Entender e fazer crer que determinados objetos e produções são genuinamente artísticos requer, sem dúvida alguma, trazer à discussão um outro problema deveras complexo – o chamado juízo de valor. Todo o funcionamento desta lógica, sobre a qual repousam objetos e obras, artistas, espectador/receptor, fruição e apreciação, invoca a constituição do gosto, o qual pode chegar ao juízo estético ou à simples apreciação hedonista. Seja como for, o gozo estético ou a “concepção da apreciação como percipiência” (OSBORNE, 1978, p. 44) implica na

atual crise das formas de representação estética, cujo apagamento da distância entre obra de arte e obra como bem de consumo promove o fascínio pelo kitsch.

Conceitualmente, seria possível acreditar que neste pequeno espaço fronteiriço entre a universalidade do juízo estético e o prazer hedonista reside o gérmen da estética do kitsch, na qual subjaz toda a degradação da arte que lhe serviu de empréstimo. De fato, não se advoga aqui pelo projeto moderno nem pelo “cosmopolitismo elitista dos estilos de vanguarda” (MERQUIOR, 1974, p. 8). A nossa questão primeira está na tentativa de captar por que o rompimento com as produções canônicas modernas foi culminar no efeito² do kitsch?; e ainda, qual a natureza desta estética kitsch?. Embora nosso foco concentre-se na atuação do kitsch, tendo em vista sua caracterização burlesca de formas outrora realizadas pela arte, insistimos na necessidade de apontar, mesmo que de maneira breve, a preocupação assumida da filosofia da arte por meio da determinação da natureza do objeto artístico. Certamente, tal atitude implicaria uma exposição historiográfica ou dialética dos fundamentos teóricos da estética da arte, mas cremos ser, além de inviável, desnecessário, uma vez que optamos pelo filho espúrio daquela – o kitsch. Por isso tudo, acresce-se também a insuficiência de teorias que há muito tentam dar cabo das expressões estéticas; insuficiência que, claro, se verificará menos pela capacidade intelectual do que pela vasta complexidade das produções artísticas e da variedade das investigações filosóficas.

Nesse sentido, imaginamos que a nossa justificativa em traduzir o pensamento de Immanuel Kant (1794-1804)³ e submetê-lo à lógica da nossa

² ‘Efeitismo’ e ‘Esteticismo’ são expressões que integram o corpo da linguagem da estética do Kitsch. Merquior (1974), por exemplo, explica o ‘efeitismo’ tomando de empréstimo a conhecida fórmula do crítico norte-americano Clement Greenberg, que cria essa expressão ao comparar o kitsch com a arte de vanguarda. Segundo Greenberg, então, “enquanto a arte de vanguarda, sendo, como é, ‘abstrata’, introspectiva e reflexiva, dedicada às explorações ‘metalingüísticas’, tende a imitar os processos da arte, o kitsch imita os efeitos da arte” (MERQUIOR, 1974, p. 14 – grifo do autor). Embora Merquior aponte que a ação de provocar efeitos no âmbito das artes não é uma especialidade que surge com o Kitsch, uma vez que “a arte da surpresa e dos efeitos teatrais” (p. 14) remonte ao barroco, será com a arte kitsch que o “efeito se converte ao ‘agradável’, ao ‘culinário’ e digestivo” (p. 15 – grifo do autor). Com relação ao “esteticismo”, podemos apresentar as considerações de Merquior e de Gillo Dorfles. Merquior, defende que a arte kitsch é inimiga das “estéticas exigentes”, antes é “um dos alimentos desse ethos desascetizado”. Nesse caso, o kitsch busca, antes de mais nada, efeitos “puramente estéticos” (p. 32). No caso de Dorfles, o procedimento do esteticismo na obra de arte é justamente “a ausência de distância estética”, provocada pelo mecanismo da “falsificação intencional” (DORFLES, 1965, p. 152).

³ Será utilizada neste trabalho a terceira obra da trilogia de *Críticas*, a saber, *A Crítica da Faculdade do Juízo* (1993), publicada em 1790, com a qual Kant diz haver ter concluído seu projeto crítico. Acredita-se que essa obra encerra o empreendimento crítico de Kant, uma vez que arremata a discussão da faculdade de entendimento e da razão, explorados na duas primeiras obras, com a

argumentação repouse no fato de a teoria a respeito da fenomenologia do kitsch apenas poder ser clarificada nos termos da dimensão estética⁴. Assim, notar-se-á que o diálogo entre arte e kitsch não se esgotará nesse capítulo inicial; ao contrário, tal contraposição irá se desdobrar em outras categorias de igual modo dicômicas, isto é, postulações que, quer no âmbito estético, sociológico, filosófico, antropológico, e mesmo cultural, apontam este diálogo como situação *sine qua non*. Finalmente, pretendemos encerrar esse capítulo com entendimento suficiente para que possamos chegar ao romance de Caio Fernando Abreu, a saber, *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), e apontar como esse objeto híbrido, construído a partir da incorporação de elementos depreciados pela cultura erudita, numa espécie de reciclagem, consegue, ao mesmo tempo, aliviar a tensão entre alta cultura e cultura de massa – o que já revela a falência dos sistemas rígidos de separação entre as culturas – , e ainda problematizar o par arte e entretenimento.

Não obstante o objeto artístico esteja relacionado diretamente a uma intuição, a uma emoção ou sentimento, a estética é norteada por um discurso racional e, portanto, está sujeita aos rigores de um exame lógico-argumentativo. De qualquer modo, as teorias estéticas convergem na tentativa de dar as propriedades denificadoras da natureza da arte. Isto significa dizer que a pergunta que principia um discurso teórico é: “O que é arte?”. Assim, tais teorias manteriam uma intrínseca relação não apenas com os fundamentos da natureza da arte, derivando daí a apreciação estética, mas com o próprio conceito formulado a respeito desta. Em geral, a teoria estética busca explicar tal conceituação, sua aplicação às várias formas de representação estética, a experiência do artista, e, claro, a fruição pelos apreciadores de arte. O problema é que, diante da complexidade artística, como expusemos há pouco, se torna peremptoriamente ilegítimo qualquer tipo de construção de propriedades que sejam necessárias ou suficientes à arte. Contudo, a possibilidade de se verificar novas diretrizes para a também nova produção artística

discussão a respeito da faculdade do juízo, sendo, portanto, o sistema dos juízos estéticos do gosto opositivos aos dos juízos práticos e teóricos.

⁴ Importante ressaltar que seria perfeitamente pertinente somarmos a nossa discussão o pensamento de Hegel, bem como o de Benedetto Croce e Luigi Pareyson no tocante à definição do conceito de arte, em sentido geral. No entanto, julgamos ser esta discussão demasiado complexa e extensa, não nos cabendo aqui. Além disso, acreditamos que a opção única por Kant não seja excludente com os demais. O criticismo kantiano vem ao nosso encontro por razões óbvias, que não se justificam somente no fato de o filósofo alemão ter fundado as bases da estética moderna, mas que vão desde definições estéticas até as considerações sobre a formulação de juízos de valor/juízos estéticos (tendo em vista a *Crítica do Juízo*). Mesmo assim, reservaremos a Croce, em *Breviário de Estética* (1997), espaço para considerações a respeito dos fundamentos kantianos.

contemporânea apenas se dá a partir da avaliação do papel e contribuição da teoria estética.

Para não cairmos na armadilha do percurso de âmbito histórico ou na mera taxionomia dos tipos teóricos concernentes à estética da arte, optamos, por bem, direcionar nossa atenção inicial a alguns conceitos relativos ao campo estético para, assim, alcançarmos nosso objeto de mira, o kitsch. Dessa forma, beleza, unidade estética, gosto e percepção, gozo estético e juízo estético, todos conceitos inerentes ao corpo da linguagem que formula a teoria da estética, nos servirão de amparo para o início da nossa discussão neste capítulo.

Quando se abeira do terreno profícuo da teoria estética, no qual o pensamento objetivo exerce firmes contornos na subjetividade artística, salta aos olhos o conceito de gosto como essencial na compreensão das formulações dos juízos estéticos, cuja autenticidade ou falsidade conferidas aos objetos se definem pela maneira como ocorre a sua percepção. Contra o reducionismo do juízo estético, forçosamente, surge nas malhas do gosto a experiência com objetos artísticos, na qual não são imputados os valores estéticos. Então, vê-se que a atividade estética só se realiza em si mesma através da exigência da criação do juízo estético.

Chega-se, assim, ao pensamento de Immanuel Kant (filósofo alemão que nos setecentos funda as bases da estética moderna) acerca da concepção da apreciação estética permeada pelo conceito de juízo estético. Dotado de um preciso pensamento crítico, Kant, “que relutou em elevar a Estética ao nível de tratamento filosófico” (CROCE, 1997, p. 112), vê-se obrigado a escrever, depois da *Crítica da Razão Pura* e *Crítica da Razão Prática*, a *Crítica do Juízo*, na qual “distingue com energia a natureza estritamente idiossincrática do sentimento do agradável do juízo propriamente estético” (MERQUIOR, 1974, p. 47). Talvez como forma combativa aos princípios hedonistas de Aristóteles e Platão, os quais acreditavam estar concentrado no *belo* o critério único de todo objeto artístico que desejava agradar, Kant tenha proposto uma outra ordem, entendendo que beleza tem de ser apreciada na sua forma, mas com o esclarecimento de que esta não representa um fim em si mesma, sabendo, nesse caso, que o juízo estético se funda sobre um sentimento privado e individual. No entanto, o *belo* essencial, em Kant, mesmo contido na subjetividade de cada um, se revela como um prazer universal, já que “solicita a aprovação de todos os demais” (KANT, 1993, p. 19). Por ser demasiado complexa a

doutrina kantiana, optamos por respaldos, conferindo a Merquior e Croce uma explicação melhor do pensamento de Kant:

Para ele [Kant], o juízo estético não é cognitivo. Mediando entre as faculdades cognitivas, *jogando* com elas, o juízo estético, sempre experimentado por nós como universal, e não obstante sempre referido a algo particular e sensível, faz pressentir uma harmonia secreta – sem captação teórica possível – entre o homem e a natureza. O juízo estético *relaciona* conhecimento e moral, mas não os funde; não desvenda o sentido último do ser, a região oculta da coisa em si; [...] Kant demonstrou que a satisfação proporcionada pela experiência do belo é diversa do prazer causado pelo agradável ou pelo bom. [...] o juízo estético é totalmente desinteressado (MERQUIOR, 1969, p. 39-40 – grifo do autor).

Assim Kant, depois de ter assentado, criticando seus predecessores, que a beleza é sem conceito, desinteressada, final sem representação de fim, e fonte de prazer, mas de *prazer universal*, readmitia inadvertidamente o intelectualismo ao definir a obra de arte como representação adequada de um conceito, na qual o gênio combinaria intelecto e imaginação, e readmitia até mesmo a finalidade externa, explicando o belo como símbolo da moralidade (CROCE, 1997, p. 113 – grifo nosso).

Logo, isso nos esclarece a diferença entre *conhecimento* e *gosto* em Kant, isto é, o juízo estético que pode ser criado com bases no gosto da reflexão e no gosto dos sentidos. Embora a chamada terceira *Crítica*, ao lado das outras *Críticas*, tenha instaurado as matrizes para filosofia moderna, sustentou o problema da universalidade do juízo. Merquior (1974, p. 47) defende a idéia de que, “ao afirmar a universalidade do juízo estético, Kant não desejava escamotear a constante ocorrência de diferenças de gosto. Seu objetivo era mostrar como o autêntico juízo estético individual tende à *persuasão* dos interlocutores” (grifo do autor).

Ainda nos valendo das premissas de Merquior (1974) ao versar sobre “Kitsch e Antikitsch”, vê-se que o juízo estético funciona como uma espécie de senso comum e, apesar da imanência de sua universalidade, este é fundamental para que a arte antikitsch devolva ao indivíduo “a consciência crítica” em contraste ao “lugar autômato” do “alienado consumidor do kitsch” (p. 48).

Ao retornarmos às raízes do fenômeno do kitsch, percebemos sem grandes dificuldades que a estética kitsch é algo que se localiza “fora do lugar”

(ECO, 1993, p. 69); um mau gosto como falta de medida que opera na vulgaridade através de clichês, mas que, ainda assim, busca se elevar à condição de obra de arte.

O kitsch, usando como matéria-prima os simulacros degradados e academicizados da cultura genuína, acolhe e cultiva esta insensibilidade, que é a fonte de seus lucros. O kitsch é mecânico e opera por fórmulas. O kitsch é a experiência vicária e sensações falsas. O kitsch muda de acordo com o estilo, mas permanece sempre o mesmo. O kitsch é o epítome de tudo aquilo que é espúrio na vida de nosso tempo. [...] O kitsch é enganador (GREENBERG, 1996, 29).

Definir as propriedades do mau gosto parece ser a decisão mais acertada, pelo menos a mais freqüente do universo teórico-crítico, para se chegar à essência do kitsch. Na verdade, quando se passa pelo território vasto das teorias que versam sobre os signos do mau gosto, o caminho trilhado quase sempre é o mesmo, ou seja, o kitsch se presta à investigação do lugar da arte na contemporaneidade, na qual estão inseridas as estratégias sistemáticas da indústria cultural.

Do lugar histórico onde surge a estética kitsch, a civilização burguesa, até a sua definitiva instalação, a cultura de massa, encontra-se a peculiar experiência do kitsch. Em sentido geral, as definições para esta pseudo-arte, englobadora daquilo que é apreendido como lixo artístico, inserem-se no campo teórico sem grandes discordâncias. As aproximações e recuos são observados quando se trata da postura exercida pelo kitsch relativa ao seu vilanismo ou ao seu desempenho democrático. Do nosso elenco de críticos, como já foi exposto acima, a par das diversidades, procuramos retirar traços comuns na tentativa de uma possível fenomenologia estética do kitsch.

Tão logo, já se verifica uma concordância com relação à artificialidade digestiva da estética kitsch, ainda que as posturas sejam opostas dentro de uma visão positiva ou negativa. De todo modo, há um reconhecimento no reino dos valores estéticos de um novo fenômeno, o qual revela na sua afluência toda a gratuidade de uma arte apoiada na sensação de causar efeito. O lugar mais seguro para o kitsch é justamente aquele avesso à sensibilidade da experiência artística, fazendo, então, com que “o enfrentamento de dificuldades perceptivas”

(MERQUIOR, 1974, p. 12) não seja solicitado. Nesse caso, o kitsch é a arte do paradoxo; ele é contestado por seu conformismo, pela utilização que faz de formas já existentes, não busca o original, opta sempre pelo *déjà vu*; tem a tendência de vulgarizar e deformar os objetos, o discurso e as formas estéticas; não contente com a imitação e reprodução daqueles, o kitsch os degrada. Eis que essa desnaturalização é essencial à lógica da estética kitsch.

Diante das aporias advindas do terreno acidentado da arte pela invasão do kitsch, os teóricos buscam cada vez mais a compreensão de termos que possam produzir algum significado com relação à estandarização da qual padece a cultura contemporânea.

Um dos primeiros teóricos que atentou para a falência da arte causada pela instauração do kitsch foi Hermann Broch, cujo livro *Quelques Remarques à propos du kitsch*⁵ (2001) confere ao “homem kitsch” – *kitschenschen* – a experiência da decadência artística. Broch viu na atitude do homem kitsch a única possibilidade de permanência da “pacotilha artística”⁶, assentando toda sua investigação “numa atitude determinada de vida”, atribuída à burguesia do século XIX. Assim, é na atitude do homem que necessita da mentira do kitsch como forma de reconhecimento próprio que Broch justifica sua definição, pois “a arte kitsch não nasceria, nem sobreviveria se não existisse o homem do kitsch, que ama o kitsch, que como produtor quer fabricá-lo e como consumidor está pronto a comprá-lo e mesmo a pagar um preço alto por ele”⁷ (BROCH, 2001, p. 7 – tradução nossa).

A teoria quase messiânica de Broch protagoniza uma luta pela revitalização estética frente à literatura estetizante e à arte kitsch. O autor austríaco,

⁵ No original: *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches* (1955). Traduzido para o francês pela Gallimard, em 1966, com o título: *Quelques remarques à propos du kitsch*.

⁶ O termo “pacotilha artística”, usado por Hermann Broch (2001) e também por Umberto Eco (1993) é utilizado para designar um conjunto de ‘produtos’ que falsificam e adulteram obras de arte originais. O kitsch, nesse sentido, representaria esse conjunto de obras artificiais. Dorfles (1965, p. 147) afirma que “o princípio do ‘sub-rogado’, da falsificação com fins comerciais e utilitários é, sem dúvida, um dos primeiros responsáveis pelo processo de degradação da obra de arte”. O autor dá alguns exemplos interessantes que expressam bem essa condição de ‘fake’ do kitsch: “a Gioconda de Leonardo utilizada como reclame de remédio [...], o fragmento de música clássica reduzido a ritmo de jazz [...], a inserção de um móvel antigo no meio de outras peças de grosseira falsificação [...], o romance célebre (*Crime e Castigo*, *Ana Karenina*, *Vermelho e Negro*) condensado e reduzido ao romance cor-de-rosa [...]; o verso harmonioso e romântico, o refrão de uma cançoneta, habilmente incluídos num texto literário, ou o objecto trivial e produzido industrialmente, os restos, os destroços, de que grande artistas se serviram como elementos compositivos nas suas obras (Schwitters, Duchamp, Picabia, etc.)” (DORFLES, 1965, p. 143).

⁷ No original: “l’art kitsch ne saurait naître ni subsister s’il n’existait pas l’homme du kitsch, qui aime celui-ci, qui comme producteur veut en fabriquer et comme consommateur est prêt à en acheter et même à le payer un bon prix”

então, parte da idéia de que a dissolução dos valores, sejam estes ligados à arte ou não, dá-se como conseqüência inevitável da secularização do Ocidente, uma vez rompidas definitivamente a concepção platônica do mundo e a visão teocêntrica da existência humana. O relativismo que pode suplantar valores de qualquer ordem chegaria à arte e à literatura – instâncias privilegiadas – causando-lhes a morte na mesma lógica que o advento da classe burguesa imputa à valoração dos signos vazios. Com isso, o kitsch em toda a sua pujança seria a maior ameaça à arte, pois provocaria num fruidor pouco informado uma espécie de arrebatamento, fazendo-lhe crer, portanto, estar diante de uma verdadeira obra de arte; o kitsch escaparia dos valores de controle (entenda-se juízo estético ou ‘senso comum’, como defende Merquior) transformando-se numa mentira artística que operaria, antes de mais nada, como contravenção do autêntico. É, pois, através da sedução que o kitsch, enquanto fenômeno estético, se esforça por esconder o vazio.

Nas palavras de Merquior (1974), “os escritos de Broch sobre esse tema constituem [...] o ápice crítico da teoria do kitsch”, porque conjuga “a descrição estilística do kitsch a uma verdadeira *sociopsicanálise da burguesia*” (p. 29-30 – grifo do autor). O crítico brasileiro aponta a teoria de Broch em face dos discursos contraproducentes de Edgar Morin e Abraham Moles, os quais também se propuseram a tratar do kitsch, mas numa posição bem distante da de Broch.⁸ Na verdade o que faz Merquior é traduzir o pensamento de Broch com relação à “fome de décor” burguesa no século XIX:

Na Europa de 1800, a burguesia, em parte contaminada pela libertinagem do século precedente, dispõe-se a *temperar* o ascetismo protestante e os ideais espartanos da Revolução Francesa com uma nova complacência em relação ao comportamento ‘estético’ e exuberante. A eticidade burguesa, tanto tempo contraposta à estetização aristocrática da existência, principia a ceder. A alta burguesia pós-revolucionária arquiva o puritanismo neoclássico, começa a inebriar-se de efusões e languidez românticas. Em lugar, porém, de aceitar plenamente a exuberância vital longamente reprimida, a burguesia triunfante caiu vítima dos seus velhos impulsos ascéticos. Passou a estetizar – mas a estetizar, *sublimando* [...] Desejava imitar as antigas elites, satisfazer sua própria fome de ‘décor’ – e contudo, incapaz de libertar-se do seu rancoroso e imemorial desprezo pela vida fidalga, não pôde deixar de impor uma inflexão desfiguradora ao instinto de exuberância (MERQUIOR, 1974, p. 31 – grifo do autor).

⁸ Para Merquior, as análises de Morin e Moles são contraproducentes porque estes autores “se empenham em *neutralizar* a noção de Kitsch, retirando-lhe todo sabor de acusação e denúncia” (p. 24 – grifo do autor). O problema dessa legitimação do kitsch, segundo Merquior, não reside na tentativa de justificar a arte kitsch, e sim, de desejar “a uma sutil demolição *interna* do significado crítico da idéia de kitsch” (p. 24).

Será justamente sob esse viés que Broch nos põe à frente daquilo que ele nomeia como “o sistema do kitsch”⁹, que tem por princípio básico fazer “um belo trabalho”¹⁰. Sendo assim, “o kitsch é o mal no sistema de valores da arte”¹¹ (BROCH, 2001, p. 33 – tradução nossa). O mecanismo enganador desta arte de efeitos acaba, por assim dizer, representando um fim em si mesmo, tal qual nos mostrou Broch, a beleza como consubstancial ao kitsch, e a verdade à arte.

Se “o esteticismo é a matriz da pseudoarte”, como quer Merquior (1974, p. 32), não haverá dificuldade de compreensão ao ver que o kitsch não submete seus objetos a um imperativo ético, nem tão pouco nos convida à reflexão ética; antes, ele se apóia na representação do efeito, notadamente percebido pela comunhão de exagero e ostentação. Perceber a finalidade do kitsch é a forma mais eficaz para entender o vilanismo tão comumente atribuído a sua falta de valor estético. Prendemo-nos, então, à leitura que Broch faz acerca do papel exuberante da arte prontamente reconhecível:

Sua convenção original é a exuberância ou, como podemos dizer agora, uma exuberância simulada, já que ela busca estabelecer uma ligação absolutamente falsa entre o céu e a terra. Em que tipo de obra de arte ou, mais exatamente, em que criação artificial tenta ela transformar a vida humana? A resposta é simples: em uma obra de arte neurótica, isto é, uma obra de arte que impõe à realidade uma convenção absolutamente irreal e que força a vida humana. No auge do Romantismo, pululam, como a coisa mais banal, tragédias de amor, suicídios e duplos suicídios, pois o neurótico, caminhando entre convenções irreais que tomaram para ele um valor simbólico, não se dá conta de que ele sempre toma a categoria estética no lugar da categoria ética, e que ainda obedece a imperativos que, na verdade, não são. A única categoria que se manifestou aqui é aquela do kitsch e de sua maldade. É a maldade de uma hipocrisia universal no modo de viver, perdida no imenso tufo de sentimentos e convenções. É supérfluo ressaltar que a burguesia representou hipocritamente a comédia do triunfo completo de sua atitude (BROCH, 2001, p. 33-34 – tradução nossa).¹²

⁹ No original: “le système du kitsch”

¹⁰ No original: “fait du beau travail”

¹¹ No original: “le kitsch, c’est le mal dans le système des valeurs de l’art”

¹² No original: “Sa convention originelle est l’exubérance ou, comme nous pouvons maintenant bien dire, une exubérance simulée puisqu’elle cherche à établir une liaison absolument fausse entre le ciel et la terre. En quelle espèce d’œuvre d’art ou, plus exactement, en quelle création artificielle essaye-t-elle de transformer la vie humaine? La réponse est simple: en une œuvre d’art névrosique, c’est-à-dire une œuvre d’art qui impose à la réalité une convention absolument irréaliste et qui l’y fait entrer de force. Dans le romantisme à son apogée fourmillent, comme la chose la plus banale, des tragédies d’amour, des suicides et des doubles suicides, car le névrosé, cheminant entre des conventions irréelles qui ont pris pour lui une valeur symbolique, ne remarque pas qu’il ne cesse de prendre la catégorie esthétique pour la catégorie éthique et qu’il obéit à des impératifs qui n’en sont absolument pas. La seule catégorie qui s’est manifestée ici est celle du kitsch et de sa malfaisance. C’est la

Sob tal aspecto, verifica-se, em Broch, que agregar a automatização artística aos desejos e gostos da burguesia industrial, copiados em grande parte da nobreza aristocrática, é perfeitamente justificável no Romantismo pelo modo como este concedia “valores simbólicos” aos objetos da arte sempre no sentido de conferir-lhes a beleza como requisito imediato. Por causa dessa exigência romântica, as produções artísticas passariam a repousar num sistema fechado, culminando no fim da arte. Entretanto, o crítico afirma que o kitsch não é “uma arte ruim”, mas sim “um corpo estranho jogado ao sistema da arte” (p. 30).

Da mesma forma que Broch, negando acumpliciar-se ao kitsch, Clement Greenberg (1996), no capítulo intitulado “Vanguarda e Kitsch” (p. 22-39), discute o kitsch à luz da formação de juízos de valor, entendendo que sem a aplicação do gosto e juízo estético não há efetiva possibilidade de se conhecer arte. Só isso já seria suficiente para revelar, indubitavelmente, uma postura bastante contrária ao princípio “enganador” do kitsch. Todavia, o crítico norte-americano avança na tese da objetividade do gosto, afirmando que nenhum juízo de valor pode ser criado a partir de posições lógicas ou científicas por se tratar de valores humanos, e, nesse sentido, “valores relativos” (p. 31). Mesmo os valores absolutos (ou seja, os valores inquestionáveis, universais), de tal sorte que os buscou a vanguarda, são aqueles que se ligam à estética, portanto, ainda relativos. Contudo, diz Greenberg: “parece ter havido um consenso mais ou menos geral entre a parte culta da humanidade em todas as épocas sobre o que é arte ruim” (p. 31).

A extensa obra de Greenberg permite-nos evidenciar, e não seria redundante dizer, com bastante clareza, a vanguarda como uma produção de alto nível, e a justificativa para isso reside na sua auto-consciência. Esse paralelismo entre vanguarda e kitsch parece, de fato, ser um lugar-comum no seio da teoria estética, porém, em Greenberg, essa relação se mostra antes como uma necessidade do que uma contingência¹³. Isso porque, como se sabe, as vanguardas

malfaisance d'une hypocrisie universelle dans la façon de vivre, égarée dans l'immenses fourrés de sentiments et de convention. Il est superflu de faire ressortir que la bourgeoisie s'est jouée hypocritement la comédie du triomphe complet de son attitude”.

¹³ Cumpre lembrar, antes de mais nada, as duas acepções possíveis ligadas ao conceito de vanguarda: aquela concernente às manifestações artísticas do início do século XX, tais como Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, e tantos outros *ismos*, acrescentando ainda as chamadas neovanguardas do período do pós-guerra que se estendem até os dias atuais – Pop Art, Arte Povera, entre outras; e aquela ligada a uma idéia de vanguarda que, de acordo com Subirats (1993, p. 11-12), “designa uma estratégia militar”, isto é, expressão de uma pretensão ideológica de poder que agia de forma a dominar e postular “a liquidação das formas de experiência do passado”. Isso será melhor entendido no próximo subcapítulo (1.2), onde trataremos da dialética vanguarda e kitsch, voltando,

sempre tentaram manter o sentido de “verdade” ou “originalidade” da obra de arte, baseando suas “experiências” em uma espécie de contraposição à ilusão promovida pela arte enlatada. Na verdade, o assalto que faz o kitsch à estética de vanguarda estabelece um tipo de dialética que desemboca na relação entre invenção e padronização, com a qual, Greenberg, postula um modelo teórico para explicar o modo como a dinâmica do kitsch, atuando provocativamente nos mesmo termos da vanguarda, promove o rebaixamento de obras artísticas, e, ainda, incita nos seus receptores a falsa sensação de estarem fruindo, do ponto de vista estético, possibilidades artísticas mais apuradas.

Em decorrência disso, “o kitsch é enganador” porque não provoca nenhum enriquecimento da capacidade fruitiva e mesmo da atividade perceptiva diante do objeto artístico, ao contrário, trabalha na insistência de estabelecer formas prontamente reconhecíveis, depauperando, assim, a verdadeira experiência das formas de representação estética. Diante disso, Greenberg defende seu pensamento a partir da idéia de que “a cultura de vanguarda é imitação do ato de imitar”, enquanto o kitsch “imita seus efeitos” (GREENBERG, p. 26-33).

Já o italiano Dorfles (1965) propõe uma definição de kitsch que vai além das propriedades normativas do gosto e da fruição estética porque, antes de qualquer outra coisa, o kitsch liga-se a um desvio no exame da obra de arte, quer dizer, o indivíduo “dotado de mau gosto”, certamente, poderá fruir determinados objetos, mesmo aqueles considerados “obras de arte autêntica”, mediante um olhar equivocado. De fato, se isso adultera, sob o ponto de vista estético, os objetos e as obras, também provoca um “desvio da norma” (p. 141) no que diz respeito à questão ética dos sentimentos. Diz Dorfles, então, que “mesmo os sentimentos, as reacções patéticas, a resposta moral, a própria noção de ‘bem’ e de ‘mal’, de dor, de amor, acabam, em certo sentido, por alterar-se” (DORFLES, 1965, p. 141 – grifo do autor). Isso é curioso pois retira dos objetos e do aspecto fruitivo destes a exclusividade de uma efetiva avaliação estética que pudesse, com efeito, criar uma definição cristalizada para o kitsch. Dito de outro modo, vê-se que o que, *a priori*, sustenta a degradação da arte genuína é uma espécie de “fruição aberrante” conferida pela cooptação de valores artísticos aos produtos kitsch, cujo mediador é aquele público

inclusive às considerações de Greenberg. Por ora, cabe-nos apenas esboçar o pensamento dialético de Greenberg, tendo em vista a necessidade que nos é imposta pela definição do conceito de kitsch.

que tem uma peculiar capacidade apreciativa (ou depreciativa) duvidosa diante de objetos artísticos ou, por outro lado, complacente diante da falsificação do kitsch.

Em Dorfles, também se verifica que a situação da fenomenologia do mau gosto passa necessariamente pela compreensão da ascensão progressiva de uma classe média (ou pequeno-burguesa), que, na tentativa de romper com os velhos padrões de criação, passa a nutrir uma elevada simpatia ao ímpeto renovador que prometia, entre outras coisas, o alargamento da produção artística, daí o surgimento de uma arte destinada às massas. Certamente, pode-se pensar que, tal qual fez Broch, ao associar o mau gosto ao sentimentalismo exacerbado do Romantismo, Dorfles o faz na medida em que observa no “aburguesamento das massas” um crescente gosto pelo “patético do tipo kitsch”. Isso porque o sentimentalismo afeito ao kitsch, de acordo com Dorfles, pode ser considerado “como uma espécie de *pathos* privado de todo o componente racional e inteiramente voltado para um deleite hedonista das suas experiências” (p. 145 – grifo do autor). Assim, o homem de mau gosto “deixa-se enternecer a qualquer preço” (p. 145), corrompendo-se à falsificação do kitsch. Inegavelmente, isso justifica aquela “fruição aberrante”.

Segundo Dorfles (1965, p. 152), a “distância estética” criada a partir da adulteração da intencionalidade frutiva faz com que a obra de arte não seja mais “entendida como veículo de um ‘valor’, como um elemento axiologicamente relevante, mas como um estímulo de uma pessoal e subjectiva comoção”.

Talvez esteja precisamente aqui uma das diferenças mais significativas entre apreciador de bom e mau gosto, ou melhor, entre o autêntico saboreador da arte e o saboreador ‘utilitário’ e hedonista da mesma: o facto de estabelecer uma certa distância entre si e a obra, de observá-la com participação consciente e não apenas com ‘deixar-se ir’ na onda do agrado, faz com que possa também admitir o porquê de uma possível negativização do *kitsch*, a eventualidade de poder utilizá-lo com fins artísticos (DORFLES, 1965, p. 152 – grifo do autor).

Como conseqüência disso, vê-se que o kitsch é tributário de uma lógica estética absolutamente negativa, cuja estetização acentuada dos elementos desnaturaliza o processo frutivo da obra de arte, transformando-se num movimento programático. Isso significa dizer que na dinâmica do kitsch parece ocorrer uma

espécie de troca “feliz”, cujos desejos são saciados reciprocamente: o espectador recebe um determinado objeto artístico de formato familiar, e portanto, digestivo; a obra, produzida na e para a cultura de massa, veiculada sem exceção nos mass media, alcança de prontidão seu intuito único, isto é, a circulação rápida. Poder-se-ia supor que esse tipo de alargamento da produção artístico-cultural se dá de forma democrática e que, por causa disso, os objetos e obras de arte não ficaram mais restritos a uma camada da sociedade – alta cultura. No entanto, a padronização dos estilos, os mesmos que são prontamente reconhecíveis e que, portanto, agradam em larga escala, promulga, entre outras coisas, a massificação cultural, retirando, assim, da arte uma certa individualidade sógnica. Em se tratando do kitsch, vê-se que essa vulgarização da arte obedece a um tipo de normatização que vai além da depauperação estética. Estrategicamente, o kitsch, ao criar os mitos artificiais, promovendo-os no imaginário coletivo, além de esvaziar o sentido ideológico da obra de arte, incute no receptor uma espécie de “motivo de consolo” porque não só alimenta a idéia de uma fruição apurada, mas também lhe provoca a sensação de prazer e satisfação diante do objeto artístico. Por tudo isso é que estamos autorizados a afirmar que o kitsch se constitui de maneira única, uma vez sabido que esse procedimento de provocar sensações falsas, mas não menos prazerosas, é sempre predeterminado.

Merquior (1974) é absolutamente mordaz ao fazer algumas observações a respeito “do vulgar que aspira a parecer refinado” (p. 7-8). Poder-se-ia afirmar, talvez, que o capítulo intitulado “Kitsch e Antikitsch (arte e cultura na sociedade industrial)” traga, sob o ponto de vista crítico, as melhores considerações sobre a estética do kitsch, senão, pelo menos, a mais completa no tocante à exposição teórico-crítica. Na verdade, o texto de Merquior pode ser considerado completo porque discute o kitsch a partir de uma visão bem ampla que vai desde sua formação junto à classe burguesa, sua especificidade concentrada no efeito e esteticismo, a visão negativa da sociologia como crítica cultural, a sua legitimação crítica, e, finalmente, a sua relação com a vanguarda. O que nos interessa nesse momento é observar algumas dessas considerações de Merquior, levando em conta o propósito inicial deste capítulo com relação à fenomenologia do kitsch. Nesse sentido, concentraremos nossa atenção na idéia da “reação controlada” concernente à atuação estética do kitsch, e ainda, na análise que faz o autor sobre o livro O

Kitsch: a arte da felicidade (1975)¹⁴, de Abraham Moles¹⁵, que, como é sabido, vê no kitsch uma certa democratização cultural, um tipo de prazer socialmente aceito.

Como o kitsch é um advento que surge da forte aspiração burguesa aos prestígios artísticos gozados originalmente pelas aristocracias, não é de se espantar que sua lógica se alimente da mesma forma que a cultura de massa que, no intuito de obedecer aos padrões industriais, acabou por deteriorar os objetos culturais. Por força do alargamento do consumo imediato e do desejo pelo divertimento a qualquer preço, a cultura de massa – que nada mais é do que um descendente da burguesia industrial – falsearia a promessa de que a cultura estaria, então, voltada às massas de forma democrática, que o acesso aos “bens culturais” seria igualitário.

Esses mesmos bens culturais não passariam mais por uma fruição, e sim, por uma consumação; os bens de consumo alimentariam um público, desejoso de consumir, sob a máscara do politicamente acessível. Assim, a cultura de massa, ao lado do homem pouco afeito ao esforço mental, banaliza e padroniza tanto os objetos quanto o gosto¹⁶. Cumpre lembrar que só isso não é suficiente para diferenciar a arte kitsch dos outros tipos massivos de representação estética, pois, no caso modelar do fenômeno kitsch a “reação controlada”¹⁷, previamente pensada, é fundamental para seu aprimoramento. Este mecanismo, que conjuga na arte kitsch efeito e esteticismo, segundo Merquior, é garantia para o homem da massa “da alienada distração”, uma agradabilidade diante de um repertório de objetos fomentadores do prazer. Sem dúvida, é possível perceber que o kitsch é uma arte bem acabada, ainda que esteticamente degradada, tanto no seu propósito formal quanto ideológico, idéia que, de fato, parece bastante paradoxal, uma vez conhecido o esvaziamento de sentidos no kitsch. A explicação para este bom acabamento reside na concepção de que a arte kitsch, insistindo nas formas facilitadoras de fruição, e trabalhando no imaginário coletivo de forma a alimentar o consolo através

¹⁴ O livro de Abraham Moles, originalmente em francês com o título: *Psychologie du Kitsch – L'art du bonheur*, foi publicado pela Maison Mame, Paris, em 1971.

¹⁵ Conjugaremos, de forma a finalizar esse tópico inicial, a crítica de Merquior ao pensamento de Abraham Moles por acreditar que essa exposição dialética tenha pertinência na compreensão final da fenomenologia estética do kitsch.

¹⁶ Todas essas considerações a respeito da massificação cultural por meio da indústria cultural serão esmiuçadas no próximo subcapítulo quando discutiremos a dialética vanguarda e kitsch.

¹⁷ De acordo com Merquior (1974, p. 11), “a forma específica da atuação do kitsch em termos de percepção estética é a ‘reação controlada’: a especialidade do kitsch consiste em *digerir* previamente a arte para o consumidor. A obra kitsch já contém as reações do leitor ou espectador, dispensando maiores esforços perceptivos e interpretativos” (grifo do autor).

daquilo que é universalmente reconhecido, desempenharia um papel absolutamente reacionário na tentativa de aprisionar um contingente significativo de fruidores nos seus signos vazios. É, pois, nesse sentido que se estende a crítica ferrenha de Merquior à teoria legitimadora de Moles, a qual, entre outras coisas, confere ao kitsch a estética do prazer.

De fato, não é preciso esmiuçar o livro de Moles (1975) para se deparar com conclusões pouco fundamentadas ou reflexões redundantes acerca do kitsch; isso já pode ser apontado como lugar-comum. O que chama atenção, e nesse ponto concordamos com Merquior, é a falta de postura e definição valorativas no tocante aos desígnios falaciosos da arte kitsch. No segundo capítulo do livro de Moles, “A inserção do kitsch na vida” (1974, p. 23-30), diz o autor: “Este livro gostaria de ser o revelador de uma imagem kitsch latente do universo contemporâneo e para isso procurará morder com ácido cítrico esta imagem. O distanciamento que oferece o humor não deve iludir-nos” (p. 28-29). O que se verificará ao longo do livro, contudo, serão esforços para agregar à arte da felicidade (entenda-se a arte do kitsch) um valor inegavelmente positivo. Moles reconhece os processos negativos do kitsch, porém isso não neutraliza uma análise absolutamente positiva com relação aos produtos do kitsch. Parece mesmo que a conclusão de Merquior sobre a “tentativa de esvaziamento crítico da noção de kitsch” (1974, p. 24) buscada por Moles se concentra no fato de este justificar o kitsch como uma necessidade permanente do homem. Dessa forma, nota-se que, mesmo ressaltando os aspectos artificiosos e destrutivos do kitsch, Moles atribui-lhe um caráter menos pejorativo por acreditar no seu princípio de validade estética, daí aquela atitude filistina tão rejeitada por Merquior. Para termos uma idéia mais coesa do modelo teórico de Moles, é necessário que avaliemos, em primeiro lugar, a relação ambígua estabelecida na transformação do kitsch em arte através do prazer encontrado pelo homem.

A começar pelo plano estético, percebe-se que Moles, erroneamente, confronta o kitsch com a arte pelo papel democrático deste em contraposição à dificuldade perceptiva e frutiva daquela. Ora, se Moles desejava pôr o kitsch no mesmo princípio de equivalência estética que a chamada arte autêntica, deveria, antes de tudo, lidar, sob o ponto de vista teórico-crítico, com concepções mais apuradas sobre a finalidade dos objetos artísticos. Entretanto, Moles prefere o reducionismo, lançando mão de taxionomias que, concordemos, são interessantes,

mas estão bem longe de revelar uma possível epistemologia do kitsch, uma vez que é esta a proposta. O problema maior para Merquior é a defesa de Moles quanto à alienação kitsch. Já nosso intuito é bem menos agressivo; não pretendemos denunciar aqueles que não se posicionaram avessos à falsificação, e sim, no caso de Moles, demonstrar que seus argumentos ficaram aquém das possibilidades verdadeiramente explicativas. Moles defende, por exemplo, que

A posição kitsch situa-se entre a Moda e conservantismo, como aceitação da 'maioria'. Neste sentido, o kitsch é essencialmente democrático: é a arte do aceitável, aquilo que não choca nosso espírito por uma transcendência fora da vida cotidiana, nem por um esforço que nos ultrapassa; e sobretudo se devemos superar nossas próprias limitações, por seu intermédio. O kitsch está ao alcance do homem, ao passo que a arte está fora do seu alcance, o kitsch dilui a originalidade em medida suficiente para que seja aceita por todos. [...] O kitsch é a arte da felicidade (MOLES, 1975, p. 32-33 – grifo do autor).

É claro que não se pode compartimentar as representações estéticas em níveis totalmente estanques, julgando toda e qualquer produção que contenha elementos da cultura de massa como obras ruins ou, em última análise, subjugadas à depreciação do kitsch. Caso contrário, nem estaríamos autorizados a sustentar aqui uma análise estética do romance contemporâneo de Caio Fernando Abreu, escolhido para contemplar nosso trabalho. Como veremos no segundo momento desse capítulo, a sociedade da massa, funcionando sob a égide da indústria cultural, também exerce um papel repressivo e conservador. Nesse sentido, é que se deve avaliar o objeto artístico, no nosso caso literário, sempre levando em conta o verdadeiro significado desse tipo de apropriação (que incorpora à literatura os gêneros massivos), que, de fato, poderá assumir um interessante papel ideológico, e mesmo estético. Eis a recusa de Moles. Não lhe interessou mensurar em que medida o kitsch teria diálogo importante nas artes em geral, já que opta por sua legitimação. Para ele, o kitsch é solidário com seu público porque, em primeiro lugar, depura a arte de todo seu conteúdo reflexivo e seu procedimento causador de estranheza, tornando-a mais familiar; em segundo lugar, porque chega ao fruidor de forma conveniente, promovendo o conforto, numa “espontaneidade

perceptiva e aceitação fundamental” (p. 75). Parece ser essa a razão encontrada por Moles para acreditar em uma “função pedagógica do kitsch”.

A função pedagógica do kitsch foi quase sempre negligenciada tanto pelas incontáveis conotações negativas do kitsch como pela tendência instintiva de todos aqueles que escrevem de superestimar [sic] seu juízo estético. Em uma sociedade burguesa e, via de regra, meritocrática, a passagem pelo kitsch é a *passagem normal* para se ter acesso ao autêntico, não implicando à palavra ‘normal’ aqui qualquer juízo de valor, mas apenas um aspecto estatístico. O kitsch dá prazer aos membros da sociedade de massa e, por esta via, lhes permite o acesso a exigências suplementares e a passar da sentimentalidade à sensação (MOLES, 1975, p. 77 – grifo do autor).

Diante disso, não se poderia refutar as críticas de Merquior (1974) ao considerar a postura de Moles alienada, de “juízo deformante e deformado” (p. 28 – grifo do autor), ainda que axiológica em si mesma. Forçosamente, é preciso reconhecer, de outro lado, que Merquior, a despeito da completude teórica, adota uma postura bastante intransigente frente ao kitsch, insistindo sempre que o fenômeno apenas pode ser tomado como depauperador da arte.

Quase chegando ao final deste primeiro momento do capítulo 1, deveríamos nos questionar até que ponto o kitsch é ruinoso, e quando ele pode ser reaproveitado. Os modelos teórico-críticos são capazes de nos colocar reflexões mais profícuas e menos preconceituosas a respeito do kitsch?

Se por um lado, todo juízo crítico acerca do kitsch promove uma reflexão do lugar da arte da contemporaneidade, de outro, tendo em vista as idéias de Rosenberg (1974), em “Cultura Pop: a crítica kitsch”, vemos tão logo que tais postulações no nível do “contraconceito” são igualmente falsas, e portanto, também kitsch, pois, de modo geral, “os acadêmicos insistem em separação e oposição [...] para o *kitsch* por parte de uma arte idealística” (p. 196 – grifo do autor). Para Rosenberg, a Arte não necessita de “atitude oficial” para produzir-lhe um significado de validade ou nulidade. E o kitsch, com todo seu caráter ruinoso, é, queiramos ou não, “a arte cotidiana de nossa época”¹⁸. E mesmo a arte autêntica – aqui, a referência é à arte de vanguarda – tomou posse de figurações kitsch porque, afinal de contas, “a arte de massa é um fenômeno do mundo da arte” e, assim, “produzida

¹⁸ O texto de Rosenberg data de 1974. Nesse caso, quando o autor se refere à arte de “nossa época”, podemos nos certificar de que se trata da arte do século XX.

segundo admissões básicas da Arte dos Séculos: a admissão de que as formas tradicionais podem ser postas em novos usos através de recursos técnicos; a admissão de que estas formas conservam um poder intrínseco de emocionar as pessoas” (p. 196). Por isso, Rosenberg rejeita essa crítica acadêmica que instala nos procedimentos estéticos a “separação e oposição” entre arte diletante e produção mercadológica: “o resultado, claro, é *kitsch*” (p. 196 – grifo do autor).

A despeito da validação ou anulação do kitsch no universo teórico-crítico, vê-se que só é possível abarcar todos os argumentos compreendendo as mudanças na arte, ocorridas nas últimas décadas, de forma a abranger tanto os modelos estruturais quanto os contextos histórico-sociais. É nesse sentido que acreditamos que esboçar uma dialética entre vanguarda e kitsch, permeando os conceitos de indústria cultural e cultura de massa, pode nos auxiliar a chegar a uma compreensão mais coesa sobre a noção de estética do kitsch. Veremos, então, como os procedimentos vanguardistas podem se assemelhar ao kitsch na medida em que deixam de ser “dissonantes” e tornam-se “harmoniosos” (ECO, 1985, p. 53); de outro lado, como o kitsch pode se distanciar ou até mesmo se opor à vanguarda mediante a promoção da automatização dos códigos da arte, retirando dela, então, uma certa ideologia revolucionária, uma certa capacidade da arte de discutir sua própria condição, tão cara à vanguarda. Pretendemos com isso verificar aquele “processo de canibalização recíproco”, do qual nos fala Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2005), que promove o trânsito entre as esferas culturais de modo a fazer tanto a cultura de massa se apropriar dos códigos da arte quanto a própria vanguarda, que igualmente, emprestou os valores do kitsch. Isso nos levará, sem dúvida, àquela outra dialética entre invenção e padronização que, de acordo com Figueiredo (2005, p. 35), “vem sendo buscado pela ficção contemporânea como um caminho para a própria sobrevivência, ainda que sob a ameaça de diluir as fronteiras que a delimitavam segundo os princípios de automatização da esfera da arte que fundaram a modernidade estética”.

2.2 DA VANGUARDA AO KITSCH: DA INVENÇÃO À PADRONIZAÇÃO

“Mas no panorama da cultura de massa não se pode dizer nem mesmo que a seqüência das mediações e dos empréstimos se estabeleça num sentido único: não é apenas o Kitsch que toma de empréstimo a uma cultura de proposta estilemas que inserirá nos seus débeis contextos. Hoje, é a cultura de vanguarda que, reagindo contra a situação maciça e envolvente da cultura de massa, toma emprestado do Kitsch os seus estilemas; e não faz outra coisa a pop-art, quando individua os mais vulgares e pretensiosos dentre os símbolos gráficos da indústria publicitária e os transforma em objeto de uma atenção doentia e irônica, ampliando-lhes a imagem e citando-a no quadro de uma obra de galeria. Vingança da vanguarda contra o Kitsch, e lição da vanguarda ao Kitsch, porque nesses casos o artista mostra ao produtor de Kitsch como se pode inserir um estilema estranho num novo contexto sem pecar no gosto: e a marca da fábrica de bebidas ou a lânguida estória em quadrinhos, uma vez objetivadas pelo pintor numa tela, adquirem uma necessidade que antes não possuíam”

(Umberto Eco)

Tentamos mostrar no tópico anterior, para uma definição de kitsch, a necessidade da estética moderna em apontar a distinção essencial do artístico e do não-artístico, entendendo a obra de arte como algo autônomo, isto é, não necessitando das condições sociais que alimentam um sistema de produção, veiculação e consumo. É certo que muitos estetas tentaram exaustivamente encerrar um modelo definidor que pudesse abarcar um vasto conjunto de material, reunido sob o teto comum da arte, acreditando na prevalência da forma sobre a função. Isso reflete aquela proposição idealista de que o artístico teria o sentido de alguma coisa “espiritual” e que o artista seria, então, uma espécie de gênio criador isolado do universo dos mortais. Certamente, esses privilégios, concedidos às obras há muito, revelavam, para além da finalidade da obra de arte, um certo narcisismo artístico que implicava, entre outras coisas, o afastamento das produções artísticas com o público pelo modo como estas eram tomadas pelo seu caráter absolutamente apurado. Pierre Francastel, por exemplo, atribuiu ao reducionismo das explicações estéticas esse afastamento entre o homem e a arte. Segundo ele, aquelas teorizações do campo artístico eram

[...] dominadas por uma concepção intuitiva e metafísica que faz da arte uma força isenta de toda servidão material, livre, gratuita e através da qual o homem, em estado de graça, entra diretamente em contato com as realidades supremas do universo, fora dos tempos e dos espaços, no absoluto, além da história (FRANCASTEL apud GULLAR, 1969, p. 99-100).

O nosso intuito naquele primeiro momento foi mostrar, a partir do conceito de arte, como se pode aperceber e apreender determinados objetos sob categorias de validade ou nulidade, isto é, por que razão algumas produções recebem a nomeação de obras de arte e outras não. Isso nos foi necessário na medida em que nos deparamos com modelos teórico-críticos que impunham para a discussão do kitsch formulações de âmbito absolutamente estético. É bem provável que não tenha ficado de todo clara nossa postura frente ao empréstimo que faz a arte contemporânea dos materiais considerados kitsch e, portanto, depreciados pela cultura erudita, fato que só vem explicitar a atual crise das formas de representação estética, como já mencionado anteriormente. Por isso, nesse segundo momento do capítulo que trata dos rumos do kitsch, tentaremos esmiuçar esse problema de forma a verificar em que medida aqueles conceitos estanques (valores absolutos que não permitem questionamentos de alguns objetos artísticos) acerca das propriedades da arte são inválidos, em que medida a complexidade e diversidade das produções contemporâneas promovem o esgotamento do conceito de arte.

Para compreender de fato essa diluição do conceito de arte no seio da sociedade contemporânea, faz-se necessário abordar, sob o ponto de vista sócio-cultural, as mudanças pelas quais passaram as artes no século XX até os dias atuais. Isso significa lidar com determinados acontecimentos: a) efetivação da cultura de massa, passando antes pela ascensão e transformação da classe burguesa; b) estabelecimento de uma indústria cultural, que, por força dos mass media, implantou uma nova ordem para a produção e circulação dos objetos artísticos; c) surgimento das vanguardas artísticas como a máxima expressão de renovação estética, como poética ideologicamente revolucionária; d) crise e esgotamento das vanguardas. Pretendemos, assim, chegar à discussão vanguarda e kitsch como o princípio que articula aquela dialética entre invenção e padronização. Isso se justifica na medida em que aceitamos essa dialética como realização empírica dos procedimentos artísticos concentrados, de um lado, nos

processos vanguardistas e, de outro, nas reproduções daquelas mesmas formas já gastas pelo kitsch.

No âmbito do estudo da estética, seja pela via filosófica e, mais recentemente, pela sociologia da arte, sempre houve uma preocupação quanto ao desvendamento do conceito de arte. Uma das explicações a respeito da falência dos conceitos fechados, advindos em grande parte das estéticas idealistas, vem de Néstor García-Canclini, cujo livro *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina* (1984) contém um estudo acerca da transformação do conceito de arte no século XX, em avaliação constante dos fundamentos estéticos produzidos pela filosofia. Tais conceitos, como mostra García-Canclini, chegam ao esgotamento por força das mudanças decorrentes da sociedade moderna, e, claro, pelas novas concepções das produções artísticas.

De acordo com o autor, de modo algum as artes poderiam se fechar nesse conceito de autonomia porque, antes de mais nada, elas devem ser avaliadas dentro de um contexto social. As artes sempre fizeram parte de um processo social e cultural e, nesse sentido, avaliar sua função requer, entre outras coisas, repensar o *modus operandis* com que elas estabelecem uma relação direta com a sociedade e vice-versa. Para tanto, mesmo se pensar esteticamente, ver-se-á a dificuldade em sistematizá-las sob um conceito único com o pretexto de fazer emergir a sua essência. Vejamos a explicação de García-Canclini quanto aos objetivos de seu estudo:

[...] trata-se de descentrar o estudo da arte, afastando-o da obra, ou de uma Beleza idealizada, e de passar a analisar a arte como um processo social e comunicacional. Isso equivale a incluir no fenômeno artístico o autor, a obra, os difusores e o público. Quisemos ver de que modo o uso do modelo sócio-econômico, que explica a produção, distribuição e consumo dos bens, contribui para compreender a circulação e a apreciação da arte; em que medida o modelo comunicacional de emissor-mensagem-código-canal-receptor pode explicar a formação dos fenômenos estéticos. Propomo-nos a explicar as consequências que tem essa visão global da arte – como processo que vai do autor até ao público e não como mera coleção de obras – no seu estudo e numa prática coerente com as transformações sociais (GARCÍA-CANCLINI, 1984, p. 3-4).

Nesse caso, o primeiro ponto que se deve ponderar diz respeito ao caráter de autonomia atribuído às obras, entre os séculos XV e XVIII, que acabaria

por condicionar um sistema sobre o qual ficariam presos apenas o artista – enquanto gênio criador – e suas obras, as quais seriam, então, configuradas “pelas relações estéticas” na comparação com os demais objetos. De acordo com García-Canclini, o início desse processo dá-se como “resultado de mudanças econômicas, sociais e culturais: o surgimento de um mercado cultural; a independência dos artistas em relação à tutela religiosa e cortesã; a criação de museus, galerias, teatros fechados e salas de concerto”, até chegar naquela “justificação e sistematização desses fatos por filósofos italianos, franceses e alemães” (p. 97).

Se pensarmos em uma trajetória histórica das investigações no tocante à arte, tão logo se notará a figura emblemática de Platão que, a despeito de não ser um teórico da arte, foi o primeiro a incorrer numa compreensão desta ao atribuir-lhe uma função e uma finalidade. Tendo valorizado algumas expressões artísticas, tais como o Teatro, a Arquitetura e a Escultura, o autor de *A República* pôs nos termos da dimensão social a função da arte, e sua finalidade ficou destinada à política. Das acepções de Platão, talvez a que tenha sofrido maior contestação no tocante à estética foi o fato de o filósofo grego ter concedido à arte uma forma de conhecimento inferior, posto que esta dava-se como imitação das coisas sensíveis. Isso fez com que a arte se aprisionasse em um sentido de imitação da verdade. Já Aristóteles toma a arte como uma atividade prática, fixando-lhe, sob o conceito de *mimesis*, o sentido de verossimilhança. Em virtude do reconhecimento dado aos aspectos formais da obra, Aristóteles avaliou a arte no domínio de suas especificidades por entender que ela é uma construção e um conhecimento. Se essa concepção mimética da arte já se apresentava problemática na antiguidade, certamente, chegando ao século XVIII, quando a arte se faz mais efetivamente objeto de investidas teórico-críticas, as tentativas de abordá-la sistematicamente tornam-se mais abertas e propensas a reflexões.

Dentro desse contexto, que compreende os séculos XVIII e XIX, consolidam-se as formulações teóricas acerca do conceito de arte, para as quais esta recebe outras angulações. Nesse caso, tanto a vertente do Iluminismo francês, com elaborações de Diderot e Rousseau, quanto o pensamento alemão, sob as figuras de Lessing, Kant, Schelling e Hegel, “proclamam a autonomia definitiva da arte e dos artistas, defendem sua indiferença com relação ao público e a toda forma de ação” (GARCÍA-CANCLINI, 1984, p. 101).

Com o crescimento de um mercado capitalista, unido à ascensão e estabelecimento da classe burguesa, as produções artísticas integram-se em um sistema autônomo, diferente daquele ligado à tradição cortesã, de gosto inegavelmente burguês. Segundo Hauser (1995), é preferencialmente, no século XIX, quando a burguesia efetivamente recupera o poder e toma para si o domínio das “questões culturais”, que a arte se vulgariza, havendo o “rebaixamento do padrão dominante de gosto” e anunciando “o começo de um declínio da qualidade” (p. 568). Hauser ainda coloca que essa fragilidade de gosto, nascida sob a forma da exacerbação do sentimentalismo nos “primeiros romances de sensação”, aponta, antes de um “deslocamento do valor estético”, o desenvolvimento de uma “cultura emocional”. Em contrapartida, o intelectualismo do pensamento alemão, sustentado na *intelligentsia* burguesa, proclama sob a égide do irracionalismo uma outra compreensão das categorias estéticas. A obra de arte, assim, seria tomada pelo seu caráter divino e não estético, “como um processo misterioso derivado de fontes tão insondáveis quanto à inspiração divina, a intuição cega e os estados de ânimo imprevisíveis” (HAUSER, 1995, p. 615).

A rigor, quando se investiga a origem dos movimentos artísticos de ação coletiva, os quais a partir do Romantismo entram impetuosamente para a história das artes, nota-se a importância da consolidação da classe burguesa em virtude de uma conquista da liberdade de pensamento. No entanto, a situação do artista sofre forte abalo nesse período porque a obra de arte, agora, tem de estar em plena sintonia com os interesses mercadológicos da burguesia. Isso significa dizer que restara ao artista a adequação ao sistema de uma civilização industrial ou a oposição. Cumpre lembrar que o Romantismo, como reação à vida ordinária burguesa, potencializa a distância entre o artista e o homem comum, e, por conseguinte, afasta a obra da realidade social, promovendo o individualismo e aquela idéia do artista como gênio criador. García-Canclini (1984) afirma que a burguesia, tanto sob o ponto de vista econômico quanto ideológico, restringiu a produção artística ao domínio da valorização do consumo e a liberdade criadora dos artistas, posto que “os métodos de produção foram valorizados pela exclusividade e pelo custo” (p. 103).

Esteticamente, nota-se, então, que os movimentos vanguardistas, iniciados em fins do século XIX e tendo seu apogeu no começo do século XX, se revelam como proscrição de toda a tradição apoiada numa ação libertária, que,

antes de mais nada, pretendia ser a expressão da modernidade. Se originalmente a palavra *avant-garde* prefigura uma idéia de militância, entendida como a linha de frente de um exército que se antecipa na defesa, tão logo ela chega à teoria da arte significando um certo ativismo político que implicaria um comprometimento artístico com as questões sociais (ENZENSBERGER, 1971). De acordo com Subirats, as artes de vanguarda identificam-se com a idéia de militância, pois “esse significado militar compreende um valor interior básico das próprias vanguardas artísticas: seu caráter destrutivo, a concepção niilista do mundo, a visão providencialista da história, a pretensão absoluta da ordem, das normas estéticas e sociais, e também do poder” (SUBIRATS, 1993, p. 11). Nesse sentido, vê-se que estes movimentos artísticos – Impressionismo, Cubismo, Dadaísmo, Futurismo e tantos outros *-ismos* – refletem, sob o ponto de vista estético, aquele mesmo sentido ideológico de “vanguarda” que resguardava a idéia de avanço, inovação e recomeço. Assim é que todos os grupos vanguardistas assumiriam em seus programas de protesto contra a ordem estabelecida a promessa “de liberdade mediante a revolução” (ENZENSBERGER, 1971, p. 101). Seja como for, tanto o projeto da modernidade quanto a idéia de vanguarda almejavam, através de manifestações programáticas, um tipo de projeto civilizatório que sustentava, entre outras coisas, a dissolução do conceito da autonomia da arte, outrora institucionalizado pela efervescente classe burguesa. Em decorrência disso, o projeto vanguardista buscou integrar as artes ao processo produtivo na tentativa de consolidar aquele processo de modernização. Tratava-se, então, de efetivar a aspiração de uma realidade ideal pela via tecnológica e, nesse caso, a arte retomaria sua função social e seu caráter transformador. Entretanto, esse caráter beligerante das vanguardas artísticas tornou-se problemático na medida em que suas experimentações estéticas se esvaziavam diante dos novos aparatos tecnológicos da indústria cultural.

Muitas das vicissitudes que promoveram o esgotamento das vanguardas, resultantes em grande parte da racionalização das instituições artísticas, recaem sobre a própria atitude ambígua do projeto vanguardista, isto é, aquele “espírito de aventura e experimentação” e “vontade de transformação e progresso” estavam em sintonia com “o caráter destrutivo [...], e ao mesmo tempo definição de um poder carismático e total; [...] um princípio legitimador de um novo sistema globalizador de dominação” (SUBIRATS, 1993, p. 12-13). Nesse sentido, é que se pode verificar que o movimento crítico de vanguarda representou um fim em

si mesmo; mostrou-se contraditório a começar pela propagação de uma poética ideologicamente libertária, mas que, ao fim e ao cabo, ocultava “valores normativos universais e absolutos” (p. 13), como pontua Subirats:

Em outra ordem das coisas, todas as diretrizes espirituais românticas das vanguardas, desde suas manifestações programáticas de um idealismo absoluto industrialmente reciclado e seus transformados cultos messiânicos, até as profecias apocalípticas e sua consciência trágica de visionário histórico, decidido pela auto-imolação ritual e pelo incêndio virtual das culturas históricas; tudo isso reapareceu ou simplesmente se encheu de orgulho nas mitologias do fascismo europeus de poderes carismáticos, regenerações da cultura e de raça, e no conseqüente misticismo militar e existencialista de um holocausto coletivo, cujo significado espiritual as vanguardas artísticas não deixaram de exaltar no fundo de suas expressões mais abstratas e puras (SUBIRATS, 1993, p. 16).

Um outro aspecto que deve ser mencionado, e que terá desdobramentos para a dialética vanguarda e kitsch, diz respeito a uma concepção de vanguarda ligada estritamente à mercantilização da estética.

A concepção de vanguarda em Sanguineti (in LIMA, 1982), por exemplo, gravita em torno daquilo que ele entende como um duplo movimento interno contraditório próprio da vanguarda, representado pelo momento “heróico e patético”, no primeiro caso, e pelo momento “cínico”, no segundo caso. De todo modo, qualquer um dos momentos, isto é, naquele em que o produto artístico tenta escapar dos exames do mercado para não cair no jogo da mercantilização, ou quando, de fato, a obra assume o caráter de mercadoria, aponta a neutralização da vanguarda na medida em que esta perde tanto o comprometimento com ideais revolucionários quanto a postura contestadora, transformando-se, de alguma maneira, naquilo que sempre negou, ideológica e esteticamente, ou seja, em mercadoria. Sanguineti afirma ainda que os museus tornaram-se uma espécie de vitrine expositiva para os artistas, posto que “museu e mercado são absolutamente contíguos e comunicantes” (SANGUINETI in LIMA, 1982, p. 268).

Na verdade, o problema apontado pelos teóricos como a crise das vanguardas pode ser melhor avaliado fazendo um paralelo com o cenário artístico contemporâneo, predominantemente marcado pelos adventos da cultura de massa e da indústria cultural, afinal, como pontua Morin (1997a, p. 15), “a cultura de massa é

uma cultura: ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e identificações específicas”.

Por uma compreensão mais coesa acerca do processo de massificação da cultura, quando, de fato, se chega à diluição do caráter revolucionário das vanguardas históricas e, por conseguinte, ao papel desempenhado pelo kitsch como promoção de uma práxis artística padronizada, é necessário abordar o conceito de “indústria cultural”, pioneiramente trazido ao cenário moderno, em 1947, por Adorno e Horkheimer.¹⁹

Adorno e Horkheimer (in LIMA, 1982) elaboram o termo “indústria cultural” de forma a elucidar o caráter contraditório da massificação da cultura, ao identificarem na mercantilização desta um tipo de ideologia de dominação imposta verticalmente, isto é, autoritariamente, quando procura adaptar as mercadorias às massas e vice-versa, fato que geraria, entre outras coisas, o desenvolvimento das novas tecnologias de reprodução. A análise dos frankfurtianos está ancorada na idéia de que a indústria cultural, quando liquida a obra de arte, destruindo, assim, sua capacidade crítica e transformadora, expropria também do sujeito a articulação crítica, fazendo-o perder sua autonomia. Esse exercício de manipulação, estendido às obras e aos indivíduos, revela, sobretudo, que a indústria cultural passou a mediar a relação dos homens com a sociedade. Isso implica, entre outras coisas, o papel manipulatório e mantenedor da indústria cultural no que respeita aos veículos de comunicação de massa – os mass media, que, como já haviam demonstrado através do rádio e do cinema, possuíam forte apuro técnico ao veicularem a propaganda nazi-fascista. Sob tal aspecto, Adorno e Horkheimer verificaram, então, que os produtos da indústria cultural operavam no sentido de alienar e reificar as massas porque ofereciam apenas a representação, mediante formas diferentes, daquilo que é sempre igual, ainda que aparentemente pareça algo novo. Nesse sentido, as análises aterradoras de Adorno e Horkheimer assentam-se na idéia de que há um movimento recíproco, alimentado pela indústria cultural, no cerne da relação entre obra de arte e fruidor. Dito de outro modo, têm-se o empobrecimento

¹⁹Quando se mencionam as figuras de Adorno e Horkheimer, logo de imediato, faz-se a associação à Escola de Frankfurt, a qual, em 1924, despontaria na modernidade como uma das mais importantes tendências filosóficas e teoria social do pensamento ocidental, abrigando um elenco de teóricos, do qual fizeram parte, a exemplo dos já citados, Walter Benjamin, Herbert Marcuse e, posteriormente, Jürgen Habermas.

estético dos produtos da indústria cultural, através de fórmulas estereotipadas, e a generalização do conformismo dos receptores/consumidores.²⁰

Em “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massas”²¹, Adorno e Horkheimer aludem à fetichização da técnica e à estandartização da cultura amparadas pelas particularidades engendradas pelo cinema e rádio enquanto veículos difusores de um tipo de prazer e divertimento alienantes que conduzem as massas, antes de mais nada, à resignação. Assim sendo, vê-se que uma das funções do cinema, por exemplo, seria a de regulador moral das massas, uma vez obliterado seu caráter revolucionário e emancipatório, incutindo nelas um determinado padrão de comportamento exibido nos filmes, no sentido de manter o sistema. Na verdade, na análise dos autores, o cinema, como todos os produtos da indústria cultural, é a arte fetichizada que pulveriza todos os particulares em razão da fórmula universal, portanto, padronizada.

Embora os frankfurtianos, especialmente Adorno, Horkheimer e Benjamin, operassem um pensamento em sintonia com a compreensão dos fenômenos gerados pela modelagem cultural moderna, é com Walter Benjamin (in LIMA, 1982), em 1936, que são delineadas reflexões sobre o curso transformador da arte moderna no tocante ao processo de sua reprodutibilidade técnica. Pode-se afirmar que o pensamento benjaminiano centra-se, no tocante às questões internas relativas à constituição da obra de arte, no problema do embate entre a tradição e a vanguarda, isto é, as identificações que faz quanto ao cinema e a fotografia – expressões traduzidas nas vanguardas, cruzando-as com a tradição da pintura e do teatro. Como colocou Luiz Costa Lima (1982, p. 208), no comentário sobre o

²⁰ Importante ressaltar que estamos aqui trazendo as idéias de Adorno e Horkheimer acerca do papel manipulador da indústria cultural com o intuito de verificar o modo como se efetiva a arte de massa e, como resultado disso, observar de que maneira ocorre o esgotamento das vanguardas históricas, cooptadas pelo mercado. Acreditamos ser por essa via que poderemos compreender a dialética vanguarda e kitsch, e invenção e padronização. Isso significa dizer que, embora as idéias de Adorno e Horkheimer devam ser levadas em conta pelo caráter emancipatório, reconhecemos nestas o excesso de preconceitos, aliados a considerações exageradas e a uma visão unilateral e absolutamente conservadora. No entanto, é necessário fazer uma ressalva quanto ao que estamos chamado de ‘posturas conservadoras’ em Adorno e Horkheimer. Lembrando Silvia Borelli (1996, p. 29), por exemplo, a radicalidade das concepções de Adorno “é compreendida quando inserida em contexto histórico mais amplo. Em um mundo estilizado pela ameaça nazi-fascista, deturpado pela ascensão stalinista e projetado idilicamente nos espaços audiovisuais [...], torna-se justificável o surgimento de uma interpretação cujo pressuposto estético é o da negatividade e cuja perspectiva analítica revela um inequívoco tom de desencantamento. Desencantamento resultante do diagnóstico da presença de uma sociedade fragmentada, descontínua e em processo acelerado de desagregação”.

²¹ Este texto faz parte do livro *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos* (1947). No nosso trabalho, será utilizada a publicação de Luiz Costa Lima (1982).

conhecido texto benjaminiano: “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin teria demonstrado certo avanço com relação a Adorno e Horkheimer, por “não mais tentar a caracterização da arte como infalível oposição à indústria cultural, mas sim, ao desmistificar teorias consideradas como universalmente válidas”. Para tanto, percebe-se em Benjamin uma certa distância em relação às análises de Adorno e Horkheimer, pois vê no cinema, por exemplo, sua capacidade transformadora em termos positivo, isto é, não registrou a perda aurática da obra de arte como um dado de negatividade, ainda que sob a perspectiva da subversão da função da arte. Subirats coloca que

[...] a originalidade e a radicalidade da proposição teórica benjaminiana residem, em primeiro lugar, em considerar a ruptura revolucionária e a transformação estrutural da obra de arte moderna não de uma perspectiva crítico-ideológica, mas a partir das mudanças da percepção, ou melhor, das novas formas de construção social da realidade imediatamente derivadas das técnicas de reprodução (SUBIRATS, 1993, p. 64).

Com efeito, a tese de Benjamin nos coloca à frente o problema, que é consoante à problemática da repetição em série na indústria cultural, da perda da autenticidade da obra de arte ao operar-se nas reproduções, tornando-se, então, um fenômeno das massas. Contudo, Benjamin demonstra um certo deslumbramento pelas novas possibilidades de reprodução da arte porque essas transformações permitem, através destes dispositivos técnicos, uma sociabilidade quando aumentado o potencial da arte como mediadora social. A função da arte moderna, liberta das amarras da aura, aloca-se na práxis do cotidiano pela sua imediatividade, tornando mais progressiva sua autonomia. Isso porque, segundo o autor, ocorria “pela primeira vez, na história do mundo: a emancipação da obra de arte da existência parasitária que lhe era imposta por sua função ritual” (BENJAMIN in LIMA, 1982, p. 217).

Se em Adorno a estética da negatividade da arte é encarada como uma forma de resistência pela afirmação do sujeito, em Benjamin, a obra de arte produzida em tempos de cultura de massa dá-se como apropriação emancipatória da coletividade, isto é, em lugar da tradição surge uma arte enraizada na práxis, cujo valor regulativo é consoante com o valor expositivo. A atração de Benjamin pelo

novo, pelas potencialidades abertas com a tecnologização, pode ser encarada, em certa medida, como a mesma atitude que, no começo do século XX, animava os artistas da vanguarda, fascinados pelo esplendor da máquina.

Isso posto, parece-nos bastante convincente compreender o esgotamento das vanguardas históricas pela forma como estas foram rendidas pelas “forças do espetáculo moderno da grande cidade” (SUBIRATS, 1993, p. 13-18), pelos “valores estéticos do maquinismo”, enfim, pelo “novo imperativo da reprodução técnica” da cultura de massa.

Todas as vanguardas de hoje não são senão repetição, embuste para com as outras ou para consigo mesmo. O movimento, que como grupo unido a uma doutrina, nascido há cinquenta ou trinta anos com o propósito de romper com a resistência de uma sociedade compacta oferecida à arte moderna, não sobreviveu às condições históricas que o tornaram possíveis. [...] A acusação que se deve fazer à vanguarda de hoje é, não a de ir longe demais, porém de manter as portas abertas atrás dela, de procurar apoio em doutrinas e coletividades, de não ser consciente de suas próprias aporias, desde há muito resolvidas pela história. Ela faz comércio de um futuro que não lhe pertence. Seu movimento não é senão regressão. A vanguarda se transformou no seu oposto, ela se tornou anacronismo. O risco pouco visível, mas infinito, em que vive o futuro das artes, ela recusa assumir (ENZENSBERGER, 1971, p. 112).

Tendo em vista o propósito desta dissertação, isto é, constatar a ressignificação dos códigos massivos na narrativa pós-moderna, podemos chegar à dialética entre a invenção e padronização a partir da inferência do kitsch no empreendimento vanguardista e vice-versa. Isso significa dizer que, de acordo com Merquior, esse contágio da vanguarda com a arte de massa, e, de outro lado, a repetição do kitsch por meio da depauperação dos procedimentos vanguardistas, é desencadeado pelo processo de massificação da cultura.

Quando a sociedade de consumo invade o domínio dos objetos culturais, das artes e dos costumes, aparece a ‘cultura de massa’ – que não é mais cultura. Ela é o suporte social do gosto kitsch – que não é mais gosto. Quando a sociedade de consumo invade o domínio da alta cultura, o kitsch emigra para a arte das elites (que não são elites). Nem por isso, contudo, abandona sua hegemonia no terreno da arte ‘popular’ – que não é mais autenticamente popular (MERQUIOR, 1974, p. 41-42 – grifo do autor).

Parece-nos, pois, que discorrer sobre vanguarda e kitsch é o mesmo que individualizar duas possibilidades estético-ideológicas, onde a primeira seria correspondente de uma cultura erudita, e a segunda de uma cultura de massa. Em outros termos, a vanguarda tributaria uma ideologia revolucionária mediante uma poética renovadora enquanto o kitsch afirmaria uma ideologia alienada. Ora, o problema é que as poéticas vanguardistas, e mesmo a idéia de vanguarda, em certa medida, contribuíram para a efetivação do kitsch quando, como vimos com Sanguineti, foram rendendo-se às leis do mercado e tornando-se mercadorias.

Cabe nesse momento, uma vez discutido o conceito de indústria cultural, abarcarmos a idéia de uma cultura de massa no cenário contemporâneo, no caso de uma compreensão mais segura, se assim se pode dizer, sobre o fenômeno do kitsch.

Umberto Eco diria, ao discutir a “Estrutura do mau gosto” (1993, p. 69-128), que, de certo modo, pode-se definir o kitsch como “o que surge consumido; o que chega às massas ou ao público médio porque está consumido; e que se consome (e, portanto, se depaupera) porque o uso a que foi submetido por um grande número de consumidores lhe apressou e aprofundou o desgaste” (p. 100). Para o autor, evidenciar a função do kitsch e determinar suas características é possível desde que se avaliem as condições da cultura de massa.

No caso específico de Eco, o conceito de cultura de massa é trabalhado no sentido de avaliar as produções de massa como mensagens que possibilitam a veiculação de ideologias e comportam valores. Uma das possibilidades que nos permitem compreender a tese de Eco é inferir no nosso texto as próprias perguntas do teórico, avaliando suas respostas e postura. Para tanto, é fundamental que se aponte o modelo explicativo que o autor utiliza a fim de se chegar a uma análise mais ponderada acerca do papel desempenhado pela cultura de massa no cenário contemporâneo.

Já é conhecida a tese de Eco quanto à apresentação das formulações a respeito da cultura de massa, concentrando de um lado os “Apocalípticos”, e de outro os “Integrados”. Vê-se que essa separação em dois grupos aponta para uma reflexão que coloca a questão da cultura de massa em outros termos. Isso significa que, para Eco, o erro das formulações acerca das manifestações da cultura de massa, sejam elas favoráveis ou contrárias, reside naquela dicotomia que insiste em agregar papel valorativo, bom ou ruim, à cultura de

massa. Assim, a avaliação que se sustentaria, segundo Eco, seria “qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais?” (ECO, 1993, p. 50).

Na tentativa de responder questões como esta, por exemplo, e observar em que medida os produtos de massa são válidos esteticamente, capazes de sustentar uma veiculação de “valores originais”, Eco expõe alguns aspectos da cultura de massa a partir de dois pontos-de-vista, isto é, aqueles que relegam aos produtos de massa uma concepção mais conservadora, e aqueles que acreditam em uma democratização cultural que eliminaria, entre outros, as diferenças de nível social.

De modo geral, como já foi exposto anteriormente com as teses de Adorno, Horkheimer e Benjamin, o termo “cultura de massa” toma corpo quando as massas passam a participar efetivamente da vida social, tendo “acesso a novos padrões de vida: entram progressivamente no universo do bem-estar, do lazer, do consumo” (MORIN, 1977a, p. 89).

Se contrapusermos as duas faces de uma problemática que se dirige ao conceito de cultura de massa e tudo que ele possa englobar, tal qual faz Eco, veremos que o maior problema em se acumpliciar ou rejeitar as manifestações emergentes da cultura de massa revela um certo reducionismo no sentido de apontar a cultura de massa como algo homogêneo. O que nos interessa, todavia, é tomar de empréstimo de Eco algumas considerações a respeito da cultura de massa que, em certa medida, possam se assemelhar ao papel do kitsch.

O kitsch como um tipo de “mentira artística” (ECO, 1993, p. 73), como “comunicação que tende à provocação do efeito” (p. 76) se aproxima, na visão de Eco, das possibilidades inovadoras da vanguarda. De um lado, isso também pode revelar uma certa diferença entre o kitsch e outros produtos da cultura de massa, uma vez que os objetos do kitsch põem em evidência aquele tipo de apresentação do objeto como obra de arte. Na verdade, a dialética vanguarda e kitsch pode ser encarada como a mesma relação entre cultura erudita e cultura de massa. Aliás, seguindo as premissas de Eco, vê-se que a estética do kitsch faz dialética com a vanguarda justamente porque apresenta os produtos kitsch como arte.

Vale lembrar, nesse momento, das palavras de Silvia Borelli com relação à análise de Eco sobre as ‘separações’ entre cultura erudita (defendida pelo

autor como 'cultura de proposta') e cultura de massa – como a cultura do entretenimento, apontadas e discutidas no conhecido livro *Apocalípticos e Integrados* (1993):

No balanço entre *apocalípticos e integrados*, as ausências ou precariedades estéticas, de linguagem, de conteúdo e consistência são detectadas e comparadas aos referenciais eruditos por meio de cuidadosa desconstrução interna dos produtos culturais. O evidente fascínio – que Eco deixa claro possuir – pelos quadrinhos, música, folhetim, rádio, cinema e televisão, não impede que estes sejam vistos, neste momento, como mensagens – de melhor ou de pior gosto – e como estruturas de consolação e evasão, mediadoras da relação entre parceiros *médios*. Localizadas em espaço cultural reservado às obviedades, repetições e ao *kitsch*, as mensagens permanecem à disposição da massa e são acessíveis, também, ao segmento culto da sociedade que deseje, eventualmente, *escapar* (BORELLI, 1996, p. 31 – grifo da autora).

Na seqüência do texto de Silvia Borelli, a autora explica que a dicotomia sobre as culturas, evidente neste livro de Eco, vai se 'redefinindo' em outros livros, e mesmo em outros artigos publicados posteriormente ao *Apocalípticos e Integrados*. Como conclusão disso, Borelli afirma que, na verdade, "o que Eco revela é a existência de um pensamento que indaga constantemente sobre o significado e o alcance da literatura e da cultura de massas" (1996, p. 32). Dessa forma, Eco "possibilita que se relativize a rigidez analítica da crítica cultural e literária que exclui dos campos em questão os produtos originários da produção cultural de massa" (p. 32). Pode-se dizer, então, que a análise de Eco em relação à episteme das culturas e à estética do kitsch oscila entre uma postura crítica mais "severa e o fascínio pelos meios de comunicação" (BORELLI, 1996, p. 32).

Em muitas dessas sisudas condenações do gosto massificado, no apelo descontentado a uma comunidade de fruidores ocupados unicamente em descobrir as belezas ocultas e secretas da mensagem reservada da grande arte, ou da arte inédita, nunca se abre espaço para o consumidor médio (para cada um de nós, na pele do consumidor médio), que, no fim de um dia de trabalho, pede a um livro ou a uma película o estímulo de alguns efeitos fundamentais (o arrepio, a risada, o patético) para restabelecer o equilíbrio de sua vida física ou intelectual. O problema de uma equilibrada comunicação cultural não consiste na abolição dessas mensagens, mas na sua dosagem, e em evitar que sejam vendidas e consumidas como arte (ECO, 1993, p. 87).

Levando em consideração a relação recíproca entre as propostas inovadoras da vanguarda e a forma como o kitsch as digere ao privilegiar o efeito²², chega-se à conclusão de que existe uma espécie de necessidade de uma estética para com a outra. Ou seja, as descobertas e as inovações artísticas propostas pela vanguarda surgem exatamente no momento em que a indústria cultural começa a popularizar determinados produtos, inclusive a produção literária, que, segundo Ligia Averbuck (1984, p. 4), é a “primeira forma absorvida pela cultura de massa”. Ora, Greenberg (1996, p. 28) diria que “onde há uma vanguarda geralmente também encontramos uma retaguarda”.

Tal como defendeu Merquior (1974), ao afirmar que o kitsch é “uma expressão da cultura de massa” por apresentar uma estética que sustenta o consumo, promovendo sempre mensagens redundantes na tentativa de provocar efeitos²³, Eco (1993) diz ser absolutamente espontânea a maneira pela qual “se identificou o Kitsch com a cultura de massa” (p. 76), justamente pelo modo como a indústria cultural foi levada “a vender *efeitos já confeccionados*, a prescrever com o produto as condições de uso, com a mensagem e a reação que deve provocar” (p. 76 – grifo do autor).

Nesse sentido, então, a situação antropológica da cultura de massa delinea-se como uma **contínua dialética entre propostas inovadoras e adaptações homologadoras**, as primeiras continuamente traídas pelas últimas: com a maioria do público que frui das últimas julgando adir a fruição das primeiras (ECO, 1993, p. 80 – grifo nosso).

De certa maneira, poderíamos afirmar que os dois programas estéticos – vanguarda e kitsch – compõem uma dialética que depende substancialmente da cultura de massa. A vanguarda, seria posta, assim, como poética inventiva, e o kitsch, por sua vez, como padronização. Vale lembrar que o kitsch não pode ser considerado apenas um tipo de práxis artística que usa da

²² Relembrando Greenberg (1996, p. 33), “se a vanguarda imita os processos da arte, o kitsch, como vemos agora, imita seus efeitos”.

²³ Representações estéticas como o folhetim, o melodrama, o cinema *hollywoodiano*, e a telenovela, são exemplos perfeitos de matrizes culturais que desempenham o papel da provocação do efeito, ou da “reação controlada” (MERQUIOR, 1974), pois “aparecem como elementos de constituição do imaginário contemporâneo e de construção de uma mitologia moderna: reposição arquetípica, aclimatação do padrão originário a uma nova ordem de instrumento de mediação de projeções e identificações na relação com o público receptor” (BORELLI, 1994, p. 132).

repetição como ‘estética’ e como finalidade (modelos prontos de sucesso, já garantido pelo público), pois insiste na repetição da cópia de um produto artístico, mas o depauperava.

Entretanto, a despeito da arte de vanguarda buscar “elaborar continuamente novas propostas eversivas”, enquanto a “indústria da cultura de consumo, estimulada pelas propostas de vanguarda, desenvolve continuamente uma obra de mediação, difusão e adaptação” (ECO, 1993, p. 80), não podemos deixar de pensar que muitas produções que incorporam os produtos massivos operam no sentido de promover novas possibilidades estéticas.

Como a nossa dissertação objetiva uma pesquisa que, antes de mais nada, se dirige a um *corpus* literário, é interessante que façamos um paralelo entre as teorias que versam sobre o kitsch²⁴ e as formas adotadas pela arte literária a partir da industrialização da cultura. Isso significa dizer que, com a efetivação de uma cultura voltada para as massas, a literatura passou a criar novos modelos que pudessem dar conta das novas exigências do mercado, que, entre outras coisas, passa a requerer a produção em larga escala. As condições sobre as quais tem se produzido literatura na contemporaneidade contemplarão o segundo capítulo desta dissertação, de maneira que possa trazer maior compreensão destas novas formas de representação estética que conjugam o texto literário *tout court*, gêneros massivos e técnicas, que, desde a invenção do cinema até as produções veiculadas nos meios de comunicação de massa mais atuais, como as telenovelas, por exemplo, permitiram uma literatura que apresenta maiores possibilidades quanto à representação estética²⁵.

Viu-se ao longo deste primeiro capítulo que a arte, em geral, e, conseqüentemente a literatura, foi perdendo aquele caráter autônomo na medida em que as classes sociais dividiram-se, ocupando lugar bastante significativo a burguesia, que passou a operar mudanças no perfil do mercado artístico e, principalmente, no público fruidor/leitor. Tão logo, com a invenção de novas técnicas

²⁴ Pensamos aqui especificamente nas teorias que adotaram a dialética do kitsch com a vanguarda como um tipo de modelo formativo para explicar a distância que mantém a estética do kitsch dos demais produtos massivos a despeito de sua intrínseca relação com a cultura de massa. Os exemplos estão nos modelos teóricos de Eco (1993), Greenberg (1996), e Merquior (1974).

²⁵ Pensamos aqui na multiplicidade apresentada por estas produções pós-modernas, tanto com a inferência de gêneros ficcionais seculares, como os romances policiais, romances de aventuras, os folhetins melodramáticos, bem como com o entrecruzamento de linguagens (técnicas) de ficção que são originalmente produzidas e veiculadas nos mass media, tais como as telenovelas, o cinema B hollywoodiano (que engloba os filmes de ação, de suspense, de melodramas, os western).

de reprodução, como expusemos a partir da tese benjaminiana, e com o assentamento de uma indústria cultural, os gêneros massivos foram cada vez mais se tornando matrizes culturais que, sem dúvida alguma, impuseram uma mudança tanto em determinados segmentos da arte, quanto ao papel ideológico que esta pudesse apresentar.

No capítulo que se segue, buscaremos explorar a produção literária brasileira contemporânea que, reaproveitando-se de alguns elementos da cultura de massa, pode ser vista e apreendida como uma literatura que mantém um diálogo com o “espírito da pós-modernidade”. Em geral, várias obras, algumas com grande vendagem e aceitação do público, como as de Rubem Fonseca, Moacyr Scliar, João Gilberto Noll, Antônio Torres, Caio Fernando Abreu, Roberto Drummond, José Roberto Torero, Silviano Santiago, Sonia Coutinho, Sérgio Sant’Anna, entre outros, articulam elementos do massivo, muitas vezes kitsch, sem que o resultado, ou seja, sem que esta literatura perca qualidade estética. Ao contrário, elas evocam de seus receptores possibilidades de fruição absolutamente crítica; mantêm a qualidade estética, no caso da linguagem trabalhada, ainda que se faça uso de expressões chulas; conseguem propiciar ao leitor uma participação ativa, seja pela identificação através dos materiais recuperados dos mass media – linguagem quase televisiva ou cinematográfica, seja pela possibilidade de o leitor poder criar mais de uma possibilidade de leitura; e, por fim, o jogo estético estabelecido com o entrecruzamento, com a justaposição de linguagens e de gêneros, tornando o autor um verdadeiro *bricoleur* pós-moderno.

3 FORMAS E SITUAÇÕES DA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

“Era como ir ao cinema. Mesa no canto, azeitonas pretas sem caroço, pão com gergelim, patê de berinjela, bloody mary. Um, dois cigarros. Na frente do rapaz a cara de Rupert Everett em *Dancing with a stranger* e do casal em crise, Rita Tushingam e Tom Selleck, pizza, guaraná, silêncio farpado. Elis Regina numa FM suave, sentimental eu fico [...] A loura com perfil de Grace Kelly, pena o moleton [...] Da mesa ao lado Paula Prentiss e Daryl Hannah olham excitadas a chama azul, Mel Gibson e Alan Ladd fingem não ligar. Mais três, quatro cigarros, ar de Humphrey Bogart, se queres saber se eu te amo ainda, Nana Caymmi na FM, procure entender a minha dor. Outro café, outro licor, sou amigo de Fulano, guardanapo de linho, Belmondo e Carmen Maura de mãos dadas logo à esquerda [...] Na saída, os olhos ávidos de Shelley Duvall ao lado de Woody Allen. E o bafo espesso da Oscar Freire sem brisa na noite de fevereiro. Kim Novak passa num monza cinza, desce no L’Arnaque”

(Caio Fernando Abreu – *Onde andará Dulce Veiga?*)

“O material desta história: basicamente, duas mulheres. Capazes, no entanto, de se multiplicarem infinitamente. São Lana Turner e uma outra, que se apresenta sem nome, sem rosto e sem biografia, a não ser dados fragmentários, vagas insinuações. Alguém que talvez nem seja uma mulher, mas sim um espelho, embora fosco. Ou um ventríloquo, que fala apenas através da imagem da atriz, o seu boneco. Não se enganem, porém: o único personagem verdadeiro, o ponto de referência para se poder entrançar os fios díspares desta trama, formando um tapete, a tela em branco que serve para o desdobramento ilimitado do sonho, portanto da realidade, este personagem sou eu. Em outras palavras, Lana Turner.

(Lana, uma das primeiras grandes estrelas, quando surgia o *star-system* de Hollywood: sem nenhuma tradição ou modelo a serem seguidos, uma figura de ruptura na sociedade americana da época, com um papel ou um poder ‘de homem’. Lana para além da própria Lana, o símbolo que ela foi, o mito que se criou em torno dela: deusa ou demônio, a *vamp* e seu *it*. O que de Lana foi apresentado para o consumo de milhares de pessoas desejosas de entrever – fosse para idolatrar, destruir ou devorar – os bastidores de uma ‘vida glamourosa’; em grande estilo, a ‘felicidade’ e a ‘dor’.)

Pois Lana Turner, como Madame Bovary para Flaubert, Lana Turner *c’est moi*. Foi o que também pensou a segunda mulher, a outra, o espelho”

(Sonia Coutinho – “Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato”)

Neste segundo capítulo, que tratará da condição da ficção brasileira contemporânea, esperamos traçar o perfil da produção literária no Brasil nas décadas de 70, 80 e 90, que, sem dúvida alguma, apresenta significativas mudanças tanto no que se refere à construção e à feitura da narrativa, quanto à problematização de categorias válidas na modernidade²⁶.

Em certa medida, a literatura brasileira contemporânea, especialmente aquela produzida a partir dos 70, pode ser pensada nos meandros da lógica cultural pós-moderna ao apresentar uma crise das representações estéticas diante da cooptação dos produtos da cultura de massa. O peso desta crise no terreno da ficção contemporânea, que, pode-se dizer, obedece a mesma lógica do debate acerca da pós-modernidade (fundamentalmente no que se refere à frustração quanto à desestabilização do pensamento hegemônico, dissolvido no momento em que aparecem as diferenças²⁷, dando lugar ao provisório, à incredulidade, à pluralidade de paradigmas, ao descentramento do sujeito pela perda de um modelo identitário, à desterritorialização, entre outros), enfatiza uma literatura que incorpora, cada vez mais, os signos da vida urbana e das metrópoles impessoais, os discursos antes periféricos, provocando a fragmentação das formas discursivas.

Nesse sentido, surge uma literatura que, muitas vezes, como questionamento do cânone do passado, promove outras possibilidades estéticas através da recuperação de gêneros massivos, multiplicando-se o espaço discursivo pelas manifestações da arte de massa. Assim, o romance policial, o melodrama, o

²⁶ Faz-se referência aqui à perda de crença na exatidão e a todos os valores que sustentavam a modernidade. Lembremos das palavras de Eduardo Subirats em “Os maus dias passarão” (Conferência no ‘Congresso Nacional de Arquitetos do Brasil’, São Paulo, 21 de outubro de 1991, e no ‘Primer Encuentro Internacional sobre Teoría de las Artes’, Caracas, 27 de fevereiro de 1992), publicado no livro *Vanguarda, Mídia e Metrópoles* (1993): “O universalismo secular da razão, que desde o iluminismo até o socialismo havia anunciado a possibilidade histórica de uma ordem mundial da liberdade, fracassou diante do panorama real das desigualdades sociais e da deterioração ou desintegração das formas de vida. Progresso, História, Razão e Revolução, as grandes categorias que definiram os projetos sociais mais significativos da modernidade, se converteram efetivamente em palavras de ordem vazias [...] É necessário questionar os grandes discursos históricos e, ao mesmo tempo, questionar com eles o poder uniformizador e coercitivo dos sistemas globais de dominação que precisamente legitimaram esses discursos. Porém, a mentalidade pós-moderna da década de 80 não concretizou precisamente essa prometida crítica. Limitou-se a expor a doutrina niilista do final dos grandes discursos filosóficos. Postulou uma morte. Defendeu existencialisticamente a metafísica decadente da morte. Celebrou com complacência mais ou menos irresponsável a liquidação das esperanças históricas de um passado recente. Para abrigar-se sob o signo de um arcaico pessimismo existencial pelos rumos apocalípticos do fim da história” (SUBIRATS, 1993, p. 27)

²⁷ Quando os discursos periféricos dos gays, dos negros, das mulheres, isto é, das minorias, se fazem mais presentes na cultura ocidental e na crítica da cultura.

folhetim, o cinema tipo B, as canções populares e os mitos artificiais²⁸ criados pela indústria cultural são comumente referenciados na produção contemporânea. Além disso, a ficção brasileira pós-70²⁹, muitas vezes apreendida como uma narrativa que apresenta falta de profundidade estética por meio da ênfase de uma mecânica que busca, cada vez mais, atender às exigências de um público consumidor, empregaria, também, novos procedimentos estilísticos como a paródia e o pastiche, a ironia e o humor, e a denúncia que expressa “as relações entre a modernização conservadora e a violência” (PELLEGRINI, 2001a, p. 61). É, pois, dentro desse contexto, sob o ponto de vista cultural, de esgotamento das certezas, da perda ou ausência de referenciais históricos, da fragmentação do sujeito, do fim das grandes narrativas, e, sob o ponto de vista estético, da metalinguagem, da intertextualidade, da apropriação dos produtos massivos e da propagação das imagens dos meios de comunicação de massa que emerge a produção literária brasileira contemporânea.

Therezinha Barbieri (2003), discutindo a prosa dos 70, 80 e 90, à qual ela chama de “Ficção impura”, faz um balanço da ficção literária brasileira produzida nessas décadas, apontando alguns traços que iriam se evidenciar mais nas narrativas dos 90 até os dias atuais.

Os caminhos percorridos no esforço da decifração dos signos de nosso tempo circunscrevem apenas uma parte da ficção literária brasileira dos anos 70, 80 e 90, e até os dois primeiros anos deste milênio. Mas o que já me foi dado ver denuncia um perfil. A combinação de múltiplos registros de linguagem, o diálogo cada vez mais intenso com a cultura de massa, com a tradição literária, com a historiografia, associado às oscilações do gosto e às flutuações do mercado, interferiram no feitio da ficção contemporânea no Brasil a ponto de determinar traços relevantes de seu **hibridismo**. É certo que o discurso narrativo não oculta mais o intercâmbio que dentro dele se estabelece com outras formas de expressão e comunicação; ao contrário, **faz da mesclagem de discursos e sistemas semiológicos fonte para novas invenções** (BARBIERI, 2003, p. 109-110 – grifo nosso).

²⁸ Segundo Fred Tavares (2000, p. 33 – grifo do autor), os mitos artificiais, sobretudo aqueles criados e sustentados pela mídia televisiva, “emergem do mágico espetáculo da televisão e são idolatrados por milhões de telespectadores. Estes novos sujeitos e identidades são mitologizados e envolvidos nos sonhos e nas fantasias das mentes de consumo (funcionando como portadores de projeção e identificação, sendo fabricados e massificados pelo meio eletrônico) como personagens arquetípicos”.

²⁹ Ao longo deste capítulo buscaremos mostrar as diferentes nuances entre a produção dos 70, 80 e dos 90, mas podemos já destacar a prosa dos 70 como marcada pelo golpe militar de 1964, quando a literatura efetivamente mostra-se resistente à situação política do Brasil. De modo geral, os textos produzidos nesse decênio, sob forma de romances-reportagens, relatos confessionais e memorialismos, denunciam o sistema opressor responsável pela privação dos sonhos, ideais e esperanças de liberdade. Tal qual afirma Alfredo Bosi (1994, p. 436), “o melhor da literatura feita nos anos de regime militar bateria, portanto, a rota da contra-ideologia, que arma o indivíduo em face do Estado autoritário e da mídia mentirosa. Ou, em outra direção, dissipa as ilusões de onisciência e onipotência do eu burguês, pondo a nu os seus limites e opondo-lhe a realidade da diferença”.

Ainda que se possa falar em “traços comuns” para as produções brasileiras contemporâneas, é necessário avaliarmos aqui as diferenças que se colocaram entre uma década e outra. De modo geral, é claro, o hibridismo presente na literatura brasileira contemporânea com todas as suas nuances aponta para o esgotamento de uma estética baseada na idéia vanguardista de ruptura³⁰.

Hoje assistimos ao crepúsculo da estética de mudança. A arte e a literatura deste fim de século perderam paulatinamente seus poderes de negação; há muito tempo suas negações são repetições rituais, fórmulas sem rebeldia, cerimônias sem transgressões. **Não é o fim da arte: é o fim da idéia de arte moderna. Ou seja: o fim da estética fundada no culto à mudança e à ruptura** (PAZ apud BARBIERI, 2003, p. 112 – grifo nosso).

Vários aspectos são apontados por críticos e teóricos quanto à mudança na produção literária contemporânea que compreende as três últimas décadas do século XX, sobretudo os anos 80 e 90. A abordagem dada a estas avaliações também nos coloca à frente um problema no que diz respeito a nossa observação sobre as formas e situações da ficção brasileira contemporânea. Isso porque estes aspectos se dividem, entre o instrumental teórico escolhido, em: a) temas explorados – sexualidade, problematização do sujeito, inferência dos mass media, inchaço dos grandes centros urbanos, entre outros; b) multiplicação do espaço discursivo – linguagem cinematográfica, jornalística, forte aparição das imagens simuladas e televisivas, metalinguagem; c) perda ou pluralidade de foco narrativo; d) diversificação dos gêneros narrativos – romance-reportagem, romance policial, metaficção historiográfica, romance de aventuras, *best-sellers*. De acordo com Cândido (2003, p. 209),

A legitimação da pluralidade acarreta o nascimento de textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica do romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte.

³⁰ Cumpre lembrar que ao falarmos de “esgotamento de uma estética baseada na idéia vanguardista de ruptura” estamos pensando nos programas estético-ideológicos das vanguardas do início do século XX, os quais, como já expusemos no capítulo anterior, a partir de manifestações programáticas, propunham uma ruptura com o passado no sentido de promover nas artes em geral um caráter progressista, revolucionário e emancipatório.

Nesse sentido, acreditamos que a melhor “saída” é repassar o fio histórico, dando ênfase aos anos 80 e 90, uma vez que nosso objeto, *Onde andará Dulce Veiga?*, teve a primeira publicação em 1990, tendo sido iniciado de fato em 1985, segundo o próprio autor³¹. Além disso, o projeto poético de Caio Fernando Abreu perpassa estas três décadas, o que nos impõe, mais uma vez, um olhar mais apurado sobre a prosa brasileira contemporânea. Buscaremos explorar os traços mais significativos de cada decênio encaixando em cada um deles a produção de Caio. No entanto, é preciso fazer uma ressalva de que estas particularidades são fluidas, pois há aspectos que transitam de uma década para outra.

A produção literária da década de 70 esteve intimamente ligada ao contexto sócio-político do país, uma vez que a ditadura militar (1964-1984) vetava a liberdade de expressão, o que acarretou um período marcado pela violência, pelas manifestações de contestação à censura, quer no âmbito político-social, quer no âmbito cultural. Os romances-reportagens ou a literatura fotográfica, de forte cunho realista, apresentavam-se como forte luta contra a censura militar, misturando no discurso literário diferentes modos expressivos oriundos do jornalismo, da televisão e do cinema. De modo geral, os temas, sobretudo dos romances desta década, denunciavam “a perplexidade diante das súbitas transformações sociais, a violência da repressão política e da vida urbana, [...] o desamparo do indivíduo [...], o medo diante do Estado militarizado” (FRANCO, 1998, p. 6). Assim, a década de 70, “engrossando uma vertente que vinha de trás, é predominantemente ocupada pela literatura de denúncia política e social, preenchendo espaços jornalísticos, já que a imprensa, amordaçada, deixava vácuos de informação” (BARBIERI, 2003, p. 81).

Foram muitos os autores que se viram amarrados, em certa medida, à “tirania da objetividade, que, sob o rótulo de literatura-verdade”, trouxeram ao cenário literário brasileiro romances e contos que ecoavam, sob a forma de depoimento e com um tom confessional, as vozes de “uma geração massacrada pelo AI-5” (BARBIERI, 2003, p. 81). É o caso de se falar em Ignácio de Loyola Brandão, em *Zero* (1975), em Rubem Fonseca, autor que já na década de 70 apresentava um perfil hiper-realista com forte propensão à violência, e em Fernando Gabeira, com a publicação de *O que é isso, companheiro?* (1979), narrativa que

³¹ “Depoimento em mesa-redonda no seminário *Sobre o Manuscrito*, organizado pelo setor de Filologia da fundação Casa Rui Barbosa, em outubro de 1990. Também participaram da mesa, além de Caio, os escritores Antonio Callado e Sérgio Sant’Anna”. In: ABREU, Caio Fernando. *Depoimento* (1998).

enfocava o período da ditadura militar, “o processo de institucionalização da tortura no Brasil [...], a história de tempos bicudos, quando o medo, ‘que esteriliza os abraços’, passou a ser o prato de cada dia” (BARBIERI, 2003, p. 82 – grifo da autora).

Nas palavras de Jaime Ginsburg, em artigo sobre dois contos de Caio, “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes”³²,

Alguns escritores brasileiros estabeleceram, no período da ditadura militar, uma relação tensa com a História, em que a posição crítica esteve dividida entre uma vontade de apoiar movimentos de transformação e um senso de limitação das condições de viabilização desses movimentos (GINSBURG, 2005, p. 37).

Na leitura de Ginsburg, os dois contos mantêm uma relação direta fundamentalmente pela temática que exploram acerca da violência gerada pelo processo da ditadura. Um dos pontos avaliados pelo autor diz respeito à condição opressora do exílio. O conto “Lixo e purpurina”, publicado nos 70, pode ser lido “em conexão” com “Os sobreviventes”, de 1982, porque, enquanto o primeiro “apresenta um processo de repressão histórica em curso, do ponto de vista de um exilado, esse conto de 1982 permite avaliar o impacto histórico dessa repressão” (GINSBURG, 2005, p. 41).

A censura, na verdade, não foi apenas uma força geradora das ‘narrativas de resistência’ à opressão do regime – que efetivamente se configuraram, sobretudo com temas e soluções formais específicas –, mas um elemento a mais, compondo, juntamente com outros, um novo horizonte de produção. Isso porque o Estado utilizou a censura como uma faca de dois gumes: de um lado, ele impediu um tipo de orientação, o de conteúdo político de esquerda, mas, de outro, incentivou aquele que reafirmava o status quo. E, no aspecto mais geral, o da produção técnica de bens culturais, fez com que crescesse e se consolidasse definitivamente uma sofisticada indústria cultural no Brasil, com base em incentivos e subvenções (PELLEGRINI, 2001b, p. 4).

³² “Lixo e purpurina”, de 1974, publicado no livro *Ovelhas negras* (1995); “Os sobreviventes”, de 1982, publicado no livro *Morangos Mofados* (1982).

De outro lado, como pontua Tânia Pellegrini (2001b), a ficção brasileira que caminha para a década de 80 tenta efetivamente buscar novas formas estéticas com o afastamento do retrato social de vertente hiper-realista, uma vez que o mercado da indústria cultural unido à tecnologização que se implantava no país permitiam outros modos de produção, cujo enfoque dado à subjetividade se combinava à objetividade dos meios de comunicação de massa.

Portanto, se grande parte da literatura produzida nos anos 1970 ainda se caracteriza pela crença no poder da palavra, na sua 'função' potencial de transformar as estruturas sociais, de revelar a 'realidade brasileira' injusta e desigual e também por um certo teor artesanal da sua fatura, que ainda comportava experimentalismos formais (veja-se, por exemplo, *Avalovara*, de Osman Lins, de 1973), a das décadas subseqüentes terá muito mais afinidades com a pressa do mercado, com a fungibilidade do universo das imagens eletrônicas e com as novas formas de comunicação global, que aos poucos vão eliminando qualquer inquietação a respeito da convivência ou não entre nacional e importado – entre 'campo' e 'cidade' –, desde que agora tudo se define em termos globais (PELLEGRINI, 2001b, p. 5 – grifo da autora).

A expressão que Flora Süssekind (1993) utiliza para caracterizar a prosa brasileira dos 80 – “ficção em trânsito” – é absolutamente pertinente porque revela uma narrativa que tem sua trajetória marcada pelas mudanças provocadas pela cultura de massa. Ainda que tente manter alguns traços do decênio anterior, tais como “uma nacionalidade em retrato coeso ou um elogio detetivesco do ideário ‘liberal’”, a ficção da década de 80 projeta aquilo que viria a ser posto com mais evidência nos anos 90, isto é, “a teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo” (SÜSSEKIND, 1993, p. 210).

A prosa dos 80, e, por conseqüência a dos 90, sobrevive, então, de temáticas em que afloram os discursos periféricos dos homossexuais, das mulheres, dos negros, além de uma expressão estética que passa a incorporar as leis do mercado editorial e as imagens veiculadas nos meios de comunicação de massa. O cenário urbano agudiza-se em detrimento do rural, revelando o universo de violência nas metrópoles, recrudescido pelo contexto marginalizado das drogas, da pornografia e das doenças sexuais – como a Aids, por exemplo.

Da mesma forma, o surgimento de uma ‘literatura gay’ ou de temática homossexual vincula-se à penetração, no Brasil, a partir da ‘abertura política’ dos anos 1980, das idéias de transgressão e diversidade cultural associadas ao pós-moderno, das influências da organização dos movimentos de homossexuais na Europa e Estados Unidos, além do impacto da proliferação da AIDS. Os homossexuais, juntamente com as mulheres, portanto, são as vozes até então reprimidas (quase sempre suprimidas), que conseguem aos poucos um espaço para se fazer ouvir, inclusive como decorrência de sua própria organização enquanto movimento político brasileiro. Aos poucos, seja através de ambíguas máscaras e sinais de que sua escrita lança mão, seja por meio do realismo puro e simples, essa prosa cada vez mais vai abrindo caminho nas ruas da cidade (PELLEGRINI, 2001b, p. 6-7 – grifo da autora).

A questão do corpo em evidência nunca foi tão explorada como na ficção contemporânea. Segundo Luiz C. Simon (2004, p. 11), “é a partir dos anos 50 e 60, de forma mais conjunta, que a literatura se desembaraça com mais vigor do tabu que é falar de corpo e sexo, com liberdade”. A exposição do corpo, seja pelo excesso das imagens pornográficas, seja pelos papéis sexuais exercidos, parece ser um processo que se movimenta na mesma ordem da produção das imagens midiáticas, sobretudo as televisivas. Dito de outro modo, os reprodutores da imagem ou das imagens pós-modernas, para estar de acordo com a multiplicidade exigida pela pós-modernidade, não revelam uma “libertação em si”, já que “o importante não são os meios, mas sim o uso que se pode fazer e efetivamente deles se faz” (PELLEGRINI, 1999, p. 192). O decorrer disso, com efeito, é um apagamento da separação entre o privado e o público em todas as esferas sociais. A sexualidade é um dos aspectos submetidos a este desnudamento. Privacidade e liberdade estão juntas num mesmo espaço de confinamento público; exemplo disso são os chamados *reality shows*, os quais promovem cada vez mais as experiências, antes privadas, de forma ‘mediada’ (MIRA, 1996). No entanto, como pontua Luiz C. Simon (2004, p. 17), apesar da “liberdade cada vez maior no que se refere à exposição do corpo e ao debate acerca de comportamentos sexuais”, esta “ainda convive com certas fronteiras”, ou seja,

[...] de um lado, o desenvolvimento crescente de práticas pornográficas, vinculadas com freqüência à idéia de vulgaridade; do outro, a permanência de uma timidez quanto a determinados comportamentos e discussões referentes a corpo e a sexo. No âmbito da literatura, a questão é até onde e como se pode chegar (SIMON, 2004, p. 17).

Diante de toda esta espetacularização, o sujeito que aparece em muitas das narrativas brasileiras pós-modernas é aquele que passa a viver a experiência do descentramento e da falta de localização pela falência de uma identidade estável. O deslocamento no qual estão inseridos os modelos identitários, devido à fragmentação social e à imersão do sujeito nas metrópoles, sedimenta a fragilidade de um “eu” cuja identidade é cambiante e provisória. Essa diluição de identidades tradicionais em detrimento dos moldes flutuantes germina um sujeito solitário, traumatizado e, sobretudo, problemático.

Um dos aspectos que faz emergir a perda dos limites identitários está vinculado à figuração dos grandes centros urbanos. A urbe contemporânea é a colagem de múltiplas cenas, todas desordenadas, cuja transitoriedade de elementos artificiais e cosmopolitas promove a incomunicabilidade entre os indivíduos. O sujeito, na ambiência citadina, limita-se à incerteza, preserva o isolamento e fica absolutamente anônimo diante dos espetáculos que a metrópole oferece. Nesse sentido, vê-se que a metrópole que seduz é a mesma que vulnerabiliza o sujeito, uma vez que provoca neste uma crise de identidade por meio da dissolução de seus referenciais culturais e sociais, impondo-lhe novos valores e criando outras necessidades. Vejamos a comparação que Nizia Villaça faz a respeito da condição do sujeito na ficção dos anos 70 e dos 80.

Após os anos 80, sobretudo, a discussão sobre a questão do sujeito e sua articulação com a linguagem acentua-se visivelmente entre nós, vulgariza-se mesmo, fazendo entre nós sintoma também da criação. Enquanto os anos 70 caracterizavam-se por uma literatura preocupada com os efeitos naturalistas de identificação, via relatos jornalísticos das misérias da pós-revolução de 64, nos anos 80 há uma progressiva abertura política e acentuam-se os caminhos que problematizam o lugar do sujeito, as verdades e as crenças. Simultaneamente, as conceituações de indivíduo e de sujeito vão perdendo seus antigos perfis e se tornando indiferentes, se acoplando ou se excluindo mutuamente (VILLAÇA, 1996, p. 44-45).

Esta desarticulação de um modelo identitário mostra-se na prosa brasileira contemporânea como uma espécie de fratura, revelando a força do fragmento que se estende ao sujeito e à própria narrativa. Sem dúvida alguma, este é um dos traços mais marcantes da prosa contemporânea, sobretudo se pensarmos em Caio Fernando Abreu, cujas temáticas da solidão, do enclausuramento e da claustrofobia diante do mundo compõem uma literatura onde realidade e fantasia se misturam³³. Pode-se pensar também em Sérgio Sant’Anna, que, a despeito de apresentar “como marca de seu estilo [...] a preocupação com o desmontar os artifícios textuais, mostrando como ‘funciona um texto’, desvelando a máscara do realismo tradicional”, segundo Pellegrini (1999, p. 26 – grifo da autora), também ficcionaliza a problematização do sujeito com a realidade. Com relação a *Notas de Mafredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, de 1973, Liane Bonato (2003, p. 174) afirma ser a imagem deste sujeito “[...] múltipla, inquietante e ao mesmo tempo grotesca, brutal, enigmática. Os heróis são medíocres, vencidos pela impotência que lhes tolhe as atitudes, conduzindo-os à humilhação e ao desespero”.

Levando em consideração a leitura de Therezinha Barbieri sobre a ficção brasileira contemporânea, isto é, uma leitura que enxerga a produção “dos 80 e 90 na rede de novas relações estabelecidas a partir do contexto da sociedade de massa” (BARBIERI, 2003, p. 38), chegaremos, ao nosso ver, num dos aspectos mais marcantes e significativos do processo de hibridismo, tão caro às narrativas consideradas pós-modernas. Isto porque um dos maiores paradoxos das narrativas pós-modernas é justamente a relação que mantém com a cultura de massa, ou melhor, a diluição entre as chamadas cultura de elite e cultura de massa (HUTCHEON, 1991).

³³ Lembremos dos contos “Dama da noite”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), e “Aqueles dois”, de *Morangos mofados* (1982). Nos dois casos, as personagens padecem de um mesmo mal – o isolamento, a falta de comunicação com o outro e o estranhamento de si e do outro. “Dama da noite”, por exemplo, é um conto que carrega consigo a ambivalência de um sujeito que busca a lucidez e o entendimento do “eu” através de uma personagem madura, cuja vida afetiva é levada ao outro como a imagem do fracasso, havendo, portanto, um embrutecimento deste “eu”. Imersa num processo de deterioração, a personagem atesta à figura do outro – do “boy” – uma fala ácida que se legitima por meio de perguntas agudas, construindo, assim, um tipo de manifesto anárquico contra si – filha de uma geração derrotada, e contra o outro, que, de igual modo, pertence a uma geração já desesperançada, afinal, ele “nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê. Não sabe nada, foras essa coisas de vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy-metal e o caralho” (ABREU, 1988, p. 94). Já em “Aqueles dois”, por meio de referências musicais e cinematográficas, é criado um espaço fechado e solitário para as confissões amarguradas de Raul e Saul, ambos sobreviventes de uma vida fracassada. A temática da homoafetividade é revelada como um simulacro dos conflitos do eu através de intolerância social e perplexidade diante da superfície fria do cotidiano. Assim, o problema da solidão, aliado à carência afetiva nas grandes cidades, faz com que estas personagens se descubram num mundo absurdo e inseguro.

Além da crescente importância das referências aos mitos da indústria cultural, tais como as divas do cinema norte-americano, os cantores de boleros e pop, e, ainda, das referências aos produtos do universo dos meios de comunicação de massa, como as radionovelas, os melodramas, e, mais recentemente, as telenovelas brasileiras, tem-se na ficção contemporânea o excesso das imagens, tanto a cinematográfica quanto a televisiva.

A propagação das imagens e das performances que emplacaram na prosa brasileira das décadas de 80 e 90 consolida um outro fato – o de que a literatura, em geral, foi rendida às leis do mercado.³⁴ As chamadas subliteratura, paraliteratura, os *best-sellers*, ou seja, a literatura de massa, exigiram do romance contemporâneo, por força da pressão do mercado, uma espécie de reprodução das características dos produtos da indústria cultural, seja na composição ou nas temáticas. A importância das citações, como dito acima, aponta para dois aspectos: de um lado, uma narrativa quando utiliza este tipo de recurso aproxima o leitor através de identificações com seu universo familiar; de outro, porque as referências aos produtos massivos seria condição prévia de garantia de vendagem. Conforme defende Tânia Pellegrini (2001b, p. 62 – grifos da autora), “a propalada eliminação das fronteiras entre ‘cultura erudita’ e ‘cultura popular’ instaurou uma outra, muito mais poderosa, a da ‘cultura de mercado’”. Tal fato provocaria na ficção brasileira contemporânea, “como se fossem soluções pós-modernas”, “as mesmices, descuidos, chulices e obviedades”.

Desse modo, é por força desta cultura de mercado que se intensificam os gêneros massivos com todas as suas construções clichêizadas. Exemplo claro dessa propagação são os romances policiais e as formas folhetinescas, entre outros, os quais recebem a designação de literatura de entretenimento.

Sem dúvida, o grande representante dessa nova vertente do policial é Rubem Fonseca, autor de grande vendagem, que com romances como *Bufo & Spallanzani* (1986), *A grande arte* (1983) e *Vastas emoções e pensamentos*

³⁴ É importante ressaltar que esta idéia de que a literatura, ainda que em linhas gerais, se rende às leis do mercado, defendida por Tânia Pellegrini (2001b) é apresentada neste capítulo como tentativa de mostrar algumas condições da produção ficcional brasileira das décadas de 80 e 90. Apesar de esta afirmação ser pertinente, não desejamos aqui fazer dela um endosso para a nossa dissertação, pois sabemos que nem toda obra produzida nestas décadas, sobretudo a prosa de ficção, pode ser avaliada no âmbito da literatura de massa. Deve-se salientar também que a autora discute o estreitamento da ligação entre a literatura e o mercado como um dos pontos que marcam a produção dos 80 e 90.

imperfeitos (1988), por exemplo, potencializou algumas características do gênero, como a criação de personagens detetivescas absolutamente estereotipadas – detetive Madrake que aparece em muitos de seus textos –, mas mesclou a isso uma forma de narrar bem típica das narrativas pós-modernas. Isto é, Rubem Fonseca transgrediu formas tradicionais³⁵ em favor da justaposição de códigos, com a mescla de vários tipos de linguagem (cinematográfica, ensaística, televisiva, detetivesca), o que tornou plural sua prosa.

A pluralidade, que parece ser o traço mais marcante na ficção brasileira contemporânea, promoveu uma literatura pop, “onde existe uma suspensão do juízo crítico, uma morte ou retraimento do autor e uma reduplicação frenética dos códigos e discurso, que atravessam a atualidade. Literatura que poderíamos dizer na linha do **pastiche**” (VILLAÇA, 1996, p. 96 – grifo nosso).

A lógica da textualidade dos discursos considerados pop, sejam eles literários ou picturais, é a lógica do simulacro: cópia da cópia. Não é a realidade imediata que fornece o conteúdo da história narrada (como as relações e os sentimentos humanos, os conflitos íntimos das personagens, que não comparecem ao texto), mas uma realidade secundária – a imagem de um ídolo de massa, um clichê que aparece repetidas vezes nos meios de comunicação de massa, o vasto repertório de ícones e marcas da publicidade, a tecnologia da produção cinematográfica ou das histórias em quadrinhos. Nesse sentido, a lógica da cultura do simulacro, que é também a cultura da imagem do mundo como espetáculo, encontra na superficialidade um dos componentes principais do processo de construção desses discursos, que deslocam o modelo de profundidade narrativa que caracterizou a arte da primeira metade do século 20 (HOISEL apud CRUZ, 2003, p. 17).

Certamente, essa incorporação dos massivos, que confere à prosa contemporânea o caráter de pop e que a coloca na linha do pastiche e da paródia, surge como marca de um *zeitgeist* pós-moderno.

A nossa intenção nesta dissertação não é investigar as possíveis marcas que compõem a pós-modernidade e o fenômeno do pós-modernismo³⁶, mas

³⁵ Falaremos sobre as formas, os tipos e a constituição dos romances policiais (enquanto gênero narrativo que possui um modelo estrutural que gera produção em série de fácil aceitação junto ao público) no 4º Capítulo, destinado à análise de *Onde andaré Dulce Veiga?*, usando a discussão de Sandra Reimão, autora de vários livros sobre o gênero, e Boileau e Narcejac.

³⁶ Cumpre lembrar que esta distinção entre pós-modernidade e pós-modernismo é pertinente, sobretudo porque as duas expressões, de acordo com Eagleton (1998), traduzem ‘movimentos’

acreditamos ser inevitável fazer algumas observações a respeito, uma vez que a narrativa brasileira dos 80 e 90, principalmente, apresenta sintomas da contemporaneidade.

3.1 OS SINTOMAS DA PÓS-MODERNIDADE NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: O PÓS-MODERNISMO EM AÇÃO

“Eu diria que as artes contemporâneas – no sentido mais amplo possível, quer se autodenominem pós-modernistas ou rejeitem esse rótulo – já não podem ser consideradas uma nova fase na seqüência dos movimentos modernistas e vanguardista que começaram em Paris nas décadas de 1850 e 1860 e que mantiveram vivo um *ethos* de progresso cultural e vanguardismo até a década de 1960. Nesse nível, o pós-modernismo não pode ser considerado simples seqüela do modernismo, como o último passo na infindável revolta do modernismo contra si mesmo. A sensibilidade pós-moderna do nosso tempo é diferente tanto do modernismo *quanto* do vanguardismo precisamente porque coloca a questão da tradição e da conservação cultural como tema estético e político fundamental, ainda que nem sempre tenha êxito. Porém, o que acho mais importante no pós-modernismo contemporâneo é que ele opera num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação aos primeiros; um campo de tensão que já não pode ser compreendido mediante categorias como progresso versus reação, direita versus esquerda, presente versus passado, modernismo versus realismo, abstração versus representação, vanguarda versus *kitsch*”
(*Andreas Huyssen*)

As discussões que gravitam em torno do pós-modernismo ou do termo pós-moderno na sociedade contemporânea têm trazido à tona uma série de postulações, todas de igual modo bastante contraditórias e destoantes entre si. No

diferentes. Assim, a **pós-modernidade** “[...] alude a um período histórico específico. É uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação” (p. 7); enquanto o **pós-modernismo** seria “um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura ‘elitista’ e a cultura ‘popular’, bem como entre a arte e a experiência cotidiana” (p. 7 – grifo do autor).

seio dessas calorosas discussões, é visível a dificuldade de se tornar mais precisa uma definição acerca do fenômeno, em virtude de seu caráter multifacetado.

Sendo assim, destacam-se avaliações distintas que consideram o pós-modernismo, de um lado, uma 'poética' absolutamente conservadora e reacionária, marcada por uma forte ligação com o processo do capitalismo (Jameson, Eagleton); e de outro lado, aquelas que o percebem dentro de uma visão mais positiva, segundo a qual o pós-modernismo representaria uma poética revolucionária, uma vez que consegue representar a pluralidade da nossa época, que é, nesse momento, auto-reflexiva e paródica, desafiando e questionando a cultura (HUTCHEON, 1991). Sob essa segunda perspectiva, o pós-modernismo marcaria, então, a possibilidade de a arte se abrir para os mais variados discursos e temas, articulando reflexões que podem ser positivas no plano ideológico, histórico e, sobretudo, sócio-cultural. Seja como for, vê-se que o debate assentado sobre o pós-modernismo aponta para uma espécie de variação acerca de uma mesma problemática, uma vez que os elogios e as críticas respeitam características e temas iguais.

De fato, uma das características mais marcantes do pós-moderno é o modo pelo qual, nesse período, inúmeras análises de tendências, até agora de natureza bastante diferente [...] se aglutinaram todas para formar um novo gênero discursivo, a que podemos muito bem denominar 'teoria do pós-modernismo', e isso por si só já é um fato digno de nota. Trata-se claramente, de uma classificação que inclui a si mesma e eu acho muito bom não ter que se discutir se os capítulos que se seguem são uma investigação sobre a natureza da 'teoria do pós-modernismo' ou apenas exemplos dela (JAMESON, 1996, p. 14 – grifo do autor).

As tentativas de se tecer análises sobre o pós-modernismo, sejam elas negativas ou positivas, implicam algumas condições, dentre as quais se pode destacar a relação que tem a pós-modernidade (conseqüentemente o pós-modernismo) com a modernidade e o Modernismo. Essa discussão já carrega no seu bojo uma outra contradição: a que põe em evidência a própria existência do pós-modernismo.

Se existe uma tentativa em discutir o pós-modernismo à luz de um movimento antecessor, é lícito, pois, que haja uma forte indagação acerca da continuidade e/ou extensão sob o rastro de um movimento que, ao que parece,

pretendeu uma identidade comum, notadamente estável, pautada em verdades absolutas, além de uma enorme e indiscutível valorização da arte.

A rigor, a modernidade, entre outras coisas, é caracterizada pelo crescimento do capitalismo (sistema que é regido, em geral, pela implementação da indústria, assentando a sociedade moderna na máquina), pela “ascensão democratizadora dos setores médios e liberais, a imprensa e o rádio, a industrialização, o crescimento urbano, além das novas indústrias culturais” (GARCÍA-CANCLINI, 1997, p. 67). Em complementação à idéia de García-Canclini, cumpre lembrar as palavras de Jair Ferreira dos Santos concernente à estética modernista:

As vanguardas modernistas – futurismo, cubismo, expressionismo – significarão a quebra do universo racional fornecido pela ciência e refletido pela estética por muito tempo. Nesse universo, a Representação realista (imitativa, ilusionista) supunha que a literatura ou a pintura espelhavam ponto por ponto o real. Mas a sociedade industrial, com o automóvel, o avião, a eletricidade, os conflitos sociais, a descoberta do inconsciente, irá colocá-la em xeque. O modernismo é a Crise da Representação realista do mundo e do sujeito na arte. [...] Novas linguagens deveriam surgir para que um sujeito caótico pudesse não representar, mas *interpretar* livremente a realidade, segundo sua visão particular. Para isso, a nova estética moderna cavou um fosso entre arte e realidade. A arte ficou autônoma, liberta-se da representação das coisas [...], decretando o fim da figuração, usando a deformação, a fragmentação, a abstração, o grotesco, a assimetria, a incongruência. Linguagem nova quer dizer forma nova, não imitativa. Nascem aí o *formalismo* e o *hermetismo* da arte moderna, que é um jogo com formas inventadas (SANTOS, 1997, p. 33 – grifo do autor).

Com relação à modernidade/pós-modernidade, Laclau em “A política e os limites da modernidade” (in HOLLANDA, 1992) afirma ser demasiado complicado “estabelecer limites da modernidade”, mais até do que “localizar fronteiras”, uma vez que as similaridades entre os dois *ismos* são dadas “pelo processo de erosão e desintegração de categorias tais como ‘fundação’, ‘novo’, ‘identidade’, ‘vanguarda’ etc” (p. 129).

Se ruptura, descontinuidade ou ainda, se extensão do modernismo, o fato é que para os teóricos que discutem o pós-modernismo há uma crescente emergência em avaliar e tentar destrinchar a agudeza de paradoxos suplantados pela contemporaneidade. Jameson vem salientar essa premissa:

Em vez de sucumbir à tentação de denunciar as complacências do pós-modernismo com algum sintoma final de decadência ou de saudar as novas formas como os arautos de uma nova Utopia tecnológica e tecnocrática, parece mais apropriado avaliar a nova produção cultural com base na hipótese operacional de uma modificação geral da própria cultura a partir da reestruturação social do capitalismo tardio como um sistema (JAMESON, 2004, p. 39-40).³⁷

Andreas Huyssen (in HOLLANDA, 1992, p. 20-23), por exemplo, diz haver uma transformação evidente na cultura ocidental contemporânea. Sendo discutível ou não o caráter dessas transformações, o que importa todavia, segundo o autor, é que o termo “pós-modernismo” nestas proporções é devidamente cabível. Nesse sentido, Huyssen explicita sua posição ao afirmar que não tentará “definir o que é pós-modernismo”, valendo-se apenas de um “mapeamento” deste, segundo o “modo como ele tem dado forma a vários discursos desde os anos 60”.

Se a pós-modernidade debruça-se no paradoxal, tornam-se contraditórias ainda mais as teorias que tentam desanuviar a forte natureza multivalente do fenômeno do pós-modernismo. Nesse sentido, de haver algumas abordagens para o problema que encerra o pós-modernismo, parece firmar-se bastante perigosa uma tentativa de rotular o termo e suas causas. A par de alguns teóricos, tais como Frederic Jameson, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Andreas Huyssen, Linda Hutcheon, Terry Eagleton, Ernest Laclau, Ihab Hassan, Steven Connor, Perry Anderson, entre outros, surgem vozes consideráveis como o português Carlos Ceia que vem também evidenciar essa problemática:

O principal problema com o conceito de pós-modernismo na teoria da cultura de hoje é o facto de ele ser ainda um conceito em gestação à data em que se anuncia a sua agonia final. À medida que a reflexão crítica tem crescido, as implicações que borbulham no seu macrocosmos parecem tornar-se cada vez menos conclusivas, que levanta enormes suspeitas sobre a legitimidade de mais um *ismo*. [...] Por isso, avanço desde já com a hipótese de ser mais correcto falar de paradigmas pós-modernos do que de um pós-modernismo datado em termos de autoria e cronologia (CEIA, 1998, p. 10-11 – grifos do autor).

³⁷ É importante lembrar que Jameson analisa o fenômeno cultural contemporâneo sob o viés da crítica marxista, que tende a observar o texto literário segundo um contorno político. A citação aqui exposta pretende elucidar apenas a visão do crítico com relação à emergência em discutir os efeitos do pós-modernismo na sociedade contemporânea.

Segue os passos de Ceia, Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 188 – grifo da autora) que também afirma ser igualmente difícil definir a pós-modernidade através de “conceitos ou examinada a partir de práticas particulares [...] o que se deve tanto a sua heterogeneidade e indeterminação de princípio quanto a sua condição de algo que está sendo feito ‘agora mesmo’, algo que ainda não oferece, e nem pretende oferecer, nenhuma perspectiva futura”.

A despeito das diferentes posturas adotadas por alguns que teorizam o pós-modernismo, o que se pretende observar aqui são alguns dos traços que, independente de que linhas seguem, sinalizam alguns aspectos da literatura contemporânea.

As mudanças que ocorrem a partir das décadas de 50-60, “quando por convenção se encerra o modernismo” (SANTOS, 1997, p. 7-8), abalam os pilares da sociedade ocidental. No frenesi pós-moderno, a tecnociência, os meios midiáticos, o bombardeio de informação, a massificação cultural, as chamadas neovanguardas (Pop Art, Arte Povera, Op Art, Land Art), até a própria digitalização do real fazem surgir uma literatura que é, ao fim e ao cabo, a exuberância de uma geração plena de recursos e aparatos tecnológicos.

Se a “contradição é típica da teoria pós-modernista”, ou ainda, se “o múltiplo, o heterogêneo, o diferente é a retórica pluralizante do pós-modernismo”, tal qual afirma Hutcheon (1991, p. 87-95), é claro que o resultado dessa literatura muitas vezes pode ser grotesco. Embora já tenhamos mencionado a condição descentrada e problemática do sujeito pós-moderno, vale ressaltar as palavras de Jair Ferreira dos Santos no tocante ao niilismo abrupto que toma conta do indivíduo em tempos de pós-modernidade.

Na pós-modernidade, matéria e espírito se esfumam em imagens, em dígitos num fluxo acelerado. A isso os filósofos estão chamando de *desreferencialização do real* e *dessubstancialização do sujeito*, ou seja, o referente (a realidade) se degrada em fantasmagoria e o sujeito (o indivíduo) perde a substância anterior, sente-se vazio [...] O indivíduo na condição pós-moderna é um sujeito *blip*, alguém submetido a um bombardeio maciço e aleatório de informações parcelares, que nunca formam um todo, e com importantes efeitos culturais, sociais e políticos (SANTOS, 1997, p. 15-27 – grifo do autor)³⁸.

³⁸ O termo *blip* é usado pelo autor para designar os fragmentos de informação que chegam ao sujeito. Contrapondo-se ao real que é *bit* – dado os códigos que permeiam os meios de comunicação de massa, o sujeito fica tão fragmentado quanto o próprio *blip* que lhe é passado.

As muitas discussões que giram em torno do debate sobre a pós-modernidade/pós-modernismo apontam caminhos distintos para a compreensão destes termos que aloca em um único espaço expressões como insegurança, incredulidade, desterritorialização, pluralismos, identidades, paradoxos, enfim, palavras que agregam valores ‘negativos’ se as usarmos como sinônimo de perda. Dito de outro modo, vê-se que uma das bases da problemática que se instaura no seio das teorias que discutem a questão da contemporaneidade está vinculada à associação dos termos ‘pós-modernismo/modernismo’ e ‘pós-modernidade/modernidade’, inicialmente porque o Modernismo foi um movimento extremamente importante, enquanto o projeto da modernidade propunha uma real transformação para a identidade ocidental. Nesse sentido, pensar num esgotamento de um dos dois, numa ruptura, implica uma questão muito importante e ainda insolúvel, ou seja, a passagem de um discurso totalizante e hegemônico, instituído pelas classes burguesas dominantes, para um certo relativismo cultural, muito produtor no campo das artes e, conseqüentemente, no universo literário. Essa diluição de um pensamento único e universal ocorre, no campo sócio-cultural, no momento em que começam a surgir discursos em que afloram as diferenças como os movimentos negro norte-americano, o movimento feminista e o movimento gay. Movimentos que passam a chamar a atenção para as diferenças culturais promovendo a abdicação dos universalismos da modernidade. Assim, a unidade que cai dá lugar à pluralidade de sentidos, à multiplicidade, à heterogeneidade, enfim, a algo provisório. Hutcheon (1991) procura mostrar que o pós-modernismo ensina que um discurso se desdobrou em vários. Diante dessa perspectiva descentralizada que se evidencia na contemporaneidade, o assombrado pós-modernismo revela que não existe mais uma **Cultura** monolítica, branca, ocidental, masculina e heterossexual. Podemos, então, falar em ‘culturas’, em ‘discursos’ e, claro, em ‘literaturas’.

No âmbito da ficção brasileira contemporânea, esta diversidade articula-se de modo que as produções apresentem uma espécie de *mélange* de traços que formam a estética pós-moderna. O “fim das grandes narrativas”, expressão que tomou grande corpo na teoria cultural através de Lyotard (2000), chegou à prosa brasileira da contemporaneidade com o fim dos grandes heróis e a problematização de personagens sem rosto, sem nome e sem perspectivas, bem como a ressonância do imediatismo do mercado e o pragmatismo do consumo proposto pela indústria cultural.

A leitura da realidade que passou a fazer o autor contemporâneo tornou-se mediada pelos signos dos mass media. A cultura de massa desdobrou-se em cultura da mídia na chamada era da imagem, onde objetos tecnológicos como a televisão, e mais recentemente, a Internet, conduziram a um novo tipo de autonomia cultural (KELLNER, 2001). Sem dúvida, a televisão, nesse domínio, foi o principal meio produtor de possibilidades de fragmentação, em que as pequenas narrativas tiveram cada vez mais importância com a democratização da exposição de outros rostos e outras identidades. Certamente, uma tendência dos meios de comunicação de massa para a fragmentação.

Acerca do agenciamento cultural pelas mídias visuais, sobretudo a televisiva, Martín-Barbero e Germán Rey, no livro *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva* (2001), discutem a experiência audiovisual como produto de uma representação hegemônica. Na verdade, o próprio aparelhamento midiático concentra em si um potencial subversivo porque traz no seu âmago a necessidade de pluralizar as percepções da nossa realidade. Os autores afirmam, então, que é com a televisão como experiência audiovisual que se concretiza uma nova ordem cultural, uma outra percepção de ser e estar no mundo. As imagens captadas e transmitidas pela TV oferecem, para nosso deleite, um tipo de migração espacial, permitindo-nos uma mudança de percepção de tempo e espaço através de uma simulação que vai além do real. Assim, os autores de *Os exercícios do ver* discutem os movimentos da cultura num espaço social, agora coordenado pela hegemonia audiovisual, e todos os seus desdobramentos, mostrando “o entrelaçamento cada dia mais denso entre os modos de simbolização e ritualização do laço social com os modos de operar os fluxos audiovisuais e das redes comunicacionais” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 18). Desse modo, a segmentação, a fluidez e a proximidade, bem como a multiplicidade de narrativas, a ênfase no imediato e o excesso de imagens tornam a televisão a principal representante da cultura contemporânea.

A cultura da mídia converte a todos em membros de uma sociedade eletrônica, que se apresenta imaginariamente como uma sociedade de iguais. Aparentemente, não há mais nada democrático do que a cultura eletrônica, cuja necessidade de audiência a obriga digerir as mais diversas. Na mídia, todo mundo pode sentir que há algo de próprio e, ao mesmo tempo, todo mundo pode imaginar que o que a mídia oferece é objeto de apropriação e desfrute. Os miseráveis, os

marginalizados, os simplesmente pobres, os operários e os desempregados, os habitantes da cidade e os interioranos encontram na mídia uma cultura em que cada um reconhece sua medida e cada um crê identificar seus gostos e desejos (SARLO, 1997, 104).

A questão que borbulha da calorosa discussão sobre a pós-modernidade e seus derivados concernente ao relacionamento entre mercado e cultura, então, não é um dado novo, segundo Tânia Pellegrini; o que seria novo, em suas palavras, é:

[...] *a solidez do casamento entre mídia e mercado*, que introduz indiferenciações antes impossíveis de conseguir. O uso da imagem eletrônica estabelece nexos e estimula percepções antes sequer pensadas. [...], percebe-se que os produtos vendidos no mercado [...] tornam-se, entre outras coisas, o verdadeiro conteúdo da imagem transmitida pela TV (PELLEGRINI, 1999, p. 184-185 – grifo da autora).

Isto nos leva a pensar que, para as performances pós-modernas se concretizarem de fato, é indispensável o uso da produção da imagem através das técnicas midiáticas; talvez seja mais fácil pensar nessa associação como algo inerente aos paradoxos que a pós-modernidade ora afirma, ora nega e ora subverte. De modo geral, a cultura da mídia traz ao palco da pós-modernidade uma espécie de vitrine do consumo. O que todos estes meios fazem é conferir ao espectador um jogo de aparências que sempre se descortina pelo excesso. Baudrillard (1992, p. 73) vê na lógica da sedução “um despreendimento do real através do próprio excesso das aparências do real. Os objetos aí se parecem muito com o que são, essa semelhança é como um segundo estado, e seu relevo, através dessa semelhança alegórica, através da luz diagonal, é o da ironia do excesso da realidade”.

Nesse sentido, diante do espetáculo pós-moderno, a ‘(des) ordem cultural’ é agora programada porque lhe foi introjetada a emergência da performance rápida a partir da tecnociência, dos meios de comunicação de massa, das indústrias culturais – cinematográfica, fonográfica, e tantas outras terminadas em “gráficas”, da robotização, da cibernética, entre outras.

Considerando em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos – , o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade (DEBORD, 2002, p. 14).

Com efeito, a literatura brasileira produzida na contemporaneidade obedece aos mesmos espetáculos imagéticos produzidos pelos medias. Já esboçamos na abertura deste Capítulo alguns traços que freqüentam as produções literárias brasileiras contemporâneas, sobretudo das décadas de 80 e 90. Vale lembrar que a palavra de ordem para essa ficção é a pluralidade. É a partir dela que todos os outros aspectos aparecem, como a confluência de linguagens, multiplicidade de formas e estilos muitas vezes indefiníveis, a narração e compreensão do espaço-tempo, as referências e citações, as mudanças de cenários, e tantos outros. Nizia Villaça (1996, p. 77), ao tratar de autores, cujas obras apresentam características pós-modernas onde os textos reproduzem “os simulacros que percorrem os meios de comunicação de massa”, afirma que:

É como se o fantástico da própria realidade sufocasse a imaginação do autor. Tais narrativas jogam com os diversos códigos da contemporaneidade, reduplicando desde o modo de produzir informações, o processo de enunciação, até os sentidos veiculados através da estrutura narrativa e personagens (VILLAÇA, 1996, p.77-78).

Nessa linha de simulação e de apropriação dos gêneros massivos, encontram-se alguns autores que fazem da literatura representação da representação, e, numa espécie de reciclagem estética, revalorizam e ressignificam os materiais advindos da cultura de massa. Tal procedimento evidencia, antes de mais nada, um movimento contra-hegemônico de desterritorializar o limite entre os gêneros ‘menor e maior’, provocando um deslocamento em termos de políticas culturais no sentido de adulterar um sistema de valores. Essa irreverência contida em boa parte da produção literária brasileira pós-moderna, que joga no texto modelos e formas prontamente reconhecíveis, clichêizando a narrativa e a

aproximando de uma estética pop, confere “um novo status dentro da cultura pós-moderna da América Latina” (CHIAMPI, 1996, p. 76).

Os tópicos dos gêneros massivos não são utilizados como meros temas, ou vistos com distância ou visão de fora, mas como referências culturais enraizadas na mentalidade dos personagens; a estrutura melodramática dos relatos sentimentais é recuperada em complexas situações de registro experimental; os tics obsessivos do gosto massivo pontuam os diálogos, os sonhos e o fluxo de consciência dos personagens; os clichês, a cafonice, os convencionalismos discursivos de baixa extração são ‘naturalizados’ no discurso da narração que remete a uma voz autorial da alta cultura (CHIAMPI, 1996, p. 76 – grifo da autora).

O artigo de Irlemar Chiampi, “O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas” (1996), nos parece bastante significativo para avaliarmos o perfil da nossa produção contemporânea, ainda que a autora trate, de forma geral, de autores hispano-americanos, como o argentino Manuel Puig, o peruano Mario Vargas Llosa e o porto-riquenho Luis Rafael Sánchez, entre outros.

Chiampi utiliza algumas expressões, tais como ‘despragmatização, transcodificação, repragmatização’, para indicar as estratégias do deslocamento dos códigos massivos. Para ela, este tipo de procedimento gerou, a partir da combinação dos materiais ‘espúrios’, uma operação crítica no texto. O fenômeno, que teve seu início na América Latina com autores do chamado *posboom*, foi uma forma dos autores compreenderem os movimentos do multiculturalismo da nossa cultura que, ao contrário “de uma visão estanque do culto e do popular [...]” que “numa perspectiva americanista [...] excluía a cultura de massas”, agora passariam a assumi-la “como expressão legítima do imaginário social” (CHIAMPI, 1996, p. 77). Nesse sentido, é que

[...] os textos que realizam esse efeito de maneira convincente adotam claramente estratégias experimentais de hibridização de discursos, mediante a tomada de fragmentos que ora se justapõem, superpõem ou mesclam, desencadeando um curto circuito das temporalidades e culturas que se expressam nas linguagens convocadas (CHIAMPI, 1996, p. 78).

Nota-se, portanto, que o papel da hibridização nos textos da contemporaneidade, cuja mescla de técnicas de narração absolutamente sofisticadas com os produtos da cultura de massa, é o de provocar no leitor possibilidades estéticas novas, bem como promover uma discussão crítica com relação à própria condição das práticas e produções pós-modernas.

Um dos resultados dessa apropriação dos massivos na ficção brasileira contemporânea pode ser conferido, tal como pontua Luiz C. Simon (1999), pelo culto aos mitos do cinema, da música e, sobretudo, da televisão³⁹. Em certa medida, percebe-se que a referência ao mito se dá como uma espécie de projeção das personagens, isto é, os astros e estrelas da mídia podem saciar o desejo destas personagens em ingressar num universo de grandes paixões, de glamour e de grandes sensações, sugerido pelos filmes e telenovelas, na tentativa de realizar seus sonhos impossíveis.

Para tanto, vê-se que a coexistência de elementos tão díspares dentro de um mesmo texto, aspecto que põe o texto no nível da simulação, é um meio de retratar a pós-modernidade como um universo artificial. Na prosa, esse artificialismo é representado pela inferência das imagens clichêizadas. Assim, “a descontinuidade do discurso narrativo deixa à mostra, na recorrência de suas múltiplas fraturas, reminiscências, clichês automatizados, ênfases retóricas, pedaços de reportagens, filmes, peças de teatro e de TV” (BARBIERI, 2003, p. 61).

Finalmente, o gosto pelo kitsch que surge em algumas produções brasileiras contemporâneas⁴⁰ confirma a necessidade de discutir o lugar da arte na contemporaneidade uma vez que são incorporados à narrativa os signos da cultura

³⁹ Consideramos que essa mitificação é um dos principais traços do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990). O culto à cantora Dulce Veiga, que desaparece sem deixar pistas, e às divas do cinema hollywoodiano, como também às cantoras de jazz (Billie Holiday, por exemplo), aliado à idéia de uma narrativa afeita ao gênero policial exercem a função, no desenrolar da trama, de mitificação de um imaginário coletivo. Entre outras coisas, tal procedimento serve para sustentar o efeito de sedução dos produtos massivos.

⁴⁰ Podemos citar, por exemplo, o conto “Marilyn no inferno”, de *O cego e a dançarina* (1980), que, segundo a análise Therezinha Barbieri, “incorpora à cena da escrita a presença de anúncios luminosos, de filmes, shows de strip-tease, programas de TV e de rádio, video games, outdoors etc”. (BARBIERI, 2003, p. 72). Outro exemplo típico de construção de um discurso kitsch é o conto “Ismênia, moça donzela”, de Dalton Trevisan, publicado em *Morte na praça*, de 1964. Segundo Arnaldo Franco Junior (2002), neste conto: “O kitsch reside na possibilidade de reconhecermos, por meio das cartas, não apenas as etapas de uma seqüência narrativa previsível desde a sua manifestação até os seus desdobramentos ‘naturais’, mas, também, algo como uma força inexorável, que faz com que, a partir da constituição morfológica das personagens, a anedota que as une apresente-se como algo *déjà vu* em todos os seus aspectos. Essa força tem um nome e é um elemento característico do folhetim/melodrama, comum, também, à estrutura do *fait divers*: fatalidade do destino (FRANCO JUNIOR, 2002, p. 74-75 – grifo do autor).

de massa. Desse modo, por trás dos discursos clichêizados e dos objetos fetichizados, tem-se, de um lado, uma ficção que apresenta uma espécie de versão cifrada do papel desempenhado pelo objeto literário frente às leis do mercado, e, de outro, uma ficção que busca arduamente representar uma realidade teatralizada, já representada, isto é, uma realidade que já se coloca no nível do simulacro. Daí, o “texto funciona como uma máscara amplificadora que tudo põe a nu, nada escapando à violência do simulacro” (BARBIERI, 2003, p. 63).

No próximo capítulo, quando tratarmos do projeto literário de Caio Fernando Abreu, mostraremos que a recorrência de uma prosa kitsch pode ser observada também em alguns contos, e não apenas no romance *Onde andará Dulce Veiga?*. Desse modo, analisaremos os contos “Mel & Girassóis”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, de *O Ovo apunhalado* (1995) e “A margarida enlatada”, também de *O Ovo apunhalado* (1995)⁴¹.

⁴¹ Importante ressaltar que estas datas correspondem às edições que serão usadas na dissertação.

4 O PROJETO LITERÁRIO DE CAIO FERNANDO ABREU: UMA POÉTICA DE MÚLTIPLAS CENAS

“Acho que sou uma figura um pouco atípica na literatura brasileira. [...] Na minha obra aparecem coisas que não são consideradas material digno, literário. Zé Castello, de *O Estado de São Paulo*, escreveu uma crítica brilhante de *Ovelhas negras*, em que ele diz que me utilizo do *trash* e me compara à Zulmira Ribeiro Tavares, que ele diz que ela escreve como uma professora. A literatura dela é organizada e limpa, é ‘boa’ literatura. E eu sou o oposto, porque lido com o *trash*, de onde tiro não só ‘boa’ literatura, mas também vida pulsante. [...] Mas deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho do Cazuza e da Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos. Isso deve ser insuportável. Você compreende? Isso não é literário. E eu gosto de incorporar o chulo, o não-literário”

(Caio Fernando Abreu)

Autor gaúcho, de Santiago do Boqueirão, CFA⁴² passou grande parte da vida perambulando por capitais brasileiras e estrangeiras, fazendo de sua própria vida, assim como sua literatura, uma grande experiência, marcada pelo contato com o sexo sem muito compromisso, as drogas, a efervescência de uma geração que descobriu na cultura *pop* um meio alternativo de se expressar. Na contramão de um país marginalizado pela opressão do regime ditatorial, Caio se manifestou esteticamente, através da escrita, contra o poder hegemônico que impunha o aniquilamento do periférico, do diferente sob o esquadramento militar. Grande parte da produção do autor, senão sua totalidade, esteve diretamente vinculada às experiências de vida do próprio Caio. Na narrativa de CFA, de modo geral, a problematização do eu tornou-se o próprio objeto da ficção. Autor de relevância indiscutível para a literatura brasileira contemporânea, CFA surge em meio à turbulência das décadas de 60/70, cunhando em sua obra temas um tanto oblíquos para a época. Desse modo, o autor exercita no seu universo poético uma linguagem que se assemelha a um jogo de peças que vão se montando pouco a pouco, onde realidade e fantasia se misturam. A multiplicidade temática esbarra em personagens que, em sua maioria, padecem de um mesmo mal – o isolamento, a

⁴² A partir daqui usaremos a sigla CFA para designar o autor Caio Fernando Abreu.

falta de comunicação com o outro, o estranhamento de si e do outro, a angustiante possibilidade de ser e estar no mundo. No prefácio de *O Ovo apunhalado* (4. ed.), a autora e amiga de Caio, Lygia Fagundes Telles, escreve acerca do projeto literário do autor:

Mundo de uma desesperada busca, onde as palavras se procuram no escuro e no silêncio como mãos que raramente (tão raramente, meu Deus) se encontram e se separam em meio do vazio. Da solidão. [...] O medo, a perplexidade, a coléra, a ironia, o fervor – o sentimento do homem caça e caçador é redescoberto neste corpo-a-corpo de criador e criação. Sim, suas personagens são os anti-heróis, mas com eles Caio não constrói o anticonto tão ao gosto de seus companheiros de geração. Revolucionário sempre. Original sempre, mas sem se preocupar com modismos (importados ou não) que tentam impressionar um público que, de resto, já não se impressiona com nada. Ele não escreve o antitexto, mas O TEXTO que reabilita e renova o gênero. Caio Fernando Abreu assume a emoção (TELLES in ABREU, 1992, p. 13-14 – grifo da autora).

Realmente, Caio não se corrompeu por modismos, apesar de sua obra pôr a nu os esfacelamentos da contemporaneidade, fato que o deixou longe dos estudos acadêmicos por muito tempo, ainda que já tivesse muitos leitores apaixonados por essa literatura viva, de “vida pulsante”, como ele mesmo declarou a Marcelo Secron Bessa (1997, p. 11). Tendo explorado em quase toda sua produção temáticas a respeito do homoerotismo, da repressão política, da sexualidade sem (pre)conceitos, do isolamento e descentramento do sujeito em meio aos grandes centros urbanos, do misticismo/esoterismo, da experiência psicodélica, dos movimentos da contracultura, da AIDS, entre outros, CFA “sai de cena”, em 1996, deixando uma vasta produção artístico-literária, a qual, já nessa época, seria material de estudo para alguns críticos literários. A obra do autor, compreendida em 26 anos de escrita, foi circunscrita na produção literária brasileira através de 8 livros de contos, 2 romances, um livro com três novelas, além da publicação de 1 livro dirigido ao público infantil, peças de teatro, e um livro contendo a reunião de algumas crônicas.⁴³

⁴³ **Livros de contos:** *Inventário do Irremediável* (1970); *Inventário do Ir-remediável* (revisado e reeditado em 1995); *O Ovo apunhalado* (1975); *Pedras de Calcutá* (1977); *Morangos Mofados* (1982); *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988); *Mel & Girassóis* (Antologia de contos de 1988, organizada por Regina Zilberman); *Ovelhas negras* (1995); *Estranhos e estrangeiros* (livro póstumo de 1996). **Novelas:** *Triângulo das águas* (1983); *Bien loin de Marienbad* (publicada na França em 1994); *As Frangas* (novela dirigida ao público infantil de 1989). **Romances:** *Limite Branco* (1970);

Dos estudos variados acerca da produção literária de CFA, muitos deles abordam a questão da densidade temática e formal de uma literatura fragmentária que oscila o foco narrativo constantemente, explora a complexidade das relações afetivas, atua com uma linguagem absolutamente inquietante (quer no nível estrutural, quer no lingüístico), estabelece a mistura de gêneros discursivos, utiliza diversas referências fílmicas, musicais, místicas, literárias, e popular. Este último aspecto aponta para uma intertextualidade discursiva, na qual se pode observar o diálogo com outras expressões artísticas e culturais. Sem dúvida, a metaficcionalidade ancorada nos textos do autor abre possibilidades de leitura a partir das quais se entrevê o trânsito cultural e histórico de uma época. O texto, assim, pluraliza-se, ressignifica-se no constante movimento articulatório com cenários socio-culturais, com os conflitos, esperanças e frustrações de uma geração marcada pela utopia. Podemos afirmar que a obra de Caio mantém, sob o ponto de vista temático, uma certa unidade, uma vez que os temas, a maioria deles muito complexos, não se perdem ao longo dos anos de escrita. Entretanto, é preciso ressaltar, antes da maturidade estética e estilística que chega pouco a pouco aos textos (digamos que isso é comum em autores do quilate de CFA), a perda daquela timidez percebida nas primeiras publicações. Isso se legitima ao se verificar a incursão de um desnudamento de temas “pesados”, como diria o próprio autor (apud BESSA, 1997), tais como a homoafetividade e a AIDS. Na verdade, a inclinação a uma poética homoerótica dá-se como uma espécie de terminologia para designar algumas das relações sexuais e afetivas estampadas, sejam elas em contos, novelas ou nos romances. Caio dizia que não escrevia sobre “homossexualidade”, mas sim sobre sexualidades partilhadas com parceiros do mesmo sexo, do sexo oposto ou os dois. É claro que não se pode excluir esta possibilidade dos textos do autor, haja vista o grande número de trabalhos a respeito. Talvez, a maior necessidade desse tipo de autoria, pelo menos no que toca à poética de CFA, fazia parte de um questionamento bem mais complexo – a subjetividade do eu enfraquecido em busca da identidade perdida. Essa busca desesperada por se descobrir e, simultaneamente, conhecer o outro é articulada de modo que as personagens apresentem um estado, muitas vezes, ambíguo, dividido entre a

Onde andará Dulce Veiga? (1990). **Peças teatrais:** *Teatro Completo* (publicação póstuma de 1977). **Crônicas:** *Pequenas Epifanias* (Reunião de crônicas escritas entre 1986 e 1995, publicado postumamente em 1996).

esperança da liberdade, do amor, da descoberta, e a frustração, o incômodo, o estranhamento do corpo e ausência de percepção e compreensão do espaço urbano.

Das temáticas mais significativas, ou mais freqüentes, tratadas por CFA, destacam-se as referências à geração *hippie*, iniciada na década de 60, que revolucionava padrões de comportamentos, cujo interesse se fez mais latente pela busca de uma espiritualidade, o psicodelismo, a vida em comunidade, e o próprio movimento de contracultura, todos estes violentamente censurados pelo militarismo brasileiro. Como ilustração dessas perspectivas, voltadas em grande parte à experiência da intimidade, têm-se os livros *Pedras de Calcutá* (1977), e *Ovelhas negras* (1995). Destes dois livros, destacam-se os contos “Loucura, chichete & som” e “Lixo e purpurina”, de *Ovelhas negras*; “Sally Can Dance (and the Kids)”, de *Pedras de Calcutá*. Sob um ambiente rarefeito, aparece na produção de CFA um estado de loucura e alucinação, evidenciado por personagens que se paralisam diante do vazio e da solidão; estas enlouquecem ao se depararem com situações adversas, aprisionando-se na espera por algo ou alguém. “Uma estória de borboletas”, de *Pedras de Calcutá*, e “Gravata”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* são dois contos emblemáticos nesse sentido. Curioso nestes dois contos é a desnaturalização do real; aliás, o real é conhecido a partir da loucura. Há o esvaziamento de qualquer tentativa de delimitação entre a loucura e o real. A respeito dessa temática, sublinha Bruno Souza Leal (2002, p. 81):

[...] a loucura, as drogas, as realidades em suspensão que são freqüentes nos contos reafirmam também a própria necessidade da ficção. O texto desnaturaliza-se, se proprõe sonho e desta forma se afirma enquanto delírio, tessitura. Por outro lado, o eu descentrado que o habita, diante de seu desenraizamento e do mundo ficcionalizado procura uma lógica superior, uma ordem cósmica que justifique esse estado de coisas. Só encontra sonho. [...] Já que tudo é nada, mas mesmo assim permanece, é de ilusão que se vive e é preciso voltar a tecer [...].

Clotilde Favalli (1995, p. 16) afirma, a partir do livro *Inventário do Irremediável*, por exemplo, ser a loucura “antes um meio de representar a oposição entre as tendências mais originais do indivíduo e as pressões sociais”. Na observação da autora, as personagens que contemplam os contos sofrem por não

conseguir a libertação de seu próprio estado de aprisionamento. Os espaços fechados, claustrofóbicos são uma espécie de metáfora para o corpo degradado. Todos esse estados de ânimo voltados à problematização do ser, sucumbido à ausência de um modelo indentitário, foram como fantasmas na vida de CFA que, só descobre a esperança, a “claridade” depois de receber o resultado de soropositivo, em 1994.

Caio Fernando Abreu passou boa parte de seus quarenta e sete anos de vida enamorado da morte. Preferiu sempre as atmosferas sombrias e se deixou guiar por uma estética *dark* que começava nas roupas negras, nas olheiras emprestadas de El Greco, no porte arqueado, e que se ampliava em suas idéias depressivas a respeito do mundo a seu redor (CASTELLO, 1999, p. 59).

Para José Castello (1999), Caio foi o “poeta negro” por excelência, e somente com a proximidade eminente da morte, pôde se transformar em um outro Caio. De modo geral, os estudos a respeito da obra de CFA são bastante recentes e, nesse sentido, há uma espécie de escassez no que seria uma fortuna crítica mais ampla. Pode-se dizer que os estudos abordam o aspecto temático na observação crítica do projeto literário do autor. Já expusemos alguns temas que sobrevoam a obra de CFA. Sem dúvida alguma, além do caráter testemunhal centrado na referencialidade de um momento socio-histórico determinado, sobressaem outras perspectivas de leituras, algumas abordadas com enorme freqüência, ancoradas nos conflitos existenciais, nas práticas homoafetivas e, por fim, na massificação cultural das décadas de 80 e 90. Esta última em especial é consoante a nossa pesquisa pela semelhança que alguns contos mantêm com o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* quanto a referências irônicas à sociedade do consumo. Nesse caso, podemos lembrar de “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” e “A margarida enlatada”, os dois de *O Ovo apunhalado*. Na perspectiva do kitsch, o conto “Mel & Girassóis”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, é modelar nesse sentido. Em linhas gerais, esses três contos evidenciam a ironia, a fala mordaz e o recurso da pluralidade discursiva como estratégias ficcionais na tentativa de problematizar o espaço repressor e reificador da cultura de massa. Vejamos “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”:

A jovem, conhecida artisticamente como Robhélia, alcançou um espantoso sucesso. Galgou todos os degraus da fama em pouquíssimo tempo, acabando por filmar com os cineastas mais em voga no momento, ganhando prêmios e mais prêmios em festivais internacionais e sendo eleita Rainha das Atrizes durante cinco carnavais seguidos. [...] Retirou-se para uma ilha deserta e inacessível, onde viveu até o fim de seus dias. Comentou-se que seria homossexual, e fora obrigada pelos empresários a esconder esse terrível fato do grande público. Uma jovem que fora sua camareira publicou um diário chamado *Minha vida com Robhélia*, *best-seller* durante dez anos seguidos, com edições revistas pela autora, adaptações para rádio, televisão, cinema e fotonovela, proporcionando à ex-camareira a candidatura, ao mesmo tempo, aos Prêmios Nobel da Paz e da Literatura. [...] Tudo inútil. Muitos anos depois, os jornais publicaram uma pequena nota comunicando que Robhélia, ex-manequim, ex-atriz de cinema e robô de sucesso em passadas décadas, suicidara-se [...], desde então, foram publicados fascículos com sua vida completa e fotos inéditas, os travestis passaram a imitá-la em seus *shows* e, quando as discussões versavam sobre as grandes cafonas do passado, seu nome era sempre o primeiro a ser lembrado (ABREU, 1992, p. 49-50).

Neste conto, o autor lança mão de um olhar crítico acerca da banalização e efemeridade da sociedade do consumo, cujos valores e expectativas são relativizados em detrimento da fama, do sucesso, do alcance midiático. A partir de uma imagem metafórica, CFA constrói a personagem robótica, Robhélia, como tentativa de problematizar o desejo do homem pelo bens de consumo. A massificação cultural projetada nos meios de comunicação, tais como as revistas de celebridades, o livro de memórias transformado em *best-seller*, e o cinema, por exemplo, também aponta para a coisificação do ser humano, uma vez que este é colocado no mesmo nível dos objetos. Pode-se dizer que o autor também critica a posição do intelectual brasileiro, e mesmo a criação do objeto literário. A literatura é rendida ao sistema mercadológico. O livro de memórias, espécie de biografia de Robhélia, é uma tendência do mercado editorial pelo grande número de vendas que produções como esta apresentam. José Paulo Paes (1990, p. 26), ao discorrer sobre a literatura de entretenimento, reconhece que essas formas modelares de uma ficção voltada às massas não possuem o comprometimento com “a representação artística dos valores a termos facilmente compreensíveis ao comum das pessoas”. O mesmo ocorre com o conto “A margarida enlatada”, de *O Ovo apunhalado*. Assim como o conto anterior, “A margarida enlatada” mantém um ritmo narrativo acelerado para marcar o compasso com o desespero pela sucesso profissional da

personagem. Aqui, um empresário percebe ao acaso que pode enlatar e vender margaridas. Se no conto anterior, celebra-se, de alguma maneira, a transitoriedade e falta de essência do sujeito, tópicos que caracterizam o contexto da contemporaneidade, neste conto, Caio utiliza o recurso intertextual, mesclando à escritura ficcional da literatura com discursos próprios do meio publicitário, reproduzindo, assim, novos contextos discursivos na mistura com o diálogo advindo da cultura de massa. Através de uma prosa meio hiper-realista, meio fantástica, o autor brinca com os jogos semânticos, fazendo tanto a linguagem propagandística quanto a literária ficarem, simultaneamente, na fronteira entre arte e não-arte.

Chamou imediatamente um dos redatores para bolar um *slogan* e esqueceu de almoçar [...] No dia seguinte, acordou mais cedo do que de costume e mandou o chofer rodar pela cidade. Os cartazes. As ruas cheias de cartazes, as pessoas meio espantadas, desceu, misturou-se com o povo, ouviu os comentários, olhou, olhou. Os cartazes. O fundo negro com uma margarida branca, redonda e amarela, destacada, nítida. Na parte inferior, o slogan:

Ponha uma margarida na sua fossa.

Sorriu. Ninguém entendia direito. Dúvidas. Suposições: um filme underground, uma campanha antitóxicos, um livro de denúncia. Ninguém entendia direito. Mas ele e sua equipe sabiam. Os jornais e revistas das duas semanas seguintes traziam textos, fotos, chamadas:

*O índice de poluição dos rios é alarmante.
Não entre nessa.
Ponha uma margarida na sua fossa. [...]*

Jingles. Programas de televisão. Horário nobre. Ipobe. Procura desvairada de margaridas pelas praças e jardins. Não eram encontradas. Tinham desaparecido misteriosamente. Contratos. Compositores. Cibernéticos. Informáticos. Escritores. Artistas plásticos. Comunicadores de massa. Cineastas. Rios de dinheiro corriam pelas folhas de pagamento. Ele sorria (ABREU, 1992, p. 158-160).

De modo geral, em “A margarida enlatada” observa-se de que maneira e em que medida a estética do consumo penetra no sujeito, promovendo a difusão de promessas falsas, ilusórias e, sobretudo, efêmeras. Nesse sentido, é que se afirma o processo de realidade simulada por força dos massa média. A sensibilidade artística em autores pós-modernos, como CFA, difunde-se numa

produção literária alicerçada pelo imbricamento de vários modelos discursivos, quer sob o ponto de vista formal, ou socio-cultural. Essa profusão de imagens que Caio produz em muitos de seus contos também significa a quebra entre o real e o imaginário. O capitalismo tardio (JAMESON, 1996) mostrou-se tão avassalador, ao destruir identidades e desterritorializar culturas, que a literatura pós-moderna se viu cada vez mais propensa a jogar com os planos simulados, onde são tematizados os cruzamentos entre realidade e fantasia, loucura e sanidade. Neste conto, ocorre o divórcio entre a ficção e o real. O absurdo que, teoricamente, deveria estar ligado ao jogo ficcional, é posto no plano do real. A margarida é apenas uma constituição simbólica por meio da qual o autor identifica a realidade exterior calcada na *imagérie* contemporânea.

Ele sorria. Indo e vindo. Até que um dia, abrindo uma revista, viu o anúncio:

Margarida já era, amizade.

Saca esta transa:

O barato agora é avenca (ABREU, 1992, p. 161).

O deboche e a ironia são dois aspectos que estabelecem o discurso crítico sobre os heróis pós-modernos – os consumidores, protagonistas de um tempo em que a confusão e os excessos dão fisionomia à cultura da pós-modernidade. Sob esse mesmo viés também pode ser lido o conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”.

Já no conto “Mel & Girassóis”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, os produtos massivos dão forma a uma espécie de fotonovela melodramática, recheada de chichês, verificáveis nas muitas frases feitas, na construção estereotipada dos dois protagonistas, no espaço representado por um paraíso tropical bem à moda do kitsch, no repertório romântico marcado pelos materiais da cultura de massa (novelas de TV, revistas femininas, música, cinema), e no desejo pessoal em encontrar e viver uma história de amor.

Olharam-se entre palmeiras – carnívoros, mas saciados, portanto serenos, pela primeira vez. Quase animais no meio das moitas sombrias em que de repente tornou-se o céu azul redondo, de cetim, o mar verde, pedra preciosa, quando se olharam. [...] Lugar comum, sonho tropical: não é excitante viver? [...] Então foi jantar no restaurante do hotel, aquela coisa de bananas & abacaxis decorando

saladas, araras & tucanos empoleirados sobre suflês, como um filme meio B, até mesmo meio C, e de repente houvesse um número rápido com Carmem Miranda nas escadarias, não espantaria (ABREU, 1988, p. 100-101).

Curiosamente, este conto assemelha-se muito ao romance *Onde andaré Dulce Veiga?*. Talvez, até pudéssemos afirmar ser ele uma espécie de preâmbulo para o romance. Isso porque as manifestações típicas da cultura de massa, como o folhetim, o melodrama, os roteiros das telenovelas, funcionam como modelo para a constituição narrativa, assinalando ao leitor, tal como no romance, a possibilidade de identificação, uma espécie de auto-representação narrativa. As referências fílmicas, literárias e musicais dinamizam uma linguagem afeita ao pastiche pós-moderno. Imitação barata que não pleiteia a deformação tal como a paródia – muito mais presente em *Onde andaré Dulce Veiga?*. Neste conto, podemos afirmar que CFA respeita o kitsch na medida em que o infere ao texto guardando esteticamente seus aspectos artificiais. Exemplo disso é a construção das duas persogagens que tentam ‘encenar’ papéis no afã de realizar suas conquistas afetivas e sexuais.

Ela era qualquer coisa como uma Psicóloga Que Sonhava Escrever Um Livro; ele, qualquer coisa como um Alto Executivo Bancário A Fim de Largar Tudo Para Morar Num Barco Como O Amir Klink. Ela, que quase não fumava, aceitou um cigarro. E disse que gostava de Fellini. Ele concordou: demais. Para a surpresa dela, ele falou em Fassbinder. Ela foi mais além, rebateu com Wim Wenders. Ele então teve um pouco de medo, recuou e contemporaneizou em Bergman. [...]. Encontram-se tanto que, mais de meio-dia, ela aceitou também uma cerveja. Meio idiotas, mas tão felizes, ficaram cantando *O Pato*, enquanto todos aqueles Atletas Dispostos A Tudo Por Um Corpo Mais Perfeito, Gays Fugindo Da Paranóia Urbana Da Aids, Senhoras Idosas Porém Com Tudo Em Cima, e por aí vai, retiravam-se em busca de almoço. O sol queimava queimava. Então ele viu um barquinho a deslizar, no macio azul do mar, mostrou pra ela, que viu também, e apontaram, e riram, e o sol não parecia tão ardente [...]. Ela não suportou olhar tanto tempo. Virou de costas, debruçou-se na janela, feito filme: Doris Day, casta porém ousada. Então ele veio por trás: Cary Grant, grandalhão porém mansinho. Tocou-a devagar no ombro nu moreno dourado sob o vestido decotado, e disse:
 – Sabe, eu pensei tanto. Eu acho que.
 Ela se voltou de repente. E disse:
 – Eu também. Eu acho que.
 Ficaram se olhando. Completamente dourados, olhos úmidos. Seria a brisa? Verão pleno solto lá fora.
 Bem perto dela, ele perguntou:

- O quê?
Ela disse:
– Sim.
Puxou-o pela cintura, ainda mais perto.
Ele disse:
– Você parece mel.
Ela disse:
– E você, um girassol (ABREU, 1988, p. 106-114).

Dentro da vasta produção de CFA, talvez o conto acima analisado esteja mais próximo da discussão empreendida nesta dissertação. É claro que isso não significa dizer que outros contos, ou mesmo a trilogia de Triângulo das águas, não apresentem as *performances* da contemporaneidade. Sabe-se que em muitos contos do autor aparece a imagem da metrópole e de todos os signos urbanos. De qualquer forma, não é tão comum a presença de uma temática como esta, a partir da qual perpassam os códigos dos massivos, mesmo sem a inferência de uma estética absolutamente kitsch. Em geral, a poética de CFA potencializa o descentramento e fragmentação do eu, seja através da sexualidade, da loucura, da perda da identidade, da falta de referenciais, do espaço caótico dos grandes centros urbanos, ou mesmo, através dos próprios conflitos existenciais. Optamos por nos concentrar nesses três contos em especial pelo modo como estas narrativas podem nos traduzir uma outra face do projeto literário do autor. Isso se deu para nós não como insatisfação em vista das temáticas mais freqüentemente exploradas, tampouco para alcançarmos com o trabalho uma certa exclusividade, se assim se pode dizer. O nosso objetivo neste capítulo foi justamente uma forma de legitimar a nossa tese de que a obra de CFA, num todo, não se aprisiona na melancolia, no estado de solidão e fragmentação do sujeito. É óbvio, até por motivos de paixão mesmo pelo texto de Caio, que todas essas temáticas que regem grande parte dos estudos levantados são muito significativas na compreensão da poética do autor. No entanto, não se pode deixar de empreender uma pesquisa voltada para esse olhar, embora crítico, irônico e paródico acerca das manifestações da cultura de massa e os gêneros massivos.

5 O KITSCH EM *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*

“Sou uma pessoa clichê. Nos anos 50, andei de motocicleta e dancei rock. Nos anos 60, fui preso como comunista. Depois, virei hippie e experimentei todas as drogas. Passei por uma fase punk e outra dance. Não há nenhuma experiência clichê de minha geração que eu não tenha vivido. O HIV é simplesmente a face da minha morte”.

(Caio Fernando Abreu)

Escolhemos esta declaração de CFA⁴⁴, em entrevista a Carlos Franco para o *Jornal do Brasil*, para abrir este último capítulo por acreditarmos que parte do projeto literário do autor, como já tentamos mostrar no capítulo anterior, explora o clichê de forma a revelar um certo gosto pela estética *pop* dos anos 60.

A respeito da *pop-art*, Oscar Masotta (1965), por exemplo, diz que artistas como Linchestein e Andy Warhol apropriavam-se de materiais massivos (fotografias de Marilyn Monroe ou as latas Campbell, entre outros) e os reproduziam ocultando a impressão do autor, apagando, assim, a marca da criação. Desse modo, a *pop-art*, ao propor a representação do já representado (fotografia, publicidade e o cinema), encontraria a diferença na repetição da forma, como também através do deslocamento e uso destes materiais a partir do mecanismo de apropriação.

O romance *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B*, de 1990, faz parte de um conjunto de obras, como colocado no segundo capítulo desta dissertação, que explora o humor, o lirismo, o pastiche e a paródia como forma representativa de um tipo de procedimento estético e estilístico que enche a obra de arte de extratexto histórico-social através do uso permanente de intertextualidade. Essa incorporação dos gêneros massivos, que confere multiplicidade à narrativa, no caso de *Onde andaré Dulce Veiga?*, trata-se de um gesto *camp*⁴⁵, isto é, de um tipo de estilo que se relaciona a uma poética do artifício definida pela exageração estética de certos objetos artísticos.

⁴⁴ Apud FRANCO, Carlos. Um último sopro de vida. 1996.

⁴⁵ De acordo com Susan Sontag em “Notas sobre o Camp” (1987, p. 318-337), o gesto *camp* “é um certo tipo de esteticismo. É *uma* maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do Camp, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização [...] Camp é uma visão do mundo em termos de estilo – mas um estilo peculiar. É a predileção pelo exagero, por aquilo que está ‘fora’, por coisas que são o que não são [...] Camp é arte que se propõe seriamente, mas não pode ser levada totalmente a sério porque é ‘demais’” (grifo da autora).

Neste capítulo, que encerra nossa dissertação, buscaremos explorar esses procedimentos de apropriação/reciclagem/incorporação, de forma a avaliar o kitsch como uma estética que transforma o texto num conjunto de discursos provenientes de diferentes âmbitos culturais. Assim, o tom detetivesco do romance, a impressão cinematográfica, a construção da personagem Dulce Veiga como mito, a ambiência kitsch em contraste com o “noir”, e o “romance B” como colagem e bricolagem serão os pontos avaliados para observar a adoção da estética do kitsch como um deslocamento de revalorização ou de apropriação crítica pelo autor.

De modo geral, a trama do romance em questão é articulada pela busca da cantora Dulce Veiga que desaparece no dia de um show de estréia sem deixar pistas. O protagonista, também narrador, é um jornalista decadente de quase quarenta anos que, depois de um tempo de desemprego e desilusão, é convidado a trabalhar como repórter em um jornal sensacionalista. Escalado por Castilhos, seu editor, a fazer uma entrevista com uma banda de rock chamada Vaginas Dentadas, o protagonista (sem nome em todo o romance) redescobre o mito Dulce Veiga ao ouvir, na voz de Márcia Felácio – vocalista das Vaginas, a música “Nada além”⁴⁶, agora em ritmo de punk rock da década de 80. A lembrança de Dulce, que fora entrevistada por ele no início de sua carreira, o leva a escrever uma crônica intitulada “Onde andar Dulce Veiga?”, fato que desperta a curiosidade em milhões de leitores do jornal. É, pois, a partir daí que a narrativa se abre num jogo à moda policial, uma vez que o jornalista/protagonista/narrador se vê obrigado a fazer o papel de detetive na tentativa de desvendar o mistério que gravita em torno do desaparecimento da cantora ocorrido há vinte anos. Como a crônica sobre o sumiço de Dulce desperta grande repercussão nacional, Rafic, dono do jornaleco *Diário da Cidade*, viabiliza financeiramente ao jornalista a investigação do paradeiro da cantora.

O romance é fracionado em sete capítulos que correspondem aos dias da semana, todos devidamente intitulados⁴⁷, conferindo à narrativa uma velocidade do texto. O aspecto da velocidade no romance é um recurso típico de narrativas contemporâneas, o qual pode tanto se concentrar na rapidez dos

⁴⁶ Música de Custódio Mesquita em parceria com Mario Lago, interpretada por Orlando Silva em 1941.

⁴⁷ A intitulação dos capítulos é feita da seguinte maneira: “I – Segunda-feira: Vaginas Dentadas; II – Terça-feira: The Hard Core of Beauty; III – Quarta-feira: A Fera Mulçumana; IV – Quinta-feira: Poltrona Verde; V – Sexta-feira: O Labirinto de Mercúrio; VI – Sábado: Vaga Estrela do Norte; VII – Domingo: Nada Além”

acontecimentos, muitas vezes através da inferência de inúmeros diálogos, bem como pelo corte abrupto de frases. Vale lembrar as *Seis propostas para o novo milênio* (1990), de Italo Calvino, sendo que a “rapidez e a concisão do estilo agradam porque apresentam à alma uma turba de idéias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas” (p. 55).

Na vida prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença; não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder. A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para o outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios (CALVINO, 1990, p. 59).

Sendo assim, a linguagem veloz em *Onde andaré Dulce Veiga?*, com toda sua polissemia discursiva, serve também para hiperbolizar a tensão quanto à expectativa do leitor em resolver junto com o suposto “detetive” o mistério do desaparecimento. De outro lado, os cortes das falas ou mesmo a passagem rápida de um discurso para o outro – relato de acontecimentos para divagações ativadas pela memória de Dulce – dão suporte para a fragmentação discursiva, uma vez que as informações vão sendo colhidas sempre de forma enigmática, necessitando a interpretação do protagonista e do leitor. É o caso de pensarmos no momento em que o jornalista se lembra da cantora Dulce ao ouvir a música “Nada além” pela segunda vez naquela segunda-feira. Toda lembrança que, pela manhã, já ameaçava voltar ao ouvir a canção que saía do rádio enquanto tomava o banho é despertada numa fração de segundos quando chega ao ensaio da banda Vaginas Dentadas.

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 [...] Mas a música que ressoava em algum porão da memória era antiga como um bolero, um fox, e o que saía do rádio era um desses rocks com baixo elétrico desesperado, percussão envenenada e sintetizadores histéricos. A voz da cantora lembrava vidro moído num liquidificador. De qualquer forma, pensei, a letra está certa. E todas as coisas que eu lembrava,

ou achava que lembrava, porque de tanto lembrar delas acabara por transformá-las em mera – e péssima – literatura, já não importava mais (ABREU, 1990, p. 13-14 – grifo do autor)⁴⁸

Foi então que comecei a ouvir.

Por trás da porta, vinha uma música muito familiar. Não apenas familiar. Havia nela, ou na sensação estranha que me provocava, algo mais perturbador (p. 24).

Distorcida pelo arranjo que lembrava um vento radioativo soprando dentro de uma catedral gótica, acelerada, gemida e urrada, completamente diversa do tom sereno que tivera um dia, poluída pelos uivos contaminados da guitarra e as batidas imitando explosões longínquas, era uma velho sucesso dos anos 40 ou 50 (p. 27).

Fechando os olhos, vi novamente a poltrona verde. E mais nada, nada além, até começar a lembrar dos mesmos versos cantados por uma outra voz. Uma voz de mulher, antiga, densa, pesada.

– Corta! – alguém gritou.

Então lembrei, num relâmpago: Dulce Veiga.

Há dez, quinze, vinte, quantos anos? O arrepio desceu da nuca para os meus braços, estranho feito uma premonição (p. 28).

A música interpretada por Orlando Silva, além de ter a função de ativar a memória do jornalista, dá suporte para a mitificação tanto de Dulce Veiga quanto de sua filha Márcia Felácio. Evidente também o fato de “Nada além” ser uma canção popular brasileira, veiculada no rádio nas décadas de 40 e 50, o que revela a exploração que faz o autor do terreno do kitsch, determinada pela recorrência ao sentimentalismo que, certamente, poderia ser relacionado ao melodrama e ao folhetim. A música na voz de Dulce, que faz sucesso provavelmente na década de 60 (uma vez que o romance é ambientado nos 80 quando Dulce já havia desaparecido fazia 20 anos), traz a carga sentimental e intimista típica do sambacção da chamada década de ouro do rádio; na voz de Márcia Felácio, no entanto, ela é subvertida ao ritmo do punk rock, “de natureza mais explosiva [...], agredindo os ouvidos com a altura do seu tom tortuoso, visando ferir a sociedade, cuspidando toda sua indignação de volta na cara” (LIMA TRINDADE, 2006, p. 10). Tem-se, então, o uso do clichê marcado duas vezes – a linguagem hiperbólica do melodrama com Dulce, e a desautomatização desse sentimentalismo exacerbado através do ritmo alucinante com a banda Vaginas Dentadas. Entretanto, esta desautomatização

⁴⁸ Todas as citações que serão usadas nesta dissertação do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* são da publicação de 1990, pela Cia das Letras.

do clichê melodramático se processa na narrativa como uma espécie de simulação assumida como máscara, uma vez que a música cantada por Márcia também assume a categoria de *hit* emplacando como um produto de massa.

Em todo o romance é possível evidenciar alguns clichês típicos do gênero policial por meio da atmosfera de suspense em torno do desaparecimento da cantora (que pode suscitar no leitor a expectativa de um crime) e também com a criação do mito – sustentada na personagem Dulce Veiga e, em certa medida, na personagem Márcia Felácio (filha de Dulce Veiga) que se torna um ídolo para jovens admiradores do rock pesado e metalizado da década de 80. A mitificação destas personagens, certamente anti-heroínas, potencializa o efeito de sedução dos produtos da cultura de massa nas pessoas. Algumas das descrições de Márcia Felácio, por exemplo, que aparecem no romance podem ser encaradas como a imagem da obscuridade e da agressividade típicas da rebeldia de alguns movimentos dos anos 80.⁴⁹

À frente delas, apoiada num poste falso de luz, outra garota de cabelos descoloridos, coberta de couro negro, com uma guitarra. De onde eu estava, não conseguia ver seu rosto. Apenas percebia o contraste entre as roupas pesadas e os cabelos quase brancos, pairando feito auréola sobre o rosto profundamente pálido, sob a luz azulada dos *spots*. Irreal como um anjo. Um anjo do mal, sem asas nem harpa, um anjo caído. Essa era Márcia Felácio (p. 25).

Pedi outro uísque, fiquei acompanhando a performance de Márcia. Era sensacional. A maquiagem branca acentuava o clima de decomposição urbana, as olheiras tinham sido acentuadas com sombra negra. Ela terminou o discurso apocalíptico com o punho cerrado erguido no ar – onde andaré Angela Davis, pensei –, as tachas da pulseira de couro cintilaram sob a luz dos spots. Depois pegou a guitarra e, sem pausa, atacou um daqueles rocks que falavam em césio, peste bubônica, mercúrio, devastação nuclear, lixo atômico, climato & ozônio. Buracos, claro. A platéia aplaudia e dançava freneticamente: Márcia Felácio e as Vaginas Dentadas eram um sucesso (p. 162).

⁴⁹ No romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, a personagem Márcia Felácio mitifica a idéia dos movimentos *undergrounds*, consolidados na década de 80, os quais, a partir da música, representavam a rebeldia e a insatisfação com o mundo e com padrões estabelecidos. Derivações do *rock*, estilos como o *punk rock*, por exemplo, funcionaram, a partir da década de 70, como movimentos da contracultura. O parecer sujo compunha uma espécie de estética ideológica que se refletia nas roupas e no visual, bem como no próprio som distorcido das guitarras e dos vocais berrados.

Em linhas gerais, o romance, carregado de referências fílmicas, musicais e cinematográficas, é a colagem de alguns gêneros massivos, tais como: a narrativa policial (por se tratar de uma trama investigativa), os romances noirs, além do cinema, todos produtos de massa de grande aceitação do público e vendagem garantida. Caio constrói em *Onde andaré Dulce Veiga?* um universo quase cinematográfico, “roteirizado” pelas descrições pormenorizadas de elementos que enriquecem a imagem e pela caracterização absolutamente estereotipada das personagens (gestos, gostos, preferências, trejeitos). Duas personagens que chamam a atenção quanto ao exagero na caracterização, quase numa espécie de montagem caricatural ou galeria fotográfica, são Terezinha O’Connor – colunista social do *Diário da Cidade* –, e Castilho, editor-chefe da redação.

Uma loura cinqüentona, com muitas jóias douradas e um vestido decotado imitando onça, debruçou-se na máquina quando passei. Poderia ser vulgar, mas qualquer coisa no pescoço esticado demais e nos ombros rígidos, jogados para trás, revelava certa aristocracia. Quem sabe uma recém-divorciada tentando começar de novo, uma ex-bailarina russa fascinada pelos trópicos e obrigada a fazer sórdidas traduções para sobreviver [...] Pedi licença à loura e peguei o telefone. Antes que pudesse discar, ela estendeu sobre a mesa a mão cheia de anéis e longas unhas escarlates.

– Prazer – disse, sem nenhum sotaque russo. Ao contrário, com suas vogais abertas soava levemente baiano. – Sou Terezinha O’Connor.

– Terezinha como?

– O’Connor – ela repetiu, caprichando na pronúncia. – De origem irlandesa, sabe? Sou a cronista social (p. 17-18).

Castilhos bateu no ar um de seus cigarros. Desde que eu o conhecia, há uns vinte anos, fumava três ou quatro ao mesmo tempo. Alguns equilibravam-se na beira da mesa, o contorno metálico cheio de manchas escuras, outros espalhavam-se pelos cinzeiros perdidos entre pilhas de laudas, fotos, clips, pastas, envelopes, copos de plástico, adoçante artificial [...], latas de coca-cola dietética e um boi nordestino de cerâmica, que eu conhecia de outras redações (p. 14).

O kitsch no romance pode ser apreendido através dos recursos ficcionais que favorecem a espetacularização da realidade na medida em que estabelecem uma vinculação com a seqüência da história e, de outro modo, pela pluralidade de clichês. O uso de uma prosa kitsch, apresentada neste romance como uma espécie de remodelagem dos discursos advindos da cultura de massa, presta-se, em certa medida, à problematização de categorias estéticas, e mesmo do próprio modelo formativo do objeto literário, ao prestigiar e reproduzir ironicamente a

trivialidade e a banalidade da predileção por modelos e objetos artísticos considerados de mau gosto e de fácil comercialização. O uso da estética do kitsch é uma maneira que o autor encontra para caracterizar a linguagem dos produtos da indústria cultural, tendo como pressuposto básico a exageração dos valores manifestados pela cultura de massa. É a forma de diluir as fronteiras que separam o erudito e o massivo, de romper com os limites tradicionais e canonizados da literatura com “L” maiúsculo, de produzir um movimento anárquico a partir da busca por novas alternativas estéticas e técnicas de narração. Nesse sentido, a narrativa é montada em cima de registros polifônicos. O narrador/protagonista é aquele que conduz ao leitor referências provenientes da cultura erudita, mesclando, então, seu gosto apurado com os gestos e as preferências cafonas das outras personagens. Mas é importante ressaltar que esse procedimento narrativo, de estabelecer o diálogo entre o erudito e o massivo, o maior e o menor, se revela antes como um recurso absolutamente consciente do autor. Isso significa dizer que não existe um olhar distanciado para os materiais da cultura de massa, ao contrário, o narrador estabelece esse jogo como forma de demonstrar os sintomas e as práticas culturais da contemporaneidade. Dessa forma, o olhar crítico do narrador quanto ao *way of life* das personagens se mistura ao jogo narrativo de subverter o lugar das coisas. Esta subversão é marcada pela forma como algumas personagens recebem os produtos artísticos considerados ‘genuínos’ e conferem-lhes outros valores; ou o inverso – tomar obras *fakes* e, muitas vezes degradadas, como aspirantes a objetos de arte. Esse processo de mediação ocorre com Castilho e Rafic, só para citarmos alguns. No caso de Castilho, há o jogo com trechos de obras consagradas pelo cânone. Castilho os recita e alguém da redação do jornal tem a função de adivinhar de que autor se trata.

Castilho gritou:

– É a capa da sexta – e depois, sem levantar, mas com a voz muito empostada, num inglês tão perfeito que não entendi absolutamente nada, recitou: – *‘Disable all the benefits of your country, be out of love with your Nativity, and almost chide God for making that countenance you are’.*

O rapaz de preto deteve as mãos sobre o teclado.

– Jonh Donne – arriscou.

A ex-bailarina russa bateu palmas:

– Fernando Pessoa.

Estava totalmente errada. Nos vinte anos que eu conhecia aquele jogo, em língua portuguesa Castilhos só admitia Camões. E certa vez, para surpresa geral, Florbela Espanca: *‘Sempre da vida o*

mesmo estranho mal, e o coração a mesma chaga aberta!. Agora todos esperavam, olhando para mim. Era decisivo como uma prova iniciática.

Chutei:

– Shakespeare.

Castilhos confirmou:

– *As you like it*. Ato quatro, cena um (p. 17-18 – grifo do autor).

Quanto a Rafic, além da cafonice do vestuário – uma espécie de bicheiro –, o narrador o apresenta como um típico ricaço emergente que acredita ser um exímio conhecedor de arte. Isso fica evidente nesta passagem quando o jornalista vai à casa de Rafic pela primeira vez:

[...] cheguei mais perto de um quadro que lembrava Di Cavalcanti. Eu precisava mesmo de óculos: era uma mulata extremamente parecida com aquela que Castilhos publicara a foto.

– Muito bem, muito bem. Beleza, vejo que tem bom-gosto – disse uma voz.

Eu me virei [...] Era um cinquentão grande, forte, de ombros largos e cabelos inteiramente grisalhos contrastando, ensaiados, com as sobrancelhas cerradas e os bigodes negros. Usava um terno de linho branco, a camisa vermelha aberta exibia três correntes de ouro entre os pêlos negros abundantes. Cheirava a Pacco Rabanne *pour homme* [...]

– Já sei que é um grande apreciador de arte, Castilhos me contou tudo a seu respeito.

Fiquei imaginando que tipo de coisa Castilhos poderia ter contado. As unhas esmaltadas de Rafic apontaram o quadro da mulata:

– Não é uma verdadeira obra-prima? Minha última aquisição, sou um colecionador exigente, você sabe. Rapaz novo, mas muito original. A moça é modelo, atriz, cantora. Puta talento, puta mulher [...]

– Muito expressivo – eu disse. A náusea voltava, mais forte (p. 103-104 – grifo do autor).

Vale lembrar que o kitsch exerce a função de provocar efeitos sentimentais através do processo ou da “técnica da reiteração do estímulo [...], ou melhor, oferecê-lo já provocado e comentado, já confeccionado”. Estas palavras de Umberto Eco (1993, p. 72) servem-nos de suporte para entender o recurso que CFA utiliza com o uso freqüente das imagens criadas principalmente com os clichês cinematográficos. Tal procedimento, isto é, a apropriação de referências do cinema, potencializa uma literatura que se aproxima das técnicas dos roteiros cinematográficos, numa espécie de simulação de um *thriller policial*. Estas

mediações cinematográficas, se por um lado servem para representar a crueza da realidade social, de outro apagam a fronteira entre aquilo que é verdadeiramente real e aquilo que é pura ilusão.

A cultura contemporânea é sobretudo visual [...], cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal o impacto de significação dos recursos imagéticos (PELLEGRINI, 2003, p. 15)

Tomando as palavras de Tânia Pellegrini (2003), vê-se que a inferência das imagens que chegam do cinema, da fotografia e mesmo da televisão dão multiplicidade ao espaço narrativo, favorecendo tanto a focalização dos elementos cenográficos quanto a articulação entre a realidade ficcional, o sonho, a imaginação, o delírio, a memória e o mito. Como “soluções narrativas [...], essa multiplicidade”

[...] engloba desde a construção prolixa de personagens infinitamente díspares e planas, até a presença tradicionalmente marcante de heróis problemáticos em conflito com um mundo hostil; desde a perspectiva da pintura homogênea e realista de ambientes e atmosferas, até a refração de espaços múltiplos e simultâneos, *zonas* ou *territórios* antigeograficamente ilimitados, traduzindo a sensação de caos globalizado; desde o tempo como duração, que se perde ou recupera pela memória, pelo sonho ou pelo desejo, até a experiência de um eterno presente, pontual e descontínuo, ‘esquizofrenicamente’ mensurado pelos tempos das novas mídias (PELLEGRINI, 2003, p. 16-17 – grifo da autora).

Fica claro no romance que as referências ao clichê *pop*, por meio de citações e recorrências às divas do cinema hollywoodiano (Marilyn Monroe, Rita Hayworth, Audrey Hepburn, Marlene Dietrich, entre outras), à canção popular argentina (Carlos Gardel) ou à música pop norte-americana de Madonna, misturadas com artistas, escritores e filmes considerados ‘eruditos’, uma espécie de símbolo *cult*, é um procedimento de desierarquização de valores, funcionando como um discurso contra-hegemônico em termos de políticas culturais. Há, portanto, a afirmação de que na contemporaneidade o movimento é o de desterritorializar e desagregar valores, ou, sob outro ponto de vista, produzir conscientemente uma

ruptura com a tradição herdada. Dito de outro modo, o que de fato narrativas como esta propõem é a desmistificação do canônico, expandindo, assim, o chamado “horizonte de expectativas” do leitor.

Pode-se dizer, então, que CFA cruza diversos códigos de representação como matriz que constitui o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*. A narrativa multivalente, permeada de clichês e discursos justapostos, permite a incorporação de uma estética kitsch que é moldada a partir de simulações ou representações “de segundo grau”. Isto é, “a prosa de ficção sabe-se agora invadida, inibida e expandida pelo cinema, pelo jornal, pelo rádio e pela televisão” (BARBIERI, 2003, p. 61-62). O jogo das referências que se abre num hibridismo discursivo também marca pontos de ambigüidade no romance justamente pelo uso de simulações. Ilusão e realidade se confundem no protagonista e, por conseguinte, no leitor que aguarda ansiosamente o desvendamento do mistério.

O jogo dos diálogos é o dos simulacros, ele simula o detetive e os outros simulam as vítimas, em segundo grau, do mistério. São representações que possuem caráter de falsidade porque, por um lado, o detetive frustrado possui tino detetivesco legítimo, afinal a poltrona verde não só era aquela de Dulce Veiga como escondia a chave do segredo. Por outro lado, as vítimas tanto não são o que parecem, já que não desconhecem totalmente o que aconteceu, como chegam a ser cúmplices do mistério (JASINSKI, 2000, p. 72).

A condição de simular situações e fatos em *Onde andaré Dulce Veiga?* é impressa na narrativa por força do suspense, como já dissemos, e pela forma como o autor recorta e cola cinematograficamente os acontecimentos. O tom de mistério que se acopla às imagens visuais e sonoras marca a complexidade da trama, tudo sendo descrito como *takes* que roteirizam a linguagem. Nesse sentido, muitas são as cenas que misturam os níveis da memória, da ilusão, da imaginação e do inconsciente através dos sonhos. Isso ocorre tanto com objetos que projetam imagens e lembranças de outras pessoas quanto a própria visão ilusória manifestada no protagonista pela imagem de Dulce, ainda jovem e linda perambulando pelas ruas de São Paulo. Desse modo, além da lembrança de Dulce, que pouco a pouco vai se tornando mais “real” no protagonista, têm-se ainda, tal como a visão que é projetada da cantora, as lembranças de Lidia, ex-companheira, e de Pedro, um *affair* homossexual do passado. Os restos de Lidia no apartamento

do jornalista são objetos (*posters* colocados nas paredes) que fazem referências a alguns ícones *cults* – Che Guevara, Jonh Lennon, e Charles Chaplin. Quanto a Pedro, “o poema manchado de café”, uma das lembranças que, diria o jornalista, “recolhera e escondera de mim mesmo” (p. 111). A lembrança da noite de amor que passara com Pedro também é marcada por observações irônicas do protagonista a respeito de gêneros que seduzem o público da indústria cultural:

No meu ouvido, Pedro repetia que não podíamos fugir daquilo, que estávamos predestinados, que fora um encontro mágico, que precisava de mim para não morrer de solidão e abandono e tristeza. Eu deixava que repetisse todas essas coisas de fotonovela, de melodrama, de latinoamérica, que continuasse a me beijar (p. 114).

Veremos no próximo subcapítulo como o protagonista e, por conseguinte, a própria narrativa deixam-se seduzir pelas referências cinematográficas, musicais e literárias, construindo uma realidade ficcional que usa e abusa dos clichês na configuração de novas identidades. Isto é, no protagonista, há a mudança de perspectiva quanto a sua própria condição existencial, inicialmente marcada pela apatia, mas que se desdobra na obsessão em encontrar Dulce; na narrativa, a necessidade de inventar por meio desses novos recursos ficcionais outras possibilidades estético-literárias.

5.1 A IMPRESSÃO CINEMATOGRÁFICA E A NARRATIVA DETETIVESCA: O JOGO DA SOBREPOSIÇÃO DE IMAGENS NO “THRILLER” POLICIAL

“Nunca entendi bem de onde vêm as histórias, de onde nascem as canções, de onde brotam os poemas. Para mim é sempre magia, mistério. Dulce Veiga nasceu da seguinte forma: morei dois anos em Londres, no começo dos anos 70 e, quando voltei ao Brasil, o primeiro filme (eu adoro cinema, cinema brasileiro principalmente), e o primeiro filme que vi foi A Estrela Sobe, de Bruno Barreto. É uma adaptação de um romance de Marques Rebelo, com o mesmo título, a história de uma cantora de rádio chamada Leniza Maria – no filme era Beth Faria quem fazia lindamente. Fui assistir ao filme. Estava no Brasil há seis/sete meses, ainda traumatizado de Brasil. Nesse filme, havia uma personagem chamada Dulce Veiga, uma cantora

interpretada pela Odete Lara. Acho que algumas pessoas aqui, pelo menos com mais de 35 anos, sabem quem é Odete Lara. Para quem não se lembra, foi a maior estrela de cinema deste país, talvez a única estrela de cinema deste país. Ela fazia uma cantora chamada Dulce Veiga, cujo grande sucesso no filme era ‘Nada além’, um fox de Custódio Mesquita, com letra de Mário Lago. Fiquei fascinado por aquela personagem, fiquei absolutamente fascinado com a Odete e com a figura de Dulce Veiga na cabeça, a personagem. Eu me perguntava: mas onde andaré Dulce Veiga? Que era o mesmo que: onde andaré Odete Lara? Se aquela personagem fosse viva, o que teria acontecido com ela? Passaram-se muitos anos, isso foi em 76, 77, e de repente essa imagem da cantora Dulce Veiga, sempre cantando ‘Nada além’, começou a magnetizar, agregar, atrair outras coisas estranhas também, outras histórias, outras personagens. Fui anotando nos meus cadernos. De repente, eu ‘soube’ que essa mulher – que já não era personagem do filme, era minha – no dia da estréia do grande *show* dela, que a lançaria como a maior cantora do Brasil, simplesmente não compareceu à estréia. Deixou um bilhete na poltrona do seu quarto, uma *bergère* de veludo verde de que gostava muito, dizendo: ‘Eu quero outra coisa, desapareci para sempre, não tentem me encontrar’. Todas essas coisas foram se juntando estranhamente, caoticamente na minha cabeça até que, por volta de 1985, assumi que isso era um romance ou uma novela, e comecei a escrever”

(Caio Fernando Abreu)

Iniciar este subcapítulo com este depoimento de CFA⁵⁰ a respeito do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* nos é bastante significativo porque revela não somente a ligação estreita e absolutamente afetiva que mantinha o autor com o cinema, com a literatura e a música popular brasileira, mas também para nos aproximar deste romance no que respeita seu processo criativo e literário. O depoimento, que para nós vem como uma espécie de epígrafe de inspiração para nossa análise, aponta para uma significação ficcional que nos permite evidenciar como a linguagem literária é próxima à do cinema e vice-versa.

A respeito destas aproximações, Antonio Hohlfeldt (1984) apresenta algumas diferenças que são significativas para entendermos de que maneira CFA em seu romance aproxima essas linguagens de modo que a narrativa se roteirize, e as imagens, por sua vez, possam produzir tanto impacto a ponto de a história ser “narrada” como se fossem *takes*. Assim, o tempo e o espaço são cadenciados como se houvesse mesmo uma câmara, ora congelando, ora fracionando, ora dando velocidade às cenas. Seguindo as observações de Hohlfeldt (1984, p. 131), “a

⁵⁰ Depoimento que o autor concedeu em mesa-redonda no seminário *Sobre o Manuscrito*, organizado pelo setor de Filologia da fundação Casa de Rui Barbosa, em outubro, de 1990.

literatura constitui-se numa linguagem simples, que se transmite pela palavra, enquanto o cinema é uma linguagem mais complexa, compreendendo códigos superpostos, e por vezes os mais díspares possíveis”. Vejamos o que diz o autor ao comparar as duas linguagens:

Ocorre que a literatura é fundamentalmente seqüência, sucessão de fatos, enquanto o cinema caracteriza-se pelo simultaneísmo, tanto espacial quanto temporal, fazendo com que a estética cinematográfica resida essencialmente na identificação e posterior emotividade do espectador em relação ao que lhe é projetado na tela (HOHLFELDT, 1984, p. 131).

No entanto, um problema se coloca à frente se pensarmos na relação intersemiótica que se faz presente em *Onde andaré Dulce Veiga?*. Como pensar nestas duas expressões estéticas quando “deslocadas” de seus contextos originais? Sabemos que a literatura tem como veículo de expressão, por assim dizer, a palavra; em contrapartida, o cinema, a imagem. Mas é evidente que nas produções literárias contemporâneas a intersemiose entre os signos visuais, verbais e musicais promove uma narrativa que ultrapassa os limites da palavra e da escrita. Muitas vezes, o leitor torna-se “espectador” pois, certamente, a inferência dos códigos visuais espetaculariza a dinâmica dos acontecimentos ficcionais. Assim, os recursos pertencentes à linguagem do cinema, como cortes, planos, enquadramentos, angulações, entre outros, invadem a ‘cena’ literária, propiciando aos autores novas técnicas narrativas e outros modos de representação.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, há o constante cruzamento de cenas que misturam à realidade da narrativa imagens, sons, e mesmo referências lingüísticas que atestam a multiplicidade, resultado do intercâmbio entre a película e a literatura. Na verdade, essa impressão cinematográfica no romance, unida à cor do policial de suspense, possibilita antes de mais nada a manipulação de criar o jogo ótico, ratificando o caráter ilusório da ficção. Tal motivação é possível uma vez que o cinema, por meio da câmera – espécie de prisma, permite deformar a realidade. Sob essa perspectiva, o cinema é antes de tudo um artifício que simula por meio de imagens, primeiramente, “índices de realidade” (METZ, 1972, p. 33). O cinema, por si só, produz uma visão deformadora e fragmentária que altera os modos de percepção do sujeito, ainda que apresente todo um questionamento acerca da

representação da realidade. Nesse caso, para representar a realidade e se constituir como discurso, o cinema se ocupa da montagem da sucessão de imagens, dada pelos seus próprios meios, funcionando como dispositivo técnico e artístico.

Sabe-se que o cinema, como uma arte nova, necessitou de tempo para se (re)afirmar como tal e para identificar seus próprios meios e recursos técnicos. Tentou muitas vezes, no início, imitar o teatro ou a literatura. Pouco tempo depois de sua origem, quando firmados seus procedimentos próprios, é que o cinema viria a repercutir nas outras artes, e de como estas questionavam a forma de representar a realidade.⁵¹

A nossa leitura do romance de CFA, neste momento, opera na tentativa de evidenciar como *Onde andará Dulce Veiga?* é influenciado tanto pelos mecanismos como pelos temas do cinema. Sob essa perspectiva, o texto adota um procedimento de adulteração da realidade, construindo um discurso que se fragmenta em diversos níveis de representação, como já apontamos algumas vezes.

Logo no início do romance, o narrador é flagrado pelo leitor usando registros de narração que são fixados como se fossem *closes* captados por uma câmera: “Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes, dramáticas como se algum canto houvesse 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” (p. 11 – grifo do autor). Esta atitude de se colocar em observação ou em representação, isto é, saber-se em ‘foco’ de uma possível câmera, indica um narrador que faz do espaço literário um lugar de múltiplas possibilidades de significação. Ou seja, o texto pode ser apreendido nos seus recursos multidiscursivos, inclusive pelo recurso da montagem – característica essencial na realização de um filme. É como se o romance *Onde andará Dulce Veiga?* constituísse em sua totalidade uma espécie de *script* pronto para a filmagem. Vejamos um outro momento do romance em que o narrador, fazendo referência a sua própria condição, consegue atingir, a partir de imagens enquadradas em determinado ângulo, a função da estética cinematográfica.

⁵¹ A respeito da origem e das significações do cinema, cf: Christian Metz – *Ensayos sobre la significacion en el cine* (1972), e Assis Brasil – *Cinema e Literatura: choque de linguagens* (1967).

Espantoso: na noite anterior eu fora dormir como um jornalista desempregado, endividado, amargo, solitário e desiludido de quase quarenta anos para acordar no dia seguinte, magicamente, com aquela voz do passado me comunicando pelo telefone que eu era – *da pesada*. A partir de hoje, uma vida feita de fatos. Ação, movimento, dinamismo. A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatíssimo roteiro (p. 13 – grifo do autor).

Podemos supor que a narrativa se configura próxima a um roteiro de cinema porque, em primeiro lugar, o narrador, observado e observando cenas/fatos, mediatiza a narração por meio de imagens; em segundo lugar, tanto os acontecimentos (a ação dramática em si) quanto as personagens são apontados e/ou marcados por recursos de expressão que remetem a filmes ou cenas destes.

Como vimos com o *Depoimento* de CFA no início deste subcapítulo, o romance foi estrategicamente pensado a partir de um filme de Bruno Barreto, baseado no romance homônimo de Marques Rebelo, de 1939. Tal atitude já revelaria um romance que utiliza o procedimento fílmico para abrir ao leitor possibilidades de combinação entre o universo cinematográfico e o espaço literário. Entretanto, Caio vai além. Produz uma obra absolutamente polifônica. Sob a perspectiva da sétima arte, o romance joga com os planos de enquadramentos, angulações e, também, com o uso de *flashbacks*, ativados pelas lembranças de Dulce Veiga, de Lidia, de Pedro, e mesmo de outras pessoas do círculo de Dulce – como Alberto Veiga (o marido) e Pepito Moraes (o pianista).

Interessante ressaltar que Caio brinca com o travestimento de certas personagens (seja este ‘real’ ou imaginário – isto é, há o travestimento daquelas que realmente encarnam outras pessoas, como Jacyr/Jacyra e Saul/Dulce, e daquelas que desejam ser um outro, como Patricia que acredita ser a reencarnação de Virginia Woolf) sempre as colocando num nível de comparação com personagens do cinema. Jacyr, por exemplo, vizinho que se presta à faxina na casa do jornalista, é metade do ano homem e metade mulher, daí Jacyra.

Botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara sem espelho – era Jacyr [...] Quase na porta do edifício, Jacyr me chamou. Olhei para ele, para ela. Estava parado na curva da escada, uma das mãos na cintura, a outra segurando o cigarro na altura dos seios falsos. Parecia Jodie Foster em *Taxi driver*, versão mulata (p. 45-46 – grifo do autor).

O recurso da ‘montagem’ no romance, também podendo ser entendido como colagem e bricolagem, não é o único procedimento usado pelo autor para dar complexidade ao espaço discursivo. Pode-se falar também do processo de escritura das imagens que, reiterado diversas vezes no texto por meio da descrição de personagens, lugares e situações, adquire um poder visual capaz de transmitir uma mensagem icônica.

As pás dos ventiladores giravam silenciosas. Nenhum ruído de telefone ou máquina de escrever. Em preto e branco, a redação **era um fotograma projetado no espaço**. Ao fundo de costas para a janela filtrando uma luz sempre baça pelos vidros sujos, Castilhos flutuava entre nuvens de cigarros. À esquerda, vestida de cinza, voltada para a parede, inteiramente imóvel, Terezinha O’Connor contemplava mais uma página do calendário Seicho-No-le que devia ter acabado de virar [...] Tambores na selva, lembrei, ligar um rádio para que a música afro fizesse aquela natureza-morta estremecer. Ou entrar desejando boa tarde! em voz alta, tão alta que fossem obrigados a mover-se, mesmo para me olhar com desagrado, sem dizer coisa alguma. 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, o filme andaria** (p. 82 – grifo nosso).

Vemos que nesta passagem do texto (quando o jornalista chega à redação do jornal), a temporalidade passa para um segundo plano, ao passo que o espaço toma a forma nítida de imagem. A narração adquire um ritmo lento que recorda a lentidão das imagens cinematográficas quando não há ação propriamente dita nem diálogos. Interessante observar o jogo estabelecido quanto à focalização narrativa, uma vez que o narrador apresenta a possibilidade de dois focos para o leitor. Dito de outro modo, o protagonista sabe-se em cena, fato que faz o leitor acreditar que a narrativa funciona sob um ponto único de vista, mas, ao sugerir a mudança de “enquadramento” pela substituição do olhar (do narrador para Castilhos), esta focalização em primeira pessoa pode automaticamente ser deslocada, podendo até se tornar mais ágil.

O romance, saturado de filmes, fotos, citações literárias, referências musicais, citações da religião afro-brasileira e oriental (os calendários Seicho-No-Ies de Terezinha, as saudações de Pai Tomás – repórter de variedades do *Diário da*

Cidade, ou os búzios e orixás de Jandira – a vizinha, mãe de Jacyr/Jacyra), *posters* de astros do rock e de pin-ups, revistas femininas e de celebridades, atrizes de telenovelas brasileiras, néons, entre outros, reflete uma ficção que se condiciona ao universo imagético da cultura de massa. Já vimos, no primeiro capítulo desta dissertação, as teses de Walter Benjamin sobre as técnicas de reprodução que foram pouco a pouco adentrando o terreno das artes em geral, promovendo outros modos de percepção dos objetos artísticos. Mais recentemente, na chamada *Era da Imagem*, o produto literário também se viu ‘contaminado’ (o termo aqui não é empregado com sentido pejorativo) pelas imagens que saíam da TV e do cinema, sem falarmos das imagens eletrônicas da *Web*, muito provavelmente por conta do modo pela qual sofreu a imaginação dos autores (BARBIERI, 2003). Sendo assim, a dicotomia autor-receptor é mediatizada por uma obra que, num certo sentido, democratiza possibilidades de leitura e de apreensão de significados.

Narrado como um filme, *Onde andaré Dulce Veiga?* se choca com os ingredientes típicos da trama policial, mesclando-os aos diferentes desdobramentos que o gênero recebeu desde sua origem⁵². A despeito de Boileau e Narcejac (1991) afirmarem ser um grande engano pensar em renovação do romance policial a partir de Edgar A. Poe, “tornando-se sucessivamente romance-problema, romance de suspense, romance ‘noir’, etc” (p. 9), fica evidente no romance de CFA a elaboração de técnicas de narrativas detetivescas pelo abuso de clichês do gênero. Mais um recurso usado por Caio para revelar um tipo de inconsciente coletivo que projeta sobre os produtos da indústria cultural sonhos, desejos e expectativas. O mistério, o erotismo e, algumas vezes, a violência – retratada pela cidade caótica e pela deterioração de personagens com o uso de drogas (Márcia com a cocaína, Dulce e Saul com a heroína), ajudam a compor o cenário de suspense do romance. De modo geral, *Onde andaré Dulce Veiga?* pode ser entendido como uma paródia do gênero policial tradicional, uma vez que o desaparecimento de Dulce – mote da trama – não se liga a crimes e/ou assassinatos; ao contrário, apenas sugere esta possibilidade sustentada pelas divagações do próprio narrador.

⁵² Cf: BOILEAU; NARCEJAC. *O romance policial* (1991)

Dulce Veiga, eu tinha que encontrar Dulce Veiga.
 [...] Não aconteceu nada. Nada além de um terror lento, enquanto lembrava de Rafic, do dinheiro e do que, não sabia exatamente como, eu tinha prometido a ele: encontrar Dulce Veiga. E ela podia estar morta, morando em Cristiana, Salt Lake City, Alcântara ou Jaguari, internada num hospício, longe de tudo [...] Era preciso encontrar Dulce Veiga, manter aquele emprego, continuar a viver (p. 119-120).

Não há dúvida de que o romance policial (e todos os seus congêneres), desde sua criação, sempre atraiu grande público por se tratar de um gênero que se sustenta num tipo de modelo estrutural que estimula as emoções dos leitores através da combinação de alguns elementos. Decifrar enigmas, identificar crimes por meio de pistas, desvendar mistérios, poder espiar a vida alheia, obter informações sigilosas, estudar a natureza psicológica dos criminosos e descobrir uma inteligência máxima na figura do detetive são alguns dos fatores responsáveis pela aceitação e perpetuação do gênero. A repetição em série destes modelos permitiu que o romance policial fosse considerado um produto de massa pelo seu caráter envolvente junto ao público consumidor. Desse modo, muitas obras do gênero tornaram-se verdadeiros *best-sellers*, transformando as narrativas policiais em ícones da indústria cultural e do mercado editorial.

A respeito da chamada literatura de entretenimento⁵³, Silvia Borelli (1996, p. 50) diz que formas narrativas consideradas de massa são organizadas a partir de uma “lógica que não propõe rupturas estéticas mas resgata, como em qualquer outra literatura, matrizes tradicionais aparentemente perdidas na imensa fragmentação do cotidiano modernizado”. Isto significa dizer, como afirma a autora, que as literaturas triviais obedecem, sobretudo, a “mecanismos de constituição” na tentativa de manter o consumo. Não obstante seja considerada marginal por muito críticos literários, não se pode ocultar a atração que a literatura de massa exerce em grande parte de leitores, também tidos como ‘médios’. Ignorar obras que objetivam o consumo rápido e explícito em favor de uma literatura ‘cultura’ e/ou esteticamente mais apurada, é o mesmo que descartar um dos elementos da triconomia autor-obra-receptor, ou seja, o leitor.⁵⁴

⁵³ Ou literatura de massa, encontram-se os romances policiais, romances de aventura, melodrama, folhetim, ficção científica, telenovelas, histórias em quadrinho, entre outros.

⁵⁴ Vale lembrar das considerações de Umberto Eco, em “Intentio lectoris” (2004), quanto aos limites, às possibilidades e à pluralidade no âmbito da interpretação. Esta tornou-se alvo no processo de

As bases de sustentação dessas formas literárias localizam-se na repetição de um modelo que revela pela variação – e não pela ruptura – e na forte presença dos gêneros como dimensão prioritária de ficcionalidade. Divertem, entretêm, restituem e se estabelecem com o leitor uma relação em que prazer, riso, medo, lágrimas, ansiedades e, fundamentalmente, excessos – afetivos e emocionados – afloram, possibilitando também o resgate de experiências: experiências de outra estética presente em qualquer tempo e em qualquer espaço da história da cultura (BORELLI, 1996, p. 50).

No romance de CFA, o suspense e o mistério, ingredientes do policial, além de incitar a curiosidade do seu leitor (curiosidade esta que provoca mudança na vida do protagonista), misturam-se ao jogo das imagens cinematográficas no afã de estabelecer a fantasia ou a ilusão. Na verdade, o romance parodia situações clássicas das narrativas policiais, bem como aspectos do cinema, a fim de exagerar os elementos dos massivos, deformando criativamente os modelos de sucesso. No texto, o autor chega a citar Phillip Marlowe, detetive criado pelo escritor Raymond Chandler que, ao lado de Dashiell Hammett, funda o chamado romance ‘noir’. Caio, dessa maneira, não só enfatiza a ação investigativa do romance, como também potencializa o efeito do kitsch em narrativas como esta. Isso quer dizer que o caráter de exagero, de provocação de efeito e de reconhecimento imediato dos produtos que apresentam uma estética kitsch, é trabalhado no romance, entre outros, a partir da apropriação dos recursos do romance policial, mais especificamente o romance noir.⁵⁵

observação do objeto literário com autores que versavam uma “estratégia” bem distinta daqueles precedentes, cujas balizas para análise do texto davam-se no exercício único da verificação da forma. O estruturalismo e todas as teorias imanentistas do texto acabaram por dar lugar a um outro tipo de investigação, cujo papel do receptor se fazia imprescindível. Ora, se o leitor ou a intenção do leitor pesa agora no projeto literário, é evidente que o texto em si apresenta-se como polifônico e, se possuidor de vozes múltiplas, também são certas as possibilidades interpretativas. Mesmo que ocorrido mudança nos paradigmas de análise para a crítica literária, isso não significa dizer, segundo Eco, que os pós-estruturalistas partilhavam de idéias únicas, por certo que afins. Ao cotejar as várias possibilidades que pode oferecer a leitura, o semiólogo italiano aponta duas posturas distintas no tecer a leitura pelo leitor: aquela que apenas usa o texto e a que o interpreta de fato. Na tricotomia autor-obra-leitor, atenta-se para as intenções de cada uma destas instâncias como responsáveis pela produção do sentido de um texto. Eco questiona até que ponto o leitor e o processo interpretativo podem ser fidedignos à obra; ainda mais quando postulada a existência de uma *intentio auctoris* e *intentio operis* dividindo espaço com a intenção do leitor. De todo modo, acredita-se que o texto literário é o lugar por excelência onde residem diversas e variadas vozes culturais, e, nesse sentido, o texto apresenta espaços lacônicos, cujo preenchimento é dado, *a posteriori*, pelo leitor como uma espécie de manipulador de objetos.

⁵⁵ Falaremos da estética dos romances e/ou filmes noirs no tópico 4.3 deste capítulo.

Márcia entrou no táxi. Pela janela, ainda disse:

– Deixa elas terminarem o show sozinhas. Diz que eu passei mal, inventa qualquer coisa. Depois a gente conversa.

Patricia tentou beijá-la, ela fechou a janela. O táxi arrancou e partiu. No meio da rua, Patricia ainda gritou o nome dela, depois baixou a cabeça, chutou o pára-lama de um carro e tornou a entrar no Hiroshima. **Eu então toquei o ombro do motorista, e disse finalmente aquela frase que sonhava há pelo menos trinta anos:**

– Siga aquele carro.

Ele me olhou como se eu tivesse completamente louco. **Precisei repetir três vezes, vezes demais para um clichê.** Ele começou a se mover, era nordestino. **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 arrebitado onde eu estava não tinha sequer rádio (p. 182 – grifo nosso).

Na passagem acima, o jornalista sai à procura de Márcia Felácio que, tal como sua mãe, abandona o show para atender mais um dos surtos de Saul. Este enlouquece após o desaparecimento de Dulce, travestindo-se curiosamente na figura clichê da cantora. No longo percurso do protagonista em busca de pistas que pudessem apontar o paradeiro de Dulce, muitas cenas são ‘amarradas’ magistralmente para manter o ar enigmático do romance. Em resumo, o protagonista tenta seguir alguns passos da carreira de Dulce, cruzando personagens que fizeram parte do momento de sucesso desta. Assim, o núcleo central do romance, ancorado no jornalista, em Dulce Veiga e Márcia Felácio, vai passo a passo se ramificando em diversos outros núcleos. O jornalista acaba por se lembrar/descobrir (as lembranças nem sempre são muito definidas para ele) algumas figuras que acompanhavam a cantora no auge de sua carreira. Interessante ressaltar que este fato ocorre a partir de velhas fotografias encontradas na redação do jornal, quando, ao terminar a crônica sobre o desaparecimento de Dulce, o jornalista procura nos arquivos fotos da cantora para integrá-las ao texto. Vêm à tona no romance, nesse momento, as personagens de Alberto Veiga, marido de Dulce, o pianista Pepito Moraes, o “homem de bigodes pesados e ar de turco” – Rafic (ainda não identificado pelo jornalista) e a atriz Lilian Lara, melhor amiga de Dulce. Percebe-se, então, que as fotografias funcionam também como pistas. Deve-se salientar também que, como em todo o romance, as descrições destas personagens nas fotografias revelam mais uma vez o ambiente cafona marcado pelos clichês.

Havia também fotos com outras pessoas: debruçada nos ombros de Pepito Moraes, seu pianista preferido; com o marido Alberto Veiga, clima canastrão de galã de filme mexicano dos anos 60, paletó com ombreiras, cigarro na piteira entre as unhas esmaltadas; no meio do grupo, em torno de uma mesa de boate, mãos dadas com um homem forte, vagamente familiar, de bigodes pesados e ar de turco; recebendo um prêmio de Leniza Maia e entregando outro a Maysa, sorrindo entre as duas. Para minha surpresa, várias fotos com Lilian Lara – sua melhor amiga, diziam alguns recortes da revista *Intervalo* (p. 57 – grifo do autor).

Neste trecho, é necessário fazermos algumas observações além das já comentadas anteriormente. Veja que os recursos da simulação e da intertextualidade aparecem novamente no romance, sustentados pela mistura que faz o narrador de realidade e ficção. O ato de o narrador colocar em cena uma personagem real, como a cantora Maysa, e recuperar Leniza Maia, a famosa cantora de rádio que luta pela fama no romance de Marques Rebelo, aponta, como uma espécie de interface da narrativa, o valor do simulacro. Este, em forma de repetição de modelos massivos ou representação de representação (como é o caso da cantora ‘fictícia’ Leniza Maia), aparece como um jogo intertextual a ser decodificado pelo leitor. Procedimento típico da cultura de massa, a repetição pode se referir a um protótipo, a uma matriz, ou a um arquétipo, repetidos constantemente na tentativa de marcar pontos de identificação com o público. Calabrese (1987) diz que a forma mais conhecida, e portanto mais comercial, da repetição é aquela que consiste na continuação de um tema e/ou personagens que tenham sucesso. Viu-se neste último trecho, por exemplo, que a repetição de Leniza Maia e a referência à cantora brasileira Maysa funcionam também para privilegiar os *flashbacks* do romance que, de modo geral, mantêm a salvo as personagens, potencializando ainda mais o tipo de simulação produzida. Sem dúvida alguma, essa condição de reproduzir na ficção ícones da cultura massiva, funcionando como um espelho para o leitor, recondiciona uma narrativa que requer receptores diferenciados, que possam decodificar e reconhecer no texto os elementos parodísticos, as citações, o jogo de ironia e, sobretudo, os simulacros.⁵⁶

⁵⁶ Cumpre lembrar que a nossa idéia de simulacro é consoante à tese de Baudrillard (1991) a respeito da cultura contemporânea ser o universo da simulação. Na contemporaneidade, não existe mais o real, mas um “hiper-real”. Diz Baudrillard: “Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação” (p. 8).

A idéia de *thriller* policial sobre uma das quais nos debruçamos neste capítulo também pode ser tomada como um dos processos utilizados pelo autor para sustentar o princípio de simulação do romance. Tal fato indica um duplo movimento no plano da diegese: aumentar o potencial dramático da ação no que respeita aos movimentos de desdobramentos da trama sustentada pelo mistério do desaparecimento de Dulce Veiga; incidir sobre a descaracterização de alguns elementos do gênero através da exageração e ridicularização, elevando o índice parodístico da narrativa.

Segundo Muniz Sodré (1988, p. 38), a palavra *thriller*, “como variante do gênero policial, tem sido forte constante de inspiração à indústria cinematográfica e, sem dúvida nenhuma, fonte de conhecimento dos bastidores do poder dos grandes centros urbanos”.

Thriller é uma palavra para todo uso, cujo sentido convém precisar. A narrativa de ‘fazer medo’ deve entender-se de duas maneiras. De um lado, há a narrativa de espanto, cujo modelo deve ser procurado no velho romance ‘noir’ [...] A detecção aí não desempenha nenhum papel. Por outro lado, há esse novo romance policial americano que não procura absolutamente espantar, mas que faz mal pela dureza de certas cenas (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 59 – grifo dos autores).

O *thriller*, romance noir, ou também “policial americano” (REIMÃO, 2005, p. 11), de modo geral, destaca-se ou difere-se do romance policial tradicional pela presença de alguns elementos que colaboram para a degradação do ambiente em que é narrado a história. Claro que a temática do noir, parentesco que mantém com a tradição do policial, está centrada em algum crime, mas com o diferencial de personagens, ambientes e situações que fogem aos padrões clássicos das narrativas policiais mais tradicionais. No romance noir, aparecem heróis/detetives (ou anti-heróis) nada elegantes, pouco afeitos ao cerebralismos dos investigadores dos policiais europeus e seus talentos para desvendar soluções enigmáticas ou crimes. Contrariamente, a narrativa do noir revela toda a obscuridade dos violentos centros urbanos, a marginalidade e a brutalidade dos becos sujos, onde se encontram personagens execráveis. É o “*bas-fond* social” (REIMÃO, 2005, p. 12) que é mostrado nos romances deste gênero. Metido em tramas complexas, o

detetive do noir é “duro, elíptico, desarrumado, hirsuto” (BOILEAU; NARCEJAC, 1988, p. 58).

Na trama de *Onde andará Dulce Veiga?*, Caio explora estas características, perceptíveis em muitos momentos do romance, salientando os clichês do gênero de forma que a narrativa seja dividida em duas ambiências: a *underground* da metrópole apodrecida, cujo cenário é o da prostituição, das drogas e da marginalidade; e a totalmente kitsch, evidenciada pela cafonice de cenários e personagens.

Em meio à paródia detetivesca, a visão que o leitor tem do protagonista é uma espécie de mistura do sujeito descentrado de Hall (1998), de um ‘eu’ esquizóide de Deleuze e Guattari (1976), do fractal de Baudrillard (1976)⁵⁷, isto é, sem identidade fixa – traço comum nas personagens de Caio, mas que, ironicamente, é temperado ao tom do humor, traço que aponta para os sinais do triunfo da superficialidade, do vazio e da efemeridade da pós-modernidade. Nesse sentido, a narrativa realiza a marcação dos estereótipos e das formas ritualizadas do processo de imitação. Tanto o sujeito problemático quanto o risível são amalgamados em uma só pessoa. “O bem e o mal cozinhando no mesmo caldeirão. Não rimos mais dos outros, mas, à *la* Woody Allen, rimos de nós mesmos” (VILLAÇA, 1996, p. 138 – grifo da autora).

Abri o chuveiro, mas a água fria não conseguia resgatar aqueles restos e reflexos de imagens perdidas, viradas pelo avesso. Entre os pêlos negros do peito, contei à toa dois fios inteiramente brancos. Amanhã serão três, pensei. Depois dez, cem. Mil, em direção a quê? A um daqueles senhores cinqüentões em que talvez me tornaria em breve, tufo de pêlos grisalhos escapando pelo colarinho aberto, uma corrente de ouro entre eles. Digno, só um pouco patético. Essa era a melhor maneira de ficar deprimido pelo resto do dia. Então tive vontade de cantar, que estava tudo, tudo certo, repeti esfregando a cabeça, mas não lembrava nenhuma canção, eu não sabia cantar, navegando naquele pequeno milagre que começara a acontecer há dois dias. Um emprego: acordar, tomar banho, fazer a barba, beber café – e ter para onde ir (p. 76).

⁵⁷ Emprestamos de Nizia Villaça (1996), as considerações acerca das fases do simulacro, desenvolvidas por Baudrillard em *L'échange symbolique et la mort* (1976). Segundo observa Villaça, a quarta fase, a fractal, diz respeito “a desreferencialização total” do sujeito com objeto, “nada se distingue de nada, tudo perde o lugar e o valor em sucessivos golpes” (p. 73).

Nesse caso, o “ter para onde ir” é o mesmo que poder recomeçar, redescobrir-se diante do frenesi da metrópole que “parecia metida dentro de uma cúpula de vidro embaçada de vapor. Fumaça, hálitos, suor evaporando, monóxido, vírus” (p. 16). A função de jornalista, então, abre-se na possibilidade da descoberta (de si e do outro). Vê-se que a crônica, gênero consagrado pelo veículo jornalístico, que fora publicada em homenagem à cantora tem papel fundamental no romance porque marca a associação não apenas com o ofício de escritor (metalinguagem), mas, inegavelmente, serve como alavanca para desencadear o processo investigativo da narrativa. De autor a detetive, o jornalista passa a se alimentar de pistas, e não mais de notícias. O vazio dá lugar à expectativa. Vejamos o que diz Isabel Jasinski a respeito da incorporação do policial em *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Pontes e pistas que se ligam, por vezes evidências óbvias demais para que ninguém nunca as tivesse observado antes, coincidências descabidas que falseiam a história são características dessa obra que, pela maneira como são associadas, atribuem certa ironia crítica da narrativa ao discurso do romance policial. Ela recupera esse discurso e sua visão de mundo de forma acentuada, aproximando-o do ridículo e associando-o a outro tipo de mistério que muitas vezes se contradiz à objetividade do mistério policialesco (JASINSKI, 2000, p. 78).

Ao contrário do narrador objetivo do romance noir, que “nunca se comove, nunca toma partido” (BOILEAU; NARCEJAC, p. 61), o narrador do romance de CFA entra numa espécie de paranóia, acentuando, assim, seu envolvimento com o desaparecimento de Dulce Veiga. Os discursos enigmáticos das personagens em relação às possíveis pistas do paradeiro da cantora são articulados na narrativa a fim de problematizar o andamento da solução do mistério. A obscuridade dos relatos a respeito de Dulce prende, por assim dizer, o leitor na trama, acreditando num desfecho que possa surpreender. Entretanto, como pontua Sandra Reimão (2005, p. 12), “no romance policial *noir* não existe verdade final indiscutível, inquestionável, uma interpretação acima de qualquer suspeita”. O próprio Caio (1995), ao comentar o romance em entrevista a José Castello, ressalta que: “O leitor, se puder, vai entender então que Dulce está ligada ao Santo Daime e isso provocará um choque violento porque, provavelmente, ele estava lendo o livro como um romance policial”. Isso já revela uma proposta de ruptura com o romance policial, indicando, antes de

mais nada, o caráter de desapropriação do gênero em favor de reciclagens e transformações. Assim, o deslocamento de matrizes culturais como esta – o policial – permite que a narrativa resulte em novos produtos. A respeito da adulteração dos produtos massivos, Borelli (1996, p. 193), conclui que, “se, por um lado, os gêneros perdem parte de sua autenticidade com adaptações [...], por outro, ganham em diversificação e ampliam seus limites em direção a interessante processo de desterritorialização”.

As descobertas sobre o sumiço de Dulce Veiga vão sendo projetadas no romance conforme o protagonista vai tateando situações e pessoas. O triângulo afetivo concentrado em Dulce, Alberto Veiga e Saul é ponto-chave para o desfecho do mistério. Descobre-se, então, que Dulce mantinha uma relação extraconjugal com Saul, um ativista político que fora exilado em tempos de ditadura militar no país. Assim, é levantada no romance outra especulação – a de que Márcia poderia não ser realmente filha de Alberto Veiga. Especulação que se efetiva quando o jornalista vai ao encontro de Lilian Lara, que fora, afinal, “a última pessoa a ver Dulce Veiga” (p. 171). Imaginando receber a visita do jornalista para uma entrevista sobre sua carreira de sucesso como atriz, Lilian Lara fala o tempo todo de seus papéis, chegando a colocar uma fita de vídeo sobre o filme que fizera com Dulce, pois chegou a dizer: “Quando Dulce desapareceu [...] nós estávamos fazendo um filme juntas. Eu peguei uns fragmentos, mandei montar este vídeo. É a última imagem dela” (p. 174). A passagem que narra a ida do jornalista à casa da atriz reforça a idéia do procedimento híbrido da narrativa. Em primeiro lugar, porque a personagem de Lilian só apresenta um certo *glamour* quando vista no vídeo do filme, filmado há vinte anos. Na realidade da ficção, esta personagem é apresentada na superfície, sem nenhuma densidade, vivendo ainda de um modelo identitário do passado, mediado por imagens cinematográficas ou televisivas. Em segundo lugar, tem-se a configuração do tempo e do espaço desmontada pelos artifícios das imagens. O paralelismo entre realidade e ficção se desdobra em ‘realidade da narrativa’ e ‘ficção propriamente dita’. No filme “em preto e branco” (p. 175) mostrado ao jornalista, Dulce aparece sentada numa poltrona. Nesse sentido, cruzam-se a imagem ‘real’ de Dulce na narrativa e a imagem do filme. Nesta passagem do romance, embora sabendo ser “um fracasso como detetive” (p. 169), o jornalista (e o leitor) é surpreendido com duas revelações bombásticas. Saul era o pai de Márcia, e não o marido Alberto Veiga. Dulce o havia deixado para viver com

Saul que “foi preso, torturado, e quando saiu da prisão, meio louco, Dulce tinha desaparecido e Alberto mandara Márcia para bem longe. Aí ele foi parar num hospício, durante anos” (p. 174). A segunda revelação: Patricia era filha de Lilian Lara.

A pluralidade de fontes e pistas neste romance é uma constante no texto como tentativa de clichéizar a dramatização de narrativas policiais. Cruzada com um número imenso de imagens, percebe-se que *Onde andar Dulce Veiga?* subverte a racionalidade típica do *thriller* policial, pois permite ao leitor vivenciar ou assistir às mazelas e às ambigüidades do sujeito problemático.

Preferimos, assim, deixar o desfecho do romance para o próximo tópico, uma vez que este se liga fundamentalmente à figura e à descoberta do paradeiro de Dulce. Veremos como a personagem mitificada e fetichizada como produto de uma indústria cultural é construída no imaginário do narrador, ainda que essa imagem do mito seja quebrada ao final, afirmando, mais uma vez, o movimento de desarticulação da narrativa.

5.2 DULCE VEIGA: A CRIAÇÃO DE UM MITO DA CULTURA DE MASSA



Rita Hayworth em *Gilda* (1946), de Charles Vidor

“Como os sonhos, os mitos são produtos da imaginação humana. Suas imagens, em consequência, embora oriundas do mundo material e de sua suposta história, são, como os sonhos, revelações das mais profundas esperanças, desejos e temores, potencialidades e conflitos da vontade humana – que por sua vez é movida pelas

energias dos órgãos do corpo que funcionam de maneiras variadas uns contra os outros, e em concerto. Ou seja, todo mito, intencionalmente ou não, é psicologicamente simbólico. Suas narrativas e imagens devem ser entendidas, portanto, não literalmente, mas como metáforas”

(Joseph Campbell)

A figura de Dulce Veiga no romance *Onde andaré Dulce Veiga?: Um romance B*, como já apontamos algumas vezes no percurso da nossa análise, está ligada às figurações de alguns gêneros massivos escolhidos por CFA para dar cor a esta narrativa polifônica. Assim, é impossível compreender a função exercida pela cantora enquanto um mito da cultura de massa sem fazermos as associações com o papel dos audiovisuais na América Latina, em especial com a experiência do cinema norte-americano como uma matriz cultural participante da formação de um imaginário coletivo. Esta focalização no cinema hollywoodiano se presta no romance à mitificação da personagem Dulce que, poderíamos supor, se tratar de uma espécie de atualização dos papéis dos antigos mitos das sociedades arcaicas, guardadas, é claro, as diferenças.⁵⁸

Renato Ortiz (1994), ao fazer um balanço da modernização da sociedade brasileira, aponta a década de 40 como o momento em que ocorre o surto de desenvolvimento no país. Segundo o autor, pode-se falar em consolidação de uma “sociedade de massa” no Brasil entre as décadas de 40 e 50 quando os meios de comunicação de massa se tornam efetivamente um bem de consumo. Ainda que o rádio tivesse se instaurado no país nos anos 20, é somente a partir dos anos 40 que se acentua o poder comercial deste. Ortiz usa o exemplo das radionovelas, introduzidas em 1941, e “dos filmes americanos, que no pós-guerra dominam o mercado cinematográfico” (ORTIZ, 1994, p. 41). Além destes, o autor ainda aponta o mercado de publicações e a implementação de estações de cinema e televisão e

⁵⁸ Aqui vale a ressalva de que o papel dos mitos projetados dentro de uma cultura de massa não pode ser encarado da mesma maneira como as antigas sociedades tomavam um vasto repertório iconográfico como uma espécie de narrativa embuída da função de explicar a origem do mundo e de dar, entre outros, a compreensão de fenômenos ocorridos no corpo da estrutura social. Mircea Eliade (1978, p. 11), por exemplo, diz que “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial [...]. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento”. Não nos interessa, de fato, traçar um percurso de evolução do significado do mito. No entanto, tentaremos mostrar que a mitificação de Dulce Veiga pode ser associada ao papel dos mass media como agentes de consolidação imaginária e ressignificadores do conceito de mito no que respeita à produção simbólica contemporânea.

suas variações (Revista *Manchete*, TV Record, em 1953; TV Tupi, em 1950; Fotonovela, em 1951; TV Paulista, em 1952). Ortiz ressalta que

[...] os anos 40 marcam uma mudança na orientação dos modelos estrangeiros entre nós. Os padrões europeus vão ceder lugar aos valores americanos, transmitidos pela publicidade, cinema e pelos livros em língua inglesa que começam a superar em número as publicações de origem francesa (ORTIZ, 1994, p. 71).

Nesse sentido, com a predominância de uma orientação comportamental e artística apoiada no *star system* norte-americano, é que começam a surgir, no Brasil, os mitos do século XX, os quais, nas palavras de Edgar Morin (1977b), surgem “olimpianos”, intocáveis. Os novos mitos, portanto, exercem o mesmo poder que os meios de comunicação de massa quanto a sua capacidade de construção e manutenção de identidades que refletem valores, desejos e perspectivas consoantes às aspirações do público massivo. É oportuno considerar, então, alguns elementos característicos que dão contorno ao conceito de mito no âmbito da cultura de massa, correlacionando-o às expressões estéticas dos mass media que, no romance, imprimem uma multiplicidade discursiva.

Considerando o sentido do fenômeno dos “mitos sociais”, tal qual pontua Gillo Dorfles (1965), pode-se dizer que, na contemporaneidade, ocorre uma desmitificação com relação aos mitos sagrados, que perderam grande parte de sua riqueza simbólica institucionalizada, ao passo que o processo de mitificação adquiriu a força da simbolização de novos elementos elevados a uma categoria semelhante a dos mitos, sobretudo pela sua cota de irracionalidade.⁵⁹

Se a Antiguidade tinha criado os seus mitos e os seus feitiços recorrendo muitas vezes a elementos tirados do mundo natural [...] ou os criara *ex novo*, aproveitando as imagens simbólicas que afloravam a consciência e derivavam de encantamentos e alucinações, o nosso tempo, em contrapartida, cria os seus mitos e

⁵⁹ De acordo com Dorfles, os novos mitos da sociedade moderna surgem pelo desconhecimento de uma má interpretação de alguns elementos ou situações. Explica o autor que quando se desconhece a finalidade de uma técnica ou se distorce o verdadeiro uso de um elemento junto a sua adoração chega-se a uma forma “mitagógica”, isto é, são os fatores mitizantes ou fetichisticamente mitizantes que conferem valor negativo à mitificação. De outro lado, quando esta mitificação é capaz de restituir alguns valores simbólicos a entidades já perdidas, tem-se o caráter “mitopoiético”, positivamente, ainda que seja de forma inconsciente.

os seus feitiços, tomando-os de empréstimo a elementos pré-fabricados, muitas vezes mecânico, produzidos em série, criados pelo homem, mas já desumanizados, convertidos em simulacros (DORFLES, 1965, p. 164 – grifo do autor).

Mais do que apenas recriarem as velhas narrativas míticas, a cultura de massa acabou por fundar um repertório imenso de mitos modernos que, através das aspirações coletivas corporificadas pelas personagens midiáticas, foi possível “criar” figuras que aglutinaram o imaginário de nossa época. A percepção do uso da expressão “mito” na sociedade de massa, isto é, a apropriação de formas de representação para designar personalidades que exercem um certo destaque no imaginário contemporâneo, permeia a obra de alguns teóricos, tais como Edgar Morin, Roland Barthes e Umberto Eco. Morin (1977), por exemplo, afirma que a cultura de massa fornece à vida privada as imagens e modelos que dão forma às inspirações do homem comum a partir do empréstimo da terminologia mítica ou do discurso mítico.

Um gigantesco impulso do imaginário em direção ao real tende a propor mitos de auto realização, heróis modelos, uma ideologia e receitas práticas para a vida privada [...] E é porque a cultura de massa se torna o grande fornecedor dos mitos condutores do lazer, da felicidade, do amor, que nós podemos compreender o movimento que a impulsiona, não só do real para o imaginário, mas também do imaginário para o real (MORIN, 1977b, p. 90).

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, o narrador alimenta, em quase todo o romance, uma imagem estereotipada da personagem Dulce Veiga, projetada a partir das estrelas hollywoodianas e também das divas da época de ouro do rádio. Ainda que o autor a dessacralize ao final do romance, Dulce, sem dúvida alguma, é cristalizada da mesma forma que as estrelas cinematográficas passaram de simples entretenimento para se tornarem ícones de sedução, cuja beleza plena de artifício era capaz de despertar paixões. Assim, a ressignificação dos mitos põe em cena personalidades midiáticas que produzem no ‘espectador’ uma identificação extrema, isto é, novos protótipos criados artificialmente para serem copiados. Vejamos a primeira descrição de Dulce pelo jornalista/narrador para, a partir dela, tecermos

algumas considerações com relação à pulverização do mito baseada no cânone estético dos modelos mais tradicionais do cinema hollywoodiano.

A primeira vez que vi Dulce Veiga, e foram apenas duas, ela estava sentada numa poltrona de veludo verde. [...] Por alguma razão, até hoje, ao pensar nela penso também inevitavelmente num filme qualquer, em preto e branco, da década de 40 ou começo dos 50. Dulce tinha a cabeça jogada para trás, afundada entre aquelas abas. Como se não me visse, como se eu não estivesse lá. Parada sob o arco que dividia em duas a sala de paredes altas onde estávamos os dois, eu podia ver apenas sua garganta muito fina branca, um fio de pérolas brilhando contra a pele. Na peça escurecida, provavelmente era quase noite e, além disso, as cortinas permaneciam sempre cerradas, eu saberia depois, sem que ninguém me contasse, as sombras caídas sobre a poltrona e seus cabelos louros não permitiam que eu visse o rosto dela. Percebia somente suas mãos longas, magras, unhas pintadas de vermelho, destacadas como um recorte móvel na penumbra azulada do entardecer. Numa das mãos, agitava lenta um cálice de conhaque. A outra segurava um cigarro aceso. [...] Não estou absolutamente seguro que, de algum lugar no interior do apartamento, viessem os acordes iniciais de Crazy, he calls me, na gravação de Billie Holiday, e poderia ser também Glad to be unhappy, Sophisticated lady ou qualquer outra dessas canções roucas, gemidas. Naquele tempo eu não as conhecia, mas estou certo de que nessa ou na outra vez perguntei quem era e ela disse que era Billie [...] Tudo isso que agora parecia clichê banal, naquele tempo [...] – tudo era novo, eu nem suspeitava das marcas pelo caminho. [...] Logo que entrei na sala, não a vi. Mas devo ter sentido a presença de alguém, algo como uma respiração arfante, um perfume adocicado de jasmim, dama da noite, manacá ou outra dessas flores assim antigas, excessivamente perfumadas. [...] Quando meus olhos acostumaram-se à luz escassa pude vê-la inteira, sentada naquela poltrona de veludo verde, pernas cruzadas, vestida toda de preto. Ela usava sempre no máximo duas cores. [...] A brasa de seu cigarro subia e descia no escuro, às vezes mais viva, quando ela tragava. [...] Creio que perguntei se podíamos começar a entrevista, e ela disse que sim, ou não disse nada durante algum tempo, não lembro. Mas tenho certeza que, antes de levantar o rosto, estendeu a mão para depositar o cálice de conhaque sobre a mesa de mármore, depois apanhou uma caixinha preta, redonda, abriu a tampa com um estalido seco e equilibrou nela o cigarro. Só então Dulce Veiga ergueu para mim o rosto de maçãs salientes, os olhos verdes, e pude ver seus cabelos lisos, louros, finos, repartidos ao meio com exatidão milimétrica, caindo em duas pontas no espaço entre os lábios finos e o queixo um tanto orgulhoso (p. 33-35 – grifo do autor).

Escolhemos esta longa descrição de Dulce porque ela nos permite constatar o processo criativo utilizado pelo autor para estabelecer no romance-

mosaico a mitificação da cantora.⁶⁰ No plano do enredo, esse procedimento mimético de criar uma personagem tal qual um objeto de devoção e adoração, sobre o qual são projetados um mundo de sonhos inspirado nos produtos da cultura de massa, funciona, em primeira instância, para aumentar um conjunto de potencialidades que pode ser ativado pela memória. Isto é, Dulce para o jornalista é a cristalização de uma imagem que reflete sua própria condição de medo e solidão, ou sua própria ideologia perdida, cujos sonhos pessoais e profissionais foram frustrados. Por isso, o narrador propõe um modelo mitificado buscando evidenciar os mecanismos de identificação a partir de protótipos já gastos e reconhecidos. Sublinham-se, assim, as semelhanças entre os mitos sociais e o imaginário coletivo motivado pelo desejo de projeção de conflitos e emoções.

Ao longo do romance, é possível verificar alguns fatores que favorecem a mitificação de Dulce Veiga, estando a maioria deles ligada aos veículos de comunicação de massa. O desaparecimento da cantora como mote do romance, além de propiciar na narrativa a inferência do jogo policial, permite reforçar a imortalização do mito. Se como afirmou Roland Barthes (1975, p. 163), enfatizando que “a função do mito é evacuar o real”, vê-se que o abandono da cantora do cenário artístico no auge do sucesso culminando nesse desaparecimento sem pistas dá relevo ao binômio realidade/ilusão. A falta de domínio entre o real e o ilusório pode ser observada em diversas passagens nas quais o jornalista protagoniza cenas de delírio ao acreditar estar vendo Dulce Veiga perambular por vários cenários da São Paulo caótica.

Com relação aos meios audiovisuais, como mantenedores de discursos míticos no sentido de projetar padrões de comportamento afeitos à imitação, a personagem Dulce Veiga vincula-se no romance a dois modelos estereotipados dos mass media, a cantora de rádio em ascensão e a estrela clichê do cinema norte-americano das décadas de 40/50/60. Para compreender de que maneira e em que medida esses veículos de comunicação de massa introjetam valores e mudam os costumes do imaginário contemporâneo, emprestamos de Martín-Barbero (2003) algumas considerações a respeito do

⁶⁰ Cumpre lembrar, antes de mais nada, que a personagem Dulce Veiga foi inspirada na personagem da atriz brasileira Odete Lara que, no filme de Bruno Barreto (baseado no romance de Marques Rebelo) *A estrela sobe*, interpreta uma cantora de rádio – Dulce Gonçalves – que, embora tivesse papel secundário, exerceu grande fascínio em CFA como uma espécie de símbolo de *glamour*.

cinema e do rádio. Optamos, assim, por seguir o mesmo diálogo do professor espanhol estabelecido com as teses de Edgar Morin (1977) pela semelhança da teoria em torno da cultura de massa que define, de alguma maneira, o funcionamento sociocultural desses veículos massivos.

O primeiro ponto que se deve considerar, então, diz respeito “aos mecanismos de identificação e projeção, para pensar os modos como a indústria cultural responde, na era da racionalidade instrumental, à demanda de mitos e heróis” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 95). Em diálogo com Morin, para o qual, a função destes meios na cultura de massa é “a comunicação do real com o imaginário”, Martín-Barbero explica que o sucesso dos mitos modernos e dessa nova mitologia se dá em função da “resposta a interrogações e vazios não preenchidos” (p. 95). Isto significa dizer que os mass media respondem às aspirações de um público desejoso de ver nas telas do cinema ou ouvir através do rádio os mesmos conflitos e situações do seu próprio cotidiano, fosse pelo tom lamurioso e exagerado das narrativas melodramáticas, fosse pelo *happy end* das películas hollywoodianas. No tocante ao cinema, Martín-Barbero afirma que com o estabelecimento do *star system* norte-americano em detrimento das produções europeias e também com “a criação de gêneros” foi possível comercializar “os mecanismos de percepção e reconhecimento popular” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 210). Nesse sentido, o espectador passou a expressar um tipo de sedução não mais pelas condições da representação e sim pela identificação com os finais e destinos de cada personagem.

A indistinção entre ator e personagem produzia um novo tipo de mediação entre o espectador e o mito. Mediação que tinha no espaço da tela um dispositivo específico: o *primeiro plano*, com sua capacidade de aproximação e fascinação, mas também de difusão e popularização do rosto de atores; fora da tela, essa mediação contava com a imprensa enquanto dispositivo muito eficaz de referenciação e tradução do mito em valores e pautas de comportamentos cotidianos (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 211 – grifo do autor).

Desse modo, o cinema passou a mediar através de uma modelagem simbólica própria experiências de subjetividade na medida em que as possibilidades de “se ver nas telas” foram se tornando cada vez mais próximas do espectador. Dito

de outro modo, como coloca Martín-Barbero (2003, p. 244 – grifo do autor), “as pessoas vão ao cinema para se ver, numa seqüência de imagens que mais do que argumentos lhes entregam gestos, rostos, modos de falar e caminhar, paisagens, cores”. É por isso mesmo que uma das “chaves da sedução” (p. 245) concentra-se na figura das estrelas – atrizes e atores, que

[...] abastecem com faces, corpos, vozes e tons a fome das pessoas por se verem e se ouvirem. Para além da maquiagem e da operação comercial, as verdadeiras estrelas do cinema obtêm sua força de um pacto secreto que enlaça esses rostos e vozes com seu público, com seus desejos e obsessões (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 245).

O símbolo Dulce Veiga como projeção mítica é também potencializado no romance por outras personagens que, por meio da memória, descrevem situações onde se pode vislumbrar a cantora ‘protagonizando’ um papel tal qual o faria uma estrela de cinema. Vejamos a descrição da lembrança de Castilhos, editor-chefe do jornal, quando o protagonista lhe pergunta sobre Dulce.

– Você lembra dela?

[...] Ele tirou os óculos. Naquele tom monocórdio em que dizia os poemas, falou:

– E você acha que eu poderia esquecer? Logo ela, Dulce Veiga, a melhor de todas. A mais elegante, a mais dramática, a mais misteriosa e abençoada com aquela voz rouca que conseguia dar forma a qualquer sentimento, desde que fosse profundo. E doloroso, Dulce cantava a dor de estar vivo e não haver mais remédio nenhum para isso. E era linda, tão linda. Não só a voz, mas a maneira como se debruçava sobre o piano com um cálice de dry-martini na mão, mexia lenta a azeitona e pegava devagar o microfone com a outra. Não, por favor, não pense nenhuma vulgaridade. Como se colhesse uma rosa para depositar no altar de um deus cruel, assim ela pegava o microfone para cantar. Como quem aceita um dom que implica em outras desventuras, assim ela cantava. Não havia sexualidade explícita em Dulce Veiga, mas qualquer coisa como a lamentação da existência da sexualidade. Tudo que cantava era como se pedisse perdão por ter sentimentos e desejos. Uma parte dela estava no centro disso, chafurdando no lodo da paixão. A outra era uma deusa fria, longe de toda essa lamentável lama do humano buscando prazeres. Aquele rosto parecia esculpido em mármore branco, tão inatingível... Você pode achar que estou exagerando, mas todos que a viram um dia, e houve um tempo em que, embora não fôssemos muitos, éramos um clube fechado, uma legião, uma seita de fanáticos aos pés de Dulce Veiga. Nunca houve nenhuma outra como ela, nem vai haver (p. 48-49).

A forte imagem que é construída sobre Dulce Veiga é a chave para quase todos os desdobramentos da trama à moda policialesca. A história de vida da personagem do romance é permeada por diversos conflitos que corroboram sua função mítica. O jornalista visualiza em Dulce seu passado repleto de esperanças ao mesmo tempo que se identifica com a face degradada da cantora. Isto é, ambos queriam “outra coisa”, pois tudo significava “nada além de uma ilusão”. No entanto, é a lembrança de Dulce e a vontade de descobrir seu paradeiro que conferem um novo sentido na vida do jornalista. A cada nova ‘pista’, ainda que todas fossem quase sempre muito enigmáticas e desencontradas, o jornalista se enche de esperança. Dulce que tivera a vida marcada pelo sucesso e pela desilusão corresponde simbolicamente àquilo que Morin (1977b, p. 109) denomina como “a crise da felicidade”. Para o sociólogo francês, a crise dos mitos olímpicos decorre da substituição do arquétipo de felicidade para o da infelicidade. O cinema, considerado até a década de 60 como o maior produtor de estrelas, que produzia grandes produções apoiadas nos perfis estereotipados, tanto no que respeita aos modos de representação quanto à exigência de rostos de beleza ofuscante, passa a produzir filmes de baixo orçamento cujas personagens já não necessitam ser “grandes astros”.

Estes filmes rompem com o *happy end* e se estendem, não mais sobre o sucesso social e amoroso, mas sobre as dificuldades da vida social e amorosa. Ao mesmo tempo, o Olimpo dos astros, que se estendem aos *playboys*, príncipes e princesas, milionários e heróis da *dolce vita* internacional, este Olimpo que não cessou de ser iluminado por todos os holofotes dos meios de comunicação de massa, começa também a revelar uma crise de felicidade. São os tormentos de Elizabeth Taylor, a tentativa de suicídio da superestrela, imagem feliz da feminilidade erótica em pleno viço, Marilyn Monroe (1962). [...] A crise dos olímpicos desequilibra todo o edifício ideológico da cultura de massas. Os olímpicos eram os deuses-modelo que mostravam a via da salvação, e tornam-se a encarnação vanguardista do mal que mina o individualismo gozador da civilização moderna (MORIN, 1977b, p. 109-110 – grifo do autor).

Ainda que a carreira de Dulce Veiga estivesse voltada à música, mesmo tendo protagonizado filmes, ela é apresentada diversas vezes no romance segundo o estereótipo de atrizes cinematográficas. As observações de Morin quanto à degradação da imagem feliz de astros do cinema norte-americano nos servem

para verificar a ambigüidade da personalidade de Dulce. Descrita por muitos pela beleza e sofisticação, a cantora também fora lembrada pela sua profunda dor, pela falta de certeza diante do mundo e da própria existência. Nesse sentido, as imagens da cantora que povoam a mente do jornalista e de outros, como Castilhos e Rafic, por exemplo, a partir de fragmentos da memória de um passado que combina sucesso e decadência, não correspondem à realidade em que se encontra Dulce. Mesmo antes da aparição da cantora ao final do romance, o narrador descobre, ao dinamizar encontros com personagens do círculo de Dulce, contornos de uma Dulce perdida em sua própria solidão, talvez em busca de uma identidade que fora apagada pela desumanização da sociedade e pelo sistema cultural brasileiro, ancorado naquele momento na ditadura militar. Vale lembrar que Dulce, mesmo casada com Alberto Veiga, envolve-se com o ex-ativista político, Saul, com quem secretamente tem uma filha, Márcia Felácio. Vejamos algumas passagens em que o narrador descreve a vida de Dulce antes de seu desaparecimento.

Quando Dulce Veiga desapareceu, ela e Alberto estavam separados há quase dois anos, praticamente desde o nascimento de Márcia. Tinham sido casados durante dez anos, aos quais ele se referia como 'os mais felizes da minha vida'. Não revelava os motivos da separação, mas parecia evidente que, enquanto Alberto desfraldava cada vez mais sua homossexualidade, Dulce começara a beber, a tomar drogas, a ter amantes bizarros (p. 130 – grifo do autor).

Lilian serviu, brindou, provei: vodca com suco de laranja, muito doce. Recomecei a falar. Quando disse o nome de Saul, ela tornou a encher o copo e com a maior naturalidade, como se todo mundo soubesse disso, lamentou:

– Foi quem mais sofreu, coitado. Afinal, ele é o pai de Márcia.

Quase pulei do sofá:

– Quer dizer então que Alberto.

– Imagina, meu bem. Eu acompanhei tudo isso bem de perto, ficamos grávidas na mesma época. Claro que Alberto e Márcia, aquela mau-caráter, se encarregaram de espalhar outra história. Devem morrer de vergonha. Alberto, de ser um corno. E Márcia, uma bastarda. O que aconteceu foi tristíssimo, meu bem. Dulce deixou Alberto para viver com Saul, que estava metido em mil complicações políticas. Você sabe, naquele tempo a barra era pesada. Não é como hoje, comunista virou trouxa. Saul foi preso, torturado, e quando saiu da prisão, meio louco, Dulce tinha desaparecido e Alberto mandara Márcia para bem longe. Aí ele foi parar num hospício, durante anos (p. 174).

De certa maneira, estes dois trechos citados acima podem fornecer uma das facetas que revelam a personalidade de Dulce Veiga. Como vimos com Morin (1977b), o discurso mítico projetado a partir de personalidades midiáticas não se liga apenas ao *glamour*, ao estereótipo da felicidade. Mesmo o medo, os conflitos e o fracasso expressam simbolicamente uma atitude mítica na medida em que sugerem as mesmas motivações no narrador e em outras personagens do romance. Isto se justifica se pensarmos na condição psicopatológica de Saul. O jornalista, seguindo as pistas que lhe são apontadas, descobre que Márcia Felácio – filha da cantora – encoberta a loucura de Saul. Este, depois do desaparecimento da cantora, enlouquece e passa a viver em condições absolutamente precárias em um quarto sujo de pensão. O resultado da perda em Saul desdobra-se no travestimento da própria Dulce. Para a diegese, é através do delírio silencioso de Saul que o narrador, finalmente, descobre o paradeiro de Dulce Veiga ao encontrar na famosa “poltrona verde” o diário da cantora, levando-o ao seu destino.

O quarto estava destruído. Frangalhos das capas de revistas e jornais das paredes misturavam-se aos cacos do toca-discos, espalhados pelo chão. Os vestidos antigos, echarpes, chapéus e sapatos tinham sido arrancados do guarda-roupa, jogados sobre a cama de ferro. Embora velha, desbotada, cheia de manchas, a única coisa relativamente intacta naquela devastação era a poltrona de veludo verde. Jogado entre os trapos, com um robe de seda puída, um dragão nas costas, Saul soluçava. [...] Estendi a mão, toquei seu ombro. [...] Ele voltou-se. No rosto deformado pela loucura e pelo sofrimento, apenas os olhos continuavam iguais, castanhos muito claros. [...]

– Saul.

Ele gritou. Não era um grito, mas um grunhido, um ronco sem forma, como se a dor não encontrasse palavras. [...]

– Dulce, Dulce Veiga.

Ele sorriu. Os dentes escuros, manchados de cigarro, roídos de cáries.

– Onde está Dulce Veiga?

Ele tornou a gritar, a gemer sem palavras, não parecia ter medo de mim. Passei a mão por sua cabeça, os fios muito curtos espetavam as palmas esfoladas das minhas mãos. Ele parou de arranhar o ferro da cama, torceu uma ponta do robe. Lembrava um gato sarnento, escorraçado [...] (p. 187-188).

Nesse sentido, vê-se que o narrador concede ao leitor duas imagens de Dulce Veiga, alternadas em sucesso e decadência, mas que, de toda a maneira, potencializam a condição do mito. De acordo com Raphael Patai (1974, p. 258), “os

mitos precisam de imagens individuais em que as suas características, aliás difusas, possam ser concretizadas, personificadas e tornadas tangíveis”. Curiosamente, o narrador brinca com o poder exercido através da mitificação de Dulce porque, de um lado, a projeta com personalidade individual semelhante às performances de ídolos cinematográficos ostensivamente projetados a partir de padrões que lhes conferem o deslumbramento e a sedução; de outro, reconhece na cantora uma inclinação ao desespero. Assim, apesar de “pouco popular” (p. 55), o jornalista ascende sua imagem, evidente nessa passagem em que escolhe uma foto de Dulce para colocá-la junto à publicação da crônica “Onde andaré Dulce Veiga”:

Escolhi: contra um fundo claro infinito, os ombros nus, Dulce Veiga jogava para trás os cabelos louros, como Rita Hayworth em *Gilda*, sorrindo. Mas havia outras – sedutoras, artificiais, sombrias, extravagantes. [...] Quase todas bonitas, mas nem uma com a luz daquela que eu tinha escolhido. Irracional, **decidi que era preciso de qualquer forma passar uma imagem feliz de Dulce Veiga** (p. 57 – grifo nosso).

No jogo dessas representações, dos simulacros e das imagens clichêizadas, o desfecho, no romance, dá-se como uma espécie de quebra de expectativas, uma vez que o presente destoa do passado. Ou, em outra leitura, a realidade é avessa à ilusão. Dulce Veiga, “a figura da *femme fatale*, com sua sexualidade exacerbada e gosto pela destruição” (LIMA TRINDADE, 2006, p. 10 – grifo do autor) é encontrada cantando numa churrascaria como uma senhora, de vida simples, totalmente alheia ao universo artístico.

Dulce Veiga sorriu, afastando da testa os cabelos com muitos fios brancos entre as mechas loiras. Tinha mudado, percebi. Não apenas pelas rugas nos cantos dos olhos verdes, nem pelos vincos mais fundos ao lado da boca. Seus maxilares haviam perdido a dureza, o orgulho, e desaparecera do sorriso de lábios finos aquela expressão de cinismo, ironia, certa crueldade. Uma mulher de pouco mais de cinquenta anos, cara lavada, um vestido amarelo de algodão, sandálias nos pés pequenos, de unhas sem pintura. Não era mais bela, tornara-se outra coisa, mais que isso – talvez real (p. 199).

A dessacralização do mito ocorre na narrativa por força da ilusão perdida, dos desejos não realizados, do aniquilamento de um tempo de esperança.

No diário da cantora encontrado pelo jornalista, onde se pôde descobrir um mapa que apontava a cidade Estrela do Norte (uma espécie de comunidade alternativa), Dulce confessa querer “outra coisa”. A estrela dá lugar à mulher em conflito com sua própria existência num enfrentamento com o cotidiano frio e artificial.

“R. soube que tenho andado com Saul. Disse que vai mandar fazer uma investigação sobre ele.”

“Não posso romper completamente com R. Saul não compreende. Há coisas, eu disse. [...]”

“R. disse que acionará a toda a imprensa. Que jogarão tomates e ovos podres no dia da estréia do show, que a crítica dirá que sou ridícula.”

“Recebi outra carta de Deodato, ele diz que a hora que eu quiser, a comunidade está aberta. Mandou um pouco, provei. É amargo demais. Tive vontade de ser outra coisa.”

“R. diz que pagou pessoas para me apedrejarem na saída do teatro. Não suporto mais. Não posso falar nada, só poderia fugir”.

“Quero apenas cantar. Não quero nada disso que vejo em volta, eu quero encontrar outra coisa”.

“Vou ajudar a preparar a Nova Era. E me esquecer de mim.” (p. 194 – grifo do autor).

De um modo geral, em todo o romance é possível evidenciar um modelo discursivo apoiado em simbologias. Nesse caso, o “processo mitopoiético” (ECO, 2003) empregado na construção de Dulce Veiga também se estende a toda a narrativa através de uma iconografia e analogia que atestam os mesmos valores simbólicos que são particulares aos mitos. Isto significa que em *Onde andará Dulce Veiga?* a necessidade de mitificação responde a uma outra necessidade da contemporaneidade. Trata-se, na sociedade de massa, como observa Umberto Eco, da “identificação privada e subjetiva, na origem, entre um objeto, ou uma imagem, e uma soma de finalidades, ora cômicas ora incôscias, de maneira a realizar-se uma unidade entre imagens e aspirações” (ECO, 2003, p. 242). CFA tece então, em meio à polifonia do romance, construções bastante reveladoras que permitem entrever um vasto repertório de mitologias, muitas vezes, universalmente conhecidas. É o caso das referências à astrologia, cuja porta-voz é Patricia, produtora da banda Vaginas Dentadas; aos ícones da religião afro-brasileira com seus deuses sobrenaturais; às citações do calendário Seicho-No-Ie de Terezinha sempre com dizeres que remetem a acontecimentos no nível do enredo; às imagens da mitologia grega (Perseu e Medusa, por exemplo); à simbologia do número sete, reconhecida pelo próprio

autor⁶¹; ao ritual do Santo Daime que se liga à comunidade onde passa a viver a cantora; à metáfora a partir da imagem da borboleta. Esta última merece algumas considerações, ainda que breves.

Segundo Raphael Patai (1974), a verdade do mito concentra-se na crença, isto é, é preciso acreditar “na verdade que o mito afirma” (p. 14). Além disso, são necessárias algumas condições para a perpetuação da narrativa mítica: os mitos têm que comunicar mensagens que possibilitem a auto-identificação; exigem repetições; determinam a sensação de satisfação, saciedade de desejos e aumento de autoconfiança. Dentre estas características, vê-se que, para a ordenação do sentido e suas significações quanto ao uso da imagem da borboleta, CFA insiste constantemente na repetição da simbologia da borboleta. Esta representa para a narrativa como um todo a *metamorfose* do protagonista. Metamorfose esta que simboliza o próprio ritual de nascimento e morte. Para o jornalista, este “morrer” significa fazer renascer um outro ‘eu’, transformado, purificado. Muitas são as passagens que apontam a imagem da borboleta como símbolo de alguma mensagem oculta. Vejamos: ela aparece tatuada nos seios de Márcia Felácio; é oferecido ao jornalista por um vendedor ambulante um bilhete do jogo do bicho que era da borboleta; Castilhos num determinado momento do romance faz gestos com as mãos que lembram os de uma borboleta.

Os signos ligados ao misticismo ajudam a compor os episódios fragmentados do romance. Procurar Dulce é uma maneira metafórica de montar o quebra-cabeça da própria existência do jornalista. Desvendar as pistas e interpretar os sinais fazem de *Onde andará Dulce Veiga?* não apenas um romance aparentemente do tipo B, romance policial, mas um verdadeiro projeto de busca de um centro, de uma certa unidade, tanto para o desfecho da trama, bem como para o jornalista “um ideal de vida melhor” (BITTENCOURT, 1995, p. 20).

⁶¹ In: ABREU, Caio Fernando. *Depoimento* (1998).

5.3 AMBIÊNCIA KITSCH E NOIR: UM CONTRAPONTO DO PÓS-MODERNO



Humphrey Bogart em *A Relíquia Macabra* (*Sam Spade*, 1941), de John Huston

“Toda essa paisagem de comerciais e motéis, de pistas de Las Vegas, sessões de fim de noite na TV e filmes hollywoodianos de segunda, da chamada subliteratura, com suas categorias de horror e aventura em brochuras de aeroporto, da biografia popular, dos mistérios policiais e dos romances fantasiosos ou de ficção científica. [...] Incorporam-nos, a ponto de a linha divisória entre a arte superior e as formas comerciais parecer cada vez mais difícil de traçar”
(Jameson)

Quando se pensa em romance noir ou filme noir, tão logo nos deparamos com um tipo de estética que se aproxima do famoso gênero policial. Contudo, a ambientação do *roman noir* é caracterizada pela atmosfera pessimista e sombria, onde as personagens se debatem contra a violência, com o sexo sem amor, a miséria, a pobreza, o desespero, a injustiça, ou apenas contra um mundo que elas não suportam mais. Em contrapartida, o universo proposto pelo kitsch é bem mais lúdico porque opera na insistência de clichês dispostos ao exagero, ao excesso de ornamentação, ou simplesmente a um “desvio” de olhar sobre a arte (DORFLES, 1965). O vulgarmente cafona que imprime a idéia de um gosto duvidoso passou pela compreensão de alguns teóricos, como discutido no primeiro capítulo desta dissertação, como caracterização estéril, na maioria dos casos, de um tipo de orientação comportamental vinculado aos padrões estereotipados do mundo do consumo de massa. No universo dominado pelo consumo, a polaridade entre arte erudita e de massa estreitou-se e, assim, o apego a objetos que demonstrassem

uma certa inclinação para o artifício possibilitou, de certo modo, uma releitura da cultura de massa. Assim, viu-se com o kitsch uma espécie de transferência de significados inaugurando uma estética marcada pela estilização afetada. No entanto, sob outro ponto de vista, pode-se afirmar que a estética do kitsch faz despontar um novo cenário onde é preciso compreender a potencialização desses novos usos. Isto significa que, de alguma maneira, o kitsch possui caráter transgressor, mesmo que a serviço da degradação da arte, porque insiste na idéia de pleitear um certo refinamento, até então conferido às obras ‘genuinamente artísticas’.

CFA parece mesmo ter pensado nessas duas possibilidades, o *kitsch* e o *noir*, ao escrever o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*. Sob a etiqueta do policial, o romance é num todo uma grande jogada artística, de primeira qualidade, sem dúvida alguma, pois recolhe para o enredo a criação de uma trama policialesca, embora subvertida, lidando com uma variedade imensa de clichês. Se o leitor quiser, o romance pode ser lido como “Um romance B”, cuja intenção é apenas desvendar o mistério sobre o desaparecimento de Dulce Veiga. Entretanto, numa narrativa multivalente como esta, as referências fílmicas, musicais e literárias, entre outras, não permitem uma leitura descompromissada. A apropriação de vários gêneros, a maioria deles massivo, reproduz no romance inúmeras possibilidades de leitura. A alternância das ambiências kitsch e noir que perpassa todo o romance é mais uma tentativa de inferir o jogo da simulação se pensarmos no resultado irônico em detrimento de uma possível ambigüidade.

Não se deve esquecer que o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* é uma típica narrativa pós-moderna. E, portanto, seria inviável considerar este romance sem nos determos em duas questões levantadas por Umberto Eco em *Pós-escrito a O Nome da Rosa* (1985) quanto ao ‘assombrado’ termo ‘pós-moderno’. O que Eco aloca na discussão sobre o termo e seus possíveis significados relaciona-se às idéias de ironia e divertimento. Dois desdobramentos discursivos absolutamente pertinentes ao romance que é, esteticamente, a colagem e, ao mesmo tempo, a bricolagem resultantes de uma incorporação de vários gêneros massivos. Eco reconhece uma certa negatividade quanto ao uso do termo ter servido “a tudo aquilo que agrada a quem o usa”. E nos aponta uma definição, ou melhor, uma opinião que direciona um caminho muito próximo ao que estamos compreendendo aqui nesta dissertação como pós-moderno. Assim, diz o autor, “o pós-moderno não é uma tendência que possa ser delimitada cronologicamente, mas

uma categoria espiritual, [...] um modo de operar” (ECO, 1985, p. 55). A ironia e o “agradável” estariam afinados a esse modo de operar do pós-moderno.

Ironia, jogo metalingüístico, enunciação elevada ao quadrado. Portanto, com o moderno, quem não entende não pode aceitá-lo, ao passo que, com o pós-moderno, é possível até entender o jogo e levar as coisas a sério. O que constitui a qualidade (o risco) da ironia. Existe sempre quem tome o discurso irônico como se fosse sério (ECO, 1985, p. 57-58).

Quando nos vemos diante de um julgamento como este, salta aos olhos um processo criativo que busca romper com a distância, tanto tempo sustentada, entre a arte e o divertimento. CFA mostra, então, em *Onde andaré Dulce Veiga?* a possibilidade de fazer arte, em que pese o fato de instigar o leitor a participar de um universo paralelo à cultura de massa, sem que os meios de reconhecimento rápido associados ao divertimento deixem de ser explorados. Afinal, “povoar os sonhos dos leitores não significa necessariamente consolá-los. Pode significar obcecá-los” (ECO, 1985, p. 61). Daí a exploração do terreno do kitsch e do noir. Dois elementos que jogam diretamente com o processo de ironização. Mas é preciso lembrar, como já dissemos antes, que não há um olhar distanciado do autor sobre os gêneros da arte de massa. Pode-se falar, talvez, de uma atitude de dessacralização do erudito como forma de diluir o divórcio entre o canônico e o periférico. Atitude esta que só vem corroborar um autor comprometido com seu tempo.

O contraponto entre duas atmosferas distintas esteticamente, como o kitsch e o noir, oferece ao leitor identificar-se culturalmente com universos cotidianizados. Dito de outro modo, assim como os mass media produzem novas instâncias de subjetividades através de um discurso ideológico que acopla mensagens construtoras de padrões de comportamento, o romance pós-moderno de caráter multifacetado como *Onde andaré Dulce Veiga?* permite ao leitor o “ver-se” na história. Ao se perguntar por que os materiais considerados “espúrios, alienantes, degradados” tornaram-se aceitáveis no contexto latino-americano, Irlemar Chiampi (1996, p. 83) afirma que uma das explicações relaciona-se ao papel dessa reciclagem se apresentar “como operação crítica na combinação dos materiais, de modo a selecioná-los de acordo com as conveniências políticas e éticas pós-

modernas”. Fica claro no romance de CFA que tal incorporação, sobretudo o uso do kitsch, serve a uma análise crítica ironizada no que respeita a maneira pela qual o homem contemporâneo interpreta e apreende os signos dos gêneros massivos.

Com relação à apropriação da estética do romance noir, observa-se na narrativa uma espécie de desdobramento quanto ao uso dos elementos do noir. Isso porque a narrativa aparentemente obedece ao jogo detetivesco clichê através do desaparecimento de Dulce que suscita interpretações de pistas, investigação de pessoas, depoimentos desencontrados e enigmáticos; de outro lado, descrições de espaços apodrecidos, violentados pelo caos urbano. Sabe-se que o romance policial compreende diferentes categorias, sendo que uma delas é o chamado romance noir, o qual, recortando diferentes características do gênero policial, retrata, sobretudo, uma realidade social que põe em cena a violência urbana, a corrupção, a obscuridade dos espaços marginalizados. Opõe-se, assim, ao universo lúdico do policial tradicional, apontando um discurso crítico e contestador da sociedade, onde o detetive, por exemplo, é mergulhado num meio social determinado.

Nascido nos Estados Unidos, de onde surgiram mestres do gênero que criaram uma literatura com novas personagens e um novo meio de difusão, o romance noir empreendeu uma literatura mais distante do padrão do romance policial tradicional e mais realista tornando-se, assim, uma leitura popular. O policial noir americano desenvolve-se nos anos 30, logo após a queda da bolsa em 1929, em plena crise sociopolítica marcada pela corrupção. Dessa forma, o romance se prende ao aspecto social primando pelo testemunho da situação de uma sociedade em decomposição. Daí uma narrativa que passa a retratar a luta de gangues, a corrupção e o crime organizado, isto é, uma literatura testemunha de uma vida que se torna cada vez mais violenta. Por isso, esses romances abandonam totalmente a idéia de jogo, como no romance enigma, e buscam compreender a violência do homem moderno, importando agora não mais os aspectos psicológicos e sim os comportamentais. Autores com Dashiell Hammett e Raymond Chandler tornam-se grandes ícones do gênero por inaugurar uma narrativa que “é construída no presente, acompanha o correr dos fatos, segue as investigações, ou seja, se dá no mesmo tempo da ação” (REIMÃO, 2005, p. 11). A proposta é de uma narrativa cujo discurso é sombrio, de atmosfera obscura. O detetive, por sua vez, é descaracterizado daquele estereótipo que apresentava um investigador gentil e

confiável. O detetive, no romance noir, tem a consciência de viver numa sociedade corrompida e marginalizada. Como literatura de massa, estão presentes no romance noir alguns elementos clichêzados, tais como o detetive particular (privé), a secretária, os colaboradores, o jornalista e a *femme fatale*.⁶² Em linhas gerais, então, pode-se delinear esse congêneres do policial como uma narrativa que descreve uma sociedade sombria de ambiência envolvente onde uma certa magia se descobre por meio do aspecto ‘cinza’ e freqüentemente noturno das ruas da metrópole. Narra-se o mistério, mas, revelando-se sobretudo as conseqüências perversas de uma desigualdade social. Nota-se que no caso do romance noir tudo é possível, sem regras, sem codificações.

Em *Onde andará Dulce Veiga?*, as descrições de ambientes afeitos à estética do noir são observadas a partir de espaços fechados, absolutamente claustrofóbicos, e de lugares urbanos sujos de uma metrópole apodrecida. A ambiência citadina, nesse sentido, é apresentada ao leitor como elemento simbólico que compõe um cenário sempre em movimento; uma atmosfera fervilhante, cuja malha humana é tomada por barulhos, luzes, tráfego e buzinas. A cidade, como espaço sógnico, é efêmera; por trás dos milhares de néons deixa transparecer os escombros de um espaço em decadência. A imagem da metrópole, no romance, recorta-se na visão do protagonista não como espetáculo de luzes e vitrines, mas como espaço de opressão onde os valores e referenciais são todos esgotados. Os espaços fechados, por sua vez, como representação do enclausuramento do sujeito, pasteurizam uma certa podridão onde as vozes ficam reprimidas diante do gigantismo da metrópole impessoal. É o caso do apartamento do jornalista e do quarto mofento de Saul.

Era um edifício doente, contaminado, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar, ainda não tinha desmoronado. Embora, a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas espalhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas uma questão de meses. Velha e querida espelunca, pensei com certo carinho, esse tipo de carinho por um cachorro velho, cego e sarnento, enquanto passava a mão na eterna placa de *en conserto* pendurada pelos porteiros nordestinos na porta do elevador quebrado. Novamente subi pelas escadas meio alagadas, que sempre me faziam lembrar de um hospital onde nunca estivera. Um hospital em quarentena, isolado por alguma peste desconhecida e mortal (p. 37 – grifo do autor).

⁶² Cf: Emerson F. C. Paubel in: O filme “noir”.

No trecho acima, o espaço de moradia, de refúgio, de intimidade, marcado pela degradação, aponta para uma espécie de representação simbólica da insatisfação e descrença do protagonista. É como se o narrador problematizasse, através desses traços de decadência, uma subjetividade ancorada em experiências marcadas pelo sofrimento. O edifício seria, portanto, uma espécie de espelho das frustrações de um 'eu' perplexo diante da falência de ideais e sonhos. Tais representações sinalizam um olhar sombrio e desacreditado diante da possibilidade de construção de relações interpessoais, sejam elas afetivas, profissionais ou sociais. Tal como o prédio em estado de decomposição, a descrição do apartamento do jornalista remete à imagem do estilo noir pelo favorecimento do espaço pouco iluminado, guardando simbolicamente o cromatismo em preto e branco típico dos filmes considerados noir das décadas de 40 e 50. Na verdade, pode-se dizer que a baixa iluminação, ou mesmo a sobreposição do preto e do branco, reflete, de um lado, a falta de cor associada à perda de expectativas e, de outro, o reforço do mistério no plano do enredo. A cenografia que se aproxima do filme noir descrita no romance estabelece uma relação com uma estética *trash* como aceitação do precário, do podre, do lixo em detrimento de valores considerados de 'bom gosto'. É curioso observar no romance a conjugação do ambiente típico do noir, pela sua atmosfera sombria, com os resíduos dessa composição meio grotesca, pois, de fato, a comunicação destes elementos enfatiza o caráter crítico da obra, uma vez que é aumentado o grau de tensão social.

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 leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongolóides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta (p. 21).

Na passagem acima, o jornalista dirige-se ao encontro com a banda de Márcia Felácio para uma entrevista. Todas essas bizarrices vistas no trajeto ajudam na coerência da montagem cenográfica onde o espaço narrativo, alternado à cafonice do kitsch, produz uma complexa função metafórica na medida em que a expressão do corpo, obsessivamente marcada por aberrações e anomalias, é espacializada e interpelada pela força da repulsa. Neste trecho, especificamente, a

ênfase está na figuração do corpo deformado como local de conflito social. Um outro momento do romance em que se pode entrever o *trash*, retratando um cenário mutilado pela podridão, dá-se por meio da descrição do “cenário” montado para a gravação e ensaio da banda Vaginas Dentadas. O ambiente degradado e sujo aqui reflete um tipo de comportamento que prima pela agressividade, pela subversão cultural, ou seja, uma forma discursiva que vai na contramão dos valores sociais preestabelecidos no sentido de uma postura revolucionária.

A sala grande estava enevoadada pelo gelo seco. Entre nuvens, fui distinguindo aos poucos alguns homens, ou parte deles. Troncos, cabeças. Pouco depois, ao fundo, um cenário de papelão pintado reproduzindo edifícios em ruínas cercadas por enormes latas de lixo quase do tamanho deles. De dentro delas, brotavam objetos inesperados: uma perna de manequim, um relógio de pêndulo, um violoncelo partido ao meio, bonecas decepadas, flores de plástico, lápides, résteas de alho. Salvador Dalí em Hollywood, pensei, cenografando um filme de Christopher Lee (p. 25).

A ambiência tipicamente noir que confirma o tom detetivesco do romance é apontada algumas vezes para enfatizar a busca do jornalista. De um lado, o espaço lúgubre reforça o caráter dramático do protagonista, a ambigüidade de Dulce Veiga (dialeticamente, representação de um modelo ideal de beleza, mas também de dor e fragilidade), e de figuras marcadas pela exclusão; de outro, este mesmo espaço aumenta o grau de clichês que se repetem no nível da ficcionalização da narrativa. Vejamos o momento em que o jornalista encontra-se com o ex-pianista de Dulce, Pepito Moraes.

A não ser pelo garçom passando devagar um pano sobre o balcão e o homem de cabelos compridos e grisalhos, debruçado sobre o piano, o bar estava vazio. O garçom mal olhou para mim, fui andando entre as mesas enquanto via as costas curvas do pianista e suas mãos sobre o teclado. Quando ele voltou-se de perfil para pegar o copo de uísque em cima do piano, reconheci Pepito Moraes, o pianista de Dulce Veiga. [...] Pepito deu um longo gole no uísque. Além dos vidros, a noite tinha acabado de cair, O asfalto molhado da Ipiranga era fio de luzes refletidas, invertendo os edifícios. Alguns casais começaram a encher o bar. Quase todos homens cinquentões, bem vestidos, acompanhados por garotas mais jovens, muito pintadas. As luzes diminuíram no salão [...] (p. 64-66).

Lima Trindade (2006) sublinha, a partir de uma pesquisa citada por Emerson F. C. Paubel, alguns elementos característicos do noir. Seguindo a lista de Lima Trindade (2006, p. 7), encontramos: “traição/ilusão; a *femme fatale*; destino; aliança e lealdades instáveis; perversão/transgressão moral”. Todos estes elementos estão presentes em *Onde andaré Dulce Veiga?*, e isto, sem dúvida, reflete na perspectiva de autoreferencialidade. Isto quer dizer que, em linhas gerais, o romance apresenta personagens humanas, identificadas na sociedade. Elas têm uma psicologia, um estado de espírito, são, de fato, projetadas como “reais”. O leitor, desse modo, pode encontrar uma personagem com quem se identificar. Estas são capazes de despertar a emoção e a curiosidade do leitor. Pode-se dizer que o romance se torna uma espécie de estudo de caso onde o leitor reconhece-se e conhece-se. Tais personagens são geralmente bem trabalhadas pelo autor de modo que seus perfis aparecem sempre muito variados. Dulce Veiga e Márcia Felácio simbolizam a *femme fatale*, figura que tem os atributos da sedução e destruição; Alberto Veiga, Saul, Rafic e Pepito Moraes, em certa medida, perpassam o componente da traição, ressaltado por Lima Trindade, ao mesmo tempo que podem ser tomados como ‘culpados’ de um suposto crime em função de suas ligações afetivo-obsessivas com Dulce; e, por fim, o jornalista/protagonista representando o detetive que, tal como no romance noir, possui certos valores numa sociedade corrompida. À margem de todos os estereótipos do romance noir, o que se pode identificar de fato a partir da incorporação dos elementos do noir em *Onde andaré Dulce Veiga* é a construção de uma narrativa que privilegia detalhes, utiliza gírias e expressões corriqueiras com o intuito de reforçar uma escritura precisa da realidade marginalizada, pela qual não perpassa o universo idealizado.

Contudo, o romance, polifônico nos seus discursos, serve de lugar de apreciação crítica com o ambiente ‘vulgar’ do kitsch. Vestimentas, comportamentos, descrições de espaços cafonas, tudo se presta à inferência desse universo estético depauperado. A etiqueta de uma literatura pop, que empresta à narrativa multiplicidade discursiva e estética, expressa os elementos e produtos próprios da cultura de massa. É a maneira encontrada pelo autor para retratar um cotidiano onde, segundo Morin (1977b), “[...] é preciso [...] apreciar o cinema, gostar de introduzir uma moeda na *jukebox*, divertir-se nos caça-níqueis, seguir as partidas esportivas, no rádio, na televisão, cantarolar o último sucesso”. Em sentido amplo, o que o romance de CFA discute está muito próximo aos debates acerca das práticas

artísticas pós-modernas. Já identificamos, no segundo capítulo desta dissertação, alguns aspectos que afloram dessa literatura chamada pós-moderna. Queremos dizer que o que apreendemos de fato como “literatura pós-moderna” se liga a uma idéia de pluralidade de códigos que permite uma práxis artística ideológica e esteticamente positiva na medida em que amplia o espaço discursivo da narrativa. A incorporação/apropriação de objetos e discursos considerados alienantes não rebaixa a obra pós-moderna, nem tampouco lhe retira o *status* artístico; ao contrário, permite a revitalização dos signos massivos e a identificação e decodificação destes mesmos elementos por parte do leitor. É nesse sentido que encaramos o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*. A estética do kitsch no romance é mais um, dentre os códigos massivos, elemento de composição para o processo criativo de CFA que esboça o perfil de uma prosa polimorfa, iluminando a capacidade de um texto literário poder gerar outros textos. É, portanto, a riqueza do encontro entre vários suportes de expressão estética.

A ambientação de mau gosto proporcionada pela estética do kitsch em *Onde andaré Dulce Veiga?* focaliza um cotidiano clichê de onde se podem entrever imagens portadoras de uma cafonice que expressa o desejo pelo exagero, pelo excesso de ornamentação. Já falamos das personagens Terezinha O'Connor, Castilhos e Rafic pelo modo como estas simulam comportamentos e atitudes próximos a um gosto apurado, quando, na verdade, representam aquela inadequação com a mesma intensidade que o kitsch reclama para si autenticidade e originalidade. Acreditamos que uma maneira interessante de evidenciar a estética do kitsch, segundo o propósito deste subcapítulo, seria trazer à luz a relação que as personagens mantêm com determinados objetos. Abraham Moles (1975, p. 204) sublinha que essa relação entre o homem e os objetos diz respeito “não somente à escolha dos objetos mas também aos próprios comportamentos. O homem Kitsch seria talvez definido por comportamentos e por série de atos [...]”. O autor explica que, em geral, tal relação se estabelece dialeticamente, uma vez que os produtos oferecidos pelo mercado para o consumo são fabricados “*pelo ser humano e para si próprio*” (p. 199 – grifo do autor). Isso significa que o homem se relaciona com os objetos, no âmbito de uma atitude kitsch, a partir de um processo que os coloca diante de um “prazer estético” que agrada pela beleza. Diz Moles que “o mundo da moderna sociedade de consumo é um mundo artificial de *objetos fabricados*” (p. 155 – grifo do autor).

No romance, os arquétipos do vulgar potencializam a construção de estereótipos, sejam eles personagens caricaturizados, comportamentos identificáveis, repetição de mensagens que apresentam pistas para o desvendamento do sumiço de Dulce. Com relação aos ambientes projetados sob a etiqueta do kitsch, podemos recorrer à casa de Rafic.

Na curva da avenida das Magnólias, seria impossível ignorar aquele número 58 brilhando em néon rosa no começo da noite. Samambaias verdejantes despencavam em cascatas no jardim suspenso [...]. No alto da escadaria, entre crisântemos impecáveis, polpudos, amarelos, espiava um anão de cerâmica. Parecia o Zangado. No meio da orgia das bananeiras, palmeiras nanicas, espadas de São Jorge e outras folhas agudas, lustrosas, que pareciam de plástico naquele excesso de esplendor, apareceu de repente um mordomo. Nada britânico, apesar do uniforme e luvas brancas [...]. Imensa como um navio, a sala era toda branca. Os tapetes, as paredes, sofás e poltronas, a mesa com tampo de vidro cheia de prataria baiana. As cores estavam apenas nos quadros acima dos sofás. Primitivos, tropicais, laranjas e verdes e azuis berrantes, bandeirolas de São João, ladeiras, igrejinhas no topo de colinas, selvas com tucanos e araras e bichos e penas resplandecentes, palmeiras e luas cheias solitárias pairando sobre marés encapeladas. Tudo isso em torno do que devia ser a peça principal: em moldura dourada, o retrato de uma mulher loura, empinada, com uma água entre as mãos (p. 102-103).

Vemos, portanto, que os artifícios do mundo burguês são efetivamente articulados na narrativa para compor um cenário *over*, ridicularizado pelo narrador. Rafic e Silvinha simbolizam o deslumbramento da classe dos ricos emergentes aficcionados pelos ornamentos e materiais da indústria do consumo. O mau gosto se projeta antes pelo modo como essas personagens reagem à inferência dos produtos da cultura de massa em suas vidas. Curioso observar no romance que, a despeito da decadência do protagonista, o autor possibilita ao leitor através do próprio protagonista/narrador perceber a vulgarização tanto dos espaços quanto da atitude das personagens. No episódio em que a esposa de Rafic, a famosa Silvinha Rafic, aparece na sala, percebemos claramente que o autor coloca em flagrante a ironia mediante a referência de signos próprios da sociedade de massa.

Silvinha bebericou o uísque dele, depois serviu-se de uma dose de campari. Franziu o nariz, talvez sentisse meu cheiro, depois caminhou até o sofá, parou no meio do caminho, apertou uns botões. Ray Conniff emudeceu, a voz de Simone despençou sobre a sala. Ela sentou, cruzou as pernas, começou a folhear uma *Vogue* estrangeira. Faltava uma cadela poodle tingida de rosa a seus pés. E os créditos de *Dallas* subindo sobre a imagem congelada (p. 108 – grifo do autor).

Nesta passagem, o kitsch reside no modelo estrutural criado por CFA para tipificar uma geração fortemente marcada pelo consumo de programas televisivos norte-americanos. Tal como o cinema, as séries americanas da década de 80 serviram um grande imaginário coletivo. Como já apontamos algumas vezes, o narrador de *Onde andará Dulce Veiga?* é absolutamente irônico na percepção de comportamentos das personagens. Além da projeção de ambientes cafonas, o kitsch pode ser apreendido nesse romance como resultado de um olhar do narrador que seleciona e reconhece os elementos clichêzados ou subvertidos à banalização. Isso responde ao que Moles (1975) determina como o princípio de inadequação, correspondente ao desvio da função de qualquer objeto artístico. Destacam-se, ainda, para a configuração da estética do kitsch no romance a repetição e previsibilidade no tocante às mensagens do calendário Seicho-No-Ie ou às premonições da vizinha mãe-de-santo Jandira. O vasto repertório iconográfico de santos católicos ou do candomblé também compõe o cenário kitsch da narrativa multifacetada de CFA. As frases feitas, que buscam sempre apontar ao leitor o desenrolar da trama, os clichês dos gêneros massivos, que contemplam o imaginário sob o qual estão circunscritas as personagens, reiteram o caráter de reconhecimento fácil próprio da estética do kitsch.

5.4 “UM ROMANCE B”: COLAGEM E BRICOLAGEM – O KITSCH COMO UM DESLOCAMENTO DE REVALORIZAÇÃO OU APROPRIAÇÃO CRÍTICA?

“O mundo inteiro é um palco, todos os homens e mulheres não passam de atores”
(*Shakespeare*)

“O espetáculo não pode parar”
(*Sérgio Sant’Anna*)

As discussões sobre o pós-modernismo e, em especial, a respeito da literatura pós-moderna na contemporaneidade parecem realmente inclinar-se a contradições de todo tipo, apresentando-se, a maioria delas, tão paradoxais quanto o próprio termo. Com relação à produção literária contemporânea, o debate desperta uma série de termos que são consoantes à noção de pluralidade que o pós-modernismo propõe. Desde a imagem da *bricolage* e do *bricoleur* de Lévi-Strauss até ao pastiche de Jameson e, ainda, à paródia de Hutcheon, temos tido contato permanente com uma literatura que subverte e contesta (ou articula de modo diferente) os ensinamentos de uma cultura monolítica, ocidental, branca e heterossexual – como já discutimos aqui. Todas essas noções correspondentes a uma tradição cultural perderam sua relevância e credibilidade em face de posicionamentos que preferem o “entre-lugar” (SANTIAGO, 2000), focalizando, assim, as diferenças. Se as práticas sócio-culturais localizam-se, no universo da pós-modernidade, num espaço de transição, no qual há um vácuo da autoridade cultural, a literatura contemporânea liberta-se das amarras num movimento de descentralização que permite, sobretudo, evidenciar um discurso multifacetado, significando a quebra de uma estrutura fechada e a valorização de estruturas abertas, inacabadas (cf: HUTCHEON, 1991; ECO, 1985).

O sentido de bricolagem ancorado em Lévi-Strauss, por exemplo, assinala um novo arranjo de elementos, uma vez que novos universos nascem de seus fragmentos. A figura do *bricoleur*, como um tipo de arranjador faz-tudo pela abordagem oportunista que lhe permite sobreviver e também afrontar a instabilidade da pós-modernidade, pode ser vinculada ao autor contemporâneo que, bombardeado por imagens culturais vindas de todas as direções, trabalha com o

‘reaproveitamento’ de diversos resíduos estéticos na elaboração de uma narrativa que reclama para si outros olhares. Pode-se dizer, nesse sentido, que a noção pós-moderna que se tem acerca dessas metanarrativas são como alegorias⁶³ cotidianas. Isto é, a experiência com a esquizofrenia das imagens pós-modernas acentua uma forma discursiva que brinca com as mensagens a ponto de o sentido se obscurecer diante da pluralidade das imagens. Parece, pois, que o original não é mais precedente sobre a citação, a referência, a colagem/bricolagem e o procedimento submetido à incorporação de formas e modelos discursivos advindos do seio da cultura de massa.

Os textos pós-modernos freqüentemente revelam experiência esquizofrênica da linguagem: as frases são materialidades significantes pairando livremente, como se os significados tivessem evaporado. Toda realidade, uma vez descrita é logo descartada. Esse jogo verbal coloca a materialidade da linguagem em primeiro plano, gerando implacáveis superfícies descontínuas. Mais do que o excesso de temas, ou o superávit de interrupções, ou a bifurcação multiplicadora de unidades composicionais, esse jogo textual de significantes permite ver a linguagem como a arena do poder (GUELF, 1999, p. 120).

O recurso que se sobressai em *Onde andaré Dulce Veiga?* é o caráter performático de um discurso que teatraliza outras expressões estéticas onde é possível observar uma técnica narrativa que aumenta o grau de ironia revelando, por trás da obra, um autor que consegue domar o estado de confusão da contemporaneidade. Se falamos em ironia dentro de uma ficção que se apresenta tão fluída como a pós-moderna, não se pode descartar as marcas da paródia e do pastiche como elementos cada vez mais sintonizados à literatura contemporânea. Com o romance de CFA não é diferente. *Onde andaré Dulce Veiga?* é, portanto, um romance que se esgarça na tentativa de abrigar várias outras vozes, outros discursos, outras literaturas; através de outros gêneros artísticos, sejam eles massivos ou não, CFA trabalha o jogo da representação subvertendo a ordem dos signos, retirando-lhes seus significados ou apenas os deslocando para lhes dar novo sentido. O romance, então, aparece como uma rede múltipla – símbolo do

⁶³ De acordo com Craig Owens (1989, p. 204), “a alegoria se verifica cada vez que um texto tem o seu duplo num outro”. Desse modo, “na estrutura alegórica, um texto é ‘lido através’ de outro, por muito fragmentária, intermitente ou caótica que possa ser sua relação: o paradigma da obra alegórica (sendo), pois, o palimpsesto”.

empreendimento pós-moderno. Steven Connor (2000, p. 103-104 – grifo do autor) diz que “[...] os relatos mais aceitos na ficção pós-moderna acentuam a prevaência da ‘metaficção’ paródica, ou a exploração pelos textos literários de sua própria natureza de condição de ficção”. A nossa intenção, ao citarmos a paródia e o pastiche, não é discorrer sobre as características de cada um, mas apenas os localizarmos dentro do jogo ficcional elaborado por Caio. Isso porque o romance se mantém aberto à inserção de formas estéticas de toda ordem e natureza. Já é comum em textos que discutem o pós-modernismo apontar tais elementos como típicos da estrutura romanesca pós-moderna. Sem dúvida, os nomes de Linda Hutcheon e Frederic Jameson destacam-se na projeção dos debates acerca da produção literária contemporânea que faz uso permanente dessas técnicas narrativas. Grosso modo, poderíamos ressaltar, a respeito dos conceitos de paródia e de pastiche, a crescente importância destes como uma espécie de paradigma de se fazer arte na contemporaneidade. Circunscritos na arte pós-moderna de modo geral, esses dois conceitos são comumente confundidos pela proximidade metaficcional. Hutcheon (1989; 1991) que prefere a paródia, obviamente porque esta se adequa ao seu objeto de análise – a metaficção historiográfica, sublinha que ela “[...] é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença” (HUTCHEON, 1989, p. 48 – grifo da autora). Nos limites da paródia situam-se diversos ‘tipos discursivos’, entre eles o pastiche que, ainda segundo Hutcheon (1989, p. 50) “opera por semelhança e correspondência”, ou seja, “o pastiche é imitativo”. Na comparação entre os dois, enfatiza a autora, “a paródia está para o *pastiche* talvez como a figura de retórica está para o *clichê*. No *pastiche* e no *clichê*, pode dizer-se que a diferença se reduz à semelhança” (1989, p. 55 – grifo da autora). Já na acepção de Jameson (1996), a paródia pode ser melhor identificada na literatura moderna, de modo geral, ao passo que o pastiche, como procedente das artes visuais, está inserido na cultura da massa. No âmbito da produção literária, podemos interpretar o conceito de pastiche de Jameson como a transformação da realidade em imagens, o que afirma sua condição de simulação e heterogeneidade estilística que conduz à perda do referente. Seria, portanto, uma imitação esvaziada de sentido. Para exemplificar a sua noção de pastiche, o autor recorre aos “filmes de nostalgia” que, de alguma maneira, buscam resgatar as sensações do passado através da recriação de cenários antigos e estereótipos construídos no imaginário coletivo, perdendo, assim, a referência com o mundo real.

No universo de *Onde andará Dulce Veiga?*, a recorrência a filmes, músicas, textos literários, entre outros, alude à necessidade de resgatar um passado perdido, retomado apenas pela memória destes referentes já mitificados. A colagem de múltiplas cenas busca se ordenar por meio da trama policesca. De fato, a narrativa filia-se, por assim dizer, muito mais ao recurso da paródia na medida em que ridiculariza as mesmas formas de construção utilizadas no romance. Dito de outro modo, os gêneros da arte de massa, e mesmo os suportes dos mass media, são comumente ironizados pelo autor. Entretanto, é preciso avaliar as apropriações utilizadas no romance, em linhas gerais, em sentido duplo. Isso porque o olhar sobre estes gêneros na narrativa não é de todo crítico, se pensarmos no envolvimento do narrador/protagonista (uma vez que é através dele que o leitor pode reconhecer o potencial crítico) com todo esse universo da cultura de massa e midiática. Os universos entre cultura de massa, erudita, e mesmo popular, que poderiam ser postos em paralelo, estão amalgamados no romance como tentativa de romper fronteiras, acentuando o caráter heterogêneo do discurso pós-moderno. Ou, sob outra leitura, revelando o enfraquecimento dos limites a partir de uma hibridação que problematiza as conceituações ou julgamentos quanto à qualidade estética das expressões da arte de massa.

Preferimos deixar o subtítulo do romance – “Um romance B” – para este momento final da nossa dissertação por acreditarmos que ele está sujeito à discussão que pretendemos levantar sobre o deslocamento do kitsch, e todas as incorporações dos gêneros massivos, como um procedimento estético-estilístico que revaloriza e ressignifica ou apenas o faz como apropriação crítica. Colocamos essa questão no fechamento de nossa análise pelo caráter perturbador que ela nos provoca. Isso porque, optar por uma das respostas seria o mesmo que descartar possibilidades que o próprio romance oferece. Ou seja, essa operação de incorporar no romance produtos dos gêneros massivos ocorre como apropriação crítica que ressignifica e, ao mesmo tempo, revaloriza. Desse modo, a incorporação já é, por si só, uma postura de revalorização. O exemplo mais significativo, nesse sentido, é a construção da trama à moda policial, uma espécie de *thriller*, que, juntamente com o subtítulo do romance, aponta para a idéia de uma narrativa propensa a supostos crimes, desvendamentos de mistérios, personagens corrompidas pelo universo da cultura de massa. Entre outras características, *Onde andará Dulce Veiga? Um romance B* é um conjunto de perspectivas de leitura e feitura narrativa, apoiado no

enredo particular do famoso romance noir ou filme noir. O atributo do “romance B” já é, ele próprio, uma grande ironia quanto à fabricação de modelos cinematográficos considerados ‘ruins’, de baixa qualidade por conta de uma produção de baixo orçamento. O próprio Caio (1998) afirmou ter sido enganado pelos revisores do romance ao publicar o subtítulo grafado em maiúsculo, e apenas na folha de rosto e não na capa. O atributo em minúsculo era justamente para dar a idéia de deboche.

Mas os revisores dão muito problema para a gente. Esse meu último livro, *Dulce Veiga*, eu queria um subtítulo assim: um romance b, tudo em minúsculas, no romance e no b também, a idéia de filme B, uma coisa tão B que o B deveria ser minúsculo. Não teve jeito, saiu maiúscula...(ABREU, 1998, p. 86 – grifo do autor).

Nesse sentido, se consideramos o kitsch como um tipo de discurso massivo que vulgariza o *status* da obra de arte, privilegiando todos aqueles aspectos discutidos no preâmbulo do trabalho, tais como o efeitismo, o esteticismo, a cópia barata de objetos artísticos, e ainda, a reprodução degradada de formas estéticas exploradas pela arte, vemos tão logo que o método de elaboração do romance analisado, a partir da apropriação de gêneros e produtos da arte de massa, coloca-se a serviço de discutir a composição da arte na pós-modernidade. Um processo criativo que, certamente, utiliza recursos metaficcionalis e auto-reflexivos na tentativa de abrir possibilidades de leitura e transformar o código discursivo em simulação tanto da realidade quanto da própria condição do fazer artístico. CFA possibilita ao leitor, isto é, a nós, ser uma espécie de co-narrador de uma trama que constrói a realidade através da escrita. A realidade do leitor passa a ser a realidade da ficção. Usando vários signos da cultura de massa, o romance promove a identificação do leitor com um universo que lhe é conhecido. Fazemos parte, então, do espetáculo, do processo de teatralização de imagens que simula roteiros cinematográficos, onde podemos nos tornar espectador e personagem ao mesmo tempo. Tudo é espetacularizado; tudo é simulação. O enredo finge ser gênero policial, personagens fingem e desejam ser outras personagens, o espaço narrativo é constantemente desnaturalizado; é o jogo das aparências, a simulação do ser e do parecer. Híbrido, impuro, *Onde andaré Dulce Veiga?* Um romance B mitifica e desmitifica, constrói e desconstrói, cria ilusões e as desfaz. Através de diversos níveis discursivos, o romance trabalha na abordagem de uma prosa que subverte e, ao mesmo tempo,

reinventa a própria literatura.

Quanto ao uso do kitsch, esse montar/desmontar da linguagem, pelos mecanismos automáticos da repetição, da subversão dos gêneros, do tom irônico da paródia, do jogo dos simulacros, privilegia constantes ficcionais sobre as quais são arquitetadas reflexões críticas no sentido de evidenciar o cotidiano reificado pela indústria cultural. CFA, nesse sentido, supera os próprios limites da estética do kitsch, pois a revela, em alguns momentos do romance, a partir da problematização da cultura erudita. A tendência de vulgarizar e deformar através da prevalência da produção do efeito, provocando, assim, uma atitude cafona, também é deslocada de seu contexto. Isso significa dizer que o kitsch é apresentado de forma 'íntacta' e 'subvertida'. Afinal, o gosto pelo artificial não é apenas característico, no conjunto da narrativa, daquelas personagens imersas no universo da cultura de massa. Em geral, o narrador ironiza o mau gosto das atitudes e escolhas de personagens que mitificam o cotidiano de estrelas do cinema, da música, da tecnologia dos meios de comunicação de massa, das revistas femininas, do misticismo, das drogas. No entanto, podemos comprovar a subversão do olhar sobre o kitsch pela inferência da personagem Filemon na história. Caio sublinha que esta personagem foi escolhida ao acaso na composição do romance. Aliás, o livro já estava praticamente 'fechado' quando Filemon surgiu na imaginação do autor.

[...] de repente apareceu uma personagem que eu não havia previsto, um rapaz, um jornalista meio metido a pós-moderno, com cabelo arrepiado de gel, vestido de preto. Não tinha planejado esse rapaz, ele apareceu com um discurso louco. Aí eu pensei: preciso de um nome para esse cara. Estendi a mão e peguei *Memórias, Sonhos e Reflexões* do Jung, abri ao acaso, levei o dedo (eu faço muito isso), e tinha um nome ali, Filemon, uma entidade altamente profana que Jung via de vez em quando. Batizei meu personagem de Filemon e decidi que ele tinha um pai que era terapeuta junguiano, por isso o havia batizado de Filemon (ABREU, 1998, p. 81-82).

Abordamos a figura de Filemon porque esta personagem legitima a ironia do autor quanto ao papel do intelectual na contemporaneidade e, sobretudo, à apropriação de um discurso literário canônico.

Todo vestido de preto, cabelos eriçados de gel no alto da cabeça, raspados em volta das orelhas, uma cruz também de prata pendurada na orelha esquerda, muito pálido, era o rapaz que eu já vira na redação. Não era uma palidez doentia, dessas de gente que, por medo da luz, qualquer espécie de luz, recusava-se a ver o sol, nem tinha aquele tom macilento dos intelectuais que bebem até tarde da noite. Era uma palidez sofisticada, aristocrática, como quem viveu muito tempo na Europa e achasse vulgar uma pele bronzeada, uma camisa florida ou qualquer outra cor além do preto e do branco da pele.

– Meu nome é Filemon – ele disse. – Desculpe interromper, mas eu li o seu livro. Não lembro direito o título. *Visões*, qualquer coisa assim.

– *Miragens* – corrigi. [...]

– Belo título. Bastante simbolista, não? [...]

– Nada contra o final do século XIX, ainda mais agora, no final do século XX. Afinal, as questões básicas e o desamparo humano continuam e continuarão os mesmos de sempre.

Era pedante demais. [...] Ele parecia ter decorado o texto, soava inteiramente deslocado ali, no ar azedo do bar do jornal, em frente àqueles vidros redondos atulhados de ovos de cascas azuis, às travessas de peixe frito, coxinhas, empadas, cheiro de cebola e presunto gordo (p. 58-59).

Relembrando as observações de Eco (1993), não podemos esquecer que o kitsch é “algo que se localiza fora do lugar”. Tem-se nesse trecho não apenas a inversão do kitsch do seu contexto massivo, bem como a inadequação de postura de Filemon. O pedantismo próprio ao kitsch, que pretende se localizar no nível da arte, é característico desta personagem. O ambiente degradado do bar contrasta diretamente com as colocações crítico-literárias da personagem que, de alguma forma, se mostra tão afeito à ascensão social (nesse caso, a pretensão de se posicionar como um intelectual) quanto as outras personagens do romance. O autor também subverte a unidade do espaço, tônica para a inadequação do comportamento prepotente de Filemon.

O deslocamento do kitsch em *Onde andaré Dulce Veiga?* partilha das duas possibilidades as quais questionamos. Com efeito, o mecanismo de subversão de valores, de expectativas, de formas estéticas, dos gêneros narrativos, gera no romance certa ambigüidade inerente aos textos pós-modernos. Entretanto, é preciso ressaltar que o texto de CFA, mesclando gêneros e discursos, consegue mostrar em que medida a narrativa pode construir novas possibilidades estético-literárias; até que ponto, através do texto narrativo, a ficção e a realidade podem se imbricar. Isso equivale ao papel da resignificação estética permitindo evidenciar um

processo criativo sobre o qual a literatura se mantém viva, porque nos mostra criticamente a natureza dos gêneros massivos, dos materiais degradados, clichêizados e 'alienantes' como fisionomias da pós-modernidade. Parece-nos, pois, que a aposta de uma narrativa híbrida, polifônica, plural, enfim, múltipla não descaracterizou o *status* da obra de arte. Ao contrário, abriu-nos portas para novas perspectivas de apreensão do texto literário.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como em todo trabalho acadêmico científico, o pesquisador parte de um objeto, um *corpus* de análise, sobre o qual se ancora uma temática a ser discutida na tentativa de sanar algumas inquietações ou, sob outro aspecto, constatar uma percepção já existente a respeito de determinada obra e determinado autor – para os trabalhos que se voltam à análise literária. Apesar das obviedades destas considerações, de alguma maneira, é importante para nós percorrer o trajeto do nosso trabalho. Não apenas porque ele nos veio como uma inquietação mesmo a respeito da produção literária de CFA, bem como o modo pelo qual as produções contemporâneas, em geral, promovem um tipo de literatura híbrida, multifacetada, polifônica, plural, a partir do entrecruzamento de diferentes campos de produção cultural. Entendemos que as obras pós-modernas, e dentro desse conjunto insere-se o romance *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B*, ao trabalharem com o reaproveitamento/incorporação/apropriação (criticamente ou não) dos elementos que compõem os gêneros massivos, ‘criaram’ um novo tipo de composição artística e estilística, abrindo para o leitor vários níveis de possibilidades de apreensão do objeto literário. A inventividade do autor, tão questionada na pós-modernidade, mostrou-se, ao nosso ver, tão complexa quanto aquela que, nas obras modernas, de vanguarda, foi motivo de estranhamento, uma vez que a intenção era, de fato, causar o choque, o espanto. Essa complexidade da qual falamos, e que inicialmente nos veio como inquietação (no sentido de desejar explorá-la), ocorre na contramão do processo de estranhamento das produções estéticas – seja na pintura ou na literatura – modernas. A palavra de ordem na literatura contemporânea, ao que parece, é a auto-identificação. E ela desdobra-se em vários outros termos que, sob a etiqueta do assombrado pós-modernismo, conferem a estética da hibridação. Metaficcionalidade, intertextualidade, bricolagem, reciclagem, paródia, pastiche, entre outros, constituem um corpo semântico bastante significativo para refletirmos sobre a condição de se fazer arte na contemporaneidade. Por isso, quando usamos a expressão “complexidade” para a literatura pós-moderna estamos querendo, propositalmente, pôr em relevo um tipo de criação artística que faz uso de ‘técnicas’ narrativas/discursivas no qual se observa uma literatura repleta de justaposição de

fragmentos, acoplada de imagens e linguagens cinematográficas, jornalísticas, literárias, televisivas, radiofônicas e publicitárias.

Na leitura de *Onde andar* Dulce Veiga?, acabamos por nos deparar com uma rede enorme de significados, cujos códigos embricavam-se a cada frase. Advindos de muitas direções, os fragmentos que se alinhavam no romance exerciam a quebra definitiva da fronteira que separava o maior e o menor, o erudito do massivo. Desdobra-se, então, sobre o próprio texto uma representação contracenada com discursos clichêizados da cultura de massa, cujo significado se alternava entre o esvaziamento de sentido e a plurissignificação. Simulando realidades ficcionais, fantasia, sonho, delírio e um hiper-realismo, o romance nos apresentava um discurso crítico entremeado à espetacularização da trama. Como narrativa multivalente, os artifícios modelares da cultura de massa, da sociedade do consumo, enfim, do universo contemporâneo, ao invés de denunciarem o desgaste da representação, iluminavam uma escrita que complexificava o papel da arte na pós-modernidade. Diante da agilidade discursiva, um elemento expressivo da cultura de massa nos chamou a atenção pelo modo com que freqüentou a narrativa. O kitsch estava ali. Contrastando com citações e referências da alta cultura, o kitsch brilhava em personagens, intrigas, conflitos, ambientes, em linguagem discursiva. Eis que os produtos massivos assinalavam a marca avassaladora da estética do kitsch.

A partir daí, tivemos um caminho tortuoso, não menos prazeroso obviamente, ao pensar numa maneira que pudesse viabilizar a nossa escolha temática sobre o objeto a ser analisado. A inferência, e mesmo a intersecção, de gêneros considerados alienantes, “espúrios”, como diria Irlemar Chiampi (1996), eram bastante claras, e sobre elas poderíamos desassombadamente discorrer. E a respeito do kitsch? De fato, esta questão nos perturbou, uma vez que o kitsch parecia estar meio esquecido do universo crítico-literário, além do fato de este freqüentar com muito mais afinco outras áreas de estudos e culturais, como as artes plásticas, o design e a arquitetura. Contudo, aceitamos o desafio e partimos ao levantamento bibliográfico. Para a nossa surpresa, a estética do ‘mau gosto’ nos chegou como um leque de possibilidades de leitura. Isso significa dizer que, ao contrário do que pensamos no início, o kitsch apresentava, feliz ou infelizmente, muito mais do que o imperativo da cafonice. Foi preciso verificar seu contexto histórico-cultural ao lado das mudanças pelas quais passaram as artes, sobretudo

no século XX. Ancorada num elenco teórico que versava sobre o kitsch, só assim a nossa pesquisa pôde estabelecer ligações com o romance de CFA, já que as posições teórico-críticas nos apontavam direções quanto à natureza dessa estética.

Apresentamos um perfil da produção literária brasileira contemporânea, baseado nas décadas de 70, 80 e 90. Não foi difícil perceber a qualidade estética de uma literatura que, embora trabalhasse com a articulação de vários elementos massivos, manteve potencial crítico, técnicas narrativas absolutamente sofisticadas com a mescla de linguagens discursivas, e, sobretudo, uma literatura que proporcionou ao leitor uma participação ativa. Vimos que a literatura dos 70, por exemplo, esteve a serviço dos escritores para testemunhar um contexto sócio-político de um país marginalizado pela opressão da ditadura militar. Firmaram-se, nesse caso, obras que mantinham compromisso literário em apresentar a violência do período marcado pela censura de toda ordem. Muitos dos textos de CFA, sobretudo os contos, denunciaram os efeitos do golpe militar. Outros autores, como Fernando Gabeira, Ignácio de Loyola Brandão e Rubem Fonseca, ao lado de CFA, refletiram as vozes de indivíduos que amargaram o exílio, a repressão cultural, reproduzindo a frustração dos sonhos e desejos de uma juventude obscurecida pela realidade opaca e violenta do regime militar. Violência representada, muitas vezes, pela impossibilidade de soltar a voz, de não poder decidir sobre suas próprias preferências. De outro lado, a ficção dos 80 e que se estende à década de 90, ainda que com algumas diferenças, passou a adotar uma linguagem “mais aberta ao mundo e ao tempo” (BARBIERI, 2003, p. 44). A tentação por agregar novas formas estéticas e estilísticas passou a perseguir os escritores contemporâneos, principalmente aquelas que vinham do cenário da cultura de massa. Curiosamente, essa atração pelos produtos massivos não conseguiu descaracterizar a qualidade expressiva de muitos autores que transformaram esta atração em incorporação. Viu-se que, de modo geral, o espaço urbano das metrópoles, ao mesmo tempo, apodrecido e sedutor, agudizou-se sucumbindo o rural. Os discursos periféricos, com temáticas voltadas à condição do feminino, do homossexual, do negro, entre outros, também se fizeram mais presentes. A sexualidade, a questão do corpo em evidência, como apontamos, passou a ser mais explorada, retirando o peso de vulgarização ou, sob outro ponto-de-vista, os (pre)conceitos e tabus até então vigentes. A problematização da literatura e o papel do intelectual estiveram articulados com os processos culturais de uma sociedade

consumista. Sem dúvida alguma, o aspecto que mais se sobressaiu, na avaliação das produções literárias destes períodos, foi a fragmentação da identidade do sujeito em meio à confusão e instabilidade da pós-modernidade. A forte presença das imagens pode ser inserida dentro dessa projeção mais significativa. Os mass media ofereceram, então, a propagação intensa de imagens que favoreceu a representação dos recursos do simulacro. O televisivo, o cinematográfico, o teatral, explorados no espaço discursivo, inauguraram uma literatura propensa à multiplicação. Cresceu a importância das citações, das referências, dos clichês, da linguagem chula, das obviedades. Tudo isso apontou para uma literatura que traduziu fortemente os desdobramentos do contemporâneo. Diante desse fato, propusemos uma breve discussão sobre pós-modernismo/pós-modernidade. Com as leituras que fizemos, percebemos que, como já apontamos neste trabalho, o debate acerca da contemporaneidade, com discussões girando em torno do pós-modernismo/pós-modernidade, apontavam caminhos distintos para a compreensão de termos que alocam num único espaço expressões como incredulidade, perda de referenciais, multiplicidade, pluralidade, paradoxos, incertezas, falência de um modelo identitário, queda das grandes narrativas, heterogeneidade, culturas ao invés de Cultura. Mediante olhares positivos ou negativos, os teóricos da cultura contemporânea apresentam um pensamento comum com relação à diluição de categorias hegemônicas e universais. Os sintomas da pós-modernidade são expressos na literatura brasileira contemporânea de modo que a ficção se torne cada vez mais mediada pelos signos dos mass media. Isso porque, vimos que a cultura de massa desdobrou-se numa heterogeneidade a partir da sintaxe da chamada Era da imagem.

Avaliando a poética de CFA no terceiro capítulo, deparamo-nos com uma escrita esquizofrênica que se revelou, sobretudo, como problematização em vários níveis e contextos. Rompendo diversas vezes com uma estrutura linear, CFA reproduziu uma linguagem permeada de sensações, alucinações, e subjetividades que representa, antes de mais nada, a necessidade real de expurgar experiências pessoais, afetivas, sexuais. Isso não significa dizer que a obra de Caio seja necessariamente, ou somente, autobiográfica. Aliás, o projeto literário do autor é comumente confundido com sua trajetória pessoal. Quando escolhemos trabalhar com a obra de CFA sentimos a escassez de uma fortuna crítica, especialmente em livros, a respeito da literatura do autor que publicou mais de dez livros ao longo de

26 anos de escrita. De modo geral, os textos críticos sobre a literatura do autor estão dispostos em materiais diversos, tais como jornais, artigos em antologias críticas, publicações em periódicos, e trabalhos acadêmicos (nem sempre de fácil acesso). Uma outra inquietação nossa, e que tem muito a ver com a nossa opção pelo romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, e mais ainda, com a escolha da temática, foi observar nos textos críticos aos quais tivemos acesso uma certa recorrência de temáticas na avaliação do objeto literário. Isto é, grande parte das pesquisas se mostrou ancorada nas temáticas da identidade, sexualidade, do processo testemunhal de uma geração massacrada pela ditadura, do homoerotismo, do universo urbano caótico, e mesmo a violência. É preciso ressaltar que muitos destes trabalhos comentaram o uso do procedimento intertextual e metaficcional do autor. Nesse sentido, pelo menos sobre o material utilizado por nós, incomodou-nos, em certa medida, a ausência de uma avaliação que pudesse desnudar a confluência da escritura literária com a reprodução de discursos, linguagens, e imagens advindos do contexto da cultura de massa. A exploração que fizemos do kitsch no romance parte desse incômodo, mas, principalmente, pelo caráter desafiador de despertar um tipo de estética um tanto esquecida pela literatura e pela crítica literária. É claro que todas essas temáticas, balizes de muitos trabalhos críticos, são absolutamente relevantes em se tratando da paisagem literária da obra de CFA. Além disso, a plasticidade estética, a qualidade narrativa e o envolvimento com sensações ambivalentes (loucura, sanidade, realidade, fantasia, esperança e desespero, euforia e melancolia, isolamento e coletividade) apontam para um autor, cuja produção é de extrema qualidade. Como tínhamos a intenção, ainda que modesta, de mostrar o lado B de Caio, optamos neste terceiro capítulo por avaliar rapidamente três contos que revelavam matizes novos se os contrapusermos aos contos que têm exploração de temas mais “pesados”, como disse o próprio autor. De alguma maneira, estes três contos, em particular “Mel & Girassóis”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), podem ser entendidos como embrião para o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*.

O nosso último capítulo se ocupou da análise do romance, levando em conta os aspectos mais significativos para marcar a apropriação do kitsch. Já comentamos no início deste fechamento do trabalho a respeito da condição multidiscursiva do romance. Nesse sentido, daremos seqüência ao trajeto da dissertação. Subdividimos este último capítulo em 4 subcapítulos, abordando as

marcas da linguagem cinematográfica e a construção da intriga à moda detetivesca; a criação da personagem Dulce Veiga como um mito da cultura de massa; o contraste das ambiências kitsch e noir como característica de uma ficção pós-moderna; e, finalmente, a inferência do kitsch como um deslocamento de revalorização ou apropriação crítica do autor. Deixamos essa questão sobre a introdução da estética do kitsch para finalizar nossa análise porque, certamente, ela responderia nossa tese inicial, ainda pouco amadurecida, a respeito da obra pós-moderna, sendo plural e propensa a diversos níveis de interpretações e leituras, poder proceder com essas incorporações, reaproveitamentos e reciclagens estéticas, ideológica ou criticamente, num movimento duplo. Ou seja, buscar na arte de massa gêneros comumente associados ao entretenimento, como é o caso do romance policial, pode tanto representar um movimento de revalorização como apreensão crítica. O texto parodístico de CFA não descarta nenhuma dessas possibilidades. Ao contrário, dialoga com o leitor através da inferência de elementos da cultura erudita, por meio de citações e referência à literatura 'cultura', bem como através de materiais e linguagens discursivas familiares. O processo de identificação que satisfaz o gosto pelo massivo entrecruza-se com o universo da alta cultura. Na verdade, essa separação, esse paralelismo entre as culturas, perdeu-se ao longo da trama. É mais pertinente falarmos em hibridização dessas categorias. Nesse sentido, podemos concluir que o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* é uma espécie de gênero em mutação, privilegiando reflexões que apontam para os limites da arte e da não-arte. Ou, dito de outro modo, questionando tanto a validade estética das formas tidas como 'originais' e daquelas que falseiam outros objetos. CFA, de fato, coloca aos leitores, médios ou não, a reflexão sobre o *status* da obra de arte contemporânea. Só isso já revela um autor preocupado em construir uma outra trajetória para a história da literatura, sem medos e preconceitos que possam despertar julgamentos febris. Nesse sentido, o romance é a ilustração da contemporaneidade, estampando as manifestações da cultura de massa, onde o kitsch, segundo a nossa leitura, é um elemento a mais para colorir a narrativa.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

_____. *Onde andará Dulce Veiga?*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

_____. *O ovo apunhalado*. 4. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *O inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. *Morangos mofados*. 9. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

_____. Depoimento. *Ficções*, Rio de Janeiro, Ano I, n. 2, p. 77-88, jul./dez. 1998.

_____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. "A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas". In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

AVERBUCK, Ligia (Org.). *A literatura em tempos de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

_____. *Da Sedução*. 2. ed. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1992.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BESSA, Marcelo Secron. 'Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *Palavra*, Rio de Janeiro, n. 4, 1997.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Caio: uma voz reconhecível. In: _____. *Autores Gaúchos*, Porto Alegre, n.19, p. 20-21, 1995, 2. ed.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BONATO, Liane. Sérgio Sant'Anna e o conto brasileiro contemporâneo. *Ciênc. Lit*, Porto Alegre, n. 34, p. 171-182, jul./dez. 2003.

BORELLI, Silvia Helena Simões (Org.). Gêneros ficcionais: matrizes culturais no continente. *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano: na cultura popular de massa*. São Paulo: Intercom, 1994, p. 129-145.

_____. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura (Choque de Linguagens)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BROCH, Hermann. *Quelques remarques à propos du Kitsch*. Traduit de l'allemand par Albert Kohn. Paris: Ed. Allia, 2001.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Joseph. *A extensão interior do espaço exterior*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

CÂNDIDO, Antonio. *A nova narrativa. A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

CASTELLO, José. O poeta negro. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 57-71.

_____. Não quero me encaixar em prateleiras. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 dez. 1984, Caderno 2.

CEIA, Carlos. *O que é afinal o Pós-modernismo?* Lisboa: Ed. Século XXI, 1998.

CHIAMPI, Irlemar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 3, n. 3, p. 75-85, 1996.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: uma introdução às teorias do contemporâneo*. 4. ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2000.

CROCE, Benedetto. *Breviário de estética: Aesthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997.

CRUZ, Décio Torres. *O Pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DENSER, Marcia. *Fenômenos estéticos & midiáticos do conto urbano brasileiro 70/90 – Por uma poética da prosa*. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

DORFLES, Gillo. *Novos ritos, novos mitos*. Lisboa: Edições 70, [1965].

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. 2. ed. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Apocalípticos e Integrados*. 5. ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Os limites da interpretação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 4. ed. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. As aporias da vanguarda. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 26-27, p. 85-112, jan./mar. 1971.

FAVALLI, Clotilde Ferreira de Souza. Inventário de uma criação. In: _____. *Autores Gaúchos*, Porto Alegre, n.19, p. 16-19, 1995, 2. ed.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Frágeis fronteiras entre arte e cultura de massa. *Comum*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 24, p. 29-41, jan./jun. 2005.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Kitsch, repetição e desconstrução dos paradigmas modernistas no conto *Ismênia, moça donzela*, de Dalton Trevisan. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 24, n. 1, p. 71-79, 2002.

FRANCO, Carlos. Um último sopro de vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1996.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. 2. ed. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 1997.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 119-131, jan/jun 1999.

GINSBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e Purpurina” e “Os Sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 36-45, 2005.

GREENBERG, Clement. “Vanguarda e Kitsch”. *Arte e cultura*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996, p. 22-39.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HOHLFELDT, Antonio. Cinema e Literatura: Liberdade ambígua. In: AVERBUCK, Ligia (Org.). *A literatura em tempos de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte no século XX*. Trad. Teresa Louro Pere. Lisboa: Ed. 70, 1989.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JAMESON, Frederic. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Frederic Jameson*. Org. e Trad. Ana Lúcia Gazzola. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

JASINSKI, Isabel. Simulações do mistério: olhar orquestrador de vozes em *Onde andaré Dulce Veiga?*. *Revista Letras*, Curitiba, n. 53, p. 65-81, jan./jun. 2000.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone C. Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

LACLAU, Ernest. A política e os limites da pós-modernidade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) *Pós-modernismo e política*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidades e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

LIMA TRINDADE, Vivaldo. *Onde andaré Dulce Veiga?*, um pastiche noir. *Revista Gatilho*, Juiz de Fora, Ano 2, v. 3, mar. 2006.

LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. 6. ed. Trad. Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesus; REY, Gérman. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Trad. Jacob Gorender. São Paulo: SENAC, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Prefácio Néstor García-Canclini. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MASOTTA, Oscar. *El pop-art*. Buenos Aires: Columba, 1967.

MERQUIOR, José Guilherme. Kitsch e antikitsch (arte e cultura na sociedade industrial). *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; São Paulo: EDUSP, 1974.

METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporaneo S.A., 1972.

MIRA, Maria Celeste. Invasão de privacidade? Reflexões sobre a exposição da intimidade na mídia. *Lugar Comun*, Rio de Janeiro, n. 5-6, jul./dez. 1996.

MOLES, Abraham. *O Kistch: a arte da felicidade*. 2. ed. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Vol. 1: Neurose. 4 ed. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977a.

_____. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Vol. 2: Necrose. Colaboração Irene Nahoum. Trad. Agenor Soares dos Santos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977b.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OSBORNE, Harold. *A apreciação estética*. Trad. Agenor Soares dos Santos. São Paulo: Cultrix, 1978.

OWENS, Craig. O impulso alegórico: Para uma teoria do pós-modernismo. *Crítica*, Lisboa, n. 5, maio 1989.

PAES, José Paulo. *A aventura literária*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1974.

PAUBEL, Emerson F. C. O filme "noir". Disponível em:
<<http://www.scoretrach.net/filmnoir.html>>. Acesso em: 10 nov. 2005.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

_____. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? *Novos Rumos*, São Paulo, Ano 16, n. 35, p. 54-64, 2001a.

_____. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de crítica literária latinoamericana*, Lima-Hanover, Ano XXVII, n. 53, p. 115-128, jan./jun. 2001b. Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll53/53pdf/53pellegrini.PDF>>. Acesso em: 15 setembro 2006.

PELLEGRINI, Tania et al. Narrativa verbal e Narrativa visual: possíveis aproximações. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: SENAC: Itaú Cultural, 2003, p. 15-35.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

REIMÃO, Sandra. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ROSENBERG, Harold. "Cultura Pop: a crítica kitsch". *A tradição do novo*. Trad. Cesar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 191-198.

SANGUINETI, Edoardo. "Sociologia da vanguarda". In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANT'ANNA, Sérgio. *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo e cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

SHAKESPEARE, Willian. *Como gostais. Obra completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1969, v. 11.

SIMON, Luiz C. S. *Além do visível: contos brasileiros e imagens na era do pós-modernismo*. 1999. Tese de doutoramento (Doutorado em Letras – Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. Ficção Obscena, Obscenidade Fictícia: a obra de Sérgio Sant'anna. *Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Londrina, v.1, p. 3-15, 2002.

_____. Corpo e sexualidade na crônica contemporânea. *Boletim, Centro de Letras e Ciências Humanas*, n. 47, p. 9-20, jul./dez. 2004.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 318-337.

SUBIRATS, Eduardo. *Vanguarda, mídia e metrópoles*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Nobel, 1993.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80 – dobradiças e vitrines. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993, p. 239-52.

TAVARES, Fred. Mitologização Midiática: os mitos emergentes da televisão. *Comum*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 14, p. 33-52, jan./jul. 2000.

TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *O Ovo apunhalado*. 4. ed. São Paulo: Siciliano, 1995.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.