
**A CONSTRUÇÃO NARRATIVA
DE ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? E SUA RELAÇÃO
COM A MORTE, A MEMÓRIA E A ALEGORIA**

The Narrative Construction
in *Onde andaré Dulce Veiga?* And its Relationship
With the Death, the Memory and the Allegory

André Luís Gomes de Jesus¹

RESUMO: O presente artigo tem o objetivo de analisar o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, publicado em 1990. O romance mobiliza os conceitos de memória, esquecimento, ruína e narração do vivido para se constituir enquanto documento do qual emerge uma imagem da vida contemporânea, constituída na tensa relação entre a voz narrativa, marcada pela autorreferencialidade do narrador-personagem, e o contexto histórico no qual está inserido. Em outras palavras: o narrador ocupa o lugar de testemunha da vida contemporânea. Para a análise em questão, nos utilizaremos, sobretudo, das reflexões de Benjamin acerca da Modernidade, especialmente, seus ensaios sobre Baudelaire, sobre Proust e sobre o Barroco alemão.

PALAVRAS-CHAVE: alegoria, Caio Fernando Abreu, memória, morte, ruína.

ABSTRACT: This article aims to analyze the novel *Onde andaré Dulce Veiga?* By Caio Fernando Abreu, published in 1990. The novel mobilizes the concepts of memory, forgetfulness, ruin and narration lived to be as document from which emerges a picture of contemporary life, created in the strained relationship between narrative voice, marked by self-reference of the narrator-character and historical context in which it is inserted. In other words, the narrator takes de place of witness of contemporary life. For the analysis in question, we will make use of, mainly, the reflections of Benjamin about Modernity, especially his essays on Baudelaire, Proust and German Baroque.

KEYWORDS: Allegory, Caio Fernando Abreu, Memory, Death, Ruin

¹ Doutor em Letras/Universidade Federal de Uberlândia -Uberlândia-MG.

INTRODUÇÃO

Consideramos revolucionárias, geralmente, aquelas obras que, de certo modo, representam uma ruptura com certa ordem literária anterior. Um bom exemplo, no âmbito da literatura brasileira, é a publicação, por Machado de Assis, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), romance que consolidou, segundo a visão da maioria dos críticos, uma nova ordem estética no interior do sistema literário brasileiro. A revolução machadiana instaura um corte na incipiente tradição romanesca brasileira, marcada pela produção romântica, e valoriza uma linguagem literária menos ligada ao exotismo e ao pitoresco nacional em um país com menos de um século de independência.

Não nos cabe, aqui, relativizar a força da renovação literária da prosa machadiana, mas a consciência do caráter revolucionário de uma prosa como a de Machado de Assis e seu papel na consolidação de uma estética romanesca nacional deve levar em conta o contexto em que tal revolução se efetuou, ou seja, a ruptura machadiana se torna visível e mensurável à medida que o cenário literário nacional era canhestro e limitado à produção folhetinesca romântica. A partir dessa consciência emerge uma indagação: de que modo reconhecer o revolucionário em um contexto em que as linhas de força da produção literária são múltiplas e multifacetadas, a exemplo da segunda metade do século XX?

Há escritores, nesse período, que realizaram revoluções silenciosas no interior da produção literária nacional, considerando o termo “revolução silenciosa” como uma tomada sutil ou mesmo imperceptível de elementos renovadores da linguagem literária, fossem elas temáticas fossem elas formais. Será nesses termos que discutiremos *Onde andaré Dulce Veiga?*², de Caio Fernando Abreu, romance que retoma temas já trabalhados pelo autor, renovando-os do ponto de vista formal.

A obra de Caio Fernando Abreu foi produzida num espectro temporal que vai do fim da década de 60 até meados da década de 90 do século XX. Nesse sentido, a produção do autor dialoga com uma série de transformações culturais, comportamentais, políticas e econômicas que marcaram esse período, o que faz dessa uma produção que apresenta um olhar muitas vezes crítico e melancólico acerca do conceito de revolução e de seus possíveis desdobramentos.

² O presente trabalho é uma versão adaptada do quarto capítulo de nossa dissertação de mestrado intitulada *As representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando*, defendida em fevereiro de 2010 na Unesp, campus de São José do Rio Preto. É preciso destacar que muitos elementos e personagens citados não foram trabalhados, dada a impossibilidade de se abordar tais aspectos em um artigo. Por essa razão, optamos pela concentração da análise no narrador-personagem.

Um bom exemplo desse olhar melancólico está presente na adesão a aspectos contraculturais da revolução comportamental de 1968, marcada pela emergência do corpo enquanto entidade política carecente de defesa com relação aos poderes e, mais tarde, a inquietação que tal adesão causa no escritor e em sua produção ficcional à medida que as revoluções comportamentais da década de 60 (amor livre, questionamento da monogamia, questionamento da sexualidade heteronormativa, sexualidade casual) acabam por ser relativizadas, ou até mesmo sustadas, ao longo das décadas de 1970 e 1980. *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) reitera esse olhar desconfiado de Abreu acerca de soluções fáceis que são prometidas pelas revoluções.

O romance, escrito entre 1985 e 1990, conta a história de um narrador-personagem inominado que, depois de um período sem trabalho – não sabemos quanto dura esse período – é chamado para trabalhar no jornal *Diário da cidade*, órgão da imprensa marrom paulistana, onde exercerá a função de jornalista cultural. Ao assumir o novo emprego, o protagonista terá como primeira tarefa entrevistar uma banda de *hardcore* formada apenas por mulheres. A banda, chamada *As vaginas dentatas*, é liderada por Márcia Felácio (codinome de Márcia Veiga Prado), cuja mãe, Dulce Veiga, fora uma estrela em ascensão entrevistada vinte anos antes pelo narrador e desaparecida na noite da estreia do espetáculo que lhe consagraria. A partir dessa feliz “coincidência”, o narrador escreve uma crônica intitulada “Onde andaré Dulce Veiga?”. Nela, o narrador-personagem indaga sobre o paradeiro da cantora e o texto acaba por motivar a busca pela estrela perdida.

Uma série de personagens que passam pelo romance são importantes para a construção do caráter dinâmico da narrativa: Castilhos, Rafic, Teresinha O’Connor, Jacyr/Jacyra, Jandira, Pedro, Patrícia, Márcia e Dulce Veiga são elementos que integram a narrativa e situam o narrador na sua relação com o outro e consigo mesmo. O romance estabelece uma relação com o *thriller* policial, relação logo relativizada à medida que percebemos que a busca por Dulce Veiga, longe de ser a motivação principal do narrador, é apenas um *leitmotiv* para que este conte suas vivências, ressignificando, por meio da narração, a própria existência.

Onde andaré Dulce Veiga? se apresenta, desse modo, como uma espécie de síntese de temas e formas utilizadas pelo escritor, bem como abertura para novas formas literárias que poderiam ter sido trabalhadas por Abreu. Os aspectos de síntese e abertura que o romance propõe e que nos interessa no presente trabalho podem ser observados tendo como base três aspectos essenciais: a) a autoridade do narrador-protagonista que assume a voz narrativa a partir do lugar da testemunha que reavalia sua experiência antes da morte; b) a relação tensa que essa temporalidade marcada pela morte

assume em face de uma Modernidade reificadora; c) a construção narrativa marcada pela metalinguagem e pela autorreferência irônica do narrador a si mesmo, o que acentua o caráter bem humorado do texto em questão.

Esses três aspectos serão analisados ao longo do presente texto, levando-se em consideração conceitos como choque, alegoria, memória, esquecimento, presentes em estudiosos como Paul Ricoeur e Walter Benjamin, principais teóricos utilizados na presente análise

A REDENÇÃO DA VIVÊNCIA: MELANCOLIA E ALEGORIA EM *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*

Entre o incipit de *Onde andaré Dulce Veiga?* “Eu deveria cantar” (ABREU, 2012, p. 19) e a frase que põe um ponto final ao romance “E eu comecei a cantar” (ABREU, 2012, p. 231) há uma espécie de itinerário de descoberta e, sobretudo, de autodescoberta, uma vez que o romance narra a relação entre o protagonista inominado com seu presente melancólico e o seu passado obscurecido por uma visão negativa de si e do mundo. A narrativa, desse modo, porta como traço fundamental o enfeixamento das vivências presentes e passadas do narrador-protagonista, dando-lhes um sentido de salvação.

A ideia de salvação (ou redenção) que nos interessa é mobilizada por Walter Benjamin nas dezoito teses que fazem parte do ensaio “Sobre o conceito de história”. Nele, ao tomar como referência o quadro *Angelus novus*, de Paul Klee, Benjamin (2012, p. 14), na tese de número IX, constrói a fábula do anjo da história, que volta seus olhos para o passado e vê nele um acúmulo de catástrofes e desgraças que são como que ruínas da história, impossíveis de serem salvas, uma vez que o vento do progresso impede que o anjo da história volte ao passado e reconstitua, a partir dos fragmentos e da ressurreição dos mortos, uma possibilidade da redenção dos vencidos. A despeito dessa imagem disfórica que representa o progresso no mundo capitalista e sua consequência mais palpável, a Modernidade, Benjamin, na tese de número II, afirma que “na ideia que fazemos da felicidade vibra também inevitavelmente a da redenção” (BENJAMIN, 2012, p. 10).

O romance de Abreu pode ser lido a partir dessa notação, uma vez que, ao longo de seu desenvolvimento, o narrador assume o lugar daquele que revê o passado e o redime, construindo uma imagem de si, uma imagem do mundo e uma possibilidade de felicidade e transcendência em um contexto em que tudo parece se constituir num grande e amplo deserto de imanência. Para isso, o narrador-personagem não assume a falsa posição daquele que usa a máscara do otimismo e da esperança, ao contrário, ele põe

à mostra o seu olhar desesperado e pessimista com relação a sua história e ao mundo. Todavia, apesar desse olhar negativo com relação a tudo o que o cerca, o narrador aceita o convite para transitar em um mundo estilhaçado e fragmentário, tirando dele imagens também estilhaçadas e fragmentárias que, como numa bricolagem, são coladas formando um mosaico de vivências.

O próprio romance acaba por apresentar, então, uma constituição formal estilhaçada: dividido em sete capítulos, que de certo modo dialogam com a concepção judaico-cristã de criação, o romance apresenta em cada capítulo uma série de sequências numeradas que remetem aos cortes presentes tanto na narrativa cinematográfica quanto na narrativa televisiva, especialmente da linguagem da telenovela. É preciso ainda destacar que o caráter fragmentário do texto é aprofundado ainda mais pelo foco narrativo escolhido pelo autor: o narrador-personagem nos subordina a um olhar único e, por conseguinte, limitador, uma vez que é somente na “presença” do narrador que os fatos se desenrolam ou enrodilham-se ainda mais.

É no limiar desse labirinto/armadilha narrativa que encontramos o narrador-personagem marcado por uma visão de mundo pessimista, apesar da notícia de que iria começar a trabalhar, no dia seguinte, no jornal:

Eu deveria cantar.

Rolar de rir ou chorar, eu deveria, mas tinha desaprendido essas coisas. Talvez então pudesse acender uma vela, correr até a Igreja da Consolação, rezar um Pai-Nosso, uma Ave-Maria e uma Glória ao Pai, tudo que eu lembrava, depois enfiar um trocado, se tivesse, e nos últimos meses nunca, na caixa de metal “Para as almas do Purgatório”. Agradecer, pedir luz, como nos tempos em que tinha fé [...]. Verdade que só um completo idiota ou alguém totalmente inexperiente sentiria, nem digo êxtase, mas qualquer animação por ter conseguido um trabalhinho de repórter no *Diário da Cidade*, talvez o pior jornal do mundo (ABREU, 2012, p. 19 – 20).

O olhar descrente da personagem é corroborado ainda por uma visão marcada pelo choque, esboçado no constante encontro com as ruínas, humanas ou não, que se espalham pela cidade. Como uma espécie de *flâneur* da cidade contemporânea, o protagonista vai enfeixando as visões negativas que encontra, observando a miséria das pessoas que, marginalizadas, são como notas dissonantes dentro da imagem de progresso que a grande cidade representa, ou ao menos, tenta representar: “passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos [...], mais um enrolado em trapos como

um leproso, uma negra sangrando. A cenografia eram sacos de lixo [...], moscas esvoaçando” (ABREU, 2012, p. 30).

Além da miséria humana, o narrador-personagem parece ter apenas olhos para a miséria que cerca a cidade e, a partir desse olhar disfórico, enxerga a metrópole como um grande organismo doente, incluindo o próprio prédio em que mora: “Era um edifício doente, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar [...] Embora a julgar pelas rachaduras no concreto, [...] como feridas espalhando-se sobre a pele isso fosse questão de meses”. É a partir dessa construção imagética negativa que o narrador-personagem assume o passado como um espaço onde tudo é melhor, mais respeitável e, por isso, digno de ser reverenciado:

Era um casarão caindo aos pedaços, numa travessa do Bexiga, quase embaixo do viaduto. [...] A porta estava encostada. A sala de espera, cheia de retratos em preto e branco de Cacilda Becker, Glauce Rocha, Sérgio Cardoso, Margarida Rey, Jardel Filho, também estava vazia. Tudo cheirava a mofo, mas talvez pelas fotos, pelas douraduras espatifadas no veludo bordô das poltronas e cortinas, ainda havia restos de nobreza no ar. Isso era sempre o mais melancólico. *Em tudo, aquela memória de outros tempos mais dignos, escondida ali no teatro, nos canteiros da avenida São Luís, nas vidraças da Estação da Luz, na redação do Diário da Cidade, nos casarões sobreviventes da avenida Paulista, por toda parte. Tempos, pensei, tempos melhores.* E dei de cara com minha própria imagem refletida entre as rachaduras de um espelho. Meu cabelo começara a cair. Automático como sempre fazia nos últimos anos, desviei depressa os olhos. Eu também conhecera melhores tempos (ABREU, 2012, p. 140-141 – grifos nossos)

É importante notar que o olhar do narrador-personagem trata tudo o que encontra como um grande apanhado de ruínas, daí a possibilidade de aproximação com a concepção de história veiculada na tese IX benjaminiana. Outro aspecto destacável é que o olhar que o narrador detém com relação às coisas e às pessoas que o cercam é, na verdade, resultado do olhar que apresenta com relação à imagem que tem de si e do modo como foge da imagem arruinada³ de seu próprio corpo: “Automático como sempre fazia nos últimos anos, desviei depressa os olhos”.

³ Defendida em 2013, a dissertação de Natália Rizzatti Ferreira, intitulada *A visão de mundo arruinada na obra Onde andaré Dulce Veiga?*, trata de temáticas próximas as do presente

Embora pareça que o narrador se fecha em uma espécie de silêncio e isolamento que não lhe permitem ter a menor possibilidade de abertura para a vida à medida que vai se envolvendo com a busca por Dulce Veiga, ele se deixa atravessar por outra visão de mundo, esboçada na busca por outra imagem de si. O fato, contudo, é que para constituir uma imagem mais positiva, o narrador precisa aceitar o desafio de explorar o pior de si, de sua vivência e é, desse modo, que vamos reconhecendo a sua condição de, dadas as sugestões do texto, portador do vírus HIV e, portanto, marcado pela morte. Nesse sentido, o protagonista inominado assume a condição do moribundo, do tocado pela morte que pode, a partir do lugar que ocupa, relatar suas vivências e, partir do enfeixamento delas, dar-lhes um significado. A consciência do corpo em processo de morte, ou seja, como alegoria da ruína que está presente dentro e fora de si, dá-se no momento em que a personagem toca o corpo de Márcia, também doente:

Entre os dedos frios, de unhas curtas, pintadas de preto, apanhou meus dedos e, curvando mais a cabeça, levou-os até o seu pescoço, fazendo-me tocar no mesmo ponto onde tocara antes. Estendi os dedos sobre sua pele. Por baixo dela, por trás das riscas de tinta, gotas de suor e água, como sementes miúdas, deslizando ao menor toque, havia pequenos caroços. Senti minha mão tremer, mas não a retirei. Circundei-os, apalpei-os levemente. Ela fechou os olhos. Eram grânulos ovalados, fugidios. Exatamente iguais aos que haviam surgido, há alguns meses, no meu próprio pescoço. Não só no pescoço, nas virilhas, nas axilas (ABREU, 2012, p. 186).

Embora as imagens de ruínas humanas e urbanas passem por um processo de dispersão, isto é, são disseminadas pelo romance, Saul, amante de Dulce Veiga antes de seu desaparecimento e pai verdadeiro de Márcia, pode ser lido como a representação máxima da morte simbólica e do arruinamento. Antes um guerrilheiro de esquerda, capturado por agentes da ditadura, Saul sobrevive aos anos de chumbo, mas acaba enlouquecendo e se afundando num miséria moral e material devido ao uso de heroína. Em seu processo de desagregação social e psíquica, o ex-guerrilheiro acaba por assumir a *persona* da ex-amante, vivendo travestido de Dulce Veiga e morando num quartinho de um cortiço, assistido pela filha.

trabalho e, por conseguinte, da nossa dissertação. É interessante notar que o olhar para os aspectos sociais permeia de modo mais forte as questões desenvolvidas pela estudiosa.

É importante destacar que, durante a ditadura militar, muitas vezes Abreu se posicionou contra o discurso autoritário que dominava o Brasil, utilizando-se, assim como outros escritores, da alegoria política. Todavia, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, o escritor assume uma posição política, mostrando, na caracterização de Saul, as consequências da perseguição e da tortura. Saul, desse modo, assume uma outra faceta da alegoria: ele exprime alegoricamente a violência da ditadura militar. Saul também assume alegoricamente o papel de espelho do narrador-personagem, imagem da morte contida no narrador e que deve ser beijada para que este exorcize seus medos:

Jogado entre trapos, Saul soluçava. Sentada na beira da cama, Iracema repetia consolos inaudíveis, passando a mão pela cabeça dele – e a cabeça dele. [...], era quase completamente raspada. Como a de um presidiário, um louco, um judeu em campo de concentração, um doente terminal submetido à quimioterapia. Da têmpora direita até a nuca, fios grisalhos espetados circulavam uma cicatriz rosa, sinuosa feito cobra. [...] É preciso beijar meu medo, pensei, para que ele se torne meu amigo. Entreaberta a boca dele cheirava mal, os lábios cobertos de partículas purulentas, os dentes podres. Uma cara de louco, uma cara de miséria, uma cara de maldição [...] Eu passei a mão por seus ombros. Ele fechou os olhos quando aproximei mais o rosto. E eu fechei os meus, para não ver meu espelho, quando finalmente aceitei curvar o corpo sobre a cama e beijar aquela boca imunda (ABREU, 2012, p. 205 e 208).

A experiência de choque assume um lugar de suma importância, no âmbito do romance, dado que é a partir dela que a personagem vai esboçando o seu sentimento de vazio com relação ao mundo, bem como demonstra o olhar melancólico daquele que só vê ruínas. Para Benjamin (2015), o choque assume um papel importante no processo de rememoração e/ou de esquecimento, pois, na vivência chocante, o vivido é recalçado e transformado em trauma, impedindo, desse modo, que este seja elaborado. Podemos perceber que a tentativa de não lidar com o passado e com o presente é um dos aspectos importantes da caracterização da personagem, o que subordina o seu olhar a uma percepção negativa que só enxerga as ruínas de um mundo cindido por um modo de vida marginalizador.

Em *Origem do drama trágico alemão* (2013), apesar de tratar de aspectos ligados ao drama trágico alemão surgido durante o Barroco, Walter Benjamin destaca alguns aspectos importantes que também podem ser

ligados à Modernidade. Um deles diz respeito à proximidade, da perspectiva histórica, entre as crises do Barroco e a da Modernidade. No Barroco, por um lado, o homem europeu se deparou com um mundo mais complexo e diverso do que aquele em que estava acostumado a se movimentar e, ao perceber tal diversidade, assume um posicionamento de supervalorização das concepções cristãs do mundo, ainda que adaptadas a um contexto de esvaziamento da escatologia (ou ideia de salvação sobrenatural), o que constrói um mundo baseado na autoridade do príncipe, considerado representante da divindade na Terra, e na possibilidade de uma transcendência mínima.

A Modernidade, por outro lado, marca-se por outros aspectos do esvaziamento: as aglomerações urbanas, a mecanização da vida, o abandono de toda ideia ligada à tradição e a reificação do homem são traços considerados como profundamente negativos e negadores de qualquer possibilidade de transcendência. Constrói-se, dessa maneira, um processo constante de construção e ruína, uma vez que do novo de hoje, emergirão as ruínas do futuro, as mesmas ruínas observadas pelo anjo da história.

É a partir dessa consciência das ruínas simbólicas e reais, humanas ou não, que nos cercam, é que tanto no contexto do Barroco quanto no contexto da Modernidade⁴ emerge um jogo de luto por um mundo que já não existe e que não tem, nessa perspectiva negativa, qualquer possibilidade de solução. O aspecto lúdico do luto se esboça no processo de disseminação e recolha das imagens de ruína e da morte que nos cercam, o que só é possível a partir do estilhaço e do fragmento. Não é à toa, se lido a partir desse ponto de vista, que em *Onde andaré Dulce Veiga?*, o narrador-personagem assume esse olhar desconfiado e melancólico em face de um modo de vida coisificador e que só traz vazio existencial, o que o leva, ao longo do romance, a assumir a posição daquele que dispersa e recolhe os cacos de sua própria vivência e da vivência alheia e com eles constrói uma imagem de si, uma imagem formada da colagem desses cacos e que, se perscrutada a fundo, não passa de uma alegoria da vida.

Não é à toa que o protagonista também vai se valer não só de suas vivências e das vivências de outras personagens, mas também de vários produtos culturais que “morrerão” ou serão transformados em ruínas para, a partir daí, serem revividos no produto final que é o próprio relato. Emerge,

⁴ Há toda uma vertente crítica, sobretudo na América Latina, que liga a produção literária latino-americana ao conceito de Neobarroco, que seria uma espécie de revivescência do Barroco. Um dos principais defensores dessa perspectiva é Severo Sarduy que considera o conceito como capaz de lidar com aspectos como o jogo entre múltiplas linguagens, a fragmentação do discurso, o processo de disseminação e recolha também presente na literatura contemporânea, assim como o caráter opaco e desviante da linguagem literária. Cf. *Escrito sobre um corpo*, obra que apresenta alguns pensamentos de Sarduy acerca do conceito de Neobarroco.

então, o jogo lúdico com a linguagem, o que acaba por construir uma relação de diálogo constelar entre o romance em questão e o conjunto da produção do escritor.

O alegórico assume um lugar de destaque no romance nos fragmentos de vivências, de objetos culturais, na imagem das pessoas e na própria cidade, pois tais fragmentos são representações da ruína e da morte. O romance de Abreu, nesse sentido, é uma grande alegoria da morte que se mascara das mais diversas formas e só assume sua face verdadeira na fala até certo ponto agônica do narrador moribundo. Merece destaque fala de Benjamin acerca desse aspecto da alegoria: “na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem petrificada. A história, com tudo aquilo que desde início tem de extemporâneo, de sofrimento e de malogrado” (BENJAMIN, 2011, p. 176). O olhar para as ruínas da história, contudo, só é possível em *Onde andará Dulce Veiga?* a partir de dois outros aspectos: a memória e o caráter de jogo irônico que o romance apresenta.

A MEMÓRIA, A TEMPORALIDADE E A RESSIGNIFICAÇÃO DO VIVIDO

O encontro com Saul e a retomada da imagem de Pedro, companheiro, de certo modo, responsável pela sua provável contaminação, desencadeiam as reminiscências do narrador-personagem e põem à mostra, ao leitor, as razões de seu isolamento e desesperança. Saul, amante de Dulce, foi entregue involuntariamente pelo protagonista aos agentes do DOPS, o que acaba por constituir um sentimento de culpa, levando, então à melancolia. O encontro é visto pelo protagonista como um acerto de contas, configurado na imagem do beijo entre os dois. Pedro, por sua vez, representou para a personagem talvez a única possibilidade de afeto, por isso, o sentimento de fracasso, abandono e morte simbólica que percebemos no início da narrativa, resultantes do desaparecimento do rapaz. Temos, desse modo, a experiência de choque representada em dois momentos traumáticos para o protagonista.

No entanto, a resignificação das vivências e a construção de uma imagem de si no final desse processo de resignificação só são possíveis à proporção que o narrador aceita confrontar o presente e o passado. A rememoração, a recuperação de fatos e circunstâncias que foram esquecidos se tornam, desse modo, dados importantes para a construção do romance. A memória reivindica um espaço importante no desdobramento da intriga, tornando-se um elemento de construção formal da narrativa.

Voltando ao ensaio “Sobre alguns motivos em Baudelaire”, podemos notar, conforme o posicionamento de Benjamin (2015, p 107 –

108), que a memória e o esquecimento estão presentes na constituição das narrativas na Modernidade literária. Benjamin parte da concepção de duração (*durée*) como uma espécie de clivagem que corta o fluxo do presente, inserindo nele imagens do passado, o que se configuraria como a memória na narrativa. Todavia, é preciso, ainda de acordo com Benjamin, diferenciar a memória voluntária da memória involuntária. A primeira, por um lado, seria o resultado de operações meramente intelectivas, ou seja, são recuperáveis por meio do raciocínio, da rememoração automática, enfim, de movimentos da inteligência. A memória involuntária, por sua vez, independe da vontade e seria responsável pela construção de uma imagem totalizante da vivência, tornada, então, uma experiência.

Para Benjamin, “ a obra de Proust *À la recherche du temps perdu* pode ser lida como a tentativa de reconstituir por via sintética a experiência” (BENJAMIN, 2015, p. 108), uma vez que representa o melhor exemplo dessa retomada do tempo vivido de modo involuntário e da reconstrução dele a partir de um olhar que torna a memória uma imagem que não tem como objetivo primordial a reconstrução total dos fatos da vida porque o seu narrador tem consciência de que a memória é estilhaço dessa vivência que é salva e serve, então, para constituir um mosaico de situações que recompõem o fio de uma existência a partir de uma narrativa sem pretensões de linearidade.

O primeiro volume do romance de Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, expressa em termos literários a própria diferenciação entre a memória voluntária e a memória involuntária, uma vez que, enquanto se esforça por se lembrar da Combray de sua infância, o narrador apenas consegue se lembrar de seu medo de dormir sozinho, da escadaria e da luz baça que entrava pelo vão da porta. Todavia, ao comer a *madeleine* embebida no chá, a memória gustativa desencadeia uma série de operações mentais que acabam por desencadear as memórias do narrador que reavê uma imagem de Combray e de sua infância, ainda que esta imagem seja fragmentária e impossível de ser reestabelecida totalmente.

Walter Benjamin aprofunda tais aspectos e chama a atenção, no ensaio “A imagem de Proust” (1985), para o fato de que Proust “não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu”, isto é, a retomada do vivido foi capaz de dar ao narrador uma imagem de si como o sujeito que vivenciou ou presenciou cada uma das situações representadas na *Recherche*. Ainda conforme Benjamin, a rememoração pode ser comparada ao ato de tramar ou tecer, num processo que o estudioso chama de “o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?” (BENJAMIN, 1985, p.37). É na relação dialógica entre a rememoração e o esquecimento

que reside a memória involuntária, resultado de felizes coincidências que permitirão ao homem a construção de um espaço em que os episódios de sua vida se tornarão uma experiência comunicável e, por conseguinte, partilhável⁵.

Embora Proust seja visto como o escritor que, segundo Benjamin, representa o melhor exemplo da utilização da memória e da questão da morte das coisas e sua reconstituição como imagem literária, Baudelaire também teria mobilizado aspectos da memória e se utilizado de estilhaços da vida urbana na construção de uma alegoria que veicula, no interior de sua produção poética, a concepção de que tudo o que é moderno e marcado pela novidade está fadado ao processo de morte, de fragmentação, tornando-se ruína. Um bom exemplo dessa concepção pode ser visto em *Les fleurs du mal*, especialmente no poema “Le cygne”, no qual o poeta, ao fazer uma espécie de retomada da tradição literária, compara-se ao cisne que voa e vê as sombras das ruínas do futuro numa Paris que mudava vertiginosamente, graças ao processo de urbanização de Haussmann que “modernizava” a cidade, apagando os traços da Paris medieval. Desse modo, o que percebemos na obra de Baudelaire é a visão de que a poesia, o poeta e o próprio meio no qual este se inseria – neste caso Paris – estavam fadados à perda do valor aurático e, portanto, fadados à morte.

Voltando ao romance de Abreu, podemos perceber que nele a visão acerca da vida urbana e dos modos contemporâneos é criticada, como afirmamos acima, por meio da constituição de imagens que mostram a cidade, as pessoas e os objetos que cercam o narrador-personagem como ruínas, estilhaços que, em algum momento, apresentaram uma aura, sempre ligada a um passado ideal. É exatamente nessa visão do passado como espaço ideal, onde as coisas teriam sentido e dignidade, é que farão da memória, ou melhor, dizendo da rememoração um traço fundamental para a compreensão da narrativa de Abreu.

De que modo tal espaço de rememoração é constituído no romance? Nos parece claro que Abreu, consciente de que a maioria de suas temáticas já havia sido trabalhada por outros escritores, buscou alternativas

⁵ Há uma diferenciação, no âmbito da ensaística de Benjamin, entre vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*). Enquanto aquela seria o conjunto de episódios que não dão significado à existência humana, esta, ao contrário, configurar-se-ia na fruição de um tempo qualitativo que permite que episódios vivenciais se tornem experiências que dão sentido à vida humana. A questão, todavia, é que a Modernidade seria um momento histórico não propício à experiência devido ao isolamento urbano e ao modo de produção capitalista, responsáveis pela cisão do homem e pela impossibilidade da partilha social da experiência. A própria narrativa literária moderna, concebida para ser lida de modo privado, também construiria essa cisão, relativizada, quando o escritor consegue tirar o polo receptor de sua zona de conforto.

para lidar com a questão da memória e do esquecimento em *Onde andar* Dulce Veiga? Nesse sentido, o autor busca a comparação entre presente e passado a partir de imagens disfóricas, ou até mesmo grotescas, que têm como dado fundamental mostrar esse passado mais nobre.

A mobilização de produtos culturais pertencentes seja ao que se convencionou chamar de “Alta cultura”, seja de produtos culturais da cultura de massa como: música *pop*, cinema, clipe ou mesmo a narrativa televisiva têm como objetivo essencial marcar a diferença entre presente e passado na narrativa. Um bom exemplo dessa mobilização da cultura *pop*, do clipe de rock pode ser vista na primeira manifestação da memória do narrador, quando este, com a missão de entrevistar a banda de Márcia Felácio, ouve “Nada além” em sua versão *hardcore* e tem uma espécie de transe memorialístico que o faz voltar no tempo e ver a cantora Dulce Veiga cantando a mesma música num registro mais próximo da composição original:

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

[...] Nada, nada além, Márcia repetia, quase sem se mover, afastando-se do poste apenas para abaixar-se, estendendo dramaticamente a mão para a frente, erguendo para o alto o rosto desfigurado pelos filtros mortiços das luzes. Fechando os olhos vi novamente aquela poltrona verde. E mais nada, nada além, até começar a lembrar dos mesmos versos cantados por outra voz. Uma voz de mulher, antiga, densa, pesada. [...] Então lembrei, num relâmpago: Dulce Veiga (ABREU, 2012, p. 36-37).

É importante notar que, enquanto versão da música cantada por Dulce Veiga e a própria imagem da cantora é caracterizada a partir de uma leitura afetiva e positiva do narrador, a versão de “Nada de além”, cantada por Márcia Felácio, é sitiada por imagens negativas, representadas pelo som pesado da banda, pelo cenário pós-apocalíptico que cerca a cantora que, deformada pelas luzes, parece alguém saído de um filme de destruição. Essa construção imagética do narrador tem por finalidade marcar a diferença entre passado e presente. A beleza é um atributo da arte de Dulce Veiga, uma diva

do passado, enquanto às produções contemporâneas do narrador sobram apenas o atributo desagradável de serem parodísticas, imitativas e veiculadoras da concepção de um mundo e de modo de vida destrutivos. Isso fica ainda mais evidente quando o narrador deixa escoar a memória sobre Dulce Veiga, reconstituindo, por meio do seu olhar, essa reminiscência com imagens que remetem ao cinema *noir*, num evidente processo de idealização do passado da cantora e, por inclusão, do seu próprio passado como jornalista de cultura que entrevistara a diva que, então, candidatava-se ao estrelato:

A primeira vez que vi Dulce Veiga, e foram apenas duas, ela estava sentada naquela poltrona de veludo verde. Uma bergère, mas naquele tempo eu nem sabia que se chamava assim. [...] Por alguma razão, até hoje, ao pensar nela penso também inevitavelmente num filme qualquer, em preto e branco, da década de 40 ou começo de 50.

Dulce tinha a cabeça jogada para trás, afundada entre aquelas abas. Como se não visse, como se não estivesse lá (ABREU, 2012, p. 42 – grifos do autor).

O uso do itálico é um dos procedimentos utilizados por Caio Fernando Abreu e que é recuperado no romance que ora estudamos com o objetivo de expressar o corte entre a realidade do narrador e a representação de suas reminiscências. Em seu estudo sobre os núcleos de produção de Abreu, Ellen Dias afirma que o uso do itálico tem por objetivo “atribuir um tom efeito de introspecção e/ou um tom confessional no discurso de suas personagens” (DIAS, 2006, p. 21). O trecho acima destacado apresenta este componente de intimismo, uma vez que estabelece um corte discursivo – a narração dos fatos é “parada” para que a memória emerja: temos, desse modo, a irrupção do passado no presente.

O que importa, contudo, no processo de reconstituição da memória é a construção de uma espécie de “cenário” glamoroso onde a cantora é inserida, marcando uma diferença substancial com o “cenário” pós-apocalíptico do clipe das “Vaginas dentatas” e, por expansão, da própria cidade com sua multidão de miseráveis e suas ruínas que remetem a um novo que envelheceu, que se desagregou. Todos esses elementos: a utilização de recursos metafóricos que relacionam a memória ao filme *noir*, a construção do clipe pós-apocalíptico e a disseminação desses elementos pela cidade por meio do olhar do narrador-personagem marcam o seu posicionamento em face de um presente arruinado e sem sentido.

A dispersão de referências de produtos da cultura de massa e, também, da convencionada alta cultura tem como princípio fundamental,

num primeiro momento, construir por meio do estilhamento destes bens culturais um caráter de construção discursiva que revaloriza tais objetos e, ao mesmo tempo, relativiza o lugar que ocupam. Num ensaio sobre o diálogo das obras de Manuel Puig e Caio Fernando Abreu com os *mass media*, Wanderlan da Silva Alves afirma, em seu artigo, que em *Onde andará Dulce Veiga?* – e também em *Boquitas pintadas* – “o trabalho crítico [...] com a linguagem colabora para a renovação e reavaliação do gênero romance” (ALVES, 2010, p. 224), juntando a ideia de que a recriação da vida das personagens a partir de uma linguagem marcada pelo clichê, ao mesmo tempo que se utiliza de uma linguagem alienada pelos meios de comunicação, constrói um espaço de retirada do leitor da sua zona de conforto, pois o procedimento de utilização de elementos culturais passíveis de serem reconhecidos pelo polo receptor, garantirão a leitura do caráter irônico do romance. Desse modo, o romance joga com a ideia de que a linguagem é o local onde o romance de fato acontece.

Não nos cabe, aqui, discordar do olhar importante que Alves lança acerca da relação que o romance de Abreu apresenta com relação aos *mass media*, contudo, ao que parece, o olhar narrativo que estilhaça filmes, peças de teatro, poemas, telenovelas e os cola num processo de bricolagem que mata o sentido original e ressignifica esses estilhaços que passam a fazer parte do corpo do romance, objetiva, no fim das contas, uma espécie de fala autoral de que a arte em tempos de lixo só pode ser realizada com lixo, isto é, a partir do recorte e da colagem. No fundo, temos uma espécie de recado de Abreu ao seu leitor: “já que não se pode mais fazer um grande romance, como eram os romances de ‘antigamente’, eu te entrego este romance B” – aliás, subtítulo da narrativa.

A partir do primeiro encontro com Márcia Felácio a reminiscência reivindica um plano especial no romance, já que será por meio dela que conheceremos os fatos ligados ao desaparecimento de Dulce Veiga e à vida afetiva da personagem-principal, levando-nos a compreender sua melancolia e desconfiança em relação a possíveis novos afetos. Por isso, o rememorar ganhará, em *Onde andará Dulce Veiga?*, contornos proustianos.

Assim como os produtos culturais, a memória emerge como estilhaço, ruína do vivido; ruína essa que serve à construção de uma imagem de si. De fato, temos, nas lembranças do narrador, imagens que representam um tempo morto, cacos de vivências que vão sendo colhidas, e que, ao se encaixarem, tal como num mosaico, constroem um desenho, ou, melhor dizendo, no caso do romance, constituem uma imagem do próprio narrador-protagonista. O fato é que, ainda que ocorra uma ligação do narrador com seu passado, como o repórter que entrevistou Dulce Veiga antes de seu desaparecimento, ele se nega a reviver tais lembranças, pois sabe que, uma

vez abertas as comportas da rememoração, a lembrança de Pedro também emergirá. Há, desse modo, uma tentativa do narrador de permanecer no presente, negando-se a revisitar o passado com a afirmação de que a vida não poderia ser apagada. Essa resistência fica evidente na primeira lembrança de Pedro que o narrador tenta, em vão, afastar:

[...] com um arrepio subindo desde a cintura até os cabelos molhados da nuca, os olhos embaçados pela luz do dia, água do banho ou de lágrimas, quem sabe, de repente um vazio que nem todas as obscenidades que Jacyr continuava dizendo poderiam preencher, tornar engraçado ou mais leve, dentro daquela saudade que não ia embora por mais que o tempo passasse e dentro dele, mesmo sem lembrar, apenas agindo, todos os dias eu acordava e tomava banho, escovava os dentes e fazia todas essas coisas rotineiras, igual a alguém que aos trancos, mecanicamente, continua a viver mesmo depois de ter perdido uma perna ou um braço que, embora ausentes, ainda ausentes, ainda doem – sem poder evitar, inesperadamente, sem querer evitar, outra vez lembrei de Pedro (ABREU, 2012, p. 90).

As memórias ligadas ao amor do protagonista por Pedro, que nos dão uma imagem verdadeira dos seus desejos e anseios, são desencadeadas no momento em que ele paga uma garota de programa e tem uma relação na qual o desejo e o asco se misturam: “Ela me empurrou sobre o sofá, por um segundo desejei que fosse embora” (ABREU, 2012, p.126) e “quase gozando e rindo, sem que nada no corpo dela, além da boca me tocasse o corpo além do pau, desta vez deliberadamente [...] continuei a lembrar de Pedro” (ABREU, 2003, p.127).

Na comparação entre a relação que teve com Pedro e a que teve com Dora, o afeto de Pedro é representado de forma mais lírica, reiterando o caráter de retomada do vivido, de modo que o narrador obtenha, nessas lembranças, uma imagem mais positiva de tudo que vivenciara até então. Note-se que tudo o que se liga a Pedro é luminoso e traz alegria ao narrador até o momento em que aquele desaparece: “Pedro era tão claro que, no escuro, quando estava nu, eu ficava olhando para ele à espera de sua pele fosforescesse como roupa branca na luz negra. Talvez por isso, por outras coisas também, a primeira vez que o vi tive uma sensação de dourado” (ABREU, 2012, p. 114). A impressão de luminosidade, presente em Pedro, é reiterada no seu constante retorno à casa do narrador, que afirma: “Quando

Pedro voltou estava anoitecendo. E foi como se todas as luzes da casa se acendessem ao mesmo tempo” (ABREU, 2012, p.129).

A memória afetiva é valorizada e colocada em destaque na medida em que a personagem demonstra toda a carga de desejo que se estabelece entre os dois e como tal desejo vai se tornando, a cada volta de Pedro, algo que vai gradativamente se desenvolvendo até o momento em que os dois se relacionam: “Ele tirou minha roupa, lambeu todo meu corpo, me virou de bruços e me possuiu como um homem possui outro homem [...] Eu senti primeiro dor, depois medo, depois prazer.[...] Mas nojo não, nem desprezo ou vergonha” (ABREU,2012, p. 130). Ao contrário da relação com Dora, que gera um sentimento de asco e que poderia ser vista como uma relação normal, dado o peso das normas sociais com relação à sexualidade, a relação com Pedro é vista como uma relação limpa na qual o nojo ou a vergonha não têm lugar.

As memórias ligadas a Pedro se tornam amargas quando este abandona o narrador, sendo que a imagem deste abandono mostra a razão da desconfiança do narrador, sua falta de perspectiva em relação à vida e sua tentativa desesperada em viver apenas um presente sem sentimentos, um real sem “nada por trás”: “Não sei quanto tempo durou. Só comeci a contar os dias a partir daquele dia em que ele não veio mais. Desde esse dia, perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro” (ABREU, 2012, p. 130). A morte simbólica que se apresenta no afastamento do namorado é reiterada, pelo narrador, com uma metáfora que representa a própria morte: “As luzes da casa nunca mais tornaram a acender com sua chegada” (ABREU, 2012, p.130 -131), uma vez que, sem Pedro, o narrador perde a razão de existir.

A emergência de um espaço da memória na narrativa de Abreu tem pelo menos dois aspectos importantes e que merecem ser destacados. O primeiro deles diz respeito ao fato de que a narração só é possível, no âmbito do romance, porque o narrador-personagem ocupa o lugar daquele que está marcado para morrer e é, na posição de moribundo, que ele assume o papel alegórico do homem urbano do século XX e testemunha isso a partir da bricolagem narrativa que constrói. Podemos afirmar, então, que Abreu se aproxima do que Jeanne-Marie Gagnebin fala acerca da visão benjaminiana da narração que é a de “estabelecer uma nova relação com a morte, portanto com a negatividade e com a finitude” (GAGNEBIN, 1994, p. 73). Segundo essa concepção, o morrer e o narrar seriam semelhantes, pois possuem, como ponto de origem e de encontro, o moribundo com toda a autoridade que este possui. O segundo aspecto se liga a construção de uma temporalidade.

Paul Ricoeur, no primeiro volume de *Temps et récit* (1991), defende a ideia de que o tempo só é passível de ser compreendido à medida em que está ligado à vivência humana, constituindo-se, sobretudo, por meio

da narrativa existencial que estabelece uma relação tensa com a finitude, de modo a vencê-la. Caio Fernando Abreu estabelece esta relação por meio de uma narração que guarda aspectos essenciais e que fazem do seu, um dos romances mais revolucionários da virada da década 80 para década de 90 no século XX. Uma das razões para essa afirmação é a relação de recorte e construção de um romance em forma de mosaico, que mata e revivifica uma série de elementos culturais na confecção do romance e que trata o tempo como aparentemente linear, mas que guarda, em certa medida, uma relação com o tempo mítico da criação.

O romance, finalmente, marca-se por pelos menos três níveis de construção narrativa. O primeiro diz respeito à narração do desaparecimento de Dulce Veiga e sua procura, o que insere o romance numa tensa e ambígua narração com o relato jornalístico. Todavia, como já afirmamos, o romance guarda em seu cerne a narrativa da vivência do narrador – o segundo nível da narrativa – que acaba por se tornar a história primordial, embora as duas histórias se toquem no final, quando o narrador encontra Dulce Veiga envelhecida e sem o glamour da estrela do passado. Dulce Veiga acaba por ocupar o lugar do passado idealizado pelo narrador, por isso, a sua presença auratizada nas memórias do protagonista. O encontro com Dulce, que seria, de certo modo o encontro com o passado luminoso, mostra-se, no fim das contas, um grande fracasso: Dulce é encontrada envelhecida e ocupando um lugar de destaque numa comunidade espiritualmente alternativa. Permanece cantora, mas de uma churrascaria de beira de rodovia. É interessante notar que, somente quando o narrador se dá conta do fracasso de sua busca, consegue se abrir para a vivência do presente e, então, o romance termina. Por essa razão é importante a afirmação final do romance “E eu comecei a cantar” (ABREU, 2012, p. 231).

O procedimento narrativo utilizado por Abreu acaba por deixar elíptico o terceiro nível da narrativa, ou seja, a história da história, configurada no relato presentificado que parece escamotear o próprio sentido do romance que é contar como se faz um romance num contexto em que a imitação, a colagem, a paródia são fundamentais para a constituição da arte. Enfim, Abreu afirma a hora do lixo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se detém na análise das personagens de Caio Fernando Abreu, pode-se afirmar que elas constroem a sua felicidade, abrindo pequenas brechas de esperança no vasto espaço de luto e melancolia em que se inserem. São personagens prisioneiras de si, mas que ainda guardam a

percepção da liberdade. Parece-nos que o narrador-personagem de *Onde andaré Dulce Veiga?* apresenta esses aspectos, sobretudo, porque guarda a desconfiança em soluções mágicas e acaba por construir uma imagem de si, o que não garante um espaço para a felicidade.

O romance, como dissemos, publicado na virada da década de 1990, constitui o que poderíamos chamar de *zeitgeist* – ou espírito do tempo – da década de 1980: nas ruínas dos sonhos de liberdade e igualdade das décadas anteriores, surge a experiência do choque, esboçada na consciência de que qualquer ideia de felicidade, de plenitude, de satisfação é impossível quando o que se tem sob os olhos é um amplo panorama de ruínas, lixo e miséria humana. *Onde andaré DulceVeiga?* é um livro escuro que afirma, no fim das contas, que há um pequeno espaço de alegria, alegria melancólica na verdade, constituída na valorização do vivido. Isso de modo individual. À coletividade cabe a ideia de que o mundo contemporâneo é feito das sombras de um passado melhor.

O que resta ao homem contemporâneo, consciente que está da nulidade das esperanças, é viver e tentar ser feliz em meio às cinzas fumegantes de um tempo que não volta mais, daí o recorte de produtos culturais presente no último romance do escritor. Abreu, desse modo, na construção do romance, torna-se uma espécie de alegorista de nossa época, que dissemina e recolhe as imagens desse passado luminoso, restaurando-o, salvando-o de forma benjaminiana, mas, sobretudo, afirmando um presente tributário de tudo o que veio antes, um presente cujo significado só tem sentido em sua relação com o passado, com a ruína, com a memória e, sobretudo, com a morte, representada, afinal, pelo tempo implacável que corrói as coisas e as pessoas, e esboçada, artisticamente, na composição de um romance que afirma, em última instância, que a arte, em tempos de ruína, é feita com estilhaços de outras artes, ruínas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C. F. *Onde andaré Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Saraiva, 2012.

ALVES, W. S. O entrelugar da experimentação no romance latino-americano contemporâneo: Manuel Puig e Caio Fernando Abreu. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, v. 2, n.36, p. 211-231, Jul/dez, 2010.

ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal*. Paris: Maxi-Poche, 1993.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. Sobre alguns motivos em Baudelaire. In: _____. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 103 -149.

_____. Sobre o conceito de História. In: _____. *O anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 9 – 20.

DIAS, E.M.S. *Paixões concêntricas: as motivações dramáticas na obra de Caio Fernando Abreu*. 2006. 167f. Dissertação (Mestrado em Literaturas em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006.

FERREIRA, N, R. *A visão de mundo arruinada na obra Onde andaré Dulce Veiga?* 2013. 105f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

GAGNEBIN, J-M *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GOMES DE JESUS, A. L. *As representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu*. 2010. 185f. Dissertação (Mestrado em Literaturas em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2010.

PROUST, M. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard (folio), 2011.

RICOEUR, P *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1991. t. 1.

SARDUY, S. Por uma ética do desperdício. In: _____. *Escritos sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 57-79.

Data de recebimento: 30/06/2016

Data de aprovação: 30/11/2016