

O narrador *chiffonnier* no romance de Caio Fernando Abreu *The narrator as a chiffonnier on Caio Fernando Abreu novel*

Milena Mulatti Magri

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
milenamagri@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo investigar a constituição da memória da ditadura militar brasileira no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (2007), de Caio Fernando Abreu, a partir, sobretudo, da construção de um ponto de vista fragmentário. Para tanto, privilegiamos a investigação da construção de um narrador que se aproxima das figuras do *chiffonnier* e do materialista histórico, presentes na obra de Walter Benjamin, em seus respectivos textos “Paris do Segundo Império” (1989) e “Sobre o conceito de história” (2005). Procuramos demonstrar como o romance em questão apresenta um esforço de compreensão deste passado recente da história brasileira, que se configura como uma memória traumática, representada por meio de um romance fragmentário. O trauma que define seu passado e sua memória afeta o momento presente do protagonista, o que se demonstra também por detalhes do seu cotidiano.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; *chiffonnier*; ditadura militar brasileira.

Abstract: This work aims to investigate the constitution of a memory of the Brazilian military dictatorship on the novel *Onde andaré Dulce Veiga?* (2007), by Caio Fernando Abreu, mainly by the construction of a fragmentary point of view. In order to our analysis shall be focused on the investigation of the construction of a narrator as the figures of the *chiffonnier* and the historical materialist, presents on the work of Walter Benjamin, on their respective texts “Paris do Segundo Império” (1989) and “Sobre o conceito de história” (2005). We search to demonstrate how this novel tries to understand the recent past of the Brazilian history, which constitutes a traumatic memory, represented by a fragmentary novel. The trauma which defines the protagonist past and his memory also affects his present, what can be demonstrated by details of his daily.

Key-words: Caio Fernando Abreu; *chiffonnier*; Brazilian military dictatorship.

A obra de Caio Fernando Abreu apresenta um esforço de compreensão dos acontecimentos históricos e políticos que caracterizaram a sua geração, concentrando-se, sobretudo, entre os anos de 1960 a 1980. Propomos, neste trabalho, a leitura do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (2007), último romance publicado em vida pelo escritor, privilegiando, na abordagem, a interpretação dos acontecimentos que remetem à história recente de ditadura militar brasileira. A memória tem papel fundamental no romance e vincula-se a eventos traumáticos. Neste sentido, a representação deste passado se dá de maneira fragmentária e,

por vezes, obscura, o que reforça o aspecto sombrio que tais memórias suscitam. A fragmentação da narrativa, neste romance, formula-se sobretudo a partir da construção do narrador, que pretendemos analisá-lo como análogo à figura do *chiffonnier* benjaminiano.

O *chiffonnier* é uma figura emblemática do esforço de recuperação do passado e da memória, na obra do filósofo. Ele é o sucateiro ou o trapeiro, que recolhe os restos e os fragmentos, a fim de não deixar que nada se perca. Esse “narrador sucateiro”, como nomeado por Jeanne Marie Gagnebin, está interessado em “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter importância nem sentido, algo com o que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2009, p. 54). O trabalho de recuperação e rememoração do *chiffonnier*, em sintonia com o trabalho do materialista histórico, das teses *Sobre o conceito de história*, de Benjamin, concentra-se sobre os fragmentos de história e de memória, que foram relegados ao esquecimento. Além disso, o *chiffonnier* também é uma figura crítica da sociedade de consumo, uma vez que ele sobrevive, justamente, daquilo que foi descartado e rejeitado.

Benjamin refere-se ao *chiffonnier* em sua leitura da poesia de Baudelaire. O filósofo procurará estabelecer uma relação entre o poeta e o trapeiro. Em *Paris do segundo império* (1989), Benjamin apresenta o contexto histórico-social que permitiu o surgimento dessa figura. Com o crescimento urbano-industrial, o material excedente tornou-se flagrante e não demorou para que algumas pessoas, que não tinham como garantir o seu sustento, passassem a tirar proveito das sobras, daquilo que havia sido rejeitado pelo capital:

Maior número de trapeiros surgiu nas cidades desde que, graças aos novos métodos industriais, os rejeitos ganharam certo valor. Trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira situada na rua. O trapeiro fascinava sua época. Encantados, os olhares dos primeiros investigadores do pauperismo nele se fixaram com a pergunta muda: “Onde seria alcançado o limite da miséria humana?” (BENJAMIN, 1989, p. 16).

O filósofo flagra um expoente de miséria social produzido pelo contexto moderno e Benjamin não deixa de procurar compreender a perturbação que o objeto desse flagrante representa à sociedade de consumo. Ele se interessa por esse elemento desestabilizador dos alicerces sociais e o associa a outros grupos, mais ou menos inseridos socialmente, que estão em busca do mesmo efeito que a mera existência do trapeiro provoca:

Naturalmente, o trapeiro não pode ser incluído na boêmia. Mas, desde o literato até o conspirador profissional, cada um que pertencesse à boêmia podia reencontrar no trapeiro um pedaço de si mesmo. Cada um deles se encontrava, num protesto mais ou menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário. Em boa hora, podia simpatizar com aqueles que abalavam os alicerces dessa sociedade. O trapeiro não está sozinho (BENJAMIN, 1989, p. 17).

A aproximação que Benjamin estabelece entre a figura do *chiffonnier* e o poeta da obra de Baudelaire nos permite depreender um novo olhar sobre a arte moderna. O autor se concentra sobre a poesia de Baudelaire como expoente de

uma visão de arte que procura nos restos de uma poesia outrora sublime a matéria que pode vir a ser a expressão da arte moderna:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespagam os traços do trapeiro que ocupou em Baudelaire tão assumidamente. Um ano antes de *O Vinho dos Trapeiros* apareceu uma descrição em prosa dessa figura: “Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar as formas de objetos úteis ou agradáveis”. Essa descrição é apenas uma dilatada metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça (BENJAMIN, 1989, p. 78-79).

Propomos, aqui, um paralelo entre as figuras do *chiffonnier* e a do “novo bárbaro” benjaminianas. O conceito de “nova barbárie” aparece em seu texto “Experiência e pobreza”, de 1933. Já o título do ensaio nos remete a uma característica essencial à composição da figura do *chiffonnier*, no texto mencionado: a pobreza de experiência, no primeiro, e a miséria social, no segundo. Neste texto, Benjamin apresenta uma discussão sobre sua tese do fim da transmissão da experiência, em tempos modernos, em razão do aprimoramento do modo de produção serializado do capitalismo e, sobretudo, do horror vivenciado durante a primeira guerra mundial. O mesmo tema será retomado de modo ainda mais detalhado em seu texto “O narrador”, mas o filósofo apresentará implicações diferentes para o tema, em cada um destes textos. O que nos interessa, por ora, é a ideia do “novo bárbaro” como aquele que é capaz de erigir um novo olhar sobre o seu tempo a partir da pobreza de experiência – e de tradição – que caracteriza sua época.

O conceito de “nova barbárie” relaciona-se com o que Benjamin entende por “barbárie”. Diferentemente do modo como a barbárie é compreendida pela tradição – um atentado ou ameaça à civilização ou a um grupo social organizado –, entendemos que a barbárie, para Benjamin, também pode ser interpretada como a violência socialmente instituída que é tida como justificável em nome do progresso técnico e econômico. Em suas teses “Sobre o conceito de história”, o filósofo apresenta uma formulação que atenta para o caráter bárbaro da civilização, negando a ideia convencional de que esta se constitui, justamente, a partir da negação da barbárie. Segundo Benjamin: “Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie” (BENJAMIN, 2005, p. 70). Nas teses, o filósofo reitera a sua visão de história, por meio da qual se deve recuperar a versão daqueles que foram sufocados pela versão histórica oficial, também reconhecida como cultura. A “nova barbárie” benjaminiana rompe com essa forma de compreensão da história e da cultura. Levando em conta as ideias de

Benjamin, é possível propor que a “nova barbárie” se refira ao homem que, diante da pobreza de experiência de sua época – uma vez que esta rompeu com os valores propagados pela tradição –, seja levado a encontrar novos valores e novas formas de expressão para dar sentido ao seu tempo e ao seu novo modo de vida:

Pobreza de experiência: isso não quer dizer que os homens aspirem a uma nova experiência. Não, eles almejam libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que eles possam fazer valer tão pura e claramente a sua pobreza, externa e interna, que disso resulte algo decente. (BENJAMIN, 1986, p. 197-198)

Parece-nos semelhante o gesto reclamado por Benjamin tanto na figura do “novo bárbaro” quanto na do *chiffonnier*. Ambos encontram-se apartados de uma determinada ordem social – seja pela ruptura com a tradição de transmissão de uma experiência por meio da oralidade, seja pela exclusão social a que se submete aquele que não se insere na ordem de produção do capital. Não escapa ao filósofo, no entanto, um objetivo que dirige a ação do “novo bárbaro” e do *chiffonnier*: construir com pouco, saber fazer valer a miséria de seu tempo. Walter Benjamin leva adiante a reflexão em torno do “novo bárbaro” para alçá-lo, também, como um valor estético da arte moderna – a arte das vanguardas, a arquitetura de vidro e aço. Novamente, aqui, vemos uma semelhança entre o *chiffonnier* e o “novo bárbaro”.

Para Irving Wohlfarth (1986), a figura do *chiffonnier* é, num primeiro momento, recebida como uma figura menor, pouco prestigiada pelos leitores da obra de Benjamin. Mas Wohlfarth atenta para o movimento de convergência de várias das figuras que permeiam a obra do filósofo, permitindo uma cadeia de associações. Desse modo, a própria figura do historiador materialista se metamorfosearia na figura do *chiffonnier*. Além disso, Wohlfarth pretende valorizar, nos textos de Benjamin, a presença constante do *chiffonnier* na postura do próprio autor. Para Wohlfarth, as *Passagen-Werk* são construídas por um escritor *chiffonnier*, à procura dos cacos e das sobras que, ao justapô-las, é capaz de revitalizá-las. Nisso consiste sua semelhança com o historiador materialista das teses *Sobre o conceito de história*:

A figura do “historiador materialista”, tantas vezes invocada nos últimos escritos de Benjamin, se metamorfoseia tão regularmente quanto o poeta na obra de Baudelaire. Ele é, para citar poucos exemplos, um fotógrafo especialista, um anjo petrificado de horror, um profeta a ressurgir e um “arauto que convida à mesa as sombras do passado” (PWI, 603). Nenhuma dessas figuras divergentes – mas também convergentes – devem ser privilegiadas em detrimento de outras. O essencial, como em Baudelaire, é a configuração que destaca sua justaposição. Se, sob o risco de hipostasiá-lo ou de romantizá-lo, ou de sucumbir a uma certa nostalgia da lama, propomos, contudo, isolar aqui a figura um pouco menor do *chiffonnier*, porque ele ocupa, de fato, uma posição singular, ou dupla, na economia geral das *Passagen-Werk*. Se o *Lumpensammler* (literalmente: “coleccionador de trapos”) não tem mais que um pequeno papel de figurante no conjunto, ele é, simultaneamente, na obra, como a figura mesma de sua montagem. Escondido nesse grande aparato crítico, mas designado a dedo, ele se parece com o anão cripto-teológico que, segundo as *Teses sobre a*

Filosofia da História, é indispensável para o bom funcionamento deste dispositivo materialista (WOHLFARTH, 1986, p. 560).¹

Se levarmos adiante a afirmação de Wohlfarth, de que o *chiffonnier* seja uma figura que perpassa todo o processo de escrita da obra de Benjamin, encontraremos nas teses “Sobre o conceito de história” sua presença recorrente, embora dissimulada. Já na tese II, chama a atenção o vocabulário empregado por Benjamin ao se referir aos vestígios do passado que sobrevivem no presente sem que percebamos:

O passado leva consigo um índice secreto pelo qual é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoam nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas? [...] Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos procedeu, uma fraca força messiânica, a qual o passado tem pretensão. Essa pretensão não pode ser descartada sem custo. O materialista histórico sabe disso (BENJAMIN, 2005, p. 48).

Benjamin refere-se a “sopro”, “eco”, “fraqueza” e “descarte”. São todos elementos que podem produzir o sentido de algo que só se realiza por meio do que já não está mais ali. O sopro é vestígio do ar que envolveu os antepassados; o eco é vestígio da voz. Em a “fraca força messiânica”, além do oximoro da imagem, a fraqueza só se sustenta a partir da ideia da possibilidade de ser forte. Ela é, em certo sentido, o vestígio da força. E, por fim, o descarte é o vestígio daquilo que não tem mais serventia aparente. É justamente do vestígio que sobrevive o *chiffonnier*. E a Benjamin não escapa o detalhe de que também o materialista histórico está atento ao vestígio.

Na tese seguinte, Benjamin inicia com a afirmação: “O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história” (BENJAMIN, 2005, p. 54). Novamente, aqui, vemos uma semelhança de atitude entre o materialista histórico e o *chiffonnier*. Tanto um quanto o outro estão atentos aos detalhes – sejam os acontecimentos menores, seja a sobra do que a cidade rejeitou – e sabem que não há elemento sem importância. Essa concepção é fundamental para a compreensão da noção de história para Benjamin,

¹ Apresentamos, acima, uma livre tradução do texto de Wohlfarth. A seguir, o trecho original, em francês: «*La figure de «l'historien matérialiste», si souvent invoquée dans les derniers écrits de Benjamin, se métamorphose aussi régulièrement que le poète dans l'oeuvre de Baudelaire. Il est, pour n'en citer que quelques exemples, un photographe expert, un ange pétrifié d'horreur, un prophète à rebours et un « hérault qui invite à table les ombres du passé» (PWI, 603). Aucune de ces figures divergents – mais aussi convergents – ne doit certes être privilégiée aux dépens des autres. L'essentiel, comme chez Baudelaire, c'est la configuration que fait ressortir leur juxtaposition. Si, au risque de l'hypostasier ou de le romancer, voire de succomber à une certaine nostalgie de la boue, on propose néanmoins d'isoler ici la figure plutôt mineure du chiffonnier, c'est parce qu'il occupe, en fait, une position singulière, ou plutôt double, dans l'économie générale du Passagen-Werk. Si le Lumpensammler (littéralement : « collectionneur de haillons ») n'a qu'un petit rôle de figurant dans l'ensemble, il y est simultanément à l'oeuvre comme la figure même de son assemblage. Caché dans ce grand appareil critique, mais désigné du doigt, il ressemble au nain crypto-théologique qui, selon les Thèse sur la Philosophie de l'Histoire, est indispensable au bon fonctionnement de l'appareil matérialiste» (WOHLFARTH, 1986, p. 560)*

que culminará na redenção: “só à humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza” (BENJAMIN, 2005, p. 54). Associa-se a isso o modo como Benjamin compreende a imagem do passado, na tese V:

A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. [...] Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado (BENJAMIN, 2005, p. 62).

A imagem do passado é um fragmento que está prestes a se perder – uma imagem do passado que está prestes a ser rejeitada pelo presente. Cabe ao materialista histórico, novamente, comportar-se como o *chiffonnier* da história e recuperá-la. Mas Benjamin enfatiza que se trata de um movimento arriscado, pois depende da força do acaso o resgate dessa imagem que “passa célere e furtiva”. Esse risco, que faz parte da tarefa do materialista histórico, está expresso no início da tese VI: “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo” (BENJAMIN, 2005, p. 65). Articular o passado, tarefa do materialista histórico, é justapor os fragmentos do passado – as imagens recolhidas – de modo que este reagrupamento possa redizer o passado.

A figura do anjo, na tese IX, novamente nos remete ao *chiffonnier*. Seu desejo é recolher os destroços da catástrofe única “que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés” (BENJAMIN, 2005, p. 87). Catástrofe que só ele é capaz de ver. Novamente, aqui, temos a eleição de palavras que nos remetem à ideia de resto, de sobra. São destroços e escombros que apontam para um processo de arruinamento. Eles são a configuração física da destruição promovida pelo avanço desenfreado do progresso. O *chiffonnier* não deixa de ser uma crítica a essa força desmedida. Na tese XIII encontramos de modo mais objetivo a crítica de Benjamin à ideologia do progresso positivista, que acredita num regime de produção ininterrupto e o justifica como uma habilidade inata ao homem. O *chiffonnier* – o sucateiro que vive dos restos – representa um emperramento nesse sistema, pois ele por si só é o exemplo de que a riqueza produzida pelo capital não é distribuída por igual e, além disso, a sua existência instaura uma pergunta crucial: por que produzir tanto se se descarta tanto? Benjamin reforça sua crítica ao positivismo ao revelar que o modelo de história tradicional, oposto ao que ele propõe como tarefa do historiador materialista, só faz reforçar essa ideologia do progresso. De acordo com Gagnebin:

O *chiffonnier* [...] é a figura provocatória da miséria humana. Também é uma nova figura do artista. Com aquilo que é jogado fora, rejeitado, esquecido, com esses rastros/restos de uma civilização do desperdício e, ao mesmo tempo, da miséria, trapeiros, poetas e artistas constroem suas coleções, montam suas “instalações”, seu “pequeno museu para o resto do mundo” [...] (GAGNEBIN, 2009, p. 118).

A assimilação da figura do *chiffonnier* como a nova versão do artista nos interessa particularmente na leitura do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. Publicado em 1990, este é o segundo e último romance publicado pelo autor, após cinco outros livros de contos, publicados entre as décadas de 1960

e 1980. No romance em questão, Abreu apresenta um jornalista que se depara com a difícil tarefa de descobrir o paradeiro da cantora Dulce Veiga, desaparecida durante os anos do regime militar. A ditadura militar brasileira constitui uma memória traumática para as gerações que a vivenciaram. A experiência do trauma violento o sujeito a ponto de dificultar a verbalização de sua experiência. “O *trauma* é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2009, p. 110). Além do desafio de encontrar o paradeiro de alguém que desapareceu – de alguém que a história oficial rejeitou –, o narrador se vê indiretamente envolvido com o desafio de dizer uma experiência de trauma. Diante disso, ele se portará como um *chiffonnier* à procura dos fragmentos de um passado esquecido ou recalcado que diz respeito não só a sua história pessoal, mas também a acontecimentos históricos envolvendo esse momento decisivo da política brasileira.

O protagonista anônimo de *Onde andaré Dulce Veiga?* (2007) é um jornalista desempregado que é convidado para trabalhar em um jornal desqualificado, da cidade de São Paulo. Ele recebe como primeira tarefa fazer uma entrevista com a vocalista de um grupo de rock, chamado Vaginas Dentatas. O protagonista descobre que a vocalista, Márcia Felácio, é filha da cantora Dulce Veiga, que havia desaparecido há cerca de vinte anos. A descoberta do parentesco entre Dulce Veiga e Márcia Felácio inspira o protagonista a escrever uma crônica, interrogando-se sobre o paradeiro da cantora desaparecida. A crônica atinge grande sucesso e vários fãs de Dulce Veiga entram em contato com o jornalista. Diante da façanha, o dono do jornal, Rafic, delega-lhe a tarefa de descobrir o paradeiro da cantora.

O protagonista, sem saber por onde começar sua busca, procura por pessoas do passado de Dulce. O contato com estes vários personagens levam-no a lembrar-se de que ele mesmo havia se encontrado com Dulce Veiga, duas vezes. As lembranças desses encontros retornam aos poucos, como fragmentos de um passado que havia sido esquecido. Este processo não é fácil e é preciso que o protagonista opere como um *chiffonnier* de sua própria memória. Ele precisa, por meios imprevistos, recolher fragmentos de seu passado pessoal dos quais ele nem supunha ser capaz de lembrar. O fragmento abaixo mostra o primeiro lampejo de memória do protagonista a respeito de Dulce Veiga:

Por trás da porta vinha uma música familiar. Não apenas familiar. Havia nela, ou na sensação estranha que me provocava, algo mais perturbador. Tentei ouvir melhor, mas o que lembrava não era exatamente aquilo, embora o que eu não identificava que fosse, e quase lembrava, também estivesse lá, dentro da música ou de mim. Dava saudade, desgosto. E outra coisa mais sombria, medo ou pena. Na minha cabeça cruzaram figuras desfocadas, fugidias como as de uma tevê mal sintonizada, confundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma única tela. Fusão, pensei: sentimento. E reví uma sala escura muito alta, luz do dia vedada pelas cortinas, um cinzeiro antigo em forma de caixinha redonda, desses que as mulheres dos filmes preto-e-branco dos anos 40 carregam nas bolsas, o fio de pérolas no colo alvo de uma mulher. Não fazia sentido (ABREU, 2007, p. 29).

O protagonista entra em contato com um fragmento de memória por meio de uma música. A passagem dá uma maior ênfase às sensações, que o protagonista não consegue discernir direito, do que a possíveis eventos, provocando uma atmosfera nostálgica e, ao mesmo tempo, assustadora. O protagonista ouve no

rádio uma versão *heavy metal* de uma canção que fora um sucesso de Dulce Veiga, na época em que ele a conheceu. O cenário sombrio e incompreensível, que emerge em sua memória, no excerto acima, mais tarde saberemos ser um fragmento de memória de seu encontro com Dulce. O aspecto tenebroso dessa lembrança deve-se aos desdobramentos desse encontro, marcados por eventos políticos relacionados à ditadura militar. Mais adiante, o protagonista se lembra do aprisionamento de Saul, guerrilheiro e ex-namorado de Dulce, no apartamento da cantora e de seu conseqüente e inexplicável desaparecimento.

O acesso à memória é um processo sobre o qual o narrador não apresenta domínio nem compreensão. As imagens do passado retornam aos poucos, com símbolos, cores e sensações que o protagonista não sabe explicar. Comum a todas as manifestações da memória ligadas ao personagem é a construção de um ambiente obscuro, cercado de mistério e, ao mesmo tempo, de nostalgia. Ao ouvir a voz de Márcia, no estúdio de gravação, o protagonista novamente experimenta uma sensação de desconforto por entrar em contato com resquícios de uma memória incompreensível. Sua voz remete a lembranças e sensações doloridas, reforçadas pelo agudo que fere seus ouvidos:

Aquela voz de vidro moído, áspera e aguda, girando dentro de um liquidificador, nem feia nem desafinada, mas incômoda na maneira como ocupava espaço dentro do cérebro da gente, aquela voz que, independente do que cantasse, dava a impressão de sair do fundo de ruínas atômicas, não as ruínas falsificadas daquele cenário de papelão, mas as de Hiroshima, as de Köln, depois do bombardeio, escombros de alguma aldeia nos arredores duma usina nuclear, após a explosão, sobrevivente do fim de tudo, aquela voz de sereia radioativa – era a mesma que eu ouvira no rádio, enquanto tomava banho para ir ao jornal.

Passei a mão pela nuca, o arrepio não desapareceu. Porque não era apenas isso, eu suspeitava mais que sabia. Eu conhecia aquela música de outro lugar, outro tempo (ABREU, 2007, p. 32).

Aqui aparecem imagens cortantes, agressivas. O narrador protagonista compara a voz de Márcia a um incômodo que se manifesta não só fisicamente. A sensação de tormento experimentada pelo narrador sugere a aproximação a uma situação de violência extrema, que comporta não só a dimensão física, mas também psicológica. As imagens seguintes, remetendo-nos a ruínas atômicas, Hiroshima, escombros e bombardeios reiteram a sensação de sofrimento, por relacionarem-se a catástrofes do passado. A revelação de que aquelas sensações todas estariam presentes não só na voz de Márcia, mas também em seu próprio passado, vem por meio da observação de que a música o remetia a outro lugar, outro tempo. Mais tarde saberemos tratar-se do tempo em que o narrador conhecera Dulce Veiga, e de seu desaparecimento, nos anos do regime militar.

O protagonista também procura reconstruir seu passado por meio da recolha de fragmentos de seu cotidiano. Seu olhar, assim como o do *chiffonnier*, está voltado a detalhes que remetem à sujeira, ao envelhecimento, ao arruinamento. Ao constatar o estado de degradação do presente, o protagonista acredita que o passado, por contraste, comportaria uma dignidade, uma beleza e uma segurança que o presente não lhe oferece. Esse procedimento revela uma idealização do passado, pelo protagonista. Isso se verifica em passagens como, por exemplo:

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, 2007, p. 141-142).

Ao reparar nos sinais de degradação da cidade, o protagonista projeta um passado ideal em que esta degradação não estaria presente. Há uma relação de contiguidade entre a cidade arruinada e o corpo do protagonista. Este, doente e envelhecido, se identifica com os sinais de deterioração do espaço urbano, reconhecendo sinais de degradação também em seu corpo. Contudo, não é possível distinguir até que ponto sua ênfase na constatação do espaço urbano degradado não seja, também, uma projeção do narrador protagonista sobre seu espaço e seu cotidiano a partir da percepção de arruinamento que ele tem de seu próprio corpo. Em sua busca por Dulce Veiga, contudo, o protagonista será capaz de relativizar a imagem desse passado idealizado: “eu precisava saber por que, afinal, ela desaparecera, e muitas outras coisas, talvez feias, sujas, loucas, eu precisava saber” (ABREU, 2007, p. 227). Vemos, aqui, a percepção do protagonista de que há uma dimensão do passado que ele desconhece e com relação a qual ele suspeita que seja uma experiência de sofrimento. Essa percepção contrasta com a imagem de passado imaculado, revelando que este mesmo passado pode ser extremamente cruel.

A percepção de um presente degradado está representada, também, na cena em que o protagonista conhece Márcia Felácio, na gravação do videoclipe de seu mais novo sucesso. Márcia é apresentada como sendo o novo ícone de sua geração, nos anos 1980. Logo, a imagem que o protagonista tem de Márcia é reveladora da imagem que ele constitui do presente, ou seja, uma imagem de caos e de arruinamento. Os indícios disso estarão presentes na descrição do cenário da gravação do videoclipe, descrito pelo narrador protagonista:

A sala grande estava enevoada pelo gelo seco. Entre nuvens, fui distinguindo aos poucos alguns homens, ou partes deles. Troncos, cabeças. Pouco depois, ao fundo, um cenário de papelão pintado reproduzindo edifícios em ruínas cercados 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, réstias de alho. Salvador Dali em Hollywood, pensei, cenografando um filme de Christopher Lee. [...] 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 (ABREU, 2007, p. 30).

O olhar de *chiffonnier* do narrador se detém nos detalhes que apontam para um processo de degradação e de arruinamento. São detritos de um cenário urbano que se amontoam sem uma relação lógica, coerente, entre eles. São objetos artificiais que remetem à imagem de corpos decepados. A noção de fragmento é marcante na descrição do cenário. O relógio de pêndulo, demarcando a

fragmentação do tempo em horas, o violoncelo partido, ou seja, a apresentação de um pedaço de objeto – ou ainda, de um instrumento musical. A perna de um manequim, a boneca decepada e as flores de plástico reiteram a imagem de artificialidade, que se manifesta nas relações do presente. Além disso, são imagens que remetem à ideia de corpo mutilado, de um corpo que não é mais apresentado de modo completo. A justaposição de cenário em ruínas e a imagem de Márcia, comparada a um anjo caído, permite uma aproximação com a imagem do anjo da IX tese sobre o conceito de história de Walter Benjamin.² Nela, Benjamin apresenta uma imagem alegórica do passado como ruína e de progresso como tempestade, a partir de uma interpretação que faz de um desenho de Paul Klee. Na imagem de Benjamin, um anjo vê um amontoado de escombros que se acumulam ininterruptamente diante de seus olhos. Ele não é capaz de interromper esse processo, dominado pela força irrefreável do progresso, representada pela tempestade que imobiliza suas asas. A imagem de Márcia, ao contrário do anjo que se abala com o que vê e com a impossibilidade de interrupção desse processo devastador, está integrada a este cenário caótico. A figura de Márcia como um “anjo do mal”, embora destoe na escuridão do cenário, com seu cabelo excessivamente claro, ocupa o centro do palco, apresentando-se completamente inserida neste contexto.

A construção do narrador como um *chiffonnier* se dá por meio da atenção que ele dedica, sobretudo, aos detalhes:

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, clipes, pastas, envelopes, copos de plástico, adoçante artificial, tubos de cola, rolos de dinheiro, bilhetes de loteria, blocos, lápis, canetas, restos de sanduíche, latas de coca-cola dietética e um boi nordestino de cerâmica, que eu conhecia de outras redações (ABREU, 2007, p. 18).

O olhar de *chiffonnier* do narrador se concentra em pequenos objetos muitas vezes insignificantes e que conotam, de algum modo, a ideia de resto, de sobra. Não são objetos que estejam apresentados de modo que eles cumpram uma utilidade, mas apenas compõem um cenário que se assemelha a um espaço caótico. Essa ideia de caos reflete o estado emocional do protagonista que, há muito desempregado, abandonado pelo namorado, com sinais de depressão e temeroso diante dos indícios de que seria portador do vírus da Aids, não consegue se livrar do ponto de vista negativo e caótico sobre a própria vida. A construção do espaço da

² “Existe um quadro de Klee intitulado ‘*Angelus Novus*’. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de *nós*, *ele* enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos progresso é *essa* tempestade” (BENJAMIN, 2005, p. 87).

cidade, mais precisamente, das ruas, também está condicionada ao olhar do *chiffonnier*:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongoloides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta (ABREU, 2007, p. 26).

O narrador protagonista repara nos variados tipos humanos que portam algum sinal de degradação física, como seres decepados que incorporam o aspecto degradante da cidade. São seres que, por meio do olhar do narrador, são associados a restos de corpos humanos, justapostos ao lixo que não para de crescer. De certo modo, o narrador se identifica com essa massa de excluídos na medida em que ele é capaz de enxergá-la. Podemos dizer, inclusive, que ele se comporta de maneira semelhante ao anjo da IX tese de Benjamin, que não consegue parar para recolher os destroços da catástrofe única que só ele é capaz de enxergar:

Britadeiras vibravam no prédio em construção em frente ao Quênia's Bar, ao lado da funerária. Nordestinos quase nus, carrinhos de mão, pedras, suspensos nos andaimes, formigas fervilhantes numa longa fila, do Cariri à Estação da Luz, lembravam *Metrópolis*. A cidade ia explodir um dia, e eu não tinha nada com isso. Ou tinha? Bati o telefone. Com a ponta de um prego, alguém riscara no esmalte vermelho: *Ti xupo todo goztozo* (ABREU, 2007, p. 92).

O procedimento utilizado para descrever o ritmo da grande cidade é o da enumeração de elementos dispersos que compõem um cenário hostil, seja por meio da profusão de pessoas, seja por meio do barulho, seja, ainda, por meio dos sinais de depredação. O procedimento de valorização dos detalhes para composição de um cenário urbano caótico será recorrente em todo o romance, inclusive, quando trata de descrever outros espaços. A casa de Rafic, o dono do jornal, por exemplo, também é representada a partir dos detalhes, de fragmentos de um olhar:

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 de bicos 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 águia entre as mãos (ABREU, 2007, 116).

A construção deste cenário ressalta a imagem estereotipada do Brasil como um país tropical, pacífico e de natureza abundante. Não gratuitamente o narrador enfatiza esses detalhes ao descrever a casa de Rafic – um homem rico, que dá a entender que se tornou poderoso por apoiar posicionamentos conservadores da elite e posturas autoritárias dos militares durante os anos do regime. A representação do país como um lugar paradisíaco recalca as marcas dos conflitos sociais no interior

da sociedade brasileira, e reforça a ideia de um Brasil idealizado e sem distorções. Esse contraste será evidente, por exemplo, quando o narrador visita Lilian Lara, amiga de Dulce Veiga, no Rio de Janeiro. Encantado com a beleza da cidade, especialmente com a natureza e com a paisagem, o narrador protagonista é surpreendido ora pela narração do passado de Saul, preso e torturado pelos militares, ora por uma cena de perseguição entre a polícia e criminosos, na rua, em pleno dia. A violência da situação produz um choque que contrasta com a descrição de um lugar exuberante. Na visita a Rafic, o narrador também manifestará um desconforto ao ocupar aquele espaço que afirma um ufanismo. Ele sentirá uma náusea constante provocada pela bebida e, também, por estar sem se alimentar desde o início do dia. Esse desconforto demonstra um desajuste na cena, apontando para um contraste entre a imagem de país ideal sustentada pela decoração de mal gosto da casa de Rafic e a vivência de um país em completa desordem, cujas marcas não se escondem no cotidiano urbano do protagonista.

Novamente, o olhar do *chiffonnier* vai se deter em detalhes na construção do cenário onde finalmente ele reencontra encontra Saul. Após anos preso e torturado, Saul se apresenta completamente debilitado, com sinais de insanidade e dependência química. Aqui, a elaboração do espaço privilegia aspectos de degradação, repulsa, asco, que também contrastam com a imagem anterior, de país tropical, pacífico e divino.

Ervas daninhas brotavam entre as gretas do caminho de cimento manchado de umidade que levava até os degraus roídos pelo tempo. Entreaberta, a porta de pintura verde-escuro – verde fundo, pensei, verde-musgo como a poltrona de Dulce Veiga – deixava ver um sofá de plástico laranja, com um quadro de lemanjá por trás (ABREU, 2007, p. 166).

A composição deste espaço é condizente com a situação de degradação que o protagonista testemunhará, ali, na verificação do estado deplorável do corpo de Saul. O reencontro do protagonista com este personagem representa o reencontro com o próprio passado recalcado. No enfrentamento com uma lembrança dolorosa – o aprisionamento de Saul – o protagonista, finalmente, será levado a uma pista relevante, o diário de Dulce, o que esclarece fatos do passado da cantora e dessa memória incompleta e dilacerante do narrador.

O romance apresenta a história de personagens que vivenciaram o período ditatorial brasileiro e que são afetados, no presente, por memórias desta época. O narrador protagonista recupera fragmentos do passado para desvendar memórias recalçadas relacionadas à política do país. O movimento de recuperação e consequente reavaliação do passado realizado pelo romance dialoga com as teorias de Walter Benjamin (2005), especialmente no que diz respeito à sua teoria da história.

Em seu texto *Sobre o conceito de história* (2005), Walter Benjamin propõe um modelo de história que parte de um princípio construtivo. Ele estabelece uma diferenciação entre historicismo e materialismo histórico. Para Benjamin, o historicismo se sustenta da versão dos vencedores e considera os fatos históricos como verdades absolutas, organizando os eventos históricos de modo acumulativo e linear. O materialismo histórico de Benjamin propõe-se como um modo de recontar a história, valorizando a história dos vencidos. Para o autor, o materialista histórico é o interprete que recupera os fragmentos do passado, para recompor a versão

daqueles que foram sufocados pela versão da história tradicional. Os fragmentos do passado recolhidos pelo materialista histórico constituem uma versão constelar, e não acumulativa, da história.

O romance de Caio Fernando Abreu retoma fragmentos do passado dos personagens para rearticulá-los na construção de uma narrativa que permita o reencontro com sua própria história e, talvez, o apaziguamento com seu presente. A trajetória do protagonista em busca de Dulce Veiga representa o esforço da geração pós-regime militar para entender-se com seu passado traumático. O narrador protagonista realiza um movimento que inclui um aspecto atribuído ao historiador benjaminiano, que recolhe os fragmentos do passado para dispô-los em uma nova narrativa. O gesto de recolher os fragmentos do passado aproxima-o, também, da figura do *chiffonnier*. A estrutura fragmentária do romance apresenta a dificuldade de narração dos eventos circunscritos a um momento histórico traumático: a ditadura militar. Seu narrador reúne fragmentos do passado por ele vivenciado ou dos quais é testemunha, somados aos fragmentos de histórias sobre as quais investiga ou rememora. Como resultado temos a elaboração de um discurso lacunar, que não consegue retomar de modo objetivo os traumas vivenciados pelo protagonista, no passado.

Neste sentido, a teoria de Walter Benjamin (1994) sobre a morte do narrador tradicional, na modernidade, torna-se significativa para nossa leitura. Para Benjamin, a modernidade não comporta mais a narrativa tradicional, baseada na tradição oral. Benjamin chega a essas considerações a partir de sua interpretação dos contos populares de Leskov – que ainda preservaria, segundo o filósofo, alguns traços do narrador tradicional. Para o filósofo, este é um processo que se iniciou há muito tempo e que foi acelerado com a mudança de modo de produção artesanal para o industrial, na modernidade. Soma-se a isso o impacto da Grande Guerra. Devido ao choque provocado pela violência que a humanidade vivenciou no início do século XX, a transmissão da experiência, uma sabedoria coletiva que era repassada de geração a geração por meio da oralidade, entra em declínio. Como resultado temos uma espécie de emudecimento. Não há como narrar o horror da morte em grande escala, diz Benjamin. Tanto a mudança no modo de produção, quanto o impacto da Primeira Guerra Mundial interferem no processo de elaboração de narrativas, que precisam encontrar uma nova forma para exprimir as experiências de seu tempo – experiências, talvez, desprovidas de sentido facilmente identificável.

A narrativa moderna caracteriza-se, desse modo, pela fragmentação da experiência, que se reflete em sua elaboração. O romance, um dos exemplos, para Benjamin, do declínio da narração tradicional e, ao mesmo tempo, da valorização da experiência individual, incorpora em sua estrutura este processo de desvalorização da experiência tradicional. O romance *Onde andaré Dulce Veiga?* vale-se de uma forma narrativa fragmentária para elaborar, via linguagem, a tentativa de compreensão das vivências de seu tempo, sobretudo das memórias do passado político, durante a ditadura militar. Para a concepção deste romance, salientamos a relevância da elaboração de um narrador que se comporta como um *chiffonnier*, seja na atenção dedicada a detalhes de seu cotidiano, seja na recuperação de fragmentos de um passado incompreendido.

A fragmentação, característica da narrativa moderna, tem importância para toda a produção literária de Caio Fernando Abreu. A maior parte de sua obra são livros de contos – a forma narrativa que pode ser considerada o avesso da narrativa

tradicional. Esta, segundo Benjamin (1994), era produzida ao longo dos anos, transmitindo um conhecimento que vinha de longe, no tempo e no espaço. O conto – *short-story* –, por sua vez, prima pela narrativa rápida, que introduz uma fissura na experiência do leitor. De certo modo, Caio Fernando Abreu busca a produção do mesmo efeito em seu romance, *Onde andaré Dulce Veiga?*, por diferentes maneiras. A mistura de gêneros, por exemplo – o romance em questão dialoga tanto com o romance policial quanto com o gênero diário –, e a intercalação com memórias pessoais do relacionamento do protagonista com Pedro, seu ex-namorado, que também desapareceu, podem ser representativas desta busca.

A literatura de Caio Fernando Abreu inscreve-se no que a crítica literária denomina literatura urbana (PELLEGRINI, 2004). Suas narrativas, sobretudo seus contos, desenrolam-se, geralmente, em espaços urbanos, em grandes centros. Este traço de sua obra reforça a aproximação com a figura do *chiffonnier*, fruto das grandes cidades industriais que não sabem o que fazer com seus restos, com seu lixo. Caio Fernando Abreu pertence à geração que vivenciou o crescimento das grandes cidades, no Brasil, e da transformação das já grandes cidades em metrópoles ou megalópoles. Deste modo, ainda que sua obra discuta variados temas, como o amor, a solidão, a morte, percebe-se que a cidade e a experiência urbana fazem-se sempre presentes, demarcando um olhar crítico do escritor sobre o seu tempo. Relacionados à representação das cidades, em Caio Fernando Abreu, são recorrentes os temas do individualismo, da dificuldade de comunicação e de troca de experiências, da desestabilização das identidades essencializadas, e, ainda, das experiências políticas que caracterizaram as gerações de 1960 a 1980, no Brasil urbano.

A literatura de Caio Fernando Abreu produzida na década de 1980 dedica atenção especial à rememoração das experiências políticas das décadas anteriores, sobretudo, à impossibilidade de sustentação dos ideais defendidos pela juventude de 1960 e 1970. A exemplo disso temos os contos “Os sobreviventes” (In: *Morangos mofados*, 1982), do início da década, e “Dama da noite” (In: *Os dragões não conhecem o paraíso*, 1988), do fim da mesma década. Em ambos os contos vemos protagonistas femininas que revisam suas experiências pessoais e constataam o fracasso dos ideais defendidos por sua geração, na década anterior. O arruinamento de seus valores de juventude é representado, sobretudo, por meio da constituição de um discurso fragmentário que converte o diálogo em um monólogo, aproximando-se da noção de testemunho de uma vivência traumática.

Onde andaré Dulce Veiga? dá continuidade ao esforço de compreensão do que restou dos ideais das gerações de 1960 a 1980, no Brasil, na obra de Abreu. O romance apresenta relações pessoais marcadas pela decadência. Ele resgata memórias de uma experiência histórica vivida como traumática e permite rememorar o passado a fim de pensar as consequências desse momento histórico para o presente. A narrativa, ao mesmo tempo em que apresenta uma memória negativa desta experiência, possibilita que o narrador aponte para o presente. Ela realiza “um lembrar ativo: um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 105).

Referências

ABREU, C. F. *Onde andar Dulce Veiga?* Um romance B. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie* (escritos escolhidos). São Paulo: Cultrix / Edusp, 1986, p. 195-198.

_____. Paris do segundo império. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 9-101.

_____. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. Sobre o conceito de história. Trad.: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. In: LWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 41-142.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

PELLEGRINI, T. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*, Estados Unidos, v.41, n.01, p. 121-138, 2004-a.

WOHLFARTH, I. Et Cetera ? De l'historien comme chiffonnier. In.: WISMANN, H. *Walter Benjamin et Paris*. Colloque internacional 27-29 jun 1983. Paris: Cerf, 1986.

Recebido em 4/04/2016

Aprovado em 02/05/2016