

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**SANDRA APARECIDA JORGE GINDRI**

**A PERSPECTIVAÇÃO NARRATIVA E A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA  
EM LEITE DERRAMADO**

**Tangará da Serra - MT  
2016**

**SANDRA APARECIDA JORGE GINDRI**

**A PERSPECTIVAÇÃO NARRATIVA E A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA**

**EM LEITE DERRAMADO**

Dissertação apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso, sob orientação da professora Dr<sup>a</sup>. Walnice Aparecida Matos Vilalva.

**Tangará da Serra – MT  
2016**

**A PERSPECTIVAÇÃO NARRATIVA E A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA  
EM LEITE DERRAMADO**

SANDRA APARECIDA JORGE GINDRI

Orientadora Professora Dr<sup>a</sup>. Walnice Aparecida Matos Vilalva.

Dissertação apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso.

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

## **DEDICATÓRIA**

Ao meu pai (in memoriam), meu grande incentivador, que sempre esteve do meu lado em momentos difíceis e que nunca mediu esforços para que eu pudesse vencer e superar todas as dificuldades. Certamente, estaria orgulhoso de saber que meus caminhos se expandiram e tudo que eu sei e conquistei foi graças aos seus ensinamentos e ao seu carinho e confiança.

À minha mãe, sempre carinhosa e presente, que dedicou a vida para me educar e me tornar uma mulher forte, perseverante e responsável.

## **AGRADECIMENTOS**

À Secretaria de Estado de Educação, de Mato Grosso, SEDUC, pelo afastamento concedido para qualificação profissional.

À Escola Estadual Pedro Alberto Tayano, por ter compreendido a importância dessa conquista para minha vida profissional e ter concedido parecer favorável ao meu afastamento para qualificação profissional.

A todos os professores do Programa de Mestrado em Estudos Literários, PPGEL, pelos valiosos ensinamentos, profissionalismo e atenção.

À Professora Dr<sup>a</sup>. Walnice Aparecida Matos Vilalva pela paciência, dedicação, incentivo e orientação.

Às professoras da banca de qualificação, em especial a Professora Dr<sup>a</sup> Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio, pela leitura atenta e valiosas contribuições.

Aos meus colegas de mestrado Simone e Álvaro pela amizade sempre sincera.

A todos os meus amigos que souberam entender meus momentos de angústia proferindo palavras de carinho e apoio.

Aos meus filhos, razão da minha vida e da minha alegria.

Ao meu esposo, Ewerton, meu amor, companheiro sempre presente, porto seguro e maior incentivador.

A Deus, por estar comigo em todos os momentos.

GINDRI, Sandra Aparecida Jorge. As estratégias narrativas e a configuração da memória em *Leite derramado*. 2015. Dissertação de Mestrado – Estudos Literários, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, Mato Grosso, 2015.

## RESUMO

A presente dissertação tem como objeto o romance contemporâneo *Leite derramado*, de Chico Buarque, e como objetivo a análise da perspectivação do discurso memorialista do narrador em primeira pessoa, bem como o processo de configuração dessas memórias. Buscamos analisar o narrador inserido num processo de identidade de nomeação de si mesmo, fragmentação, estratificação e dialogicidade constituído por um discurso bivocal que estabelece um jogo de aproximação e distanciamento de uma determinada realidade que, reformulada o tempo todo, consolida um efeito estético de solidão. Compreendemos que mais do que a possibilidade de análise de um painel sócio historiográfico o que o romance coloca em evidência é o aspecto íntimo e privado dessas memórias, por isso esta pesquisa persegue as vacuidades de um homem velho que, entre a lembrança e o esquecimento, entre o apagamento dos rastros e a tentativa de resgatar o passado, narra sua história num esforço de alcançar remissão, configurando o homem moderno em suas fraturas e esfacelamentos. Partimos dos pressupostos teóricos propostos por Bakhtin para analisar o narrador por entender que a proposta Bakhtiniana mostra-se muito afinada com as discussões teórico-narrativas predominantes no século XX. Oscilando entre lembranças e esquecimentos, o relato costurado pelos fios da memória desse ancião cria um efeito de simultaneidade entre o lembrado e o narrado escondendo um ardiloso trabalho, que o presente texto dissertativo procura explorar pela configuração da memória desse narrador, à luz dos estudos sobre memória espontânea e memória voluntária, propostos por Henry Bergson, e levando em consideração as reflexões de Eclésia Bosi sobre velhice e esquecimento. Assim, ao investigar como se dá a construção das diferentes perspectivas narrativas e sua ambivalência, e como a experiência e eminência da morte, que se dissemina para todo espaço da narrativa, motiva e influencia o relato desse narrador moribundo, concluímos que o romance de Chico Buarque mais do que possibilitar uma análise crítica acerca de uma determinada época ou sociedade, insere-se na tradição do romance moderno no qual o homem, em toda sua complexidade, é sempre matéria essencial.

**Palavras-chaves:** Leite Derramado. Narração. Memória. Morte.

GINDRI, Sandra Aparecida Jorge. As estratégias narrativas e a configuração da memória em *Leite derramado*. 2015. Dissertação de Mestrado – Estudos Literários, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, Mato Grosso, 2015.

## **ABSTRACT**

This work has as its object the contemporary novel *Leite Derramado*, Chico Buarque and aimed to analyze the point of view the memoirist the narrator speaking in the first person, as well as the configuration process these memories. We analyze the narrator housed in a naming identity process itself, fragmentation, layering and dialogicity consists of a double-voiced discourse establishing a closer game and detachment of a certain reality that recast all the time, consolidates an aesthetic effect of loneliness. We understand that more than the possibility of analyzing a partner historiographical panel what the novel highlights is the intimate and private aspect of these memories, so this research pursues the vacuities of an old man who, between remembering and forgetting, between the erasure of traces and the attempt to rescue the past, tells his story in an effort to achieve remission, setting the modern man in their fractures and fragmentations. We start the theoretical framework proposed by Bakhtin to analyze the narrator understanding that the Bakhtinian proposal appears to be very in tune with the discussions theoretical and narrative prevalent in the twentieth century. Oscillating between memory and forgetfulness, the report sewn by this ancient memory of the wire creates a simultaneous effect between the remembered and narrated hiding an artful work, that this argumentative paper explores the configuration of the memory of the narrator in the light of studies spontaneous memory and voluntary memory, proposed by Henry Bergson, and taking into account the reflections of Ecclesia Bosi about old age and forgetfulness. Thus, to investigate how the construction of different point of view narratives and their ambivalence, and how the experience and eminence of death, which spreads to the whole space of the narrative, motivates and influences the reporting of this moribund narrator, we conclude that the novel Chico Buarque more than enable a critical analysis about a particular era or society, is part of the tradition of the modern novel in which man, in all its complexity, it is always essential matter.

**Keywords:** Leite Derramado. Narration. Memory. Death.

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois.

(BENJAMIN, 2012, p15)

## SUMÁRIO

|                                                                                |            |
|--------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                                         | <b>10</b>  |
| <b>1. CHICO BUARQUE: O MÁGICO DA LINGUAGEM.....</b>                            | <b>17</b>  |
| 1.1. Um artista polivalente.....                                               | 17         |
| 1.2. A música: nostalgia, utopia e crítica: formas de resistência.....         | 20         |
| 1.3. A dramaturgia: dos clássicos gregos a Brecht – um novo olhar.....         | 23         |
| 1.4. Os romances: existências multifacetadas.....                              | 26         |
| 1.5. O olhar da crítica sobre <i>Leite derramado</i> .....                     | 28         |
| <b>2. ESTRATÉGIAS NARRATIVAS EM LEITE DERRAMADO: SOMBRAS NA CONTRALUZ.....</b> | <b>34</b>  |
| 2.1. Um breve olhar sobre o romance.....                                       | 34         |
| 2.2. Perspectivas do eu: linhas que se esgarçam.....                           | 39         |
| 2.3. Lembranças em pingue-pongue.....                                          | 51         |
| 2.4. Da raiz da serra ao valão.....                                            | 59         |
| <b>3. A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA EM LEITE DERRAMADO: UM PANDEMÔNIO.....</b>     | <b>64</b>  |
| 3.1. Entre o passado e presente: espaço de nostalgia e movência.....           | 64         |
| 3.2. Projeções e Justaposições: uma bricolagem de utopia e ilusão.....         | 74         |
| 3.3. Fotografias na escrivaninha de jacarandá.....                             | 85         |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                               | <b>99</b>  |
| <b>BIBLIOGRAFIA .....</b>                                                      | <b>104</b> |

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto o romance contemporâneo *Leite derramado*, de Chico Buarque, e como objetivo a análise da perspectivação do discurso memorialista do narrador em primeira pessoa, bem como o processo de configuração dessas memórias.

Lançada em 2009, a obra, assim como outros textos que o escritor já produziu, logo ganhou destaque e se tornou alvo da crítica especializada.

Chico Buarque sempre esteve sob os olhares da crítica, admirado por muitos e criticados por outros. Seu primeiro livro *Fazenda Modelo*, considerada uma novela pecuária, publicada em 1974, é o texto que lança o já renomado compositor no universo literário e representou, segundo o próprio escritor, a fase embrionária de uma nova caminhada.

Após o lançamento da primeira obra, Chico Buarque permaneceu ainda por mais de quinze anos sem se enveredar pelos caminhos da ficção até que, em 1991, lança seu primeiro romance, *Estorvo*. A obra logo alcançou grande repercussão integrando a lista dos mais vendidos no período e inserindo o “sambista escritor” no hall dos romancistas brasileiros.

Na biografia “Tantas palavras”, escrita por Humberto Weneck (1995, p. 124), o jornalista afirma que Chico Buarque “em alguns países, curiosamente, ficou mais conhecido como escrito”. No Brasil, no entanto, somente depois de muitos questionamentos sobre sua carreira literária e comparações entre o desempenho do compositor e o escritor, embora alguns críticos consagrados como Roberto Schwartz já tivessem anunciado seu talento, desde o primeiro momento.

*Leite derramado* (2009) reascende as discussões sobre o talento de Chico Buarque como escritor. Elogiado por uns e criticado por outros, o fato é que o romance o insere no grupo de escritores que percorreram os caminhos da construção do romance memorialista brasileiro, filiando-o a uma tradição.

Sabemos que a produção memorialística é um fenômeno relativamente recente no cenário literário brasileiro. Se nossas primeiras manifestações literárias iniciaram-se com crônicas e registros históricos, a exemplo da Carta de Pero Vaz de Caminha, em 1500, ao rei D. Manuel e posteriormente as poesias e peças teatrais de cunho religioso do padre José de

Anchieta, as primeiras obras do gênero memorialístico, surgem apenas durante o Romantismo, no final do século XIX.

Apesar de recentes, as obras autobiográficas e de memórias alcançaram, no Brasil, em apenas dois séculos, um alto nível de realização tanto formal quanto estética, ficando muito bem representada por grandes escritores como Érico Veríssimo, Guimarães Rosa, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Pedro Nava, Graciliano Ramos, com suas, cruéis e sinceras *Memórias do cárcere* e Chico Buarque que, pelos rodopios de uma memória lacunar e imprecisa, configura todo esfacelamento e fraturas de um velho decrepito e senil.

O Romantismo brasileiro, primeira escola literária a produzir prosa de cunho memorialista, deixou arquivado, para citar alguns poucos, dentre tantos exemplos: *Memórias*, de Visconde de Taunay, que registra o pavor e as atrocidades da Guerra do Paraguai; *Como e por que sou romancista*, de José de Alencar (1873), publicado postumamente em (1893), autobiografia intelectual do escritor e importante documento para o conhecimento de sua personalidade e dos alicerces da sua formação literária; *Minha vida Da infância à mocidade* (1933); *Minha vida Da mocidade à velhice*, (1934) e *Quando eu era vivo* (1934), edição póstuma e definitiva (1942), de José Joaquim Medeiros e Albuquerque, e para concluir é preciso, sem dúvida, fazer referência à obra de Lima Barreto, principalmente os romances: *Recordações do escrivo Isaías Caminha* (1917) e *O cemitério dos vivos* (1920), ambas repletas de confissões sobre traumas, dependências químicas, dificuldades de aceitação social e inserção profissional.

A partir da década de 1950 confirmando a ascensão do gênero memorialista podemos evocar os romances: *Um homem sem profissão: Sob as ordens de mamãe* (1954) e *Memórias sentimentais de João Miramar* (1954), ambos de Oswald de Andrade, o primeiro, memórias e confissões do autor modernista, lembrando amigos e acontecimentos, aspectos de sua formação pessoal e intelectual, suas paixões e desapontamentos, o segundo, composto por 163 episódios, caracteriza-se pela fragmentação que impossibilita uma leitura tradicional e linear. *Solo de clarineta*, de Erico Veríssimo, é uma obra múltipla que traz reflexões do escritor sobre sua vida e sua obra revelando, ao mesmo tempo em que dá testemunho de um período da história brasileira e mundial, a trajetória da família Veríssimo, desde a infância do autor, passando pela decadência econômica da família e pela luta da mãe para manter os filhos com o trabalho de costureira, até sua consagração como um dos mais importantes escritores da literatura brasileira. O primeiro volume foi publicado em (1973) e a continuação que registra

as andanças do escritor pelos Estados Unidos e pela Europa, inacabada, foi organizada postumamente por Flávio Loureiro Chaves e publicada em 1976. *Idade do serrote* (1968), de Murilo Mendes, resgata sua infância e adolescência, vividas em Juiz de Fora, Minas Gerais. *Viagem no tempo e no espaço* (1970), de Cassiano Ricardo. *Explorações no tempo* (1963) e *A menina do sobrado* (1979), de Cyro dos Anjos, sendo que a segunda divide-se em duas partes: a primeira relata o período da infância e da adolescência num ainda bucólico interior mineiro, e a continuação '*Mocidade, amores*', registra os tempos de juventude em Belo Horizonte, em pleno modernismo (1923 a 1931), as duas partes marcam mudanças como: de um tempo antigo para um tempo moderno, do interior rural para o mundo urbano da capital, a segunda um livro de crônicas já anteriormente reunidas em edição menor e fora do comércio e para concluir, ainda que muitos outros pudessem ser citados, *Memórias de um pobre homem* (1990), publicação póstuma, de Dyonélio Machado, texto autobiográfico que remete de modo especial, à sua experiência parlamentar e à sua atuação como escritor e médico.

Em simultaneidade ao início da prática regular de escrita memorialista por parte dos ficcionistas românticos, é através de um romance que claramente evoca a memória como instrumento e elemento essencial da narrativa que o realismo se consolida na literatura brasileira. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicadas em 1881, Machado de Assis alcança, pelo relato memorialista de um defunto, sua consagração. José Veríssimo, em seu livro *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, afirma que Machado foi “a mais alta expressão do nosso gênero literário” (VERÍSSIMO, 1963, p. 303).

Um pouco adiante se consolidam obras as quais couberam “o papel histórico de mover as águas estagnadas da belle époque”, como afirma Alfredo Bosi (1994, p. 307), em *História concisa da Literatura Brasileira*. Nessa perspectiva é que se inserem os romances de Lima Barreto, considerado, por Alfredo Bosi, como um escritor moderno.

Assim, rotuladas como predecessoras, ou como introdutoras do movimento modernista brasileiro, as obras do escritor e jornalista fluminense antecipam muitas das técnicas modernistas, abrindo caminho para a consolidação de uma tradição confessional e memorialista que marcou grande parte da literatura brasileira do século XX.

A publicação da obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, do francês "*À la recherche du temps perdu*", escrita entre 1908-1909 e 1922 e publicada entre 1913-1927 em

sete volumes, sendo os três últimos postumamente, ocasionou, nas décadas de 1920 a 1930, um impacto de grandes transformações a produção romanesca memorialista brasileira.

Questões sobre o amor, a arte, a passagem do tempo e a homossexualidade são temáticas que sempre estiveram presentes na obra de Proust. Porém, a grande contribuição do escritor é, sem dúvida, a distinção entre memória voluntária e involuntária, possibilitando a consciência, de que o mundo não se ordena somente em torno de nós, mas está em nós, somos nós mesmos.

Para Marcel Proust, não é possível acessar o próprio passado por meio da inteligência, pois só a memória involuntária, disparada por algum elemento, é capaz de recuperá-lo. A história desse narrador personagem e de sua lembrança involuntária, que a partir da madeleine mergulhada na xícara de chá o transporta a Combray (local que Proust realmente frequentava quando criança e que tinha familiares), repercutiu de forma direta ou indireta, com maior ou menor intensidade, nas obras memorialísticas da literatura brasileira.

Influenciados pelas memórias nostálgicas de Marcel Proust podemos citar entre tantos, as recordações de Augusto Meyer, Pedro Nava e José Lins do Rego. Deste último, em especial, o romance *Meus verdes anos* que reúne memórias em que o autor conta lembranças da infância vivida no engenho do avô, no interior da Paraíba. É também uma espécie de guia biográfico das pessoas nas quais se inspirou para criar os personagens de sua produção literária. A obra de Lins do Rego se aproxima da arquitetura proustiana não somente no estilo e nos temas, mas principalmente nas coincidências biográficas, dolorosamente confessadas.

No entanto, nem todas as recordações da moderna memorialística brasileira se renderam aos encantos nostálgicos de Proust. Em alguns casos os narradores, muitos já velhos, valeram-se das memórias para confessar traumas, enganos e decepções da infância e juventude como é o caso dos romances do escritor alagoano Graciliano Ramos: *Infância* (1945), relato traumático sobre os maus tratos sofridos por Graciliano Ramos, em sua infância, durante o processo de alfabetização, *Memórias do cárcere* (1953), testemunho da realidade nua e crua de quem viveu em porões imundos, sofrendo torturas e privações provocadas pelo regime ditatorial do Estado Novo e *São Bernardo* (1934), narrado em primeira pessoa pelo personagem Paulo Honório que, de guia de cego no interior do Alagoas a grande latifundiário, não mediu esforços para conseguir seus objetivos, ainda que para isso deixasse de lado os escrúpulos e a ética.

Nessa perspectiva inclui-se também o romance *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa (1945). Com uma narrativa, longa e labiríntica por conta das digressões do narrador, o texto simula o próprio sertão físico, espaço onde se desenrola toda a história. A linguagem que revela o cenário mítico do sertão marginalizado, o declínio de sua economia rural e sua predominante rusticidade, também conforma conflitos internos como: a luta entre homem e destino; bem e mal; Deus e o diabo; morte e vida.

Por compreender o romance *Leite derramado* como uma das obras produzidas na contemporaneidade e filiada a essa tradição romanesca memorialística é que nos sentimos desafiados a analisar, pela configuração do discurso memorial de Eulálio Montenegro de Assumpção, para além de questões de cunho historiográficos, sociais e políticos, já tão bem explicitadas pela crítica, as ressonâncias desse discurso dialógico/ polifônicas na acepção que nos coloca Bakhtin de que toda enunciação é o produto da interação entre indivíduos socialmente organizados, já que sua natureza é social. Nesse sentido conduzimos nossa análise na confiança de que a obra em tela nos possibilita ampliar, pelo modo confessional e íntimo como se constroem essas memórias, nosso entendimento acerca do complexo e fragmentado universo do homem contemporâneo, tema cada vez mais recorrente na literatura.

Uma vez que nenhuma enunciação pode existir fora de um contexto sócio ideológico, em que cada locutor tem um “horizonte social” bem definido, pensado e dirigido a um conjunto social, também definido, então toda enunciação que procede de alguém também se destina a alguém. Nessa ótica qualquer enunciação propõe uma réplica, ou seja, uma reação. É a análise dessas enunciações, seus sentidos e configurações que, articuladas pelo discurso memorialista de um narrador velho e moribundo, diante da iminência da morte, buscamos consolidar nesse trabalho.

Como nossa pesquisa consolida-se numa abordagem qualitativa, no decorrer do desenvolvimento de suas fases de investigação, buscamos efetivar primeiramente um levantamento de referências teóricas, possíveis de serem usadas no subsidio dessa investigação.

Para isso realizamos uma revisão, por meio de leitura e fichamento de toda produção romanesca de Chico Buarque de Holanda, buscando aprofundar nossos conhecimentos em relação a obras produzidas entre 1980 a 2000.

Posteriormente, realizamos por meio de pesquisa, levantamento e coleta em artigos jornalísticos, científicos, dissertações e teses uma revisão teórica na crítica especializada, produzida sobre o conjunto de obras romanescas do escritor, entre as décadas de 1980 a 2000. Nosso percurso metodológico se deu dada nossa compreensão de que tais referências são fontes dialógicas para a compreensão tanto do conjunto da obra do escritor, quanto do romance em análise.

Nosso intuito é que este trabalho se consolide como contribuição ao conjunto de tudo que já foi esboçado a respeito da produção literária do autor e nesse sentido compreendemos nossa abordagem, como uma possibilidade de deslocamento e movência teórica dentre as inúmeras possibilidades já investigadas e as tantas que o texto ainda suscita.

No primeiro capítulo, **Chico Buarque: o mágico da linguagem**, traçamos um pequeno percurso sobre as posições da crítica especializada a respeito da produção artística do escritor, suas composições, a dramaturgia e os romances, nos detendo com mais atenção na fortuna crítica produzida sobre a obra *Leite derramado*.

No segundo capítulo, **Estratégias narrativas em *Leite derramado*: sombras na contraluz**, investigamos como e quais imagens o discurso do “eu” constrói sobre si mesmo, à medida que, ao consolidar-se num processo enunciativo que denota o afastamento do narrador personagem dele mesmo, oculta a difícil tarefa do narrador em dizer daquilo que lhe é mais íntimo e privado. Também buscamos compreender como esse discurso conforma o caráter íntimo e privado das memórias desse narrador que cria sempre novas e diferentes perspectivas, tanto sobre si, quanto sobre os espectros que desfilam por essa memorialística desconecta. Nesse percurso que se consolida por num relato fragmentado e não linear interessou-nos analisar como iminência da morte, mesmo não sendo elemento fundamental no texto, confere intensidade e em certa medida confiabilidade ao narrado.

Por tratar-se de uma narrativa memorialista organizada em blocos, buscamos analisar e compreender no terceiro capítulo, **A configuração da memória em *Leite derramado*: um pandemônio**, como as perspectivas escolhidas pelo narrador, ao resinificar determinadas verdades construídas ao longo do relato por um discurso ambivalente, não denotam a construção laboral dessas memórias, criando assim, no jogo de lembrar e esquecer, confessar e inventar, um efeito de simultaneidade entre o lembrado e o narrado que se materializa por intermédio dessas lembranças.

Entendemos que uma vez que a fragmentação, a solidão e a melancolia, consolidam-se esteticamente ao longo da narrativa, o que Chico Buarque coloca ao nosso alcance é a complexidade da, sempre multifacetada, vida vivida pelo homem da contemporaneidade, tão bem apresentada no romance pelos descaminhos desse narrador.

## 1. CHICO BUARQUE: O MÁGICO DA LINGUAGEM

### 1.1. Um artista polivalente

Uma das características do romance contemporâneo é a assimilação da relatividade da perspectiva, da consciência, do espaço e do tempo multifacetados à sua própria estrutura. Questionamentos como a solidão, a melancolia, a crise de identidade e a busca por si mesmo, tão frequentes na atualidade, são levantados nessas narrativas, não somente através do seu conteúdo, mas também da sua forma.

O mundo contemporâneo, tão marcado pelo desenvolvimento tecnológico e a facilidade de acesso à informação, acabou paradoxalmente dando origem a sociedades complexas marcadas principalmente pelo distanciamento e consequente isolamento entre as pessoas. Vivemos uma era marcada historicamente e socialmente pela prevalência de sujeitos que catalisam o multifacetamento da realidade que o rodeia, além de refletir definitivamente a desconstrução do indivíduo que se sente perdido e constantemente empurrado em diferentes direções.

Nesse contexto, inserem-se os romances de Chico Buarque. Obras repletas de linguagem plurissignificativa, flashbacks, paradoxos e crises de identidade, que questionam situações vivenciadas pelo homem da atualidade.

A mestria como compositor, músico e dramaturgo, já reconhecido não só como um dos maiores nomes da música popular brasileira, mas também como personalidade das mais respeitadas no cenário cultural, político e social, ainda não alcançou unanimidade quanto a sua produção literária que tem sido alvo tanto de significativos elogios, quanto de severas críticas, o que torna o escritor reconhecido por alguns e desprezados por outros. O próprio artista, numa entrevista cedida à folha de São Paulo, ao ser questionado sobre a relação do compositor com o romancista Chico Buarque, após o lançamento do romance *Estorvo*, responde: “Um não se dá com o outro. Voltar a fazer música depois do livro foi muito difícil. Era como se fosse um ofício que eu não conhecesse mais. E agora para voltar a escrever,

também. Fiquei meses tentando escrever e não saía nada”<sup>1</sup>. O fato é que para além da aceitação e reconhecimento de uns e a rejeição de outros, a carreira desse romancista já conta com importantes prêmios como o Jabuti, recebidos três vezes pelo escritor. O primeiro em 1992 com o romance *Estorvo* premiado na categoria de melhor romance, o segundo em 2004, pelo livro *Budapeste* na categoria de Livro do Ano e, o último, em 2010, com o romance *Leite Derramado* também como livro do ano. Além do Jabuti, este último romance também foi agraciado com o Premio Portugal Telecom.

Muito tem sido escrito e publicado sobre a obra romanesca de Chico Buarque, no entanto, para o propósito de nossa pesquisa interessou-nos particularmente revisitar a produção da crítica elaborada sobre o romance *Leite Derramado*, buscando nesse processo investigativo refletir como essa obra tem sido recebida, lida e percebida pela crítica brasileira.

Com esse intuito, dada a vasta e diversificada produção crítica encontrada sobre o romance durante nossas pesquisas, escolhemos dedicar maior atenção a textos produzidos pela crítica especializada, no entanto consultamos também dissertações e teses de doutoramento, ainda que a análise desses textos não integre de forma efetiva o corpus de nosso trabalho. Tal critério levou em consideração a pertinência da crítica literária especializada e a verticalização e relevância propostos pelos textos.

A análise do material pesquisado nos possibilitou levantar hipóteses sobre diferentes caminhos e escolhas eleitas pelo escritor em busca da construção de um efeito estético, principalmente em relação à configuração do narrador memorialista, a nosso ver, já preludiado em romances anteriores, mas que só em *Leite Derramado* se realiza plenamente.

Imergimos nessa multiplicidade de sentidos e significações suscitadas pela obra de Chico Buarque, buscando capturar os diferentes olhares e expectativas estabelecidas pela crítica.

Francisco Buarque de Hollanda, conhecido como Chico Buarque, nasceu no Rio de Janeiro, mas foi criado na cidade de São Paulo. Filho de família abastada foi instruído por padres dominicanos, no Colégio Santa Cruz. A educação erudita não desviou seu olhar nem interesse pelo marginalizado, pobre e desvalido. Pelo contrário, como os padres mantinham por tradição a prática de levar os alunos a bairros desfavorecidos da capital para que pudessem conhecer outra realidade social, bem diferente daquela em que esses jovens viviam,

---

<sup>1</sup> [http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_esto\\_massi.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_massi.htm)

Chico acabou definitivamente influenciado por essa experiência e pelo clima de grande fermentação ideológica e social que existia no Brasil no início da década de 1960, antes do golpe de Estado.

Foram as calorosas discussões universitárias travadas em bares e centros acadêmicos, o florescer dos Centros Populares de cultura, a criação das Ligas Camponesas que marcaram de forma irreversível a identidade do jovem Francisco com o povo brasileiro.

Dono de uma personalidade crítica, Chico Buarque, desde cedo, identificou-se com questões políticas, sociais e culturais do Brasil, talvez por isso sua obra tenha se consolidado tão fortemente como uma forma de resistência a qualquer orientação de caráter dominante, principalmente quando essa orientação se abria irrestritamente a novos caminhos sem levar em consideração quaisquer especificidades da gente brasileira.

A turbulência estética e política que tão profundamente caracterizou a década de 1960 também marcaram a oposição entre o tropicalismo que irrompeu na cena musical nos anos de 1968 e 1969 em meio a uma extraordinária atmosfera de turbulência e radicalismo ideológico e a corrente dominante nos movimentos de esquerda representada pelo nacionalismo cultural da qual fazia parte Chico Buarque.

O país recém-dominado pela ditadura militar, em plena efervescência social e política, lutava contra a presença dos militares no poder, contra a censura e contra o endurecimento do regime imposto pela ala mais conservadora do Exército, através da promulgação do Ato Institucional número 5, o famoso AI-5. No entanto os movimentos estudantis, os artistas e escritores continuavam a pleno vapor no exercício de uma energia criativa que parecia inesgotável.

Nesse contexto surge o tropicalismo, movimento que influenciou o desenvolvimento das lutas políticas no Brasil. Sob a inspiração da esfera pop local e estrangeira principalmente do pop-rock e do concretismo a tropicália provoca um curto circuito nos movimentos de esquerda. Ao se associar ao movimento vanguardista da arte concreta, liderado pelos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, e Décio Pignatari o tropicalismo busca subverter as convenções, transgredir as regras vigentes, tanto nos aspectos sócio-políticos, quanto nas dimensões da cultura e do comportamento.

Tentando conquistar a simpatia do maior número possível de adeptos e quebrar as correntes nacionalistas que, pela ótica dos tropicalistas, engessavam a cultura neste momento,

nomes como os de Dorival Caymmi, Edu Lobo, Chico Buarque de Hollanda, Paulinho da Viola e Sérgio Ricardo, foram cortejados pelos ideais dos tropicalistas Caetano e Gil, mas sem êxito, pois a vertente das músicas de protesto ganhava força com a situação de opressão vivida pela Nação.

Assim, os defensores da arte concreta e da tropicália no combate a tudo que lhes parecesse conservador reiteraram o sentido mais definidor da vanguarda e batendo de frente contra o nacionalismo cultural, tanto de esquerda quanto de direita, passaram a atacar tudo que soasse conservador pela apreciação metro formal e temática da tropicália e foi por essa ótica que Chico Buarque e sua música foram caracterizados.

A alcunha de tradicionalista e conservador são predicativos que nunca incomodaram Chico Buarque. A filiação do escritor à tradição cultural se estabelece desde o início de sua carreira musical, pois Chico definia-se sambista e muito do seu repertório musical continuava ainda muito ligado a um passado musical brasileiro, do qual o samba era o maior representante.

Com o evento dos grandes festivais musicais iniciados na década de 1960, a discussão entre o estilo tradicional de Chico Buarque e a modernidade representada pelo movimento da tropicália, do qual Caetano Veloso era um dos principais líderes, se acirrou e acabou ganhando notoriedade.

Caetano Veloso fez questão de salientar as notórias diferenças entre o estilo moderno e inovador da MPB, projeto ao qual desde sempre se filiou e a “unanimidade nacional” de Chico Buarque. Segundo Veloso, enquanto ele se comprometia com uma visão mais cosmopolita, buscando se concatenar com todos os acontecimentos do mundo moderno, Chico, por outro lado, permanecia em seu caráter provinciano, utilizando uma linguagem considerada antiquada. Caetano chegou a definir o colega como o artista que “anda pra frente arrastando a tradição” (FERNANDES, 2004, p. 30).

## **1.2. A música: Nostalgia, utopia e crítica: formas de resistência.**

O compositor, dramaturgo e escritor Chico Buarque consegue unir tradição e modernidade ao estabelecer, entre suas composições e o passado musical brasileiro um diálogo; na dramaturgia, relações com as tragédias gregas e na produção romanesca relações com temas recorrentes da literatura ocidental. Ao caminhar rumo ao futuro, mantendo os

olhos voltados para o passado, Chico nos mostra que todo conceito que se estabelece a respeito de uma nação moderna só pode ser constituído, quando essa nação apresenta elementos construídos ou inventados a partir da sua própria história. Nesse sentido, somente a linguagem pode nos distinguir e nos representar como sociedade em todas as nossas especificidades culturais, políticas e sociais, como já afirmava Rousseau: só a palavra pode distinguir os homens e os animais; e as nações entre si.

Ao considerarmos, como afirmava Rousseau, que não se pode saber de onde é um homem antes que ele tenha falado, concluímos que Buarque é inovador, quando se propõe a escrever, em tempos de literatura mercadológica, sobre nossas rupturas, expondo a vacuidade das relações humanas. Nesse contexto, sua obra romanesca cumpre o papel de demarcar novamente o lugar do autor e intelectual que faz da linguagem

[...] um instrumento do pensamento para exprimir conceitos e símbolos, para transmitir e comunicar ideias abstratas e valores. A palavra, [...] é uma representação de um pensamento, de uma ideia ou de valores, sendo produzida pelo sujeito pensante que usa sons e letras com essa finalidade. O pensamento puro seria silencioso ou mudo e formaria, para manifestar-se, as palavras. Duas provas poderiam confirmar essa concepção de linguagem: o fato de que o pensamento procura e inventa palavras; e o fato de que podemos aprender outras línguas, porque o sentido de duas palavras diferentes em duas línguas diferentes é o mesmo e o tal sentido é a ideia formada pelo pensamento para representar ou indicar coisas. (CHAUI, 1995, p. 142)

Adélia Meneses resumiu assim o talento de Chico Buarque: “[...] toda a sua múltipla atividade pode ser reduzida a um denominador comum: compositor, dramaturgo e ficcionista se encontram, derrubando barreiras de gêneros e formas, sob o signo do poeta. Chico Buarque é um artesão da linguagem” (MENESES, 2000, p. 17).

Para Meneses, esse “mágico” da língua possui a capacidade de desdobrar-se em diferentes espaços discursivos, em que o autor/criador dilui-se nas personagens que desfilam em sua obra para dar “a gente humilde”, ao “Pedro pedreiro” e a todos os anônimos e esquecidos aquilo que eles não tinham: voz e visibilidade. Denominado como radical pela escritora, no sentido daquilo que Candido denominou como “pensamento radical”, ou seja,

[...] A gente pode dizer que Chico é um «radical», filho de um historiador, Sérgio Buarque de Hollanda, que é um dos mais significativos representantes daquilo que Antonio Candido chama de «pensamento radical», que se caracteriza por uma oposição fundamental ao pensamento conservador. E consiste, fundamentalmente, nesta sociedade de tão fundas sobrevivências oligárquicas, na atitude de tirar o foco das classes dominantes e abordar o

«dominado» — mirar antes a senzala do que a Casa Grande. (MENESES, 2000, p. 41)

Nesse sentido, Meneses afirma que o interesse de Chico Buarque pelos marginalizados tem raízes mais profundas, são ideias e convicções que se constituíram, desde o berço, uma herança da influência do pai.

Com seu olhar essencialmente voltado para os lugares onde vivem os marginalizados e excluídos, lugares que abrigam àqueles que a sociedade condena à invisibilidade: subúrbios e morros, Chico Buarque reinventa o povo brasileiro ao reinventar o homem da rua, o operário, o trabalhador. O pedreiro, o pivete, a prostituta, o velho, a mulher abandonada, os sem terra são figuras recorrentes em seu cancionário. Os malfeitores idealizados por ele não se configuram como bandidos cruéis e temerários, mas como malandros espertos e astutos donos de uma malícia, às vezes, paradoxalmente, ingênua. Por isso Affonso Romano de Sant’Anna (2004) afirmou, em seu livro *“Chico Buarque: a luta contra o silêncio”*, que a obra musical de Chico é uma luta contra o silenciamento daqueles que não têm acesso a fala.

Na primeira fase da produção musical de Chico Buarque, o lirismo nostálgico arrebatava o fôlego do artista que coloca em cena uma galeria de personagens passivos e desencantados que inertes observam a vida passar diante deles. Nesse conjunto, desfilam moças que esperam a banda passar, a melancólica Carolina, Januária que se penteia, a desatinada que “Viu morrer alegrias/ Rasgar fantasias” e todo aquele que “Vem, mas vem sem fantasia/Que da noite pro dia/Você não vai crescer” (CHICO BUARQUE, 1968).

Segundo Adélia Meneses, Chico sempre perseguiu determinados aspectos formais como o “lirismo nostálgico”, a “utopia”, a “denúncia”, a “crítica”. Tais aspectos suplantaram a composição musical e prevaleceram tanto na dramaturgia quanto na sua produção romanesca. No caso de *Leite Derramado*, é pela memória, pelas lembranças do narrador personagem Eulálio Montenegro de A’ssumpção que tanto a nostalgia quanto a utopia se constroem. A nostalgia configurada nas memórias de momentos vividos, nas lembranças da infância, da família, da esposa. Lembranças que o transportam para dentro de si mesmo, em busca do outro de “mim mesmo”, o outro que esteve em outros tempos, mas que não existem mais; são agora apenas sonhos, visões utópicas, criadas por uma mente senil.

Em produções que privilegiam o aspecto utópico, ganha força a representação de um espaço, onde a mudança é possível de ser realizada e o artista e sua obra aparecem como uma possibilidade para essa transformação, ou seja, o “homem modificando a sociedade, para a

sociedade modificar o homem” (MENESES, 2002, p. 104). Para Chico, o desenvolvimento humano deve ser buscado pelo próprio homem e nesse sentido a arte torna-se uma possibilidade de viabilizar essa construção, pois, um sonho só é possível de ser alcançado, nas palavras de Chico Buarque, através da arte:

Eu acho que o homem vai ter que se modificar, pelo próprio instinto de sobrevivência. Não acredito que isso vá acontecer por influência de um indivíduo, muito menos por ordens superiores. A sociedade é que deve se aperfeiçoar por uma dinâmica própria, de baixo pra cima, com a participação da grande massa de indivíduos, certo? Quer dizer, o homem modificando a sociedade para a sociedade modificar o homem. Isso pode parecer utópico, mas, como eu já lhe disse, eu sou artista e não político; nem sociólogo. É nessa utopia que entra a contribuição da arte que não só testemunha o seu tempo, como tem licença poética pra imaginar tempos melhores<sup>2</sup>.

Durante os anos de maior endurecimento da Ditadura Militar no Brasil, a vertente crítica de Chico Buarque se mantém com foco na realidade brasileira, como expresso nas músicas *Pedro Pedreira* do primeiro álbum intitulado “Chico Buarque de Hollanda” (1966) e *Roda Viva*, do álbum “Chico Buarque de Hollanda - Volume 3” (1967). As canções compostas contra a ditadura foram a maneira encontrada pelo compositor para questionar situações dramáticas vividas no seu cotidiano. Pela música, o intelectual resistiu ao autoritarismo e reafirmou suas convicções na tentativa de dar voz aos desvalidos, que tanta importância e destaque alcançam em sua obra, como afirma Affonso Romano de Sant’Anna:

(...) sua obra se desenvolve sistematicamente como uma “construção”, onde todas as imagens, mesmo as mais banais, contribuem para a reafirmação da música como atividade destinada a romper o silêncio do cotidiano e a fazer falar as verdades que os homens querem calar. (SANT’ANNA, 2004, p. 161)

### **1.3. A dramaturgia: dos clássicos gregos a Brecht: um novo olhar.**

A produção teatral de Chico Buarque circunscreve-se às peças *Roda Viva* (1967/1968), *Calabar, o elogio da traição* (1973), *Gota D’Água* (1975), *Os Saltimbancos* (1977) e *Opera do Malandro* (1978). A dramaturgia buarqueana restringe-se a um dos períodos mais conturbados e inquietos da história política brasileira e talvez tenha sido resultado da necessidade do escritor, em momentos de tanto cerceamento da liberdade, estabelecer uma forma de comunicação mais direta e dinâmica com a sociedade.

---

<sup>2</sup> BUARQUE, Chico. Revista 365, 1976. Disponível no site: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas>. Acessado em 10 de agosto de 2015.

Escrita por Chico Buarque no final de 1967, *Roda Viva* estreou no Rio de Janeiro no início de 1968, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. Apesar de ser a primeira peça escrita pelo artista não foi sua primeira incursão no mundo da dramaturgia. Em 1965, Chico recebeu um pedido de Roberto Freire, diretor do teatro TUCA, da PUC de São Paulo para que musicasse a obra *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto. A peça, que entrou em cartaz no próprio teatro TUCA, contou com quatro composições do jovem artista e marcou o ponto de partida dos onze anos de colaboração de Chico Buarque aos palcos brasileiros.

*Roda Viva* foi considerada pelos críticos, que integram a coletânea *Chico Buarque do Brasil* (2004), como o grande marco na trajetória do já consagrado compositor rumo à consolidação de sua identidade como dramaturgo.

Na estreia, fizeram parte do elenco Marieta Severo, Heleno Prestes e Antônio Pedro, nos papéis principais, e a temporada foi considerada um sucesso. Mas durante a segunda temporada, um grupo de pessoas do Comando de Caça aos Comunistas - CCC - invadiu o teatro Galpão, em São Paulo, e espancou artistas e depredou o cenário. A partir desse momento, a obra assume um papel de símbolo na resistência contra a ditadura militar e Chico Buarque começava um movimento organizado em defesa de *Roda viva* e contra a censura nos palcos brasileiros.

Considerada por muitos críticos como uma obra menor no conjunto da dramaturgia buarqueana, *Roda Viva* traz à tona questionamentos sobre a artificialidade e a fama de muitos astros produzidos pela indústria cultural. Talvez a intenção de Chico Buarque tenha sido a de criticar sua própria condição de ídolo da música e da televisão brasileira. O texto relata a história do personagem Benedito Silva, músico de pouco talento, mas que se torna um grande sucesso, graças à intervenção de grandes empresários interessados no retorno financeiro. Consumido pela idolatria e pela roda mercadológica se suicida e acaba substituído pela esposa, que se torna também uma celebridade, produzida pelo mesmo modelo.

Em *Calabar - O elogio da traição*, 1974, escrita em parceria com Ruy Guerra, o texto propõe uma revisão no episódio histórico sobre as invasões holandesas no Brasil e reconta a história do comerciante e contrabandista Domingos Fernandes Calabar que, com seu profundo conhecimento do território da colônia, passa a defender os interesses dos holandeses na conquista de novos territórios, fato que o transforma num traidor aos olhos da Coroa Portuguesa.

Na criação de Chico Buarque, Domingo Calabar passa de comerciante, que visava somente ao lucro e, justamente, por isto, traía os portugueses e colonos brasileiros, para o status de quase herói, uma vez que seu objetivo não visava ao ganho pessoal, mas à procura do melhor para o povo brasileiro.

A intenção com a peça, certamente, não era de promover uma revisão dos fatos históricos, mas de criticar o próprio regime militar, sua censura, os veículos de comunicação que, engessados pelas versões dos fatos sempre em consonância com o sistema, passavam ao povo imagens fabricadas e que precisavam ser questionadas quanto a sua veracidade. Em *Calabar*, a releitura questiona a história oficial.

No ano seguinte, em parceria com Paulo Pontes, Chico Buarque escreve *Gota d'água*. Nessa releitura, Buarque e Pontes, retomam uma obra clássica da dramaturgia grega, a *Medéia*, de Eurípedes, transportando sua ação para um bairro operário no subúrbio do Rio de Janeiro, transformando o enredo da obra clássica de Eurípedes numa tragédia familiar, quando Joana vê seu amor desmedido por Jasão transformar-se em ódio, ao ser trocada por Alma, filha de Creonte, homem rico e influente capaz de impulsionar a carreira de sambista de Jasão. A crítica publicada pelo diretor, teórico e ator Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto em dezembro do mesmo ano, não poupou elogios à peça, considerando-a como um momento extraordinário da literatura dramática nacional. Segundo o crítico:

O texto conserva a rígida estrutura clássica, mas não se submete passivamente aos elementos tradicionais desta estrutura: reinventa a cada instante, aprofundando inclusive a pesquisa por um teatro musical isento do peso de colonização cultural que sufoca o teatro brasileiro. Chico e Paulo conseguem não perder nunca o vigor do elemento trágico, fundamento do texto de Eurípedes. Mas, estudando a realidade brasileira de hoje conseguem ainda engravidar o tema original de um conteúdo social vigoroso. Análise penetrante dos níveis de comportamento do homem brasileiro de nossos dias, preso a toda uma rede de conflitos e contradições sociais, perplexo diante de relações de produção que transformem seu cotidiano num milagre de sobrevivência e difícil dignidade, *Gota d'Água* vence ainda uma das mais complexas propostas do teatro contemporâneo: tragédia escrita em versos, sua poesia evidencia um extraordinário domínio literário, uma sempre exata e sempre fascinante manipulação de palavras, que situa imediatamente o texto entre os mais sensíveis da literatura dramática nacional. E o verso, para Chico e Paulo, não é uma prisão ou um limite à articulação da linguagem. Eles encontram admirável fluência em um diálogo de espantosa vitalidade e fascinante apreensão da gíria e da fala do povo brasileiro<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> [http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_gota\\_tragedia\\_nacional.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_gota_tragedia_nacional.htm). Acessado em 09/06/2015.

Segundo Peixoto, o povo brasileiro, impedido, pelo contexto político da época, de tomar posições, de questionar ou pensar é quem assume o protagonismo nessa produção. No entanto, a concepção de povo a que Peixoto refere-se não é a de um povo pacífico, sentimental, ingênuo, por vezes idealizado, construído pelo discurso autoritário do regime militar, mas

[...] a um povo real, vivo, dilacerado, contraditório que busca no seu difícil cotidiano os possíveis códigos de ética, dominado por paixões violentas que o cegam ou definem suas esperanças. Neste nível, todos os personagens, mesmo os secundários e o coro, são sujeitos, possuem suas contradições objetivas nítidas, expostas com clareza e poesia. O que transforma o texto numa conquista inalienável da dramaturgia nacional popular brasileira<sup>4</sup>.

A primeira montagem de *Os Saltimbancos* estreou no Teatro *Canecão*, no Rio de Janeiro, em julho de 1977 e, no mês seguinte, em outubro, a montagem chegou aos palcos de São Paulo. A peça recebeu diversas montagens ao longo dos anos e é, até hoje, um dos espetáculos infantis mais consagrados nos palcos brasileiros.

Na *Ópera do Malandro*, um ano depois, 1978, Chico Buarque propõe novamente uma releitura, agora dos textos de John Gay, *A ópera do mendigo* (1728), que fazia uma demolidora sátira às classes dominantes, atacando os estadistas do partido liberal e seu regime corrupto na sociedade inglesa do século XVIII, e de Bertold Brecht e Kurt Weill, a *Opera dos três vinténs* (1928), que contextualiza a trama no cotidiano dos cortiços londrinos e nesse ambiente burlesco, conta a história do anti-herói Mac Navalha e seu universo de ladrões, prostitutas e vigaristas.

Mas na obra de Chico Buarque é o período histórico da política brasileira, conhecido como *Era Vargas*, nome dado aos períodos em que Getúlio Vargas governou o Brasil, no primeiro momento de 1930 a 1945 e, posteriormente, de 1951 a 1954, o alvo dessa contundente releitura. A visão política e econômica de Vargas que defendia a abertura da economia nacional ao capital estrangeiro fato que acabou produzindo uma profunda discrepância social, passa por uma significativa e talentosa revisão, através das lentes críticas do escritor. O enredo gira em torno da história de Max, ídolo dos bordéis, que vivia no submundo da prostituição e do tráfico.

#### 1.4. Os romances: existências multifacetadas.

<sup>4</sup> [www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_gota\\_tragedia\\_nacional.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_gota_tragedia_nacional.htm). Acessado em 09/06/2015.

Na década de 1990, o já consagrado compositor e dramaturgo apresenta uma nova identidade: a de romancista. Nesse período, Chico publica seu primeiro romance, *Estorvo* (1991). Narrado em primeira pessoa, o romance apresenta um narrador que parece “fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho” (ADORNO, 2003, p.59), ou seja, já de início o leitor tem diante de si uma história tortuosa, inexata e de forma alguma fiel à realidade.

Ao discutir a solidão, a agonia e o medo, Chico Buarque apresenta a trajetória imprevisível e incerta de um personagem solitário que, ao tentar se encontrar, mistura realidade e delírios. O enredo é apresentado de forma desconcertante o que impele o leitor a mergulhar nessa trajetória desconecta e alucinante do narrador personagem que percorre caminhos e lugares num estado de delírio.

Nesse romance, Chico Buarque coloca em destaque o personagem narrador, um homem sem nome e sempre deslocado, que não consegue se encontrar, um estorvo como o título já evoca. Esse deslocamento constrói-se por um emaranhado de percepções confusas e distorcidas do e sobre o personagem e a única certeza possível resume-se a sua constante desarticulação, tanto física, quanto psicológica. Ou seja, o que se alcança é a consciência de um homem perdido que não sabe qual é o seu lugar no mundo. O romance rendeu ao escritor elogios de peso, como o do crítico Roberto Schwarz:

O romance começa com o narrador semidormido diante do olho mágico de um quarto-e-sala. A cara do outro lado da porta, nem conhecida nem desconhecida, o decide (*sic*) a tomar a fuga que irá movimentar o entrecho. Havia razão? Não havia? Alucinações e realidade recebem tratamento literário igual e têm o mesmo grau de evidência, embora a força motivadora das primeiras seja maior, donde o clima onírico e fatalizado. O futuro pode dar mais errado ainda. A interpenetração de realidade e imaginações, que requer boa técnica, torna os fatos porosos: esta cara é feita de outras caras, esta barba eu conheço de outro queixo, o presente é composto de outros momentos. O relato seco e fático do que está aí, bem como do que não está, ou da ausência na presença, opera a transmutação da ficção de consumo em literatura exigente (aquela que busca estar à altura da complexidade da vida)<sup>5</sup>.

Em *Benjamin* (1995), a temática do homem deslocado se reafirma, numa narrativa que flui rápida e constante. O que marca a enunciação é o efeito de câmera que, em constante

<sup>5</sup> [http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_esto\\_schwartz2.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_schwartz2.htm). Acessado em 26/05/2015.

movimento, persegue a trajetória do personagem. Apesar de narrado em terceira pessoa, o efeito criado no romance, pelo desempenho desse narrador, é o de completa eliminação de qualquer distanciamento entre ele e o personagem. As experiências de que pode participar o leitor são alcançadas exclusivamente pelas percepções do protagonista Benjamin. O homem que fala nesse romance não consegue distinguir entre o plano da realidade e o plano da memória, pois os fatos e lembranças do passado, apesar de serem narrados num tempo já decorrido, remetem a ação para o presente, criando um efeito de simultaneidade, ou seja, o leitor tem a impressão de que a ação é narrada no exato momento em que acontece. Há nesse romance já um prelúdio de um projeto estético memorialista que Chico Buarque só irá efetivar plenamente em *Leite Derramado*.

Já em *Budapeste*, toda energia criativa se concentra na figura do narrador personagem José Costa, que é um *ghost-writer*, ou seja, um especialista em escrever textos para terceiros, sob a condição do anonimato. Retomando a narrativa em primeira pessoa, o romance recupera a reflexão já proposta nos romances anteriores sobre a fragmentação do indivíduo, e a exemplo do que acontece em *Estorvo*, *Benjamin* e, posteriormente, em *Leite Derramado*, o narrador não demonstra nenhuma pretensão de reproduzir a realidade de forma objetiva ou literal, muito antes, o que é permitido ao leitor é a imersão na experiência individual desse protagonista, pois o mundo que se apresenta “já não é um dado objetivo e, sim, uma experiência subjetiva; o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido: a reminiscência transforma o passado em atualidade” (ROSENFELD, 1976, p. 92).

### 1.5. O olhar da crítica sobre *Leite Derramado*

Antonio Candido, ao referir-se a Chico Buarque, disse o seguinte:

Conheço Chico Buarque praticamente desde que nasceu, e à medida que a vida passou fui vendo cada vez mais a solidez de suas qualidades morais, intelectuais, artísticas. [...] Como compositor denota essa coisa rara que é a sobrançeria em relação às modas, a absoluta indiferença ao êxito, que pode ou não coroá-lo [...]. Como homem de teatro, poucos foram capazes, como ele, de fundir harmoniosamente a maestria artística e a consciência social [...]. Para coroar, a surpreendente vocação de ficcionista, que revelou um dos melhores praticantes do gênero no país. (CANDIDO apud MORAES, 2004, p. 19)

Antonio Candido faz ecoar em suas palavras o que a *crítica* já havia anunciado em relação aos primeiros romances de Buarque e que foi reafirmado, posteriormente, com o lançamento do quarto livro, *Leite Derramado*.

No texto publicado, inicialmente, na Folha de São Paulo no dia 28/03/2009, com o título “Brincalhão, mas não ingênuo” e reeditado no livro *Martinha versus Lucrecia* (2012) com o título “Cetim laranja sobre fundo escuro”, Roberto Schwarz descreve *Leite Derramado* como um “livro divertido, que se lê de um estirão”. Para o crítico, o romance esconde possibilidades e perspectivas, só acessíveis a uma leitura atenta, o que torna a obra “ambiciosa” (SCHWARS, 2012, p. 143). Também não escapou ao crítico um possível paralelo, que tem sido estabelecido, pelos amantes dos textos de Machado de Assis, entre as trajetórias de Bentinho, em *Dom Casmurro*, e Eulálio Assumpção.

Para Schwartz, o núcleo em torno do qual orbitam as relações de desigualdade, o nome de família, o dinheiro, o preconceito de cor e classe, o desejo e o ciúme é o inexplicado desaparecimento de Matilde.

Ela se foi com o engenheiro francês? Fugiu aos ciúmes do marido? Caiu na vida? Pegou uma doença e quis morrer fora da vista dos seus? Morreu num acidente de carro, acompanhada de um homem? Ao sabor da oportunidade, as explicações são adotadas pelo próprio marido, pela sogra, pela mãe adotiva, pela filha, pelas coleguinhas desta, pelo pároco da Candelária, que veio tomar chá, e pela voz anônima da cidade<sup>6</sup>.

Pensar em *Leite Derramado* como um romance histórico por considerar o intervalo de tempo que a narrativa abarca e o desfile dessas memórias, desde o século XV até alcançar as portas do século XXI, seria um equívoco, afirma Schwartz, “pelo foco nos Assumpção, pelo arco de tempo abarcado e pelas questões de classe e raça”, *Leite Derramado* pareceria ser um romance histórico ou uma saga familiar, coisas que não é” (SCHWARTZ, 2012, p. 148).

Para o crítico, não há no interior do romance um encadeamento individualizado, o que se constrói é uma oposição entre o “passado senhorial” e o “presente moderno”, pois a ambientação se sobrepõe à intriga e “o pano de fundo contemporâneo talvez seja a personagem principal, a que Eulálio, a despeito das presunções, se integra como um anônimo qualquer” (SCHWARTZ, 2012, p. 148).

O destaque especial no romance, para Schwartz, fica a cargo de “expressões um pouco fora de uso” que Eulálio de Assumpção usa com “leveza e alegria”, atualizando de certa

<sup>6</sup> [http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_leite\\_fsp\\_SCHWARTZ.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_fsp_SCHWARTZ.htm). Acessado em 15/05/2015.

forma o presente. Nesse sentido, “a fala é e não é de Eulálio, ou melhor, ela é uma imitação cheia de humor, impregnada de senso crítico” (SCHWARTZ, 2012, p. 150), como o próprio crítico explica:

[...] digamos que os termos antigos ora são de gente graúda, marcando autoridade ou truculência, ora são familiares, marcando a informalidade também tradicional. Esta segunda vertente envelheceu menos e guarda parentesco de fundo com a familiaridade sem família de nossos dias, representada no caso pela TV sempre ligada no mais alto, pela polícia trafegando na contramão, pela desgraceira nos hospitais populares, pela trambicagem geral, pela cidade que não termina, pela sem-cerimônia em público, pela gramática desautorizada. É como se o presente continuasse a informalidade do passado patriarcal, multiplicando-a por mil, dando-lhe a escala das massas, para melhor ou para pior. (SCHWARTZ, 2012, p. 150)

O olhar crítico de Chico permanece mais aguçado do que nunca, pois se continuamos vivendo numa sociedade onde prevalece ainda a “desigualdade, desapareceram o decoro e a autoridade encasacada, e não se instalaram o direito e a lei” (SCHWARTZ, 2012, p. 150), é porque permanecemos presos no intervalo entre as políticas herdadas de um passado aristocrata, que se manifesta na prática da corrupção e do *lobby*, e a dita modernidade, mas agora sem nenhum lema revolucionário para nos conduzir, como sugere Schwartz.

Para o crítico, na construção realista, o romancista conseguiu configurar numa prosa impregnada de “comicidade politicamente incorreta do começo ao fim” (SCHWARTZ, 2012, p. 149), onde encontraremos os motivos para chorar o *Leite Derramado*. Assim como o fez Machado no século XIX, talvez esteja aí, no romance contemporâneo, e, em especial na obra que tantos prêmios têm rendido ao escritor Chico Buarque, uma das melhores e mais abrangentes formas, para representar os vícios, os costumes políticos e algumas práticas sociais, ligadas ao preconceito, que permanecem tentando sobreviver na sociedade brasileira. E por isso, não à toa seja esse o mote central de *Leite Derramado*.

Em outro texto intitulado *Como beber desse Leite Derramado* publicado na coletânea *Fragmentos do Contemporâneo* (2009), Sergio Vicente Motta nos apresenta uma perspectiva historiográfica aportada em três pontos centrais: autobiografia do narrador protagonista, a reconstrução da saga da familiar Assumpção e o painel histórico e social que emoldura a o enredo em *Leite Derramado*.

Por esse viés, o crítico busca compreender pelos “cacos dessa memória” um dos principais sentidos do livro “a seiva da violência que tanto irriga a árvore como se irradia pelo

quadro sócio-histórico retratado, fruto das relações de dominação e poder que atravessam o longo da linha da nossa história e trama tantas histórias da elite brasileira.” (MOTTA, 2009, p. 48)

Para Motta, assim como Schwartz, a aproximação do romance com a obra machadiana é uma hipótese bastante viável. Enquanto para Schwartz essa aproximação se constrói por meio de elementos ligados à figura de Matilde, “uma garota incrivelmente desejável feita de quase nada” que ao entrar no mar era “como se pulasse corda” ou ao sair da igreja durante o velório do pai de Eulálio saía “como quem saísse do cinema Pathé” circulando “como se estivesse numa fila de sorveteria” (SCHWARTZ, 2009, p. 144), levando à loucura o ciúme do marido, a exemplo do que fez Capitu com seus “olhos de ressaca” (ASSIS, 1994, p. 31). Para Sergio Motta, o maior ponto de aproximação entre Machado e Buarque encontra-se na estratégia de configurar a narração como força central no romance.

Se em Machado, de acordo com Sergio Motta, essa estratégia pode ser tomada como mote para a “consolidação de nossa ficção”, uma vez que acabou possibilitando uma saída para vencer uma “nova forma de comunicação” (BENJAMIN, 2010, p. 218), a chamada informação, em suas palavras:

Fazer da narração o centro de invenção da narrativa foi o melhor achado retórico de Machado para consolidação de nossa ficção. Ao mesmo tempo, a estratégia narrativa já indicava o melhor caminho para se driblar a crise que o romance teria que vencer para sair do plano da notícia dos fatos (papel assumido pelo jornal e os demais meios de comunicação) para encenar a representação dos fatos, o papel da ficção ao romper, por meio do simulacro, os limites espaço-temporais factuais. (MOTTA, 2009, p.49)

Em Buarque, a força narrativa, centrada no discurso de um representante, ainda que falido, dessa aristocracia, vai refletir o poder social e ideológico desse segmento. De acordo com o crítico, a concepção histórica, representada no romance através da construção da árvore genealógica dos Assumpção e reconfigurada pelo discurso do “eu”, coloca em movimento o jogo da narrativa que é “a parte mais inventiva do romance”, nas palavras de Sergio Motta (2009, p.50).

Nesse jogo, Sergio Motta aponta as metáforas da narração: a luta do narrador entre a “vigília e o sono”, a evasão da realidade ao “sonhar em preto e branco”, a ruína dos ciúmes expressa na “luminosidade do amarelo, que se traveste nos tons quentes do laranja, como as roupas de Matilde e das capas do livro” (MOTTA, 2009, p. 51).

Para ele, é no movimento de “evocação à memória e dentro da perda da memória”, entre o lembrado e o vivido, que o leitor consegue alcançar a “*história* de um Brasil arcaico e moderno, com alguns dos seus tipos e gentes, cujos fantasmas reconhecemos e vivemos na atualidade” (MOTTA, 2009, p. 53). Nesse sentido, a memória configura-se como elemento estético de grande força e significação, pois é permitido ao leitor alcançar tempos e lugares há muito guardados nas lembranças desse centenário narrador, é como olhar um álbum de fotografias velhas. “as fotografias do livreto” que em “*flashback*” traz a infância de volta, quando folhado do contrário, ou seja, de traz pra frente, criando “a ilusão do movimento do cinema” (MOTTA, 2009, p. 52).

Mas assim como já dissemos anteriormente, e Sergio Motta confirma, o passado que o trabalho de rememoração coloca a disposição do leitor não é confiável, pois “a narração desse passado distante é inventada, fruto da mente imaginativa, às vezes delirante no trabalho de bricolagem do narrador [...]” (MOTTA, 2009, p.55).

Um símbolo que o Sergio Motta coloca ao alcance do leitor, numa perspectiva metafórica das relações de poder e dominação da elite, é o chicote. O que o crítico procura colocar em evidência para o leitor é uma possibilidade de interpretar pelos “cochilos” das lembranças de Eulálio Assumpção uma “síntese decorrente da oposição entre a elite e a classe chicoteada” (MOTTA, 2009, p.60).

Outra possibilidade de análise apontada pela crítica de Sérgio Motta é a da herança do “favor”, que se articula, segundo o escritor, baseada num movimento dialético da seguinte forma: as reações que se estabelecem, do ponto de vista da classe dominante, entre os mais poderosos e os mais fracos socialmente, são alicerçadas no preconceito e mediadas pela prática do favor. Já nas relações entre os mais fracos na escala social e os mais poderosos, agora da perspectiva do grupo socialmente inferior, alicerçam-se na vingança. O crítico sinaliza essa possibilidade a partir das relações que se estabelecem entre os Eulálios e os negros Balbinos, aqui exemplificadas com base em alguns trechos do romance escolhidos por Sergio Motta e por nós.

Seu escravo mais chegado, o Balbino, fiel como um cão, ficou sentado para sempre sobre a tumba dele (BUARQUE, 2009, p.16)

O Balbino nem era mais escravo, mas dizem que todo dia tirava roupa e se abraçava num tronco de figueira, por necessidade de apanhar no lombo (Idem, p.102)

Assunção, na forma assim mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos. (Idem, p.18)

Curioso é que seu filho, também Balbino, foi cavaleiro do meu pai. E o filho deste, Balbino Assunção Neto, um preto meio roliço, foi meu amigo de infância. (Idem, p. 18)

Assim, de acordo com o texto de Sergio Motta, nas redes de relações estabelecidas durante toda vida do protagonista e configuradas no processo de narração, o que fica a mostra é uma possibilidade de triangulação social. No vértice superior Eulálio Assunção (a classe social dominante, aquela que impõe sofrimento pelo preconceito), na ponta inferior Balbino (o mais fraco socialmente, aquele que sofre e sonha com a vingança) e na outra ponta a figura de Matilde (socialmente inferior, mas e ao mesmo tempo, a possibilidade de vingança). Nessa perspectiva o que fica evidente é que a posição ocupada nesse triângulo não é fixa e alguns fatores podem mover essa engrenagem social provocando alterações, é o que Sérgio Motta observa no texto de Alfredo Bosi: o “patrimônio” ou “matrimônio” (BOSI, 1999) e melhor sintetizadas pelas palavras do próprio crítico:

O matrimônio surge, aqui, como uma terceira via, pois nesse entrave dialético, Matilde se configura como a causa do rebaixamento do narrador, a nódoa do “*Leite Derramado*” e, ao mesmo tempo, o fruto do seu desejo, o “sabor” da mistura que jamais será esquecido. Resultante da ambiguidade dessa síntese, esse amor é a causa da felicidade e perdição de Eulálio, escondendo na casca do prazer a polpa amarela do ciúme que azeda o fruto. (MOTTA, 2009, p. 68)

Eis aí a grande metáfora do *Leite Derramado*, para Sergio Motta. A mistura, a miscigenação, o escurecimento dos descendentes dessa dinastia caída e decadente se configuram como uma “lição de ironia ao preconceito” de uma elite que não tem mais lugar na modernidade porque a roda rodou e sua posição agora é outra, bem diferente.

Mas, em *Leite Derramado*, mais do que uma possibilidade de análise historiográfica, cultural, social ou política, o que a engrenagem narrativa põe em movimento é a construção engenhosa do narrado. É esforço de confessar o inconfessável, é o aspecto privado e íntimo dessas memórias, arditamente arquitetadas para gerar um efeito estético de simultaneidade entre o lembrado e o narrado, que expõem as fraturas, a solidão e a busca por si mesmo desse homem velho e senil colocando em evidência toda complexidade do homem contemporâneo.

## 2. ESTRATÉGIAS NARRATIVAS EM LEITE DERRAMADO: SOMBRAS NA CONTRALUZ

### 2. 1. Um breve olhar sobre o romance

Neste capítulo, promovemos uma reflexão acerca de como se constitui o discurso do narrador personagem Eulálio de Assumpção, investigando que imagem/imagens o “eu” constrói de si mesmo, considerando que essa construção é resultado de um esforço narrativo de arrombamento da intimidade do próprio “eu” que busca dizer tudo daquilo que é reprovável e inconfesso.

Nesse percurso buscamos compreender como a iminência da morte, mesmo não sendo um elemento estruturante na narrativa, pois esse papel é sem dúvida da vida, enrique a construção do relato, possibilitando maior complexidade ao narrador e aos fatos narrados.

Por fim investigamos também as diferentes perspectivas que o discurso do narrador personagem constrói sobre a esposa Matilde e como degradação dos lugares onde viveu constitui, metaforicamente, sua própria degradação.

Se a continuação da vida desse narrador depende da narração, então a morte representa não só o fim do relato, mas também o fim da vida. Nesse sentido o narrador trava uma imensa batalha com a morte, pois não há mais tempo, o fim é eminente e esse velho moribundo ainda tem muito para contar. E se como afirma Todorov (2006), no artigo “Os homens-narrativas” (do livro *As estruturas narrativas*) “A página branca é envenenada. O livro que não conta nenhuma narrativa mata. A ausência de narrativa significa a morte. [...]. A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte. Se Sherazade não encontrar mais contos a narrar, será executada” (2006, p. 125), então narrar é a única forma desse ancião driblar a morte e prorrogar a vida e sua única arma são as histórias que ele luta para continuar narrando.

E muitos se detêm para escutar minhas histórias, mesmo que não alcancem seu sentido, mesmo quando o enfisema me sufoca e mais arquejo que falo. Aos domingos, no pico do horário de visitas é comum ocorrerem famílias inteiras a fim de apreciarem meus estertores, ou quiçá a derradeira sentença de um moribundo. (BUARQUE, 2009, p.184).

As histórias desse narrador personagem caracterizam-se pelo seu caráter de intimidade, pelo esforço de dizer o que é indizível, pela urgência e pela confusão. Oscilando sempre entre a arrogância e a vitimização o resultado estético desse discurso são as diferentes

imagens que constroem sobre si mesmo, sobre os tantos acontecimentos e os tempos que a narrativa movimenta.

A narrativa, que se constrói por num tom subjetivo e confessional, cria um efeito de simultaneidade entre o lembrado e o narrado consolidando-se num monólogo sem expectadores.

Mistura-se a essas escolhas um emaranhado de discursos sociais e históricos e para dar conta de compreendê-los, lançamos mão dos pressupostos teóricos propostos pelo filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin em *Questões de literatura e de Estética*, uma vez que o pensamento bakhtiniano sobre dialogicidade mostrou-se muito pertinente, à medida que nos orientou para a compreensão dessa multiplicidade de vozes sociais que se constituem no romance e que ecoam pela voz da memorialística de Eulálio Assumpção.

Assim, à medida que essa voz memorial se materializa pelo esforço narrativo, lançando luz sobre os segredos e intimidades desse narrador, também vai deixando transparecer toda falência, fragmentação, medo e solidão de um homem e, nesse sentido, o romance dialoga com as discussões estéticas propostas pela contemporaneidade sobre sujeito e identidade.

Uma vez que o conceito de estética, sem perder suas características, deve estar, segundo Bakhtin, enraizado no diálogo da arte com outros domínios e daí retirar seus sentidos e valores absorvendo-os e transpondo-os para outro plano, compreendemos o discurso do personagem narrador no romance em questão como um trabalho de elaboração artística que representa esteticamente o homem da contemporaneidade, à medida que expõe suas fraturas e vacuidades.

O homem que fala no romance constitui-se socialmente, e é a partir da interação com esse mundo estratificado que esse discurso pode consolidar-se. No entanto, só quando se insere no processo de identidade e nomeação de si mesmo, à medida que se materializa num personagem fragmentado, estratificado e dialogicamente constituído por um discurso bivocal, ganha força.

Se a arte é, como afirmou o Antonio Candido, em seu livro *Literatura e sociedade*, “[...] um sistema simbólico de comunicação inter-humana” (2000, p. 33) que pressupõe um jogo permanente de relações entre o autor, público e obra, então o romance, enquanto manifestação artística e ideológica, só fará sentido na interação, não só com o leitor, mas com

outras obras e outros sistemas literários. Nessa relação, poderá transcender limites, transformar-se, criar novos sentidos e alcançar plenitude só possível através da arte.

No romance *Leite Derramado* a única certeza possível é a de estamos em um terreno movediço em que o discurso sempre reformulado, vale mais pela forma como se diz do que pelo que é dito, ou seja, no plano do que nos é dado a saber, tudo surge segundo um regime de luminosidade observável, o visível, e sob as formas de enunciados, o dizível. O que constitui o saber são as combinações entre o que pode ser visível e o que pode ser enunciável.

Sabemos que o ato de contar uma história de maneira minuciosa articulando elementos como narrador, personagem, espaço, tempo, enredo remonta a tempos imemoriais na história do homem. Encarada a partir desse prisma, a narrativa estende-se para além das fronteiras do romance para alcançar um sem número de representações, de forma que Barthes *apud* Todorov (2002, p.53) afirma que “inumeráveis são as narrativas do mundo”. Barthes afirma ainda que:

Há em primeiro lugar a variedade prodigiosa de gêneros distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas histórias: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias: está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história [...] Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa, [...] a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, 1971, p. 19-20)

A necessidade humana de narrar suas histórias materializa-se também na forma literária, na qual o prosador trabalha com o simbólico para a construção de uma realidade ficcional, mas essa ficção é muito mais do que entretenimento; é também a expressão de uma necessidade como afirma Candido.

[...] a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *práxis* socialmente condicionada. Mas isso só a torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida que suscita uma visão do mundo. (CANDIDO, 2000, p.49)

Ao refletir sobre a visão de Antonio Candido, Roland Barthes e Todorov a respeito da criação literária, e sobre o pensamento bakhtiniano, em relação a prosa romanesca, algumas ideias se constituíram, influenciando a análise desse trabalho. Uma dessas ideias é a

compreensão da narrativa literária como expressão de um modo específico de ver o mundo, os fatos e a si mesmo, graças a sua natureza aberta e polissêmica. Outra é a percepção da prosa romanesca como gênero permeado por diferentes manifestações discursivas, que se constituem na interação com outrem, ou seja, como resultado da conversão de várias formas narrativas, em diferentes momentos histórico-sociais, não se constituindo assim o romance, a partir de nenhuma outra estrutura formal pré-estabelecida.

Tais pensamentos nos distanciam da ideia do romance apenas como representação estética de determinada classe social, uma vez que a particularidade que distingue a prosa romanesca de qualquer outro gênero reside na sua capacidade dialógica e na variedade de discursos que nela se constituem, dialogicamente povoados por interações sociais, conforme nos explica Bakhtin:

A dialogicidade interna do discurso romanesco exige a revelação do contexto social, a qual determina toda a sua estrutura estilística sua “forma” e seu “conteúdo”, sendo que os determina não a partir de fora, mas de dentro; pois o diálogo social ressoa no próprio discurso, em todos os seus elementos, sejam eles de “conteúdo” ou de “forma”. (2010, p. 106)

Assim, nenhuma palavra pronuncia-se no vazio, mas sempre em situações histórico-sociais que se evidenciam no processo de enunciação. Nesse enfoque, o significado da palavra está também ligado à história, através do ato único de sua realização, como afirma Bakhtin (2010).

Nesse contexto, em que Bakhtin compreende o homem como sujeito que tem voz, como aquele que diz da sua própria história, com suas próprias palavras, é que empreendemos a análise do narrador personagem em *Leite Derramado*. Partindo sempre do pressuposto de que todo discurso só pode ser compreendido heterogêneo e multifacetado, visto que se constitui na palavra do outro e manifesta-se, já, como nosso.

Nessa trajetória nos interessou analisar o percurso do narrador personagem, suas perspectivas no plano da enunciação, seu discurso ideologicamente constituído, as diversas escolhas que faz ao longo da narrativa e como elas refletem o próprio “eu”.

É dessa perspectiva dialógica que consideramos o romance *Leite Derramado* como espaço que o prosador utiliza para, a partir de discursos povoados de intencionalidades, constituir as perspectivas narrativas sobre si mesmo e sobre determinadas personagens e lugares aos quais se remete. Tais discursos ecoam no interior do romance numa dinâmica de

interações dialógicas, uma vez que as memórias emergem de diferentes vozes sociais e históricas e manifestam-se nas interações discursivas desse narrador em diferentes momentos.

Assim, a voz que, explícita ou implicitamente, dá forma ao discurso, reflete não só uma intenção do enunciante, mas, sobretudo, os sentidos e os valores que estruturam a sociedade e tempos anunciados, pois os elementos contextuais incluem “as tendências sociais estáveis características da apreensão ativa do discurso de outrem que se manifestam nas formas da língua” (BAKHTIN, 1992, p. 146).

Através do discurso memorial, o narrador constrói a projeção da família Assumpção com seus generais, barões e senadores todos projetados num painel histórico que nos remete a diferentes e múltiplos discursos de violência, dominação e poder que atravessam o tempo ao longo de tantas histórias da elite brasileira.

No entanto, antes de iniciar a análise desse discurso, faz-se necessário destacar alguns aspectos importantes e para os quais devemos nos atentar.

O primeiro ponto reside na ideia de o que se lê de fato no romance *Leite Derramado* não é o relato de uma vida, mas o relato da rememoração dessa vida, já que o vivido rememorado não é mais o vivido lembrado. Tal fato altera significativamente as perspectivas narrativas escolhidas pelo narrador para compor o relato.

A segunda questão corrobora de forma significativa a primeira e reafirma a ideia de que as histórias contadas por Eulálio Assumpção são um exercício de labor que o narrador realiza tanto para lembrar quanto para esquecer, pois “Se as lembranças às vezes afloram ou emergem, quase sempre são uma tarefa, uma paciente reconstrução. Há no sujeito plena consciência de que está realizando uma tarefa” (BOSI, 1994, p. 39).

Mas se lembrar é um exercício, não menos árduo será o esforço realizado para esquecer e, nesse sentido, o “não dito” ou “não lembrado” por Eulálio Assumpção fica resguardado sob a sombra protetora do esquecimento que “é o anjo que vela sobre a livre circulação de nossas imagens e escolhe entre as que nos convêm e as outras” (SUPERVIELLE, apud TADIÉ e TADIÉ, 1999, p. 230).

Nesse romance, constituem-se como pano de fundo da vida pessoal do narrador personagem, fatos históricos de um Brasil ainda marcado pela prática de exploração do negro e pelas relações da classe burguesa brasileira, de onde descende o narrador, com o imperialismo estrangeiro. Destacam-se a cultura estrangeira, visto que a mãe de Eulálio só

fala em francês, e o preconceito em relação à cor, já que a mulata Matilde é associada à falta de cultura e de bons modos.

Dividido em vinte e três capítulos, *Leite Derramado* instaura uma narrativa memorialista na qual Eulálio Montenegro d'Assumpção, representante da elite brasileira, membro de uma das famílias mais influentes do Rio de Janeiro, agora um velho centenário, encontra-se num leito de morte em um hospital infecto e rodeado por pessoas desconhecidas. Herdeiro de um nome de família, antes influente, agora decadente, Eulálio rememora sua infância, lembra-se do avô e do pai como homens importantes e da mãe, preconceituosa e tradicional, que nunca entendeu sua escolha por Matilde, o grande amor de sua vida. Mulata, filha adotiva de um deputado, Matilde não é considerada como membro importante pela família que a criou.

A morte do pai, a decadência da família, a desilusão com o abandono da esposa, o desencanto pela filha, que com o tempo tornava-se cada vez mais parecida com a mãe, a velhice, a doença, a miséria e a solidão marcam as histórias contadas por Eulálio e transbordam numa narrativa íntima pela qual o narrador encara o que o inenarrável, o inconfessável antes que a foice da morte encerre a narrativa e por consequência sua vida.

## 2.2 – Perspectivas do eu: linhas que se esgarçam

Enquanto gênero narrativo, o romance *Leite Derramado* apresenta um narrador memorialista que fala de si mesmo. Trata-se de um narrador intradieético que, dada à forma de enunciação particularmente subjetiva busca ora justificar, ora explicar ou eximir-se de culpas, num tom irônico que oscila entre a melancolia e a galhofa.

O relato organizado em bloco, ao mesmo tempo em que mantêm a coerência estética, visto tratar-se de um narrador centenário, causa um efeito de fragmentação ao enredo, exigindo, do leitor, maior atenção.

É por meio da memória que o texto se constrói. No entanto, esse percurso não segue uma linearidade, não se assemelha a uma reta que parte de um determinado ponto e alcança, sem nenhum percalço, o ponto de chegada, como afirma o próprio Eulálio:

A memória é um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas. Não pode alguém de fora

se intrometer, como a empregada que remove a minha memória na ordem dela, cronológica, alfabética, ou por assunto. (BUARQUE, 2009, p. 41)

É possível observar, no interior do romance, uma variedade de manifestações discursivas marcadas ideologicamente por diferentes épocas, culturas e tempos. Este emaranhado pluridiscursivo ecoa no objeto não só nas empreitadas narrativas do narrador personagem, mas também nas perspectivas feitas pelo autor, pois:

O prosador-romancista não elimina as intenções alheias da língua feita de diferentes linguagens de sua obra, não destrói as perspectivas sócio ideológicas (mundo e micromundos sócio ideológicos) que se desenvolvem além do plurilinguismo, ele as introduz em sua obra. (BAKHTIN, 2010, p.105)

Eulálio, membro de uma família poderosa, conserva determinadas particularidades de sua criação que o narrador anuncia ao longo da narrativa. Ao mesmo tempo em que se manifesta a voz da tradição, observa-se as transformações que lhe foram impostas, pelas circunstâncias, ao longo da vida.

Muitos Eulálios se constroem por essa narrativa do “eu”, marcada pelo descompasso, pela desilusão, pelas mentiras, pela urgência em narrar e pela desilusão, como reconhece, metaforicamente, o próprio Eulálio: “mas bem antes da doença e da velhice, talvez minha vida já fosse uma dorzinha chata a me espetar o tempo todo, e de repente uma lambada atroz” (BUARQUE, 2009, p.10).

Para compreender como se configuram essas estruturas dialógicas em *Leite Derramado*, ou seja, entender como se estabelecem as relações discursivas a partir das enunciações do personagem, vistas aqui numa perspectiva de que nada que se enuncia está sendo enunciado pela primeira vez, é preciso compreender que cada enunciado é resignificado o tempo todo e acaba sendo reorientado por outros discursos num movimento interativo e dinâmico, segundo Bakhtin:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da reorientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, e em todas as direções, o discurso de outrem não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. (2010, p. 88)

Essa constatação nos remete então à seguinte questão: quem de fato fala no romance? Para respondermos a esse questionamento, é necessário refletirmos sobre o que nos alerta Bakhtin: “o homem que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social [...] e não um dialeto individual” (2010, p. 135).

Dessa forma, nenhum diálogo, no romance, pode ser considerado puro, uma vez que o narrador, já constituído no discurso de outrem, decide qual perspectiva de si mesmo deve ser mostrada ao leitor. Não há nenhuma ingenuidade no narrador, uma vez que todas as suas escolhas e posições são meticulosamente articuladas e enunciadas de uma determinada posição ideológica.

Diferentemente do teatro, em que a intenção do dramaturgo não suscita nenhum outro questionamento, senão aquele já expresso no diálogo, o narrador procura intencionalmente dissimular suas intenções, criando, assim, um efeito de realidade sobre o qual ele, supostamente, não tem nenhuma responsabilidade, como nos esclarece Tacca:

Sobre o palco o diálogo é puro, no romance sempre mais matizado: “por muito que diferencie as vozes, o narrador permanecerá sempre no primeiro plano da audição e da consciência”. O dramaturgo diz- nos: Isto sucedeu assim, dois pontos, e levanta-se o pano. O romancista, pelo contrário, diz- nos: *penso* que isto sucedeu assim... No drama, o diálogo é a realidade primária, enquanto que, no romance, é uma realidade secundária (ou terciária): ele contém em si esse complicado jogo de espelhos que constitui a própria natureza. Falando em termos de física: o teatro é reflexão, o romance é refração. (TACCA, 1983, p. 24)

Ao considerar a narrativa memorialista em *Leite Derramado* como uma construção de perspectivação do narrador, no mínimo duas questões se apresentam: Com qual imagem (ns) de si mesmo ele se identifica e qual imagem (ns) esse discurso mostra? No caso de Eulálio, as histórias narradas mostram um homem que oscila entre a culpa e vitimização e nesse percurso busca compreender as escolhas que fez ao longo da vida tentando encontrar-se no próprio relato, pois já à beira da morte precisa acertar as contas consigo mesmo.

Diferente da construção narrativa em *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, dois romances memorialistas de Machado de Assis, nos quais nos deparamos com narradores que costuram suas lembranças não para si mesmo, mas para o “espectador” que os acompanha, em *Leite Derramado* a narrativa é uma construção particular de alguém que conta

para si mesmo a própria história. Nesse monólogo reside a tentativa de encontrar algum sentido na existência que se finda.

Mas, se em *Dom Casmurro* encontramos um narrador também velho e solitário que rememora o fracasso do casamento e em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* nos deparamos com lembranças que saltam agora do além-túmulo, em *Leite Derramado* encontramos de certa forma uma fusão dos dois narradores. A “ironia fina”, “a boa linhagem” e “estilo refinado” (CANDIDO, 1995, p. 3) os aproximam apesar do distanciamento temporal e das condições de produção que separam as obras machadianas do romance *Leite Derramado*.

Na forma muitas vezes irônica e debochada de relembrar as experiências vividas e na melancolia e solidão acarretada por suas escolhas, encontramos no narrador Eulálio d'Assumpção um pouco do macambúzio Bento Santiago e do ácido Brás Cubas. O tema que os une é sem dúvida o mesmo, “[...] a transformação do homem em objeto do homem, que é uma das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual.” (CANDIDO, 1977, p.28).

Nas histórias ditadas no leito de morte, mais do que uma tentativa de distanciar-se do presente e reconstituir um panorama de glórias, outrora desfrutado por Eulálio, reside também o esforço para continuar vivo através da materialização do relato.

A iminência da morte é uma força propulsora na narrativa na medida em que narrar é viver e calar é morrer e, ainda que não seja um elemento estruturante no texto, garante certa credibilidade ao discurso do “eu” sobre si mesmo. Elaine Cristina de Jesus Santos na dissertação intitulada: “A narração e a experiência de morte em Leite derramado, de Chico Buarque” (2010) comenta que:

Pode-se afirmar que a morte na narrativa vai muito além da temática, mas insere-se também na própria linguagem. O próprio ato de narrar simboliza uma luta contra a morte. [...]. Em todos os contos de As mil e uma noites, para que as personagens possam viver, elas devem narrar. Esse tipo de personagem Todorov classifica de homens-narrativa, ou seja, toda nova personagem que aparece significa uma nova intriga e, conseqüentemente, uma nova ação (SANTOS, 2010, p. 45)

Em *Leite Derramado*, o personagem narrador trava uma imensa batalha para continuar vivo. Ele não tem tempo, pois o fim é eminente e esse velho moribundo ainda tem muito para contar como ele mesmo afirma: “Muita vez de fato já invoquei a morte, mas no

momento mesmo em que a vejo de perto, confio em que ela mantenha suspensa a sua foice, enquanto eu não der por encerrado o relato da minha existência.” (BUARQUE, 2009, p.184).

Há na narrativa desse moribundo uma urgência imposta pela sombra constante da morte e paradoxalmente, essa proximidade parece impor ao narrador, sentimentos distintos como o medo e a coragem. E ainda que esses sentimentos possam parecer opostos, como oposta nos parece ser hoje a ideia de associar a vida à morte, o fato é que viver e morrer são pontas que fecham um ciclo e por isso esses sentimentos se completam.

A morte, com seu caráter irrevogável, impele o narrador a enfrentar suas feridas, suas fraturas, suas cicatrizes que vão aos poucos sendo sepultadas na vida que se esvai. A morte como fim, como a última história a ser contada, não parece assustar esse centenário o que ele teme na verdade é não ter tempo para dizer tudo e acertar as contas com ele mesmo. Nesse sentido a narração é forma encontrada para driblar a morte e ao mesmo tempo libertar-se dela.

Mesmo que ninguém se interesse em saber seu nome ou ouvir suas histórias ele continua narrando, pois narrar é sua única forma de resistência. No caso de Eulálio enquanto houver histórias haverá vida.

O narrador é um homem de outro “tempo” e esse tempo conforma-se nele à medida que “mantém sua fidelidade a essa época, e seu olhar não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou ao final como retardatária miserável” (BENJAMIN, 2010, p. 227), por isso o desfecho da história de quase todos que desfilam pelas galerias de suas memórias anuncia, de certa forma, o seu próprio fim. Pelos cortejos fúnebres que acompanham as lembranças desse narrador é possível vislumbrar o epílogo de sua história, como na morte do bisneto.

Hesitaram em chamar a polícia, quando ouviram seis estampidos, e não houve tempo de anotar a placa do carro que partiu em disparada. [...] Mas não precisava o delegado agadanhá-lo meu braço, porque eu não ia mexer no menino, só queria limpar com o lenço. [...] Maria Eulália preferiu não vir comigo ao cemitério São João Batista. Os coveiros estavam de má vontade, e quando o caixão bateu com peso no fundo da tumba, o baque abafado me soou como fim da linha dos Assumpção. Para mim já estava bom, bastava. (BUARQUE, 2009, 153)

Mais do que uma morte física, da qual ele se ressentia por medo de que lhe falte tempo para terminar o relato, morrer para esse centenário representa também a possibilidade de apagamento do passado. Tentando driblar essa forma simbólica de morte ele luta contra o esquecimento, faz planos para o futuro, sonha em sair do hospital:

Quando eu sair daqui, vamos começar vida nova numa cidade antiga, onde todos se cumprimentam e ninguém nos conheça. Vou lhe ensinar a falar direito, a usar os diferentes talheres e copos de vinho, escolherei a dedo seu guarda-roupa e livros sérios para você ler. (BUARQUE, 2009, p. 29)

Quando sair daqui, vou levá-la comigo a toda parte, não terei vergonha de você. Não vou criticar seus vestidos, seus modos, seu linguajar, nem mesmo seus assobios. (idem, 2009, p. 61)

Mas não é tão fácil para esse enfermo enganar essa forma de morte metafórica que se impõem constantemente pela invisibilidade, pelo silêncio e pelo sono, sempre induzido pelos medicamentos, pelos lapsos de memória, pelo esquecimento. Ela é pressentida e vivenciada por ele todas as vezes que suas lembranças se turvam e a memória torna-se uma lacuna, um espaço em branco, que ele se esforça em preencher.

A morte o alcança sempre pelas doses de morfina que induzem ao sono. Nesses momentos, emudecido pela letargia ele mergulha numa imensidão de sombras e de silêncio e as imagens do passado descolorem lentamente e perdem a nitidez até desaparecerem:

O sonífero não tem mais efeito imediato, e já sei que o caminho do sono é como um corredor cheio de pensamentos. Ouço ruídos de gente, de vísceras, um sujeito entubado emite sons rascantes, talvez queira me dizer alguma coisa. O médico plantonista vai entrar apressado, tomar meu pulso, talvez me diga alguma coisa. Um padre chegará para a visita aos enfermos, falará baixinho palavras em latim, mas não deve ser comigo. Sirene na rua, telefone, passos, há sempre uma expectativa que me impede de cair no sono. E a mão que me sustém pelos raros cabelos. Até eu topar na porta de um pensamento oco, que me trará para as profundezas, onde costumo sonhar em preto e branco. (BUARQUE, 2009, p. 8)

Mas essa forma descontínua de morte que lhe chega em pequenas porções, não o impede, ao despertar ainda semiconsciente, como se emergisse de um sonho, de retomar o relato, mesmo que não seja do ponto de onde havia parado, o que quase nunca é. Por isso as palavras, assim como as lembranças, apresentam-se de forma desagregada e confusa e enquanto busca lembrar-se em qual labirinto da memória estava, cai no sono novamente.

Então, não sei como, em plena igreja me deu grande vontade de conhecer sua quentura. Imaginei que abraçá-la de surpresa, para ela pulsar e se debater contra o meu peito, seria como abafar nas mãos o passarinho que capturei na infância. Estava eu com essas fantasias profanas, quando minha mãe me tomou pelo braço para a comunhão. Hesitei, remanchei um pouco, não me sentia digno do sacramento, mas recusá-lo à vista de todos seria um desacato. Com certo medo do inferno, fui afinal me ajoelhar ao pé do altar e cerrei os olhos para receber a hóstia sagrada. Quando os reabri, Matilde se virava para mim e sorria, sentada ao órgão que não era mais um órgão, era o piano de cauda da minha mãe. Tinha os cabelos molhados sobre as costas nuas, mas acho que agora já entrei no sonho. (BUARQUE, 2009, p.21)

No seu monólogo incessante, a morte e os mortos são temas recorrentes e em torno dos quais orbitam muitas de suas dolorosas lembranças. Suas experiências traumáticas, perdas, separações e sofrimento compõem todo um conjunto de situações de esfacelamento que colocam a morte, se não como centro do relato, ao menos como tema ao qual se ligam grande parte das situações que levaram esse narrador centenário ao aniquilamento pessoal e emocional.

Mas as memórias que fluem desse narrador confuso e perpassado por diversos tempos e acontecimentos se confundem num jogo de aproximação e distanciamento entre a verdade entendida como experiência vivida e a verdade possível de ser lembrada. Muitas dessas verdades ao serem recapituladas, seja pela lembrança ou pelo esquecimento, exigem coragem para dizê-las. Um exemplo é a morte violenta do pai assassinado, “[...] corria que meu pai tinha sido morto a mando de um corno. Isso porque foi metralhado ao entrar na sua garçonnière [...]” (BUARQUE, 2009, p. 36).

As lembranças dessa morte ficaram amortecidas no menino, no jovem e no adulto Eulálio, mas agora impulsionadas pela necessidade desse velho narrar, surgem iluminadas na memória, mas nem por isso menos dolorosas.

Somente hoje, oitenta anos passados, como um alarme na memória, como se fosse azul-celeste a cor de uma tragédia, reconheço na mulher o vestido rodado que meu pai comprou na véspera. É o próprio, não há dúvida, eu poderia identificá-lo até pelo avesso, meu pai o tinha alisado por fora e por dentro, frente e verso, assim como a mulher o alisa agora de cima a baixo. E é quando o marido de relance olha para ela, que sorri para o meu pai, que olha para ela, que olha o marido, que olha meu pai, que olha o pianista cego, e ela ajeita os cabelos. É decerto uma cena crucial, mas que naquela noite negligenciei, até porque papai não era dado a mulheres de cabelos castanhos. Saí da sala, fui beliscar alguma coisa no bufe, e a minha cabeça agora fraquejou, onde é que eu estava mesmo? Acho que me perdi, me dê a mão. (BUARQUE, 2009, p.87-88)

Para enfrentar as lembranças dessa morte o narrador constitui um efeito de casualidade aos fatos narrados, escondendo uma arquitetura minuciosamente construída. E assim como a luminosidade do amarelo que metaforicamente representa a cor do ciúme que arrastou a vida do personagem à ruína, o azul-celeste projeta a ideia de dor e sofrimento ocasionados pela perda do pai. Nesse caso o tom de casualidade foi a estratégia escolhida pelo narrador personagem para não encarar frontalmente uma lembrança tão brutal.

A morte da mãe, assim como a do próprio narrador, também é preludiada antes mesmo de se findar, pelo silenciamento, pela tristeza e solidão que a tornaram uma morta viva emudecida e paralisada.

Quando Auguste morreu na cama dela, usando um pijama com o monograma do meu pai, mamãe enviuvou de novo, de um luto mais profundo que o primeiro. E agora já não falava língua alguma, não se locomovia, nem sequer chorava, me enternecia assisti-la assim, com sua tristeza enfim cristalizada. (BUARQUE, 2009, p. 81)

Mas ao contrário de dona Violeta, que se entrega ao emudecimento, Eulálio não se resigna frente ao fim iminente e sua determinação é admirável. Ele resiste contra o esquecimento, o sono, o apagamento e a inércia e, obstinadamente, luta pela vida falando, contando, recordando, tentando reconstituir, ainda que de forma confusa e paradoxal, percepções sobre suas experiências de vida.

Essas memórias constituem-se de forma tão poderosa que acabam por significar o que não foi efetivamente enunciado, uma vez que, já distanciadas do passado, a reformulação das lembranças representa uma maneira de perceber o acontecido.

Como um homem de outro tempo, o narrador personagem guarda em seu discurso pessoas, acontecimentos, tempos e crenças de uma época que será reconstituída a partir de determinada perspectiva. Assim, muitos Eulálios podem ser percebidos no texto, pois construídos a partir de diferentes perspectivas, já que suas escolhas enunciativas constituem-se a partir das intenções de outrem, como afirma Bakhtin:

O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir ao seu segundo senhor. Por conseguinte, as intenções do prosador refratam-se, e o fazem por *diversos ângulos*<sup>7</sup>, segundo o caráter sócio ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetivação das linguagens que refratam o plurilinguismo. (2010, p. 105)

A herança de preconceito e superioridade ecoa na posição arrogante que o narrador personagem deixa transparecer na preocupação com as histórias que supostamente dita à enfermeira é de que elas não sejam reconstituídas sem cuidado, ou esmero por alguém que na avaliação do narrador não tem conhecimento nem domínio da palavra erudita, como ele próprio tem:

Antes de exhibir a alguém o que lhe dito, você faça o favor de submeter o texto a um gramático, para que seus erros ortográficos não me sejam imputados. E não se esqueça que meu nome é Assumpção, e não Assunção, como em geral se escreve [...] (BUARQUE, 2009, p.18)

---

<sup>7</sup> Grifo do autor.

Reconstitui-se na voz de Eulálio a tradição aristocrática de um filho de senador da República, neto de nobre do Império, bisneto homem importante na corte de Dom João VI e herdeiro de todos os vícios e preconceitos de seus antepassados. Seu discurso reconstitui a ideia da impossibilidade de uma pessoa que não pertença à determinada classe social possa ter capacidade de redigir com competência.

É a voz do passado de uma sociedade preconceituosa e excludente, em que apenas a elite culta pode ser concebida como capaz de dominar o mundo das letras. A narrativa bem elaborada e quase poética de Eulálio também corrobora, de modo particular, para reforçar a ideia de que o domínio da linguagem culta é resultado de sua educação esmerada só acessível à aristocracia. É a partir desse discurso bem elaborado, atravessado por construções quase poéticas, que a narrativa se constrói. De acordo com Bakhtin:

O plurilinguismo, desta forma penetra no romance, por assim dizer em pessoa e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou, então, servindo como um fundo ao dialógico, determina a ressonância especial do discurso direto do romance.

Disto se segue uma característica extraordinariamente importante do gênero romanesco: o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem. (2010, p.134)

Nesse homem centenário ainda pulsa o sangue de uma genealogia, que fortaleceu o domínio de uma elite marcada, em seu aspecto mais profundo, pelo discurso que disseminou de várias formas a dominação, a violência e o preconceito que terminaram como afirmou Sergio Motta em seu texto *Como beber desse Leite Derramado* “fortificando seus ramos até gerar os frutos que colhemos nos dias de hoje, na disposição de nossa realidade social” (2009, p.5).

As marcas desse discurso elitista, enraizadas nas lembranças do narrador personagem, foram construídas e impostas à sociedade ao longo da história brasileira através da dominação e do poder de uma elite aristocrática. No romance elas se materializam num objeto, símbolo de domínio e força, herdado de geração a geração, o chicote. O objeto carrega o selo de uma relação que se baseava no castigo e na crença da autoridade e superioridade desse discurso legitimado pela posição social.

E vovô batia de chapa, sem malícia na mão, batia mais pelo estalo que pelo suplício. Se quisesse lanhar, imitaria seu pai, que quando pegava negro fujão, açoitava com grande estilo. O golpe mal estalava, era um assobio no ar o que se ouvia, meu bisavô Eulálio apenas riscava a carne do malandro

com a ponta da correia, mas o vergão ficava para sempre. Pegara a manha com seu pai, que veio de além-mar com a frota da corte portuguesa, e quando não estava prestando ouvidos à rainha louca, subia ao convés para dar lições a marujo indolente. (BUARQUE, 2009, p.102-103)

O bisavô foi castigador de “negro fujão”, o avô castigava o negro Balbino que mesmo liberto “[...] todo dia tirava roupa e se abraçava num tronco de figueira, por necessidade de apanhar no lombo” (BUARQUE, 2009, p.102) e o pai que não dispendo mais da posse desse trabalhador, só da força de seu trabalho reafirma o discurso com as armas que o sistema capitalista coloca a sua disposição.

De sorte que, pensando melhor, papai não gastaria seu chicote histórico com um bando de cascas grossas. Papai vai simplesmente pô-los no olho da rua, e esse será o pior flagelo para vocês, que emprego igual não hão de encontrar em lugar nenhum (BUARQUE, 2009, p.103)

Manifesta-se aqui um exemplo de palavra que Bakhtin denominou interiormente persuasiva, uma vez que esta se estabelece no presente, mas expressa marcas de uma autoridade já consolidada por outrem em momento anterior, pois:

Aqui, a palavra de outrem se apresenta como não mais na qualidade de informações, indicações, regras, modelos, etc., - ela procura definir as próprias bases de nossa atitude ideológica em relação ao mundo e de nosso comportamento [...]. (BAKHTIN, 2010, p.142)

Amalgamada ao discurso do narrador personagem Eulálio d’Assumpção, uma vez que “A palavra interiormente persuasiva é uma palavra contemporânea, nascida na zona de contato com o presente inacabado, ou tornado contemporâneo [...]” (BAKHTIN, p.146) ela expõe mais categoricamente a ideologia preconceituosa e dialogicamente constituída nesse discurso, sempre fortalecido na condição econômica e no status usufruído no passado por esse herdeiro de uma sociedade elitista. Em grande parte, foi esse discurso que acabou por imputar a Eulálio uma vida de solidão, pobreza e mediocridade.

No entanto, não será essa a primeira nem a única vez que veremos ressoar, no romance, discursos preconceituosos e elitistas, de cunho moralista, consolidados socialmente e concebidos dialogicamente, no discurso do narrador protagonista. Tais discursos reproduzem, na voz de Eulálio, o passado de uma sociedade determinada por regras e imposições a serem obedecidas que se mostram expressas, no romance, por palavras que Bakhtin caracteriza como autoritárias:

A palavra autoritária exige de nós o reconhecimento e a assimilação, ela se impõe a nós independentemente do grau de sua persuasão interior no que nos diz respeito; nós já a encontramos unida à autoridade. A palavra autoritária, numa zona mais remota, é

organicamente ligada ao passado hierárquico. É por assim dizer, a palavra dos pais. (2010 p. 143).

Um exemplo dessas manifestações dialógicas da palavra autoritária, na qual ecoam as marcas do discurso tradicionalista das famílias burguesas, reconstitui-se na passagem a seguir, permeada pelo ideal de esposa que seria adequado a um homem pertencente à elite:

Quando eu sair daqui, vamos começar uma vida nova numa cidade antiga, onde todos se cumprimentam e ninguém nos conheça. Vou lhe ensinar a falar direito, usar os diferentes talheres e copos de vinho, escolherei a dedo seu guarda-roupa e livros sérios para você ler. Sinto que você leva jeito porque você é aplicada, tem meigas mãos, não faz cara ruim nem quando me leva, em suma parece digna apesar da origem humilde. (BUARQUE, 2009, p. 29)

A imagem da família, da mãe, do pai, dos lugares onde morou, mas, principalmente, de Matilde, a mulher que amou, reconstitui-se em quase todos os capítulos. Em algumas dessas memórias, forma-se a imagem de um filho mimado que recebeu uma criação condescendente e aristocrática. Basta lembrar que Eulálio estudou no Colégio Dom Pedro, um dos mais conservadores da época, no entanto não conseguiu tornar-se um profissional bem sucedido apesar de todas as tentativas da mãe para ele seguisse os passos do senador.

Bastava-me pôr uma das gravatas inglesas do meu pai e andar por onde ele andava, como queria mamãe, até que algum dia acertasse meu próprio passo. No Senado era sempre bem acolhido, tomava café em diversos gabinetes, circulava pelos corredores, ficava fumando por ali, não raro era convidado para um almoço com políticos no La Rôtisserie. Senão, comia sozinho numa casa de pasto, depois passava no escritório da Le Creusot, levava um bombom para a secretária, perguntava por algum cabograma, sentava na cadeira que meu pai deixara vaga. Com os pés sobre a mesa, fumava, olhava o telefone, estava pronto para assumir as funções de papai a qualquer momento. (BUARQUE, 2009, p.62-63)

Outras vezes, mostra-se a imagem de um jovem apaixonado e voluntarioso e por vezes, projeta-se a imagem de um marido ciumento e de um pai desiludido. No entanto, é preciso lembrar que todas as perspectivas são escolhidas pelo narrador e denotam uma intenção ideológica em relação às imagens que busca construir de si mesmo, enquanto personagem, dos espectros que ele rememora e de todos os acontecimentos reconstituídos, sempre arquitetados na dolorosa e difícil tarefa de dizer e não dizer o que ele não consegue enfrentar frontalmente.

Todas as imagens se constroem na intencionalidade de reforçar uma posição de ambivalência, por isso ora edifica-se o marido apaixonado, ora o ciumento, ora envergonhado.

Bem que tentei buscar companhia noutra parte, cheguei a visitar prostíbulos, sem me animar. Moças que eu conhecia da garçoniêre também me receberam em domicílio, e fracassei seguidamente. Porém meu desejo pela sua mãe permanecia vivo, sua lembrança me assaltava na cama, no banho, na escada, a cozinha eu até evitava. (BUARQUE, 2009, p.93)

A porta de casa estava escancarada, e na sala deparei com Matilde de maio, dançando com o preto Balbino. Sim, o preto Balbino, eu não acreditei, mas era ele. Não reagiram ao me ver, os dois continuaram a dançar e a me olhar e a me sorrir como se nada fosse. Balbino vestia uma calça roxa muito justa, sua bunda maior que a da irmã, e ver minha mulher nos braços daquele crioulo foi para mim a pior infâmia. Ele dançava rebolando a bunda, ela ria que se ria, e o cantor com voz de maricas cantava: daí então dar-te eu irei o beijo puro na catedral do amor. A cena foi ficando insuportável, os dois não queriam parar com aquela dança nojenta, então dei um pontapé na vitrola de Matilde. (Idem, p.115-116)

Volta e meia levava a criança à cozinha, dava conversa às empregadas, era vezeira em almoçar ali com a babá. Então me vi tomado de um sentimento obscuro, entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha. (Idem, p.66)

Assim, ao considerar que a história do romance moderno é a história de suas personagens e uma vez que ninguém ignora que é nelas que vive o romance, é possível afirmar que a importância do estilo do narrador, como considera Oscar Tacca em sua obra, *As vozes do romance*, esta no fato de que

Esse narrador deve saber para contar. É sabido que o verdadeiro estilo do narrador não consiste tanto no que conta (os temas vão e veem), mas como conta. Mas, assim como existe uma livre seleção quanto ao *como contar*, existe uma forçosamente uma decisão prévia quanto ao *quanto saber*<sup>8</sup>. (TACCA, 1983, p.67)

Mas dentre as muitas as imagens construídas sobre si mesmo, a que prevalece é a de um homem abandonado que, por diversas vezes, envergonha-se da esposa. Por isso, as memórias sobre Matilde são as que mais parecem significar para o narrador. O velho Eulálio fala do instante em que o menino Eulálio apaixonou-se por Matilde e das angústias do fracasso no casamento. Essas lembranças constituem-se perpassadas por um turbilhão de sentimentos que denotam o amor juvenil, ainda não maculado pelos ecos da tradição:

[...] Não sei se já alguma vez lhe contei que já tinha visto Matilde de passagem, na porta da igreja da Candelária. Mas nunca a pude analisar como naquele dia, quando a surpreendi na pausa que antecedia o refeitório. Ela estava no coral que cantava Réquiem, e o vestido de congregada mariana não

---

<sup>8</sup> Grifo do autor.

lhe caia bem, era como uma roupa ao redor dela, solta da pele. Uma roupa rígida feito uma armadura, estranha mesmo ao corpo dela, e um corpo nu ali debaixo poderia até dançar sem dar na vista. Eram as exéquias de meu pai, no entanto eu não sabia mais me libertar de Matilde, procurava adivinhar seus movimentos mais íntimos e seus pensamentos mais distantes. Eu percebia de longe seu rubor, seu olhar em pingue-pongue, seu riso contido enquanto cantava: *Libera anima omnium fidelium defectorum de poenis inferni*. (BUARQUE, 2009, p. 30)

A partir dessas perspectivas, percebemos a relação do narrador com determinada personagem, que emerge de sua memória. Por isso, essas concepções podem variar de acordo com suas intenções em relação a este ou aquele personagem. Essa escolha obedece a uma lógica bem definida, por isso, algumas vezes, é comum prevalecer o interesse do narrador por um personagem em detrimento de outro. Esse interesse denota-se no maior ou menor número de conhecimento ou informações que este deixa transparecer a seu respeito.

### 2.3 - Lembranças em pingue-pongue

Em *Leite Derramado*, o narrador expõe diferentes imagens e perspectivas sobre Matilde. Seu ponto de vista transita entre a menina Matilde, que lhe despertou a paixão, a mulher, de quem sentia ciúmes e vergonha ao mesmo tempo, e aquela que o abandonou. As diferentes perspectivas são construídas por um discurso distanciado, como um expectador de si mesmo. Segundo Tacca:

Há um processo muito utilizado pelo romance, que consiste num verdadeiro desdobramento entre narrador e personagem, ainda que conservando a sua coincidência, a sua identidade. O personagem conta factos do seu passado, mas contemplados com o relativo alheamento que o tempo impõe. Mantém-se, naturalmente, o apego da própria identidade, mas há o desapego da distancia temporal. (TACCA, 1983, p.127)

A enunciação no romance de Chico Buarque, concretizada por um relato que se deteriora pela apresentação fragmentada dos acontecimentos numa ordem não-linear e, muitas vezes, repetidas em novas e diferentes versões reverbera no processo narrativo a pulverização do próprio enunciador. Eulálio apresenta uma identidade degradada por inúmeras frustrações e fragmentada diante do permanente conflito entre as convenções herdadas de sua ascendência “nobre” e sua paixão por Matilde “[...] de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas que cantaram na missa do meu pai” (BUARQUE, 2009, p.20). A menina que é resultado de um caso amoroso do deputado Vidal lá pelas bandas da

Baia, com seu precário conhecimento de francês, seus modos exagerados e sua pouca cultura deixam, aos olhos do marido, muito a desejar. Tais fatos levam-no, muitas vezes a ser tomado por acessos de ciúmes e sentir vergonha da esposa.

Essa consciência é representada, principalmente, na caracterização de Matilde e da mãe do protagonista, uma vez que Matilde é o oposto das maneiras requintadas, da erudição, do prestígio e da educação clássica de Dona Maria Violeta.

Lá em casa como em todas as boas casas, na presença de empregados os assuntos de família se tratavam em francês, se bem que, para mamãe, até me pedir o saleiro era assunto de família. E além do mais ela falava por metáforas [...] (BUARQUE, 2009, p. 7-8)

[...] Matilde em francês era quase tatibitate (Idem, 2009, p. 44-45)

Minha mulher, sim, suave bastante, mas ela já era de uma nova geração e não tinha a austeridade da minha mãe (Idem, 2009, p.5)

Minha outra mulher teve uma educação rigorosa, mas mesmo assim mamãe nunca entendeu por que eu escolhera justamente aquela, entre tantas meninas de uma família distinta. Minha mãe era de outro século, em certa ocasião chegou a me perguntar se Matilde não tinha cheiro de corpo (Idem, 2009, p. 29)

A oposição entre Matilde e a mãe se acentua em diversos momentos: a mãe, mulher fina, bem educada, fala um francês fluente, de família rica opõe-se a Matilde, mulata, adotiva, de pouca instrução, pois não tem ginásio completo, foi mãe aos dezesseis anos, assobia para chamar os garçons. Matilde domina mal o francês, não sabe se comportar em diversas situações sociais, ao contrário da mãe que sempre soube manter as aparências, mesmo quando se trata do casamento convencional com o senador. Vista pela mãe como uma escolha mal sucedida do filho, Matilde acaba representando, de certa forma, o oposto, do que “merecia” Eulálio.

O casamento com Matilde, juntamente com a morte do pai, tonam-se fatores determinantes para o início da degradação de Eulálio. A perspectiva escolhida pelo narrador para contar sobre seu casamento com Matilde expondo detalhes como: o fato dela ser mulata, filha de criação, ser mal instruída, sem classe e de modos duvidosos, estabelece a polaridade que permeia constantemente a narrativa, entre o amor e a vergonha.

Pesava sobre Matilde o estigma da cor, o que nos reporta a um período da história brasileira em que a segregação e a marginalização do negro marcavam, não só a distância

entre ricos e pobres, mas a importância e o poder dos papéis sociais ocupados por cada indivíduo, homens ou mulheres, brancos ou negros.

Além disso, evidencia-se na mulata Matilde o gosto por roupas colorida e chamativas e assim como outras personagens femininas, oriundas da chegada dos africanos ao Brasil, que acabaram definidas por seus atributos físicos, evidenciados pelo colorido da pele, pela boca sensual, pelo corpo bem delineado e insinuante, pelo sorriso fácil, que nos remete ao tipo de mulata mais comumente registrada pela literatura brasileira:

A figura dessa mulata é marcada pela imagem da fornicção, pelo exagero no gosto por cores fortes e berrantes, pela falta de cultura, pela sensualidade, pelos odores, pela associação com o alimento reforçando a ideia da mulher “para ser comida” como expresso no poema “Retrato da mulata” de João Salomé Quironga, onde que se fundem características da mulher branca com características da mulata que o poeta vai associando a cores e frutas, por isso “se de um lado descreve o riso da mulata através de “pérolas” e “corais”, por outro coloca-lhe uns olhos de jabuticaba, assumindo um retrato mais real onde sobressaem negras franjas e a cor do buriti. E os lábios, finalmente, têm o cheiro, a doçura e a frescura do jataí” (SANT’ANNA, 1993, pag. 26)

Matilde é caracterizada pela falta de classe e bom gosto exigidos pela elite da qual descende Eulálio. Além de gostar dos empregados, visto que constantemente visitava a cozinha, clara lembrança às mulheres negras que trabalhavam nas casas das famílias ricas, Matilde não sabia vestir-se com elegância, como no dia em que Eulálio foi receber o engenheiro francês Dubosc.

Chegado o dia, vestiu-se como achou que era de bom-tom, com um vestido de cetim cor de laranja e um turbante de feltro mais alaranjado ainda. Eu já lhe havia sugerido que guardasse aquele luxo para o mês seguinte, na despedida do francês, quando poderíamos subir a bordo para um vinho de honra. Mas ela estava tão ansiosa que se aprontou antes de mim, ficou na porta me esperando em pé. Parecia empinada na ponta dos pés, com os sapatos de salto, e estava muito corada ou com ruje demais. E quando vi sua mãe naquele estado, falei, você não vai (BUARQUE, 2009, p. 11-12)

O ângulo escolhido pelo narrador para caracterizar o gosto de Matilde por roupas chamativas, decotadas e em tons de cores forte, que destoam da classe e da sobriedade tradicional, mostra-a como deselegante. Mas sob o escárnio construído a respeito de Matilde esconde-se, de certa forma, a frouxidão e a mediocridade de Eulálio. O que ele tenta ocultar na verdade é seu gosto pela mulher que Matilde representa com toda força e plenitude. E ainda que a intenção seja sempre a de negação desse desejo, é esse gosto que conduz sua análise, expondo não só preconceitos de toda ordem e perturbações acarretadas pelo ciúme,

mas seu desnível e sua insignificância em relação à Matilde. Nesse sentido, mais uma vez o narrador de Chico Buarque dialoga com narradores machadianos como afirmou Roberto Schwarz em seu texto “Cetim laranja sobre fundo escuro”:

Longe de ser um erro na construção da personagem, o desnível compõe um tipo. Ainda aqui estamos em águas machadianas, onde também a fibra amatória é a exceção que escapa a certo rebaixamento genérico e derrisório imposto pela condição de ex-colônia às elites brasileiras. Como marca local, a desproporção entre a intensidade da vida amorosa e a irrelevância da vida do espírito é uma caracterização profunda, com alcance histórico, a que o romance de Chico Buarque acrescenta uma figura. (SCHWARZ, 2012, p. 148)

Por isso o que o discurso mostra é o fato de Matilde não usar roupas finas, ter um “gosto” duvidoso para música e não exhibir talento para piano, todos esses fatores remetem a uma imagem, negativamente circunscrita pelas escolhas do narrador, para consolidar tal caracterização.

Matilde tampouco usava os vestidos de manga comprida que mamãe lhe deu, o que era injusto com os vestidos. Até lhe sugeri um cinzento de gola alta, quando saímos para dançar, porque a noite estava fresca. Mas ela teimou com o vestido de alças, cor de laranja (BUARQUE, 2009, Idem, p. 64).

Falava em seu francês escolar articulando as palavras como quem passa um ditado e Dubosc achou graça. (Idem, p. 89).

Eu cogitara mesmo em levá-la à recepção da embaixada, e para a ocasião ela havia feito às unhas e separado um vestido cor de laranja. Mas concluí que não valia a pena. Matilde ficaria encabulada naquele meio. Política não lhe interessava, negócios muito menos, amava fitas de caubói, mas não sustentaria uma conversa sobre literatura. Pouco sabia de ciências, geografia e história, apesar de ter estudado no Sacré-Coeur. Estudara piano como todas as meninas do seu gabarito, mas tampouco brilhara nessa matéria. Ainda éramos namorados no dia em que sentou no Pleyel de minha mãe, e me preparei para escutar alguma peça de Mozart, compositor que ela cantara, ou fingira cantar, na missa de sétimo dia do meu pai. Mas com a mão pesada, ela tocou um batuque chamado Macumba Gegê, vá saber onde aprendeu aquilo. (Idem, p. 44-45)

Na tentativa de reforçar seu ângulo de perspectivação, o narrador lança mão da possibilidade de influenciar a opinião do leitor. Para isso, busca consolidar a imagem de levandade de Matilde no discurso de Dubosc, na ocasião em que o francês dançou com a esposa o ritmo dos negros: o maxixe.

Dubosc disse que já era tarde, e que eu tinha um ar fadigado. Fadigado estava ele, que pediu carona até o seu hotel a duas quadras, e se recolheu

sem se despedir direito, nem sequer beijou a mão de Matilde. Talvez tenha concluído, ao longo da noite, que ela era mulher para dançar maxixe e não para beijar a mão. (BUARQUE, 2009, p. 66)

As opiniões de Eulálio em relação a sua esposa também reproduzem preconceitos sociais, especialmente, os da alta sociedade burguesa da época. A não aceitação de Eulálio em relação a certas atitudes, gostos e comportamentos de Matilde, de certa forma, reforçam o discurso estigmatizado em torno do qual se criou uma imagem ideal de esposa. Essa imagem vai sendo rompida à medida que Matilde nos é apresentada, pelo próprio Eulálio, como a mulher que gostava de cores fortes, de músicas sensuais e que tinha “*cheiro de corpo*”.

Assim, à medida que Eulálio tece julgamentos em relação à Matilde, o que se constitui é um julgamento sobre ele mesmo. Ao repudiar a falta de elegância, gosto e recato da esposa, o narrador assume uma visão prepotente, uma vez que se considera superior a ela. Talvez por isso

Para educá-la ou humilhá-la ele gosta de encher a boca “para contar como é um transatlântico por dentro”. Em plano diferente mas aparentado, a pele “quase castanha” da menina combina com cetim laranja, o que deslumbra e enfurece Eulálio, que preferiria que ela usasse roupa mais fechada, de tons mais discretos. Em suma, tanto o amor como o ciúme se alimentam da desigualdade de classe e de cor, que segundo a ocasião funcionam como atrativo ou objeção. (SCHWARZ, 2012, p.145)

Tal imagem, já amalgamada ao discurso do narrador, reafirma a ideia de controvérsia, expressa anteriormente. No entanto, é a consciência do dilema de amar Matilde e não aceitá-la como era que consolida uma justificativa, mesmo que de forma velada, para o abandono do marido e da filha, uma vez que o narrador não define, de forma objetiva, tal sumiço. Como expresso nos excertos abaixo:

Por isso num primeiro momento, cheguei a pensar que sua mãe estava de barriga, quando fugiu. Sim Matilde grávida talvez não a levasse mesmo, por já levar na barriga a criança do homem que a arrastou de mim. (BUARQUE, 2009, p. 95)

[...] morar na casa onde mamãe morreu. Para mim era sempre um choque ouvi-la falar assim embora eu mesmo tenha inventado que sua mãe morreu em nosso leito ao lhe dar a vida. (Idem, p. 121)

Tinha certeza de que havia chegado aos ouvidos dele o boato corrente em seus tempos de colegial, dando conta de que sua mãe não morrera coisa nenhuma, mas fugira de casa largando um marido frouxo e uma criança de colo. (Idem, p. 122)

Então tomei suas mãos, olhei-a nos olhos e lhe confessei que Matilde havia realmente abandonado o lar, quando ela nem bem engatinhava. Mas falecera pouco depois, em desastre de automóvel na antiga estrada Rio-Petrópolis, e já era tempo de deixarmos sua alma descansar em paz. (Idem, p. 123)

A fuga de Matilde desestrutura Eulálio e leva-o a reavaliar, constantemente, certos fatos e atitudes que tomou em relação à esposa, a fim de tentar compreender as razões de sua fuga. De certa forma, Eulálio julga-se culpado, ainda que indiretamente, pela escolha de Matilde em abandonar o lar. O sentimento de culpa leva-o a preferir que a esposa o tivesse traído a ser acometida pela insanidade como afirma Eulálio:

A figurar Matilde trancada num sanatório, era mil vezes preferível perambular pela cidade, adivinhando a silhueta dela em cada janela de arranha-céu. Algum dia eu haveria de topar com ela, mesmo que se passassem anos, mesmo aos beijos com outro. E se algum dia encontrasse Matilde com outro, mais que olhar Matilde eu olharia o outro, eu necessitava saber como era esse homem, para dar substância ao meu ciúme. Eu pensava nesse homem constantemente. [...] E pouco a pouco me dispus a aceitá-lo, procurei imaginá-lo como uma alma delicada, como alguém que olharia por Matilde na minha falta. Imaginava um homem que se dirigisse a ela somente com palavras que nunca usei, que tivesse o cuidado de tocar a pele dela onde eu jamais tocava. Um homem que se deitasse com ela sem tomar o meu lugar, um homem que se contentasse em ser o que eu não era. De tal modo que Matilde pensaria em mim sempre que olhasse em torno dele, e em sonhos nos visse os dois ao mesmo tempo, sem compreender quem era a sombra de quem. E ao despertar, talvez só se lembrasse vagamente de ter sonhado com o desenho das ondas em preto-e-branco, no mosaico da calçada de Copacabana. A calçada onde em tempos ela saltitava como se jogasse amarelinha, porque não podia pisar senão nas pedras brancas. E onde eu agora caminhava trôpego, trançando as pernas, pois apenas roçasse um pé nas pretas, cairia no inferno. Acho que o inferno era a doença de Matilde. (BUARQUE, 2009, p. 164-5)

As inúmeras tentativas de justificar o sumiço de Matilde denotam mais uma vez a eficiência do narrador em revelar e esconder, pois ao mesmo tempo em que diz desdiz e assim os fatos acontecidos se revelam, mas sem se revelar totalmente. Nesse avança e recua, certamente são as lembranças de Matilde as mais duras de serem confrontadas. Sendo as mais traumáticas, são também as mais difíceis de serem ditas. Mas se tratando de um homem velho que se encontra em estado de devaneio, esse jogo de luz e sombra pode também, em certa medida, criar a ideia de que esse narrador não desfruta de nenhum privilégio de informações sobre a personagem.

A esse tipo de narrador Oscar Tacca denominou *equisciente*, já que possui uma soma de conhecimentos igual à de seus personagens. Desse modo a equisciência do narrador trabalhará também a favor de suas intenções, pois o prevalecerá, sempre para o leitor, é um ângulo sobre Matilde limitado, mas não menos ideologicamente construído e perspectivado, como já afirmado anteriormente.

As inúmeras explicações concebidas para justificar o “desaparecimento” de Matilde apresentam-se no processo enunciativo num valor de importância não do que é narrado, mas, sim, de como é narrado. Considerando o afastamento temporal, essas explicações são apresentadas pelo narrador numa ordem de aceitação do fato e aparecem revestidas, de certa forma, de algumas verdades só possíveis de serem encaradas dada a iminência da morte.

Outro exemplo de perspectivação, eleita pelo narrador para dar conta de expressar as marcas deixadas pelo desaparecimento de Matilde, aparece não só nas memórias do marido Eulálio, mas também nas memórias do pai que se condena pelo distanciamento na criação da filha.

Você, não vi crescer direito, você crescia nas sombras da casa assombrada. Já entregue a magazines em cores, franceses, americanos, descuidei de acompanhá-la como nos primeiros tempos, logo que sua mãe nos deixou. (BUARQUE, 2009, p. 94)

Entretanto, à parte o afeto que me ligava a você, eu nunca a levava a passeio por recato, tê-la comigo parecia uma desnaturação. Da babá ao portuguêsinho do armazém, todos sabiam que sua mãe, desarvorada tinha partido sem deixar um bilhete ou fazer a mala. (Idem, p. 95)

Às vezes penso que minha filha poderia tentar um tratamento com a psicanálise. Quem sabe assim ela me preservaria dos vexames que venho sofrendo ultimamente, quando solta o verbo nos cultos evangélicos, dando testemunho de suas tribulações passadas até o dia em que encontrou a mão de Deus. E suas tribulações procedem sempre da mãe, que segundo ela era vaidosa como Salomé, deixou de lhe dar leite para não amarrotar os seios redondos. Maria Eulália está gagá, se esquece de coisas que falou na véspera, na véspera ela declarava daquele mesmo púlpito que a mãe faleceu no parto como Raquel, mulher de Jacó. [...] Com igual convicção proclama que a mãe possuía se atirou de uma ponte, ou de um transatlântico, ou se afogou no naufrágio de uma jangada, abraçada a um pescador. E por culpa dessa mãe, devassa como a mulher do profeta Oseias, minha filha diz que cresceu sem amigas, levando trotes no telefone, e pior que ser chamada de filha-da-puta era a pecha de carregar a doença de Lázaro. Jura perante a assembleia que em criança andava com um guizo pendurado no pescoço, e que todo mundo na rua fugia dela, porque a mãe tinha se enforcado num leprosário. (Idem, p. 192-3)

Merece destaque, ainda, a perspectiva do narrador para reconstituir as memórias do pai. Essa perspectiva, de certa forma, instaura, novamente, como já aconteceu em relação à Matilde, um novo elo polarizado pelo sentimento de admiração do filho pelo pai, já que Eulálio, quando menino, via na figura do pai o homem distinto, mas também, pela repulsa e aversão aos vícios, dissimulação e que acabaram arruinando a vida da família. Em alguns momentos consolida-se no discurso de Eulálio revolta e mágoa pelas escolhas do pai. Tais sentimentos expressam-se de forma irônica, na tentativa de repudiar a possibilidade de imitar o comportamento do pai.

Meu pai é muito exigente nessas coisas, não à toa seus ternos, fraques e casacas são enviados a um príncipe russo, que fez nome em Petrópolis como tintureiro. E o barbeiro italiano vem em casa toda manhã para esconhoar e aparar seu bigode, nunca vi meu pai com um fio de cabelo fora do lugar. Nunca vi uma nódoa, uma ruga em sua roupa, meu pai, de manhã saía do quarto tão alinhado quanto entrou de noite [...] (BUARQUE, 2009, p. 104)

[...] jamais falaria das putinhas que se acocoravam aos faniquitos, quando meu pai arremessava moedas de cinco francos na sua suíte do Ritz. Meu pai ali muito compenetrado, e as cocotes nuinhas em postura de sapo, empenhadas em pinçar as moedas no tapete, sem se valer dos dedos. A campeã ele mandava descer comigo ao meu quarto, e de volta ao Brasil confirmava à minha mãe que eu vinha me aperfeiçoando no idioma. (Idem, p. 7)

Quem sabe se, inadvertidamente, eu não teria me apossado da volúpia do meu pai [...]. Foi meu pai quem me apresentou às mulheres em Paris, contudo mais que as próprias francesas, sempre me impressionou o seu olhar para elas. (Idem, p. 32)

Papai era um homem de múltiplos interesses, mas até então eu desconhecia essa sua faceta esportiva. Aos dezessete anos, segundo ele, já estava mais que na hora de eu conhecer a neve [...]. E eu já ia dormir quando papai me chamou ao seu quarto, sentou-se numa chaise longue e abriu um estojo de ébano. Mas o que é isso, meu pai? É a neve, ora bolas, disse ele muito sério. Papai fazia questão de nunca sair do sério. Com uma mini espátula separou o pó branquíssimo em quatro linhas, depois me passou um canudo de prata. Mas não se tratava dessa porcaria que idiota cheira por aí, era cocaína da pura, que só tomava quem podia. (Idem, p. 35-36)

Embora Eulálio tente construir uma ideia de repúdio a todos os vícios que se associam a figura do pai e procure na sua criação preconceituosa uma desculpa para justificar seus próprios vícios e preconceitos o resultado alcançado é a reafirmação do discurso de superioridade que tenta realçar a importância, influência e destaque que o sobrenome da família Assumpção deve ocupar de fato: “e não esqueça que meu nome de família é

Assumpção, e não Assunção como em geral se escreve, como é capaz de constar aí no prontuário” (BUARQUE, 2009, p.18).

## 2.4. Da raiz da serra ao valão

A morte do pai marca, definitivamente, o início da degradação financeira da família de Eulálio. Mas é a soma dessa degradação ao abandono de Matilde que constitui, definitivamente, o elo que impõe a Eulálio o fim solitário, humilhante e amargurado que o desterra.

Muito são os lugares que se apresentam nas histórias narradas por Eulálio. A apresentação desses lugares, no plano da enunciação, configura-se, no texto, como símbolo da “mudança”, não apenas de um lugar para outro, mas da mudança da personagem, pois a degradação desses lugares constitui, metaforicamente, a degradação do próprio personagem. .

No primeiro capítulo, a lembrança da Fazenda na raiz da serra associa-se à imagem “*da minha infância feliz*” (BUARQUE, 2009, p.05), como afirma Eulálio. Algumas descrições dão conta de lembrar o requinte, a riqueza e prosperidade daquele tempo.

[...] Você vai dispor dos rendados, dos cristais, da baixela, das joias e do nome da minha família. (BUARQUE, 2009, p.05)

[...] Vamos nos casar na capela que foi consagrada pelo cardeal arcebispo do Rio de Janeiro em mil oitocentos e lá vai fumaça. (Idem, p. 06)

[...] a fazenda, que tem duzentos alqueires de lavoura e pastos, cortados por um ribeirão de água potável [...] (Idem, p. 06).

Ainda nesse capítulo, constrói-se a imagem do casarão de Botafogo. Essa referência nos remete à juventude de Eulálio, ao período que morou com a mãe, após a morte do pai. Também se associa a essa imagem o gozo de certo conforto financeiro, nem tanto pelo dinheiro e mais pelas posses ainda conservadas pela família. Destacam-se também algumas memórias do início do namoro com Matilde, dos encontros furtivos no jardim.

Por isso toda noite eu a esperava à janela do quarto, e Matilde não vinha, não vinha, aos nossos encontros furtivos Matilde nunca faltou. E já no limite da minha esperança, eis que ela pisava a relva do jardim na ponta dos pés, e eu descia com o coração na boca para lhe abrir a porta da cozinha. E ela se encostava na parede da cozinha, a respiração curta, os olhos negros arregalados [...] (BUARQUE, 2009, p.187-188)

Tais memórias, ainda que antigas, apresentam-se, muitas vezes, com descrições muito minuciosas. Esse fato reafirma a importância que o passado assume para Eulálio, já que, cada vez mais, as lembranças tomam espaço em sua memória, preenchendo-a de pessoas e acontecimentos. Por isso, a descrição do casarão nos chega assim:

Ali há quartos enormes, banheiros de mármore com bidês, vários salões com espelhos venezianos, estátuas, pé-direito monumental e telhas de ardósia importadas da França. Há palmeiras, abacateiros e amendoeiras no jardim [...] (BUARQUE, 2009, p. 06)

As memórias do tempo em que Eulálio viveu casado com Matilde são associadas ao chalé em Copacabana. O chalé com janelas grandes e luminosas, as tardes na praia metaforicamente representam um tempo de felicidade, na vida de Eulálio, mas também remetem à tristeza, ao abandono e à ausência de Matilde.

Já eu fui morar com Matilde no velho chalé com o propósito de passar a vida inteira a seu lado. (BUARQUE, 2009, p. 62)

A gente se agarrava na cozinha, na sala, na escada, horas e horas no banho [...] (Idem, p. 63)

A verdade é que sem sua mãe, o chalé outrora tão solar foi se deteriorando. (p. 94)

Em capítulos posteriores, as imagens de todos os lugares para onde se mudou Eulálio dão conta de acentuar, a derrocada, tanto financeira quanto emocional, do personagem. Alguns desses lugares, que anteriormente haviam sido descritos com requinte e elegância, reaparecem agora já num estado decrépito, como é o caso da fazenda na raiz da serra. Tal retomada, de certa forma, reforça, ainda que não diretamente, a condição de degradação de Eulálio.

Confesso que, para mim, era um pouco melancólico ver as ruínas da sede colonial, a capela em esqueleto, o estábulo carbonizado, a relva seca e a terra estéril da fazenda da minha infância. Aquela área rural tinha sido ocupada por indústrias, e algumas favelas já infestavam a redondeza. (BUARQUE, 2009, p.79)

Resisti um bocado à ideia de morar em edifício de apartamento, me parecia promíscuo. Mas afinal me rendi às suas comodidades. (Idem, p.141)

O edifício tem lá sua classe, com hall de entrada metido a art déco, os vizinhos são discretos, os porteiros limpinhos. Trata-se enfim de um ambiente seletto, e natural [...] (Idem, p. 142)

Para proporcionar maior privacidade à minha filha, trocamos nosso apartamento por dois menores na Tijuca, com janelas voltadas para o estádio do Maracanã. (Idem, p.142)

E quando nos mudamos para o subúrbio, pude dividir com você a minha cama de casal. (Idem, p.137)

Mesmo vivendo em habitação de um só compartimento, num endereço de gente desclassificada, na rua mais barulhenta de uma cidade-dormitório, mesmo vivendo nas condições de um hindu sem casta [...] (Idem, 2009, p.137)

A relação entre a degradação pessoal de Eulálio e os vários lugares onde ele morou se acentua profundamente no momento em que reconhece o ribeirão da fazenda da infância.

O valão era um rio quase estagnado de tão lamacento, quando se deslocava dava a impressão de arrastar consigo as margens imundas. Era um rio podre, contudo eu ainda via alguma graça ali onde ele fazia a curva, no modo peculiar naquela curva, penso que a curva é o gesto de um rio. E assim o reconheci, como às vezes se reconhece num homem velho o trejeito infantil, mais lento apenas. Aquele era o ribeirão da minha fazenda na raiz da serra. E à beira-rio uma mangueira me pareceu tão familiar, que por pouco eu não ouvia o preto Balbino lá do alto: ó Lalá, vai querer manga, ó Lalá? (BUARQUE, 2009, p. 178)

A volta de Eulálio, já velho e doente, à fazenda da infância, o mesmo lugar onde outrora, às margens do ribeirão tão claro da juventude, o preto Balbino lhe oferecia manga, mas que agora se encontra tão diferente, confere ao enredo um aspecto circular garantindo um caráter cíclico ao romance. A decadência do lugar que outrora fora símbolo de felicidade, riqueza e infância traduz também a decadência do homem. E apesar de tão diferente, ainda é capaz de evocar o passado, materializando-se no que Ecléa Bosi denominou *imagem lembrança*:

[...] a lembrança pura, quando se atualiza na imagem-lembrança, traz a tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida. Daí, o caráter não mecânico, mas evocativo do seu aparecimento por via memória. (2003, p.49)

No vigésimo terceiro capítulo, o narrador, já ciente da proximidade da morte e do pouco tempo que lhe resta, inunda-se de melancolia e o sentimento de solidão que permeia a narrativa, explode agora com uma força brutal e deixa transparecer todo abandono e solidão de Eulálio. Largado no corredor do hospital, Eulálio variando em sua senilidade se apegando ao delírio de que as pessoas lhe concedem atenção.

Já aqui bem ou mal recebo alguma atenção, não há passante que não afrouxe o passo para me espiar, como a um desastre à beira da estrada. E muitos se detêm para escutar minhas palavras, mesmo que não alcancem seu sentido, mesmo quando o enfisema me sufoca e mais arquejo que falo. Aos domingos, no pico do horário de visitas é comum acorrerem famílias inteiras a fim de apreciar meus estertores, ou quiçá a derradeira de um moribundo. (BUARQUE, 2009, p. 184)

Para o sumiço de Matilde, o narrador constrói versões diferentes. Ora para justificar o abandono da esposa, ora, tentando reconhecer suas próprias culpas. Mas o fato é que o discurso é sempre arquitetado de forma a oscilar entre o que ele consegue dizer e o que ele esconde. Matilde não tem voz e a versão dada é sempre manipulada para atender aos propósitos desse narrador

Olhei o envelope contra a luz, absolutamente opaco, e vai parecer covardia minha eu jamais ter aberto aquela carta. Talvez eu devesse me inteirar do padecimento da minha mulher, desde o princípio, saber que mal o médico viu nela que na intimidade nunca vi, saber se ele a auscultou lá em casa mesmo, se lhe pediu que se despisse, se confirmou suas suspeitas, se lhe comunicou seu diagnóstico sem rodeios, ou camuflado com jargões da medicina, com termos científicos em francês, se ainda ela compreendeu tudo na hora, se chorou, se lhe perguntou se ia morrer moça, se ia morrer feia, se perguntou a Deus o que seria de sua filha, se teve uma palavra boa para mim. (BUARQUE, 2009, p. 189)

Mas ao deixar a carta intacta em seu envelope lacrado, creio ter feito a vontade de Matilde, que quis sair da minha vida como desaparecem os gatos, com pudor de morrer à vista do dono. E por isso perpetuei o nome dela, no jazigo em estilo eclético que mamãe mandara construir para meu pai. (Idem, p. 190)

Para dar conta de narrar sua própria morte, o narrador utiliza-se de um recurso inteligente e criativo. Nesse momento o narrador afasta-se de si mesmo e com isso garante a autonomia do personagem, como afirma Tacca:

No romance contemporâneo, pelo contrário, o respeito pelo personagem-inegável e evidente- verifica-se de outro modo: não se trata já de zelar pela independência (nunca o personagem adquire caráter tão artificial, tão fabricado, tão boneco como quando o autor postula sua autonomia), mas do respeito de um narrador pela complexidade, obscuridade e inescrutabilidade de uma consciência. Neste sentido, e não no outro, o narrador salvaguarda a autonomia e até a solidão de seus personagens. (1983, p. 123)

No fim, Eulálio se despede da vida lembrando-se da morte. Nesse contexto, a morte encerra mais do que o fim, significa o fim do relato, a última ligação desse personagem com o

único interlocutor, que esteve atento ao findar tanto dessa existência, quanto da dinastia Assumpção, o leitor.

Nesse universo de possibilidades discursivas mediadas pela intencionalidade do narrador, na estruturação do plano estético do romance, não mais nos cabe a ingenuidade de perceber tais escolhas como resultado do momento ou do acaso.

Por isso, esse narrador ardiloso cria vazios, preenche lacunas, numa eterna construção na qual cada lembrança pode representar o não dito. Nesse jogo, só o leitor atento e disposto a duvidar tem poder para juntar todas as peças e montar um quebra-cabeça capaz de desenhar a história desse homem em toda sua intensa, complexa e humana saga.

Mas para consolidar a narrativa da vida desse homem velho e doente, que a exemplo de todos os Assumpção, acaba sofrendo um deslocamento social e moral, que o leva à ruína, à solidão e ao abandono, o narrador lança mão da única linha que pode costurar e essas histórias: a memória.

Mas essa costura junta os pedaços de forma supostamente aleatória, casual, criando a sensação de simultaneidade entre o narrado e lembrado constituindo uma arquitetura textual *sui generis*. Pela memória esse narrador tece, destece e põe em tensão as aleluias e as agonias de sua existência sempre com uma articulação engenhosa que entrelaça realidade e sonho.

### 3. A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA EM LEITE DERRAMADO: UM PANDEMÔNIO

#### 3.1. Entre o passado e o presente: espaço de nostalgia e movência

Neste terceiro capítulo procuramos realizar um percurso que nos permita apresentar alguns apontamentos sobre concepções de memória, levando-se em conta aspectos de sua historicidade, suas relações com a literatura e com a tradição romanesca, considerando em especial a multiplicidade de temporalidades que a atravessam e que lhe concedem especificidades.

O estudo da memória busca investigar e compreender seus princípios fundamentais, sua dinamicidade e suas leis. Os caminhos apontados por Henry Bergson em seu livro *Matéria e memória* e por Ecléa Bosi em *Memória e Sociedade* colaboram na análise, à medida que constituem o embasamento teórico que permite compreender a articulação e envergadura alcançadas pela memória na organização e estruturação do discurso no romance *Leite Derramado*, de Chico Buarque.

A necessidade humana de lembrar, segundo Henry Bergson, caracteriza-se pela manifestação de duas memórias distintas entre si. A primeira registra imagens, lembranças, fatos e acontecimentos do dia-a-dia, atribuindo a cada fato ou a cada gesto registrado e guardado um lugar e uma data específica e ainda que essa memória não tenha nenhuma intenção de armazenar esse passado, para que possa ser usado de forma prática ou sistemática, é somente por essa memória, acredita Bergson, que “[...] se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada [...], pois [...] nela nos refugiaríamos toda vez que remontarmos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada” (BERGSON, 1999, p.88) e por isso, esta parece ser a característica que mais bem representa as memórias do narrador em *Leite Derramado*.

Já numa segunda caracterização, o pensado aponta uma memória que só pode ser adquirida pelo esforço da repetição, pois “à medida que as imagens, uma vez percebidas, se fixam e se alinham [vão assumindo um caráter sistemático, visto que] os movimentos que as continuam modificam o organismo, criam no corpo disposições novas para agir” (BERGSON,

1999, p. 88). Essas memórias constituem-se em movimentos organizados e coordenados, que se repetem sempre orientados pelo sentido da natureza. Bergson denominou-as de voluntárias, já que se caracterizam pelo caráter mecânico. Essa caracterização certamente não dá conta de abarcar a concepção de memória a que as lembranças de Eulálio se filiam.

Ainda que nosso intento não seja fazer distinção entre narrativas de memórias autênticas ou essencialmente imaginativas; configuradas pela repetição ou imaginação, interessa-nos, contudo, sua compreensão à medida que nos possibilita entender que toda memória, seja resultado de “lembranças espontâneas” ou de “lembranças voluntárias”, é uma reconstrução, a volta de um “eu” em busca de imagens e lembranças que posicionadas em determinado tempo e espaço apenas podem reconstituir-se como representação desse passado.

Assim, constituindo-se num fenômeno que pode abarcar tanto a esfera individual quanto a coletiva, a memória torna-se deveras relevante para a composição do gênero romanesco.

O crítico literário, filósofo e ensaísta Walter Benjamin em seu texto “O Narrador” (2010) apresenta uma reflexão acerca da obra de Nikolai Leskov. Publicado em 1936, ainda sob os efeitos da Primeira Guerra Mundial e já pressentindo a possibilidade da ascensão do totalitarismo na Europa, o texto discute a possibilidade do desaparecimento do narrador tradicional e do seu papel de guardião e transmissor de todo conhecimento adquirido pela experiência acumulada de uma comunidade através dos tempos.

Para Benjamin, a obra do escritor russo é exemplo de um passado a ser valorizado, uma vez que este passado encontrava-se em vias de extinção. Segundo Benjamin, Leskov representa um exemplo notável na construção do verdadeiro narrador, pois em sua narrativa se configura plenamente a capacidade de intercambiar experiências humanas através do contato, que é a fonte das narrativas. Daí a afirmativa de que na raiz da narrativa, encontra-se a exemplaridade, pois “a experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 2010, p. 214).

Mas o que garantiu a sobrevivência da narrativa, ainda que não mais como forma de dar conselhos, uma vez que “[...] dar conselho soa hoje como algo antiquado [...]” (BENJAMIN, 2010, p. 216), foi o romance. Somente no romance “o indivíduo isolado que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos, nem sabe dá-los” (idem, p. 216), pode alcançar, na narração da vida, a

plenitude dela, pois só “o romance anuncia a profunda perplexidade de quem vive” (idem, p. 216).

Se a autoridade de contar, bem como o ouvinte disposto a escutar perderam-se com a modernidade, a capacidade de seduzir pela narrativa permanece viva, principalmente quando mediada pela memória, pois “num livro de memórias, o toque da poesia por si só já confere exemplaridade, graças ao milagre da consubstanciação que cria o mais geral sob as espécies do particular” (CANDIDO, 1989, p.65).

No entanto, mais do que o caráter de exemplaridade acumulado ao longo de uma vida, reconstituído pela memória e compartilhado pela narrativa, enraíza-se na memória também a sua qualidade religiosa, fundada na antiguidade grega, quando se acreditava que a memória era uma dádiva que nos distinguia de outras criaturas. Tal dádiva dava ao homem o poder de prever e antecipar acontecimentos, além de dotá-lo de razão, dom que se constituiria como base para o início da civilização.

Foi por volta dos séculos V e IV A.C. que Platão encontrou-se em meio a uma disputa entre a tradição oral, que por séculos consolidou-se pelo exercício do relato da experiência memorizada, conservada pela oralidade e permanentemente viva na memória das pessoas, como patrimônio conscientemente partilhado, como tradição, uma vez que; normas, leis, práticas, hábitos, costumes, sentimentos e reações particulares, sempre persistiram enquanto estado mental oral do povo; e o conhecimento e as habilidades da escrita que vão sendo gradativa e penosamente difundidos, pela tensão entre o restrito acesso, as incipientes condições, e o lento movimento de expansão da alfabetização e a universalização das letras.

Para o filósofo, amante da verdade e da sabedoria, uma teoria da memória só poderia ser fundamentalmente entendida como uma teoria do conhecimento e por isso, considerava a escrita danosa, pois compreendia que esta ofuscava a memória, assim “as resistências e a desconfiança de Platão com relação à escrita remetem, portanto, aos deslocamentos e às transformações que a difusão do texto escrito provocava na cultura, nos modos de vida e de conhecimento das pessoas: democratização, dessacralização, banalização, perversão da atividade de lembrar”. (GAGNEBIN, 1997, p. 53).

Coube a Aristóteles estabelecer uma distinção entre a memória propriamente dita, denominada *mneme*, pela qual se compreende a faculdade de conservar o passado; e a

reminiscência, a *mamnesi*, considerada a faculdade de invocar por vontade própria o passado, consciente desse passado, pois a memória

[...] não é nem sensação nem julgamento, mas é um estado ou qualidade (afeição, afeto) de um deles, quando o tempo já passou. [...] Toda memória, então, implica a passagem do tempo. Portanto só as criaturas vivas que são conscientes do tempo podem lembrar, e elas fazem isso com aquela parte que é consciente do tempo. (ARISTÓTELES, 1986, p. 291)

É possível considerar então que, dentre as características essenciais para a configuração da memória, desde a concepção de Platão a Aristóteles, duas maneiras distintas acabaram consolidando-a como: a conservação de conhecimentos do passado e a capacidade de reter acontecimentos e fatos que se caracterizam pela “conservação de sensações”; e as “reminiscências”, a memória conhecida com recordação, que representa a possibilidade de memorar o conhecimento passado.

Desde Platão a Aristóteles, falamos da memória não só em termos de presença/ausência, mas também em termos de lembrança, de rememoração, ou seja, aquilo que chamavam *anamnesis*. Mas agora na sociedade moderna, mergulhado como está o homem na individualidade, na solidão e em suas próprias angústias e fraturas, não cabe mais à memória incorporar, seja pela história ou pela poesia, a forma de guardiã da sabedoria ou conselheira como era possível nas sociedades antigas que “se apoiava(m) na estabilidade espacial e na confiança em que os seres de nossa convivência não se perderiam, não se afastariam.” (CHAUI, 1994, p. 19).

A modernidade obrigou-nos a buscar novos olhares, novas perspectivas que dessem conta de determinar o lugar que passou a ocupar a memória. Nessa procura, coube a Henry Bergson chamar a atenção para o *reconhecimento* como centro de toda problemática da memória.

Para Bergson, a única via que permaneceu aberta para dar sentido à ideia de sobrevivência do passado, só poderia ser concebida a partir da elaboração do conceito de reconhecimento. O que Bergson tenta recuperar é o lugar de honra do antigo conceito de reminiscência, mas agora como ponto chave para a problemática entre a união do corpo e da alma. Nesse sentido, consiste no conceito de reconhecimento proposto por Bergson a solução para uma antiga problemática da memória: “a representação no presente de uma coisa ausente” (RICOEUR, 2004, p. 136).

A construção capaz de traduzir mais claramente a ideia expressa por Bergson, entre a relação, da sobrevivência e do reconhecimento, de algo que se conservou do passado é aqui traduzida pelas palavras de Ricoeur

[...] foi preciso que permanecesse algo da primeira impressão para que eu me lembre agora. Se uma lembrança voltou, foi porque eu não a havia perdido; mas se, apesar de tudo, eu a reencontrei e a reconheci, foi porque sua imagem havia sobrevivido. (RICOEUR, 2004, p. 137)

No entanto, para de fato efetivar-se o afloramento do passado, é preciso que este se combine com processos corporais presentes, pois todas as imagens que se formam, quando evocamos o passado, só podem ser mediadas pelas imagens sempre presentes no corpo. Para fazer vir à tona o que estava submerso, é necessário que haja uma profunda relação entre o esquema motor e o esquema perceptivo, pois, segundo Bosi, para Henry Bergson as lembranças “estão na cola das percepções atuais, ‘como sombra junto ao corpo’.” E, nesse sentido, a memória seria “o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas” (BOSI, 1994, p. 47).

Nessa perspectiva, cabe à memória mediar relações do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interferir no processo “atual” das representações. Pois pela memória

[...] o passado não somente vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. Nesse contexto, a memória aparece como força subjetiva, profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1994, p.47)

Tornadas parte do espírito da pessoa, as evocações das vivências podem, para Bergson, tornar-se memórias-hábito e imagens-lembranças (Bosi, 1994, p. 49). Mas o que as imagens-lembranças trazem à tona, das profundezas dos sentidos, ao contrário da memória-hábito, àquela cujo costume subjetivo a todo instante nos lembra do que não podemos esquecer, para que a ação necessária seja realizada, sem que eu precise pensar nela, é a lembrança de um momento único da vivência pessoal preservada em absoluta individualidade, a lembrança que é só minha.

Se a grande questão para Bergson é, como disse Ecléa Bosi, “querer mostrar que o passado se conserva inteiro e independente no espírito e que seu modo próprio de existência é um modo inconsciente” (BOSI, 1994, p. 51), o que para a socióloga não seria mais possível, pois:

A lembrança bergsoniana, enquanto conservação total do passado e sua ressurreição só possível no caso (afinal, impossível) em que o adulto mantivesse intacto o sistema de representação, hábitos e relações sociais da sua infância. (BOSI, 1994, p. 55)

Para Maurice Halbwachs, em *A Memória Coletiva*, é amarrar “a memória da pessoa a memória do grupo; e está última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade” (BOSI, 1994, p.55). Se toda consciência que um indivíduo pode ter do passado só pode estar fundada na memória, então o passado lembrado pelo indivíduo, segundo Halbwachs, é, ao mesmo tempo, individual e coletivo, pois “a rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados”. (HALBWACHS, 2004, p. 14).

Certamente que entre a perspectiva de Bergson, que entende a memória como conservação do passado, e de Halbwachs, que a entende como reconstrução desse passado, operaram-se inúmeras transformações na concepção da memória enquanto individual e coletiva, e essa não pequena diferença pode ser sintetizada da seguinte forma: Bergson empurra a questão das lembranças para dentro, numa concepção de relação entre o eu e o corpo, sempre mediatizada pela relação entre o meu-corpo/meu-mundo, considerando a memória uma legítima atividade do espírito, já Halbwachs puxa a memória para fora e a lembrança se estabelece na relação eu-e-meu-mundo (social).

Entre os conceitos de memória seja como atividade legítima do espírito ou relação social, uma questão importante nos surge e não pode ser legada ao esquecimento: o tempo. E é justamente a temporalidade o elemento de antagonismo entre o pensamento de Bergson e Bachelard.

Em Bergson, a duração postula-se como substância temporal e como dado imediato da consciência, já que:

A realidade ultrapassa os estados simples, estanques e justapostos que perfazem, para nós, o estado de mudança. Ela é intrinsecamente constituída pelo fluxo e pela continuidade irremediável da continuidade irremediável da transição. O real é, pois, mutante; seu processo de mudança é indivisível, ininterrupto, infindável. Essa processualidade constitui o *elan* vital que move a natureza humana. (PAIVA, 2005, p. 121)

Dessa forma, as lembranças encontram-se, inevitavelmente, mergulhadas na temporalidade interior e, em certa medida, marcadas pela sucessão dos tempos sociais nos quais estamos inseridos, uma vez que “a realidade dentro e fora do homem é

fundamentalmente temporal” e a subjetividade acaba confundindo-se com o tempo, configurando como “pura duração”. (PAIVA, 2005, p. 121).

O devaneio poético proposto por Gaston Bachelard almeja constituir-se um “fora do tempo”, caracterizando-se por um tempo descontínuo e lacunar. Em *Dialética da Duração*, Bachelard desenvolve a ideia de que o tempo pensado não está em consonância com o tempo vivido, visto que a continuidade temporal, percebida pela consciência, é o resultado das múltiplas superposições temporais. Nesse sentido,

o tempo tem várias dimensões; o tempo tem uma espessura. Só aparece como contínuo graças à superposição de muitos tempos independentes. Reciprocamente, qualquer psicologia temporal unificada é necessariamente lacunar, necessariamente dialética. (BACHELARD, 1994, p. 87)

Essas lacuna e espessura, a que se refere Bachelard, podem ser comprovadas quando percebemos as diferenças entre: o tempo do pensamento que é verticalizado e o tempo das coisas, que se apresenta horizontalizado. Nesse sentido, quanto mais distante desse tempo horizontal estiver nosso espírito, mais livre poderá estar.

Para Bachelard, a ideia de um fluxo temporal é uma construção artificial da nossa consciência e, dessa perspectiva, conceber o fenômeno da duração como construção implica não só aceitá-la como fruto de nossas escolhas e não como um dado contínuo num tempo que flui uniformemente, mas também como um contínuo de possibilidades que supera, nesse sentido, o pensamento bergsoniano de que o presente é um simples produto do passado.

Assim, como a duração não é perceptível, senão pelas recordações que construímos, é necessário reafirmar que a ideia de um tempo que flui indiferente às nossas percepções não se constitui numa realidade. Pois o tempo, quanto mais ocupado nos parecer, mais nos dará impressão de ser curto, sendo o contrário também verdadeiro. Dessa forma a apreensão que teremos do tempo irá variar para nós dependendo da forma como nos apropriamos dele.

Em *Leite Derramado* o paradigma sobre o qual se estrutura todo o cerne da questão temporal não é só o jogo de oposições entre passado e presente, mas a percepção que se constitui desse passado pelo que foi vivido e experimentado, ainda que sempre mediado pelo presente, pois

A experiência que a narrativa “marca, articula e clarifica”, relativa ao curso complicado das ações e à inconstância das coisas humanas, é a experiência do tempo humano, do tempo vivido, que Santo Agostinho investigou dramaticamente no seu Livro XI das Confissões. (NUNES, 2010, p.313)

Ao refletir sobre o tempo, Santo Agostinho produz uma análise filosófica sobre o assunto. Essa reflexão agostiniana encontra-se no Livro XI da obra *Confissões*, texto autobiográfico, em que Agostinho se revela um analista tanto de questões psicológicas quanto filosóficas. Ao se propor a analisar o tempo, Santo Agostinho defronta-se com muitos desafios, dada sua consciência de que não é possível apreender o tempo, pois ele nos escapa. Por isso também não se conseguirá medi-lo e nem percebê-lo. Dessas dificuldades nascem os questionamentos de Santo Agostinho:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. (SANTO AGOSTINHO, 2007, p. 120)

Será que podemos apreender o tempo em toda sua plenitude e complexidade? Essa dúvida também inquietou o pensador

[...] Senhor, percebemos os intervalos dos tempos, comparamo-los entre si e dizemos uns são mais longos e outros mais breves. Medimos também quando esse tempo é mais comprido ou mais curto do que o outro, e respondemos também que um é duplo ou triplo, ou que a relação entre eles é simples, ou que este é tão grande como aqueles. Mas não medimos os tempos que passam, quando os medimos pela sensibilidade. Quem pode medir os tempos passados que já não existem ou os futuros que ainda não chegaram? Só se alguém se atrever a dizer que pode medir o que não existe! Quando está decorrendo o tempo, pode percebê-lo e medi-lo. Quando, porém, já tiver decorrido, não o pode perceber nem medir, porque esse tempo já não existe.

O tempo, como afirma Santo Agostinho, só pode existir em sua plenitude na alma, ou seja, só pode ser apreendido enquanto experiência de um tempo vivido, por meio da memória. É essa potencialidade humana que permite que as coisas passadas possam vir novamente à nossa presença. Apenas a recordação, portanto, é que torna possível falarmos em tempo passado.

Daí a impossibilidade de definir o tempo apenas como uma duração física que se dá a partir de movimentos cronológicos como dias, meses, anos, séculos, ou como um antes e um depois, ou ainda como o viver e o morrer. O tempo, para o pensador, caracteriza-se, antes, como a distensão dos movimentos da alma humana, ligados ao nosso estado interior.

Nessa perspectiva, tanto passado quanto futuro só podem existir no presente, uma vez que o passado já é lembrança do que foi, e o futuro apenas uma antecipação do que poderá ser, uma expectativa, um vislumbre. Se, no entanto, estando dentro do tempo, conseguimos percebê-lo, medi-lo, compará-lo, avaliá-lo é porque há um movimento introspectivo da alma que nos permite lembrar, ver e prever, como afirmou Agostinho. E é esse eterno movimento do tempo que nossa existência humana consegue absorver pelas experiências vividas e reconfiguradas pela memória.

Vistas com essas lentes, o que o romance de Chico Buarque coloca ao alcance do leitor não é o tempo da existência de uma vida, mas a percepção da experiência vivida dessa existência num sempre presente, acomodada no tempo da narrativa que se materializa no romance, ou seja,

[...] se o que narramos é *mimesis praxeos*, uma ‘imitação’ ou apresentação ficcional da ação humana, o discurso entra, por meio do enredo ou intriga, que configura os acontecimentos, na unidade de ‘uma totalidade temporal’, na órbita do *tempo fictício* da obra literária, capaz de durar Mil e Uma Noites. (NUNES, 2010, p. 340)

São as lacunas deixadas entre o “tempo real do discurso”, a enunciação, e “o tempo dos acontecimentos”, o enunciado, que a memória preenche para conferir plenitude à narrativa dessa existência, pois “o tempo imaginário da ficção, condicionado pela linguagem, liga momentos que o tempo real separa, inverte sua ordem, perturba a distinção entre eles, comprime-os, dilata-os, retarda-os e acelera-os.” (NUNES, 2010, p. 340).

É por essa lógica que, em *Leite Derramado*, encontramos uma narrativa desordenada que se caracteriza pela bricolagem de fatos que se sobrepõem e que se misturam unindo na mesma lembrança acontecimentos e tempos tão distintos, como nos relata o próprio Eulálio:

Por isso toda noite eu a esperava à janela do quarto, e Matilde não vinha, não vinha, aos nossos encontros furtivos Matilde nunca faltou. E já no limite da minha esperança, eis que ela pisava a relva do jardim na ponta dos pés, e eu descia com o coração na boca para lhe abrir a porta da cozinha. E ela se encostava na parede da cozinha, a respiração curta, os olhos negros arregalados, mas se calhar essa cena se passava quando ainda nem éramos casados, e não no tempo das coisas que eu vinha narrando. *Não é culpa minha se os acontecimentos às vezes me vêm à memória fora da ordem em que se produziram.* (BUARQUE, 2009, p. 188, grifo nosso)

Se no tempo presente dessa enunciação podem misturar-se fatos de diferentes passados, à medida que se revelam as memórias desse ancião, é porque o tempo que se constitui como duração dessa vida é na verdade apenas uma percepção do vivido, que liberto

das amarras da horizontalidade, verticaliza-se pelas lacunas e discontinuidades oferecidas pela memória e pode então significar, não pela duração na oposição entre passado e presente, mas pela essência, pela textura e espessura. Não há lógica nesse relato que se constrói como um sonho e estabelece-se na desordem, na repetição de acontecimentos narrados de várias formas, mesclando diferentes momentos e acontecimentos do passado, como o próprio Eulálio afirma.

É com essa gente antiquada que sonho, quando você me põe para dormir. Eu por mim sonhava com você em todas as cores, mas meus sonhos são que nem cinema mudo, e os atores já morreram há tempos. Dia desses fui buscar meus pais no parque dos brinquedos, porque no sonho eles eram meus filhos. Fui chamá-los com a boa-nova de que meu avô recém-nascido seria circuncidado, tinha virado judeu sem mais nem menos. De Botafogo, o sonho cortou para a fazenda na raiz da serra, onde encontramos meu avô de barba e suíças brancas, caminhando de fraque diante do Parlamento Inglês. (BUARQUE, 2009, p.14-15)

É a partir da seleção de lembranças, felicidades, tristezas, decepções, que o narrador nos permite perceber não o passado, mas a experiência, pois sua percepção só é factível nesta dialética do útil e do inútil, do alegre e do triste, do vivido e do não vivido. Na verdade, o que é avaliado como tempo não se estabelece no intervalo entre a juventude e a velhice, e, sim, o que se produziu durante o curso de sua história, o que o marcou, e é somente dessa perspectiva que podemos apreender em toda sua complexidade a noção da experiência humana vivida por Eulálio em *Leite Derramado*.

Por isso, em relação aos caminhos da memória, inevitavelmente encontramos um campo semântico marcado por oposições temporais, pois o tempo que “desdobrando-se no passado - que deixou de ser – no presente – que passa – e no futuro – que ainda não existe...” (NUNES, 2010, p.310), impõe à memória a condição de oposição entre lembrar e esquecer. Essa oposição pode guardar um sentido de positividade ou de negatividade, uma vez que tanto as lembranças quanto o esquecimento são partes da mesma moeda.

Em *Leite Derramado*, essa duplicidade temporal configura-se pela recordação de acontecimentos vividos em diferentes momentos do passado e a visão que o narrador constrói desses mesmos eventos no presente, na hora em que os relata.

Se você diz que esse Eulalinho é filho do garotão, não vou duvidar, mas sinto que em breve as feições de um Assumpção serão como as de uma espécie extinta. Ele deve ter puxado a família da mãe, cuja proveniência desconheço, sei lá eu o sobrenome da menina. Isso se a mãe for a menina das tatuagens, porque o garotão era muito mulherengo, pode ter botado filho até em mulher casada, ou naquela japonesa que não saía lá do apartamento. Com

a neta branquinha da irmã de Matilde sei que ele teve um menino, mas não é esse aí, você deve estar confundindo com o bebê que nasceu no hospital do Exército. Aquele já está crescido, parece que emprenhou uma tipa de nome fictício, mas sinceramente não dou mais conta dessa filharada que deu pra nascer de uns anos pra cá (BUARQUE, 2009, p. 194)

No entanto, entre o narrado e o lembrado estabelecem-se múltiplas possibilidades, que se constituem no tecido narrativo irremediavelmente mediadas por escolhas, silêncios, verdades, invenções e imaginação. Essa duplicidade configura-se nas memórias do narrador personagem Eulálio de Assumpção entre o que se lembra, como se lembra e o que se quer lembrar.

### **3.2. Projeções e Justaposições: uma bricolagem de utopia e ilusão**

A capacidade de lembrar é fundamental para a identidade humana. Ela se baseia nas experiências vividas que se acumulam e transformam-se durante toda a vida. Sem as lembranças se perderia a essência do que somos e o sentido de quem somos. Por isso, a capacidade de lembrar, rememorar, recordar, de sentir saudades, tristezas, melancolia ao contar o que foi vivido diferencia a vida humana de qualquer outra na natureza.

A identidade está essencialmente fundada na memória, uma vez que é a memória que nos liga ao passado, mas não só ao nosso passado, como também aos de todos aqueles com quem compartilhamos vivências, por isso a memória é um elemento tão essencial para a constituição do homem.

As memórias de Eulálio Assumpção constituem-se a partir de um emaranhado de lembranças organizadas de forma desarticulada que se mostram, ora inventadas, ora criadas, ora imaginadas. Porém é só no encontro com o imaginário, como afirma Maurice Blanchot, onde a narrativa deixa de ser o relato do acontecimento,

[...] mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e por cujo poder de atração a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se (2005, p.09)

Que o narrador efetiva o efeito de presentificação ao narrado. É nessa bricolagem entre passado, presente e futuro e o que é percebido como experiência pessoal e o que é inventado e

imaginado, que os avanços e recuos dessas histórias dão lugar à justaposição, possibilitando a projeção de tantos tempos e acontecimentos dos quais “a narrativa é a aproximação” (BLANCHOT, 2005). Isso porque,

Esse(s) acontecimento(s) transtorna(m) as relações com o tempo, porém afirma(m) o tempo, uma realização particular do tempo próprio da narrativa que se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma, tempo das metamorfoses em que coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte busca realizar, as diferentes estases temporais. (Blanchot, 2005, p.13, *grifo nosso*)

Nessa perspectiva, as percepções de presente que o narrador constrói, constituem-se na narrativa, sempre mediadas por expressões que remetem ao sofrimento e a humilhação como: “Não sei por que você me alivia a dor” (10), “como agora me agora me doem os ossos e as escaras ao voltar para a maca” (p. 27) “Aqui não gozo de privilégios” (p. 50), denotando, ainda que pareça improvável, a ideia de alguma lucidez.

É o tal negócio, me arrancam da cama, me passam para a maca, ninguém quer saber dos meus incômodos. Nem bem acordei, não me escovaram os dentes, estou com a cara amassada e a barba por fazer, e com este péssimo aspecto me fazem desfilar sob a luz fria do corredor que é um verdadeiro purgatório, com um monte de gente estropiada pelo chão, fora os vagabundos que vêm ali a fim de ver desgraça. Por isso puxo o lençol e cubro meu outrora belo rosto, que logo tornam a expor para não parecer que estou morto, porque causa má impressão, ou é vexatório para maqueiro transportar defunto. Depois tem o elevador, onde todos olham sem cerimônia para a minha cara, em vez de olhar o chão, o teto, o mostrador de andares, porque também não custa nada olhar para um traste. Lá em cima vem outro corredor cheio de ziguezagues e lamentações e urros, por fim a velha sala de tomografia, e não sei a quem aproveita tamanho transtorno. (BUARQUE, 2009, p. 23-24)

Porque todo dia é isso, acordo com o sol na cara, a televisão aos berros, e já compreendi que não estou em Copacabana, foi-se o chalé há mais de meio século. Estou neste hospital infecto, e aí não vai intenção de ofender os presentes. Não sei quem são vocês, não conheço seus nomes, mal posso virar o pescoço para ver que cara têm. (idem, p. 49)

Já o passado é uma mistura de diferentes momentos e acontecimentos, sempre projetados e constituídos como presente.

Foi a última noite que dormi aqui, e que sonhando com ela melei estes lençóis. Como toda manhã, arrancarei a roupa de cama e farei uma trouxa, que atirarei pela janela dos fundos para a lavadeira apanhar. Mas vai restar visível uma mancha úmida no colchão, que tratarei de virar como faço toda manhã, deixando para cima o lado das manchas secas. (BUARQUE, 2009, p.69)

É inútil me entupir de remédios, bobagem continuar deitado nesta cama, sem minha mulher não sei dormir. Ela não disse aonde ia, e Matilde nunca foi de

sair sozinha à noite. Não são horas de ir às compras, muito menos a um consultório médico, mesmo as antigas colegas ela só visita de dia para me receber na volta do trabalho. Aliás, ela já nem arruma tempo para as amigas depois que teve a criança. E daqui a pouco a criança vai acordar com fome, Matilde não há de demorar. Se bem que ultimamente ela não tem amamentado, mas logo, logo hei de ver as duas grudadas de novo, cheias de chamego e xodó. (Idem, p.107)

Quando a senhora me acordou, por coincidência eu acabava de acordar no casarão de Botafogo, e aposto que minha mãe mandou queimar o colchão naquele mesmo dia. No chalé de Copacabana a cama era de casal, senão ela também o despacharia com a mudança. (Idem, p. 70)

O futuro caracteriza-se como projeção no presente de algo que já aconteceu marcado por verbos e locuções que indicam esse futuro do presente.

Tragam-me por obséquio a minha goiabada, tenho fome. Virei o prato no chão, não nego, e voltarei a fazê-lo sempre que o bife vier com nervo. Sem falar que a comida cheirava a alho, deixem minha mãe saber. Deixem mamãe me cheirar, tão logo volte da missa, e ela vai descobrir que me serviram a comida dos empregados. Porque quando a babá sai de folga é sempre o tal negócio, ninguém tem paciência comigo. Mas estou com fome e sou capaz de ficar batendo com a cabeça na parede até me servirem a sobremesa. E quando meu pai perguntar que galo é esse na minha testa, vou lhe contar que nesta casa me dão porrada quase todo dia. (Idem, p.101-102)

Ou por fatos que já se aconteceram ou que nunca se concretizarão: “É esquisito ter lembranças de coisas que ainda não aconteceram, acabo de lembrar que Matilde *vai sumir* para sempre” (BUARQUE, 2009, p.117, *grifo nosso*).

Terei a sensação de que o colchão pesa mais um pouco a cada dia, e imaginarei que na palha dentro dele, se impregna a pasta dos meus sonhos e atos solitários. E pensarei que, se eu tivesse virado o corpo do meu pai na garçonnière, ele pesaria igual ao colchão e exalaria o mesmo cheiro. (Idem, 2009, p.69)

E efetiva-se também na expectativa e nas projeções do que pode ou não vir ainda a ser, expressando sempre uma ideia de dúvida, uma ação irreal ou hipotética. Nesses casos as projeções são marcadas pelo verbo no futuro do subjuntivo em construções como: “Quando eu sair daqui” (BUARQUE, 2009, p. 5), “Quando eu morrer” (Idem, p.49), “se eu não puder ir junto” (Idem, p.83).

É essa confusão de tempos e acontecimentos que dissimula e esconde o esforço desse narrador personagem em dizer de “si”. Eis aí a grande engenhosidade desse narrador que oculta na confusão e no esquecimento sua fraqueza em expor o que há de mais íntimo e privado em suas memórias. A confusão é a estratégia da qual o narrador lança mão para, a

partir da consciência de sua reconhecida senilidade, intervir na própria história, sob a proteção da “doença” e cumplicidade do álibi da “senilidade”. É nesse movimento de revelar e esconder, como uma “presença-ausência”, tudo o que é indizível, que a narrativa torna-se a única possibilidade do narrador encarar o que há de mais profundo nas memórias desse passado.

Sim, nesse tempo tudo se torna imagem, e a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e, no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior, sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e, no entanto, manifesta [...]. (BLANCHOT, 2005, p.19)

O efeito dessa bricolagem marca esse discurso carregado de recordações que abarca desde a linhagem “nobre” do narrador, passando pela ligação do tetravô com a família real portuguesa, por um barão imperial, um senador da República até alcançar o tataraneto, com seus negócios ilícitos. É por intermédio da memória subjetiva e particularizada do “eu” que a configuração de um tempo passado é presentificado, reconstituído a derrocada da família Assumpção.

Esse passado lembrado é ao mesmo tempo individual e coletivo, mas como forma de percepção, é único e intensamente sentido como pessoal, como uma experiência particular, vivida apenas pelo “eu”, pois se existe algo que todo homem pode identificar como inquestionavelmente particular e íntimo certamente isso só pode se constituir por suas memórias.

No entanto, é preciso refletir não somente sobre os limites entre o que se conceituou denominar de individual e coletivo, mas também de que forma se deu e como se consolidou a concepção de individualização do homem na sociedade moderna.

Ao iniciarmos pela primeira questão, surge de imediato a interrogação: como se determinam os limites entre o que se chamou indivíduo, compreendido como natureza singular de pessoa, e a sociedade, entendida como pluralidade de pessoas? Para Norbert Elias, em seu livro *A sociedade dos indivíduos*, é na tensão que se estabelece entre os indivíduos e a sociedade que se consolidam as bases dessa relação.

No entanto, compreender o conceito de individualismo não é uma tarefa fácil, pois seus significados abrangem várias concepções, ideias, doutrinas e atitudes, concebidas em diferentes tempos sociais e históricos, dentre as quais o único elemento comum é a atribuição de centralidade ao indivíduo.

Para o sociólogo Norbert Elias, existem dois campos nas ciências humanas que tratam desse processo de formação social e histórica. No entanto, esses dois campos são defendidos por grupos que se posicionam em lados contrários.

Assim, algumas pesquisas defendem a ideia de que o indivíduo é resultado das estruturas sociais, já que a interação com o meio social a que pertence é diretamente determinada pela pressão social a que está exposto. Nesse sentido, para esses grupos, a sociedade é concebida como percussora do indivíduo, ou seja, ela já existia antes e independentemente das relações humanas, como afirma Elias:

[...] só conseguem conceber a sociedade como algo supra-individual. Inventam, como meio de sustentação dessas regularidades, uma “mentalidade coletiva”, ou um “organismo coletivo”, ou ainda, conforme o caso, “forças” mentais e materiais supra-individuais, por analogia com as forças e substâncias naturais. (ELIAS, 1994, p.25)

Do outro lado, há grupos que preferem tratar o indivíduo de forma isolada, por considerá-los como “átomos”, como “partículas mínimas da sociedade” (ELIAS, 1994, p. 24), independentes de quaisquer relações com o meio. Para esses grupos os indivíduos são como “postes sólidos, entre os quais, posteriormente, se pendura o fio dos relacionamentos [...] pensam o indivíduo como algo que existe antes e independentemente da sociedade” (Idem, p. 25). Desse ângulo, pode-se afirmar que somente o indivíduo, por meio de sua manifestação e organização, pode definir as funções da sociedade e não o contrário. Para esses grupos, a sociedade é somente um meio para que o indivíduo consiga obter a felicidade, sendo, pois o indivíduo o objetivo maior. A individualidade, para eles, é a única possibilidade para a condição de humanidade.

Assim para os que defendem a subordinação do indivíduo à sociedade, a individualidade ganha um aspecto negativo, pois é vista como expressão do sujeito inseguro e temeroso que se mantém sempre na defensiva e que não se adapta ao convívio em sociedade. Em contrapartida, para os que defendem uma atitude mais autônoma, a individualidade ganha um status positivo, já que permitiria a cada um desenvolver suas potencialidades de forma plena, possibilitando assumir uma atitude de resistência.

Se para o sociólogo polonês Sygmunt Bauman, “a apresentação dos membros como indivíduos é a marca registrada da sociedade moderna” (BAUMAN, 2001, p.39), para Weber, franco opositor às principais correntes do século XIX que procuravam distinguir

metodologicamente as ciências naturais das ciências humanas, só o indivíduo pode ser alvo de estudos sociológicos, já que para ele a sociedade não se constitui numa realidade capaz de ser compreendida. Por isso, para ele a possibilidade de uma consciência coletiva era uma abstração e, portanto, inatingível.

Para Max Weber, o que têm validade e legitimidade são as motivações e comportamentos sociais que vão determinar e estabelecer essa ou aquela forma de organização social. Por isso, para ele, conceitos que remetam à coletividade como nação, família, comunidade, Estado, inevitavelmente não se sustentam quando confrontados em limites impostos pela própria realidade social.

Certamente, as bases para o conceito de individualismo defendido pelos pensamentos de Weber e Bauman encontram-se alicerçadas em vários fatores como: a ética protestante, que instigou o surgimento do indivíduo religioso capaz de buscar, por iniciativa própria, os sinais da salvação e a ligação com o sagrado; o pensamento contratualista que impulsionou a Revolução Burguesa, na França, e decididamente a ascensão do espírito do capitalismo que se caracteriza, de acordo com a reflexão Weberiana, por uma conduta racional na busca indomável pela rentabilidade e pelo lucro acumulado.

De acordo com o pensador, foi a partir da combinação da “restrição do consumo com essa liberação da procura da riqueza”, que resultou na “acumulação capitalista” e no seu uso como investimento de capital (WEBER, 1985, p. 121) que o processo de racionalização da conduta individual se constitui definitivamente.

Para Max Weber, o pensamento capaz de mover o indivíduo no mundo moderno ainda é o mesmo descrito pelo jovem alemão ao descrever seu sogro americano, um velho puritano do século XVIII.

Não podia o velho satisfazer-se com 75 mil dólares por ano e descansar? Não! A frente da loja deve ser aumentada para 400 pés. Por quê? Porque isso supera tudo - diz ele. À noite, quando sua mulher e filha leem juntas, ele quer ir para cama. Aos domingos, olha para o relógio cada cinco minutos, para ver quando estará no fim o dia. (WEBER, p. 224, 1987)

Como consequência da consolidação da ideologia capitalista, inevitavelmente, ocorre a destruição das concepções míticas, religiosas, metafísicas do mundo tradicional baseado no convívio comunitário. Esse desmoronamento acaba produzindo uma cisão entre os indivíduos

e a sociedade, cisão que só aumenta com o crescente desencanto do homem em relação ao mundo.

Ao romper com seus vínculos comunitários, o indivíduo perde o sentido da sua própria existência. Abandonado à sua própria racionalidade, suas relações sociais terminam subordinadas às burocracias, normas e valores cada vez mais flutuantes, impostos pelo mundo moderno. As normas racionais que cerceiam a liberdade do homem acabaram reduzindo a vida humana a uma percepção de si mesma apenas como um número, um protocolo ou um prontuário, como no caso de Eulálio.

Ao narrar seu passado, o personagem narrador Eulálio Montenegro d'Assumpção, ainda que o faça num relato perpassado tanto de experiências vividas quanto de experiências projetadas, costurando lembranças que ora busca resgatar, ora esquecer, acaba reconfigurando em suas memórias individuais, ainda que de forma imprecisa e não confiável um esboço de sua genealogia. Os fantasmas familiares que desfilam pelas lembranças do narrador se constituem mais pelo prestígio alcançado pelo nome outrora imponente que por suas características ou personalidade.

Meu avô foi um figurão do império, grão-maçom e abolicionista radical, queria mandar todos os pretos brasileiros de volta para a África, mas não deu certo. Seus próprios escravos, depois de alforriados, escolheram permanecer nas propriedades dele. Possuía cacauais na Bahia, cafezais em São Paulo, fez fortuna, morreu no exílio e está enterrado no cemitério da fazenda Raiz da Serra com capela abençoada pelo cardeal arcebispo do Rio de Janeiro. (BUARQUE, 2009, p. 15- 16)

Percebem-se pelos relatos do narrador, não só marcas da tradição, como a nobreza da família e da cidade, mas também práticas sociais como o favor e as relações de poder tão comuns na sociedade escravista do século XIX.

Saiba o doutor que meu pai foi um republicano de primeira hora, íntimo de presidentes, sua morte brutal foi divulgada até em jornais da Europa, onde desfrutava imenso prestígio e intermediava comércio de café. Tinha negócios com amieiros da França, amigos graúdos em Paris, e na virada do século, ainda muito jovem, fez sociedade com empresários ingleses. Espírito prático, foi parceiro dos ingleses na Manaus Harbour, e não na aventura africana de seu pai, igualmente vítima de ciúmes e maledicências. Fique sabendo que meu avô já nasceu muito rico, não iria macular seu nome por se locupletar com dinheiro público. Mas com o fim do Império, teve de buscar asilo em Londres, onde morreu amargurado. (BUARQUE, 2009, p. 52)

Já eu sabia que as portas estavam apenas encostadas, meu pai passara por elas outras vezes. Por ser um jovem inexperiente, como o francês pela

aparência me julgava, talvez amanhã eu me visse eventualmente perdido num labirinto com setecentas portas. Mas eu não tinha dúvida de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha. De trás dela, me chamaria pelo nome justamente a pessoa que eu procurava. E esta me anunciaria com presteza à pessoa influente, que desceria as escadas para me buscar. E me abriria seu gabinete, onde já me aguardariam várias chamadas telefônicas. E pelo telefone, poderosas pessoas me soprariam as palavras que desejavam ouvir. E de olhos fechados, eu molharia pelo caminho as mãos que meu pai molhava. E pelo triplo do preço tratado, me comprariam os canhões, os obuses, os fuzis, as granadas e toda a munição que a Companhia tivesse para vender. Meu nome é Eulálio d'Assumpção, não por outro motivo a Le Creusot & Cie. me confirmou como seu representante no país. (Idem, p. 43-44)

Saiba a senhora que ao ganhar do presidente Campos Sales a concessão do porto de Manaus, meu pai era um jovem político bem-conceituado, sua fortuna de família era antiga. Não sei se alguma vez lhe contei que meu bisavô foi feito barão por dom Pedro I, pagava altos tributos à Coroa pelo comércio de mão-de-obra de Moçambique. (Idem, p. 78-79)

No entanto, a maioria das lembranças que o narrador alcança sobre os membros mais antigos da família são resultado de percepções particulares construídas a partir do discurso de outrem, pelas histórias ouvidas na infância ou por fotografias antigas com as quais brincava quando menino.

Em compensação, recordo cada fio da barba do meu avô, que só conheci de um retrato a óleo. E do livrete que deve estar por aí na cómoda, ou lá em cima na cabeceira da minha mãe, pergunte à arrumadeira. É um pequeno livro com uma sequência de fotos quase idênticas, que em folheada ligeira dão a ilusão de movimento, feito cinema. Retraíam meu avô a caminhar em Londres, e em criança eu gostava de folhear as fotos de trás para diante, para fazer o velho dar marcha a ré. (BUARQUE, 2009, p. 14-15)

Mas ainda que algumas de suas lembranças sejam resultados de uma interação dialógica, uma vez que o sujeito está inserido em uma instância social da qual não pode se desvencilhar a percepção que prevalece é intensamente a do privado, pois sentida como um evento particular do “eu”. Isso porque a memória individual ao projetar luz sobre uma diversidade de acontecimentos e fatos, que muitas vezes nos são apresentada com um único e inquestionável sentido interpretativo, com sua assumida subjetividade, e obedecendo à necessidade vital de preservar e transmitir experiências torna as lembranças desses fatos uma percepção *sui generis*.

Para Halbwachs o indivíduo participa de dois tipos de memória a individual e a coletiva e isso se dá à medida que “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACHS, 2006, p. 72). Mas ao mesmo tempo

permite que o passado se reconstitua de maneira que haja particularidades nas lembranças de cada indivíduo, pois “na base de qualquer lembrança haveria o chamamento a um estado de consciência puramente individual” (HALBWACHS, 2006, p. 42).

Por isso, para Halbwachs é impossível compreender na sua plenitude, a memória individual, se desvinculada da coletividade do sujeito, uma vez que ela não pode escapar “[...] à trama sincrônica da existência social *atual*, e é da combinação desses diversos elementos que ela pode emergir esta forma que chamamos lembrança [...]” (HALBWACHS, 2004, p. 14, *grifo do autor*).

Nessa perspectiva, para Ecléa Bosi, reside a grande contribuição de Halbwachs, que como sociólogo não se propôs de fato a estudar a memória, pelos menos não como fenômeno de pura subjetividade ou de pura exterioridade, como propunha Bergson, mas enquanto instância psicossocial, ou seja, o interesse de Halbwachs eram “quadros sociais da memória”, daí sua compreensão de que “a memória do indivíduo depende de seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a profissão; enfim com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo” (BOSI, 1994, p. 54).

Na literatura, a memória torna-se cada vez mais indispensável e recorrente. Em romances contemporâneos, alcança lugar privilegiado e cada vez mais personagens assumem um lugar de multiplicidade, integrando em suas narrativas um número cada vez maior de vozes memoriais.

Pela voz do narrador em *Leite Derramado* ecoam histórias e imagens de uma sociedade marcada pelas relações de interesse. Por suas lembranças é possível vislumbrar o período colonial, tão caracterizado pela política exploratória da metrópole portuguesa e o Brasil da Primeira República onde questões políticas e sociais estavam alicerçadas nas práticas ligadas às trocas de favores, a influência social e a exploração de uma grande parcela da população, na sua grande maioria formada por mestiços e negros.

A configuração genealógica da família A’ssumpção construída pela memorialística do velho Eulálio, em seus galhos ascendente e descendente apresentam imagens do Brasil desde o período colonial.

Essa trajetória ascendente que desemboca na vida de Eulálio Montenegro abrange historicamente, desde a chegada da família real lusitana, com quem viera seu trisavô que, se

tornara conselheiro e confidente da Rainha Louca, até o primeiro decênio deste século, sinalizado pelo tráfico de drogas e pela violência.

Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa. De nada adianta me gabar de ele ter sido confidente de dona Maria Louca [...] meu tataraneto você sabe, faz comércio de entorpecentes, acho que outro dia o vi com a namoradinha nessa televisão, os dois algemados, escondendo a cara (BUARQUE, 2009, p. 50; 120)

Os grandes eventos do cenário brasileiro são construídos à contraluz nesse espaço-tela, no qual a família A'ssumpção, ocupa lugar privilegiado, reservado somente à aristocracia e a nobreza. Mas a distinção afirmada não resiste à dupla posição assumida pelo narrador, que ora esnobemente afirma esse prestígio, ora melancolicamente desconstrói a alegada fidalguia.

Dessa dupla avaliação construída sobre as bases da ambiguidade, desfilam imagens dos varões da família Assumpção. O Assumpção-trisavô, que desembarcou no Brasil em 1808 com D. João VI, confidente da rainha louca e que se dedicava a açoitar marujos.

O Assumpção-bisavô denominado Barão dos Arcos, ou “barão negreiro”, título concedido por D. Pedro I em homenagem a “relevância” de seus serviços no mercado da escravidão africana é apresentado numa passagem que mescla ironia e lucidez realçando a posição ambígua do narrador em relação ao prestígio de outrora.

Hoje sou da escória igual a vocês, e antes que me internassem, morava com minha filha de favor numa casa de um só cómodo nos cafundós. Mal posso pagar meus cigarros, nem tenho trajes apropriados para sair de casa. Do meu último passeio, só me lembro por causa de uma desavença com um chofer de praça. Ele não queria me esperar meia horinha em frente ao cemitério São João Batista, e como se dirigisse a mim de forma rude, perdi a cabeça e alcei a voz, escute aqui, senhor, eu sou bisneto do barão dos Arcos. Aí ele me mandou tomar no eu mais o barão, desaforo que nem lhe posso censurar. Fazia muito calor no carro, ele era um mulato suarento, e eu a me dar ares de fidalgo. Agi como um esnobe, que como vocês devem saber, significa indivíduo sem nobreza. (BUARQUE, 2009, p. 50)

Em seguida nos deparamos com a imagem do Assumpção-avô e com ele chegamos mais perto do Brasil colonial, período de profunda estratificação social produzida, em grande parte, pela exploração da mão de obra escrava oriunda da África.

Tido como abolicionista e benfeitor dos africanos, mas na realidade, a exemplo do pai, um açoitador de negros, a imagem do avô reafirma a prática da malandragem e do oportunismo, pois a criação da Nova Libéria idealizada por ele é a tentativa de uma réplica do

sistema escravocrata abolido definitivamente no Brasil a partir de 1888, projetando em novas terras a possibilidade de recuperar o poder perdido nacionalmente.

Muitos de vocês, se não todos aqui, têm ascendentes escravos, por isso afirmo com orgulho que meu avô foi um grande benfeitor da raça negra. Creiam que ele visitou a África em mil oitocentos e lá vai fumaça, sonhando fundar uma nova nação para os ancestrais de vocês todos. Viajou de cargueiro até Luanda, esteve na Nigéria e no Daomé, finalmente na Costa do Ouro encontrou antigos alforriados baianos na comunidade dos Tabom, assim chamados porque da nossa língua conservaram o cacoete de falar tá bom. E diante de meu avô repetiam seu bordão, como a corroborar que era uma terra auspiciosa, a Costa do Ouro, para tal empreendimento. E após um acerto de parceria com os colonizadores ingleses, meu avô lançou no Brasil uma campanha para a fundação da Nova Libéria. Vovô era mesmo um visionário [...]. (BUARQUE, 2009, p. 50-51)

Por fim, a imagem que se constrói e a do Assumpção-pai, senador importante, que na verdade era um corrupto empenhado em legislar em causa própria e de interesses estrangeiros, lesando sem escrúpulos as finanças da recém-nascida nação republicana.

São as imagens do senador da república, grande ídolo e mentor do jovem Eulálio, que nos permite acessar a lista de vícios e malandragens que iniciaram o jovem Montenegro d'Assumpção no exercício da prática do favorecimento e da influência que tão bem caracterizaram o início do regime republicano no Brasil.

Herdeiro de um nome imponente que significa bom orador, Eulálio Assumpção recebeu uma educação esmerada e guarda em seu discurso marcas de uma época e de uma posição social privilegiada que são denotadas pelo uso de vocabulários rebuscados que o narrador mistura com construções coloquiais.

A construção narrativa mescla não só as lembranças de experiências pessoais do narrador, como as familiares. Por um relato desarticulado ele constrói tanto um panorama social e político do Brasil desde o século XV, quanto a derrocada da aristocracia burguesa a qual pertencia.

A história da família Assumpção mistura-se a da nação brasileira e por intermédio de um vai e vem descontínuo, traça, de forma paradoxal, um panorama dos problemas que se enraízam no Brasil como: a corrupção, o patriarcalismo, o jogo de poder e o lobismo tão praticado por políticos influentes. O desmoronamento das oligarquias, o machismo e todo tipo de preconceito também são apresentados nessa narrativa pelo fracassado no casamento desse narrador e pela ruína de toda sua genealogia familiar.

Chico Buarque reafirma, em *Leite derramado*, a ideia de que a origem do preconceito no Brasil tem raízes bastante antigas e suas consequências podem ser sentidas na contemporaneidade. O tema do preconceito ganha visibilidade no romance ao constituir-se no discurso do narrador pela forma como ele apresenta a maneira de pensar e agir de vários espectros que rememora como a filha Maria Eulália, a mãe D. Violeta, Dr. Vidal, pai de Matilde, o francês Dubosc e em todos os Assumpções, principalmente nos ascendentes.

Filho de uma família abastada, as lembranças desse narrador mostram-se marcadas tanto pelo prestígio e ascensão social e política que a simples menção do nome Assumpção possibilitava, quanto pela derrota, miséria e humilhação a que acabou condenado, quando essa aristocracia se vê deslocada e reduzida a uma sombra.

### **3.3. Fotografias na escrivania barroca de jacarandá**

A narrativa em *Leite Derramado* possui um ritmo ágil que confere ao romance um efeito de oralidade. A abundância de orações coordenadas e enumerações garantem que esse efeito se constitua na construção desse discurso memorialista.

Inventando histórias, confundindo fatos, falando sozinho ou para as paredes, as memórias de toda uma vida misturam-se umas às outras na desalinhada mente do narrador Eulálio de Assumpção que confunde tempo e espaço: “[...] Nem sei se eu era muito moço ou muito velho [...]” (BUARQUE, 2009, p. 139). Sua voz é um fluxo constante e os vinte e três capítulos são estruturados como se fossem vinte e três parágrafos ou vinte e três blocos, uma vez que se apresentam de forma compacta sem nenhuma marcação de parágrafo durante o decorrer de cada capítulo.

As memórias saltam de uma mente confusa e se constituem por um discurso ambivalente em que o narrador ora se vê como uma vítima das próprias escolhas, ora como vítima das circunstâncias. Velho e sozinho, Eulálio rememora seus cem anos de vida. Nesse exercício, as memórias que alcançam desde os seus ancestrais, no século XIX, perpassam pela infância na fazenda Flor da Serra, pela trágica morte do pai, pelo casamento frustrado com Matilde, pelo sumiço da esposa, até desembocarem no presente, onde se desfazem frente as condições de decadência em que se encontra o narrador.

Como um rio que corre sem cessar, a rememoração do narrador personagem caracteriza-se por um processo denominado por Ricoeur (2007, p. 46) como “recordação instantânea”, ou seja, a evocação é resultado “de ter uma lembrança” e não de ir em busca de uma lembrança”. O efeito de casualidade dessas lembranças e a organização desordenada e ininterrupta do fluxo narrativo cria um efeito de simultaneidade (entre lembrar e narrar) no romance, dissimulando a tarefa árdua de garimpar, escolher, inventar que realiza esse narrador na construção do enredo.

Os capítulos são parágrafos. E há um desejo que sejam um pensamento fluente, que não haja nenhuma interrupção. Uma coisa vai puxando a outra, como se fosse um desafoço daquele velho falando, falando, até...até ele cansar. Pá! (risos) Aí retoma o segundo parágrafo e vai, vai, vai mesmo que não tenha interlocutor, mesmo que os interlocutores sejam imaginários ou que estando ali não falem. Ele não quer saber ou pode ser surdo. Ou então fala sozinho...<sup>9</sup>

Desde o início do romance, nas primeiras páginas, as lembranças se sobrepõem em um dinâmico movimento misturando tempos distintos que ao projetar o passado como presente e futuro projeta também um ideal de experiência perdida. Nesse futuro que na realidade é o passado enunciado como se fosse futuro o narrador vislumbra apenas a possibilidade de uma existência que se configura novamente como um passado utópico.

A utopia do passado alicerça-se sobre uma estrutura de impossibilidades, de ilusão anunciada pelo uso do verbo no futuro do presente (projeção do passado no presente) e pelo emprego do futuro do subjuntivo e do futuro do pretérito anunciando a pretensão desse narrador de conferir a determinados fatos uma ideia de possibilidade ou suposição (projeção do passado no futuro) e pelo uso do pretérito mais-que-perfeito indicado as sobreposições de passados.

*Quando eu sair, da promessa daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra. Você vai usar o vestido e o véu da minha mãe, e não falo assim por estar sentimental, não é por causa da morfina. Você vai dispor dos rendados, dos cristais, da baixela, das joias e do nome da minha família. Vai dar ordens aos criados, vai montar no cavalo da minha antiga mulher. E se na fazenda ainda não houver luz elétrica, providenciarei um gerador para você ver televisão. Vai ter também ar condicionado em todos os aposentos da sede, porque na baixada hoje em dia faz muito calor.* (BUARQUE, 2009, p.5)

[...] *moraremos* na fazenda da raiz da serra. [...] Na fazenda você tratará de mim e de mais ninguém, de maneira que ficarei completamente bom. [...]

<sup>9</sup> Fragmento de entrevista de Chico Buarque de Holanda a Revista Expresso. Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_leite\\_expresso/htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_expresso/htm). Acessado em 05 de junho de 2015.

Mas se você não gostar da raiz da serra por causa das pererecas e dos insetos, ou da lonjura ou de outra coisa, *poderíamos* morar em Botafogo, no casarão construído por meu pai. (Idem, 2009, p. 6, *grifo nosso*)

Mas ao mesmo tempo em que o narrador constrói um passado utópico ele desfaz a ilusão enunciativa ao se “lembra” que nem o casarão, nem a fazenda na raiz da serra existem mais. Dessa forma a narrativa constrói e desconstrói, pelo processo enunciativo, o passado utópico e ao mesmo tempo ironiza a impossibilidade da ilusão.

Não sei se foi sempre assim, se meus antepassados suavam debaixo de tanta roupa. Minha mulher, sim, suave bastante, mas ela já era de uma nova geração e não tinha a austeridade da minha mãe. Minha mulher gostava do sol, voltava sempre afogueada das tardes no areal de Copacabana. *Mas nosso chalé em Copacabana já veio abaixo...* (BUARQUE, 2009, p. 5-6, *grifo nosso*)

Ali há quartos enormes, banheiros de mármore com bidés, vários salões com espelhos venezianos, estátuas, pé-direito monumental e telhas de ardósia importadas da França. Há palmeiras, abacateiros e amendoeiras no jardim, que virou estacionamento depois que a embaixada da Dinamarca mudou para Brasília. *Os dinamarqueses me compraram o casarão a preço de banana [...]* (Idem, 2009, p. 6, *grifo nosso*)

[...] *talvez possa reaver o casarão de Botafogo* e restaurar os móveis de mogno, mandar afinar o piano Pleyel da minha mãe. (Idem, 2009, p. 5-6, *grifo nosso*)

[...] irá para o trabalho a pé, visto que o bairro é farto em hospitais e consultórios. Aliás, bem em cima do nosso próprio terreno levantaram um centro médico de dezoito andares, e com isso acabo de me lembrar que o casarão não existe mais. E mesmo *a fazenda na raiz da serra, acho que desapropriaram em 1947* para passar a rodovia. (Idem, 2009, p. 6-7, *grifo nosso*)

Os avanços e recuos dão lugar à justaposição de histórias e tempos diferentes, conseguindo atingir um efeito realista, garantindo à sobreposição da ficção a realidade E vise versa.

Quando saísse daqui, eu pretendia pedi-la em casamento, mas ela não me quer mais. Passa ao largo da minha maca, não atende às minhas súplicas, deve estar farta de me ouvir trocar seu nome. Talvez ela não creia que eu ainda volte para casa, ouço rumores de que estou na fila para uma vaga em hospital público. Ou quem sabe já se engraçou lá dentro com outro, algum canalha que a engambela forjando memórias mais fabulosas que as minhas. (BUARQUE, 2009, P.183)

Os diferentes espaços e tempos justapostos pela memória de Eulálio de Assumpção conduzem-no a muitos lugares como a fazenda da infância, o casarão de Botafogo, o chalé de Copacabana, os apartamentos, primeiro no bairro de Copacabana e depois no bairro da Tijuca, e, finalmente, à casa de um só cômodo, cedida pelo pastor, ao lado da Igreja do Terceiro

Templo, na periferia da cidade do Rio de Janeiro. Todos os lugares onde viveu aparece em desordem e muitas referências pessoais, lugares e acontecimentos só podem ser identificados pelo leitor, bem mais adiante na narrativa.

Numa espécie de vaivém que se caracteriza pelo trânsito permanente entre o mundo utópico do passado e o infortúnio do presente, fica a cargo do leitor a tarefa de organizar e compreender o percurso sinuoso dessas lembranças, como quem monta as peças de um quebra-cabeça.

No romance moderno, quando a linearidade é desfeita, pois presente, passado e futuro fundem-se desencadeando a desestruturação dos elementos temporais encarregados de manter a linearidade do romance até então, que o tempo ganha dinamicidade e alcança importância, passando a integrar a forma do romance como um dos seus principais elementos.

A questão do tempo é sempre colossal e está sempre presente para o romancista, como escreveu Henry James (Roderick Hudson), não só por causa dos problemas de andamento e ordem, bem mais amplos do que no conto e na novela, mas antes de tudo porque o romance é a forma originariamente comprometida com o tempo, independente das variações dos dois tempos, que lhe proporcionam, como a toda narrativa, o lastro formal de recursos poéticos e retóricos avalizadores da ficção e de seus efeitos estéticos, no romance - conclui Lukács – “o tempo se encontra ligado à forma”. (NUNES, 2010, 345)

A descontinuidade temporal é configurada no romance pela eficiente capacidade do narrador de misturar diferentes tempos num constante movimento de projeção. É na contínua tarefa de construir e desconstruir a ilusão criada que o narrador, que ao lançar luz sobre os fatos no presente, possibilita a ironia. Nesse jogo entre os tempos, nessa experiência temporal fictícia que “favorecida por outras molas da arte de narrar, como o *ponto de vista* e a *voz*” (NUNES, p.320) o narrador personagem em *Leite Derramado*, obriga o leitor a dirigir seu olhar na direção que esse ele aponta. Ao organizar e narrar fatos de sua história, não de forma linear e ordenada, mas de um modo que dê “sentido à vida” (BENJAMIN, 2010, p.229), o narrador realiza um complexo trabalho para colocar as diferentes perspectivas de tempo a serviço de suas intenções.

Assim o esforço realizado por esse narrador na tentativa de reordenar e compreender o passado torna-se também uma forma de reconstruir o presente, buscando intervir neste de alguma forma, pois para ele o presente não se configura somente como um tempo que se

constitui após o passado, mas como resultado desse passado que nunca passa e que nunca passou, pois

Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora. (BERGSON, 2006, p. 47-48)

Daí a consciência de que “[...] com a idade a gente dá pra repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida” (BUARQUE, 2009, 163).

Certamente, o passado que se configura na narrativa nos alcança como um tempo de extraordinária plenitude e força. No entanto, como viver o presente desconectado do passado, ou vice versa?

Se não podemos acessar o passado sem nos distanciarmos do presente, visto que é no presente que estamos e sempre estaremos como afirma Benedito Nunes ao alertar para a tentativa de Santo Agostinho de condensar os três tempos (passado, presente e futuro) em um único momento, pois “esse presente triplicado concentraria a alma num só ponto, o presente do presente, por onde o tempo passa e pelo qual pode ser medido, de modo que o futuro vai se tornando passado à medida que se abrevia a expectativa e alonga-se a memória” (NUNES, 2010, p. 314), então só nos resta a memória enquanto recurso de interiorização da temporalidade, dos sinais, dos rastros, como porta de acesso a algo que já não existe mais, mas que está e estará sempre presente.

Por isso, não há como falar de tempo sem nos voltarmos primeiro à memória, como o fez Santo Agostinho, pois, mesmo depois que algo já tenha passado e esse passado já tenha ficado para trás, seus vestígios permanecem e permanecerão sempre sendo atualizados pela memória, como explica Bergson:

Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha, à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indevidamente. (BERGSON, 2006, p. 49)

As impressões alcançadas pelo narrador sobre seu passado são sempre e absolutamente novas, já que se encontram constantemente reconfiguradas e atualizadas pelo presente. Pois ainda que

Concentremo-nos, pois, no que temos de mais afastado do exterior e, ao mesmo tempo, de menos penetrado de intelectualidade. Procuremos, no mais profundo de nós mesmos, o ponto em que nos sentimos mais interiores à nossa própria vida. É na pura duração que voltamos a mergulhar então, uma duração em que o passado, sempre em andamento, se avoluma sem cessar de presente absolutamente novo. (BERGSON, 2006, 52)

O peso do tempo, e sua implacável irreversibilidade, impõe ao velho Eulálio a consciência plena da importância desse passado, mas que só pode ser apreendido no presente graças a um esforço no intuito de alcançá-lo. É preciso ajustar as lentes, focalizar a imagem e esperar que as lembranças venham. É preciso querer lembrar, pois a verdade é que

[...] jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente virtual o passado não pode ser aprendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia. Em vão se buscaria seu vestígio em algo de atual e já realizado: seria o mesmo que buscar a obscuridade na luz. (BERGSON, 2006, p.49)

Por isso o passado de Eulálio está sempre ganhando novas perspectivas expressas no desejo de um novo casamento, de voltar a viver na fazenda da infância, de ter recursos para comprar cristais e joias, de morar novamente no casarão de Botafogo ou no chalé em Copacabana, de gozar do antigo prestígio alcançado com nome de família, de começar vida nova numa cidade antiga. Cada nova roupagem, cada novo rumo apontado pelo relato que se constitui irremediavelmente orientado pelo presente. Na figura da enfermeira, a lembrança do ciúme e da dor de perder Matilde:

[...] se amanhã você sair de férias, por favor me previna. Percebo que anda arisca, receio que se canse de tudo e vá embora de novo para sempre. Esteja tranquila porque nunca lhe perguntarei onde você passa as tardes, nem quero saber se vai ao cinema com esses médicos. Quando sair daqui, vou levá-la comigo a toda parte, não terei vergonha de você. (BUARQUE, p.61)

Na ida ao raio x, a lembrança das fotos antigas na escrivaninha de jacarandá,

Já tirei não sei quantos raios X, já me reviraram todo, e no fim não dizem nada, nunca me apresentaram uma chapa de pulmão. Por falar nisso, eu amaria dar uma olhada nas minhas fotos particulares, e o doutor, que tem um ar polido, se não se importar dê um pulo na minha casa. Peça à minha mãe que lhe indique a escrivaninha barroca de jacarandá, cuja gaveta central é abarrotada de fotografias. (BUARQUE, 2009, p. 24)

Da menção do nome de família, as memórias da infância na fazenda Raiz da Serra e do negro Balbino.

Assunção, na forma assim mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos. Curioso é que seu filho, também Balbino, foi cavaleiro do meu pai. E o filho deste, Balbino Assunção Neto, um preto meio roliço, foi meu amigo de infância. (BUARQUE, 2009, p. 18)

No entanto, quanto mais árdua e imprecisa tornar-se a apreensão desse passado, mais complexa e difícil é sua reconfiguração, que já não pode se dar desvinculada desse presente, pois:

[...] à medida que as imagens, uma vez percebidas, se fixam e se alinham nessa memória, os movimentos que as continuam modificam o organismo, criam no corpo disposições novas para agir. [...] Tomamos consciência desses mecanismos no momento em que eles entram em jogo, e essa consciência de todo um passado de esforços armazenado no presente é ainda uma memória, mas uma memória profundamente diferente da primeira, sempre voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro. (BERGSON, 1999, p.88 e 89)

Tal argumento nos leva a pensar na impossibilidade dessa reconfiguração, o que justificaria a imprecisão nas histórias narradas por Eulálio, tanto sobre si mesmo como sobre tantos “outros” que desfilam por esses caminhos tortuosos de suas lembranças como, por exemplo: as memórias da esposa Matilde, sobre a qual pairam inúmeras imprecisões; o pai de quem o narrador guarda lembranças tumultuadas e por vezes rancorosas; a mãe, rememorada ora como fina e educada, ora como preconceituosa. Isso se dá, pois “[...] a apreensão plena do tempo passado é impossível [...]” (BOSI, 2003, p.53), como o próprio Eulálio o afirma:

Então não o leve em conta, nem tudo o que digo se escreve, você sabe que sou dado a devaneios. De bom grado tornarei a lhe falar somente dos bons momentos que vivi com Matilde, e por favor me corrija se eu me equivocar aqui ou ali. Na velhice a gente dá para repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque cada lembrança já é um arremedo de lembrança anterior. (BUARQUE, 2009, p.134)

Se toda lembrança se torna “um arremedo de lembrança anterior”, em cada lembrança se acentua a imprecisão e a dúvida: “são tantas as minhas lembranças, e lembranças de lembranças de lembranças, que já não sei em qual camada da memória eu estava agora.” (BUARQUE, 2009, p.138-139).

É a contradição um dos aspectos centrais e problematizantes desta narrativa, uma vez que o único aspecto fidedigno é o seu caráter fragmentário e subjetivo. Nesse caso, nada é mais confiável do que a desconfiança que se deve ter em relação às histórias desse narrador.

Embora o narrador às vezes se contradiga, afirmando ser capaz de se lembrar de tudo “a memória é um pandemônio, mas está tudo lá dentro [...]” (BUARQUE, 2009, p. 41), o que prevalece absolutamente é a dúvida, a confusão e a pulverização na inexatidão das tantas lembranças que emergem da memória de Eulálio, como ele mesmo afirma: “a própria fisionomia de Matilde, um dia percebi que eu começava a esquecer-la, e era como se ela me largasse novamente. Era uma agonia, mais eu a puxava pela memória, mais sua imagem se desfiava” (Idem, p.136). Amalgamado ao esforço de lembrar encontra-se também o latente esforço para não esquecer.

O velho não se contenta, em geral, de aguardar passivamente que as lembranças o despertem, ele procura precisá-las, ele interroga outros velhos, compulsa seus velhos papéis, suas antigas cartas e principalmente conta aquilo de que se lembra quando não cuida de fixá-lo por escrito (BOSI, 1994, p.60).

Sem dúvida, o passado é o único tempo que interessa ao velho Eulálio e sua memória é como “a escrivaninha barroca de jacarandá, cuja gaveta central está abarrotada de fotografias” (BUARQUE, 2009, p. 24). Mas as fotografias estão desbotadas e das pessoas “veem-se apenas as costas das vestes e capas de chapéu” (Idem). Mesmo assim ele busca lembrar-se dos acontecimentos, dos fatos e reconhecer nas imagens sua própria fisionomia, pois “num exame minucioso, pode-se notar na foto um único rosto, de um homem voltado para a objetiva, e lhe asseguro que esse homem de terno preto e chapéu coco sou eu” (Idem). Porém, assim como as fotos, também as lembranças surgem desbotadas e imprecisas. E mesmo a imagem do jovem rico e feliz que já fora um dia, se perdeu, como se perdeu o lugar de prestígio e poder da família Assumpção, restando apenas um borrão desfocado e sem nitidez. Por isso,

nem adianta arrumar uma lupa mais potente, porque ampliada demais a fisionomia se deforma, não se vê boca nem nariz, será como uma máscara de borracha com um bigode escuro. E ainda que a imagem resultasse nítida, os traços apurados do meu semblante aos vinte e dois anos incompletos, talvez lhe parecessem menos veríssimos que uma máscara de borracha. (BUARQUE, 2009, p.24 - 25)

Dentre essas imprecisas lembranças é preciso decidir qual peça cabe no cenário que representa o que de fato foi vivido e qual se encaixa na cena que a memória reconstrói como

vivido, pois na sequência em que se apresenta, o que se lê não é de fato o relato de uma vida, mas o relato da rememoração dessa vida, uma vez que o vivido rememorado não é mais o vivido de fato, mas o vivido permeado pela imaginação, como afirma Ricouer:

É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto imaginar - é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação. (RICOUER, 2007, p. 25)

Ao compreender a capacidade de se lembrar do passado não só como faculdade, mas também como necessidade humana, uma vez que “[...] os homens não são animais tão específicos porque possuem uma memória: mas somente porque se esforçam em não esquecer” como afirma Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro *Lembrar, Escrever, Esquecer*, (2006, p.192), somos levados a refletir que, mais do que a necessidade de lembrar, é a luta por não esquecer a essência a qual se ligam as histórias contadas por Eulálio.

Mesmo não sendo a exemplaridade o principal objetivo das histórias contadas pelo narrador em *Leite Derramado*, uma vez que essas histórias não se inserem numa tradição de rememorar com o objetivo de transmitir conhecimentos de geração a geração, elas alcançam importância no processo enunciativo à medida que possibilitam à memória ocupar lugar de valor e significação na narrativa.

Mais do que uma possibilidade de acesso a um painel histórico social do Brasil, desde o século XIX até hoje, a memória parece ser, nesse romance, a única guardiã de fatos e experiências vividas que efetivamente ficaram impressas no passado do narrador em *Leite Derramado*. Pois só quando o caráter temporal da experiência humana entra em jogo, especificamente romance, é que a identidade particular e subjetiva poderá constituir-se e consolidar-se.

Somente o romance... separa o sentido e a vida e, com isso, o essencial e o temporal; podendo quase dizer que toda ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo... E desse combate... emergem as vivências temporais autenticamente épicas; a esperança e a rememoração... Somente no romance... ocorre uma rememoração criadora que atinge seu objetivo e o transforma... O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe... a unidade de toda a sua vida ...na corrente vital do seu passado, comprimida na rememoração...[...] (BENJAMIN, 2010, p. 127)

Somente à medida que a capacidade do relato desse narrador projeta um mundo novo e a conexão primordial entre narração e tempo se amalgamam definitivamente, é que a obra se consolida como um romance moderno no qual a memória torna-se elemento essencial, pois possibilita que esse narrador possa se descobrir e se reconhecer, ainda que seja na ilusão, ainda que seja pela fuga da verdade.

Mas a memória só pode surgir graças ao transcorrer do tempo. No entanto o tempo é, paradoxalmente, condição e empecilho para o exercício da memória: condição, já que sem ele não há memória; empecilho, já que o seu transcorrer distancia as memórias. Quanto maior for o espaço temporal, maior será o esforço para vivenciar as lembranças.

Assim, recai sobre a memória a árdua tarefa de tornar-se uma forma de proteção contra o tempo irrecuperável, uma porta de acesso a esse passado para resgatar o que foi perdido. Porém, mais do que resgatar um conjunto fixo de imagens, as memórias são, especialmente no romance em questão, uma tentativa de retorno do narrador a si mesmo e ao que foi ou não vivido, porque constituem o homem e são ao mesmo tempo por ele constituídas.

Bergson também afirma a necessidade natural do homem de armazenar o passado, pois “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo” (BERGSON, 1999, p.90).

No entanto, uma vez que o passado sofre constantes e significativas alterações impostas pela ação do tempo, somente poderá ser alcançado pelo esforço e pela imaginação, pois será resultado de uma parceria entre lembranças alcançadas pela repetição, “o aprendido”, e aquelas que nos vêm de forma involuntária, “as imaginadas”, pois ambas se apoiam mutuamente para reconstituir esse passado.

Essa perspectiva possibilita compreender por que as memórias reconfiguradas pelo narrador personagem não podem obedecer a uma causalidade linear, no que se refere à relação entre presente e passado, e, conseqüentemente, por que a sequencialidade dessas lembranças é uma tarefa impossível de ser realizada no romance.

A exemplo do que Benjamin apontou no texto de Proust, a sequencialidade que caracteriza as memórias do narrador personagem no romance de Chico Buarque é resultado mais de esquecimentos que de lembranças.

Pois o principal para o autor que rememora não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria talvez preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? Não se encontra na memória involuntária de Proust muito mais próxima do esquecimento do que daquilo que em geral chamamos de rememoração? E não seria esse trabalho de reminiscência espontânea, em que a rememoração é a trama e o esquecimento urdidura, muito antes o oposto do trabalho de Penélope, ao invés de sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Em cada manhã ao acordarmos, em geral fraco e apenas semiconsciente, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida tal como o esquecimento a teceu para nós. (BENJAMIN, 2010, p.38)

Nesse sentido, é possível afirmar que é o caráter inconsciente e involuntário a condição prévia e inerente dessa rememoração. Essas lembranças não se submetem a critérios lógicos/causais, nem a critérios espaço/temporais, mas isso não significa que usufruam de absoluta liberdade como se esse processo de rememoração fosse completamente automático. O reencontro com imagens teoricamente perdidas em um determinado tempo e espaço pode ser casual, mas o objetivo com que essas imagens se reconstituem é sempre o de reorganização e atualização de um passado, e, nesse sentido, o passado estará sempre e absolutamente vinculado ao presente.

Por isso, sua configuração, seja no sentido de reorganizá-lo ou atualizá-lo, somente poderá se dar mediada pelo presente, como afirma Bosi (1994). O presente é o grande tempo dessa narrativa, pois é o que permite a memória.

Na maior parte das vezes, lembrar não é viver, mas refazer, reconstituir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, a nossa disposição, no conjunto de representações que povoam a nossa consciência atual. Por nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (BOSI, 1994, p. 55)

Nessa perspectiva, em *Leite Derramado*, as memórias de Eulálio Assumpção constituem-se, incondicionalmente, como um trabalho de construção, como elemento estético de grande força e significação, quando compreendidas e analisadas pelo viés literário, e para além de verdades ou mentiras, consolidam-se como discurso. O jogo entre realidade e invenção é um dos traços mais marcantes desse narrador e de suas memórias. É nessa relação sempre intermediada pela reversibilidade, onde os dois termos se equivalem, pois possuem igual importância, que se encontra a maior expressividade do romance.

É pela força da narrativa desse homem solitário e moribundo, perdido entre tantas verdades e mentiras, que se revelam particularidades de uma época, de uma determinada classe social, de um “eu” cujas experiências, vividas ou inventadas, ganham força pelo poder da palavra e tornam-se, a verdade de uma vida.

Para esse narrador, em especial, o caminho mais viável, ou talvez o único possível, tanto para encarar as lembranças mais difíceis quanto para tentar reconstituir aquelas já desintegradas pelo tempo, é a invenção. Inventar é a estratégia usada para ajustar as contas com o passado; eis aí mais uma razão para não atribuir a essas memórias a qualidade de confiáveis, como afirma o pensamento de William Stern,

A função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descartado, o desagradável, alterado, o pouco claro ou confuso simplifica-se por uma delimitação nítida, o trivial é elevado à hierarquia do insólito; e no fim formou-se um quadro total, novo, sem o menor desejo consciente de falsificá-lo. (STERN *apud* BOSI, 1994, p.68)

Mesmo não sendo consciente o desejo desse narrador de forjar o passado, são as inúmeras costuras e remendos, montagens e desmontagens, construções e desconstruções, boa parte consequência da confusa mente desse centenário, que criam um resultado sempre novo e inquietante.

Na tentativa de evitar a solidão esse narrador fala sem descanso. Juntando e separando, imaginando e misturando, mentindo e inventando histórias, segue sempre e incansavelmente falando num monólogo incessante, pois o homem que já viveu sua vida: “ao lembrar o passado ele não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da vida” (BOSI, 1994, p.60).

Somente o romance nos possibilita alcançar plenamente o sentido e a substância da vida de que nos fala Bosi. Mergulhando nas memórias desse narrador centenário, é possível alcançar sua essência, sentir suas dores, julgar suas escolhas.

Acima de tudo, a narrativa dá-se pela partilha dos sobressaltos, das angústias, da solidão e da constante eminência da morte, rememorados por Eulálio Assumpção. Afinal, como afirma Benjamin, “[...] o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode nos

fornecer o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino” (BENJAMIN, 2010, p. 231).

No sono sem sonhos sempre induzido pela morfina, na sombra da foice sempre suspensa sobre sua cabeça, na agonia do tetravô no leito de morte, no assassinato violento do pai, no falecimento solitário da mãe e no sumiço inexplicável de Matilde a imagem que se constrói constantemente é a da morte. Mas antes de morrer Eulálio luta para passar a limpo sua vida buscando encontrar no emaranhado de suas lembranças, motivos que possam justificar sua existência. A morte é companheira constante na trajetória de vida de Eulálio. A'ssumpção e morrer para esse ancião significa muito mais do que o findar de sua existência.

Nessa batalha, travada todos os dias, contra o sonífero que o levará pelo caminho do sono por um corredor cheio de pensamentos, esse narrador segue “a recapitular as origens mais longínquas da minha família” e antes que “a foice da morte” desfira o golpe final ele vem “descendo sem pressa até o limiar do século XX”, onde ainda conservará “um baú repleto de reminiscências inéditas” até o momento derradeiro, quando morre do mesmo modo que viveu, de forma ambígua e sempre dividida entre passado e presente, verdades e mentiras, realidade e imaginação.

O célebre general Assumpção devia ter uns duzentos anos, parecia mais velho que Matusalém, no século retrasado desafiara Robespierre e agora jazia numa simples padiola. Ele já não dizia coisa com coisa, se intitulava camareiro de dom Afonso VI e acreditava estar no palácio de Sintra, em mil seiscentos e lá vai pedra. Tive pena porque para o velar só havia mamãe e eu, me admirou que não comparecessem autoridades, marechais, nem um representante da família real. Eu só via gente estranha à sua volta, uns indivíduos de aparência bronca que se riam do velho. E juntou mais gente quando ele esbugalhou os olhos, ficou roxo e perdeu a voz, queria falar e não saía nada. Então abriu passagem uma jovem enfermeira, que se debruçou sobre meu tetravô, tomou suas mãos, soprou alguma coisa em seu ouvido e com isso o apaziguou. Depois passou de leve os dedos sobre suas pálpebras, e cobriu com o lençol seu outrora belo rosto. (BUARQUE, 2009, 195).

Encerra-se o relato unindo-se as duas pontas da genealogia dos Assumpção. Ao narrar a morte do tetravô, Eulálio narra metaforicamente a sua própria e , ao contrário do que acontece em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, onde morrer não significa o fim da narração, mas sim o começo, em *Leite derramado* a morte do personagem é irremediavelmente também a morte o narrador. Mas até o fim esse narrador resiste, ainda que a batalha seja inglória, e se despede da vida narrando a morte.

A narrativa dessa vida única e irrepetível, como é a de todos os homens, é de algum modo, a voz de cada um de nós. Chico Buarque consegue em *Leite Derramado*, apreender um pouco da essência da vida que, em todos os seus encantos e desilusões, só pode ser vivida uma vez. E é para avaliá-la, para compreendê-la que, muitas vezes, encaramos o inexprimível, num arrombamento daquilo que é mais profundo em nosso ser. Por isso, em algum momento, provavelmente na velhice, regressamos às nossas origens, à mocidade, à vida adulta ou à infância como fez Eulálio de Assumpção ao recordar-se do menino de calças curtas que é levado pela mãe a despedir-se do tetravô.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os romances tradicionais, como os folhetins que predominaram durante os séculos XVIII e XIX, valorizavam a história a ser contada. O leitor, preocupado com os percalços vividos pelos personagens, interessava-se em saber o que ia acontecer, o importante era o enredo. A escrita linear com histórias fechadas fazia com que o leitor do século XVIII mergulhasse no enredo e vivenciasse todo drama dos personagens, sofrendo com eles todos os dissabores.

A partir do século XIX, o romance denominado moderno entra em cena colocando em destaque não mais a história contada, mas a forma como se conta, ou seja, a questão principal passa a ser o discurso. Dessa forma, a linguagem ao voltar-se sobre si mesma, sobre seu próprio código, vale-se das palavras que compõem o texto e dos procedimentos de construções do discurso para enunciar, muitas vezes, o “não dito”.

Nesse sentido, a arte, em especial a literária, deixou de ser apenas um espaço de evasão e divertimento, mas incluiu em suas funções a possibilidade da tomada de consciência por meio do distanciamento do objeto artístico.

As discussões sobre os procedimentos de construção da obra romanesca deixam claro que os romances produzidos a partir do século XX não pretendem iludir o leitor tratando a obra como uma possível realidade, ao contrário, esta postura lança uma espécie de pacto entre o leitor e o narrador, ou seja, eu (narrador) sei que você está lendo e você (leitor) sabe que eu estou escrevendo. Ambos sabemos tratar-se de uma obra ficcional.

Uma das características do romance moderno é a assimilação da relatividade da perspectiva, da consciência, do espaço e do tempo à sua própria estrutura. Tais questões, tão frequentes na atualidade, estão presentes nessas narrativas, não somente através do seu conteúdo, mas também da sua forma. À ordem lógica da oração e à coerência estrutural e cronológica correspondem a uma sintaxe e uma estética textual mais livres, empenhadas em valorizar a subjetividade do narrador e de seus personagens.

Um dos primeiros escritores a desenvolver esse estilo na literatura brasileira é sem dúvida Machado de Assis com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Com um estilo ácido, Machado apresenta uma obra narrada em primeira pessoa na qual o leitor não tem

acesso aos fatos tais como eles aconteceram, apenas à versão do narrador-personagem, cuja isenção é nula. O relato autobiográfico desse autor defunto ou defunto autor, como se denomina o próprio Brás Cubas, caracteriza-se pelo tom irônico e debochado, colocando em cena um elemento que definitivamente relativizaria a narrativa: a memória, e, conseqüentemente, o tempo.

Nesse romance, assim como em *Leite derramado*, a memória entra em cena como um dos principais elementos do enredo. Brás Cubas, bem como Eulálio Assumpção, tem ciência que sua narrativa é uma versão para os fatos acontecidos, o que se narra é a rememoração da experiência vivida, uma vez que o vivido não pode mais ser recuperado fielmente, mas apenas alcançado por impressões como afirma o próprio Brás Cubas: “Era fixa a minha ideia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo...” (ASSIS, 1978, p. 19).

Mas se, em *Memórias Póstumas*, encontramos um narrador irônico e debochado, que já liberto das convenções e amarradas da existência, anuncia o romance como uma obra difusa que não agradaria a todos, não disfarçando comentários irônicos que acompanhariam o leitor por toda a narrativa e incessantemente inserindo no texto digressões que tornam a leitura descontínua e fragmentada, em *Leite derramado*, nos deparamos com um narrador que já não se preocupa em fazer anúncios de suas intenções, um narrador que senil é movido pela urgência diante da iminência da morte.

Caracterizado pela fragmentação, pela confusão e pela amargura o que o relato configura é um quebra-cabeça no qual fica a cargo do leitor decidir que peça usar e em que espaço encaixa-la. Essa descontinuidade impede que realidade e ficção se confundam levando o leitor a distanciar-se da narrativa possibilitando compreender diferentes sentidos inerentes no texto.

Machado de Assis, sem dúvida, foi um predecessor do romance brasileiro contemporâneo ao abordar a transformação do ato criador em tema da criação. Esse novo estilo aprofunda-se com o advento do Movimento Modernista de 1922 e acaba apontando novos e diferentes caminhos para a arte do século XX que passa por um autoquestionamento, do qual a metalinguagem se torna um instrumento.

Nessa perspectiva, o romance *Leite derramado*, de Chico Buarque, apresenta uma inegável e inquestionável filiação à tradição romanesca contemporânea, pois à medida que conforma a narração, a memória, o tempo e o discurso como elementos essenciais na estrutura

narrativa, o que se evidencia é a inserção de um projeto literário do escritor a essa tradição, na qual o discurso vale mais pela forma como se diz do que pelo que realmente é dito e a estética é uma construção laboral.

A contemporaneidade em *Leite derramado* dialoga com o estilo machadiano ao nos apresenta um narrador que ora é irônico e debochado, como Brás Cubas, ora vitimado pelo fantasma da traição, como Bento Santiago, em Dom Casmurro. No entanto, diferentemente da racionalidade e objetividades encontradas nos narradores machadianos, salvaguardando o distanciamento temporal e as especificidades entre as obras, em *Leite derramado* o que se estabelece é uma fusão entre o narrador tradicional, apontado por Walter Benjamin, caracterizado no texto pela narração das experiências vividas por Eulálio Assumpção, autorizada pelos seus cem anos de idade a dar testemunho de exemplaridade e o narrador contemporâneo, que solitário e desiludido não tem mais nada a ensinar e ninguém mais para ouvi-lo.

Entre a vida que se esvai em um leito de hospital e a morte que já se anunciava bem antes da velhice, pelo abandono, pela solidão e pelo sofrimento, entre a memória que constrói arditamente um percurso de lembranças, que oscilando entre imaginação e invenção tornando as recordações possíveis de serem encaradas, e o esquecimento, que como um véu protetor trabalha para resguardar o não “dito” ou o não “lembrado”, a força propulsora da narração no romance em questão se rompe na pungência do relato mostrando que a literatura permanece em constante transformação acompanhando as muitas e diferentes mudanças da sociedade.

Além da possibilidade de análise pelo viés historiográfico, pelo qual seria possível fazer um diagnóstico crítico da sociedade brasileira por intermédio da narração de um filho de senador da República, neto de nobre do Império, bisneto de um figurão da corte de dom João e que como herdeiro de todos os vícios e preconceitos de seus antepassados poderia se constituir como a prova viva de como males ancestrais ainda infectam o presente, vislumbramos, nesse trabalho, uma abordagem dialógico polifônica, pois só podemos compreender um enunciado quando reagimos às palavras que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou que nos convidam a estabelecer relação com nossa vida. Nesse sentido compreender não é só aceitar o enunciado, mas opor à palavra do locutor uma contra palavra. Vale lembrar Bakhtin, que dirá que “o ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata. O que determina essa refração do ser no signo ideológico? O confronto de

interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica [...]” (Bakhtin, 1999, p. 46).

É o olhar sobre o romance moderno e sobre o homem em toda sua perplexidade e dialogicidade que nos autoriza a afirmar que o romance de Chico Buarque, mais do que oferecer uma possibilidade de analisar a sociedade em seus vícios e descaminhos, nos coloca diante da oportunidade de ver o homem contemporâneo em toda sua fragmentação, lacunas e vazios deixados por uma incompletude de vida, produtos da sociedade atual na qual predominam as turbulências e inquietações.

Chico Buarque, em *Leite derramado*, soube para além do estabelecimento de uma crítica política ou social, conformar e traduzir numa narrativa, sem dúvida engraçada, irônica e debochada, mas também marcada pela melancolia, desilusão e dor, as transformações do homem contemporâneo ao apresentar um narrador personagem velho e senil que narra sua história de vida por meio de um relato incongruente e descontínuo, por num discurso abarrotado de preconceito, por uma história que não avança, que se interrompe, que deixa vazios, que ignora os nexos, mobilizando características cada vez mais presentes na vida contemporânea.

Permeada por lapsos da memória, a narrativa de Eulálio Assumpção vai tentando reconstruir uma vida que se apresenta de modo esfacelado, como os próprios acontecimentos ao longo de sua história. As perspectivas que esse narrador nos oferece sobre si mesmo e sobre seus familiares se constituem de formas variadas, oscilando numa ambivalência entre vítimas e vilões.

Embora o que se registra e o que se perde na voz desse narrador só reafirme a dúvida no leitor entre o que é verdade, ilusão ou delírio nos fatos narrados, a narrativa nos alcança com uma profunda verdade: a de que o tempo desse ancião está se esgotando e é preciso, mesmo que com esforço e imprecisão, passar a limpo essa existência.

Assim, ainda que não pareça ser possível dar crédito a essa narrativa, um elemento nos possibilita não só estabelecer um laço de confiabilidade entre o dito e o não dito, entre o lembrado e o esquecido, entre a realidade e a invenção, como também alcançar compreensão sobre a urgência dizê-lo: a morte.

A presença da morte é constante e se dissemina por todos os espaços da narrativa assumindo, desde uma forma simbólica representada pelo abandono e pela invisibilidade, até a morte física, derradeiro fim do personagem, dando fim a narrativa. Essa presença é sem dúvida uma das grandes propulsoras de um relato que se constrói por lacunas e por vazios que por si só significam mais do que mostram. Por esses caminhos se constitui uma história bem mais intensa e humana do que aquela oferecida por memórias de um querer-ser nunca realizado.

A tessitura dessa existência, ainda que configurada por uma arquitetura incongruente e lacunar conformada por um discurso apologético que busca justificar erros e escolhas, torna imperioso no relato, sem dúvida, o peso da balança entre o que valeu ou não a pena em sua vida. O que Chico Buarque coloca em movimento são os percalços, as fraturas e os descaminhos do homem moderno, configurados pelo relato de uma vida medíocre e vazia de um personagem que busca, mais do que qualquer outra coisa, encontrar a si mesmo para alcançar remissão e morrer com a certeza de que de alguma forma valeu a pena viver.

## BIBLIOGRAFIA

ABDALA, Benjamin Junior. *Literatura comparada e Relações Comunitárias, hoje*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

AIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

AMADO, Gilberto. *História da minha infância*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: Memórias e confissões I – Sob as ordens de mamãe*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2002.

ANJOS, Cyro dos. *A menina do sobrado*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: MEC/INL, 1979.

ANJOS, Cyro dos. *Explorações no tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional / Ministério da Educação e Saúde, 1952.

ARISTÓTELES. *Parva Naturalia*. Trad Jorge A. Serrano. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Gráficas Melhoramentos, 1997.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Klick Editora/Zero Hora, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas: Verus editora, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Alegoria e drama barroco*. In: Origem do drama barroco alemão. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *O Narrador*, in: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins, 1999.

\_\_\_\_\_. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: ROCCO, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir* / Maurice Blanchot: tradução Leyla Perrone Moisés. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental* / Harold Bloom; tradução Marcos Santarrita. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Direitos reservados Editora Coltrix Ltda, 1994.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance* / Jacyntho Lins Brandão. – Brasília Editora Universidade de Brasília, 2005.

BUNGART NETO, Paulo. *Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007 (Tese de Doutorado).

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, Editora 34, 1997.

CAMPOS, Ari Silva Mascarenhas de. *A arte de contar histórias. Uma poética da memória em Leite Derramado de Chico Buarque* / Ari Silva Mascarenhas de Campos – São Paulo, 2014, 112 f. Diss. (Mestrado) Programa de Pós-Graduação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas FFLCH, 2014.

CANABARRO, Tânia Cristina Vargas. *Memória Social em Leite Derramado, de Chico Buarque: Uma alegoria da formação do Brasil Moderno* / Tânia Cristina Vargas Canabarro – Espírito Santo, 2014, 131 f. Tese de Doutorado, Universidades Federal do Espírito Santos. Centro de Ciências Humanas e Naturais – Programa de Pós- Graduação em Letras, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Esquema Machado de Assis* in:\_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1995.

\_\_\_\_\_. *Dialética da malandragem*. In:\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

\_\_\_\_\_. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

DUSILEK, Adriana. *A representação da metamemória no romance brasileiro: um olhar sobre Olho de rei, de Edgard Telles Ribeiro, e Leite derramado, de Chico Buarque*. Adriana Dusilek. Assis, 202 f. Tese de Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis Universidade Estadual Paulista, 2013.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

\_\_\_\_\_. *A solidão dos moribundos*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FERNANDES, Rinaldo. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34 LTDA, 2006.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *A semana que não terminou*/ Marcos Augusto Gonçalves. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent León Schaffter. São Paulo, 1990.

HIPONA, Agostinho. *Confissões de Santo Agostinho*. Digitação: Lucia Maria Csernik, 2007

HOLLANDA. Chico Buarque de. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Estorvo*/ Chico Buarque – São Paulo; Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Budapeste: romance*/ Chico Buarque – São Paulo; Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Benjamim*/ Chico Buarque – São Paulo; Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Roda Viva*. Rio de Janeiro: Ed. Sabiá, 1968.

\_\_\_\_\_. *Ópera do malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.

HOLLANDA, Chico Buarque de & GUERRA, Ruy. *Calabar – O Elogio da Traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (24ª. ed.), 2000. (1ª. Ed. – 1973/74).

HOLLANDA, Chico Buarque de & PONTES, Paulo. *Gota d'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

HOLLANDA, Chico Buarque de & WERNECK, Humberto. *Tantas Palavras – Todas as Palavras & Letras. Reportagem Bibliográfica de Humberto Werneck*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques. *O cemitério dos vivos – Memórias*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: duas Cidades; Editora 34, 2009 (2ª Ed.)

MACHADO, Dyonélio. *Memórias de um pobre homem*. In: O cheiro da coisa viva – Entrevistas, reflexões dispersas e um romance inédito: O Estadista. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1995.

MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Chico Buarque de Hollanda/seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico, exercícios por Adélia Bezerra de Meneses*. – São Paulo: Abril Educação, 1980.

\_\_\_\_\_. *Desenho Mágico*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MEYER, Augusto. *No tempo da flor*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.

\_\_\_\_\_. *Segredos da infância*. Porto Alegre: Editora Globo, 1949.

MOTTA & BUSATO (Org.), Sergio Vicente; Susanna. *Fragmentos do contemporâneo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

MOTTA, Sergio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa/ Sergio Vicente Motta*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NUNES, Benedito. *Ensaaios filosóficos / Benedito Nunes; organização e apresentação Vitor Sales Pinheiro*. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

PAIVA, Rita de Cássia Souza. *Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia*. São Paulo: Anablume; FAPESP, 2005.

PEREIRA, Rene. *Leite derramado à luz do conceito de alegoria de Walter Benjamin /Rene Pereira* – São Paulo, 2011. 123 f. Diss. (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Literatura e crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC, 2001.

PLATÃO. *A República*. Tradução Nassetti. São Paulo; Martin Claret, 2004.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido no caminho de Swann – Combray*. volume 1/ Marcel PROUST. Tradução Fernando Py. Título original: "Du côté de chez Swann", 1913.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

\_\_\_\_\_. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1996, 2 v.

RAZUK, José Eduardo Paraiso. *Um teatro em nome da liberdade – Um estudo sobre a dramaturgia de Chico Buarque /José Eduardo Paraiso Razuk* – São Paulo, 2012. 245 f. Tese de Doutorado. Curso de Pós-Graduação, Universidade Metodista de São Paulo, 2012.

REGO, José Lins do. *Meus verdes anos (Memórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

RICARDO, Cassiano. *Viagem no tempo e no espaço* (Memórias). Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

RICOEUR, Paul. *A memória, a História, o esquecimento*. Trad.: Alain François; et. al. Campinas-SP: Ed. Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo; Edições Loyola, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

SANTA'ANNA, Afonso Romano de. *Canto e palavra. Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. IN: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

SANTOS, Elaine Cristina de Jesus. *A narração e a experiência da morte em Leite Derramado, de Chico Buarque* / Elaine Cristina de Jesus Santos – São Paulo, 2012. 90 f. Diss. (Mestrado) Programa de Estudos Graduados em Literatura e Crítica Literária, PUC – São Paulo, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades Ltda., 2008.

\_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque: Folha explica*. São Paulo: Publifolha, 2004.

SILVA, Michele A. Selau. *Marcas e fragmentos identitários, a representação do sujeito contemporâneo em “Estorvo” e “Leite derramado” de Chico Buarque* / Michele A. Selau da Silva. – Porto Alegre, 2012. 89 f. Diss. (Mestrado) Programa de Pós-Graduação, Faculdade de Letras, PUCRS.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Editora Bertrand Brasil S.A, 1987.

TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2004. Edição de Sérgio Medeiros.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas* / Tzvetan Todorov [tradução Leyla Perrone-Moisés]. — São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Os Homens Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

\_\_\_\_\_. *Solo de clarineta: Memórias*. 9 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. 5. ed., São Paulo: Pioneira, 1987.

