



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
INSTITUTO DE LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA E CULTURA

MIRELA GONÇALVES CONCEIÇÃO

AUTORIA, CANÇÃO E POESIA NO ROMANCE LEITE
DERRAMADO DE CHICO BUARQUE

Salvador
2019

MIRELA GONÇALVES CONCEIÇÃO

**AUTORIA, CANÇÃO E POESIA NO ROMANCE LEITE
DERRAMADO DE CHICO BUARQUE**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação de Literatura e Cultura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de mestre na área de Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Orientadora: Profa. Antonia Torreão Herrera

Salvador
2019

Ao meu filho Antonio Ignácio, com amor.

AGRADECIMENTOS

Escrever é um ato solitário e, por vezes, doloroso, mas seria impraticável sem a participação de algumas pessoas nesse processo, por isso os meus sinceros agradecimentos a todas as pessoas que me auxiliaram na construção desse texto.

A minha orientadora, Antonia Herrera, pela paciência, confiança, inspiração. Assim como pelas significativas intervenções.

À professora Evelina Hoisel pelos textos enviados e pela atenção.

Aos meus pais e a minha irmã mãe, M^a de Fátima, a eles sempre terei gratidão eterna. O lastro sobre o qual me sustento.

Ao meu irmão, Vércio. O homem talentoso que me fez retornar à academia e que me forneceu os suportes necessários para fazê-lo. O meu salve para você, meu filho de Xangô!

Aos meus amigos e familiares.

A Gerson Prado (meu amor), por sempre ter garantido o meu equilíbrio energético, sobretudo nos momentos de grande tensão. Obrigada, Preto!

*Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença
E eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa
Chico Buarque, 1970.*

*E quem me ofende, humilhando, pisando
Pensando que eu vou aturar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me vê apanhando da vida
Duvida que eu vá revidar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar*

*Eu vejo a barra do dia surgindo
Pedindo pra gente cantar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tenho tanta alegria, adiada
Abafada, quem dera gritar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Chico Buarque, 1972*

RESUMO

O presente trabalho analisa a construção narrativa do romance *Leite Derramado* (2009), de Chico Buarque, enfatizando a relação existente entre a sua *postura* autoral e a obra estudada. Apesar de mais famoso por se expressar como cantor e compositor, o autor possui uma produção literária que se efetiva em confluência com sua obra musical e, pelo fato de ser consagrado como cantor e compositor, ele causa uma tensão no interior do campo literário, porque restam dúvidas sobre o valor de sua obra. O termo “músico” usado por seus destratores para a sua inferiorização enquanto escritor é o mesmo termo que ele utiliza para marcar a sua singularidade no espaço literário. Além disso, percebe-se nas intervenções de Chico Buarque e no romance estudado a manutenção de uma marca que se manifesta na extensão de sua carreira: a análise crítica da sociedade brasileira. Desse modo, a dissertação busca analisar o romance **Leite Derramado** considerando aspectos de sua produção intelectual pregressa, tanto no que se refere à música, quanto ao seu posicionamento político, apostando na emergência de uma figura autoral na superfície do romance que não se descola da sua postura do escritor. Para tanto, utilizou-se a noção de campo literário desenvolvida por Pierre Bourdieu e a noção de *postura literária*, tal qual estudada por Jérôme Meizoz. Silviano Santiago forneceu lastro teórico para pensar a caracterização do escritor latino-americano e sua condição periférica que o impele a reescrever as narrativas tradicionais inserindo a sua condição. O conceito de “homem-cordial” de Sérgio Buarque de Holanda foi utilizado para pensar de que maneira o escritor Chico Buarque revisita e reescreve a história. Para tratar dos aspectos relativos à poesia utilizamos Octávio Paz, de Paul Valéry e T.S. Eliot. E para pensar a interpenetração da canção no romance, utilizamos Miguel Wisnik (2004) e Luiz Tatit (2002).

Palavras-chave: Leite Derramado. Chico Buarque. Autoria. Literatura brasileira.

RESUMEN

El presente trabajo analiza la construcción narrativa de la novela *Leite Derramado* (2009), de Chico Buarque y enfatiza la relación entre su postura autoral y la obra estudiada. Aunque sea más famoso por su expresión como cantante y compositor, el autor posee una producción literaria que se confluencia con su obra musical. Asimismo, el hecho de haber sido consagrado como cantante y compositor, hace que él cause una tensión en el interior del campo literario, puesto que quedan dudas en cuanto al valor de su obra. El término “músico” usado por sus detractores para inferiorizarlo como escritor es el mismo término que él utiliza para marcar su singularidad en el espacio literario. Además, se nota en las intervenciones de Chico Buarque y en la novela estudiada la manutención de una marca que se manifiesta a lo largo de su carrera: el análisis crítico de la sociedad brasileña. Así que la disertación presenta la búsqueda por un análisis de la novela *Leite Derramado* tomando en consideración los aspectos de su producción intelectual anterior, tanto en lo que respecta a la música como a su posicionamiento político, apostando a la emergencia de una figura autoral en la superficie de la novela que no se despegue de su postura de escritor. Para ello, se utilizó la noción de “campo literario” desarrollada por Pierre Bourdieu y la noción de “postura literaria”, tal cual la estudiada por Jérôme Meizoz. Silviano Santiago nos concedió base teórica para razonar la caracterización del escritor latinoamericano y su condición periférica, la que lo impulsa a reescribir las narrativas tradicionales insertando dicha condición. El concepto de “hombre-cordial” de Sérgio Buarque de Holanda fue utilizado para pensar la manera que el escritor Chico Buarque revisita y reescribe la historia. Para tratar de los aspectos relativos a la poesía, utilizamos Octavio Paz, Paul Valéry y T.S. Eliot. Y para pensar la interpenetración de la canción en la novela, utilizamos Miguel Wisnik (2004) y Luiz Tatit (2002).

Palabras clave: Leite Derramado. Chico Buarque. Autoría. Literatura brasileña.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	08
2	CAPÍTULO I: AS CONFLUÊNCIAS DE UM MÚSICO ESCRITOR	13
3	CAPÍTULO II: O NARRADOR E A EXPERIÊNCIA ESVAZIADA	31
3.1	OS ASPECTOS HISTÓRICOS DESVELADOS NA EXPERIÊNCIA DE EULÁLIO	41
3.1.1	Um diálogo com Raízes do Brasil: sobre o “homem cordial”	46
3.1.2	As mulheres do passado de Eulálio: cordialidade, intimidade e afetos	50
4	CAPÍTULO III: LEITE DERRAMADO: OS PILARES DA CULTURA E SOCIEDADE BRASILEIRA SOB O ARRANJO DA POESIA E DA CANÇÃO	65
4.1	A REALIDADE TRANSMUTADA EM SIGNO POÉTICO: DA MODULAÇÃO DO RITMO PARA SEPARAR OS TEMAS OU A ORGIA DA PROSA COM A POESIA	65
4.2	A INTERPENETRAÇÃO DA CANÇÃO: O NARRADOR ENTRE O LAMENTO E A DESFORRA	77
4.3	A REVERSÃO DO TEMPO	88
5	“EU SOU SERESTEIRO, POETA E CANTOR”: CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
	REFERÊNCIAS	97

1 INTRODUÇÃO

O meu contato com aquilo que chamo de boa música se iniciou desde a minha mais tenra idade. Os meus pais conseguiram direcionar o gosto musical de todos os filhos – éramos seis. Cresci em um lar sempre frequentado por pessoas que tocavam violão para o meu pai cantar. Foi nesse contexto que me inscrevi no mundo como uma amante das canções populares brasileiras. Desde muito cedo, aprendi a cantarolar Cartola, Noel Rosa, Pixinguinha, entre outros e adquiri uma atenção especial por Chico Buarque de Holanda, pois meu pai ama cantar “A Rita”. Embora conhecesse suas canções, não consegui, logo de imediato, estabelecer um vínculo com sua obra, não gostava da impostação de sua voz. Mediada pelas interpretações de Maria Betânia, principalmente, e de Gal Costa comecei a estreitar os meus laços afetivos com o cantor. Tempos mais tarde, conheci uma grande amiga, Luciene Menezes, que tinha em seu repertório quase toda a discografia do compositor, que exerceu uma benéfica influência para que eu me tornasse uma convicta fã e admiradora. Desde então, esse artista brasileiro “se instalou feito um posseiro dentro do meu coração”.

O meu contato com o Chico Buarque escritor aconteceu com os romances **Benjamim** (1995) e *Estorvo* (1991), quando estava cursando os últimos semestres do curso de Letras e já comecei a planejar pesquisar um desses livros, posteriormente no mestrado, talvez com uma possível relação com a linguagem cinematográfica, mas não foi possível. Quando resolvi retornar à vida acadêmica, havia conhecido **Leite Derramado** (2009). A obra me parecia despreziosa, porém a minha percepção me colocou em equilíbrio e afinação com algo imanente ao texto que eu não sabia explicar, e ainda não o sei com exatidão. No entanto, o processo da pesquisa me forneceu uma pista, que apresento nesta dissertação. Nas entrevistas do escritor, que tematizam o citado romance, entendi que havia sentido a música, que ele afirma não sair de sua cabeça quando em processo de criação. Só isso explicaria a minha repulsa a algumas críticas que ouvi do tipo “depois da leitura do romance, a gente não lembra de nada”. Perceber essa melodia sobre a qual o narrador organiza os fatos é fator preponderante para que haja uma efetiva interação entre o leitor e o romance.

Foi uma árdua e prazerosa tarefa adentrar como pesquisadora no universo literário do escritor Chico Buarque. Na condição de fã, por muitas vezes, tive de amearhar recursos para tentar garantir a mínima parcialidade para realizar uma análise que não beirasse a expressão de uma mera contemplação da obra. Inicialmente, entendi que o meu maior problema no papel de

analista era o receio de ler o romance **Leite Derramado** como quem senta diante de um artefato de reprodução audiovisual, para ver e ouvir o seu artista diletto. Mas, as intervenções do autor, em entrevistas e da professora e orientadora Antonia Herrera - que me disse em um dos nossos primeiros encontros de orientação: “não ignore o ouvido musical de Chico Buarque, ele é um autor em trânsito” - associadas à sensação provocada por essa melodia, fez-me transformar o que poderia ser um problema em um caminho de leitura.

E, deste modo, um leque de possibilidades foi aberto. Apostei na hipótese de que a figura autoral do escritor – elaborada a partir de suas aparições em eventos literários, das entrevistas concedidas, da recepção crítica e dos seus pares, da sua relação com a música e com a política – encontra-se em constante relação – aqui eu diria íntima - com o romance investigado. De forma mais direta, o romance **Leite Derramado** faz emergir o autor Chico Buarque, à medida que superficializa aspectos relativos à sua postura de escritor. Nesse sentido, a música, bem como a sua relação com as transformações históricas e política do país, emergem como um caminho profícuo de análise, uma vez que são os temas mais abordados por ele, pela recepção crítica e por seus pares como marca de sua escrita.

É relevante registrar que a música como marca do autor e de sua escrita, como aqui defendo, ocupou um espaço fulcral e ao mesmo tempo pedregoso para essa pesquisa. Primeiro, porque ela marca um posicionamento do autor no campo literário. O fato de o nome Chico Buarque ser um ícone do campo musical foi um entrave estabelecido por parte dos partícipes desse campo, vários críticos e escritores associavam o seu sucesso de público ao capital simbólico, que ele acumulava de sua trajetória musical. Havia nos discursos desses uma suspeição em relação ao valor da obra. E o autor de **Leite Derramado** seguiu reforçando que, de fato é um músico, assumindo essa postura pública e literariamente. Essa tensão se expandiu à presente pesquisa. Não havia como ignorar esse fato e sabia da importância do elemento musical da postura autoral buarqueana para interação e análise da obra.

Não ter formação na área de música foi um impasse que encontrei para melhor aproveitamento de minhas observações, confesso que, na seção dedicada a esse tema, experimentei uma sensação de impotência, talvez similar a do personagem de Machado de Assis do conto *Cantiga de Esponsais*, Mestre Romão, diante da falta de destreza para o ato da criação musical, embora fosse ele um grande executor de obras consagradas. Analisei o arranjo melódico percebido no romance, contudo sentia que se tivesse um conhecimento mais vertical nesse campo poderia tocar ao violão a música implícita na estruturação da história.

Leite Derramado foi lançado em 2009 e ostentou uma publicidade encorpada, inclusive um site publicou em exclusivo um vídeo do autor fazendo a leitura do seu primeiro capítulo.

Nesse mesmo site havia comentários acerca dos três primeiros romances publicados, dando conta de uma trajetória literária sedimentada. Além disso, o romance veio a público com a assinatura da crítica literária Leyla Perrone-Moisés e no ano de sua publicação, a obra foi a mais vendida na categoria literatura brasileira.

A história é narrada por um centenário que, do leito de um hospital público, dita, incansavelmente, as suas memórias para uma enfermeira, que, em seus delírios, ele promove a escrevente. A palavra é histórica e falar de si exige a capacidade de nos localizarmos no tempo e espaço. Eulálio Assumpção, o narrador-personagem, descende dos primeiros colonizadores do Brasil e, embora tenha perdido todo o poder econômico e prestígio social, fala desse lugar e como se ainda gozasse desses privilégios, reproduzindo em seu ato narrativo os valores e crenças da classe dominante. Como a sua narrativa tem um tom confessional, esse narrador expõe as práticas sociais aélicas perpetradas pelas classes dominantes e registradas em suas mais recônditas memórias e, ao fazê-lo, acaba deixando surgir, por lambuja e a contrapelo os bastidores dessa classe, a qual acredita ainda pertencer, exibindo todos os seus vícios e preconceitos. Cedendo um espaço significativo para pensar a condição da mulher no contexto social brasileiro, bem como a relação social hierarquizada estabelecida entre negros e brancos, a narrativa é elaborada de modo a fazer um contraponto às narrativas acerca do país, em especial, ao trabalho de seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, especificamente, **Raízes do Brasil**.

Numa perspectiva mais íntima, Eulálio tenta estabelecer sua permanência em um tempo/espaço que já passou e não volta mais e ele acredita que, a partir da escrita criativa, pode retomar essa vida. Seguindo um curso propositalmente desprovido de linearidade, e com um tom elegíaco, ele narra contra a morte de sua vida opulenta, do relacionamento malsucedido com Matilde e de sua própria existência. Do espaço fronteiro entre as linguagens poética e musical, o autor retira um texto prosaico leve, sem abrir mão da contundência, para expor ao leitor imagens vivas das contradições constituintes da sociedade brasileira.

Nesse sentido, o presente trabalho analisou a construção narrativa do romance **Leite Derramado** (2009), de Chico Buarque, enfatizando a relação existente entre a sua postura autoral e a obra estudada. Para tal, levou-se em consideração os fatos históricos apresentados, que oferecem um contraponto à história da sociedade brasileira, sobretudo sobre a participação da mulher em seu interior e as estratégias utilizadas pelo autor para estetizar esses fatos.

A dissertação está composta por três capítulos. No primeiro, analisou-se a construção da (auto) figuração de Chico Buarque, vinculada à sua postura, ou seja, o seu modo singular de ocupar uma posição num campo literário dividido em decorrência de sua origem no campo musical. Para a discussão teórica desse capítulo, utilizei as reflexões de Roland Barthes (2012)

e Michel Foucault (1992) para pensar a noção de autoria. O primeiro, para discussão sobre a morte do autor empírico, que cede lugar ao autor que emerge do texto. O segundo para sinalizar, a partir da noção de função-autor, um retorno dessa figura que não antecede o texto, contudo reúne um conjunto de tarefas e atributos que constroem a ideia de um sujeito que tem a propriedade sobre o texto. A noção de campo literário desenvolvida por Pierre Bourdieu em seu livro **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário** (1996) e a de postura estudada por Jérôme Meizoz em seu texto “Postures Littéraires” (2007) nos serviram de lastro para avaliarmos a figuração autoral do autor de **Leite Derramado**.

No segundo capítulo, defendeu-se a ideia de que Chico Buarque se inscreve na tradição dos escritores latino-americanos – que em sua condição dita periférica, reescrevem narrativas tradicionais inserindo aspectos da história que foram descartados. Deste modo, o foco de análise, no plano geral, foi a forma do narrador iluminar a história da mulher no bojo da história da sociedade brasileira. O recorte específico foi a ênfase dada à necessidade do autor de registrar, no âmbito do discurso literário, a dor feminina e o seu silenciamento, a destituição do direito ao prazer sensual, entre outras formas de apagamento de sua individualidade. Como aporte teórico, utilizamos o texto “O entre-lugar do discurso latino-americano” (2004), do crítico Silviano Santiago e o conceito do “homem cordial” desenvolvido por Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro **Raízes do Brasil** (1992). Como sentimos a necessidade de avaliar a mulher em relação ao seu contexto social de dominação patriarcal, utilizamos, os livros **Ao Sul do Corpo: Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia** (1993) e **História das mulheres no Brasil** (2006) da autora Mary del Priori.

No terceiro capítulo, analisou-se o processo de estetização desses fatos históricos, a forma com a qual o narrador retira a linguagem do circuito comunicativo para inseri-la no universo artístico. Observamos que o texto prosaico de Chico Buarque comporta aspectos da poesia e da canção. Para tratar dos aspectos relativos à poesia, utilizamos Octávio Paz, para discutir as noções desenvolvidas sobre o poema em seu livro **O arco e a lira** (2012); o texto “Poesia e pensamento abstrato” (1991) de Paul Valéry e o texto “A música da poesia” (1991) de T.S. Eliot para fundamentar a interpenetração da canção no romance, valeu-se do ensaio “O artista e o tempo” de Miguel Wisnik (2004) e “O cancionista: composição de canções no Brasil” (2002) do crítico Luiz Tatit.

A dissertação **Autoria, canção e poesia no romance Leite Derramado de Chico Buarque**, apresentada resulta de reflexões acerca da relação entre o escritor e o seu produto literário. O produto dessa interpenetração é uma figura autoral, que emerge do texto e reverbera na postura do autor Chico Buarque, e, obedecendo a um movimento pendular, se espraia de

novo na obra e o movimento não se esgota incessantemente. Deste modo, o romance e o autor vão se construindo indefinidamente.

2 CAPÍTULO I: AS CONFLUÊNCIAS DE UM MÚSICO ESCRITOR

Desde a década de 1960, Chico Buarque é um nome notório no cenário musical brasileiro e internacional. Apesar de mais famoso por se expressar como cantor e compositor, é dono de uma produção literária que se efetivava em confluência com sua obra musical. Seu decurso artístico literário inclui vários gêneros: contos, crônicas, novela, literatura infantil, textos teatrais, artigos para jornal e, também, romances. A sua estreia na prosa de ficção aconteceu em 1974, com a novela **Fazenda Modelo**. Outro contato com a literatura, desta vez de gênero dramático, ocorreu com as peças teatrais **Roda Viva** (1968); **Calabar** e **O elogio da traição** (1973), assinadas em parceria com Ruy Guerra; **Gota d'água** (1975), em coautoria com Paulo Pontes, e **Ópera do Malandro** (1978). Ainda no âmbito teatral, desta vez infantil, escreveu **O corsário do rei** (1977), juntamente com Edu Lobo; também adaptou e traduziu do italiano para o português **Os saltimbancos** (1976), peça montada em 1977. Em 1979, lançou o livro infantil **Chapeuzinho Amarelo**.

Chico Buarque lança seu primeiro romance **Estorvo**, em 1991, que foi publicado em diversos países e no ano seguinte ganhou o prêmio Jabuti de Literatura de melhor livro de ficção. Apesar do sucesso e da aprovação por parte da crítica legitimada, como Leyla Perrone-Moisés, Roberto Schwarz, Augusto Massi, Alfredo Bosi, Benedito Nunes, o romance não foi unanimidade e experimentou a reprovação de parte da crítica e leitores não especializados, já que para alguns tratava-se de uma exceção, pois era um romance escrito por um compositor de canções. Quanto a essa descrença em decorrência do fato de Chico Buarque ser um cancionista e se aventurar no terreno da ficção, Augusto Massi foi assertivo:

Em primeiro lugar, não é surpresa alguma Chico Buarque ter escrito *Estorvo*. Além de compositor, ele já enveredou pelo teatro (*Roda vida*, *Calabar*, *Gota d'água*, *Ópera do malandro*, *Geni*, *O grande circo místico*), pela literatura infantil (*Chapeuzinho amarelo*) e pela própria ficção (*Fazenda modelo*). Essa variedade de registros vem, com certeza, da posição particular que ocupa. Embora tenha atuado na esfera da cultura popular, por seu repertório e formação intelectual transitou com desenvoltura dentro do universo da cultura erudita. Este é um traço marcante da sua poética: estabelecer uma relação reversível, por isso mesmo enriquecedora, entre o popular e o erudito (MASSI, 1991).

No ano de sua publicação, diante da boa recepção de alguns setores da crítica – sobretudo dos já citados Schwarz e Nunes, entre outros –, o jornalista Caio Túlio Costa afirmou

que a crítica brasileira não está sintonizada com a crítica internacional, porque parece não ter percebido que o “o livro se insere na tentativa francesa de recuperar o *Nouveau Roman* que conseguiu sucesso "cult" em meados dos anos 1980”. E prossegue dizendo que o romance de Chico Buarque “é decalque de estilo de novelas como ‘La Salle de Bain’ (já traduzida no Brasil), do belga Jean-Philippe Toussaint, radicado na França” (COSTA, 1991).

Quando **Benjamim**, seu segundo romance, tornou-se público, em 1995, parecia ser relevante ainda o fato de o autor ser um artista da música popular brasileira, que transita pelo espaço da literatura de ficção. Em seu texto “A imprecisão da literatura de amadores”, o crítico Wilson Martins, por exemplo, o classifica como amador e ainda diz que seu romance comporta “os personagens côncavos, sem conteúdo nem relevo próprio, preenchidos pelos autores com a massa das peripécias e acontecimentos que se sucedem por aluvião” (MARTINS, 1996). Além disso, concordando com Caio Túlio Costa em relação a **Estorvo**, ele diz que “por deliberação ou reminiscência involuntária, Chico Buarque escreveu pelo modelo já arcaico do "novo romance" francês (que era "novo" da década de 1950)” (MARTINS, 1996). Já Diogo Mainardi afirma que não entende por que “um homem tão bem-sucedido em outros campos se põe a escrever literatura. Certamente não pelo dinheiro, pois ganharia muito mais com um disco ou vendendo uma velha canção para a publicidade” (MAINARDI, 1995). Observa-se que tanto em relação a **Estorvo**, quanto em relação a **Benjamim**, as críticas aqui selecionadas estavam voltadas à falta de experiência como escritor e ao fato de Chico Buarque pertencer a outro campo. E em entrevista concedida a Antonio Augusto (1995), no Jornal do Brasil, Chico Buarque já esboça um certo ressentimento em relação a essa rejeição do compositor no campo literário. Perguntado se havia algum incômodo com as comparações que se estabeleciam entre ele e João Gilberto Noll ou Rubem Fonseca, ele responde:

Se tiver que apontar uma influência literária, esta influência não vem da literatura, mas da música. Nenhum nome em especial mas o que escrevo é resultado do meu trabalho musical. Não quero que ninguém vá ao livro buscando o discurso político do cidadão que sou ou o lirismo das canções. Quero fazer literatura. Só isso (AUGUSTO, 1995).

Pode-se observar, nessa resposta, uma pressa do compositor no sentido de tornar claro que o seu modelo não parte da literatura e, sim, da música. Como se quisesse mostrar que não há nenhum interesse em se desvincular do mundo da música ou mesmo afirmar sua origem.

O livro **Budapeste**, publicado em 2003 e contemplado com o Prêmio Jabuti em 2004, teve uma boa recepção crítica que ressaltou mais seu talento como escritor. Esse romance foi mais bem avaliado que os dois primeiros – **Estorvo** e **Benjamim** – e contou com o elogio e a

legitimação do escritor português José Saramago, que em nota à Folha de São Paulo, afirmou que não se enganava ao dizer que “algo novo aconteceu no Brasil com este livro” (SARAMAGO, 2003). E Luís Antonio Giron fez o balanço crítico:

O mais influente crítico literário do Brasil, Wilson Martins, etiquetou Estorvo como uma farsa que quer se passar por grande arte. Quanto a Benjamim, os críticos apontaram lugares-comuns e semelhanças com o compadre e conselheiro Rubem Fonseca. Apesar de tudo, Chico insistiu em escrever, por considerar missão de homem maduro. Tornou-se o Rimbaud do samba e finalmente deve conseguir o sonhado reconhecimento no salão das belas-letras. Se seus dois livros anteriores padecem de certa hesitação, Budapeste oferece ao leitor um prato cheio de questões filosóficas embaladas em uma história divertida (GIRON, 2003).

O seu quarto romance, que é o centro da análise da presente dissertação, **Leite Derramado**, quando publicado, em 2009, emerge como produto literário de um autor com carreira consolidada. O crítico Roberto Schwarz em texto publicado na Folha de São Paulo – “Brincalhão, mas não ingênuo” – destaca, nas primeiras linhas, uma aproximação entre a trama elaborada por Chico Buarque e a de Machado de Assis - “Os amigos de Machado de Assis notarão o paralelo com ‘Dom Casmurro’” (2009). Já na apresentação do romance, Leyla Perrone-Moisés afirma que “**Leite Derramado** é obra de um escritor em plena posse de seu talento e de sua linguagem” (2009, CAPA). As supracitadas afirmações parecem sugerir a maturidade e legitimidade alcançadas pelo então escritor. É válido analisar, todavia, quais os possíveis mecanismos que, para além da crítica especializada, serviram e/ou servem de suporte para a construção da figura autoral de Chico Buarque de Holanda.

Tomando por base o caráter itinerante da produção deste autor que transita entre a canção e o romance, o seu grau de parentesco com o historiador Sérgio Buarque de Holanda, a sua fortuna crítica e algumas intervenções feitas em entrevistas, feiras literárias, mesas redondas, bem como as discussões contemporâneas acerca da noção de autoria, o presente texto tem como meta a discussão em torno da elaboração da (auto) figuração autoral do escritor Chico Buarque. Assim, pensar a produção dessa autoria é uma atividade que pressupõe uma breve retomada das discussões sobre autor na literatura, partindo da ideia da “morte do autor”, elaborada na segunda metade do século XX até o seu retorno na contemporaneidade.

A partir do final do decênio de 1960, o autor foi proclamado morto. A morte em voga nesse período defendida veementemente por Roland Barthes em seu texto “A morte do autor” representa a libertação do leitor. Neste texto, Barthes defende a tese de que o “Autor” – personagem moderno que tiranicamente centralizou em sua figura a imagem da literatura – não

existia e fazendo uso das teorias linguísticas afirma que a “enunciação em seu todo é um processo vazio” (BARTHES, 2012, p.60) com funcionamento garantido sem a necessidade de preenchimento deste espaço vazio com a “pessoa dos interlocutores” (BARTHES, 2012, p. 60). O texto, para este crítico, é “um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2012, p. 62).

Nesse sentido, pode-se visualizar que o “Autor-pessoa”, figura individual que tem autoridade sobre o texto, perde seu caráter absoluto. O verbo perder, aqui utilizado, parece problemático porque pode sugerir que para o crítico e teórico Roland Barthes, em um dado momento da história, este Autor existiu em sua forma mais absoluta. Pelo contrário, todo o seu texto sinaliza, e ao mesmo tempo nega, uma tradição que convencionou entender o Autor como o momento antes ao texto, aquele que “existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele. ” (BARTHES, 2012, p. 60) Isso porque, para ele, atribuir um Autor ao texto é, em suas palavras, “impor-lhe um travão, dar um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 2012, p.63), outorgando somente à crítica uma posição de poder. Por fim, cumpre ressaltar que o autor que desaparece como moeda para o surgimento do leitor é a figura autoral proprietária, o sujeito empírico, o pai do texto. Barthes explica que o “Escritor [autor dessacralizado] moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado (BARTHES, 2012, p. 61).

Nesta perspectiva, a relação de autoria é estabelecida no nascimento do texto. O autor é a figura que nasce a partir da construção do texto: uma aparição. Desta forma, só é possível percebê-lo na imanência do texto/obra, este autor que emerge da textualidade e que é construído pelo crítico.

Em seu texto **O que é um autor?**, o filósofo Michel Foucault mostra-se interessado na relação do texto com o autor. No primeiro momento da conferência, ele traz considerações sobre a escrita àquela altura, falando da sua libertação do tema da expressão e o seu “parentesco com a morte”. Segundo Foucault, a narrativa, que antes se destinava “a perpetuar a imortalidade do herói” ou que tinha o afã “de manter a morte fora do círculo da existência, foi metamorfoseada na cultura contemporânea” (1992, p.41). Ainda para ele, esta morte manifestase no apagamento individual das características particulares do sujeito que escreve. Neste sentido, há uma conformidade entre a sua concepção e a de Barthes, porque também para Foucault, o autor nasce com a construção do texto/obra. E ao afirmar que “a obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser assassina de seu autor”

(FOUCAULT, 1992, p.36), estabelece uma diferença entre o sujeito empírico – agente da escrita – e o sujeito que emana a partir da textualidade, aquele que será imortalizado.

Embora Roland Barthes proclame com afinco a morte do autor, para o Foucault, o efetivo desaparecimento do autor encontra-se bloqueado em decorrência das noções de obra e escrita que se destinam a “substituir o privilégio do autor”, mas nenhuma das duas noções é efetiva, aquela porque a ideia de unidade por ela designada parece problemática, no referente aos seus limites, e esta pelo fato de, segundo Foucault, preservar, com sutileza, a existência do autor. Dando seguimento à sua discussão ele nos traz a noção da função-autor, que é uma característica que um texto pode, ou não, possuir.

Para ele, nem todos os textos são providos dessa função que possui alguns atributos: deve ser objeto de apropriação, está ligada, portanto, ao sistema jurídico-institucional regulador. Essa função também não se exerce de forma universal, sobre isto ele vai afirmar que “na nossa civilização, nem sempre foram os mesmos textos a pedir uma atribuição” (FOUCAULT, 1992, p.48). Cabe ressaltar que essa relação entre autor e obra tem seu florescimento na Idade Média em decorrência da necessidade de punir os transgressores políticos e religiosos; e já nos séculos XVIII e XIX esta necessidade de punição foi associada às regras do mercado capitalista. A partir dessas últimas transformações nos meios de produção, o texto escrito não somente possui um autor/proprietário como passa a ter cunho comercial, ou seja, é configurado um produto e o seu proprietário tem, sobre este, direitos autorais sobre o lucro financeiro e de circulação. Pode-se perceber, então, que a noção de autoria nasce imbricada com o tempo, ela vai mudando a cada época, é transitória e não passa ilesa pelos períodos históricos.

Do mesmo modo, a função autor não “se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo” (FOUCAULT, 1992, p.50), podendo comportar uma pluralidade de “eus”. Neste caso, não se há certeza de que haja um esvaziamento do espaço da enunciação concebido por Barthes, uma vez que essa função engloba todo o conjunto de ações desenvolvidas por um sujeito - aparições em feiras literárias, entrevistas, jornais etc. – que comungam para a construção de um personagem que ocupa esse espaço supostamente vazio. Nas palavras de Foucault, a função autor resulta “de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos autor” (FOUCAULT, 1992, p.50). E cada época estabelece suas normas e/ou parâmetros para produção do autor, o que não pressupõe a ausência do que ele define por “invariável”, que são operações que podem ser perenes. Ele traz como exemplo os exegetas modernos que se apoiavam ainda na forma pela qual a tradição cristã autenticava os seus textos. Ou seja, existem parâmetros que permanecem nesse processo de construção de autoria que não se dissolvem tão facilmente.

A ideia exposta por Foucault de que a noção de autoria não atravessa incólume aos períodos históricos e que cada época, a seu modo, estabelece seus parâmetros para produção do autor é de grande valia para se pensar e buscar os elementos que hoje compõem essa noção. Pode-se observar que o seu texto oferece lastro para se pensar a produção de autoria na contemporaneidade. Há um reconhecimento de que o espaço deixado pelo autor é preenchido pela função autor.

Contemporaneamente pode-se fazer uma análise da produção de autoria considerando essa função que agrega o autor, sujeito empírico, e a figura retórica que emerge do texto, mediados por si, pela mídia editorial e a crítica que já não possui exclusividade como mediadora. Um fenômeno atualmente percebido e debatido em âmbito literário é do retorno do autor. É possível que essa volta se explique pelo fato de não mais haver, no atual contexto, a possibilidade de se pensar a morte do sujeito dentro dos moldes da modernidade. A figura do autor, que também é pessoa, constitui-se produto de mudanças verificadas no contexto sócio-econômico-cultural.

Todo arsenal midiático e tecnológico a serviço da auto exposição, que torna possível a permeabilização da fronteira entre o público e o privado – as redes sociais e os blogs, por exemplo - e que desloca o indivíduo para o âmbito público, engendra um novo perfil para o autor, que já não é aquele proclamado morto pela modernidade. O autor que a contemporaneidade suscita, em alguns casos, é mais importante que a obra, ou talvez seja extensão da mesma. Na atual configuração, o sujeito que escreve é detentor de múltiplas tarefas e deve estar atento ao fato de que, além de ter a imagem que emerge do texto, é preciso inventar-se como autor, e o produto desta invenção – esta persona – provém de uma série de *posturas* (MEIZOZ, 2007) assumidas pelo escritor durante sua trajetória, tanto a sua atuação pública quanto as consequências do seu traçado.

É em seu texto “*Postures Littéraires*”¹, que o escritor Jérôme Meizoz, de forma elucidativa, apresenta a noção de postura. Através da simulação de uma conversa entre um “Curioso” e um “Pesquisador” Meizoz (2007) apresenta o conceito proposto por Alain Viala (VIALA apud MEIZOZ, 2007), que interpreta a postura literária – ou o perfil característico do escritor - como uma ideia que recorta apenas as marcas textuais (o *ethos*), para, em seguida, expor a sua proposta e delinear ou tecer um conceito para essa noção de postura.

¹ Tive acesso a uma tradução feita pela professora Luciene Azevedo quando cursei a disciplina Crítica e Poéticas Modernas ministrada pela mesma no Programa de pós-graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia.

O curioso: voltando à questão do público: é sempre em relação a um auditório que se constrói a postura, não?

O pesquisador: o exemplo de Céline mostra o quanto o autor se mostra em uma entrevista, exercendo uma função e construindo um personagem de si e não somente falando em nome de sua pessoa. A postura não discursiva de Céline (atitudes, vestimentas, gestos) pode ser lida em relação com o *ethos* verbal celiniano, zeloso de sua franqueza brutal e, ao mesmo tempo, cúmplice de seu destinatário: “para falar francamente, aqui entre nós...”, é possível ler no início de *D'un château l'autre* (1957) [...] Uma postura engendra um autor, o multiplica: acrescenta à sua posição, a seu estatuto, uma performance, ao mesmo tempo física e verbal. A postura seleciona valores e fatos na biografia do autor ou em seu ponto de vista muito particular sobre o mundo, cria uma “fábula biográfica”. Por isso, é possível que Céline se apresente como um homem do povo, um médico dos pobres, pois ele se refere a uma experiência social em que se misturam sua própria biografia, revisitada e adaptada, e motivos literários tomados de empréstimo de sua tradição proletária (2007, p. 30).

Ao expor o seu entendimento, Meizoz amplia a noção proposta por Viala – a de que “postura’ é um elemento do que podemos chamar de *ethos* ou ‘maneira de ser de um escritor’, visível nas diversas posições, hábitos e posturas de um autor” (2007 p.16) -, porque, para ele, “essa noção tem dupla dimensão relacionada com a história e com a linguagem: ela é uma conduta e um discurso” (2007 p.21). Isto, a postura de um escritor é o resultado de suas aparições enquanto sujeito empírico e a imagem que emerge do seu texto, que pode conter também os reflexos de suas práticas sociais. E mais:

Uma postura só é compreendida relacionalmente, na relação com a trajetória (origem, formação, etc) e a posição ocupada pelo autor no campo: grupos literários, redes de escritores contemporâneos ou da tradição; gêneros literários em que aposta (segundo uma hierarquia genérica em vigor); e, por fim, o público mesmo (instâncias de atribuição de valor: críticos, por exemplo). A proposição e a forma do texto estão ligadas não somente à psique do autor, a seu imaginário, mas também à posição (espacial, temporal) que ele ocupa ou deseja ocupar no campo literário, que desenha um tipo de espaço dos possíveis artísticos. Enfim, a postura literária identifica o autor no campo e formata seu horizonte de recepção: “construindo uma obra, o autor constrói uma imagem dele mesmo, e ao longo das publicações, essa imagem é confirmada ou evolui (MEIZOZ, 2007, p. 30).

A noção de campo com a qual Meizoz (2007) dialoga é a desenvolvida por Pierre Bourdieu, no livro **As Regras da Arte**: a gênese e a estrutura do campo literário (1996). Desmistificando a figura do artista e do seu produto – a arte -, o autor avalia o campo literário – espaço de legitimação de autores e respectivas obras – utilizando-se de procedimentos de estudos das relações de poder que permeiam a sociedade. Para Bourdieu, “a análise científica das condições sociais da produção e da reprodução da obra de arte, longe de a reduzir ou de

destruir, intensifica a experiência literária” (1996, p.15). Nesse sentido, ele observa as relações existentes entre os campos do poder e o literário, evidenciando as trocas que se estabelecem entre as duas partes, bem como a estrutura do campo literário e as tensões geradas em seu interior decorrentes da luta pelo poder. Para Bourdieu,

O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições [...] Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades[...] Às diferentes posições [...] correspondem tornadas de posição homólogas, obras literárias ou artísticas evidentemente, mas também atos e discursos políticos, manifestos ou polêmicas etc (1996, p.261).

O campo literário é nesse sentido um espaço de constantes contrastes e competições, onde os participantes, todos detentores de capital simbólico em proporções diferenciadas, buscam por uma posição de poder que lhe garanta legitimidade ou consagração e suas tomadas de posição são equivalentes à posição que eles ocupam no interior do campo. Convém ressaltar que essa rede de relações se efetiva de modo a estabelecer hierarquias, surge daí o caráter bélico do espaço. Cumpre dizer também que, por mais que haja essa denominação de caráter restritivo (campo), esse território não consegue se manter incólume ao tempo, ele, ao contrário, está suscetível às constantes modificações que são instauradas tanto pelos partícipes ao assumir determinadas posições – ao exemplo de Flaubert e Baudelaire quando apostam na arte pura – quanto pelas transformações que sucedem no corpo social, ou seja, nos meios de produção e circulação das obras.

A partir dessas premissas críticas e teóricas, o interesse da pesquisa, neste capítulo, é pensar o processo de construção da postura autoral de Chico Buarque e as tensões provocadas por sua inserção nos limites do campo literário.

A construção da imagem de Chico Buarque como escritor parece ser delicada pelo fato de o autor ter iniciado a carreira após o acúmulo de capital (poder) simbólico de grande expressividade como cantor e compositor de canções populares. O fato de ser um cancionista de sucesso e possuir carisma popular, filho de um dos mais populares pensadores do país, Sérgio Buarque de Holanda; amigo de escritores consagrados e de editores, como Luiz Schwartz, coloca-o em suspeição tanto por parte de seus pares, quanto por parte de alguns leitores especializados – como Wilson Martins, por exemplo - e não especializados. Havia, desde o lançamento de **Estorvo**, uma dúvida em relação à qualidade do seu talento como ficcionista. O

que se demonstrou nos comentários aqui selecionados, no início do presente capítulo, sobretudo no que se refere aos dois primeiros romances, foi uma oposição entre a crítica especializada, que legitimou o seu trabalho como escritor, e outra – formada por jornalistas, escritores e leitores – que em tom de hostilidade, questionava a capacidade do escritor como romancista. A impressão que se tem, a partir de alguns depoimentos desses últimos, é que o nome Chico Buarque funciona em um entorno maior do que a mera excepcionalidade de sua criação. Como se a influência acumulada em sua trajetória artística se antecipasse a sua obra.

Desde o lançamento do primeiro romance de Chico Buarque, várias foram as formas de legitimação conferidas à sua criação, as mais evidentes foram em formas de prêmios literários: três Prêmios Jabuti – **Estorvo** (1992), na categoria melhor romance; **Budapeste** (2004) e **Leite Derramado** (2010), todos os dois na categoria livro do ano de ficção. **O Irmão Alemão**, lançado em 2014, concorreu ao Prêmio São Paulo de Literatura, em sua oitava edição, mas não logrou êxito, o mesmo ocorreu com o Jabuti desse mesmo ano - o autor não conseguiu se posicionar entre os três primeiros colocados. Todavia, foi contemplado na última edição do Prêmio Camões (2019), premiação conferida aos escritores de língua portuguesa que contribuíram para o enriquecimento do patrimônio literário e cultural do idioma. Esta última premiação deveu-se a toda trajetória, o conjunto da obra, do *músico-escritor*. Segundo o júri responsável pela escolha, "ele não era o único nome, mas o Chico Buarque reúne uma universalidade que faltava a outros candidatos. Universalidade de tocar em várias culturas. E isto dava ao Chico um consenso quase natural. Foi relativamente fácil chegar ao nome dele." Observa-se, deste modo, que esse trânsito que faz o autor por diversas superfícies da produção cultural contou como um aspecto positivo para o alcance dessa premiação.

Associados aos prêmios, faz-se necessário listar alguns meios de divulgação da obra e trajetória do autor como: o livro **Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro** (2009), organizado por Rinaldo Fernandes e editado pela Garamond; o site oficial do escritor-compositor: chicobuarque.com.br, a página oficial do *Facebook*, e um documentário específico, que tenta abarcar vida íntima e trajetória, passando por todas as suas formas de expressão - **Chico Buarque – Artista Brasileiro**². Esses canais de divulgação da obra foram selecionados pelo fato de reunirem uma miríade de textos, que versam

² Além desse documentário, Chico Buarque teve participação, entre outros, em **O povo brasileiro**, de Isa Grinspum Ferraz (2000), **Raízes do Brasil**, uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda, de Nelson Pereira dos Santos (2003). Cita-se no texto apenas os mais importantes para a composição do presente trabalho. **Raízes do Brasil**, por exemplo, é de suma importância para pensar o alinhamento feito pela crítica entre o pai e o filho. Para mais detalhes, indicamos uma visita ao site: <http://chicobuarque.com.br/construcao/index.html>.

sobre a larga produção deste escritor que se expressou por meio de diversos gêneros artísticos e por auxiliarem na formação de uma imagem - de uma postura - para o “músico-escritor”.

Como afirma Meizoz:

[...] a história literária construiu desde o Romantismo (...) uma ficção de autor único, reforçada pela voga da crítica genética dos anos 1980, mas na prática o que há é uma autoria plural, um processo coletivo atua como pano de fundo: há o autor, mas também o editor, as instituições que podem intervir em um projeto de escrita (para a obtenção de um financiamento, para conquistar de uma bolsa), o impressor e o tipógrafo (...) sem contar os agentes literários (2007, p24).

Se a postura autoral é um “um tipo de autocriação” (MEIZOZ, 2007, p.30), “uma fábula biográfica” (MEIZOZ, 2007, p. 30), construída coletivamente, é relevante pensar como esses agentes do mercado editorial, os participantes do campo literário, as instituições de atribuição de valores, entre outros, articulam os dados biográficos e de produção de Chico Buarque que, somados à própria apresentação do escritor nos espaços públicos e intervenções, contribuem para delinear a figuração autoral do mesmo.

O livro organizado por Rinaldo Fernandes - que foi publicado em 2009, no mesmo ano em que o romance **Leite Derramado** fora lançado - está dividido em seis seções: a introdução (apresentação do organizador, seguida dos comentários de Antonio Cândido e José Saramago) e trajetória do escritor; depoimentos exclusivos de artistas dos diversos campos artísticos reconhecidos no cenário cultural do país (como Augusto de Boal, Chico César etc.) e do sociólogo Frei Betto; intervenções críticas de jornalistas e escritores com repercussão no país e intervenções da crítica especializada – entre esses dois últimos segmentos, estudos acerca dos dois primeiros romances publicados - e os anexos. Não se pode negar que o lançamento de um livro com essa estrutura e nessas circunstâncias, esteja completamente desprovido de um discurso de parte da crítica, que legitimou a obra literária do autor e que, de certo modo, robustece o capital simbólico que o autor já possui. A primeira e a penúltima seção desse livro apresentam dois itens relevantes para a breve explanação que segue: o primeiro consta na seção dedicada à crítica especializada, que é mais expressiva para o desenvolvimento deste texto, um ensaio do Pedro Meira Monteiro, no qual se estabelece uma relação entre Chico Buarque e Sérgio Buarque de Holanda, especificamente entre o romance **Benjamim** e o ensaio “O atual e o inatual na obra de Leopold von Ranke”. A presença desse ensaio, na citada seção, indica uma possível tendência da crítica em estabelecer uma relação de pertencimento do escritor Chico Buarque ao projeto do pai, é como se a trajetória do historiador justificasse o sucesso do filho,

ou melhor, como se a sua postura reivindicasse uma filiação, pertencimento a uma espécie de linhagem de pensadores do Brasil.

O segundo item relevante encontra-se na introdução, é a apresentação da tônica do livro como um todo. Nessa parte introdutória do livro, que está constituída pelos textos do organizador Rinaldo Fernandes, o crítico literário Antonio Candido e o escritor José Saramago, um eixo temático aparece de forma bem delineada: as qualidades morais e artísticas do escritor. É perceptível a intenção de convidar o leitor a observar essa nuance de cunho íntimo que um leitor ou fã não seria capaz de acessar com facilidade. Assim, toda esta seção é permeada de afirmações do tipo “Chico passa confiança, é ético” (FERNANDES, 2009, p.13) ou como a de Antonio Candido, em seu texto “Louvação”:

Conheço Chico Buarque praticamente desde que nasceu, e à medida que a vida passou fui vendo cada vez mais a solidez das suas qualidades morais, intelectuais, artísticas. É um homem realmente exemplar, cuja integridade pode servir de modelo e cuja variedade de aptidões chega a causar espanto (FERNANDES, 2009. p.19).

Neste segmento, tem-se não somente uma exaltação moral, como certo tom de “apadrinhamento” que comunica ao leitor que Chico Buarque tem várias aptidões, “seresteiro, poeta, cantor” (BUARQUE, 1967) e escritor. É como se fosse uma informação àqueles que rechaçaram a ideia de um compositor atuar também como escritor, atitude que causa um incômodo ao escritor como será exposto no decorrer deste capítulo.

Outro veículo de divulgação dos produtos culturais buarqueanos, o seu site oficial, cataloga a produção do artista dividida em canções, literatura, teatro e cinema e, entre outras particularidades, reúne todas as entrevistas por ele concedidas. Antes de comentar algumas entrevistas selecionadas, vale comentar a presença de um depoimento de Sérgio Buarque de Holanda que é emblemático e fornece pistas para se alcançar a constituição dessa figuração autoral perseguida neste estudo, porque insinua, conforme exposto anteriormente, narrar uma linhagem e apresentar ao público, concomitantemente, como ele se construiu como leitor, quais eram suas leituras, quais as suas possíveis influências:

Nunca me esquecerei do dia em que ouvi A Banda pela primeira vez em Nova York, na casa de um amigo. Foi uma grande emoção. Não obstante todo o sucesso, o qual não lhe provoca muito prazer, é bem capaz de Chico largar tudo isso e partir para uma outra coisa qualquer, bem diferente. Ele é bem capaz disso. Muito inquieto. Muito inteligente. Sempre gostou muito de ler. Guimarães Rosa é um de seus autores preferidos. Quando fez “Pero Pedreiro”

inventou uma palavra: penseiro. Talvez inspirado em Guimarães Rosa, que também era dado a inventar palavras (HOLANDA, 1978, SITE OFICIAL).

O excerto traz o elogio e também anuncia a habilidade do autor em mover-se de um polo a outro do campo artístico cultural sem dificuldades em decorrência de sua inteligência, de sua inquietude e do hábito de leitura. O que chama a atenção nesse depoimento é a similaridade que tem com o outro testemunho, “Louvação” de Antonio Candido, anteriormente citado. O que parece é que esses dois depoimentos foram selecionados de modo a esclarecer que este acesso ao mundo da literatura não é uma surpresa se forem considerados, que está para além do potencial artístico do escritor Chico Buarque que, segundo essas declarações, desde muito cedo se anunciava, as qualidades de suas canções e as produções de textos dramáticos.

Desse site, foram selecionadas as entrevistas concedidas pelo escritor a partir do ano da publicação do romance **Estorvo** e em todas elas alguns temas ou posicionamentos são recorrentes: o estranhamento causado em parte da crítica e seus pares pelo fato de um compositor de canção enveredar na vida literária, a ética para produzir e consolidar uma carreira literária e suas intervenções críticas. Todos esses elementos associados a outros aqui contemplados servirão de material basilar para perfilar, junto à crítica, aos escritores e ao leitor não especializado, a figuração autoral de Chico Buarque. Em entrevista concedida ao jornal **Expresso Portugal**, em agosto de 2009, o músico-escritor – o uso do termo escritor para na posição adjetiva é proposital dada à situação – discute os três tópicos acima elencados e assume de forma concisa um posicionamento diante de alguns entraves. Seguem os fragmentos da entrevista concedida à Ana Cristina Leonardo.

Ana Cristina Leonardo: Todos os brasileiros a quem disse que vinha falar consigo comentavam, como que emocionados: "Oh! Meu Deus, vai entrevistar o Chico!"

Chico Buarque: Bom, nesse caso você conheceu as pessoas certas (risos). Porque isso não é assim. Se, por um lado, existe uma certa boa vontade, gente que gosta porque é simpático, por isto e aquilo, existe também o contrário...

Ana Cristina Leonardo: Talvez, mas o que pude confirmar, até pela forma de tratamento, "o Chico", é que o seu estatuto é de ídolo. Isso incomoda-o?

Chico Buarque: Não penso muito nisso, não. Me incomoda um pouquinho, por exemplo, que a gente esteja falando de um livro e que o autor se ponha à frente. Acho que o livro é mais importante do que o autor. Foi por isso que aqui no Brasil não dei entrevistas, para não tirar proveito dessa eventual simpatia. Porque existe. Agora, existe na mesma medida e com a mesma intensidade com que existe uma objeção e antipatia muito grandes (LEONARDO, 2009).

A ideia que o escritor Chico Buarque sempre propaga em suas entrevistas é de que não precisa (e não gosta) de fazer uso de seu carisma de compositor em benefício da sua carreira de escritor. Essa conduta reforça a imagem do homem ético e honesto tão difundida por escritores e artistas de outras searas e vai de encontro ao que sucede atualmente no meio literário e pode ser interpretada como um sinal de repúdio a esse campo literário, que estabelece uma relação estreitada entre a produção ficcional e o financeiro e, ao mesmo tempo, é uma forma de ocupar esse espaço. É como escolher a máscara com a qual ele quer ser caracterizado nesse contexto. Se esse comportamento não fizer parte da sua autofiguração autoral, qual seria o sentido de tornar-se um escritor mesmo sabendo que a sua trajetória com a música pode representar um entrave? O fato de ser um compositor poderia representar um impedimento para alcançar o prestígio e a legitimação pretendida pelo escritor. Segue mais um trecho da entrevista, no qual Buarque fala sobre uma hierarquia instituída entre o músico e o escritor:

Ana Cristina Leonardo: Por falar de brasileiros consagrados. Quando disse na FLIP que não sabia o que seria mais importante, se Guimarães Rosa se João Gilberto, onde é que queria chegar?

Chico Buarque: Eu estou reagindo a um certo tipo de preconceito, que é semelhante a um preconceito de classe em relação à música popular. No Brasil, eu acho isso um absurdo. Então, é uma tentativa de me embaraçarem quando dizem, por exemplo, que em Paraty vai estar o cantor Chico Buarque. Acham que eu me sinto diminuído com o 'cantor'. Como se o cantor quisesse ser escritor. Eu já disse várias vezes que não sou, não quero ser escritor, não faço questão de ter essa toga, essa carteirinha, de pertencer a esse clube. O meu mundo é o mundo dos músicos. E não acredito nessa hierarquização, não acredito que o escritor pertença a uma classe superior a um compositor de música popular ou a um cantor no Brasil (LEONARDO, 2009).

A noção de campo literário tal qual apresentada por Pierre Bourdieu (1996) pressupõe um estado permanente de lutas. Ele assinala, em sua gênese, a tensão provocada no interior do campo literário francês, na segunda metade do século XIX, em decorrência das tomadas de posições de autores como Flaubert e Baudelaire que redundou na conquista da autonomia da arte. Rejeitar o modelo burguês ou a arte social em prol da “arte pura” foi a forma com a qual os dois autores escolheram para ocupar uma posição no campo. É bem verdade que um contava com um conforto financeiro que lhe garantiu respaldo para sua tomada de posição e o outro tinha garantidas as suas publicações numa editora de menor prestígio, todavia a postura desses autores implicou mudanças nas formas de se conceber a escrita do texto literário, o que nos leva a inferir que o campo não é uma instância estanque e que daí deriva essa característica bélica. Uma tomada de posição que diverge daquilo que é concebido como natural o coloca em desequilíbrio e promove transformações em suas estruturas.

No caso do autor Chico Buarque, não se trata apenas de refutar a “toga” de escritor, mas o engessamento que essa “carteirinha” pressupõe. Se dizer pertencente ao mundo dos músicos não anula a sua condição de escritor, não significa também que ele não esteja no jogo, ao contrário, afirma a sua forma de ocupar uma posição, à medida que consegue fazer os trânsitos do seu capital simbólico carregados para sua inserção no campo literário. Meizoz afirma que:

Toda a dificuldade está em que a postura está dividida entre o individual e o coletivo: entendida como uma variação individual sobre uma posição, a postura não se dissocia de um repertório presente na memória das práticas literárias. O campo literário é permeado por histórias fundadoras, biografias exemplares, e todo autor toma como referência grandes ancestrais dos quais toma emprestado crenças, temas e também posturas. Essa é também uma forma de socialização da prática literária. A memória do campo propõe uma série de posturas que enfrentam graves crises literárias. Por exemplo, o escritor cidadão, engajado, engloba um certo número de traços recorrentes de Voltaire à Zola e por fim Sartre. O mesmo ocorre com o gênio infeliz, nos Românticos, que tem ancoragens antigas no imaginário social (2007, p. 7).

A trajetória artística de Chico Buarque é atravessada por seus posicionamentos políticos de cunho social, a sua inquietude em relação às diversas formas de opressão está estampada em canções, peças teatrais e, recentemente, em sua prosa de ficção. Não seria, portanto, diferente no campo das Belas Letras. Ele é o autor que incorpora características do autor engajado, não apenas no campo político e social, mas no interior de qualquer campo de atuação artística no qual esteja transitando. Deste modo, inverter o valor semântico do termo “músico” tal qual é utilizado pelos seus “desafetos” – como uma categorização que o inferioriza - é uma forma de assumir um discurso e definir uma conduta enquanto escritor que tensiona e desequilibra o campo, uma vez que ele segue sua trajetória de escritor não apenas se colocando como músico que escreve, mas escrevendo com dicção de músico – como se apresentará no último capítulo desta dissertação.

Ainda nessa esteira das tensões causadas pela inserção de Chico Buarque no espaço literário, pode-se perceber que, embora o autor tenha uma boa recepção de um segmento significativo da crítica especializada, ele não encontra em seus pares o mesmo acolhimento e alguns escritores associam a permanência desse músico-escritor no domínio da literatura ao seu prestígio em outro gênero artístico. Um bom exemplo é o escritor Marcelo Mirisola que em seu texto “Festa na Senzala” afirma que:

O Brasil inteiro, de uns anos para cá, desde “Estorvo”, parece que foi obrigado a acompanhar o aprendizado literário de sinhozinho. Só posso chegar a uma conclusão: somos os Balbinos dessa história, o negrinho que catava mangas e oferecia-se aos delírios de sodomia de Eulálio d’Assumpção, herói do Chico — num tempo em que ninguém tinha maldade e os cavalos só falavam francês (MIRISOLA, 2009).

A inserção de Chico Buarque no campo literário provocou uma espécie de polarização no campo. De um lado, um grupo de críticos e escritores legitimam-no; do outro lado, os que o rejeitam por não o considerarem um bom escritor. Percebe-se no excerto transcrito acima a superficialização dos embates entre os dois polos corporificada na necessidade do escritor de imprimir a ideia de que o músico não preenche os requisitos, para ser classificado como tal e resta como um aprendiz. No entanto, Bourdieu destaca que:

[...] a luta entre os ocupantes dos dois polos opostos do campo de produção cultural tem como aposta o monopólio da imposição da definição legítima do escritor, e é compreensível que ela se organize em torno da oposição entre a autonomia e a heteronomia. Por conseguinte, se o campo literário (etc.) é universalmente o lugar de uma luta pela definição do escritor, não existe definição universal do escritor e a análise nunca encontra mais que definições correspondentes a um estado da luta pela imposição da definição legítima do escritor (BOURDIEU, 1996, p. 253-254).

Assim, pode-se perceber não só no texto do Mirisola, como nos de Caio Túlio Costa e Diogo Mainardi – ou ainda na fala de alguns críticos – uma necessidade de contrapor uma categorização para o autor Chico Buarque, ou melhor, eles negam e tensionam o acesso de Chico Buarque ao campo na condição de escritor, ainda que não haja uma “definição universal do escritor”. Nesse sentido, essa negação alcança limites estratosféricos de hostilidade. Para se ter um exemplo, podemos pensar nos resultados dos prêmios Jabuti e o Prêmio São Paulo de literatura – edição de 2015. O último romance de Chico Buarque, **O Irmão Alemão** (2014), figurava na lista de concorrentes às duas premiações, mas não logrou êxito em nenhum dos dois concursos. No dia 30/11/2015, a repórter de entretenimento Meire Kusumoto publicou a manchete: “Estevão Azevedo desbanca Chico Buarque e leva Prêmio São Paulo de Literatura”, no “blog Veja Meu livro”. Anteriormente no dia 19/11/2015, a mesma repórter havia publicado o resultado do Jabuti com a seguinte manchete e *lead* respectivamente: “Escritora juvenil bate Chico Buarque no Jabuti: Maria Valéria Rezende ficou com o primeiro lugar na categoria romance com ‘Quarenta Dias’. Já o músico, surpreendentemente, não ficou entre as três primeiras colocações”. Nas duas manchetes, percebe-se que a ação designada pelos dois verbos não confere imparcialidade aos fatos noticiados. E o tom parece mais hostil na segunda

manchete, porque além do significado do verbo selecionado pela repórter – aplicar pancadas ou golpes; golpear – tem-se uma comparação que coloca o “músico” numa posição de inferioridade em relação à escritora, além de destacar que ele não conseguiu se posicionar entre as três primeiras colocações.

É justamente este aparente entrave, criado pelo fato de Chico Buarque ser um escritor que provém da música popular, que caracteriza e singulariza a permanência desse músico-escritor no cenário literário. E ele se apropria magistralmente desse aspecto. Em seus diálogos há sempre uma referência a uma música que ele tem internalizada e, por mais que ele se afaste da composição musical durante o seu processo de produção literária, ela não consegue ser neutralizada. Nos momentos em que Chico Buarque de Holanda refere-se a essa música, suas entrevistas funcionam como intervenção crítica, uma vez que ele acaba por intermediar a leitura de sua obra ficcional e direciona o público leitor a realizar a adequada leitura de sua produção, segue um exemplo dessa direção:

Sempre que recomeçava a escrita deste romance, lia o que já tinha escrito para trás. Lia alto, lia só para si? Não cheguei a ler alto, não. Mas era como se lesse alto. Eu só me satisfazia com a escrita quando ela soava bem. Mas para soar bem, não preciso falar alto. Me soa bem um pouco como uma música dentro da cabeça. Quando digo música, digo música de propósito porque tem a ver. Acho que é evidente. Quem sabe que sou músico, que trabalho com música, ou mesmo talvez para quem não soubesse, daria para se perceber que esse autor mexe com música. É um autor que tem um ouvido musical. Agora eu, para pensar numa música, não preciso necessariamente de cantá-la. Dentro da minha cabeça tenho a melodia. E a melodia de cada frase do livro tinha que soar bem dentro da minha cabeça. Não me aconteceu de falar alto para ver se soava bem, não foi necessário. Há uma cadência, um ritmo dentro de cada frase que obedece a um critério musical. Isso já disse em relação a outros livros meus e é facto (COUTINHO, 2009).

A fala do músico-escritor acaba por sugerir um traçado textual, a imagem grafemática do autor que se constrói ao passo que a escritura é construída conforme observaram Barthes e Foucault, e é a identidade literária que Meizoz (2007) declara ser “construída pelo próprio autor e reafirmada pelos que a fazem circular”. O interessante, nesse sentido, é perceber que essa figuração autoral, “parte integrante da função-autor” (PREMAT, 2009, p.13) resulta da simbiose entre o sujeito empírico figurado através de suas posturas ou tomadas de posição, a recepção crítica especializada, dos seus pares e leitores não-especializados e essa voz que emerge da tessitura literária.

Pode-se perceber que as entrevistas concedidas – espécies de intervenções – se prestam ao papel de reafirmar a sua condição volátil de músico que transita também no campo literário

e que ao fazê-lo não abre mão de sua máscara de compositor de canção nunca abandonado por essa música que é peculiar ao seu modo de escrever. Do mesmo modo, percebe-se o questionamento das hierarquizações perpetradas pelos partícipes mais conservadores no interior desse espaço literário; essa atitude questionadora do Chico Buarque acaba por evocar a imagem do artista político e inquieto que não se sujeita a nenhuma voz opressora, sempre atento às transformações sociais e históricas do país. Esse último aspecto – o político - está inapelavelmente presente em toda trajetória artística do autor e do sujeito empírico. Até então, a contribuição do autor para a constituição dessa figuração é esta simbiose do aspecto musical de sua carreira e da sua postura engajada. No que tange a sua vinculação ao campo artístico musical, os seus pares e críticos que o inferiorizam ou tensionam a sua permanência no campo reforçam a revelia a sua principal característica singularizadora. Ressaltar a sua condição de músico é a maneira com a qual Chico Buarque ocupa uma posição no campo, é a sua postura.

Outro aspecto não menos relevante na constituição da figuração autoral de Chico Buarque é a aproximação entre a sua obra e a de Sérgio Buarque de Holanda que é feita pela crítica especializada, como sinalizado anteriormente. Perguntado sobre essa influência do pai em sua obra ele responde:

Conscientemente não há influência dos livros de meu pai. Há a presença do meu pai porque ele é um historiador e os estudos e o trabalho dele normalmente vazavam para a conversa do dia-a-dia. Não que se fosse conversar sobre a história do Brasil o tempo todo. Inclusive eu citei lá coisas anedóticas que ele gostava muito. O que ele não podia usar, porque não cabia no tom dos livros dele, os restos dessas histórias, a pequena história, eram assuntos lá em casa. Pequenas coisas sem importância que nas pesquisas ele descobria, que eram engraçadas, mas não faziam parte do repertório dele oficial, do que era escrito. Mas que ele comentava. Eu naturalmente sou interessado em História, em História do Brasil especialmente, mas não sou um grande estudioso nem sequer da obra do meu pai (COUTINHO, 2009).

Nessa mesma entrevista ele diz, em relação a **Leite Derramado**: “Não tenho a pretensão com o meu livro de estar interpretando a história do Brasil” (COUTINHO, 2009). Embora ele arremate a conversa de forma peremptória, admite uma influência inconsciente pelo fato de ser interessado em história e o pai ser historiador, o que facilitava o seu contato com o conteúdo. O diálogo com a obra do pai não é admitido, mas as aproximações são feitas em documentários, nas leituras das obras, sobretudo a que analisaremos, nas imagens selecionadas para compor homenagens ao autor - como o livro do Rinaldo Fernandes já citado – na página inicial do seu site oficial etc. E essa marca é constituidora também de sua identidade de escritor.

Diante do aqui exposto, pode-se dizer que a figuração autoral de Chico Buarque se constrói primeiramente a partir do capital simbólico, que ele já acumula em decorrência de sua origem (o fato de pertencer a uma família de tradição intelectual) e sua trajetória artística; a crítica especializada que legitima a sua obra ressaltando o seu talento e aproximação com a obra do Sérgio Buarque de Holanda; a crítica especializada e seus pares que fazem a oposição – é relevante ressaltar que Chico Buarque opera simultaneamente uma assimilação e reelaboração de caracteres depreciativos atribuídos por esse público, como o já citado fato de ser um músico; seu posicionamento político que sempre atravessou a sua produção artística e seu interesse pelas transformações históricas que ocorrem no país. Esses aspectos reunidos fazem parte realmente da sua assinatura e devem ser vislumbrados pelo público como a composição de sua postura autoral. E assim, todos os elementos que compõem essa imagem autoral vão sendo conectados e desconectados alternadamente de maneira a não fixar uma imagem, mas a representar essa fixidez.

É partindo do princípio de que “uma postura engendra um autor, o multiplica: acrescenta à sua posição, a seu estatuto, uma performance, ao mesmo tempo física e verbal” (MEIZOZ, 2007), que se dará continuidade aos próximos capítulos procurando avaliar de que maneira essa postura de Chico Buarque está refletida em seu romance **Leite Derramado**.

3 CAPÍTULO II: O NARRADOR E A EXPERIÊNCIA ESVAZIADA

Se estabelecêssemos uma relação entre Nestor de Gerênia³ e Eulálio Assumpção, se esse fosse o nosso propósito, não se encontraria nada em comum, além do fato de se tratar de dois anciãos. A comparação seria mais proveitosa se pensassem as divergências. O personagem da *Ilíada*, de Homero, mesmo nessa fase da vida, é um chefe combatente menos por sua força física, que pela sabedoria que tinha a comunicar. No conflito entre gregos e troianos, sobretudo nos momentos mais delicados, a sua experiência nos combates tinha o respeito dos mais jovens e ele era cômico de sua tarefa de homem experiente.

Uma dentre as principais cenas do canto IV elucidada de maneira eficaz o que se ressaltou. Páris decidiu desafiar Menelau para uma disputa e aquele que saísse vencedor levaria Helena, a mais bela de toda Grécia, para o seu lar. O príncipe troiano, mesmo tendo sido derrotado, não cumpre o acordo, alimentando a fúria dos Aqueus que resolveram retomar a peleja, movidos pela indignação diante da postura dos inimigos que quebraram o pacto: Helena não foi devolvida e Menelau ficou ferido. Diante das circunstâncias, Agamêmnon, o chefe da expedição grega, percorreu as hostes incitando os homens a entrar na guerra. E na condução desta tarefa, surpreende o ancião Nestor de Gerênia, o límpido orador de Pilos, estimulando seus companheiros a combater e estabelecendo estratégias de guerra, utilizando-se de um saber que foi construído no decorrer de seus anos de vida. Ao presenciar a cena, o rei Agamêmnon se regozija e, ao mesmo tempo, lamenta o fato de o ancião conhecedor de guerras antigas não possuir um corpo físico de um mancebo, o que lhe permitiria participar do embate corporal utilizando a sabedoria acumulada pelo tempo vivido. Ao lamento do rei, Nestor responde:

Atrida, muito quereria eu ser aquele que fui quando matei o divino Ereutálion. Mas não é de uma vez que aos homens os deuses dão todas as coisas. Nessa altura era eu um mancebo; agora sobreveio a velhice. Mas permanecerei entre os cavaleiros; dar-lhes-ei coragem com minhas decisões e palavras; é esse o privilégio dos anciãos (HOMERO, 2013, p. 190).

A fala do límpido orador de Pilos não é apenas reveladora da importância dada às pessoas na idade senil, na cultura helênica, pelo legado que elas poderiam deixar a outra geração, bem como da concepção que se tem desta fase da vida humana. O seu discurso é pleno

³ Personagem ancião da obra épica *Ilíada* de Homero. Filho de Neleu. Rei de Pilos. O mais velho dos chefes combatentes em Troia, tem fama de ser uma fonte de sabedoria.

de alinhamento, a consciência da sua limitação física (“agora sobreveio a velhice”) é proporcional à certeza do seu dever de homem mais velho: socializar o produto resultante de suas experiências e isso o faz exultante.

O uso do verbo *sobrevir* para designar a ação do sujeito *velhice*, que aqui aparece personificada, indicando, possivelmente, uma condição humana que é irrefutável, uma vez que para se pensar um dos possíveis significados do verbo – vir sobre alguma coisa – conclui-se que este estágio (a velhice) vem de cima, como uma sentença que parte de instância superior (o tempo, a natureza) e que diante da mesma temos somente uma alternativa: acatar. O que não é, de todo, enfadonho, já que existe uma moeda de troca, a vantagem de ter uma história a ser contada, uma sabedoria a ser transmitida.

O narrador ancião do romance **Leite Derramado** não goza desse privilégio dos anciãos citado pelo Nestor de Gerênia, como será destacado futuramente, entretanto o seu tempo de vida permite o seu acesso a dados da nossa história que, transformados ou não em sabedoria para as novas gerações, são de suma importância para a reconstituição e análise da história da sociedade brasileira, levando em consideração aspectos que não foram devidamente explorados.

No primeiro capítulo, discorreu-se sobre a figuração autoral de Chico Buarque, levando em consideração a sua trajetória política e musical que não se descola de sua imagem de escritor e do seu fazer literário. Na presente seção, será analisada a postura narrativa de Eulálio, observando como se dá a escolha dos quadros de sua memória particular e de nossa história social; e para isso, debruçou-se sobre o legado compulsório do ponto de vista histórico e social que Eulálio Assumpção, identificado como narrador, pode transmitir.

O narrador e personagem do romance é um centenário, que, embora seja oriundo de uma família outrora abastada, jaz internado numa enfermaria de um hospital público e, nessas circunstâncias, resolve contar suas memórias. No espaço de sua memória, cabe a trajetória da família Assumpção (ascensão e decadência), o assassinato do pai, seu casamento com Matilde, o nascimento da filha, o desaparecimento da esposa sem explicação aparente e que parece motivado pelo ciúme, tudo isso tendo como pano de fundo as transformações ocorridas no país nos últimos duzentos anos.

A sua narrativa tem nuances da oralidade, uma vez que o protagonista narra suas memórias para uma suposta ouvinte (a enfermeira) escrever e como se trata de um suposto discurso oral de um centenário aparentemente acometido por Alzheimer, a sua história não é detentora de uma regular linearidade. A sensação que se tem é que cada fragmento de sua experiência contada surge como um jato de lembrança que logo se esvai dando espaço a outro

gorro que já desponta para cerrar-se novamente, cedendo lugar a outros lampejos da reminiscência.

O narrador, do início ao fim do romance, performatiza para se auto excluir do “resto” social no qual (não) se insere e para alcançar essa auto exclusão, ele mimetiza uma elite, a partir de uma perspectiva que não viveu. Do interior de uma enfermaria em um hospital público, conforme exposto acima, toda a trajetória de sua família abastada é contada e recontada exaustivamente, com o intuito de expor a sua linhagem e esclarecer que não pertence àquele mundo dos pobres. Na verdade, o seu pai foi o último Assumpção dos tempos áureos e o que Eulálio tem de concreto são as memórias de ter sido filho de um homem efetivamente opulento e bem-sucedido profissionalmente e socialmente. Embora o relato desse narrador muitas vezes não encontre referência em sua realidade atual, ele tem sua relevância garantida, pois acaba funcionando como uma espécie de arquivo vivo capaz de acumular cenas da história do país a partir dos bastidores da elite.

Conforme elucidado anteriormente, o protagonista, decididamente, não pretende estabelecer nenhum tipo de interação com a coletividade do entorno. Ao contrário do Nestor de Gerênia, sua trajetória não se constitui um conselho para a posteridade. Até porque há uma carência, no bojo de suas práticas passadas, de experiências que possam ser aproveitadas – ou reinscritas – no contexto social de modo a contribuir para a formação moral de gerações futuras.

O filósofo Walter Benjamin, em seu texto “O narrador”, apoiando-se na obra de Nikolai Leskov, traz reflexões acerca da grande narrativa. As melhores narrativas, segundo suas análises, as consideradas grandiosas e modelares, “são as que menos se distinguem das histórias orais” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Ele coloca, portanto, este tipo no topo da pirâmide. Sua ponderação sobre o desaparecimento da arte de narrar refere-se exclusivamente ao narrador da narrativa oral, que tem suas características delimitadas.

Para o filósofo alemão, o narrador tem sempre um senso utilitário, comporta em seus relatos uma sabedoria a ser comunicada organizada com simplicidade e naturalidade, afirmado que a narrativa oral é uma forma artesanal de comunicação, visto que ela - nas palavras do próprio Benjamin - “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca daquele que conta a história, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIM, 1994, p.205). Ou seja, o narrador dessas narrativas orais conta sua experiência ou de outros, incorporando suas histórias aos ouvintes, diferente do narrador moderno, que isola ou individualiza a sua história. Quem narra sabe dar conselhos, pois conta a partir do que viveu.

O desaparecimento da arte de contar histórias, sinalizado por este filósofo, confunde-se com a perda dessas características fundamentais supracitadas e, em sua análise, ele sugere algumas razões para justificar tal dissipação: “as ações da experiência em baixa”, “pobreza de experiência comunicável” no período pós-guerra, as transformações ocorridas nas formas de produção, o romance e as mudanças ocorridas nos meios de informação/comunicação.

A noção de narrador defendida no texto de Silviano Santiago “O narrador pós-moderno” é mais descentralizadora do que a apresentada por Benjamin. O que se percebe da leitura do texto deste último é que o narrador é detentor da sabedoria, a matéria que compõe a narrativa. A leitura de Santiago, por sua vez, anula essa competência do narrador, ou melhor, ela é transferida ao personagem. Esse deslocamento ou descentralização vai implicar mudanças na própria representação do narrador, que na pós-modernidade assume outro perfil, já não figura mais como o sábio conselheiro.

A vivência do mais experiente é de pouca valia. Primeira constatação: a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra - por isso tudo é que não pode ser dada como sendo do narrador. Este observa uma ação que é, ao mesmo tempo, incomodamente autossuficiente. O jovem pode acertar errando, ou errar acertando. De nada vale o paternalismo responsável no direcionamento da conduta. A não ser que o paternalismo se prive de palavras de conselho e seja um longo deslizar silencioso e amoroso pelas alamedas do olhar (SANTIAGO, 1988, p. 54).

O narrador e o leitor assumem a condição de meros espectadores, aqueles que apenas observam (ou registram para depois transmitir) a edificação de uma sabedoria, que se constrói na vivência do personagem, sem precisar que este recorra a um conhecimento anterior que lhe fora transmitido. O narrador pós-moderno é um puro ficcionista pelo fato de apenas transmitir uma sabedoria que decorre da vivência alheia, ele é um intermediário ou mesmo subtrai-se da ação narrada, visto que sua experiência já não é bem-vinda, o dono da ação moderna é um experimentalista que constrói sua sabedoria empiricamente.

A história narrada por Eulálio não se constitui um modelo, uma referência aos mais jovens, é desprovida de uma aparente sabedoria a ser transmitida, por outro lado este narrador está longe de ser o mero espectador pós-moderno, portanto o foco da análise deve estar voltado para mais uma forma de narrar na contemporaneidade, uma forma que pode aglutinar os dois modelos, aproximando-se alternadamente de ambos.

A partir de uma das faces do prisma, a história contada pode ser vislumbrada, a priori, como uma narrativa de permanência cujas pretensões comportam a necessidade de se construir uma realidade que seja adversa a sua atual condição; de outra face, pode ser vista como uma

narrativa do país. Existe no projeto deste narrador o desejo de desviar a atenção da sua inutilidade física, econômica e sentimental. No primeiro capítulo do romance, em um monólogo direcionado à enfermeira, ele faz planos como se quisesse negar a consciência de sua velhice: “E plantaremos árvores, e escreveremos livros, e se Deus quiser ainda criaremos filhos nas terras de meu avô. 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...” (BUARQUE, 2009, p. 6).

Existe nesta fala do narrador-personagem, se fosse possível acreditar na ressalva que ele faz no início do capítulo – “e não falo assim por estar sentimental, não é por causa da morfina” (BUARQUE, 2009, p. 5) – uma deliberada necessidade de representar uma vitalidade e a manutenção do seu *status* social, observa-se que ele faz planos para o futuro e se refere às terras do avô como se ainda as tivesse.

Em algumas oportunidades o narrador-personagem se comporta como um decrepito que não consegue coordenar suas próprias lembranças, recorda-se de fatos inusitados de um passado longínquo e não consegue diferenciar os netos dos bisnetos, assemelhando-se a um portador de Alzheimer. Esse comportamento do narrador parece uma estratégia para fugir de uma realidade perturbadora: a certeza de que o tempo não volta para restituir todas as suas perdas, portanto o máximo que pode ser feito é, através da escrita criativa, refazer a sua história e permanecer.

Pode-se assim perceber que a preocupação de Eulálio não é coletiva, embora conte sua história dentro de um espaço coletivo, o seu objetivo é se distinguir daquele todo; não existe também “dimensão utilitária” no que ele narra, já que não sabe dar conselhos. Nesse sentido, ele se aproxima mais do narrador moderno que é um solitário. Sobre isso, Benjamin afirma: “A origem do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não tem autoridade para se apresentar como um exemplo quando se pronuncia sobre os seus interesses mais importantes, que já não recebe nem sabe dar conselhos” (1994). Ao se acompanhar o retrospecto que o narrador elabora da sua trajetória, conclui-se que não há aparentemente nada de virtuoso a ser comunicado pelo narrador de **Leite Derramado**.

Eulálio Assumpção é portador de uma experiência esvaziada, chegou à velhice sem ter construído um arcabouço de valores práticos e morais para sua vida e posteridade, entretanto o relato dessa experiência não é descartável, já que ao falar de si, o narrador consegue problematizar alguns dilemas da sociedade brasileira. Se as memórias de Eulálio não nos servem como modelo a seguir, servirá, em determinados trechos, para preencher algumas lacunas deixadas pela história. Remanescente de uma família patriarcal abastada, sempre viveu de tudo que foi produzido por seus familiares antecessores. Não seguiu uma carreira política e mostrou-se inábil para levar adiante os negócios do pai. Viu a sua família perder o prestígio

social, à medida que a cidade foi se modernizando. Ele presenciou a decadência do seu grupo social: a transformação dos casarões em prédios institucionais, das grandes propriedades em grandes vias para circulação de automóveis, a sua derrocada material enfim.

Acrescido a estes dados, há que se observar, em outro plano, o seu casamento com Matilde que era a mais “moreninha” dentre as irmãs. Como se não bastasse a cor “quase castanha” de sua esposa, era ela, em sua análise reducionista, desprovida de certos atributos intelectuais, não tinha domínio da norma culta da língua, falava um francês rudimentar e, com sua falta de circunspeção, sentia-se mais à vontade entre os empregados. Estas feições atribuídas a Matilde são diluídas no interior da narrativa de modo a construir uma espécie de quebra-cabeças, a leitura nos conduz a conclusão de que embora houvesse o apreço, subtraindo o desejo que tinha pela esposa, ele negava tudo o que ela representava social e culturalmente, como veremos ainda no presente capítulo.

Esses fatos, associados a outras circunstâncias, ressaltam que a atuação do narrador parece ser elaborada na perspectiva de fuga. Ele parece querer fugir da realidade de ser um remanescente de uma família opulenta e influente que se tornou pobre; de ter afastado sua mulher em decorrência dos seus maus tratos, de ser, por fim, um ancião sem nenhuma expectativa e pretende, a partir da fala/escrita criativa (acredita estar ditando suas memórias que estão sendo escritas por uma enfermeira), construir um universo todo afeito às suas conveniências. Por isso essa necessidade exacerbada de se voltar ao passado, para fugir do seu presente perturbador.

Essa ideia de evasão sinalizada pode ser percebida até determinado limite. Por exemplo, o narrador-personagem não foge do fato de ter sido cruel com Matilde ou pelo menos não o acha vergonhoso. De modo geral, não há explicitamente nenhum tipo de culpa ou balanço de ordem moral de sua parte. E a forma que ele elege para emendar os eventos desta história confirma esta hipótese. Ele, mesmo narrando em primeira pessoa, parece simplesmente expor os fatos. Na introdução feita por Peter Jones⁴ ao poema épico de Homero, ele diz:

Em termos gerais, Homero, no papel de narrador na terceira pessoa, limita-se a relatar. Não faz comentário, não avalia nem nos diz como reagir. Por isso é que alguns o classificam como ‘contido’, ou mesmo ‘objetivo’, como se (recorrendo a uma analogia moderna) ele não passasse de uma câmera a registrar a cena distanciadamente, sem dela fazer o menor julgamento (HOMERO, 2013, p.30).

⁴Peter Jones é formado em Cambridge, com doutorado em Londres sobre Homero. Atualmente é escritor, radialista e jornalista.

Olhando por esse ângulo, a postura narrativa de Eulálio se aproxima do modelo homérico. Como se pudesse alcançar uma imparcialidade, vai sobrepondo fatos, como numa bricolagem, dando conta da continuidade narrativa. Mas Peter Jones adverte:

Obviamente, Homero é tão subjetivo quanto qualquer câmera, já que escolhe com muito cuidado as cenas que deseja pesquisar e o ângulo pelo qual olhá-las; [...] É sobretudo nas falas que se assumem posturas morais e se desdobra a linguagem avaliadora. Mas isso não altera o ponto principal: que o próprio Homero não nos impõe explicitamente suas opiniões usando a situação privilegiada de narrador na terceira pessoa para nos provocar essa ou aquela reação (HOMERO, 2013, p. 30-31).

É por isso que o narrador de **Leite Derramado** não acompanha, integralmente, o modelo tratado por Silviano Santiago, ele não é um simples torcedor orgulhoso pelos feitos do personagem, nem se assemelha a um pai demasiado protetor que esconde os defeitos do filho. Este não abre mão totalmente do comando da história, há uma subjetividade que permanece ao fundo. Ele apenas aparenta subtrair-se da narrativa, mas não o faz e toma para si o rumo da história. A despeito da subjetividade homérica que encontra correlato na narrativa de Eulálio, duas coisas são relevantes para se pensar no presente texto: a seleção das cenas e do ângulo pelo qual olhá-las. Passe-se, assim, para a leitura de um fragmento para identificar essas duas ações na narrativa de Eulálio:

Durante um período, para você ter uma ideia, encasquetei que precisava enrabar o Balbino. Então lhe pedia que fosse catar uma manga, mas tinha de ser aquela manga específica, lá no alto, que nem madura estava. Balbino pronto me obedecia, e suas passadas largas de galho em galho começaram de fato a me atijar [...] (BUARQUE, 2009, p. 19).

Como o narrador é um centenário, a maioria dos quadros que ele seleciona de suas memórias íntimas passadas evoca, no mesmo sentido, a memória do país. Essa cena, por exemplo, remonta o período do regime escravocrata que está na raiz da formação social, econômica e cultural brasileira. Assim, pode-se observar que o narrador pincela ao leitor a sujeição dos negros e a relação de posse que se estabelecia entre senhor e escravo na sociedade escravagista, narrando a situação com muita naturalidade, sem esboçar nem um juízo de valor, afinal ele era uma espécie de senhor e o negro Balbino, um objeto. Essa relação social estabelecida entre os dois nesse contexto permite ao narrador adotar uma postura objetiva ao relatar o fato; além disso, a voz narrativa está se debruçando sobre um fato passado, sobre o qual nada pode ser feito além de tecer alguns julgamentos, porém o narrador não o faz. Contudo

há uma preocupação com o ângulo por onde ele quer que a cena seja visualizada e a objetividade da narrativa parece ruir nesses momentos. Alguns aspectos na forma de expor o fato demonstram esse cuidado.

A informalidade da linguagem expressa nos seguimentos “para você ter uma ideia” ou “encasquetei que precisava enrubar o Balbino”, entre outras, parece convidar o leitor a um diálogo íntimo e desprovido de repreensões. Assim sendo, ele relata um fragmento tortuoso da memória – pessoal e da nação – sem os constrangimentos impostos por parte da sociedade do século XXI. É importante ressaltar que a história está sendo contada no primeiro decênio deste século, quando posturas como essa estão sendo reprimidas, portanto ele precisa induzir o leitor a naturalizar a situação.

Outro artifício utilizado por este narrador que parece suavizar práticas passadas são os lapsos da memória e a perda do fio condutor da história que, por muitas vezes, parecem propositais. Quando o tema é o desaparecimento de Matilde, por exemplo, ele não tem uma versão absoluta, já que esquece, reinventa outro desfecho ou interpõe outra história e acaba se desviando do tema. Essa forma de narrar induz o leitor a dispersão ou a um relaxamento que quase o impede de observar estas manobras.

Essa discussão faz-se interessante, porque a partir desse ponto de partida pode-se traçar um perfil da ação narrativa. Como afirmado anteriormente, o objetivo do texto é pensar o perfil do narrador e a forma com a qual ele organiza o seu relato pessoal e, a contrapelo, promove uma reflexão sobre a história da sociedade brasileira. Sem deixar de destacar o fato de que duas histórias são contadas e se entrelaçam no romance: a da família Eulálio Assumpção e a da sociedade brasileira. Ao fazer uma incursão em suas raízes genealógicas, o narrador acaba penetrando as raízes da sociedade brasileira também. Apesar desse imbrincamento entre as duas histórias, a ação narrativa parece mudar de acordo com o tema que está sendo tratado.

Quando os fatos relatados são quadros da história do país, sobretudo no que se refere às suas bases constituintes, ainda que os acontecimentos sejam produtos da prática de seus ancestrais, o narrador assume uma postura mais objetiva, fazendo com que o fato fale por si, como no seguinte fragmento:

(...) antes de exhibir a alguém o que lhe dito, você me faça o favor de submeter o texto a um gramático, para que seus erros de ortografia não me sejam imputados. E não se esqueça que meu nome de família é Assumpção, e não Assunção, como em geral se escreve, como é capaz de constar até aí no prontuário. 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. Esse me ensinou a soltar pipa, a fazer arapucas de caçar passarinho, me fascinavam seus malabarismos com uma laranja nos pés, quando nem se falava em futebol (BUARQUE, 2009, p. 18).

Neste segmento, mais uma vez o tema da escravidão é trazido à superfície da narrativa. Pode-se observar que ele fala de três gerações de negros que serviram aos Eulálio Assunção respectivamente ao seu avô, seu pai e, por fim, ao próprio narrador. Dando conta do débito que a sociedade tem com esse segmento social, que foi a força braçal não remunerada para sua constituição. Mas, da parte do narrador, não há nenhuma reflexão sobre esse dado, ele apenas vai apresentando os episódios e circunstâncias. Fica o leitor responsável pela leitura e julgamento do evento.

Quando ele narra o seu passado opulento, eventos relacionados a Matilde ou mesmo algumas memórias de sua mãe, a narrativa assume um tom mais subjetivo, tempo e espaço se confundem e há uma preocupação maior com o ângulo, pelo qual ele quer que a história seja apreciada. É o caso do seguinte segmento:

E até eu, num primeiro momento, cheguei a pensar que a 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. O que também explicaria seu comportamento nos últimos tempos, quando passou a me repelir. Sua mãe se alheou de tudo, da noite para o dia seu leite secou, nunca lhe contei essas coisas? Então me desculpe, esqueça, você deveria ter me advertido, dê cá um beijo. Vai ver que andei delirando, e de bom grado voltarei a falar somente de coisas que você já sabe. Se com a idade a gente dá para repetir casos antigos, palavra por palavra, não é por cansaço da alma, é por esmero (BUARQUE, 2009, p. 95-96).

O desaparecimento de Matilde é assunto sobre o qual Eulálio não consegue se deter. Todas as vezes que tenta ordenar uma versão para a sua ausência ou o seu porquê, em seguida, desvia-se a atenção do leitor. É a subjetividade narrativa selecionando o que pode ser dito, como se não pretendesse assumir nenhuma responsabilidade sobre a ausência da esposa.

Como pode-se perceber, o legado que Eulálio deixa impresso na quase totalidade narrativa não é uma sabedoria, ou experiência comunicável, mas a retomada histórica da sociedade e exposição da mentalidade de uma elite patriarcal e isso não ocorre porque ele não deseja, mas por incapacidade. O julgamento de suas ações, sobretudo no que tange à sua postura patriarcal e racista, é feito, principalmente, quando ele se recusa a expor alguns fatos ou quando os expõe utilizando-se de subterfúgios para distrair a atenção de quem ouve/ler a narrativa. Com tal postura, percebe-se que a personagem, enquanto voz representante de um grupo

hegemônico, tem consciência das ações perpetradas por sua classe para permanecer no poder e suas formas de dominação, mas, como um partícipe desse nicho, legitima-as. Por isso, a sua exposição dos fatos referente às formas de relação no interior da sociedade, bem como as suas raízes são tão objetivas, embora detentoras de um potencial significativo vertical.

Apesar de afirmar-se reiteradamente a ausência de um balanço moral na fala do narrador, não pode-se deixar de ressaltar um raro momento de uma espécie de *mea culpa*, que o narrador faz em sua narrativa que o aproxima de um aprendizado ou uma sabedoria:

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. Não vou criticar seus vestidos, seus modos, seu linguajar, nem mesmo seus assobios. Com o tempo aprendi que o ciúme é um sentimento para proclamar de peito aberto, no instante mesmo de sua origem. Porque ao nascer, ele é realmente um sentimento cortês, deve ser logo oferecido à mulher como uma rosa. Senão, no instante seguinte ele se fecha em repolho, e dentro dele todo o mal fermenta. O ciúme é então a espécie mais introvertida das invejas, e mordendo-se todo, põe nos outros a culpa da sua feiura (BUARQUE, 2009, p.61-62).

Nesse monólogo direcionado à enfermeira o narrador parece se desculpar com Matilde, prometendo-lhe não se sentir envergonhado ao seu lado, não criticar seus modos, linguajar e nem os seus assobios e, na sequência, elabora uma reflexão sobre o ciúme - motivo também dos maltratos com a esposa – que só pôde ser tecida depois de mergulhada na sua experiência. É nesse sentido que se afirma que este narrador se aproxima dos dois modelos aqui apresentados. Nesse último exemplo, motivado pela sincera falta que ele sente dessa mulher, Eulálio consegue comunicar, “com simplicidade e naturalidade” uma útil experiência acerca do ciúme.

Além disso, não se pode ignorar a presença do autor e a ética de sua escrita que subjaz na fala do narrador. Em sua primeira entrevista, concedida a Revista Ípsilon, em 17 de junho de 2019, após o lançamento de **Leite Derramado**, ao falar sobre Eulálio Assumpção, Chico Buarque afirma: “eu tenho que ver com simpatia. Não quero sequer ter uma piscadela de olho para dizer, olha como sou corrupto, olha como sou aético. Não. Pretendo que isso seja dito com a cabeça dele, com a mentalidade dele” (COUTINHO, 2009). Perguntado, em seguida, sobre a possível confusão entre o seu discurso e o de Eulálio, Buarque segue dizendo que isso é recorrente, embora não tenha nada em comum com o personagem e conclui: “enquanto autor, procuro olhar com o olho dele. Não quero que o autor se descole do narrador a ponto de dizer: ‘Olha, esse narrador é um crápula’” (COUTINHO, 2009). Chico Buarque não se descola do seu

narrador-personagem ao ponto de ser um julgador severo, por analogia pode-se dizer que o autor também não se desconecta ao ponto de negligenciar com a sua postura ética.

Como observa-se, o modo do narrador expor os fatos promove uma oscilação que o aproxima ora da tradição oral, ora da narrativa pós-moderna - com apresentação objetiva dos fatos e a subjetiva, história pessoal do narrador e história do Brasil -, tornando qualquer tentativa de categorização ou separação um terreno movediço. Portanto, dar-se-á continuidade às análises focando no nosso principal interesse para este capítulo: analisar a reflexão acerca da história do Brasil e sua respectiva reescrita, que ilumina a condição do segmento feminino no interior da história da sociedade brasileira proposta pelo autor Chico Buarque, em seu romance **Leite Derramado**. Deste modo, selecionaram-se as cenas que, de forma mais robusta, condensam essa leitura.

3.1 OS ASPECTOS HISTÓRICOS DESVELADOS NA EXPERIÊNCIA DE EULÁLIO

Ao se reportar à literatura brasileira, em seu texto “Uma Literatura Anfíbia”, o crítico Silviano Santiago elege a metáfora dos anfíbios, cuja principal característica é a sobrevivência em dois habitats de características opostas, para delinear o seu perfil. Esse delineamento traz como argumento o fato da literatura brasileira se constituir, diferentemente da europeia que se isola de outros campos do saber, contaminada pela política em decorrência de sua origem periférica e dos respectivos problemas que isso implica. Entre eles a carência da formação de leitores proficientes, críticos e apreciadores de objetos estéticos. Em suas palavras,

Por um lado, o trabalho literário busca dramatizar objetivamente a necessidade do resgate dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de seres humanos (já não digo à condição de cidadãos) e, por outro lado, procura avançar - pela escolha para personagens da literatura de pessoas do círculo social dos autores - uma análise da burguesia econômica nos seus desacertos e injustiças seculares. Dessa dupla e antípoda tônica ideológica - de que os escritores não conseguem desvencilhar-se em virtude do papel que eles, como vimos, ainda ocupam na esfera pública da sociedade brasileira - advém o caráter anfíbio da nossa produção artística. (SANTIAGO, 2004, p.66).

Enquanto os leitores dos países de primeiro mundo estão condicionados a ver “o estético na Arte e o político na Política” (SANTIAGO, 2004, p.69), a nossa tradição literária traz a contaminação de uma coisa na outra e essa é a marca da diferença da nossa produção. Para esse crítico, a nossa literatura acaba também por cumprir uma função social nesse país cujas

estruturas coloniais subtraíram o direito de grande parcela da sociedade de usufruir de uma educação de qualidade.

Em outro texto, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Silviano Santiago avalia a literatura produzida no país (constituente também do conglomerado latino-americano), a partir da sua relação de dependência cultural ressignificada por uma lógica, que rompe com a ideia de pureza e de unidade tão recorrentes na tradição europeia colonizadora. Entre outros aspectos, apoiado nos estudos dos etnólogos, o autor traz à tona a discussão acerca da suposta superioridade cultural dos colonizadores europeus e portugueses e sinaliza a importância de se repensar as hierarquias entre culturas diversas ao se reportar ao rei Pirro logo na introdução de seu texto. Com tal alusão, Santiago mostra o quão relativo é essa noção de superioridade entre traços culturais diferentes e a importância do discurso crítico para deslocar os produtos oriundos da cultura hegemônica de sua confortável posição central.

Para explicar a condição do discurso latino-americano, didaticamente, o crítico mineiro parte da ideia do encontro (confronto) entre as duas primeiras culturas matrizes que o constituíram, levando em consideração a mútua ignorância que permeou tal encontro e a percepção que um grupo tinha do outro. Para os europeus, os índios eram animais livres e para eles, os índios, os europeus poderiam ser deuses.

O texto tenta dar conta de como se estabeleceu esse processo que conferiu hegemonia ao discurso europeu. No primeiro momento, a bem-sucedida unificação entre os códigos linguístico e religioso operada através de representações teatrais - estratégia utilizada pelos jesuítas e colonizadores para resolver o impasse da assimilação passiva *versus* representação. Para os índios, “a prova do poder de Deus deveria se produzir menos pela *assimilação passiva*⁵ do que pela *visão* de um acontecimento verdadeiramente milagroso” (SANTIAGO, 2004, p.12). Os colonizadores se apoiavam no poder da palavra escrita “divina”, enquanto os nativos precisavam experienciar esse poder divinal, era a força da tradição letrada que se queria sobrepujante. Para a metrópole, "evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista. Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta” (SANTIAGO, 2004, p.14).

Essa identidade forjada em tais circunstâncias - cujo maior impacto foi o aparente e paulatino apagamento da língua e sistema sagrado dos nativos e sua substituição pelos europeus - começa a ruir, segundo Santiago, no renascimento colonialista. Período em que o espaço sociocultural latino-americano é convertido em *cópia* do modelo *original* europeu e,

⁵ O itálico é da versão original.

concomitantemente, se inicia a derrocada dos conceitos de unidade e pureza e, como uma decorrência disso, engendra-se a formação da nova sociedade contaminada, a dos mestiços. Nas palavras de Santiago,

A maior contribuição da América latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza: estes conceitos perdem o contorno exato de seus significados, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz (SANTIAGO, 2004, p.16).

Nesse sentido, a questão de grande importância dos latino-americanos, para se inserir “no mapa da civilização ocidental”, foi forjar e assumir o lugar da diferença, da transgressão da norma, dos desvios dos modelos exportados pelos europeus.

Ao mesmo passo que o crítico sinaliza o movimento de superação de uma fase meramente reprodutora do discurso artístico latino-americano, ele declara ainda a falência do método crítico reacionário que não acompanhou essas transformações e que continuou a ler essas produções a partir da noção de dívidas contraídas com o modelo original, das relações de influências, ao invés de fazer uma leitura, que sinalizasse os elementos da obra que evidenciavam a sua diferença. Ora, se a tradição cultural latino-americana se forjou nesse entre lugar, à revelia de um sistema imperialista imposto desde o renascimento colonialista, o discurso crítico deve ter a sensibilidade de reconhecer – e legitimar – em nosso produto cultural a idiossincrasia de um artefato constituído em tal contexto e abolir as hierarquizações de modo a lançar luz sobre os elementos, que constituem a originalidade do projeto nacional e respeitar as suas especificidades.

Percebe-se assim na leitura que ao falar da necessidade de substituir o método crítico reacionário por um novo, cujo único valor seja a diferença, Santiago, de forma dinâmica, acaba balizando as leituras dos textos produzidos no contexto da América Latina e, ao mesmo tempo, elenca algumas características dos escritores latino-americanos, que a crítica não pode se furtar de ignorá-las. Seguem algumas.

O principal traço característico apresentado é o fato de o escritor latino-americano ser um leitor-escritor. Silviano Santiago utiliza a divisão barthesiana dos textos literários para caracterizar os textos latino-americanos, como textos produzidos a partir da leitura inquieta de textos *escrivíveis*, que, ao contrário dos legíveis, os clássicos textos fechados que convidam o leitor “a permanecer no interior de seu fechamento” (SANTIAGO, 2000, p.19), são mais abertos, cujo modelo permite a participação do leitor para a produção de sentidos, o “excita a

abandonar a sua posição tranquila de consumidor” e fazer a sua reescrita (2000, p. 19). Isto quer dizer que, partindo de um texto modelo, os autores reescrevem um segundo texto que é atravessado por sua experiência periférica. Assim, nas palavras do autor, esse segundo texto:

(...) se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o, e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original (SANTIAGO, 2004, p.20).

A arte, desse modo, não se desvincula dos posicionamentos políticos e ideológicos desse escritor que é, antes de tudo, um leitor interventor que questiona a “coisa dada” e tem, pela prática da reescrita, o poder de retirar das trevas a história não dita, de fazer ecoar as vozes silenciadas e/ou ignoradas. Associado ao primeiro traço, tem-se o modo pelo qual o escritor organiza essa reescrita: *invisível* ou *visível*. O segundo texto é *invisível* quando há, por parte do autor, a manutenção da estrutura do modelo, mas o conteúdo traz “a situação cultural, social e política em que se situa o segundo autor” (SANTIAGO, 2004, p. 24). E é caracterizado como visível quando há uma transgressão ao modelo estrutural, que compromete a forma.

No romance de Chico Buarque, identificam-se elementos suficientes para inseri-lo nessa tradição dos escritores latino-americanos e, concomitantemente, ou por isso, produtor de uma literatura anfíbia produzida nesse entre-lugar. Desde o título - **Leite Derramado** - inspirado no adágio popular, “Não se chora o leite derramado”, percebe-se um deliberado projeto de evocar a tradição oral tão rechaçada pela tradição europeia. Embora o narrador seja letrado, o seu *modus operandi* nos remete às práticas dos narradores da tradição oral, ele torna as suas histórias públicas na modalidade oral. As suas memórias estão sendo narradas para alguém que supostamente as ouvirá e as registrará. A remissão ao adágio popular e o próprio modo de narrar (falar) já sugere em si uma forma de contrariar a lógica ocidental, até porque “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2004, p.17).

O uso do adágio simboliza uma escolha pelo produto americano tecido na oralidade e, concomitantemente, a reflexão acerca da estrutura da sociedade feita pelo escritor. O leite derramado sobre a superfície permeável do Brasil se assemelha a um “nó górdio” e evidencia o quanto essa mistura entre os diferentes - similar a essa hibridização discursiva de que fala Santiago - é um caminho sem retorno que continuou a se reproduzir incessantemente. Do mesmo modo que o modelo artístico colonizador e hegemônico foi surpreendido com a derrocada das noções de *unidade* e *pureza* lá no “renascimento colonialista” (SANTIAGO,

2000, p. 14). O narrador do romance, a seu modo delirante, parece ter sido tragado por essa mistura e reflete sobre a composição da sociedade brasileira – sobretudo no que tange a integração do negro a essa sociedade – com certo pesar. E isso se torna evidente nas relações conflitantes entre as famílias Assumpção e Assunção, a do fiel escravo Balbino, que pediu licença “para entrar na família sem sapatos” e no modo como ele aparenta conceber a sua relação com Matilde que reúne características que o faz desejá-la e rechaçá-la, simultaneamente, pelo fato de ser detentora de todas as marcas, que a encerram dentro de um grupo étnico de menor prestígio social.

Além disso, encontram-se nas páginas do romance, aspectos da trajetória do autor na música popular brasileira, que se cola ao corpo textual, o que o coloca como produtor de um objeto artístico atravessado pelos discursos histórico, político e musical.

Essa linha de análise sugerida por Silviano Santiago é importante para se pensar o romance de Chico Buarque, como produto de um leitor-escritor, que não se furta da responsabilidade e sensibilidade de, no seu fazer literário, elaborar uma leitura crítica da sociedade brasileira de modo a oferecer um contraponto a estudos anteriores, como o do historiador Sérgio Buarque de Holanda em seu livro **Raízes do Brasil**. Destarte, defende-se a ideia de que o autor estudado se inscreve nessa tradição dos escritores latino-americanos – como afirmado anteriormente – que reescrevem textos escrevíveis de cunho invisível, já que não há uma transgressão ao modelo formal.

Partindo das premissas de que o narrador do romance **Leite Derramado** carrega parte significativa da memória do país, embora possua uma experiência pessoal esvaziada, e de que Chico Buarque é um escritor que se insere na cadeia dos escritores latino-americanos - portanto um leitor inquieto que reescreve a história sem se desvincular dos seus posicionamentos políticos e ideológicos - o nosso objetivo para o presente capítulo é analisar, no plano geral, a sua forma de iluminar a história da mulher no bojo da história da sociedade brasileira. Nesse sentido, o interesse mais específico da pesquisa é pensar a opção do autor por registrar, no âmbito do discurso literário, a dor feminina e o seu silenciamento, a destituição do direito ao prazer sensual, entre outras formas de apagamento de sua individualidade.

Do mesmo modo, são destacadas as estratégias utilizadas pelo sistema patriarcal para alcançar essa tarefa de limitar a existência feminina. Assim, a leitura do romance leva em consideração a sua posição fronteira entre o modelo e a sua reescrita, realizando a análise da noção do “homem cordial” desenvolvida pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda em sua obra **Raízes do Brasil** (1995), com o intuito de mostrar como Chico Buarque opera a ampliação do uso do termo fazendo uma espécie de reescrita complementar. Na obra que se toma por

modelo a ser reescrito, o historiador Buarque de Holanda desenvolve a noção de cordialidade a partir da estrutura macro da sociedade; em **Leite Derramado**, o autor singulariza os efeitos dessa noção, mostrando, nos limites da ficção, os impactos da cordialidade sentido pelas mulheres em sua intimidade afetiva.

Até então se apresentou o perfil do narrador, a discussão acerca da natureza da literatura produzida no Brasil e do entrecruzamento do discurso artístico-literário e história. No entanto, para dar continuidade ao trabalho, optou-se por dar prosseguimento com a discussão da noção do “homem cordial”, bem como destacar os quadros da história das personagens de Eulálio/Chico Buarque que sintetizam a participação das mulheres na nossa sociedade e as suas privações afetivas, nas seções seguintes.

3.1.1 Um diálogo com **Raízes do Brasil**: sobre o “homem cordial”

A aproximação entre **Raízes do Brasil** e **Leite Derramado** fora explorada desde o ano de lançamento do romance de Chico Buarque, em 2009. Em artigo publicado no jornal folha da S. Paulo, Manoel Costa Pinto, além de filiá-lo ao historiador Sérgio Buarque de Holanda, compara-o com Machado de Assis, como se pode perceber na citação abaixo:

No caso de "Leite Derramado", existe um ingrediente a mais para alimentar as discussões em torno do romance recém-lançado: Chico aborda um tema onipresente na obra dos grandes intérpretes do Brasil, como Gilberto Freyre ("Casa Grande & Senzala"), Caio Prado Jr. ("Formação do Brasil Contemporâneo") e seu pai, o historiador Sérgio Buarque de Holanda ("Raízes do Brasil"). O tema é o racismo da elite escravocrata brasileira, com seu autoritarismo buliçoso e sua promiscuidade envergonhada, cujo emblema é o narrador decrépito de "Leite Derramado". E, pelo tom sardônico da narrativa, o atarantado quatrocentão, nostálgico da casa grande e de suas incursões peia senzala, é uma atualização escrachada dos sinhozinhos machadianos (Brás Cubas, Bentinho). Se a melhor tradição crítica de Machado de Assis o lê na esteira das descrições que Sérgio Buarque fez do homem cordial e de nosso racismo patriarcal, essa dupla paternidade, buscada por Chico, talvez seja um motivo suplementar para ler "Leite Derramado" (COSTA PINTO, 2009).

Já Thiago Lima Nicodemo, em artigo publicado no mesmo periódico, afirma que:

A caracterização da personagem lembra em muito análises de Sérgio Buarque de Holanda em **Raízes do Brasil**, pois esse afã de "títulos honoríficos" e "prosperidade sem custo", uma forte repulsa ao trabalho, são traços presentes desde nossos colonizadores deita raízes profundas em uma sociedade de base agrária. Em alguma medida, na psicologia de Eulálio Assumpção pode-se identificar fortes traços do que Sérgio Buarque definiu como "cordialidade";

a hipertrofia das relações, privadas e familiares sobre o bem público e a racionalidade burocrática, que caracterizam os traços históricos de nossa sociedade desde os senhores de engenho. Não por acaso o protagonista se queixa constantemente no hospital de não ser reconhecido por quem é (NICODEMO, 2009).

Em dissertação intitulada **A história conta uma História: memória e narratividade em Leite Derramado, de Chico Buarque**, a autora Luíza Lélis Oliva aposta no estreitamento da relação entre o romance e o livro **Raízes do Brasil**. Para ela, “a recuperação do texto de Sérgio Buarque de Holanda é importante para entendermos a ficção de **Leite Derramado**, cuja construção narrativa está apoiada nas teorias de **Raízes do Brasil**” (OLIVA, 2016, p.29). Deste modo, no primeiro capítulo do seu texto, a pesquisadora mapeia os aspectos da estrutura da colonização do país que, segundo Holanda (1995), serviram de base para formação do Brasil moderno e que encontram ressonância na obra que, em suas palavras,

Encerra em sua textualidade a concepção de um Brasil mapeado por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, no que tange à ausência de objetividade no espaço público brasileiro, a aversão à construção de nossos costumes de forma exógena e as consequências do Homem Cordial para a nossa sociedade (OLIVA, 2016, p. 30).

O livro **Raízes do Brasil** está organizado em sete capítulos, lançado em 1936, o seu conjunto de ensaios tem por objetivo investigar as raízes que dão lastro à identidade nacional brasileira. Cumpre ressaltar que Buarque de Holanda foi parte integrante de uma geração de pensadores, entre eles Gilberto Freyre, Caio Prado Jr e artistas do Modernismo brasileiro (a mola propulsora da disseminação dessa proposta), que tinham a redescoberta do Brasil como meta. Embora a obra apresente uma reflexão sobre diversos aspectos da colonização e seus desdobramentos na formação social, histórica e cultural do país, para a presente dissertação optou-se por fazer o recorte do tema “*homem cordial*”, que é explorado pelo autor na parte V da obra. Por isso, escolheu-se apresentar uma breve análise da noção, bem como o impacto da cordialidade na vida social feminina apresentada no romance **Leite Derramado**.

Diferente das sociedades que comportam formas de relações sociais que impõem uma descontinuidade entre os espaços doméstico e público, o Brasil acolhe um tipo de relação cuja principal característica é a frouxidão das fronteiras entre a noção abstrata e impessoal daquilo que é público, de interesse coletivo e a realidade concreta e tangível que é a família. Essa lassidão entre os limites dos dois espaços é resultado da ação deliberada do “homem cordial” – produto nacional brasileiro. Sobre o termo cordial, HOLANDA (1995) adverte em nota que:

Não pareceria necessário reiterar o que já está implícito no texto, isto é, que a palavra “cordial” há de ser tomada, neste caso, em seu sentido exato e estritamente etimológico, se não tivesse sido contrariamente interpretada em obra recente de autoria do sr. Cassiano Ricardo onde se fala no homem cordial dos aperitivos e das “cordiais saudações”, “que são fechos de cartas tanto amáveis como agressivas”, e se antepõe à cordialidade assim entendida o “capital sentimento” dos brasileiros, que será a bondade e até mesmo certa “técnica da bondade”, “uma bondade mais envolvente, mais política, mais assimiladora”. Feito este esclarecimento e para melhor frisar a diferença, em verdade fundamental, entre as ideias sustentadas na referida obra e as sugestões que propõe o presente trabalho, cabe dizer que, pela expressão “cordialidade”, se eliminam aqui, deliberadamente, os juízos éticos e as intenções apologéticas a que parece inclinar-se o sr. Cassiano Ricardo, quando prefere falar em “bondade” ou em “homem bom” (1995, p. 204-205).

Essa cordialidade que permeia as relações entre o público e o privado não passa de uma incapacidade, que tem as classes hegemônicas do Brasil de lidar com a pluralidade de pensamentos ou iniciativas sociais, em quaisquer círculos de convívio, sem que a emoção seja o seu fator regente preponderante. Sendo a cordialidade entendida no seu sentido estritamente etimológico, não cabe, para o seu entendimento, a adoção dos juízos éticos, uma vez que tanto a inclinação à bondade, quanto à maldade estão relacionados ao coração. Sobre a questão, Buarque de Holanda ainda acrescenta:

Cumpra ainda acrescentar que essa cordialidade, estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, não abrange, por outro, apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de concórdia. A inimizade bem pode ser tão cordial como a amizade, nisto que uma e outra nascem do coração, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado (1995, p. 205).

A delimitação do termo cordial acima transcrito, bem como a discussão que o autor destaca, sobretudo nos primeiros cinco capítulos, compõe um perfil para esse “homem cordial”. Ele tem a origem rural, carrega a mentalidade patriarcal do apadrinhamento e é racista. Neste tipo de relação, os indivíduos estão associados por sentimentos e deveres (BUARQUE DE HOLANDA, 1995). Nos espaços regidos pela afabilidade, procede-se a informalidade e a ausência das convenções, que podem ser analisadas como estratégia de domínio. Nesse sentido, Buarque de Holanda afirma que:

Nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro. Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência — e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no “homem cordial”: é a

forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções (BUARQUE DE HOLANDA, 1995, p. 147).

Nesse sentido pode-se inferir que a crítica de Buarque de Holanda é dirigida à forma de dominação das elites. A ação do *homem cordial*, que é dissimulada, é a manutenção de um estado de coisas facilitada pela máscara da polidez/afabilidade. “Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social. E, efetivamente, a polidez implica uma presença contínua e soberana do indivíduo”. (BUARQUE DE HOLANDA, 1995). Através da sua afabilidade e proteção os seus valores se expandem de modo a promover uma apropriação ou assimilação do outro; garantindo a perseguida unidade que é uma herança colonial, dominador e dominado coexistem como partícipes de uma mesma família, defensores de iguais interesses.

Em entrevista à revista *Cult* o professor de literatura brasileira da Universidade de Princeton, Pedro Meira Monteiro ressaltou que:

O homem cordial de Sérgio Buarque é em geral muito mal compreendido, porque essa “bondade” é apenas uma face, talvez a mais enganosa, de um indivíduo incapaz de compreender as abstrações da política, sobretudo incapaz de representar algo que vá além do seu círculo de familiares e de apaniguados. O homem cordial, no plano macro, é o coronel, o político corrupto, o dono de empresa pronto a corromper quem quer que seja. No plano privado, é o marido violento, o sujeito moralista que é incapaz de pensar para além de um círculo estreito de valores, a pessoa que não paga impostos, o cidadão pronto a passar por cima do outro, e todos aqueles e todas aquelas que não toleram a diferença, porque só podem amar e compreender a sua própria imagem no espelho. Como diria Sérgio Buarque, lembrando Nietzsche, o “seu isolamento é um cativeiro”, isto é, ao não conseguir pensar para além do seu círculo de interesses e de valores, o homem cordial é presa de suas próprias limitações, incapaz de perceber que o mundo vai além dos interesses de um grupo cerrado ou dos desejos de uma única pessoa ou de uma única classe. (POMPERMAIER, 2017).

As considerações do Sérgio Buarque de Holanda partem do plano macro da sociedade, a partir de suas análises desse plano vão ser observados os efeitos da ação do “homem cordial” no âmbito da vida privada de três personagens do romance **Leite Derramado**: a dor experimentada em suas relações conjugais. Nesse sentido, o exposto pelo professor no trecho supracitado é relevante para ampliação da nossa compreensão e uso do termo. Parte-se da premissa de que as relações cordiais têm cunho emocional e que procedem da esfera privada e

se expandem pela esfera pública, contudo não se pode esquecer o contexto de modernização social, que Buarque de Holanda tem em vista. Nesse contexto, o chefe da família, de mentalidade rural, era o mesmo homem que estava vinculado ao poder exercendo cargos públicos, então essa expansão promove também o movimento oposto, que é a presença de uma estadização da família decorrente das ações do mesmo indivíduo. Não se deve esquecer de que no âmago desse alargamento dos setores reside uma confusão que é agenciada pelo “homem cordial”, portanto é possível pensar numa espécie de institucionalização das relações sociais íntimas no sentido de aproximar o seu funcionamento, o máximo possível, do padrão social geral e público, uma vez que é o mesmo homem exercendo poder nos dois espaços. Enfim, essa cordialidade no interior dos relacionamentos íntimos entre mulheres e homens e os seus impactos na vida afetiva feminina.

3.1.2 As mulheres do passado de Eulálio: cordialidade, intimidade e afetos

Do mesmo modo que ocorre em suas canções, em **Leite Derramado** de Chico Buarque destaca-se o espaço que é dedicado para pensar as mulheres, a relação que estas estabelecem com o seu contexto social, os seus afetos e suas contribuições para a constante formação da sociedade brasileira. Desta feita, a voz narrativa consegue fazer com que o leitor apreenda e quase toque - tão concreta que se faz - a dor que acometia as três mulheres mais próximas ao narrador (a avó, a mãe e a esposa de Eulálio) ao desempenharem seus papéis sociais no contexto histórico, em que a história é narrada – final do século XIX e o seu posterior. A vida afetiva das personagens, que aqui será descrita e analisada, aparece tocada pela infelicidade. A avó e a mãe do narrador experienciaram momentos de apagamento de suas vontades ou banalização de suas dores em decorrência de suas identidades de gênero, e Matilde além de ter a sua vida atravessada por essas privações, que as outras personagens experimentaram, sofreu por seu enquadramento étnico.

A imagem da mulher desprovida de pulsão de vida, de desejo, esculpida tal qual um adorno com funções específicas para o bom andamento social começa a ser gestada no início do processo de colonização, quando o Estado português resolve povoar o deserto, que hoje chamamos Brasil. Segundo a historiadora Mary del Priore (1993), entre os séculos XVI e XVIII, as mulheres passaram por um denso processo de adestramento, para que coubessem sem prejuízos, na empresa ultramarina e pudessem desempenhar a sua função: a procriação para consolidação do projeto demográfico “que preenchesse o vazio da terra” e a “defesa do catolicismo contra a difusão da reforma protestante”.

Para que esse adestramento se efetivasse, dois instrumentos de ação foram massivamente utilizados, “um discurso sobre os padrões ideais de comportamento importado da metrópole” (PRIORI, 1993, p.26) e o “discurso normativo médico sobre o funcionamento do corpo feminino” (PRIORI, 1993, p.26). De um lado, a Igreja, no auge da política tridentina, recomendando o casamento e respectiva constituição de família - o aconselhável era gerar –; e do outro, a ciência médica, contaminada pela mentalidade da época, mais preocupada em “elaborar uma imagem regular da feminilidade que exprimisse o seu destino biológico: a procriação.” (PRIORI, 1993).

Na organização social da colônia, a Igreja defendia a castidade, o sexo voltado à procriação que servia para expurgar o pecado feminino, exercendo concomitantemente o papel de condenar todo perfil de comportamento feminino que se desviasse do padrão normatizado, a medicina, entre outros, defendia a ideia de que o corpo feminino saudável era desprovido da capacidade de sentir prazer. Nas palavras de Del Priori,

Cabia então à medicina dar caução à Igreja, a fim de disciplinar as mulheres para o ato da procriação. Apenas vazios de prazeres físicos o corpo feminino se mostraria dentro da normalidade pretendida pela medicina, e assim, oco, se revelaria um corpo e uma alma saudáveis, sendo sua missão atender ao projeto fisiológico-moral dos médicos e à perspectiva sacramental da Igreja (PRIORI, 1993, p. 31).

A partir dessa perspectiva, pode-se perceber que o sucesso da colonização se pagou com o apagamento do desejo e sentimento femininos, que significava a destituição do direito da mulher sobre seu corpo. Se essa mentalidade não era de todo estranha às mulheres brancas, levando em consideração que esse modelo foi importado de Portugal, para as não-brancas o processo pode ter sido mais doloroso. Todo tipo de relação espontânea não legitimada pelo matrimônio, ainda que movida por afeto, era reprimida pela Igreja e as mulheres, que viviam em amásio ou concubinato eram estigmatizadas. Sobre estas questões Priori diz que:

O que se assistiu, ao longo dos primeiros séculos de colonização, foi a obstinada imposição por parte da Igreja da instituição do matrimônio, através do adestramento crescente de tantas mulheres na figura da mãe. Mãe esta que não devia colocar seu ventre a serviço de muitos homens, nem confundir a prole legítima com os bastardos de seu marido, devia, sim, conformar-se com o desejo que tinham a Igreja e o Estado para o seu corpo, fugindo da tradição de amasiamento legada pelas relações entre brancos e índias, bem como da tradição do concubinato, trazida pelos portugueses e amplamente difundida entre as classes subalternas (PRIORI, 1993, p. 105).

Associada à valorização do casal legalmente e religiosamente constituído, ocorreu a construção do ideal da “santa-mãezinha” e, simultaneamente, se erigiu a caricatura das práticas sociais das mulheres, que constituíram relacionamentos que não se enquadravam no modelo estabelecido pela Igreja. Por isso, pretende-se pensar a importância que teve essa oposição entre as mulheres enquadradas e as não-enquadradas no modelo de sociedade patriarcal para a constituição desse padrão de comportamento.

Nesse sentido, foi necessário condenar e marginalizar todas as variantes do padrão de comportamento feminino. “O importante era caricaturar as práticas transgressivas e comuns das mulheres de classes subalternas, até transformá-las num excesso - daí o estigma da puta para mulheres não enquadradas” (PRIORI, 1993, p.107). As ditas mulheres respeitadas não queriam pecar pelo excesso e o casamento passou a ser paulatinamente o objetivo dessas moças, porque estar fora da fronteira do matrimônio se constituía um risco.

Uma conduta discreta e respeitadora dos preceitos morais da época se fazia necessária não só para alcançar o casamento, bem como era importante a manutenção desse padrão de comportamento, para que a sociedade não entrasse em desequilíbrio, o adestramento de uma mulher representava respectivamente o das suas próximas gerações. Havia, portanto, um conjunto de práticas predefinidas que deveriam fazer parte do cotidiano da mulher casada. “No jogo entre as realidades ultramarinas e os desejos da Igreja, a mulher, no papel de santa-mãezinha, ganhava gradativamente a função de agente dos projetos do Estado e Igreja dentro da família” (PRIORI, 1993, p.111). Destarte, era primordial que as mulheres fossem controladas e impelidas a adotarem um padrão comportamental no interior de seu lar e que deveria ser reproduzido nos demais espaços sociais.

As regras de condutas impostas socialmente pareciam ter em seu centro a intenção de desvincular, o máximo possível, a imagem da mulher daquela outra construída há milênios: encarnação da tentação demoníaca, personificação da traição e falência masculinas; e, ao mesmo tempo, imprimir na feição da mulher do lar os ares de santidade. “As galas, os enfeites, a chamada ‘mulheril vaidade’ corriam risco de confundir a bem-casada com a que fazia comércio dos seus atributos físicos” (PRIORI, 1993, p. 112). Sendo assim, “além de submeter-se às regras morais, deviam as mulheres deixar-se aprisionar em uma carapaça de aparências, na qual o vestir, o olhar, o recender seriam indicativos de bom ou de mau comportamento” (PRIORI, 1993, p. 116). Nesse contexto, até a forma de amar no interior do matrimônio era normatizada. Havia na colônia o predomínio de “casamentos de razão”, vazios de sentimentos caudalosos. O erotizado amor só poderia ser experienciado fora do matrimônio. A Igreja e Estado viam nos casamentos por amor uma situação de risco, uma vez que poderia interferir

“no domínio que a elite branca e metropolitana procurava ter sobre os pobres e gente de cor” (PRIORI, 1993, p.127).

Cabe ressaltar ainda que a ação eclesiástica não incidiu sobre uma sociedade homogênea, as mulheres das camadas subalternizadas, as mestiças, praticavam o amor espontâneo, erotizado - classificado como excessivo. Conviviam no mesmo espaço, então, as duas dicotômicas formas de amor: o conjugal normatizado e o ilícito. E nas duas práticas amorosas havia lacunas. De um lado, o amor conjugal padronizado, que se queria naturalizado passou a apresentar inconsistência em sua arquitetura. De acordo com Mary Del Priori, “os processos eclesiásticos revelam a dor, a raiva e a frustração da mulher casada, para quem o “bem-querer amistoso” não fora suficiente para prender o marido” (1993, p. 138). Do outro lado, o amor desviante do padrão, caracterizado pela “espontaneidade das escolhas ditadas pelo coração e erotismo” também não foram suficientes por não garantir “a estabilidade propugnada pelo sacramento do matrimônio e invocada, num fluxo febril, por meio das orações ‘para pegar homem’ e fixar amantes” (PRIORI, 1993, p. 140).

Então, pode-se observar até aqui que a ação conjugada do “discurso sobre os padrões ideais de comportamento” e “o discurso normativo médico” produziu um padrão de adestramento patriarcal, que só foi possível em decorrência da oposição estabelecida entre mulheres enquadradas e não-enquadradas. As enquadradas, ou alinhadas ao discurso colonizador, alcançavam respeito social e eram agentes dos projetos do Estado e Igreja, o que lhe conferia conforto e proteção social, contudo a ação controladora institucionalizada intervinha até em suas maneiras de amar. As não-enquadradas no sistema de valores impostos socialmente tinham suas práticas caricaturadas, estavam desprotegidas pelos laços do matrimônio. Diante dessa oposição extrema, a tendência é que houvesse uma predisposição ao enquadramento até por parte das mulheres mestiças. Observa-se que na base dessas ações se encontra o patriarcado de contornos cordiais. Enquadrar-se à norma, nessa lógica, é ter proteção das instituições sociais; a negação, ao contrário, desperta a ira do opressor que reage egocentricamente com punições como a estigmatização.

Como esse quadro era processado pela comunidade feminina? Lancemos luz sobre dois episódios que não negligenciam a análise que faz a literatura desse aspecto da história da mulher no Brasil. No capítulo onze, após uma breve reflexão sobre o ciúme, Eulálio cita sua avó como exemplo:

Contam que ela gania de dor nas juntas, na fazenda na raiz da serra, cada vez que meu avô ia procurar as negras. Mas se declarava indiferente às andanças dele, que sempre teve esses vícios, desde fedelho se metia entre as escravas nas propriedades do seu pai, o barão negreiro. Minha avó não deixava por menos, jurava que seu marido era o pai dos filhos de Balbino, o leal criado. Dizia essas coisas com resignação na alma, mas transida de dores pelo corpo inteiro, a tal ponto que meu avô mandou vir reumatologistas de toda Europa. Por fim trouxe da Suíça um mestre-de-obras que levantou um chalé no longínquo areal de Copacabana. E ali vovô a isolou, para que mitigasse seu sofrimento com banhos terapêuticos (BUARQUE, 2009, p. 62).

Em outro momento de sua narrativa, o narrador-personagem remonta uma cena de ciúme dessa vez protagonizada pela mãe:

Por isso não esqueço o dia em que, de saída para o trabalho, ele se inclinou para beijar a minha mãe à mesa do almoço, e vi surgir a ponta do chicote na fenda traseira do seu paletó. Sensacional, era como ver papai de fantasia, com um rabo de couro pendente no paletó de tweed. Ri um bocado, perguntei ao meu pai onde ele ia brincar com aquele rabo. Que é isso, pirralho, ele falou, mas mamãe já se contorcia para espiar as costas dele. Então papai puxou o chicote pela nuca, bateu-o na palma da mão, pensou um pouco e disse, com esses anarquistas nunca se sabe. Naquela noite uma assessora ligou para avisar à minha mãe que não esperasse pelo senador. Sua excelência ficaria retida até de manhã em assembleia permanente, ou em reunião de emergência no Ministério da Saúde, ou a portas fechadas com o presidente Epitácio, pois o governo se preparava para enfrentar uma epidemia de gripe pior que a espanhola. Nem bem bateu o telefone, mamãe ficou elétrica, começou a rodar pela casa, subiu e desceu a escada umas cinquenta vezes. Durante o jantar tocava o sininho por qualquer motivo, reclamava de tudo, teve um chilique ao ver duas moscas acasaladas na toalha de renda valenciana (BUARQUE, 2009, p. 105).

Nos dois episódios do romance destacados, pode-se observar que o narrador, ainda que de forma aparentemente naturalizante, consegue capturar a angústia das duas mulheres diante das relações extraconjugais de seus respectivos maridos. É interessante pensar em como a estrutura da sociedade patriarcal fundamentada no afeto acolheu e legitimou, em gerações diferentes, as ações perpetradas pelos homens, outorgando-lhes o monopólio social e, ao mesmo tempo, se mostrou indiferente aos prejuízos físicos e psicológicos assumidos pela mulher, que não exercia função de menor importância no longo processo de construção da sociedade. Isso acontece porque na sociedade organizada a partir do espírito da cordialidade, o que prevalece são os anseios daquele que detém o poder. Não pode se esquecer que o homem cordial não consegue “pensar além de um círculo estreito de valores” (MONTEIRO, 2017) e não tolera diferenças. Surge daí a necessidade de tornar o espaço público a extensão da família, onde motivado pela emoção pode agir com amizade ou inimizade.

Cabe ressaltar ainda que, a partir do levantamento de alguns costumes que se estabeleceram desde o período de implantação da mentalidade da metrópole na colônia, que o espírito da cordialidade acaba por subsidiar a instauração e manutenção de uma ordem; e o faz expondo a sua face opressora. Como expresso anteriormente, o casamento é, para as moças, uma proteção. Aquelas que conseguem o matrimônio não estão expostas a riscos. Foi através dessa máscara cordial, nesse caso a proteção conferida pela união estável legitimada pela Igreja, que, no solo brasileiro, efetivou-se o adestramento feminino e a manutenção da supremacia desse sistema de valores patriarcais. Em diálogo permanente com a noção do “homem cordial” e com os dados da história do Brasil, Chico Buarque dá conta do impacto desse tipo de relação social na vida íntima e afetiva do segmento feminino na sociedade brasileira.

Para pensar o primeiro excerto anterior, o caso da avó que sofria com dores nas juntas quando enciumada/humilhada, é importante evocar uma cena do filme *Desmundo* (2003), baseado na obra da escritora Ana Miranda e dirigido por Alain Fresnot. No início da colonização, chegam ao país algumas órfãs, enviadas pela rainha de Portugal, com o objetivo de desposarem os primeiros colonizadores. Uma delas, Oribela, interpretada pela atriz Simone Spoladore, é uma jovem sensível e religiosa que, recém-chegada, é colocada numa espécie de balcão do comércio matrimonial ao lado das demais órfãs. Quando apresentada àquele que fora designado a ser seu noivo, ela, chorando, tomada por um misto de tristeza e aversão incontrolável, reage-lhe com uma cusparada em seu rosto. Na cena seguinte, a freira responsável por essas órfãs, no ato de punição lhe diz: “igual a uma galinha, quer voar e não pode. Deixa de ser besta”. Ao expressar a dor diante da punição, a freira responde-lhe: Silêncio! Guarda teu sofrimento”. E continua em sua ação punitiva: “nenhum bêbado vai te querer”. Nessa cena, dois aspectos chamam a atenção, o risco que qualquer tipo de insurreição oferecia às mulheres nesse contexto e a importância do silêncio feminino diante da dor. A expressão dessa poderia ser avaliada como um tipo de rebeldia. À figura feminina outorgava-se apenas a obrigação da obediência, a constituição do matrimônio e a manutenção dos valores cristãos.

O silêncio era condição imperativa, para que avó do narrador permanecesse em efetivo convívio familiar. E como a sua dor “nas juntas” (ou na alma) a impeliu a “romper” com o normativo silêncio, o isolamento, pelo qual ela passou a ser submetida, sob pretexto de mitigar o seu sofrimento, se impôs como sentença. É relevante sinalizar que as suas reclamações e acusações em relação ao possível envolvimento do marido com a mulher do escravo Balbino não lhe levava ao isolamento – talvez porque essas acusações fossem uma forma de aceitação do ato ou essas práticas já fossem legitimadas no meio social. A dor física, e possível somatização da humilhação, que experimentava sistematicamente, foi, ao contrário,

insuportável aos ouvidos do marido “cordial”. Talvez possa-se afirmar que as dores da alma e do corpo tenham soado como uma potente forma de expressão da insatisfação, que sentia diante desses fatos.

Parece sintomático o fato de a mãe do narrador e Matilde viverem também os seus últimos momentos no chalé de Copacabana, em um quarto que o narrador diz ser, na verdade, “um quarto de despejo com bugigangas várias e um velho divã”. (BUARQUE, 2009, p.62) Com essa descrição do quarto, o narrador superficializa a real condição da mulher no Brasil do século XIX e o século XX: figura importante para o equilíbrio social, porém um ser que se encontra submetido a uma força patriarcal e pode ser descartado quando não mais puder cumprir o seu papel na sociedade.

Além da negação da expressão do sentimento, outro aspecto solicita destaque no caso da avó e da mãe do narrador: o impacto da imposição de um adestramento no interior do matrimônio com vistas à construção de um padrão de comportamento para as mulheres casadas. Como visto anteriormente, as normas sociais invadiam até a intimidade do casal e, no bojo das práticas lícitas executáveis pelas senhoras encontravam-se: o coito com o objetivo de gerar e o amor conjugal, desprovido de sensualidade. O que resultou, no caso dessas duas personagens, numa produção de sentimentos de frustração, humilhação, infelicidade feminina no interior do casamento.

Com o advento da República, a sociedade brasileira passou por um processo de reorganização, que legitimava os parâmetros burgueses, que determinavam uma série de mudanças nas mais variadas esferas sociais de modo a promover a modernização das capitais brasileiras. Segundo Maria Ângela D’Incão, “presenciamos ainda nesse período o nascimento de uma nova mulher nas relações da chamada família burguesa” (2006, p.190). Nessa nova conjuntura, “mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães” (D’INCÃO, 2006, p. 191).

A mãe do narrador reunia os atributos que uma mulher da elite do século XIX deveria ter para desempenhar suas funções sociais, e ainda assim, do mesmo modo que a avó de Eulálio, experimentou a sensação de impotência diante da constatação de não ser o alvo de desejo do seu marido. O seu incômodo diante da cena das moscas que acasalavam na toalha valenciana, na mesma noite, que o marido sai com o chicote – que nessa cena específica além de ser símbolo de poder, é instrumento de prazer de cunho sadomasoquista – parece evidenciar a ausência do prazer sensual. As moscas lançavam sobre ela a mesma afronta que o marido e sua amante, e com direito a requintes luxuriosos. Pode-se inferir da cena que esse casamento era pautado na

razão, “casamento de razão” - para usar o termo de Mary del Priori – em cuja estrutura, não se observa o amor erotizado, sensual. No amor conjugal, como afirma a historiadora:

Impunha-se uma dicotomia sexual onde apenas o homem fosse ativo; a mulher seguia passiva, dando continuidade e coerência à obediência e sujeição a que era obrigada no mais da vida doméstica. Objeto de consumo quando utilizado para procriação, o corpo feminino era também objeto de consumpção, porque afastado de mínimos prazeres sexuais (PRIORI, 1993, p. 137).

Embora a mãe de Eulálio pertencesse a um estrato social de prestígio, a sua existência, como a de outras mulheres nesse período, era demasiada controlada por um sistema patriarcal, que ela, na condição de mulher oprimida e assimilada pelo discurso patriarcal da proteção e superioridade, ajudava a alimentar. O mínimo desvio daquilo que lhe foi designado como papel social poderia acarretar sérios prejuízos. Nesse sentido, abafar o choro, conter a tristeza, a humilhação, “o abandono da relação com o corpo erotizado e prazeroso” (PRIORI, 1993, p. 137) eram também tarefas imprescindíveis para o bom exercício das atividades familiares e manutenção da ordem social. Afinal não havia honra a ser defendida por essas pessoas quando identificadas com a máscara do opressor, mais uma vez, o narrador ilumina o fato de sentimentos femininos não terem relevância em uma sociedade patriarcal, que se coloca a favor dos interesses masculinos.

Se existia tensão nas relações estabelecidas entre as mulheres da elite e a sociedade, o quadro parece ser mais conflituoso quando se trata da mulher negra que, em decorrência das suas condições de integração social, não tinha como comungar dos mesmos valores que as mulheres do grupo dominante. Considerando que o regime escravocrata no Brasil foi encerrado oficialmente no final do século XIX, não havia condições para uma jovem mulher negra de dezessete anos, no início do século XX - esse é o perfil de Matilde - acumular capital social e simbólico para agenciar essas novas demandas sociais do país, como estas que se transcreve a seguir:

Da esposa do rico comerciante ou do profissional liberal, do grande proprietário investidor ou do alto funcionário do governo, das mulheres passa a depender também o sucesso da família, quer em manter seu elevado nível e prestígio social já existentes, quer em empurrar o status do grupo familiar mais e mais para cima. Num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido. Esposas, tias, filhas, irmãs, sobrinhas (e serviçais); cuidavam da imagem do homem público; esse homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e economia, estava

na verdade rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição social (D'INCÃO, 2006, p. 191).

Matilde é a quebra desse padrão burguês, não dá conta de manter o elevado nível e prestígio social da família Assumpção. Ela é a felicidade personificada, capaz de causar ciúmes/inveja e desejo ao jovem Eulálio, é também a mulher que lhe causa vergonha. Esse conflito está espalhado em toda a narrativa. No capítulo, no qual Eulálio rememora a noite em que Matilde o acompanhou a um encontro com o seu chefe imediato (o francês Dubosc), assim, encontra-se o argumento para corroborar essa análise:

Dubosc pôs-se a elogiar nossas fauna, flora e cachoeiras, mas não sei se Matilde o compreendia. Embora o olhasse muito aplicada, sentada na ponta da cadeira, percebi que ela dançava o foxtrote da cintura para baixo. E tamborilava na mesa no compasso do charleston, enquanto eu lhe descrevia em alto e bom som as falésias de ocre do Russilhão, terra natal do nosso Dubosc. Nisso a orquestra atacou o tema que tantas vezes ouvi ao longe, na vitrola de Matilde. Le maxixe!, exclamou o francês, é magnífico o ritmo dos negros!, e nos pediu que dançássemos para ele ver. Mas eu só sabia dançar a valsa, e respondi que ele me honraria tirando minha mulher. (...) O casal se entendia à perfeição, mas logo distingui o que nele foi ensinado do que era nela natural. O francês muito alto, era um boneco de varas, jogando uma boneca de pano. Talvez pelo contraste, ela brilhava entre dezenas de dançarinos e notei que todo o cabaré se extasiava com sua exibição. Todavia, olhando bem, eram pessoas vestidas, ornadas, pintadas com deselegância, e foi me parecendo que também em Matilde, em seus movimentos de ombros e quadris havia excesso. A orquestra não dava pausa, a música era repetitiva, a dança se revelou vulgar, pela primeira vez julguei meio vulgar a mulher com quem eu tinha me casado. (...) Dubosc disse que já era tarde (...) e se recolheu sem se despedir direito, nem sequer beijou a mão de Matilde. Talvez tenha concluído, ao longo da noitada, que ela era mulher para dançar maxixe, e não de beijar a mão. (...) Ela saiu do carro antes que eu lhe abrisse a porta, e mal entramos em casa foi para cozinha, tinha mania de ir para cozinha. (...) Então me vi tomado de um sentimento obscuro, entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha (BUARQUE, 2009 p. 65-66).

Esse fragmento parece suficiente para elaborar algumas considerações a respeito desse conflito experienciado por Eulálio Assumpção. A relação “cordial” estabelecida no caso Eulálio-Matilde tem outra tonalidade. Neste momento, faz-se importante que se retome mais uma vez Sérgio Buarque de Holanda, que ao falar da plasticidade social da América portuguesa, ressalta que havia por parte dos colonizadores uma “ausência completa, entre eles, de qualquer orgulho de raça” (1995, p. 53), isso porque os portugueses já eram um povo mestiço desde a metrópole. A miscigenação não era um “fenômeno esporádico” na colônia, parecia quase uma norma e essa mistura acabou por dissolver a distância entre dominadores e a “massa trabalhadora constituída de homens de cor”. Todavia, o fato da mestiçagem ser um “processo

normal”, nesse ambiente rural, não extinguiu os preconceitos o racismo e hostilidades em relação aos mestiços, sobretudo quando misturados com negros e isso poderia ser notado na divisão social de trabalho - “os pretos e descendentes de pretos, esses continuavam relegados, ao menos em certos textos oficiais, a trabalhos de baixa reputação” (HOLANDA, 1995, p. 56) que degradavam o indivíduo – e na reação ao casamento inter-racial. A união entre brancos e índios era acolhida e até estimulada, enquanto o estreitamento de laços entre o branco (ou mesmo indígena) e o negro representava uma mancha no sangue, um rebaixamento social.

A relação Matilde-Eulálio e tudo que ela produziu remonta a forma de convívio da família patriarcal, escravagista e de feição cordial, apresentando ao leitor os pontos mais íntimos do estrago dessa relação para a mulher negra. A miscigenação no Brasil dissolveu a distância entre suas partes apenas na aparência e a existência de Matilde, no interior do matrimônio, é prova cabal de que o estigma que a personagem carrega é fator preponderante para sua opressão e inferiorização – percebida já nas primeiras páginas do romance. A partir das posturas de Matilde elencadas pelo narrador, infere-se que ela infringiu os códigos da família patriarcal tradicional se constituindo como aquela diferença que o “homem cordial” não admite em suas relações, por isso também a punição se asseverou em seu caso. Além de mulher, era negra insurgente.

A esposa de Eulálio parece reunir todos os apetrechos que a impossibilitaria de permanecer em uma união estável com um homem de *status* social elevado. Ele suspeita de sua competência linguística e intelectual, não a vê como uma pessoa capaz de agir com circunspeção, talvez por isso tenha nascido com predisposição natural para dançar maxixe. Além disso, ela parecia se destacar, na cena acima descrita, apenas pelo contraste (da cor?), era vulgar e possivelmente não merece a honra de um beijo na mão e, para finalizar, tinha mania de ir para cozinha.

O perfil de Matilde, observado por esse ângulo, - expresso no excerto já citado - é construído de modo a evidenciar e preservar a distinção⁶ que há entre os dois cônjuges originários de grupos culturais diversos. E, não apenas neste fragmento, mas em todo o romance. A distinção torna-se explícita a partir da preferência musical da esposa (esse aspecto se repete em outros momentos da narrativa) e pelo conjunto de ações por ela perpetradas que são classificadas hierarquicamente como inferiores. Ela é definitivamente a falsa pretendente

⁶O termo é do sociólogo Pierre Bourdieu. Em introdução à obra **A Distinção: Crítica social do julgamento**, na qual o autor afirma que há hierarquia socialmente reconhecida das artes – e, no interior de cada uma delas -, dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores. Eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados da “classe” (2002, p.9).

que se fosse submetida ao teste do grão da ervilha sob os vinte colchões não teria se graduado esposa⁷. Isso porque as práticas sociais e os gostos funcionam como marcadores da classe. Eulálio Assumpção “só sabia dançar a valsa”, enquanto Matilde só reconhecia o ritmo dos negros.

Em virtude disso, a atitude do narrador-personagem é de total negação das práticas da esposa, porque elas têm origem (e, neste caso, cor) e as máculas da submissão e inferiorização a que as pessoas com tal origem foram expostas, ainda impressas nos gestos de Matilde, encontravam o seu rechaço pelo fato de não querer comprometer o seu prestígio social por associação. Não foi inadvertidamente que nem sequer um álbum de família ele quis fazer. Ao recordar o sofrimento da filha, que foi alvo de zombaria na escola em decorrência da ausência da figura materna, e respectiva genealogia tão valorizada entre as pessoas bem-nascidas, ele afirma:

Senti remorso por não ter feito a vontade da sua mãe, que chegara a telefonar para um estúdio fotográfico na cidade, onde posaríamos para um álbum de família, nós três. Matilde se queixava com razão, não tínhamos nem a clássica fotografia do casamento, mas fui protelando o estúdio, depois tudo desandou (BUARQUE, 2009, p.97).

Ao analisar essa passagem, pode-se afirmar que houve por parte do personagem uma deliberada e conflituosa intenção de invisibilizar, ou quem sabe até mesmo apagar, o histórico de sua “companheira” dos anais de sua história. Foi pelas portas dos fundos que Matilde adentrou a vida de Eulálio, que a essa época era movido pela força da inexperiência do julgamento e do desejo, que colocava em suspensão todas as relações sociais hierarquizantes.

No dia seguinte minha mãe me perguntou se os pais de Matilde lhe consentiam estar a sós comigo em casa, toda tarde depois das aulas. Mal sabia ela que, de noite, **eu espreitava da minha janela de fundos a hora de Matilde pisar a relva do jardim na ponta dos pés, entre as amendoeiras e a casa dos empregados. Eu descia correndo e lhe abria a porta da cozinha, que Matilde apenas ultrapassava.** Encostava-se na parede da cozinha, a respiração curta, e me arregalava os olhos negros. Em silêncio nos olhávamos por cinco, dez minutos, ela com as mãos na altura dos quadris, agarrando, torcendo a própria saia. E corava pouco a pouco até ficar bem vermelha, como se em dez minutos passasse por seu rosto uma tarde de sol. A um palmo de distância dela, eu era o maior homem do mundo, eu era o Sol (BUARQUE, 2009, p. 45-46, grifos da autora).

⁷Referência ao conto “A princesa e a ervilha”, de Hans Christian Andersen, quando o autor afirma que a verdadeira princesa que era tão nobre e sensível que dormiu mal e acordou com dores no corpo pelo fato de ter percebido um grão de ervilha sob vinte colchões.

Percebe-se que a namorada gozava de uma “liberdade” não experimentada socialmente pelas garotas bem-nascidas de sua idade àquela época. Talvez fosse porque ela não pertencia a esse grupo social e descendia de uma classe subalternizada. Em dado momento da história, o narrador dá conta da origem de Matilde, que era filha de um relacionamento extraconjugal que o seu pai teve “pelas bandas da Bahia”. Era a mais diferente entre as irmãs, trazia o estigma do excesso em sua pele. Os discursos elaborados para o adestramento feminino, fabricados desde a mais tenra idade do processo colonizador, ainda encontrava assentamento no século XX e as práticas, que foram caricaturadas pelo Estado e Igreja. Nesse processo de colonização, encontravam ressonância no corpo e na postura da esposa de Eulálio.

Matilde, avaliada pelas retinas de seu marido, excedeu em tudo. Nos tons alaranjados ou florais das roupas que gostava de usar, na maquiagem, na escolha do gênero musical que gostava de ouvir, na afinidade com os empregados – seu espaço dileto era a cozinha -, no modo de educar a filha - Eulálio estranhava o hábito que tinha sua esposa de permanecer à mesa com sua filha ao colo, quando, por norma, deveria, nesses momentos, estar aos braços de um empregado. Matilde falhou em fim na edificação do lar. Não foi, quando deveria ser, a mulher dos salões a dirigir o bom andamento da família, bem como a manter o bom prestígio social do marido.

Se Matilde não fora capaz, conforme o modelo burguês, de desempenhar seu papel na intimidade do lar e nas relações públicas do marido, como o objeto de desejo sensual ela sobrava. O amor que Eulálio devotava a sua esposa era o amor, que outrora a Igreja categorizou como excessivo, aquele que pode levar a família e o homem à falência devido a sua falta de racionalização. E, portanto, deveria ser experienciado com as mulheres “da rua”. Em quase toda a extensão do romance, ela aparece somente sob o signo da sensualidade, conforme um dos relatos do narrador:

Já ao saltar do carro, ansiava por ouvir os discos esquisitos de Matilde, na vitrola que lhe dei de aniversário. Se não havia música, eu descia à praia a fim de arrastá-la para casa, e a empregada sabia que era hora de sair para o armazém, ao pressentir nosso bulício. A gente se agarrava na cozinha, na sala, na escada, horas e horas no banho, podíamos passar todo o fim de semana na cama (BUARQUE, 2009, p. 63).

Nesse sentido, percebe-se que, em dissonância com a avó e mãe do narrador, Matilde tinha o desejo do marido, todavia não gozava do mesmo reconhecimento que as primeiras tinham dos seus cônjuges, embora houvesse constituído uma relação tão legítima quanto as

demais. Ela foi duplamente oprimida na intimidade do matrimônio pelo fato de ser mulher e de ser negra e todos os fragmentos acima elencados são elucidativos de tal condição. A esposa pecou pelo excentrismo e o esposo pela escolha supostamente equivocada, pautada, aparentemente, apenas no desejo. A dupla violência sofrida pela consorte se justifica, porque uma mulher com o seu histórico representava para uma elite branca e patriarcal de expressão cordial a ameaça de uma modificação da ordem social proporcionada pela contaminação étnica, social e cultural. Como no capítulo dezenove do romance, quando ao lembrar uma cena de ciúmes provocada pela desconfiança exacerbada, o narrador conta que:

Mas não, logo me vi seguindo a furta-passo os lamentos langorosos de Matilde, com maior sofreguidão que antes eu necessitava agora espioná-la. Passei pelos quartos vazios, ouvia soluços e água escorrendo no banheiro (...) Cheguei sem fôlego à porta e o que vi foi Matilde debruçada na pia, como vomitasse. Por um segundo me ocorreu que pudesse estar grávida, depois vi seu ombro direito nu, ela arriara uma banda do vestido. Corri para abraçar, envergonhado do meu juízo, mas aprumou o vestido bruscamente e se esquivou de mim, deixando a torneira aberta. E vi respingos de leite no vestido da sua mãe, nunca lhe contei esse episódio? (BUARQUE, 2009, p. 136).

Essa é a cena mais emblemática da relação de Matilde com essa sociedade tão hostil para com tudo o que ela representava. O leite aqui se assemelha ao choro incontido de alguém que suportou muitos maltratos e, como não tinha mais espaço para represar o sentimento, chegou ao ponto de transbordar. Por outro lado, o seu leite, como o leite das mães de origem cultural africana que alimentaram o país de diversas formas inimagináveis, é abundante e se derramou no país odorando-o desordenadamente apesar de toda repulsa. Um leite que alimenta, mas contamina, dando fluxo a mais uma etapa da miscigenação, garantindo a permanente alteração das homogeneidades.

De modo geral, essas três mulheres corporificam três diferentes maneiras, dentre outras, de permanecer numa sociedade patriarcal e de base escravocrata. Cada uma, a seu modo, carregou as marcas dos efeitos da opressão cordial em sua existência. A avó rompeu parcialmente com a regra do silêncio, para gritar a sua dor até que fosse amortecida e condenada ao isolamento dentro de sua própria casa; a mãe, que não sofreu sanções disciplinares pelo fato de saber acomodar os princípios normativos, apostou numa insana mimetização de outro relacionamento com o seu jardineiro; enquanto Matilde foi condenada ao apagamento, contudo ainda assim a “guerreira forte” (esse é o significado de seu nome), não foi objeto de adestramento do marido, ademais, ao ter uma filha, Maria Eulália, garantiu a continuidade de suas raízes em todas as outras gerações da família Assumpção e, ironicamente, uma espécie

alternativa de ascensão ao poder. Afinal de contas, o poder econômico da família é assumido pelo seu bisneto Eulálio, quando se tornou traficante de drogas.

É importante ressaltar que na leitura do romance, percebeu-se a relação com o posicionamento político do autor, verificado também no seu trabalho como compositor, não se descola do seu fazer literário. Ao se debruçar efetivamente sobre um texto de natureza anfíbia, que agrega em sua superfície artística aspectos da história e política brasileira, que parece anunciar um novo momento histórico e político. É oportuno ainda afirmar que o romance foi publicado na vigência do mandato do então presidente Luiz Inácio da Silva (2003-2011), período marcado, entre outros benefícios de cunho democrático, pela institucionalização de medidas de ação afirmativas e políticas de cotas voltadas para negros, bem como pela sanção da lei 11. 340/2006 – a lei Maria da Penha – que combate a violência doméstica contra as mulheres.

Em **Leite Derramado**, Chico Buarque apresenta um quadro da história contemporânea do Brasil que flagra plasticamente a transformação ocorrida no país nas circunstâncias discriminadas no parágrafo anterior. Deste modo, não é estranho que as figuras pertencentes aos segmentos negro e feminino centralizem a reflexão, que Buarque faz acerca da sociedade brasileira dentro de uma linha temporal. Como defendido anteriormente, ele é um escritor que, antes de tudo, se fez leitor não apenas das narrativas, que buscam delimitar as raízes identitárias do país, mas da realidade concreta que emerge de seu contexto social.

A estratégia de revisar os últimos dois séculos da história do país foi importante para que o leitor acompanhasse, em contextos históricos diferentes, a mentalidade das elites, que sempre estiveram no poder e a sua relação com os segmentos oprimidos – no caso do romance, a mulher branca e a negra – até chegar a primeira década do século vigente, período de transformações políticas e sociais que afetaram (ou prometia fazê-lo) de forma contundente a vida desses segmentos. Nesse sentido, a construção do narrador centenário, de origem abastada, racista e opressor contribuiu, para que o leitor adentrasse nos bastidores da elite e pudesse, através da sua memória, acessar aspectos da história da sociedade brasileira, que ainda não foram suficientemente explorados; entre eles, o impacto causado pelo autoritarismo do sistema patriarcal de expressão cordial nas relações afetivas das mulheres.

Nesta seção, afirmou-se reiteradamente que o romance analisado possibilitou ao autor Chico Buarque a entrada na tradição latino-americana, isso significa dizer que ele reescreve textos modelos “desarticulando-os”, rearticulando-os e lançando mão “do tema apresentado de início pelo modelo original”, o escritor o manuseia “segundo sua própria direção ideológica”. Essa é a manobra que se opera no romance **Leite Derramado**. A história do Brasil é revisitada

para contar as histórias que não foram contadas, verificadas pela atitude narrativa de Eulálio, que desprovida de qualquer juízo moral de valor, favorece a exposição privilegiada de cenas que a história oficial não teria para ilustrar, com tanta veemência. Os eventos aqui descritos superam qualquer expectativa documental, porque o narrador, desprovido de qualquer tipo de filtro, coloca o leitor frente-à-frente com as práticas legitimadas socialmente, que não só cerceavam os direitos da mulher ao seu corpo, desejo e expressão do sentimento, como as rebaixavam, vilipendiavam, entre outros. Tudo isso contado com uma intensidade que comove, interpela a história, sem deixar de promover a reflexão do leitor.

4 CAPÍTULO III: LEITE DERRAMADO: OS PILARES DA CULTURA E SOCIEDADE BRASILEIRA SOB O ARRANJO DA POESIA E DA CANÇÃO

A voz narrativa do romance **Leite Derramado** assume um ritmo pendular que a coloca ora no campo prosaico ora no campo poético/musical. A observação desse *modus operandi* demonstra a armadilha que seria tentar avaliar somente alguns aspectos líricos do romance, já que a marca da narrativa de Eulálio é a alternância rítmica, esse deslizar por sobre essas diversas superfícies discursivas.

Como expresso no capítulo anterior, ao fazer uma incursão em suas memórias pessoais e familiares, Eulálio acaba por tecer a contrapelo as memórias do país. Uma vez identificado esse aspecto histórico da obra, tem-se como objetivo para o presente capítulo a análise da estetização que é operada pelo narrador para dar conta dessas duas histórias, e os caminhos por ele trilhado, ou melhor dizendo, interessa pensar como essa história é processada e/ou percebida pela voz narrativa e qual é a sua estratégia para retirar a linguagem do circuito comunicativo e colocá-la no artístico.

4.1 A REALIDADE TRANSMUTADA EM SIGNO POÉTICO: DA MODULAÇÃO DO RITMO PARA SEPARAR OS TEMAS OU A ORGIA DA PROSA COM A POESIA

Para a construção dessa análise da estetização da realidade operada pelo autor, optou-se por não desconsiderar o longo caminho no campo artístico musical de Chico Buarque. O fato desse romancista ser um nômade, no que tange ao seu fazer artístico, e ser detentor de uma trajetória artístico-musical que ora o coloca em posição de conforto, ora o desqualifica como escritor – no sentido de críticas de Marcelo Mirisola, que atribui a sua instituição como escritor ao fato de já ser um compositor reconhecido – parece induzir intuitivamente a buscar os possíveis diálogos entre as suas duas performances artísticas. Este artista múltiplo, que transita entre as artes, como um escritor que se origina da música popular, que se caracteriza e se singulariza a permanência desse músico-escritor no cenário literário.

Nesse sentido, optou-se por iniciar a análise com um fragmento de uma entrevista concedida por Chico Buarque ao jornal **Expresso-Portugal**, no qual o escritor se impõe pelo fato de mostrar como ele tem plena consciência de que o escritor não suprime o músico, ou, talvez, de que a prosa não se encontra desprovida de musicalidade. Nesse sentido, percebe-se

em seus diálogos, conversas e entrevistas há sempre uma referência direta ou indireta a uma música que o músico possui internalizada no seu repertório de respostas, e, que, por mais que ele se afaste da composição musical durante o seu processo de criação, não consegue ser neutralizada ou até bloqueada, já que estas questões estão internalizadas no sujeito e no seu fazer artístico. Nos momentos em que Chico Buarque refere-se a música, suas entrevistas acabam por se caracterizar como intervenção crítica, uma vez que o artista acaba por se apresentar também como intermediário da leitura de sua obra ficcional, quando direciona o público a realizar uma leitura e interpretação dos seus livros. Como se indicasse que não se ignora a sua sensibilidade musical, convidando/provocando o leitor a atentar para a presença da música e para as relações entre a prosa, a poesia e a canção:

Ana Cristina Leonardo: A prosa sente-se mais livre?

Chico Buarque: Sinto-me mais livre. Se bem que, na prosa, tenho a impressão que se poderia reconhecer uma vocação musical. Eu sinto necessidade que a minha prosa corresponda a um rigor musical. No sentido de ter uma certa cadência, ritmo. Muitas vezes mudo uma frase, uma palavra, e não paro enquanto não me satisfizer musicalmente. Não que eu fale a frase em voz alta ou vá cantar aquilo. Mas há uma exigência quase musical. Agora, na criação de prosa, evidentemente há que haver uma lei narrativa. Se bem que muitas vezes a gente supõe que não, ou a gente não quer. Mas aí, acho que é um pouco a inveja que a prosa tem da poesia. Eu, na verdade, o que menos me atrai na escrita de um romance é a história. Me interessa mais trabalhar com a forma, a forma de contar aquela história. A história em si não é nada, muitas vezes não é nada.

Ana Cristina Leonardo: Neste seu livro sente-se muito isso. Os cortes, as repetições. Mesmo o facto de os capítulos serem curtos. Mas, provavelmente, por ser músico, não precisa de ler alto.

Chico Buarque: É uma música que está dentro da cabeça. A cabeça pensa a música, não precisa de cantar para perceber que música é aquela. Os capítulos são todos feitos de um parágrafo só. 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 desafogo daquele velho falando, falando, até... até ele cansar (LEONARDO, 2009).

Então, percebe-se que embora o autor declare ter “uma exigência quase musical” em sua produção literária, ele reconhece a existência de “uma lei narrativa” que não pode ser ignorada. O que é essa lei narrativa? Em **O Arco e a Lira**, o poeta e crítico Octávio Paz afirma que:

Enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a manifestar-se como uma construção aberta e linear. Valéry comparou a prosa com a caminhada e a poesia com a dança. Relato ou discurso, história ou demonstração, a prosa é um desfile, uma verdadeira teoria de ideias ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiral,

zigzagueante, mas sempre para frente e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição-recriação não passa de ritmo, maré que vai e vem, sobe e desce (PAZ, 2012, p.75).

Assim, Octávio Paz apresenta as ações “andar” e “dançar” descritas por Valéry, mas o seu universo argumentativo parece se centrar na ideia de ritmo como fator diferenciador e preponderante entre as formas prosaicas e poéticas. Como se o ritmo subjacente em cada forma literária definisse as suas características.

No capítulo “O ritmo”, ele vai afirmar que o ritmo é unidade fechada, ordena todos os movimentos do universo e por isso está contido em todas as manifestações da vida, inclusive precede o falar e o respirar. É como se a respiração, os batimentos cardíacos, o movimento das marés e fases lunares e a linguagem fossem unidades ritmadas. O ritmo define como as partes de um todo se associam de modo a produzir sentido. O autor traz como exemplo o idioma, definido como totalidade indivisível que não é constituído a partir de uma somatória dos seus elementos constituintes - as palavras - conjunto de frases compostas pela harmônica e ritmada associação desses elementos que transmitem um sentido.

Para Paz, a frase é uma totalidade autossuficiente, fechada em si mesma célula da linguagem, “unidade mais simples da fala”, “como num microcosmo, a linguagem inteira vive nela” (PAZ, 2012, p. 56). O poema também possui esse caráter indivisível, mas – nas palavras do autor - “ao contrário do que acontece com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui como tal e a faz linguagem, não é o sentido ou direção significativa, mas o ritmo” (PAZ, 2012, p.58). Embora ele afirme que “no interior de todo idioma há um ritmo”, este só é percebido pelo poeta que “transforma, recria e purifica o idioma” (PAZ, 2012, p. 54) quando, em seu processo de criação, conecta-se com a língua no estado primitivo. Deste modo, cada cultura, cada artista percebe esse ritmo de forma singular. Logo, pode-se inferir que cada escritor possui um ritmo peculiar.

Até então é possível depreender da leitura, que prosa e poesia são constituídas de ritmo, embora se prestem a propósitos diferentes, uma vez que a última eterniza uma imagem e tem seu sentido acabado em si e aquela comunica uma mensagem e quando alcança o seu significado, já não são necessárias. Paul Valéry, no texto “Poesia e Pensamento Abstrato”, constrói a sua argumentação relativa aos tipos prosa e poesia levando mais em consideração esse aspecto da perenidade da linguagem. Para o autor, também a frase prosaica tem como direção a transmissão de um sentido. A diferença entre os dois tipos reside no momento

posterior ao enunciado. As palavras em seu uso comunicativo parecem descartáveis; quando acredita-se ter alcançado o objetivo da comunicação. É como se não se precisasse retornar a elas, já não são interessantes. Diferentemente do que ocorre com a poesia cuja organização das palavras nos interpela fazendo a elas retornar.

Ao descrever os atos de andar e dançar, Paul Valéry ressalta ainda que o andar é um “ato dirigido para alguma coisa à qual é nossa finalidade juntarmo-nos” (1991, p. 212). E esse ato é controlado em conformidade com algumas circunstâncias que definem inclusive um prazo limite. No ato de dançar a lógica que se impõe é diferente:

Não se trata, portanto, de fazer uma operação limitada, cuja finalidade está situada em algum lugar no ambiente que nos cerca, mas sim de criar e de manter, ao excitá-lo, um certo estado, através de um movimento periódico que pode ser executado no mesmo lugar; movimento que se desinteressa quase inteiramente da visão, mas excitado e regulado pelos ritmos auditivos (VALÉRY, 1991, p. 212).

Mesmo diante dos contrastes entre os dois tipos de uso da linguagem, o poeta afirma que existe um ponto de união entre os dois: a matéria utilizada, a palavra. Contudo a palavra utilizada em um discurso, relato ou qualquer outra forma prosaica está destinada a ser substituída pelo seu *sentido*, ela morre, do mesmo modo que o sujeito que se desloca em direção a um objetivo, ao alcançar a sua finalidade, esquece o ato. Já o poema, como a dança, é uma espécie de linguagem que acomoda as palavras como numa fonte perenal: “não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente” (VALÉRY, 1991, p. 213).

A lei da narrativa da prosa, por conseguinte, é a “distinção das partes constituintes da linguagem” (VALÉRY, 1991, p. 213). O relato há de ser diferente do seu sentido, enquanto na poesia som e sentido são unidades indissolúveis. Mas há textos prosaicos, que superam essa oposição. Ao falar da evolução da poesia moderna francesa, Octavio Paz afirma que a poesia moderna

(...) nasce com a prosa romântica, e seus precursores são Rousseau e Chateaubriand. A prosa deixa de ser uma serva da razão e se torna confidente da sensibilidade. Seu ritmo obedece às efusões do coração e aos saltos da fantasia. Depois se converte em poema (...) A imagem faz a prosa se espatifar como descrição ou relato (PAZ, 1956, p. 90).

E o ensaísta mexicano prossegue:

A luta que a versificação regular e a rítmica travam nas entranhas do espanhol não se manifesta como oposição entre a imagem e o conceito. Entre nós a dualidade se dá como tendência à história e inclinação pelo canto. O verso espanhol (...) é uma unidade em que dois contrários se abraçam: em que é dança e outro que é relato linear, marcha no sentido militar da palavra (PAZ, 1956, p. 93).

Essas assertivas são relevantes, sobretudo, para se pensar que são considerações do início da segunda metade do século XX. No entanto, nos dias atuais, muito já se modificou e, nesse sentido, não é equivocado concluir que na contemporaneidade identifica-se uma porosidade muito maior nas fronteiras, que deveriam demarcar os limites entre prosa e poesia⁸. Octávio Paz sinaliza essa orgia da prosa com a poesia como um fenômeno que, pelo menos, se inicia na modernidade, identificou o interior da prosa como o espaço de onde surge a poesia moderna e ainda afirmou acreditar “que o poema tenderá cada vez mais a ser uma partitura”.

E esse parece ser o caso da narrativa de Eulálio Assumpção que, como se percebe na apreciação de algumas imagens selecionadas, parece estabelecer uma relação harmônica com a poesia lastreada numa estrutura, que se quer musical. É como se o romance infringisse a lei da narrativa citada por Buarque na entrevista anteriormente destacada, uma vez que incorpora aspectos da poesia e da canção, posicionando o leitor ora diante de um relato que apenas transmite uma mensagem, ora de uma imagem fechada em si e eternizada pelo poder da poesia ou da canção.

No capítulo dezenove do romance **Leite Derramado**, que se inicia de forma diferente do padrão de todos os outros, já que conta as suas memórias a alguém que o escuta e, às vezes, supostamente as escreve. Nesses momentos, são catalogados assuntos de diversos temas como a sua origem opulenta e nobre, o relacionamento com Matilde, a rotina de trabalho com o francês Dubosc, a descrição do quarto da enfermaria, no qual está internado, os rumores externos etc. Esse capítulo é introduzido com o narrador cantando uma canção popular e em seguida ele dirige sua fala a alguém que parece ser a enfermeira, porém o assunto por ele tratado faz entender, que é com a mãe que o narrador de fato conversa. O cuidado de verificar a temperatura também com as mãos, a descrição do ambiente, a remissão a berceuse nos indica esse caminho de leitura, conforme o excerto abaixo:

⁸ Embora tenhamos conhecimento da existência de estudos acerca permeabilidade entre as fronteiras das formas prosaicas e poéticas na contemporaneidade, entende-se que o romance aqui estudado pode ser lido sob a ótica do teórico Octávio Paz.

Você me derrubou, mas eu me levantei, você me machucou, mas eu lhe perdoei, gosto de ouvir a lavadeira lá embaixo cantando isso aí. Quem hoje veio me ver foi o papai, que nunca aparece no meu quarto. Passou para me recomendar que ficasse pregado na cama, senão a caxumba desce para os ovos, o saco fica enorme e o pinto vira pelo avesso. Por isso não viro a cabeça para olhar você, mas pelo rabo do olho a vejo de chambre e chinelos, dando uns cascudos no ar. É o termômetro que você sacode antes de colocar no meu sovaco, para então sentar na minha cama e pousar as costas da mão no meu pescoço e na minha testa. Eu por mim ficaria doente mais amiúde, teria caxumba outras vezes, e catapora e sarampo e apendicite. E meu quarto teria constantemente esta luz morna de abajur, com janelas fechadas mesmo de dia. E quando você me cantasse uma berceuse, eu poderia enxergar uma lágrima oscilando em cada olho seu, o mesmo par de lágrimas de quando você toca piano, e mais não digo para não a aborrecer com sentimentalismos. Fora da música, você tem sempre essa nobreza de reprimir os sentimentos, que certamente lhe doem, como deve doer leite empedrado (BUARQUE, 2009, p. 129-30).

Existem, ao alcance daqueles que não possuem conhecimento musical, dois tempos e ritmos nesse excerto que fazem a base constituinte de toda narrativa. Por analogia, pode-se dizer que essa cadência soa como os dias no mês de junho, em Salvador, que se iniciam com manhãs ensolaradas e se fecham com o frescor noturno, que causa certo estranhamento a quem sentiu o calor da manhã. Há um ritmo linear, prosaico e autofágico; outro, o ritmo poético, eterno presente da lírica.

O ideal seria que a música que introduz o capítulo, “Amor no coração”, de autoria de Chiquinha Gonzaga e Zuca Gonzaga, cantada em ritmo de forró, fosse ouvida antes de se proceder a leitura, porque essa é a tônica que o trecho narrativo irá assumir, com suas muitas aliterações, até que, num dado momento, esse ritmo é quebrado para dar lugar a outro. Esse método de combinações e variações sonoras permeia boa parte do romance. E essa alternância no ritmo não é gratuita. No primeiro momento, que é embalado pela música junina, aquilo que é dito não passa de mera comunicação, apenas o ruído de um palavrório. A palavra se presta a uma travessia de um polo a outro, aparenta seguir um curso linear rumo ao seu sentido (ou o não sentido) e posterior descarte.

Essa mistura de assuntos do capítulo XIX - a visita do pai, a caxumba, o termômetro sacudido ao ar – concorrem para compor um todo estrutural que é narrativo e também musical. E, por mais que o conteúdo comunicado - nesses momentos em que a música parece mais evidente que os fatos narrados - seja apenas um fluir verbal aparentemente desinteressado, os fatos narrados adquirem uma importância fulcral no constructo narrativo, uma vez que essa permanência no plano do *no sense* impregnado de ritmo oferta ao leitor uma percepção mais

aguda da mudança do tempo rítmico e o prepara para a conseqüente visualização do signo poético. É o que se pode chamar de música para os olhos.

Num segundo momento do mesmo fragmento, é o instante em que o ritmo poético é iluminado. A partir do sintagma “Eu por mim ficaria doente mais amiúde” até o fim da citação, a narrativa já não apresenta o mesmo compasso, poderia ser cantada como uma valsa. E eis que som e sentido aparecem inseparáveis. Esse fragmento de profundo lirismo é colocado em relevo no plano rítmico e no plano do conteúdo.

Em seu ensaio “A música da poesia”, o poeta e crítico T.S. Eliot afirmou que:

O que admiramos num soneto perfeito não é tanto a habilidade do autor em adaptar-se ao modelo, mas a perícia e a força através das quais harmoniza tal modelo àquilo que pretende dizer. Sem essa adequação, que depende tanto da época quanto do gênio individual, o restante se resume, na melhor das hipóteses, ao virtuosismo; e onde o elemento musical é o único elemento, ele também desaparece (1957, p.53).

Embora Eliot esteja falando da adequação entre forma e conteúdo, pode-se referir também à habilidade que tem o autor de adaptar-se a um modelo, ao seu projeto. Observa-se e que som e sentido, forma e conteúdo são indissolúveis nesse exemplo, já que na escrita esses elementos foram harmonizados de modo a produzir determinados sentidos. Há, na organização dos conteúdos narrados, uma confluência de ritmos dissonantes e complementares que são distribuídos em forma de relevo. A parte mais prosaica, cujo conteúdo narrativo parece menos relevante e apresenta um ritmo contínuo da fala, estaria representada na parte plana, e nas saliências encontrar-se-iam arranjadas as variações rítmicas da narrativa associadas aos seus respectivos conteúdos significativos. E qual é a relevância desse encontro entre os ritmos prosaico e poético para a produção de sentido na obra em estudo? Por que o ritmo poético é sobrelevado em alguns trechos da narrativa?

Cabe aqui reforçar a ideia – já diluída no texto – de que a narrativa construída por Buarque aposta, formalmente, na contaminação da prosa pela poesia – e pela canção –, por ser o meio formal mais eficaz de interpelar a história. Deste modo, entende-se que a escolha desse ritmo poético (perene por natureza) que se sobreleva para dar conta da condição de um segmento social oprimido – nesse caso específico, o das mulheres do final do século XIX e início do século XX, conforme analisado no capítulo anterior - irônica e causticamente, ilumina um lado da história e cultura do país negligenciado pelos discursos oficiais. Convém ratificar que a distribuição dos temas nessa “música”, nesse ritmo, não se dá aleatoriamente; o poema e a canção têm um traço comum: o poder de eternizar. Mas o que essas imagens eternizam? A

opressão dessas mulheres? O intuito é aprisioná-las em um tempo de sujeições? Ao contrário, o que quase se materializa nesses signos é a dor que uma estrutura social macro impõe a um segmento tão relevante para constituição e manutenção da sociedade. Observando por este prisma, pode-se dizer que há uma ambivalência no propósito do autor em destacar esses fatos históricos num tempo narrativo que parece se eternizar. A imagem da condição feminina é cristalizada no tempo para que se evidencie a sua dor.

Levando em consideração o perfil do narrador, não se deve esquecer, que não é o narrador tradicional que detém todo controle sobre o que é narrado, pode-se dizer que essa operação parece feita à sua revelia, já que ele não está predisposto a questionar a narrativa da nação para reconhecer em suas bases a participação e concomitante opressão desses segmentos. Em outras palavras, é como se esses fatos narrados e colocados em destaque com o uso de ritmos diferenciados assumissem uma autonomia dentro da narrativa, de modo a se rebelar contra o propósito do narrador, que os expõe – num retorno prazeroso no tempo - como num álbum de fotografia para rememorar, e ao mesmo tempo legitimar, uma conduta recorrente e banalizada no contexto específico em que o fato ocorreu. O relato, porém, depois de emitido, e com o aval do leitor, parece fazer um movimento de ricochete para servir a um propósito divergente daquele intencionado pelo narrador, que figura, nesses momentos, como um mensageiro inconsciente do posicionamento do autor.

Nesse último excerto transcrito, observa-se que o ritmo mudou para que se sobrelevasse o efeito do adestramento feminino no contexto da narrativa. Ali, naquele momento, congela-se o tempo para que outro se interponha. Percebe-se ainda a brevidade da exposição que tem, nessas condições, valor de poema. A voz narrativa poderia ser tão somente prosaica, ao contar da opressão em que viviam as mulheres daquela época, contudo o narrador de Buarque elege a construção de um signo fechado em si mesmo como num instante consagrado. E nesse caso, pode-se dialogar com Octávio Paz, quando destaca o momento em que sujeito e história se fundem:

O poema traça uma linha que separa da corrente temporal o instante privilegiado: nesse aqui e nesse agora começa algo: um amor, um ato heroico, uma visão da divindade (...) Esse instante é ungido com uma luz especial: ele foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração (2012, p.192 -193)

A partir do momento que o fato contado se investe do caráter poético, este se torna presente para sempre, encarnado na história. Talvez por isso, os conteúdos que se julga uma

interpelação do autor a história hegemônica apareçam consagrados pela poesia, como se identifica na citação abaixo:

E quando eu ajeitava os antúrios na sala, tive a surpresa de ouvir Matilde chorar baixinho, desafogar de vez em quando só lhe poderia fazer bem. Eu já subia para lhe oferecer assistência, mas no meio da escada me detive a reparar melhor nos seus gemidos. Aqui não me darei ao desfrute de divulgar intimidades de Matilde, mas digo que cada mulher tem uma voz secreta, com melodia característica, só sabida de quem a leva para a cama. Foi a voz que ali escutei, ou quis escutar, havia semanas que não me deitava com Matilde. E me delicieei de imaginar que naquele momento ela se acariciava pensando em mim, como eu a namorava em pensamento toda noite no meu quarto. Cheguei ao topo da escada pisando leve, de jeito nenhum eu interromperia Matilde, queria espreitá-la até o fim. Mas subitamente, do nada, me subiu à cabeça uma quentura violenta, senti minha pele inteira se repuxar. Num instante fui tomado pela ideia de que havia um homem com Matilde, eu já ouvia ofegos de homem mesclados aos gemidos dela. Meus olhos como que se encheram de sangue, e os tacos do assoalho imitavam pegadas de um homem grande, uns pés sujos de areia no caminho de Matilde. Eu via pegadas por todo o piso, antigas e recentes, direitas e esquerdas, indo e vindo, também de lado, era um quebra-cabeça de pegadas justapostas. Pensei que eu fosse investir aos gritos contra o casal, pôr para correr o canalha e esbofetear minha mulher até escangalhar seu rosto. Mas não, logo me vi seguindo a furta-passo os lamentos langorosos de Matilde, com maior sofreguidão que antes eu necessitava agora espioná-la. Passei pelos quartos vazios, ouvia soluços e água escorrendo no banheiro, e surpreender Matilde a me trair no nosso leito, não sei por que, me diminuiria menos que vê-la se entregar de pé a um homem molhado. Cheguei sem fôlego à porta entreaberta do banheiro, e o que vi foi Matilde debruçada na pia, como se vomitasse. Por um segundo me ocorreu que pudesse estar grávida, depois vi seu ombro direito nu, ela arriara uma banda do vestido. Corri para a abraçar, envergonhado do meu mau juízo, mas ela aprumou o vestido bruscamente e se esquivou de mim, deixando a torneira aberta. E vi respingos de leite nas bordas da pia, o ar cheirava a leite, vazava leite no vestido da sua mãe, nunca lhe contei esse episódio? Então não o leve em conta, nem tudo o que digo se escreve, você sabe que sou dado a devaneios (BUARQUE, 2009, p. 134-136).

Este longo fragmento do capítulo XIX surge depois de uma extensa narrativa de assuntos comuns, dentre os quais o narrador relembra concomitantemente à última festa organizada pela mãe em seu casarão, com a presença da suposta amante e provável motivadora do assassinato do seu pai, além de rememorar a sua desconfiança em relação ao seu chefe Dubosc, que aparentava não ter lealdade, para com a empresa de artilharia onde ambos trabalhavam.

Considera-se que, no já referido capítulo, apenas esses dois fatos aqui destacados ganharam relevância e ritmos, que se descolaram do ritmo narrativo e linear, que aparecem justapostos obedecendo a um rigor de alternância rítmica. O narrador parte do forró de

Chiquinha Gonzaga e outras digressões; alterna o ritmo para falar da retenção do sentimento de sua mãe; em seguida, varia mais uma vez o ritmo para um jorro verbal de digressões no plano prosaico similar àquele do início do capítulo aqui analisado e, outra vez, mais uma imagem, a do leite derramado, se interpõe para, em seguida, ceder o espaço para a continuidade da prosa.

Esse último trecho da citação é a imagem que centraliza o campo significativo de todo o romance. **Leite Derramado** é a narrativa de um país que interpela as narrativas hegemônicas, à medida que torna evidente e eterniza, pelo poder de sagração da poesia, os segmentos estruturantes e oprimidos da sociedade brasileira. Destarte, julga-se relevante para o aprofundamento do entendimento da obra, fazer duas ressalvas sobre a última imagem.

Primeiro, a assertiva que conclui o primeiro fragmento – transcrito na página 70 - estabelece com esse último uma relação de sentido. Observe-se o seguinte recorte: “Fora da música, você tem sempre essa nobreza de represar os sentimentos, que certamente lhe doem, como deve doer leite empedrado” (BUARQUE, 2009, p.130), o que associado ao fato de Matilde não estar mais amamentando a sua filha. O narrador em momento anterior afirma que:

No início da crise ainda olhava a filha, agora nem isso, creio que se magoou ao pilhar a Eulalinha agarrada no peito da ama-de-leite. Se o leite estanca assim de supetão, dizia a ama, é porque a mãe perdeu um ente querido, ou padeceu grande decepção amorosa. Olhava para o alto quando se referia ao ente querido, e decepção amorosa ela falava olhando pra mim, como se eu fosse um mau marido (BUARQUE, 2009, p. 134).

Essas duas informações ordenadas de tal maneira, douradas pelo ritmo poético, sugerem uma unidade semântica. Represar os sentimentos é tão doloroso, quanto o leite empedrado que só se solidifica, ou é retido, em decorrência do sofrimento diante da perda de um ente querido ou decepção amorosa. Não parece estocástica essa aparente unidade das duas diferentes personagens no espaço do sentimento. Mesmo com esse hiato entre um relato e outro, ou ainda, entre as realidades discrepantes das duas personagens, percebe-se que há uma deliberada necessidade de trazer à tona e emoldurar a dor decorrente da opressão causada – como supradito - por um sistema cujas estruturas possuem as digitais femininas, mas que paradoxalmente parece se posicionar contra as mulheres.

Não seria redundante enfatizar que essa dor se consuma de forma diferente entre as duas mulheres em questão. Enquanto a mãe de Eulálio era coercitivamente direcionada a desempenhar o seu específico papel social feminino, cuidando para que seu comportamento não destoasse das boas maneiras, chegando ao ponto de ser obrigada e reter os seus sentimentos, Matilde sofria também por essas formas de coerção e por ser negra, por não se encaixar

adequadamente ao padrão, além de ser segregada pela sogra. Colocando as distinções à parte, infere-se da leitura que, embora o autor não ignore as demandas específicas de cada uma dessas personagens, ele parece buscar aquilo que as une: a dor causada pela opressão do sistema social patriarcal e racista.

Não seria ingênuo afirmar que o imbrincamento da prosa com algumas características da poesia expostas anteriormente é uma, entre as estratégias narrativas, que se presta, no romance **Leite Derramado**, a dar proeminência a alguns aspectos da história do país. Considerando a discussão do capítulo anterior, é necessário reiterar a ideia de que para contar parte da história do país, Chico Buarque apostou na condição da mulher, seja ela negra ou branca, com o aparente intuito de lançar luzes sobre sua presença, sua importância para construção das bases sociais, bem como sua opressão no interior da sociedade brasileira. Nesse sentido, é proveitoso sinalizar que essas imagens, construídas a partir daquilo que se pressupõe ter sido a condição desse segmento no Brasil dos séculos XIX e XX, são forjadas com os ingredientes da poesia, porque, do mesmo modo que em suas canções, esse romance reserva um lugar especial a essa categoria.

A ideia que se defende é, que o romance **Leite Derramado**, uma narrativa formalmente construída na região fronteira entre a poesia e a canção e o entrelace das duas formas é operado de modo a deixar, que os aspectos líricos mais contundentes encontrados nos limites da obra emoldurem - talvez como uma regra - imagens de mulheres e seus dilemas, enquanto os elementos estruturais da canção parecem convergir para dá conta do lamento diante dos reveses do tempo - a perda do poder associada às transformações sociais ocorridas no Brasil - e do instinto de preservação e permanência do narrador que, de forma mais ampliada, é o mesmo das elites.

O segundo aspecto a ser observado ainda nesse contexto circunscrito, o da cena do leite derramado, é o significado que essa representação imagética pode assumir se observada exclusivamente pelas lentes do narrador. Somente em dois momentos da narrativa percebe-se uma referência ao leite de Matilde, nos capítulos catorze e dezenove (esse último é o que traz a imagem do leite na pia aqui analisada). No capítulo catorze, o narrador vai dizer: “o leite de Matilde era exuberante, agora mesmo ela encheu duas mamadeiras antes de dar o peito à criança” (BUARQUE, 2009, p.85). Nas duas citações ele sugere a ideia de exuberância, contudo essa exuberância associada ao tom elegíaco que se espalha por toda narrativa nos dá a entender que esse leite que metaforicamente excede e se derrama, é o motivo de seu lamento íntimo - a perda de Matilde - e social.

Contrariando o adágio popular, Eulálio chora o leite derramado, lamenta o resultado do encadeamento dos fatos. Isso não quer dizer que se arrependa de qualquer atitude equivocada. Conforme discutido no capítulo anterior, ele narra os fatos ocorridos, abstraindo-se de qualquer responsabilidade moral, seja ela positiva ou negativa. Quanto a isso, pode-se dizer que a naturalidade percebida no relato do isolamento de Matilde, no mesmo quarto de despejo que a avó e a mãe ou mesmo na desqualificação da figura da esposa que dança maxixe, é a mesma que se percebe quando ele conta que comprou os antúrios, levou-os para casa e se pôs a arrumá-los em um vaso. Entretanto se faz necessário esclarecer, que a voz narrativa apenas não exterioriza um julgamento ou balanço dos seus atos, como o fez Paulo Honório⁹, contudo o leitor atento percebe uma denúncia ou, às vezes, um *mea culpa*, que se esboça sem a autoacusação, explícita que se verifica no narrador de Graciliano Ramos. O modo objetivo de apresentar os fatos narrados, acaba por dissimular o juízo que Eulálio faz.

Eulálio narra a partir da coisa dada, definida. Expõe os fatos somente, como numa apresentação panorâmica. Fica o leitor com a responsabilidade de avaliar. Porém, é importante salientar que, ainda com toda objetividade narrativa, permanece na atmosfera do seu relato uma espécie de queixume do narrador, que já nas primeiras páginas do romance diz: “Mas bem antes da doença e da velhice, talvez a minha vida já fosse uma dorzinha chata a me espetar o tempo todo, e de repente uma lambada atroz” (BUARQUE, 2009, p. 10). E continua: “E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, a memória é uma vasta ferida”. (BUARQUE, 2009, p. 10). Esses fragmentos anunciam uma predisposição ao lamento e a ausência da esposa é a sua principal queixa ou é aquela que aparece na superfície.

O narrador, por quase toda extensão da obra, rememora a sua relação matrimonial com um tom saudosista e, nesses momentos, ele é apenas um “puro ficcionista”, parece estar, mesmo narrando em primeira pessoa, aparentemente abstraído da história, como se o encadeamento e o resultado dos fatos fosse algo inelutável. Atrelado a esse fato tem-se o lamento social, que está quase manifesto na extensão da obra. Ele parece tentar omiti-lo, contudo o próprio fluxo da narrativa, o palavrório do ancião, acaba por expor essa insatisfação diante de suas perdas materiais e do rumo tomado pela sociedade, contudo convém advertir que existe uma sobriedade na forma de lamentar o que se passou, o passado é posto como um tempo que não volta, embora permaneça como memória.

⁹ Paulo Honório é o narrador-personagem do romance São Bernardo (1934) de Graciliano Ramos.

4.2 A INTERPENETRAÇÃO DA CANÇÃO: O NARRADOR ENTRE O LAMENTO E A DESFORRA

Em ensaio intitulado “O artista e o tempo”, o crítico José Miguel Wisnik, em parceria com Guilherme Wisnik, se propõe a analisar a relação da obra musical e literária do cancionista e escritor Chico Buarque com o tempo, em perspectiva tanto objetiva/histórica, quanto subjetiva. Suas análises se concentram em canções selecionadas, que foram produzidas em três decênios aleatórios, bem como nos dois primeiros romances de Chico Buarque – **Estorvo** (1991) e **Benjamim** (1995). A aproximação que os ensaístas fazem entre os dois tipos de produção do músico-escritor leva em consideração alguns gestos do autor, ou características percebidas em sua criação, que encontrados tanto em suas canções, quanto nos dois romances. Este ensaio interessa especialmente, porque destacar-se-ão as aproximações entre o compositor de canções populares e o romancista, no que se refere ao conteúdo e a forma.

O primeiro gesto sinalizado é a capacidade que as suas canções têm de definir uma “agenda’ da nossa história contemporânea” e “uma ‘agenda’ afetiva e pessoal que surpreende e inscreve, em cada instância coletiva, a marca de uma experiência vertical irreduzível, ainda que acompanhada sempre da sensação de ser compartilhada” (WISNIK, 2004, p. 243). Nesse sentido, pode-se dizer que essas canções partem da observação de uma matéria concreta – os fatos históricos e cotidianos – que adquirem contornos artísticos capazes não só de iluminar acontecimentos e transformações sociais, mas também de trazer a percepção do autor acerca desses fatos, bem como promover uma filiação daqueles que as experimentou (e experimenta). Sobre esse aspecto, os autores ainda afirmam que “as canções de Chico Buarque vêm pontuando décadas de história, mas de um modo diferente daquele que se atribui a ele. Nelas, a grande história vem sempre repassada pelas pequenas experiências, essas por sua vez reveladoras da vida coletiva de um modo inesperado” (WISNIK, 2004, p. 245).

José Wisnik têm o cuidado de perceber e sinalizar o modo com o qual as canções de Chico Buarque flagram esses movimentos da história. Segundo ele, diferente do movimento tropicalista,

O mundo de Chico Buarque não é de cortes súbitos, rupturas radicais ou intervenções programáticas. Em vez disso, ele capta sinais sutis de mudanças quase imperceptíveis que de repente se condensam numa imagem ou numa situação, já catalisada embora recém-percebida na sua nova forma, que guarda ainda os sinais controversos de estágios anteriores (WISNIK, 2004, 247).

E é justamente esse modo de captar e imbricar cultura, política e mudanças socioeconômicas ao seu fazer artístico, encontrado nas canções e reverberado na ficção, que interessa para essa análise. Até então o alvo do nosso escrutínio foi, no segundo capítulo, os aspectos históricos filtrados pela subjetividade da voz narrativa; no presente capítulo, o nosso intento é analisar os mecanismos utilizados pelo autor para estetizar esses aspectos históricos, políticos e sociais. Deste modo, até então, identificamos alguns aspectos líricos/musicais encontrados na obra em estudo como a presença do ritmo poético que se reveza com o prosaico outorgando à narrativa uma dinâmica musical; a transmutação da realidade em signo linguístico fechado em si. Analisar-se-á, na presente seção, os ecos de temas abordados nas canções de Chico Buarque no romance **Leite Derramado**.

É importante sinalizar que o crítico José Wisnik distribui as canções de Chico Buarque em dois momentos: o do intimismo/introversão e o da extroversão. Esses dois momentos caracterizam a forma como o cancionista construiu sua relação com o tempo, se os contornos do lirismo estão presentes e a sua intensidade; se há, ou não, uma clara participação política. O momento da introversão – que tem seu auge, segundo sua análise, em 1968 com canções como “Retrato em Branco” e “Preto e Sabiá” – não se caracterizou pela ausência de um posicionamento político, mas por uma “indireta forma de intuição política” (2004, p.243), que fora substituída momentaneamente pela escrita mais engajada em decorrência do regime militar.

Os meios de produção modificados pelo contexto histórico implicaram mudanças na forma do artista estetizar a sua relação com o tempo. “O disco Construção (1971) marca uma reviravolta construtiva, do ponto de vista formal e de intervenção social, além do novo ânimo que o inspira” (WISNIK, 2004, p. 255). Este momento, o da extroversão, exigiu um engajamento e participação que se refletem nas canções deste período. Cabe salientar que, para o crítico, as produções deste momento de maior intervenção têm o teatro como seu contraponto o “que supõe uma relação mais combativa com o tempo” (WISNIK, 2004, p. 256).

Já no seu “retorno à especificidade lírica”, no período pós-ditadura militar, o romance por ser um gênero, Segundo José Wisnik (2004), mais interiorizado que o teatro, passa a fazer um contraponto às canções. E nesse sentido, interessam os seguintes gestos sinalizados pelo crítico na lírica de Chico Buarque, o que pode ser identificar no romance da análise: uma espécie de trabalho de luto, que aparece atrelado às abruptas transformações sociais e a reversão do tempo, como características identificadoras desta permanente interpenetração entre o cancionista e o escritor.

Como exposto anteriormente, ao falar sobre a lírica de Chico Buarque, o crítico vai identificar na obra de Chico – tomando por base de leitura as canções “Bye Bye Brasil”, “Anos Dourados”, “Iracema Voou”, entre outras produções contemporâneas, além dos dois romances citados - um amadurecimento de um trabalho de luto que – em suas palavras:

A faz decantar as promessas que se dissipam, as ilusões que se revelam como tais, os reveses que se impõem, num entre-lugar em que a vida perdida não anula a que fica em suspenso. Em outros termos, a formação de um país desejado, sempre latente, embora abalada por golpes surdos ou brutais, reverbera na mesma melodia que narra a sua dissipação (WISNIK, 2004, p. 248).

Em “Bye Bye Brasil” – canção que poderia, pela lógica dos críticos, ser enquadrada no momento da extroversão - ele sinaliza “o sentimento forte e difuso de algo que se perde” (WISNIK, 2004, p.247), mas que não se confunde com um passadismo. Com esta canção, ele mostra a fotografia que Chico Buarque faz do momento histórico do país a partir da perspectiva do “brasileiro trabalhador” que explora “a frente de oportunidades que parece se abrir no Norte-Nordeste” no período do “Milagre econômico” no Brasil. O *eu* que se expressa numa chamada telefônica registra “Dados de um país mudado, retalho de confissões ou declarações de amor, peripécias e percalços, pequenas e grandes expectativas desniveladas, notícias corriqueiras, restos e promessas de desejos, tudo misturado e à volta de um mote enigmático (“o sol nunca mais vai se por”)” (WISNIK, 2004, p. 246).

É curioso observar não só na análise desta canção, como das outras selecionadas pelo ensaísta, a capacidade do autor de expor uma transformação histórica e social, que sobrevém independente dos anseios dos indivíduos, tecer uma crítica a ordem estabelecida e concomitantemente deixar flutuante a estrutura, que se queria sem apresentar a “paralisia nostálgica”, que poderia produzir uma sensação de excessiva valorização do passado. Diante da impossibilidade de mover o tempo, Chico Buarque apenas faz um panorama subjetivo dessa estrutura social num dado momento histórico.

Nesse contexto da impossibilidade de rever as perdas ou o tempo que passou, é preciso recortar da leitura que José Wisnik faz da canção “Anos Dourados” (1986):

O centro da canção é o abismo em que cai o *eu* entre o tempo e o tempo, estranhando tanto a si quanto ao outro, ante o enigma do seu desejo. Abismo sobre o qual se voa quando a melodia recorrente e algo coloquialidade do começo (“parece que dizes, /te amo, Maria”) se abre e se expande em “meus olhos molhados/insanos, dezembros/ mas quando me lembro/ são anos dourados”. A compatibilidade profunda entre a letra e a música, as afinidades

conotativas que elas despertam e potencializam, trabalhando sobre a sensação do tempo datado e do tempo sem data, recriam a sensação de uma idade de ouro dos afetos, saudade sem tempo e sem lugar [...], cujo melhor continente não deixam de ser as canções (WISNIK, 2004, p. 250).

Então, pode-se perceber, a partir da assertiva do crítico, que o tempo que é revisitado (os anos 1950-1960), e que não retorna mais, também não é vislumbrado pelo viés passadista, há uma dignidade que impele o *eu* que se expressa apenas a rememorá-lo sem o projeto de permanecer a olhar para trás. É interessante pensar o “abismo entre o tempo e o tempo” como o espaço da canção, onde o cancionista – tal qual o poeta no poema - tem o poder de consagrar um momento e eternizá-lo. Em outras palavras, o que sucede é que essa compatibilidade entre a letra e a música comunga para que se preserve essa “idade de ouro dos afetos”. Sendo assim, o que poderia se apresentar como melancolia, em decorrência dessa falta, parece superado pelo trabalho de luto que confere sobriedade ao *eu* que se sentia subtraído pelas mudanças processadas pelo tempo.

Sobrevivem nas duas canções, por insistência da memória, o tempo que se desfez e o presente. E cada vez que esse “estado provisório” – o presente - é flagrado, ou mesmo registrado, encontramos de forma latente essa “formação de um país desejado”, sobretudo em “Bye Bye Brasil” por ter um elevado tom de ironia. Em “Anos Dourados”, por ser uma produção com uma forte carga lírica, esse tempo permanece também como recordação. Segundo os Wisniks, essa manobra de harmonização de tempos antagônicos só é possível, porque “a música popular, na tradição chico-buarquiana, é o meio e a mensagem do país que fala por seu corpo” (2004, p. 248). E ainda destacam que:

(...) nos romances *Estorvo* (1991) e *Benjamim* (1995), por sua vez, a narrativa desmelodizada e destituída de expressão musical deixa a nu um mundo de observações obsedantes e corrosivas, cujo giro vicioso parece engolfar toda inocência social perdida, toda evanescência lírica e toda chance de identificação coletiva, empurrando-as para um horizonte sem saída e sem salvação (WISNIK, 2004, p. 248).

O trabalho de luto – observado nas canções -, que é resultado das perdas obtidas em decorrência da ação do tempo e respectivas transformações sociais, está presente também no romance **Leite Derramado**, entretanto o *eu* que figura nessa tensão entre o tempo que se impõe e o que permanece em suspensão, o paciente da ação dissipadora do tempo, empurrado para “um horizonte sem saída e sem salvação” pertence ao nicho social, que sempre fora questionado nas canções mais engajadas de Chico Buarque. Nesse sentido, o quarto romance de Buarque traz em seu bojo uma espécie de “desforra”.

Identifica-se, nas canções até então citadas, que o lamento parte, em sua maioria, da camada social menos privilegiada, aquela que sente os efeitos da repressão. O sujeito que se expressa, através dessas composições, a saudade de um tempo, que insiste em permanecer, bem como a promessa de um futuro triunfante. No romance em análise, há um deslocamento da enunciação da queixa. O tempo dessa vez corroeu o “bem-estar” de uma família da elite. Por esse ângulo, o romance **Leite Derramado** simboliza também a passagem do poder econômico para as mãos das camadas populares e ainda representa uma ácida alegoria dos movimentos emancipatórios das minorias, espelhando contexto de produção da obra.

O romance estudado faz um contraponto, sobretudo às canções como “Roda Viva” (1968), “Deus lhe pague” (1971) e “Apesar de você” (1970), cujo fragmento consta como epígrafe na presente dissertação. Essa última, no ato do seu lançamento, o Brasil encontrava-se numa ditadura militar e era gerido pelo presidente Emílio Garrastazu Médici. O autor Chico Buarque utilizava do discurso artístico-musical, para tecer suas críticas ao regime opressor militar, sem que a censura percebesse suas investidas. O que se caracteriza como um período diametralmente oposto ao contexto de produção do romance **Leite Derramado**, que foi lançado no período em que a democracia, desde o seu advento da redemocratização do país até os dias atuais, viveu seu apogeu¹⁰. Embora as duas produções tenham sido elaboradas em épocas e conjunturas políticas tão distantes e divergentes, elas parecem se complementar, dialogar entre si.

A voz narrativa de Eulálio é remanescente de um sistema também opressor. Não militar, mas que segregava e que se utilizou, muitas vezes, da força coercitiva para estabelecer uma ordem. Como fica claro em sua narrativa, os seus ancestrais chegaram ao Brasil com a corte em 1808. Auxiliaram para a efetiva construção do Estado Brasileiro e sempre estiveram no poder em momentos decisivos para o rumo do país, conforme quando o narrador fala do avô:

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 familiar da fazenda na raiz da serra, com capela abençoada pelo cardeal arcebispo do Rio de Janeiro. Seu ex-escravo mais chegado, o Balbino, fiel como um cão, ficou sentado para sempre sobre a tumba dele. Se você chamar um táxi, posso lhe mostrar a fazenda, a capela e o mausoléu (BUARQUE, 2009, p.15).

¹⁰ A afirmação faz referência às ações afirmativas e políticas públicas que foram elaboradas para favorecer as ditas classes minoritárias entre os anos de 2002 e 2013. Verificar nota, no capítulo anterior, no qual apresentam-se algumas fontes, que trazem esses dados.

A família da personagem sempre esteve imiscuída ao poder e os ecos dessa ancestralidade excludente, autoritária e escravocrata, e depois falso abolicionista, são sentidos em sua fala. Como se todos os valores desses ancestrais estivessem encarnados na figura do narrador, que, aliás, insiste em permanecer pelo poder da escrita criativa. Assim, deduz-se que há uma equação entre narrador e o espírito conservador brasileiro.

No capítulo seis, reportando-se a uma possível técnica de enfermagem, que faz a sua assepsia, o narrador diz: “Sinto que você leva jeito porque é aplicada, tem meigas mãos, não faz cara ruim nem quando me lava, em suma, parece uma moça digna apesar da origem humilde” (BUARQUE, 2009, p.29), o que demonstra essa vinculação estreita com o sistema de valores de seus antepassados. Além disso, em outros momentos, ele se mostra intolerante à cachaça e refuta o maxixe, como gênero musical. Percebe-se, então, nos discursos e atitudes do narrador que as camadas populares, a pobreza e tudo que levasse essa mácula – como a população negra e cultura por ela produzida - era um problema. Em outra passagem do texto, o narrador, após comentar a morte do pai e pensar o que poderia ter feito para evitá-la – por exemplo, chamá-lo para uma conversa filial – sugere que o destino do seu genitor não foi tão ruim, já que o pai não se adaptaria às transformações ocorridas na sociedade do seu entorno.

E ainda que me escutasse, talvez seguisse igualmente para a emboscada. Porque talvez tivesse a intuição de que em breve os tempos seriam outros, e meu pai jamais se prestaria a permanecer num tempo que não era o seu. Sua fortuna no estrangeiro estava para evaporar, e não consigo imaginá-lo sem suas viagens anuais à Europa, seu camarote, seus hotéis, restaurantes e mulheres de primeira classe. Na política, a civilidade daria lugar ao cabotismo e ao espalhafato, tampouco vejo meu pai pedindo votos em praça pública, subindo em palanques, apertando a mão de populares, sorrindo para fotografias com a roupa suja de gordura (BUARQUE, 2009, p.131).

O narrador-personagem refere-se a todas as perdas materiais desde o *crack* da bolsa de Nova York e toda a mudança da conjuntura política por ele suscitada logo após a morte do pai. Levando em consideração esses fatos inseridos numa cadeia sucessiva, infere-se que há um pesar por essas citadas perdas e pela mudança na estrutura e relações sociais. As situações elencadas, que poderiam causar repulsa ao pai são as mesmas que lhe trazem aversão. Como dito anteriormente, essa narrativa se encontra assentada formalmente no entre-lugar entre a poesia e a canção e os aspectos relativos à perda do poder da família Assumpção aparecem mais atrelados às características estruturais da canção. O lamento pelo leite derramado no plano social aparece figurado, sobretudo nas repetições, que se espriam pela obra como um refrão, conforme citação abaixo:

Quem sabe Maria Eulália não se culpava até mesmo por ter nascido menina, julgando que eu contava com um herdeiro. Mas ainda que assim fosse, ela já me havia recompensado com o Eulalinho, que virou um filho para mim. Por ele até rememorei antigas berceuses, não me encabulava de cantarolar baixinho, quando no meio da noite o garoto se metia na minha cama, assustado com alguma coisa. **Ensinei-o a ler, arranjei-lhe uma bolsa de estudos no meu antigo colégio de padres onde meu nome ainda abria portas. Apeguei-me ao garoto, que malgrado o Palumba no nome e as feições um tanto rústicas, pertencia com certeza à minha estirpe. Acompanhava-me aos sebos na cidade e me ajudava a desencavar fotografias do início do século, quando os Assumpção davam as cartas no país, conforme lhe ensinei.** Foi ele quem encontrou uma foto de 1905 onde meu pai, jovem senador, aparecia de cartola numa comitiva do presidente Rodrigues Alves. Eu o levava de calças curtas ao Senado, fiz fotografá-lo na tribuna de onde seu avô tantas vezes discursou. O garoto não largava os livros de História, enchia a mãe de orgulho com as notas do boletim. Enfronhado em política desde cedo, chegou ao ginásio em condições de discutir, de igual para igual com seus professores, a situação periclitante do país. E um dia veio me comunicar que se tornara comunista. Que seja, falei comigo. Se vier o comunismo, Eulálio d'Assumpção Palumba chegará provavelmente a algum bureau político, a um conselho de ministros, se não ao comité central do partido. Mas em vez do comunismo, veio a Revolução Militar de 1964, então tratei de lhe lembrar nossas antigas relações de família com as Forças Armadas, até lhe mostrei o chicote que pertenceu ao seu sexto avô português, o célebre general Assumpção (BUARQUE, 2009, p. 125-126, grifos da autora).

Antes de tudo convém comunicar que o segmento em destaque na longa e necessária citação acima, aparece exatamente repetido por mais duas vezes no mesmo capítulo. Não por acaso esse é o trecho em que o narrador continua a falar da linha sucessória dos Assumpção a partir da sua filha. Eulalinho é o seu neto que foi educado com sua interferência e apresentado ao mundo através de sua mediação. Esse neto, todavia, se afeiçoa a uma orientação ideológica de esquerda. O que não era o ideal, levando em consideração a trajetória conservadora de sua família, contudo para o velho Eulálio essa poderia ser uma forma de retornar ao jogo do poder, uma vez que, nos seus devaneios, Eulálio, o neto comunista, poderia exercer algum cargo político caso o comunismo viesse a prosperar. Embora fosse uma espécie de esperança para reintrodução dos Assumpção nos recintos do poder, Eulalinho pode ser lido, pela perspectiva do narrador, como a constatação da degeneração de uma dinastia. E por ser, contraditoriamente, uma voz que contesta tudo aquilo que os seus ancestrais também defenderia, morreu no período da repressão militar - é o que o texto sugere - e deixa um filho que fica sob a responsabilidade do bisavô e da avó Maria Eulália. O filho do comunista já aparece com outras transformações:

O pequeno fazia de tudo para chamar sua atenção, mas ela não se impressionou nem quando ele começou a pretejar. Da noite para o dia os cabelos dele se encresparam, o nariz de batata engrossou mais ainda, e quanto mais o menino escurecia, mais me perturbava a sensação de conhecer sua cara de algum lugar. Era curioso porque, tirante o preto Balbino e um ou outro criado, eu não tinha muita gente da raça nas minhas relações, nem nunca avistei a mãe do menino, a dos nomes fictícios. E a cor do menino provinha dela, logicamente, eu não poderia esperar de um neto comunista que se juntasse com moça de pedigree. Mas ora, ora, papai, disse Maria Eulália, está na cara que esse aí puxou à minha mãe mulata. Não sei quem abastecia minha filha com tantas maledicências, Matilde tinha a pele quase castanha, mas nunca foi mulata. Teria quando muito uma ascendência mourisca, por via de seus ancestrais ibéricos, talvez algum longínquo sangue indígena. De Matilde o menino só herdara o gosto por música barata, era escutar o rádio do vizinho e ele se embalançava todo. Criança esperta, **consegui-lhe uma bolsa de estudos no meu antigo colégio de padres. Porém no dia em que o levei para a matrícula, deu-se um zunzum na secretaria e um padreco meio bicha veio se desculpar comigo, não havia mais vaga para o Eulalinho.** Inscrevi-o numa escola pública, onde ele iria conviver com gente de outro estrato social, **mas fiz questão de que não perdesse de vista suas raízes. Mostrava-lhe as fotos na escrivania, seu trisavô com os reis da Bélgica, seu tetravô andando de costas em Londres, mas ele não queria saber de velharias. Acompanhava-me aos sebos por benevolência, mas ficava parado do lado de fora com as mãos nos bolsos.** (BUARQUE, 2009, p. 148-149, grifos da autora).

Eulalinho, o bisneto, apresenta em seus traços fenotípicos características notadamente negras. E já não goza dos mesmos privilégios do seu pai comunista em decorrência do racismo. O avô lhe consegue uma bolsa de estudos que lhe foi retirada, como insinua o narrador, em decorrência do seu aspecto físico. Mesmo tendo de estudar em escola pública, o bisavô não se furta de conduzir o menino a ter consciência de suas raízes de tradição branca, porém nada disso lhe interessa.

Não se pode deixar de considerar que os últimos grifos extraídos desse excerto do romance se aproxima textual e semanticamente dos anteriores. A repetição não é aleatória. Considerando a própria exigência musical declarada pelo autor em entrevista, pode-se dizer que esse plano prosaico do romance parece se aproximar da estrutura de uma música popular, em cujo refrão reside sua síntese. Para seu melhor entendimento, alguns conhecimentos enciclopédicos são importantes para a presente dissertação, como o professor Marcelo Ferreira:

É o trecho onde a composição popular alcança seu auge. Ela traz em seu texto a frase ou sentença (normalmente que dá título a composição), como um elemento afirmação do tema tratado na letra. Sua melodia na maioria dos casos é diferente daquela que encontramos na estrofe e na ponte. [...] Além de ser de longe o elemento mais repetido da forma numa composição. Por este motivo é sempre o trecho mais lembrado de uma canção (2015).

Em outro blog, encontrou-se que:

É a parte central da canção. Costuma ter uma melodia de fácil memorização, cuja letra se mantém. Normalmente quando se pede para alguém cantar um trecho de determinada música, é comum que se cante o Refrão. Também é repetido várias vezes ao longo da canção (2014).

Em uma entrevista à Globonews Luiz Tati afirma que “A grande diferença entre a fala do cotidiano e a canção é que a canção é para perpetuar. A diferença entre o falante e o cancionista é que o falante fala e esquece. O cancionista tenta arrumar um jeito de lembrar. Por isso o refrão” (2013). Se, na canção, o refrão reafirma um sentido e retira a fala do esquecimento, por analogia, pode-se deduzir que essas repetições no romance **Leite Derramado** tem um duplo e paradoxal significado. Por um lado, constitui o lamento do narrador diante dos contornos, que sua vida tomou; por outro é manifestação irônica da consciência do autor na narrativa, uma vez que esse refrão pode ser lido como a comemoração irônica dessa consciência – a do autor – diante da “ascensão” do segmento outrora oprimido.

As repetições, que trazem à tona a queixa diante da contaminação da família Assumpção e decadência do seu status social, apresentam concomitantemente como contraponto o sentimento de “desforra” de alguém (ou de um grupo), que percebe – e se compraz com isso – o jardim da democracia florescer –, conforme prometido pela voz que se expressa na canção “Apesar de Você” – apesar de todo autoritarismo e segregação, que sempre permeou as bases estruturantes da sociedade brasileira. Verifica-se que a relação entre as canções de Buarque do momento da “extroversão” – usando um termo de Wisnik – no romance **Leite Derramado** é intensa, porém, diferente dos outros dois romances citados por Wisnik, não só amplia ou aprofunda um sentimento já presente nas canções, mas também estabelece uma permuta, que coloca quem sempre esteve no poder numa posição de sujeição.

Assim, o velho Eulálio, como um malabarista, segue a narrativa equilibrando dois tempos: um que é marca da dissolução da perda do poder exercido socialmente por sua dinastia, o presente; e outro que permanece em suspensão e que lhe serve como fonte para recorrentes buscas de estímulos, um tempo que embora tenha passado, insiste como memória e possibilidade de futuro. Como ocorre nas canções, há uma tensão permanente entre “o Brasil que se dissipa e o que não se dissipa” (WISNIK, 2004, p252).

No caso específico de **Leite Derramado**, o Brasil, que parece em agonia, é aquele unilateral, patriarcal e cordial, o que nega a emergência das diferenças. Conforme apontado anteriormente, ao falar sobre **Estorvo** e **Benjamim**, José Miguel Wisnik e Guilherme Wisnik se referem a uma narrativa desmelodizada, que engolfa toda “inocência social perdida” - espécie

de esperança ou crença na chegada de tempos melhores - e empurra “toda chance de identificação coletiva” para um “horizonte sem salvação” (2004). Logo, vislumbra-se uma identificação coletiva, uma espécie de “festa na senzala”. Como se o sujeito oprimido que se expressa em canções, como em “Quando o carnaval chegar” ou “Apesar de Você”, pudesse de alguma maneira vislumbrar a concretização de uma virada social. O chicote, a relíquia que a sua família guardava como um símbolo de poder passado de geração em geração, fora confiscado pelos militares, que invadiram seu apartamento em busca do neto comunista.

Não demorou muito, sete agentes da polícia invadiram nosso apartamento, vasculharam tudo, sacolejaram Maria Eulália, perguntaram por um tal de Pablo, e eu lhes disse que havia um equívoco, o garoto era um Assumpção de boa cepa. Ainda lhes apontei o retrato do meu avô na moldura dourada, mas um brutamontes me deu um tapa na orelha e me mandou enfiar o avô no eu. Esse ignorante espalhou no chão meu acervo de fotos, e nem me adiantaria protestar quando confiscou o chicote florentino (BUARQUE, 2009, p.127).

E ainda,

Eulálio Montenegro d'Assumpção, 16 de junho de 1907, viúvo. Pai, Eulálio Ribas d'Assumpção, como aquela rua atrás da estação do metrô. Se bem que durante dois anos ele foi uma praça arborizada no centro da cidade, depois os liberais tomaram o poder e trocaram seu nome pelo de um caudilho gaúcho. A senhora já deve ter lido que em 1930 os gaúchos invadiram a capital, amarraram seus cavalos no obelisco e jogaram nossas tradições no lixo. Tempos mais tarde um prefeito esclarecido reabilitou meu pai, dando seu nome a um túnel. Mas vieram os militares e destituíram papai pela segunda vez, rebatizaram o túnel com o nome de um tenente que perdeu a perna. Enfim, com o advento da democracia, um vereador ecologista não sei por que cargas d'água conferiu a meu pai aquela rua sem saída (BUARQUE, 2009, p.77).

O nome influente do pai figurando como o nome de uma rua sem saída salienta a permuta, a mudança do tempo cujos efeitos são mais corrosivos sobre a tessitura dos Assumpção. Essa virada social se consuma ironicamente com a ascensão do neto mais negroide - e comerciante de entorpecentes – ao poder. “Esse Eulalinho” é, entre os descendentes de Eulálio, aquele que conseguiu circular por uma esfera de poder alternativa. A única possível, já que os caminhos para ele foram mais pedregosos. Para além da discussão acerca do tipo de poder que o bisneto pôde exercer, é mais profícuo pensar que esse exercício do poder é símbolo da permanência e visibilidade do segmento negro no interior de uma sociedade racista que historicamente sempre o execrou e estereotipou.

Na introdução ao livro **O Cancionista: Composição de Canções no Brasil**, Luiz Tatit, afirma que “a grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os

mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana” (2002, p.9). Do mesmo modo que o poeta tem a árdua tarefa de retirar a palavra do circuito comunicativo, tem o cancionista a de manobrar a sua oralidade para ir além da simples comunicação. Conforme destacado anteriormente, tanto com Valéry (1991), quanto Paz (2012), o que difere a prosa da poesia é a perenidade das palavras. Na prosa, ao contrário da poesia, elas são descartadas após o alcance do objetivo comunicativo. Está-se diante de uma operação similar no contexto da canção. Os objetos são diferentes (palavra escrita e fala), contudo o resultado é o mesmo: a perpetuação. A palavra tocada pela poesia concede-lhe o mesmo valor inaugural e eterno que é concedido à fala quando tem a sua melodia ordenada pelo cancionista que – nas palavras de Tatit – é um *malabarista* pelo fato de ter um controle de atividade que:

Permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia distraidamente, como se para isso não desprendesse qualquer esforço. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial (TATIT, 2002, p. 9).

Deste modo, a utilização de aspectos da canção como recurso narrativo se presta a dois propósitos, reitera a origem do autor que faz questão de afirmar que o seu mundo é o dos músicos e não o dos escritores. “No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica”, Valéry disse que “não existe teoria que não seja fragmentos cuidadosamente preparados de alguma autobiografia” (1991, p.204). Fragmentos da vida pregressa do compositor – ou sua postura - derramam-se no trabalho do escritor. Diante da discussão até aqui desenvolvida, destaca-se que o romance estudado comporta estilhaços da autobiografia do autor, especificamente de sua trajetória como compositor de canções. E é essa “contaminação” – para usar o termo de Santiago – da narrativa pela canção, que singulariza os efeitos de seu relato sobre o leitor.

Leite Derramado, como boa parte da obra buarquiana, é uma narrativa em cujas linhas encontram-se e discutem-se temas relativos à história da sociedade brasileira, as relações de poder intrínsecas a essa sociedade, sem que se negligencie a forma, pois na obra estão pulverizadas tanto as nuances de suas canções populares, quanto das convenções daquilo que chamamos poesia. E isso pode ser lido como uma atitude política diante das hierarquizações que são feitas entre o produtor do discurso musical/cancionista e do literário, uma vez que Chico Buarque consegue produzir um romance forjado na região fronteira entre a poesia e a canção e em permanente diálogo com a história da sociedade brasileira.

Essa interpenetração da canção no romance eterniza o momento da desforra. Se a canção pereniza a fala, os seus aspectos imiscuídos à narrativa parecem fazer mais um aceno para perceber, do que o romance comporta a proposição de uma nova leitura da estruturação social, que traz o segmento oprimido em seu bojo, sem deixar de iluminar suas condições de permanência nesse constructo social. E ao apostar no uso do refrão, nos trechos selecionados e transcritos anteriormente, além da modulação do ritmo poético – conforme acenado em seção anterior -, o autor não deixa de apresentar uma espécie de rasura ao romance, que para ser lido solicita também ser avaliado – em momentos específicos – levando-se em consideração seus ares de canção.

Assim, defende-se a ideia de que o romance **Leite Derramado** faz um contraponto às canções de Chico Buarque do ponto de vista temático e, para isso, incorpora aspectos da canção - tanto os temas e sua vinculação a um luto, quanto à forma, como se houvesse uma harmônica relação entre o que é dito, o conteúdo – a queixa do narrador diante das perdas – e a maneira com a qual esse conteúdo é dito – o uso de uma espécie de refrão – que comungam, para que se visualize uma realidade flagrada pelo narrador. Esse conteúdo flagrado e sintetizado no refrão – ou repetições de uma pessoa senil – eterniza-se como numa fotografia, que abarca paradoxalmente dois movimentos que figuram numa relação de subordinação no interior da sociedade: o lamento daqueles acostumados ao poder e a “desforra” dos oprimidos, que permanecem, talvez, como resistência. E o mais irônico e cáustico nesse arranjo subordinativo é que o narrador enlutado na incessante busca pela rememoração do passado glorioso de sua dinastia é impelido a falar sobre a emergência desses segmentos outrora oprimido no contexto social. Como se fala de uma relação de subordinação, não seria errôneo afirmar que o infortúnio de um grupo está subordinado à insurgência de outro.

4.3 A REVERSÃO DO TEMPO

Ainda pensando no trabalho de luto que atravessa a obra de Chico Buarque, ressalta-se mais uma vez o que José Miguel Wisnik (2004), fala sobre a reversão do tempo, que se efetiva em algumas de suas canções. A reversão sinalizada pelo ensaísta se propõe a sublimar a corrosão do tempo e tratar a melancolia. Para os autores, a partir da segunda metade do decênio de 1980, o tempo - já personificado na obra de Chico Buarque, na canção “O Tempo e o artista” - assume papel de relevância:

O movimento originário dessa inclinação metafísica (da qual os romances oferecem o contraponto psicológico e histórico-social) está numa reversão do tempo que, andando literalmente de trás para diante, vem deslocar e sublimar seu travo destrutivo, tratando a melancolia (essa velha conhecida) a contrapelo[...] parece-nos que as reversões do tempo buscam construir uma espécie de sublimação da melancolia, ao mesmo tempo assumida e superada pelo trabalho de luto, através do qual as perdas guardam seus golpes sem desertificar o mundo, entre o vislumbre e o alcance de “um tempo que refaz o que desfez” (WISNIK, 2004, p.257).

Leite Derramado apresenta, desde o seu primeiro capítulo, do mesmo modo que as canções selecionadas por Wisnik, essa reversão do tempo, que parece uma estratégia utilizada pelo narrador para “cancelar os dias desse estado provisório – o presente” (WISNIK 2004). Embora a narrativa de Eulálio se predispuesse a contar as suas memórias, em muitos trechos ele interpenetra passado e presente, como se as experiências já vividas permanecessem vivas. Como no primeiro capítulo, quando se identifica o narrador fazendo planos de casamento com a enfermeira do hospital, como se ainda possuísse os bens materiais da família:

Quando eu sair 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 jóias 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. 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 de sol, voltava sempre afogueada das tardes no areal de Copacabana (BUARQUE, 2009, p. 5-6).

Em outro trecho verifica-se outro movimento com vistas ao passado, dessa vez uma recordação, pela força lírica que o atravessa.

(...) à maneira de uma visita da saúde. Debaixo de um filete de água, eu me transportava ao nosso banheiro do chalé, sonhava com seu chuveiro copioso. Diante de uma parede sem emboço, eu sonhava com cavalos-marinheiros nos azulejos, com as louças inglesas do nosso antigo banheiro, quando sem esforço algum me aconteceu de lembrar Matilde plenamente. Ela me figurou com seu corpo de dezessete anos sob o jorro de água quente, puxava os cabelos para trás e apertava os olhos, para não entrar sabão. Recordei-a envolta no vapor, já me escancarando os olhos negros, recordei seu sorriso preso nos lábios, seu jeito de encolher os ombros e me chamar com o dedo indicador, e cheguei a crer que ela me chamava para o outro mundo. Recordei seu movimento de corpo, ao se encostar nos cavalos-marinheiros da parede, o sutil balanceio dos seus quadris, e de repente me senti dotado de uma força que fazia anos já não tinha. Olhei-me, admirado, havia em meu corpo de velho um

desejo por Matilde semelhante ao do nosso primeiro encontro (...) (BUARQUE, 2009, p. 137-138).

Por mais que o narrador utilize os verbos no presente e advérbios marcando esse tempo, assim como alguns dêiticos, conforme no excerto anterior (“daqui”), ou use o pretérito, marcando o distanciamento temporal da ação, ele tem uma tendência a evocar o passado - seja enxertando-o no presente ou como recordação poética. No primeiro fragmento, percebe-se uma deliberada mimetização de uma opulência. Notadamente, ao planejar o casamento com a interlocutora, a enfermeira, o narrador se idealiza como um homem ainda abastado. E essa atitude não encontra respaldo em sua fase senil, uma vez que muitas vezes, na sequência, ele logo corrige a informação dizendo, que o casarão foi vendido, a fazenda foi desapropriada, entre outros, como se a realidade se impusesse a contragosto. No capítulo três, identifica-se outro exemplo de introjeção do passado no presente, que reforça essa ideia e induz o leitor a pensar que essa é realmente uma estratégia de se manter em conexão com o seu passado perdido:

Veja só, neste momento olho para você, que toda noite está comigo tão amorosa, e fico até sem graça de perguntar seu nome de novo. 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 cômoda, 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. Retratam 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 à ré (BUARQUE, 2009. p. 14-15).

Destaca-se que nessa passagem tempo e espaço aparecem entrelaçados; os móveis (cômoda e cabeceira da mãe) transportam espaços do passado – o quarto do narrador e o de sua mãe - para o aqui e agora. Além disso, pode-se recortar a presença de uma arrumadeira e a forma de folhear o livrete, quando criança, fazendo o avô dar passos regressivos. Essa ideia de mover o tempo para trás se estende, nesse mesmo diálogo, ao relato do sonho: “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” (BUARQUE, 2009, p. 15). Assim, percebe-se que há uma movimentação rumo a um passado perdido, que impossibilita o completo distanciamento temporal do narrador. A arrumadeira, possivelmente da época em que ele vivia no casarão, figura como um símbolo de inserção do passado no presente e fazer o avô dar marcha à ré indica essa inclinação a reverter o tempo de modo a retomar a sua história do zero. Compreende-se que o nascimento do avô no

plano onírico remete também a essa mesma ideia de cancelar esse presente devastado retornando ao tempo que passou.

No segundo excerto do romance, que abre essa subseção, também há essa interpenetração do espaço no tempo. O narrador-personagem está no banheiro com “paredes chapiscadas e chão de cimento” e, como num movimento mágico, transportou-se para o banheiro do chalé com cavalos-marinhos nos azulejos. No referido excerto, o tempo é revertido a partir de uma lembrança involuntária, que coloca o narrador diante de um momento vivenciado com sua esposa, como se o passado não estivesse suficientemente afastado e se confundisse com o presente. Por isso, a ideia de recordação – o tempo gramatical da clássica lírica. Sobre esta questão, Emil Staiger diz que “o passado como objeto de narração pertence à memória. O passado do lírico é um tesouro da recordação” (1977, p.26). Através desse momento passado, se é capaz de se presentificar um momento, porque, diferente dos gêneros narrativos, não há na lírica um distanciamento entre o mundo objetivo e o sujeito. Como esses dois elementos encontram-se em permanente relação, o *eu* que se expressa está imbuído desse tempo que se faz presente, inoculado pelo poder da poesia. Observa-se que Matilde não é lembrança, ela é presença viva e concreta por entre o vapor do chuveiro e conduz o narrador gradativamente a recordar o seu sorriso, seu sutil balanceio do quadril, até chegar ao ápice e experimentar no “corpo velho”, uma sensação que nenhum relato é capaz de dar forma: a força e o desejo que, há muito, ele não sentia.

Tal qual a canção “Valsa Brasileira”¹¹, elencada por Wisnik, pode-se depreender nos diferentes momentos narrativos selecionados essa insistência na reversão do tempo que pode ser avaliado, como parte do processo de superação do luto e tratamento da melancolia. Segundo Freud, “via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc.” (FREUD, 1917). A superação dessa perda, o trabalho de luto, ocorre naturalmente, como as palavras de Sigmund Freud:

Em que consiste o trabalho realizado pelo luto? Não me parece descabido expor esse trabalho da forma seguinte. O exame da realidade mostrou que o objeto amado não mais existe, e então exige que toda libido seja retirada de suas conexões com esse objeto. Isso desperta uma compreensível oposição –

¹¹ Vivia a te buscar/ Porque pensando em ti/ Corria contra o tempo/ Eu descartava os dias/ Em que não te vi/ Como de um filme/ A ação que não valeu/ Rodava as horas pra trás/ Roubava um pouquinho/ E ajeitava o meu caminho/ Pra encostar no teu/ Subia na montanha/ Não como anda um corpo Mas um sentimento/ Eu surpreendia o sol/ Antes do sol raiar/ Saltava as noites/ Sem me refazer/ E pela porta de trás/ Da casa vazia/ Eu ingressaria/ E te veria/ Confusa por me ver/ Chegando assim/ Mil dias antes de te conhecer. Compositores: Buarque / E. Lobo

observa-se geralmente que o ser humano não gosta de abandonar uma posição libidinal, mesmo quando um substituto já se anuncia (1917, p. 174).

O que se pode compreender da leitura do romance **Leite Derramado** é que esse trabalho de luto se encontra em processo e, talvez, por esse motivo a narrativa seja tão impregnada de recursos - tanto da lírica quanto da canção -, que conseguem imprimir ares de perenidade aos fatos narrados, que remontam a posição de poder da família Eulálio Assumpção e o relacionamento com Matilde, como se o narrador não quisesse abandonar a sua posição libidinosa. Considera-se que ele já tem uma consciência de que os seus objetos amados - opulência e esposa - não mais existem, entretanto não houve a total retirada da libido das conexões com esses objetos. Essa retirada da libido que visa à efetivação do trabalho de luto, segundo Sigmund Freud (1917), acontece paulatinamente, “enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique”. E continua explicando: “Cada uma das lembranças e expectativas em que a libido se achava ligada ao objeto é enfocada e superinvestida, e em cada uma sucede o desligamento da libido” (FREUD, 1917).

No caso de Eulálio, esse desligamento paulatino da libido se efetiva de forma associada ao fato de tentar escrever para não morrer, conforme visto no capítulo anterior.

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. Então começo a recapitular as origens mais longínquas da minha família, e em mil quatrocentos e lá vai fumaça há registro de um doutor Eulálio Ximenez d’Assumpção, alquimista e médico particular de dom Manuel I (BUARQUE, 2009, p. 184)

Como pode-se apreender nesse trecho, a sua fala - já que o narrador não escreve - é criativa, uma vez que acredita estar contando sua história para ser registrada por sua interlocutora, a enfermeira. E ao tentar se eternizar, acaba por retirar, ainda que parcialmente, a libido de sua conexão com os já citados objetos perdidos e transferir a outra coisa: a permanência que só pode ser obtida através desse retorno do tempo no plano criativo. As memórias narradas por Eulálio, que tem o projeto de ser uma saga, se torna o espaço desse tempo que aparece na citação de Wisnik transcrita nessa subseção, “o tempo que refaz o que desfez”, que paira sempre no hiato entre o passado e o presente. Esse tempo que garante o *status quo* do mundo ideal do narrador só é possível nesse lugar da criação e ainda assim, fissurado pela sua narrativa. E nesse sentido, afirma-se que o trabalho de luto não só atravessa a narrativa como a movimenta. É em decorrência desse estado que páginas da nossa história foram repassadas emolduradas pelo tom do lirismo.

5 “EU SOU SERESTEIRO, POETA E CANTOR”: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Convém iniciar as considerações ressaltando que em nenhum momento cogitou-se pensar a vida pessoal e privada do autor. O termo “postura” como aqui estudado, pelo viés de Meizoz, não cede espaço a essa confusão. Procurou-se catalogar os gestos particulares do autor, que foram observados pelo público – especializado, ou não, e os seus pares – e que reunidos dão feição a uma figura de escritor que reverbera como marca autoral. Nesse sentido, não foi interesse da pesquisa, por exemplo, divulgar a “coincidência” entre o nome do narrador e nome do seu trisavô – Eulálio. Outrossim, não cabia nas reflexões aqui apresentadas questionar a própria condição do escritor como homem branco e componente de uma classe privilegiada e pertencente a uma família de tradição no Brasil – a família Buarque de Holanda. A postura de escritor de Chico comporta o seu posicionamento político e crítico diante da estrutura social e a sua relação com o fazer musical. Foram esses os elementos, no qual buscou-se lastro para se chegar à leitura que aqui foi apresentada.

Pensar a construção dessa figura autoral foi importante para maior compreensão do funcionamento do campo literário, para além do contato final, que o leitor estabelece com a obra. Nesse sentido, não se pode ignorar que, conforme sinalizado por muitos críticos que não reconhecem o trabalho do escritor, a sua influência no meio artístico e editorial colaborou, para que Chico Buarque pudesse assumir a posição no campo, como um artista que transita por espaços diferentes. É quase certo que outra pessoa não conseguiria essa proeminência com a mesma velocidade. Mesmo porque há nessa inserção do escritor Chico Buarque ao campo uma inapelável troca simbólica e material, uma vez que o seu nome rende lucros ao mercado editorial, que o auxilia na divulgação, circulação e consagração do seu trabalho. Essas relações estabelecidas no interior do campo, todavia não reduz o valor de sua obra. Gustave Flaubert gozava de prestígio similar quando se recusou a produzir uma arte burguesa ou social e enveredou pelo caminho da “arte pela arte”, que redundou no que se pode chamar de autonomia da arte. Por esse ângulo, pode-se afirmar que o autor de **Leite Derramado**, do mesmo modo que o francês, lançou mão dos recursos que amealhava para exercer o seu direito de ser escritor e de sê-lo mesmo sendo um profissional da área de música. E é de posse desses recursos, a influência como compositor consagrado, a sua trajetória política, a sua origem – o filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda – que o Chico Buarque consegue impor a sua postura

no campo literário e tem o conforto e a liberdade para elaborar um romance com a densidade histórica, política e formal de **Leite Derramado**.

Não é redundante salientar que os elementos constituintes da figuração autoral de Chico Buarque, sinalizados na presente leitura, já faziam parte sua conduta artística anterior. A relação com o tempo que passou, a crítica aos mecanismos opressores encontrados em nossa sociedade, a própria condição de compositor de canções. A exposição dessa trilha do escritor é importante para não se aquiescer qualquer tipo de equívoco entre uma postura - ou tomada de posição - e uma encenação vulgar que se propõe a confundir o público com vistas ao êxito, pelo contrário, a figura autoral, que se verifica no romance **Leite Derramado**, encontra referente em sua trajetória musical e teatral, o que confere coerência à sua obra.

Leite Derramado não poderia ser diferente do que é, ele amplia as discussões contidas nas canções mais engajadas de Chico Buarque. Confere contornos físicos e psicológicos, ao que em suas canções parecia apenas uma ordem social e faz emergir os discursos dos bastidores das classes dominantes opressoras e avessas às diferenças, que insistem em se manter no poder. Por esse ângulo, é intrigante a forma com a qual o autor expõe a ação dos mandatários da sociedade sem se colocar como alguém que tem o papel de porta-voz de qualquer segmento social oprimido que seja. O seu narrador cumpre a função apenas de contar os fatos ocorridos, como se efetivou essas relações sociais de cunho patriarcal, com a aparente naturalidade de quem acredita que está tudo devidamente em seu lugar, embora o leitor atento consiga perceber as manobras da ética autoral, que se faz presente e que parece fazer essa voz, que procede do interior das elites apresentar o seu *mea culpa* de forma muito implícita.

Ainda nessa esteira de observações finais, é relevante pontuar o significativo espaço de representação das formas de relação entre o sistema opressor – branco, masculino – e as mulheres. Não há como não pensar em “Mulheres de Atenas” ao acompanhar a condição dessas mulheres. Quando o narrador revisita a história do Brasil e a reproduz a partir de sua perspectiva, brindando o leitor com a inscrição da condição do segmento feminino, trazendo um destaque sobre a dor, que traspassava esse universo. A diferença entre a citada canção e o romance estudado é que ele amplia, oferecendo ao leitor um contraponto: Matilde, a esposa negra do narrador. Se mais ousada conseguisse ser a presente leitura, essa personagem seria categorizada como protagonista. A sua ausência impertinente se traduz na extensão do romance como presença, sem desconsiderar o principal aspecto de sua participação na vida do narrador, o fato de, mesmo tendo acessado o núcleo social da classe dominante, não ter se predisposto a repetir os seus rituais, permanecendo na linha de oposição. Tal qual a postura do seu autor – resguardadas as diferenças de gênero, classe social, étnicas e circunstâncias, é lógico – a

personagem penetra um campo, que sente repulsa, pelo que ela representa etnicamente, contudo a sua atitude não é a busca de um enquadramento. A esposa de Eulálio dança maxixe, gosta de cozinha e usa roupas florais, de tons vivos e em decorrência disso e de sua vinculação ao grupo étnico outrora escravizado, a face mais violenta da “relação cordial” de cunho racista, que permeia a estrutura social brasileira, que se põe contra ela com maior veemência e por isso é condenada a um apagamento maior, que o experimentado pelas demais personagens elencadas nesse estudo.

É preciso considerar que, no que tange aos aspectos históricos desvelados na narrativa de Eulálio, percebe-se um cuidado de trazer à tona quadros de foro íntimo do regime escravocrata no país. A intenção do narrador de cobrar os direitos de primícias de Balbino, por exemplo, evidencia a que ponto chegava a sujeição a que os negros, seres tornados objetos, tinham que se prestar. E sempre coordenados pelo discurso da cordialidade. Para Eulálio, Balbino gostava ou se insinuava, do mesmo modo que o seu pai, ou avô, se deitava no colo do seu senhor implorando para ser açoitado, como se opressor e oprimido compartilhassem a mesma crença de que negro deve ser violentado.

Esses aspectos até então mencionados foram organizados em uma moldura, cuja principal característica é o diálogo entre os aspectos da poesia e da canção. O que confere a alguns quadros selecionados da história um caráter de eterno. Não se deve entender, entretanto, que essa cristalização se predispõe a fixar um estado de coisas, pelo contrário, ela se presta a chamar o público a paralisar diante dos quadros e refletir. Porém não aquela reflexão fugidia, desprovida de qualquer vinculação ou afeição com o ser que sofre, mas a que induz, ainda que implicitamente, a uma espécie de retratação.

Diante da discussão travada na extensão dessa investigação e dessas breves considerações, pode-se concluir que emerge do romance **Leite Derramado** uma figura autoral, que encontra assentamento em sua postura de escritor, ou, de forma mais elucidativa, o seu romance é uma continuidade de sua forma de ocupar uma posição no campo literário, tanto no que se refere ao seu conteúdo, quanto ao seu aspecto formal. E isso pode ser conferido nos eventos históricos selecionados pelo narrador em sua viagem ao passado. O facho de luz sobre a dor feminina e o racismo não é aleatório, do mesmo modo, as ações equivocadas impetradas pelas classes dominantes, aqui representadas pela família Assumpção. Essa forma crítica de retomar a história é reveladora do seu posicionamento político e de sua ética. Traços que se percebem em suas falas e intervenções críticas, em parte de suas canções e peças, e que não se descolam da sua ficção. De modo igual, percebe-se essa relação intrínseca entre a postura de escritor e sua voz autoral na interpenetração da canção no recinto da literatura. Conforme

expresso na introdução, **Leite Derramado** é um romance, no qual o ritmo melódico é explorado de modo a contribuir decisivamente para a construção de sentidos. A mudança de ritmos, as repetições que se assemelham a refrãos e a própria fluência da fala de Eulálio, que remetem a essa marca autoral. É como se o escritor quisesse dizer, e diz, que é possível fazer literatura na condição de cancionista.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Antonio. Quero passar um mês dormindo. **Jornal do Brasil**, publicado em: 02 dez 1995. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_02_12_95.htm/>. Acesso em: 20 jul 2019.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. 3.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. (Coleção Roland Barthes).
- BENJAMIN, Walter. O narrador; Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221. (Col. Obras escolhidas, v.1).
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário**. trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: Crítica social do julgamento**. trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. 2.ed. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- BUARQUE, Chico. **Leite Derramado**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHRISTIAN, Hans. **A princesa e a ervilha**. Disponível em: <<http://guida.querido.net/andersen/conto-01.htm/>>. Acesso em 24 jul 2019.
- COSTA, Caio Túlio. Sobre dessintonias e sintonização. **Folha de São Paulo**. Publicado em: 11 ago 91. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_caio.htm>. Acesso em: 20 jul 2019.
- COUTINHO, Isabel. “Mas Chico é nome de escritor ruim”. **Ípsilon** (Portugal). Publicado em: 17 jul 2009. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=leite_critica.htm>. Acesso em: 20 jul 2019.
- D’INCÂO, Maria Ângela. Mulher e família Burguesa. In. PRIORI, Mary del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. 8.ed. São Paulo: Contexto, 2006, p.223-240.
- ELIOT, T.S. A música da poesia. In. **De poesia e poetas**. trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brsiliense, 1991, p. 38-55.
- FERNANDES, Reinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. Portugal: Veja/Passagens, 1992.

GIRON, Luiz Antonio. Exílio. **Revista Época**. Publicado em: 15 set 2003. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=budapeste_critica.htm/>. Acesso em: 20 jul 2019.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. **Ilíada**. trad. Frederico Lourenço. 1.ed. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013.

KUSUMOTO, Meire. Escritora juvenil bate Chico Buarque no Jabuti. **Veja meu livro**. Publicado em: 19 nov 2015. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/escritora-juvenil-bate-chico-buarque-no-jabuti/>>. Acesso em: 29 jul 2019.

KUSUMOTO, Meire. Estevão Azevedo desbanca Chico Buarque e leva Prêmio São Paulo de Literatura. **Veja meu livro**. Publicado em: 30 nov 2015. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/estevao-azevedo-desbanca-chico-buarque-e-leva-premio-sao-paulo-de-literatura/>>. Acesso em: 20 jul 2019.

LEONARDO, Ana Cristina. “O meu mundo é o dos músicos”. **Expresso Portugal**. Publicado em: 08 ago 2009. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=leite_critica.htm>. Acesso em: 20 jul 2019.

MARTINS, Wilson. A imprecisão da literatura de amadores. **Folha de São Paulo**. Publicado em: 10 fev 1996. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=benjamim_critica.htm/>. Acesso em: 20 jul 2019.

MEIZOZ, Jérôme. *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. essai*. Gênebra: Slaktine érudition, 2007.

MIRISOLA, Marcelo. ‘Leite Derramado’ ou Festa na Senzala. **Prosa online**. Publicado em: 29 jun 2009]. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=leite_critica.htm>. Acesso em: 20 jul 2019.

MONTEIRO, Sérgio Meira. Num fiapo de tempo: Chico, Sérgio e Benjamim. In: **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2009, p. 351-363.

NICODEMO, Thiago Lima. Filho desenvolve e amplia a ideia do pai. **O Estado de São Paulo**. Publicado em: 28 mar 2009. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=leite_critica.htm/>. Acesso em: 20 jul 2019.

OLIVA, Luiza Lélis. **A história conta a História: memória e narratividade em Leite Derramado, de Chico Buarque de Holanda**. DISSERTAÇÃO (mestrado). Universidade Estadual de Montes Claros-Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2016.

PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PINTO, Manoel Costa. O filho de Sérgio e o Bisneto de Bentinho. **Folha de São Paulo** – Guia da Folha. Publicado em: 24 abr 2009. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=leite_critica.htm/>. Acesso em: 20 jul 2019.

POMPERMAIER, Paulo Henrique. **Sérgio Buarque de Holanda e a compreensão dos nexos do debate político brasileiro**. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-pedro-meira-monteiro/>>. Acesso em: 15 jul 2019.

PREMAT, Júlio. **Héroes sin atributos**. 1. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

PRIORI, Mary del. **Ao sul do Corpo**: Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Edunb, 1993.

QUARTETRALHAS. Palavras, sons, formas e outros cacarecos. Estrutura de uma canção – Forma musical. Disponível em: <<http://quatertrilhas.blogspot.com/2014/07/forma-uma-assim-um-samba-tom-jobim.html/>>. Acesso em: 14 jun 2019.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In. SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas das letras**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, p. 38-52.

SANTIAGO, Silviano. Uma Literatura Anfíbia. In. SANTIAGO, Silviano. **Cosmopolitismo do Pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.64-73.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In. SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**: Ensaios sobre dependência cultural. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000, p. 9-26.

SCHWARZ, Roberto. Brincalhão, mas não ingênuo. **Folha de São Paulo**. Publicado em: 28 mar 2009. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=leite_critica.htm/>. Acesso em: 20 jul 2019.

SOARES JR, Marcelo Ferreira. Analisando a forma na música popular. **Parlatório Musical**. Disponível em: <<http://parlatoriomusical.blogspot.com/2015/11/analizando-forma-na-musica-popular.html>>. Acesso em: 14 jun 2019.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro:1977.

TATI, Luís Augusto Moraes. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2002.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita**. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 241-260.

VALÉRY, Paul. Poesia e Pensamento abstrato. In. **Variedades**. trad. Maíza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.