

LEOCIR ANTONIO SFOGIA

**LEITE DERRAMADO - ASPECTOS DA CONFIGURAÇÃO
ESTÉTICA DA MEMÓRIA E DO NARRADOR**

TANGARÁ DA SERRA
2013

LEOCIR ANTONIO SFOGIA

**LEITE DERRAMADO - ASPECTOS DA CONFIGURAÇÃO
ESTÉTICA DA MEMÓRIA E DO NARRADOR**

Dissertação apresentada como exigência parcial
para a obtenção do título de Mestre em Estudos
Literários à Banca Examinadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL -
da Universidade do Estado de Mato Grosso.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Walnice Vilalva

TANGARÁ DA SERRA
2013

BANCA EXAMINADORA:

À minha mãe, Dona Lourdes, que não mediu esforços para garantir a educação e estudos aos filhos. Certamente, está orgulhosa de saber que meus horizontes se expandiram e que seus ensinamentos deram fruto. Todas as minhas conquistas são para ela.

AGRADECIMENTOS:

À Universidade do Estado de Mato Grosso por me acolher e propiciar a formação acadêmica *Strictu Sensu*.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT pelos valiosos ensinamentos.

À Professora Doutora Walnice Vilalva pela paciência com seu orientando.

À Professora Diciméia, esposa e conselheira. Sem a sua ajuda tudo teria ficado ainda mais difícil.

Aos colegas com quem dialoguei e troquei informações: Cris, Mauricéia, Cláudia, Andréia.

RESUMO

A presente dissertação resulta da investigação e análise estética da prosa buarquiana em *Leite derramado* tendo como objetivo uma revisão crítica das considerações teóricas sobre o gênero romance. Chico Buarque se afirmou como escritor e tem muitas de suas obras adaptadas para o cinema. A estrutura narrativa da obra é complexa e apresenta, a partir das lembranças narradas, um emaranhado de *flashbacks* que se entrecruzam. Dela resulta a configuração da personagem Eulálio Montenegro d'Assumpção, narrador e protagonista, que se dá através de suas memórias e inserem a História do Brasil, Sociedade e Política e seus Costumes, como pano de fundo contrastivo.

Palavras-chave: Literatura; Romance; Chico Buarque; Leite derramado; Memórias.

ABSTRACT:

The results of this dissertation research and aesthetic analysis of prose Chico Buarque in *Spilled Milk* aiming a critical review of the theoretical considerations about the romance genre. Chico Buarque is stated as a writer and has many of his works adapted for the cinema. The narrative structure of the work is complex and presents, from souvenirs narrated, a tangle of flashbacks that intersect. This shows the configuration of the character Eulálio Montenegro d'Assumpção, the narrator and protagonist, who gives through his memories and insert the History of Brazil, Society and Politics and their Costumes, as background contrastive.

Keywords: Literature, Romance, Chico Buarque, Spilt Milk; Memories.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO _____	10
CAPÍTULO I - FENÔMENOS ESTÉTICOS DA POÉTICA DA MEMÓRIA EM LEITE DERRAMADO _____	12
CAPÍTULO II - O NARRADOR EM LEITE DERRAMADO _____	35
CAPÍTULO III - A DIMENSÃO INDIVIDUAL DA PROTAGONISTA EM LEITE DERRAMADO _____	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	78
BIBLIOGRAFIA _____	80

INTRODUÇÃO

O texto a seguir é o resultado de estudos sobre o romance *Leite derramado*. Enquanto gênero literário, a apreensão da essência de um romance, deste romance, implica em investigar a Teoria Literária, que trata dos fenômenos que constituem a prosa de ficção. Desta teoria e de abordagens sobre outros vieses deriva a junção de textos que ora apresentamos, em três capítulos, como resultado da pesquisa desenvolvida. A disposição dos capítulos não apresenta uma hierarquia necessária, trata-se da compilação dos estudos até aqui realizados durante o curso de mestrado.

Obra recente, **Leite derramado** teve seu lançamento no mercado editorial em 2009 e, no ano seguinte, foi consagrada pela crítica como de relevância estética sendo agraciada com o Prêmio Jabuti, em 2010. Não sem polêmica.

Sem polêmica tampouco foi a vida de Francisco Buarque de Holanda. Sua vida artística como compositor e músico não necessita de nosso comentário. Enquanto escritor de textos ficcionais suas primeiras incursões se deram no teatro. Autor de textos para a dramaturgia tais como *Roda viva*, *Calabar*, *Gota d'água* e *Ópera do malandro*. À época, anos setenta, Chico teve a montagem das peças que escreveu observadas de perto pela censura do governo militar, nos 'anos de chumbo' – período de recrudescimento da vida política, com perseguições e exílios. Ameaçado, esteve auto-exilado na Itália.

Somam-se, aos textos para o teatro, escritos literários que seriam os primeiros passos no caminho que o levaria a uma maturidade literária. Do compositor de músicas voltadas para a alma feminina resultaram letras em que se percebe um "eu lírico" feminino, ou letras carregadas de intenções subversivas e protestos. Por outro lado, seus textos ficcionais adquiriram outro matiz.

Desde a novela **Fazenda modelo** (1974) até **Leite derramado** percebe-se um enorme desenvolvimento no seu fazer artístico. Na literatura, a afirmação de Chico como romancista se deu com **Estorvo** (1991), um inominado 'eu' transita confuso e em crise de modo circular numa cidade grande. Em 1995 publica Benjamin, neste o narrador é em terceira pessoa e conta a trajetória de Benjamim Zambraia. Oito anos mais tarde, um novo romance ganha publicidade: **Budapeste** (2003), que apresenta, de modo autodiegético, José Costa, um escritor 'fantasma' fascinado pela língua húngara, que tenta aprender. Mais seis anos e se tem **Leite derramado** sendo aclamado pela

crítica ao apresentar Eulálio Montenegro d'Assumpção. Seus romances sugerem um constante escrutínio da alma masculina.

Leite derramado possibilitou ao autor prêmios relevantes e causou polêmica no meio editorial. Sem dúvida apresenta as qualidades de um grande romance. Sua fatura é complexa e apresenta características inovadoras como o efeito de uma prosa que faz do discurso oral estetizado a narrativa das memórias intercaladas de Eulálio, estratégia que obtém um excelente efeito de real. Seu protagonista encarna a complexidade de um herói lukacsiano do romance de desilusão que se recua sobre si e conserva uma interioridade que só se realiza na alma.

Percebe-se logo que esta obra, pela sua riqueza estética, dá ensejo a estudos de vários aspectos temáticos e abordagens sob ângulos das diferentes áreas do conhecimento. Assim, nos chamou a atenção a configuração estética da memória na prosa de Chico. Sua abordagem que perpassa pelo seu caráter 'individual' da memória sob a ótica do pensamento de Henri Bergson - de viés fenomenológico. Bem como o desdobramento do aspecto coletivo da memória estetizada, pautado pelo pensamento Maurice Halbwachs; a constituição do narrador, estudo que implica investigar a relação entre o escritor e a personagem protagonista no âmbito de sua essência fenomênica, estudo pautado pela *Estética da criação verbal* - teoria de Mikhail Bakhtin. Finalmente, um estudo pautado pelo postulado de Georg Lukács quanto à problematização do herói no romance moderno, o aspecto 'problemático' do herói protagonista contemporâneo, a partir de sua *Teoria do romance*.

Longe de esgotar o assunto, muito mesmo, somente após o aprofundamento no pensamento estético-teórico se obtém a segurança para proceder à análise de Leite derramado, o romance objeto. Após um contato mais aprofundado, derivado de diversas leituras, foi possível elaborar a crítica mais consistente do objeto de nossa pesquisa.

FENÔMENOS ESTÉTICOS DA POÉTICA DA MEMÓRIA EM LEITE DERRAMADO

“A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas”.

(Chico Buarque).

Henri Bergson e a memória individual

Filósofo licenciado em Letras, Bergson foi também um grande escritor. Para ele as ciências físicas ao final do século XIX apresentavam uma imagem deformada da realidade e passou, então, a reformular as noções de tempo, matéria, evolução e vida. Judeu, o pensador acomoda Deus em sua teoria, que se manifesta de alguma forma numa corrente vital que atravessa a matéria e, que, no processo de criação contínua faz do Universo um ser vivente.

Para Bergson, o tempo só existe na memória num *continuun* que é percebido em instantes. É na memória que se articula o passado e o presente como lembrança – repouso –, e presente e futuro como tendência para a ação.

Desse modo, a percepção da matéria (como imagem) é que constitui o mundo material e estrutura a memória, pois é praticamente inseparável dela, que intercala o tempo presente e o passado condensando os momentos múltiplos da duração fazendo-o sobreviver.

Nossa percepção pura, com efeito, por mais rápida que a suponhamos, ocupa uma certa espessura de duração, de sorte que nossas percepções sucessivas não são jamais momentos reais das coisas, como supusemos até aqui, mas momentos de nossa consciência. O papel teórico da consciência na percepção exterior, dizíamos nós, seria o de ligar entre si, pelo fio contínuo da memória, visões instantâneas do real. Mas, na verdade, não há jamais instantâneo para nós. Naquilo que chamamos por esse nome existe já um trabalho de nossa memória, e conseqüentemente de nossa consciência, que

prolonga uns nos outros, de maneira a captá-los numa intuição relativamente simples, momentos tão numerosos quanto os de um tempo indefinidamente divisível. (BERGSON, 1990, p 72).

Fora da consciência a matéria em devir flui em um movimento contínuo e eterno, o tempo é infinito. Surge daí um dualismo entre espírito e corpo material que se torna uma dificuldade filosófica, que Bergson baliza nas primeiras linhas do seu *Matéria e memória: Este livro afirma a realidade do espírito, a realidade da matéria, e procura determinar a relação entre eles sobre um exemplo preciso, o da **memória*** (grifo nosso). Como pode a matéria pensar, lembrar? Esta pergunta somente será respondida encontrando a tênue ligação entre matéria e espírito através do estudo da dinâmica da memória.

O passado e o futuro, num sentido metafísico são conceitos que se distanciam da concepção de tempo entendida pelo senso comum, não existem fora da consciência. Ou melhor, somente existem como memória ou projeção. A memória é a representação do tempo passado, pois, interna à consciência, o tempo é sempre o presente, que se estende num *continuun*.

Fora de nosso corpo a Realidade é tempo contínuo, espaço e matéria em movimento. Somos um organismo vivo que possui dispositivos sensoriais que lêem a realidade levando informações para o cérebro e por sua vez à consciência, que elabora uma representação da realidade exterior a nós, uma realidade em devir, com a matéria em movimento eterno.

O passado não é um acontecimento que vai se distanciando indefinidamente. É, antes, o resultado de imagens preservadas, fora do corpo material, segundo Bérqson: no espírito. O Tempo é dual no pensamento metafísico bergsoniano e, tal como o senso comum o concebe é uma ilusão, posto que seja uma representação. Bergson entende que há um contraste entre inteligência, quando a utilizamos para compreender o mundo, e os atos da consciência que nos revelam o mundo. A inteligência como mecanismo de estudo, interna a consciência, e, portanto, também a ciência que investiga o mundo, recorta o real e o apreende, o estuda de modo esquemático, como se interrompesse o curso da realidade para dissecá-la, interrompesse o tempo fragmentado, o paralisasse.

Entendendo que o tempo transcorre de forma diferenciada no espírito e fora dele, elabora o conceito de *duração*, que é o correr do tempo uno e interpenetrado pelo presente na consciência, isto é, os momentos temporais vividos, se somados uns aos

outros formam um todo indivisível e coeso. Este tempo vivido é incompreensível para a inteligência lógica por ser qualitativo, enquanto o tempo físico é quantitativo.

A memória – não aquela que sobrevive em mecanismos motores ou nos hábitos, mas em lembranças independentes, a memória pura na qual se registram todos os episódios por nós experienciados – consiste, pois, no espírito mesmo, na duração. Ressaltemos, ainda, que é no âmbito desta duração interna que impera a legítima liberdade, na qual os estados afetivos, plenamente experienciados, permitem ao Eu agir em consonância consigo mesmo. Em síntese, a duração, a liberdade, o movimento imanente ao subterrâneo do Eu configuram a realidade criadora que nos perpassa e na qual se inscrevem em estado de mobilização incessante as lembranças em sua virulência e completude. (PAIVA, 2005, p 191).

Sob a perspectiva da metafísica proposta por Bergson tempo é *Duração* (Dureé), que pode ser entendido como Consciência e Memória. O passado se conserva e está conectado ao presente, que continua sempre: o passado não passa, fica sempre conosco em imagens-lembranças, ou em memórias espontâneas:

Levando até o fim essa distinção fundamental, poderíamos representar-nos duas memórias teoricamente independentes. A primeira registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. (BERGSON, 1999, p 88).

Nosso corpo, segundo Bergson, está sempre no presente e para agir pauta-se por um reconhecimento da imagem do atual a partir da memória, o tempo é que permite o movimento e faz que os acontecimentos se distingam ao invés de se superpor. A consciência é o sentido da *duração* e a memória é o centro da consciência porque ela registra o sentido desta *duração*:

O que chamo meu presente é minha atitude em face do futuro imediato, é minha ação iminente. Meu presente é portanto efetivamente sensório-motor. De meu passado, apenas torna-se imagem, e portanto sensação ao menos nascente, o que é capaz de colaborar com essa ação, de inserir-se nessa atitude, em uma palavra, de tornar-se útil; mas, tão logo se transforma em imagem, o passado deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma certa parte de meu presente. (BERGSON, 1999, p 164).

A percepção da realidade se dá neste cruzamento do passado, imagem em memória, e pelo reconhecimento da imagem que se apresenta pelos sentidos no presente. A experiência sensorial repetida organiza conjuntos de sistemas sensorio-motor e constitui a memória do corpo, memória quase instantânea que se apóia na memória do passado, que lhe é coextensiva, funções que prestam-se um mútuo apoio:

Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada. Mas toda percepção prolonga-se em ação nascente; e, à medida que as imagens, uma vez percebidas, se fixam e se alinham nessa memória, os movimentos que as continuam modificam o organismo, criam no corpo disposições novas para agir. (BERGSON, 1999, p 88).

Maurice Halbwachs e a memória coletiva

Henri Bergson partiu da filosofia intuitiva para clarear o entendimento acerca da memória e formular conceitos. Seu objeto, a memória enquanto tal, é complexo e foi dissecado como força espiritual que se opõe a matéria – portanto, centrado no indivíduo. Apoiar-nos-emos em BOSI (2004) para apontar a mudança de visada de Halbwachs quanto à formulação do objeto:

No estudo de Bergson defrontam-se, portanto, a subjetividade pura (o espírito) e a pura exterioridade (a matéria). À primeira filia-se a memória; à segunda, a percepção. Não há, no texto de Bergson, uma tematização dos sujeitos-que-lembram, nem das relações entre os sujeitos e as coisas lembradas; como estão ausentes os nexos interpessoais, falta, a rigor, *um tratamento da memória como fenômeno social*. Nada como sociólogo para se prepor a preencher esse vazio. [...] Halbwachs desdobra e em vários momentos refina a definição de seu mestre, Émile Durkheim: “os fatos sociais consistem em modos de agir, pensar e sentir, exteriores ao indivíduo e dotados de um poder coercitivo pelo qual se lhe impõem”.

O pensamento de Maurice Halbwachs ultrapassa a sociologia clássica e examina as situações concretas de cada dia na trama da vida coletiva nas quais o ser humano está

implicado. Dessa forma, amplia a idéia de memória em Bergson - que tem caráter eminentemente individual, interior, pois se restringe ao indivíduo posto que seja fenômeno interno à consciência -, acrescentando que só temos a capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos, pois a memória é uma construção social e coletiva, em que há uma relação das lembranças evocadas com o meio em que se vive. Para ele, *cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.*¹

Acontece com muita frequência que nos atribuímos a nós mesmos, como se elas não tivessem sua origem em parte alguma senão em nós, idéias e reflexões, ou sentimento e paixões, que nos foram inspirados por nosso grupo. [...] Quantos homens tem bastante espírito crítico para discernir, naquilo que pensam, a parte dos outros, e confessar a si mesmos que, no mais das vezes, nada acrescentam de seu? (HALBWACHS, 1990, p 47).

As lembranças obtidas pelo pensamento social preenchem lacunas da memória individual, aquilo que circula como informação apóia a nossa lembrança, ainda que não a explique completamente. É no interior do grupo social – na família, escola, igreja, profissão – que a formação pessoal e intelectual ganha contorno. Seus interesses estão pautados pelas relações que mantém com o grupo:

Certamente, se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias. (HALBWACHS, 1990, p 25).

Pondera este pensador que duas faculdades de memória atuam em aparente oposição, ora se agrupando em torno de uma pessoa definida, ora distribui-se no interior de uma sociedade da qual são imagens parciais. Nessa direção, ao evocarmos nosso passado frequentemente apelamos às lembranças de outras pessoas, nos reportamos a pontos de referência que estão localizados fora de nós, que são fixadas pela sociedade:

Em outros termos, o indivíduo participa de duas espécies de memórias. Mas, conforme participe de uma ou de outra, adotaria duas atitudes muito diferentes e mesmo contrárias. De

¹(HALBWACHS, 1990, p 51).

um lado, é no quadro de sua personalidade, ou de sua vida pessoal, que viriam tomar lugar suas lembranças: aquelas que lhe são comuns com outras não seriam consideradas por ele a não ser sob o aspecto que lhe interessa, na medida em que ele se distingue dela. De outra parte, ele seria capaz, em alguns momentos, de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter as lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo. (HALBWACHS, 1990, p 53).

Nossa memória está repleta daquilo que se apresentou à nossa consciência pelos sentidos e pela razão, é preenchida por aquilo que vimos, vivemos, sentimos e pensamos, porém estamos engajados no grupo e o que o preocupou, o atingiu e o tensionou na forma de acontecimentos, nele ficou gravado e me é familiar, ainda que não seja totalmente possível lembrá-los. Minhas lembranças pessoais são inteiramente minhas e se conjugam com as memórias coletivas denotando uma memória interior, individual em oposição à outra memória, social, coletiva e exterior a nós. Os fatos antigos que nos chegam na forma de narrativas, citações, na forma de caricaturas dos acontecimentos mesmos, *assemelha-se a um cemitério onde o espaço é medido e onde é preciso, a cada instante, achar lugar para novas sepulturas*². A memória coletiva é...

É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente, aquilo que está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição ela não ultrapassa os limites deste grupo. Quando um período deixa de interessar ao período seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte de seu passado: há, na realidade, dois grupos que se sucedem. (HALBWACHS, 1990, p 82).

A história é fonte de apoio da memória coletiva, contudo não é exatamente a memória coletiva - que dela se distingue em alguns aspectos.

“As memórias” em Leite derramado

²(HALBWACHS, 1990, p 53).

Contar é narrar e contar é numerar. Contar o que aconteceu exige que se digam o ano, o mês, o dia, a hora em que o fato se deu. O ato de narrar paga tributo ao deus Chronos. (Alfredo Bosi)

Enquanto universo estético criado por Chico Buarque, **Leite derramado** nos apresenta o passado nacional, da sociedade - adstrita ao Rio de Janeiro -, e, de certa forma, o dele próprio. Trata-se de um romance memorialista que aponta inúmeras referências históricas e sociológicas. Sua arquitetura tem como pilar imagens-lembranças individuais, contaminadas pela memória coletiva, que atinge o leitor e comunica algo. Do arranjo das memórias intercaladas, de um velho à beira da morte, poderíamos depreender um panorama da sociedade brasileira quanto à sua miscigenação.

Desde o elemento europeu que acompanhou a corte portuguesa e seu Rei posto em fuga pela França de Napoleão, ao cruzamento de raças com o escravo trazido de África, que culmina com uma população mestiça e favelada da antiga capital federal poderíamos depreender as alterações pela qual passaram as instituições, a economia e mesmo a geografia do litoral carioca; ou nos fixarmos no que é mais flagrante, a decadência de uma família aristocrática, os Assumpção, que se finda imersa na massa humana miscigenada da “cidade Maravilhosa”.

Através do relato da vida pessoal, Eulálio Montenegro d’Assumpção, se observado no interior da sociedade, não é mais uma pessoa atuante e produtiva, mas carrega consigo a trajetória de acontecimentos preservados na memória. Seus valores e sentimentos pessoais, constituídos socialmente, é que impulsionam o mecanismo de seleção das lembranças manifestas na narrativa pautando-se pelo que lhe é significativo:

Ao passo que o tempo futuro se estreita, as pessoas mais novas têm de amontoar de qualquer jeito num canto da minha cabeça. Já para o passado tenho um salão cada vez mais espaçoso, onde cabem com folga meus pais, avós, primos distantes e colegas de faculdade que eu já tinha esquecido, com seus respectivos salões cheios de parentes e penetras com suas amantes, mais as reminiscências dessa gente toda, até o tempo de Napoleão. 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. (BUARQUE, 2009, p 14 e 15).

A articulação do passado e do presente na forma de lembrança implica em um vasculhar da memória: “para evocar seu passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar”³, pois, “[...] a imensa maioria de nossas lembranças tem por objeto os acontecimentos e detalhes de nossa vida, cuja essência é ter uma data e, conseqüentemente, não se reproduzir jamais”⁴.

O narrador vai desfiando suas lembranças e mostrando uma perspectiva pessoal, que se organiza em torno de seu amor precoce e relacionamento breve com Matilde. Para contar sua história mantém o foco da narrativa nas lembranças, ora na infância, ora na adolescência, ora o foco está centrado em Matilde, ora em sua vida adulta.

Durante o curso da vida, Eulálio pertenceu a um grupo da elite, a aristocracia do Rio de Janeiro, que fazia parte de episódios nacionais mais importantes, que foi o teatro de acontecimentos dos quais ele não participou diretamente, mas diz que se lembra porque de alguma forma lhe chegaram ao conhecimento, por depoimentos daqueles que participaram diretamente:

Na ocasião meu pai presidia a comissão de assuntos agrários do Senado, e houve uma rebelião de caboclos fanáticos no Sul. E toda noite uma assessora telefonava para que mamãe não o esperasse, pois o senador ficaria retido até de madrugada em assembléia permanente, ou em conferência no Estado-Maior do Exército, ou a portas fechadas com o presidente Venceslau. (BUARQUE, 2009, p 73 -74).

A ação estética mais comumente praticada em **Leite derramado** é o pensamento como lembrança, como resgate, matéria-prima farta. A evocação constante de imagens retidas que vão delineando a história e apresentando o drama humano de Eulálio. Bergson nos diz:

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver. (BERGSON, 1999, p 92).

3(BERGSON, 1990, p 63 – 64).

4 (idem).

Eulálio, já centenário, pouco pode esperar do futuro, a não ser o ‘prestígio’ por ter vivido muito tempo e ser depositário de memórias da elite. Ao discorrer suas ‘memórias de velho’, ele está se ocupando conscientemente da substância de sua vida. Nesse sentido, à coerência do pensamento de Halbwachs, conforme Ecléa Bosi:

[...] o que rege, em última instância, a atividade mnêmica é a função *social* exercida aqui e agora pelo sujeito que lembra. Há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente de seu grupo: neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade. (BOSI, 2004, p 63).

A memória pode ser discutida no âmbito individual, como realizou Henri Bergson, ao investigá-la em seu funcionamento, ou no âmbito coletivo conforme Maurice Halbwachs – discípulo de Bergson. O ser humano é naturalmente um ser social, sua identidade deriva das relações sociais pautadas pela linguagem e cultura. Assim, a evocação de certa lembrança está intrinsecamente relacionada com o sistema de valores do indivíduo, mas que foram adquiridos no contexto social. É o indivíduo imerso na sociedade ou o grupo social que atribuem valores, num processo constituído socialmente.

Entendida como uma consciência virtual a ativação desta ou aquela lembrança pode ainda estar relacionada aos sentimentos. O amor, o ódio, ciúme, inveja, solidão são formas de sentimento que constroem o indivíduo e fazem emergir lembranças. Individual ou coletiva, a memória pode ser ativada de modo voluntário ou involuntário.

A memória como objeto estético (des)organizador da narrativa

O efeito estético alcançado pela representação de episódios presentes na memória do narrador Eulálio, apresentados na narrativa literária, imprime marcas temporais e espaciais, cujo encadeamento em uma sucessão de ações concretas já realizadas e embaralhadas, num passado próximo ou distante, estão insculpidas num horizonte espacial, que devem ser organizadas pelo leitor-ouvinte.

Mesmo sendo lembranças, seja pela temporalidade, espacialidade ou objeto, sequenciadas de modo lógico ou ilógico, não há história sem asucessão de acontecimentos: está tudo lá dentro em Leite derramado.

Por si só, a *sucesão* de fatos corresponde à dimensão episódica da narrativa, porquanto a história é feita de acontecimentos. Enredo é a dimensão configurante, que dos diversos acontecimentos extrai a “unidade de uma totalidade temporal”, a unidade do texto enquanto obra. (NUNES, 1995, p 14).

Em *Leite derramado* acontece este ‘embaralhamento’ de lembranças, de memórias, que produzem importante efeito estético. Eulálio narra suas lembranças partindo de um presente da enunciação, em que se encontra no hospital na presença de estranhos ou funcionários e deixa fluir suas lembranças. Desse contexto, da continuidade da narrativa, algo evoca o passado e afloram na superfície da consciência do narrador os eventos de momentos particularmente relevantes da sua vida.

A representação das lembranças de Eulálio, o movimento da memória, de forma intercalada na sequência narrativa, mesclados num vai e vem constante, surgemora como memória voluntária ora involuntária. O próprio Chico Buarque, em tom jocoso, assim se refere ao seu último romance:

“– Meu livro tem 200 páginas, mas, se levarmos em conta o tamanho da fonte, que é grande, ele honestamente só tem 150. Aliás: como as histórias se repetem toda hora (devido aos esquecimentos do protagonista), podemos chegar à conclusão de que Leite derramado só tem mesmo 20 páginas”. (Chico Buarque)⁵.

O efeito estético estruturante da obra é o embaralhamento das lembranças narradas por Eulálio. Efeito que proporciona verossimilhança com a condição de um personagem que tem cem anos e alterna momentos de sobriedade e lucidez sobre seu passado, momentos de embriaguez causada pelos medicamentos ingeridos no tratamento e alguma senilidade advinda da idade avançada.

Todorov coloca que a narrativa não se contenta com a descrição de um estado, ela exige o desenvolvimento de uma ação, quer dizer a mudança, a diferença. Toda mudança constitui, de

⁵ JBONLINE 03/07/2009 - Juliana Krapp, Jornal do Brasil 03/07/2009. Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_jbonline_03_07_09.htm

acordo com ele, um novo elo da narrativa, pois cada ação isolada segue a precedente e, a maior parte do tempo, entra com ela em relação de causalidade. Todorov analisou contos literários e a partir dessa análise ele pressupõe que uma estrutura narrativa deve conter cinco elementos obrigatoriamente: (a) a situação de equilíbrio do início (Pn1); (b) a degradação dessa situação pelo surgimento de algo que a problematiza (Pn2); (c) o estado de desequilíbrio resultante desse problema (Pn3); (d) a busca em restabelecer o estado de equilíbrio anterior (Pn4); (e) o restabelecimento do equilíbrio inicial (Pn5).⁶

No âmbito do discurso da personagem encontramos lembranças remotas e recentes que projetam sobre a diegese um panorama composto pelo seu lugar antropológico, permeado pela sociedade elitizada que presenciou e interagiu na juventude, a política, economia, as relações corruptas e corruptoras na confusão do público/privado. São lembranças individuais de Eulálio, extraídas de sua memória.

O problema da narrativa de memórias em literatura é intrincado. Examinar uma obra ficcional memorialista implica na busca de uma teoria adequada que forneça a instrumentalidade para uma abordagem investigativa. Devido às diversas perspectivas de enfoque para seu estudo advém certa complexidade, que obriga um percurso pela *História da memória* e sua definição em abordagens clássicas e contemporâneas. Os diferentes contornos que ela assume, por sua vez, proporcionam algo de positivo na ausência de conceitos precisos, encontramos alguns princípios diluídos em abordagens científicas ou filosóficas, aplicáveis nas análises críticas em estudos da literatura.

O pensamento de Henri Bergson, por exemplo, aponta para os caracteres da memória internos ao ser humano e neles se concentra para explicá-los como fenômenos que se situam na esfera material, biológica e espiritual. A memória é a consciência das percepções que impressionam o espírito e nela ficam armazenadas em processo contínuo podendo ser evocadas de modo voluntário como memória *hábito*, e involuntário e individual, pois esta diz da história do indivíduo e se manifesta como *lembrança*.

⁶A composição de narrativas pela dupla terapeuta-paciente: uma análise da sua organização e da sua seqüência de ações. Luciane De Conti; Tania Mara Sperb. *Psicologia: Reflexão e Crítica*. vol.22 no.1 Porto Alegre, 2009. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-79722009000100016&script=sci_arttext

Obter uma definição da idéia de ‘memória’ tem sido o problema de nossa discussão até aqui. O significado comum do verbete memória, na forma dicionarizada, é *a faculdade que temos para reter as idéias, impressões e conhecimentos que temos anteriormente*⁷.

É preciso abordá-la enquanto ‘fenômeno’ e proceder a uma descrição de seus elementos. Nesse sentido, tem-se a contribuição de Bergson, que ao procurar romper a dualidade espírito/matéria que obstaculizava os avanços à sua época estudou os estímulos que o corpo, instrumento de ação, recebe como percepção interior ou exterior e processa como memória-hábito ou lembrança pura. Seu estudo se ateve ao indivíduo visando dar conta dos mecanismos de seu funcionamento. Sob o enfoque do individual e partindo de como o sujeito se relaciona com o seu passado, Henri Bergson elabora seu estudo da memória, tentando superar o dualismo entre matéria e espírito, abordando a memória como objeto.

A memória esteticamente elaborada aplicada à literatura implica em compreender como as lembranças infundem conjuntamente uma idéia de temporalidade que passa, que flui continuamente e são narradas na forma de ações dos personagens situadas no tempo da narrativa.

A escritura do “eu”

Em **Leite derramado** emergem dois planos distintos. No presente da enunciação o protagonista-narrador Eulálio é um moribundo. Dera entrada em um hospital e passa a relatar seu passado na forma de lembranças aparentemente desconexas. Só aparentemente, pois há uma relação entre elas. Cada fragmento de memória apresenta certa identidade do narrador, sempre filtrada pelo ancião no presente da enunciação. Aparentemente, também, parece que o romance em tela seria uma autobiografia. Na verdade trata-se de uma representação ficcional de uma narrativa oral que tem por objeto a vida do narrador. Assim, o romance pode ser percebido pelo aspecto temporal do presente da enunciação – no hospital – e o relato de memórias.

Re-elaboradas a partir de fontes reais ou não -para a escritura ficcional de um romance, de uma biografia, ou autobiografia, ou de um diário íntimo - a recordação recria nos textos um tempo significativo da vida da personagem que narra. O processo

⁷ Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa (1986).

criativo por ter sido pautado pelo real torna verossímil a narrativa de suas experiências. Desenrolam-se nela estados do passado da personagem que narra. No romance de caráter autobiográfico o tratamento da representação das memórias implica em um autor e um “eu” objetificado, presente como sujeito da enunciação e personagem de si no enunciado.

Em nosso estudo, pautado por BAKHTIN(2010), pode-se afirmar que o autor está vinculado ao universo “ético” do mundo real, físico, e dá às personagens, inspiradas em pessoas reais ou não, um todo espacial, temporal e semântico. Assim, o autor instaura consciências fictícias, converte-as em identidades psíquicas, e a resultante da relação entre o vivido e o contado na obra adquire o *status* de ‘estético’.

A sequência de atos e imagens produzidas a partir da memória da personagem é uma cadeia que irrompe o universo ético e dá forma a uma totalidade desvinculada, estabelece um universo separado, que adquire contornos com o encerramento/fechamento da obra.

Entendo por biografia ou autobiografia (descrição de uma vida) a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida. Vamos examinar a forma da biografia apenas naqueles sentidos em que ela pode servir para a auto-objetivação, isto é, ser autobiografia, ou seja, do ponto de vista de uma eventual coincidência entre a personagem e autor nela, ou melhor (porque coincidência entre personagem e autor é *contraditio in adjecto*, o autor é elemento do todo artístico e como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu. A coincidência pessoal “na vida” da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico. (BAKHTIN, 2010, p 139).

Ao elaborar histórias imaginadas, em que ‘imaginação’ e ‘memória’ se encontram e se fecundam, recria-se a vida ligando-as numa possibilidade infinita. Assim, *eus*ficcionais são estruturados e suas memórias-consciências adquirem vida e se preservam na ficção. Duas faces da mesma moeda, ficção e memória se multiplicam em histórias. A experiência do presente puro as escolhe e as transformam em arte com o tratamento dado pelo artista.

O Chico Buarque escritor conhece bem a cidade em que nasceu e vive há muito tempo, conhece sua história, a sociedade de classes e cultura nela presentes. O autor, o Chico real, cria uma personagem que cria personagens e esta narra a história ficcional a partir das lembranças, da memória. Por se tratar de narrativa literária o narrador não

deve ser confundido com o autor, aquele é somente uma fantasia deste, e traz camuflados alguns vestígios de sua axiologia, cosmovisão e sentimentos em si ocultos, daí nossa observação sobre o autor “aclimatado” no Rio de Janeiro.

Em **Leite derramado**, Eulálio é o ser ficcional, uma personagem que assume o papel de narrador-protagonista do romance. Ao mesmo tempo é narrador de suas memórias, seu relato descreve uma existência em que o fracasso é uma constante.

No plano do discurso, Eulálio é sujeito da enunciação e personagem de si mesmo ao perscrutar a memória em suas várias camadas e narrá-la para quem estiver em sua presença. Ele nos conta, e supostamente para uma enfermeira anotar, a trajetória de sua vida de forma embaralhada o que exige atenção aos mínimos detalhes e seu reordenamento. O tempo da enunciação é o momento final da vida e se dá num presente que flui num leito de hospital e se projeta para outras épocas de sua existência. Assim:

O eu que narra se identifica com o eu da personagem principal que vive os fatos. Trata-se de um ator que acumula o papel de sujeito da enunciação e de sujeito do enunciado. Ele nos conta um história por ele vivida, a história de uma parcela de sua existência. É por intermédio de seus olhos e de seus sentimentos que são apresentados os elementos constitutivos da narrativa: os fatos, as outras personagens, os temas e os motivos, as categorias de tempo e do espaço. (D’ONOFRIO, 2007, p 53).

Criador e criatura estão em universos diferentes. Para Mikhail Bakhtin o artista é o autor e vive no mundo empírico ou universo ético enquanto a personagem é um ser ficcional que habita o universo estético criado pelo autor-criador, pivô deste universo estético, entorno do qual as personagens orbitam. O autor está imerso em seu universo axiológico extrínseco à obra, do qual faz um recorte e refrata na instância que dá forma, que engendra outra totalidade, um universo pretendido, que será o ambiente da personagem. Nesse momento surge o autor-criador.

O autor-criador (aquele que fala no romance) vê o mundo de modo particular e o organiza como eixo axiológico constituinte ao qual dará vida as personagens, tornando-se o agente principal deste, sustentando a unidade estética e proporcionando o seu acabamento. É no âmbito deste local que habita a personagem-protagonista Eulálio que narra sua história de vida. Da realidade vivida, o autor Chico Buarque refrata certo recorte da realidade que serve como arquétipo para seu intento, e após um tratamento

estético adquire unidade teleológica, que é transposta para o material lingüístico, na esfera da obra romanesca:

O romance é uma forma puramente composicional de organização das massas verbais, por ela se constitui num objeto estético a forma arquitetônica da realização artística de um acontecimento histórico ou social, que constitui uma variante da forma da realização épica. (Bakhtin, 2002, p 24).

Desse modo, assevera Bakhtin, o material lingüístico é parte da composição, parte do todo, mas não é capaz de conferir de *per se* a auto-suficiência, a auto-satisfação essencial ao que é esteticamente acabado, ou seja, o seu *fechamento*. Nesse sentido, o artista necessita trabalhar uma linguagem dentro da linguagem, num ato estético cultural de natureza lingüística, que faz emergir outra instância autoral criadora: o narrador.

O romancista está imerso em um universo lingüístico estratificado e dividido em linguagens diversas. A linguagem das profissões, dos jovens, dos mais velhos, dos menos ou mais instruídos penetra surdamente no discurso do romancista, que o transmite ao narrador e se realizam nas falas das personagens de forma correlata ao plurilinguismo do universo lingüístico ao qual se inscreve o artista (autor-pessoa).

A narrativa literária apresenta o homem e este *é essencialmente o homem que fala: o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem*⁸. Assim, o discurso da personagem no romance é uma representação verbo-literário, que está sujeita a procedimentos especiais, ao tratamento estético do enunciado. Este tratamento pressupõe a personagem como um ser social imerso em um panorama axiológico que a contamina, imerso em uma linguagem estratificada e dividida.

O discurso praticado pela personagem refrata uma visão de mundo particular, com significação social, com a coesão e a coerência de um discurso sócio-cultural, o que nos apresenta uma ideologia, a do seu discurso, e possibilita inferir as matizes que as diferenciam enquanto personagens, na dialogia interna.

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.

⁸ Questões de literatura e de estética – a teoria do romance (2002, p 134).

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

Para Bakhtin o *autor*: *é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta*⁹. A personagem em sua incompletude não pode guiar-se em seus vivenciamentos e agir amparada em princípios que são externos a ela, que são estabelecidos pelo autor-criador, na criação verbal ela está também em devir e se constitui pelo dialogismo interno à obra. Nesse sentido, Bakhtin afirma que são especialmente absurdas as *comparações factuais da visão de mundo da personagem e do autor e as explicações de uma pela outra: compara-se o aspecto abstrato do conteúdo de um personagem isolado do autor com um pensamento correspondente da personagem*¹⁰.

Para ilustrar um pouco estas idéias podemos dizer, por exemplo, que os diversos narradores protagonistas, de outras obras, criadas por Chico Buarque têm um universo axiológico delimitado no qual se locomovem, interagem e o representam utilizando uma linguagem que reflete o universo estético respectivo. Deste modo, o inominado ‘eu’ que protagoniza a narrativa *Estorvo*¹¹, por exemplo, o nosso Eulálio, ou qualquer outro seu personagem, não apresentam o mesmo universo axiológico externo em que se encontra o autor-pessoa Chico Buarque. O autor cria uma relação axiológica entre a personagem que narra e o mundo esteticamente criado na obra, semelhante ao seu. O autor-pessoa é uma consciência do autor-criador (aquele que narra), que é quem dá forma e conteúdo ao objeto estético, e proporciona o acabamento da narrativa.

Dos primórdios da escrita do eu ao romance autobiográfico ficcional

⁹Estética da criação verbal (2003, p 10).

¹⁰ Estética da criação verbal (2003, p 08).

¹¹*Estorvo* é o primeiro romance de grande projeção de Chico Buarque, foi escrito no Rio de Janeiro, finalizado em Paris em 1990 e publicado em novembro de 1991.No romance, o autor narra a história de um personagem atormentado por acontecimentos estranhos. Ao mesmo tempo, mergulha em situações reais e familiares.O romance recebeu o Prêmio Jabuti de melhor romance em 1992. (Wikipédia).

Leite derramado é uma “escritura do eu” contemporânea. Mikhail Bakhtin aponta o percurso em que a biografia e a autobiografia antigas vão influenciar o romance moderno a partir de transformações do plano de extroversão e caráter público do homem biografado na Antiguidade, para um plano intimista no período moderno com o advento do “homem solitário” com[...]o aumento da importância dos acontecimentos da vida íntima e pessoal, que têm um peso enorme sobre a vida pessoal do indivíduo, mas que têm significado ínfimo para os outros e quase absolutamente nenhum sentido político-social(BAKHTIN, 2002, p 262).

Discorrendo sobre “as escrituras do eu” Leonice Rodrigues Pereira assevera:

Depois de tantas leituras, é bastante complexo definir e traçar balizas das “escrituras do eu”. O leitor enfrenta dificuldades em estabelecer as fronteiras entre os diversos gêneros constituídos por essa literatura de teor “intimista” como a autobiografia, o diário íntimo, as memórias, a literatura de testemunho. Ao refletir sobre a literatura de natureza confessional, a autobiografia é um dos primeiros conceitos a ser discernido, até porque é um termo utilizado por vários estudiosos dessa temática para designá-la no seu sentido geral, amplo.

A tendência à autobiografia acompanha o ser humano desde os primórdios de sua existência, especialmente a partir do aparecimento da escrita; mas o fortalecimento dos gêneros vinculados aos escritos do “eu” só acontece com o desenvolvimento do sistema capitalista e a ascensão e o estabelecimento da sociedade burguesa calcada na difusão do conceito de indivíduo. (PEREIRA, 2010, p 49).

O surgimento de um novo homem com o advento do capitalismo, agora isolado e solitário, e o conseqüente desaparecimento do narrador tradicional nos termos postulados por Walter Benjamin (abordaremos este assunto mais adiante) parece-nos pertinente concluir pela autobiografia ficcional como resultado ideal da evolução romanesca:

Se o uso freqüente do vocábulo “autobiografia” só ocorreu mesmo a partir do século XIX, o auge da escrita confessional, cujo princípio se dá no século XVIII, se instaura no início do século XX. Quando se leva em conta a natureza da autobiografia enquanto uma necessidade do ser humano de falar sobre si, suas experiências, enfim, sobre a vida, a origem dessa forma literária é concomitante ao aparecimento da linguagem oral. (PEREIRA, 2010, p 52).

Eulálio é este indivíduo solitário, nosso contemporâneo, mas no conteúdo de *Leite derramado* tem a representação ficcional de um narrador oral que não encontra seu ouvinte. Por este motivo, narra a quem estiver em sua presença.

O narrador autodiegético e a escrita de si

O narrador autodiegético, expressão introduzida por Gerard Genette, designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica. O narrador coincide com a personagem que viveu as experiências narradas. O narrador em primeira pessoa conta sua própria história ou um fragmento dela que teria relevância especial.

[...] 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(LD p 14).

[...] Eu por mim sonhava com você em todas as cores, mas meus sonhos são que nem cinema mudo, e os atores já morreram há tempos. Dia desses fui buscar meus pais no parque dos brinquedos, porque no sonho eles eram meus filhos (LD, p 15).

A autodiegese em **Leite derramado** nos coloca na situação de perceber a história de vida da personagem Eulálio narrada por ele mesmo. Mais ainda, de perceber como se estrutura a perspectiva narrativa, como se organizam as lembranças, o tempo, a manipulação das circunstâncias e acontecimentos importantes do romance. Carioca centenário que se encontra no leito de hospital público que, em forma de lembrança, passa em revista a trajetória de sua vida e deixa transparecer nas entrelinhas do relato de suas lembranças da decadência familiar e por um ângulo expandido a da elite brasileira e culmina com a realidade social contemporânea.

A diegese, que está quase totalmente centrada no Rio de Janeiro do século XX, expõe Eulálio como um ‘herdeiro’ que não se situa e não percebe a tempo a intensa transformação insuflada pela mudança do paradigma econômico, que deixa de ser de base agrária para uma base industrial, e o social, que concentra mais a população nas cidades, alterações ocorridas no início do século XX, que se acentuam durante os anos 1930 em diante. Da sua visão limitada deriva suas agruras e decadência. A problemática que configura sua busca, objetivamente, é a perda dos bens, do patrimônio da família e

com ele a do prestígio social que os Assumpção detinham no Brasil desde a vinda de D. João VI.

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 porque na baixada hoje em dia faz muito calor. (BUARQUE, 2009, p. 5).

A diegese do romance inicia neste recorte e vai ser materializada pelo discurso do narrador em primeira pessoa. Um 'eu' enunciador que não cederá a palavra para o interlocutor e nem mesmo a outras personagens em nenhum momento da obra, fazendo com que toda a visão do romance a ele esteja circunscrita. O fio do discurso do narrador inscreve *o outro* e o apresenta ao leitor pelo discurso indireto. No discurso indireto não há diálogo, o narrador põe as personagens em discurso oblíquo em seu enunciado, faz-se o intérprete delas, em estrutura monológica configura o passado em diferentes medidas:

Eulálio está próximo do fim e como última pulsão de vida passa a contar suas lembranças ora à filha, ora às enfermeiras e funcionários ou pacientes do hospital. Lembranças necessariamente estão no passado, porém no primeiro capítulo seu discurso memorialista instaura um momento presente na diegese, e seu primeiro enunciado projeta uma esperança de futuro, que não acontecerá. Se nos primeiros capítulos existe uma pulsão de vida que resiste, que desafia lembranças do passado mais distante, como a infância, a adolescência no casarão em Botafogo com os pais, seu casamento, a abertura do capítulo nono inverte a pulsão que passa a denotar o fim próximo. Os primeiro enunciados de alguns capítulos mostram que o ancião foi internado e a perspectiva de retorno ao convívio familiar vai desaparecendo. O último capítulo denota a aceitação do fim muito próximo:

Quando eu sair daqui, (grifos nosso) vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra. (LD, capítulo 1, p. 5);

Quando eu morrer, meu chalé cairá comigo, para dar lugar a mais um edifício de apartamentos. (LD, capítulo 9, p. 49);

Quando eu saísse daqui, eu pretendia pedi-la em casamento, mas ela não me quer mais. (LD, capítulo 23, p. 183).

Este plano do ‘presente’, instaurado no primeiro capítulo, se vincula sempre ao espaço do hospital em que Eulálio está internado, dele acontecerá um ‘mergulho’ nas lembranças que serão circunstâncias de sua vida. Circunstâncias em que *o outro* vai surgir em traços tênues ou mais fortes. Será o presente da enunciação do qual emergirá o tempo passado em flashbacks:

Cada vez que você fala com alguém é *agora* que você fala, e *agora* é o presente da enunciação funcionando como eixo temporal a partir do qual os eventos se ordenam. A enunciação é o ponto de emergência do presente (presente lingüístico), e é a emergência do presente o tempo próprio da linguagem. O passado e o futuro situam-se “como pontos de vistas para trás e para frente a partir do presente”. (NUNES, 1995, p. 22).

Ocorre uma constante transposição temporal interna ao discurso também em todos os demais capítulos, transposição que vai do tempo presente nos enunciados dirigidos aos que estão em sua presença, no hospital, para o tempo passado nos enunciados que expressam lembranças. Também o retorno ao presente acontece no interior e ao final dos capítulos. O discurso intercala relatos de lembranças evocadas nos enunciados que remetem ao tempo presente da enunciação, momento que seus interlocutores o ouvem e sua memória divaga.

O leitor percebe a ‘economia’ textual em que o narrador omite qualquer manifestação direta destes interlocutores no hospital. Estes não teriam relevância afetiva na história de vida do protagonista, porém os traços de seus atos, que motivam o narrador na interação verbal, podem ser depreendidos dos enunciados de Eulálio, implicam no dialogismo da interação verbal, apontaremos apenas alguns:

1- Mas hoje a moça não está para conversas, voltou amuada, vai me aplicar a injeção. (LD, p. 8);

2 - Não sei por que você não me alivia a dor. Todo dia a senhora levanta a persiana com bruteza e joga sol no meu rosto. Não sei que graça pode achar dos meus esgares, é uma pontada cada vez que respiro. (LD, p. 10);

3 - Já tirei não sei quantos raios X, já me reviraram todo, e no fim não dizem nada, nunca me apresentaram uma chapa de pulmão. Por falar nisso, eu amaria dar uma olhada nas minhas fotos particulares, e o doutor, que tem um ar polido, se não se importar dê um pulo na minha casa. Peça à minha mãe que lhe

indique a escrivaninha barroca de jacarandá, cuja gaveta central é abarrotada de fotografias. Procure direito e me traga uma foto do tamanho de um cartão-postal, com um janeiro de 1929 escrito à mão no verso, que mostra uma pequena multidão no cais do porto, com um navio de três chaminés ao fundo. (LD, p. 24);

4 - Pensei que você hoje não viesse mais, que estivesse de folga. A outra menina não é má pessoa, mas na pressa sempre derruba meus remédios, além de não tomar nota das coisas que falo. Daí, se amanhã você sair de férias, por favor me previna. Percebo que anda arisca, receio que se canse de tudo e vá embora de novo para sempre. Esteja tranquila porque nunca lhe perguntarei onde você passa as tardes, nem quero saber se vai ao cinema com esses médicos. (LD, p. 61).

Embora o narrador desfie lembranças em um monólogo, os fragmentos acima, que expressam o tempo presente no hospital, em que há outros em sua presença, indicam uma interação suprimida, posto que desnecessária, pois esteticamente descaracterizaria o monólogo. Assim, a noção de interação verbal, em termos bakhtinianos, é gerada pelo efeito de sentidos originados pela sequência verbal, pela situação, pelo contexto discursivo, em que as condições de produção e pelos papéis desempenhados pelos interlocutores silenciados, o narrador enuncia em resposta ao contexto. Ou seja, além dos aspectos linguísticos as condições e o contexto de produção são definitivos para compô-lo.

O discurso indireto dá o tom nos enunciados e instaura o monólogo sempre que Eulálio desfia as suas lembranças, deste surgirão as personagens tipo (a plantonista, a enfermeira, o médico, a administradora etc...), personagens suas contemporâneas no tempo presente da enunciação e seus interlocutores que se mantêm silenciadas pelo narrador. Personagens mais densos ganham mais espaço nas lembranças, que descrevem aspectos físicos e psíquicos e somente falam através dos enunciados de Eulálio¹². Matilde por exemplo: *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.* (LD, p. 5-6). Ou ainda:

Era uma coreografia precisa, e me admirou que minha mulher conhecesse aqueles passos. 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 com uma

¹²Eulálio se aproxima de ‘eulalia’ que, por sua vez, no sentido dicionarizado é: [eu + -lalia] S. F. Boa maneira de falar: boa dicção, dicção fácil. (Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa).

boneca de pano. Talvez pelo contraste, ela brilhava entre dezenas de dançarinos, e notei que todo o cabaré se extasiava com a 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. Depois de meia hora eles voltaram se abanando, e escorria suor pelo colo de Matilde decote abaixo. Bravo, eu gritei, bravo, e ainda os estimulei a dançar o próximo tango, mas Dubosc disse que já era tarde, e que eu tinha um ar fatigado. (LD, p. 65-66).

Ou Dubosc, o engenheiro francês:

Os rapazes se esbofavam no serviço pesado, mas era Dubosc, sentado num caixote de munição, quem mais dava sinais de padecer o calor. E toda a canseira afinal se mostrou vã, pois já com a bateria a postos na linha de fogo, recebemos a notícia de que o ministro da Guerra cancelava sua visita à demonstração. O sargento traduziu a mensagem do emissário, mas foi para mim que Dubosc olhou ato contínuo. E devo convir que no francês o mau humor era premonitório, pois cedo ou tarde os desgostos vinham-lhe dar razão. A mim cabia amortecer seus golpes de fúria, duas horas de carro até o Palace Hotel a lhe servir de saco de pancada. Dissimulado, pérfido, incompetente, indolente, impontual, e até mau motorista, muitos improperios ouvi calado, por saber que em verdade não eram endereçados à minha pessoa, mas aos meus patrícios de modo geral. Dubosc vez por outra exagerava, era um engenheiro nervoso. Mal tinha chegado ao país e queria encontrar todas as portas abertas, ou senão explodi-las a dinamite. (LD, p. 42-43).

Matilde e Dubosc têm uma apresentação de suas características físicas e até muitos traços de sua psique, apontados com certa carga emocional de ciúme. Outras personagens, e mesmo estas, surgem com uma aura de fantasmas, funcionam como uma espécie de fantasmas. Em outras personagens como os ancestrais esta aura se acentua posto que são desmaterializados, sem corpo. Todos sem exceção, seus familiares e amigos, surgem sempre silenciados.

Eulália, ao se referir a Matilde em presença de sua filha Maria Eulália, mergulha em seu passado e relata a lembrança circunstancial da ansiedade da esposa e a designa no interior do discurso indireto:

Mas ela estava tão ansiosa que se aprontou antes de mim, ficou na porta me esperando em pé. Parecia empinada na ponta dos

pés, com os sapatos de salto, e estava muito corada ou com ruge demais. E quando vi sua mãe naquele estado, **falei, você não vai. Por quê,** (grifo nosso) perguntou ela com voz fina, e não lhe dei satisfação, peguei meu chapéu e saí. (BUARQUE, 2009, p 12).

Peculiaridade da obra, seu discurso é composto de um único trecho de texto que em um só fôlego o narrador se estende e compõe o capítulo. Este ‘adensamento’ de enunciados expressos em períodos compostos mantém certa regularidade, variando em uma extensão média de três ou quatro linhas de textos, perfazendo-os. Não é diferente a regularidade de extensão dos capítulos, que também mantém maior brevidade no início da obra e somente nos capítulos finais se estendem, sem perder as características de não ter separação por parágrafos em seu interior.

Por meio do único parágrafo permanente em todos os capítulos, breves ou mais extensos, emerge o efeito estético da brevidade dos relatos capitulares, com grande concisão de circunstâncias, além de uma opacidade do discurso devido ao discurso indireto. Pospostos com certa simetria de extensão até ao décimo oitavo capítulo, a partir daí são mais extensos, o efeito em bloco das lembranças, seu encadeamento um tanto aleatório, dão a totalidade da vida de Eulálio.

Sua memória serve para a *constatação* dos fatos da vida, do bem ou do mal vivido, sem interrogativas sobre o passado, sem arrependimentos sobre escolhas capitais durante o trajeto da vida que o tornasse um ‘casmurro’ como o Bentinho, da Capitu, em *Dom Casmurro*. Ou arrependido como o Paulo Honório, de Madalena, em *São Bernardo*. A vida não o tornou amargo, talvez por ter realizado plenamente sua paixão e ter vivido com Matilde.

O NARRADOR EM LEITE DERRAMADO

“As pessoas não se dão o trabalho de escutar um velho, e é por isso que há tantos velhos embatucados por aí, o olhar perdido, numa espécie de país estrangeiro”.

(Chico Buarque)

O narrador tradicional mimetizado

O romance em questão apresenta aspectos bem elaborados em sua configuração estrutural. A narração subjetiva vai ser explorada pelo autor ao criar um protagonista narrador que conta a sua história sonhando a verdade dos fatos acerca do desaparecimento de sua esposa. O mistério só se resolverá nas últimas páginas e mesmo assim o leitor ainda não obterá certezas no relato do protagonista. Eulálio arrasta consigo vida a fora uma velha escrivãzinha de jacarandá. Nela, uma carta jamais lida contém o segredo do doloroso e misterioso desaparecimento de Matilde, carta a que se acovardara de ler.

Conforme GENETTE (1972, p 25), denomina-se *história* o plano do significado e *narrativa* o plano do significante: discurso, enunciado, texto narrativo em si. Por sua vez, a história apresenta dois planos: uma narrativa primeira, na qual o plano do presente da enunciação apresenta Eulálio internado num hospital, local onde convive com funcionários, outros pacientes e visitantes, a quem conta seu passado; um segundo plano narrativo encaixado no primeiro: o das lembranças, constituído por analepses externas, que rememoram e dão a conhecer sua história de vida.

No plano do significado - na história -, as ações apresentadas na narrativa primeira, seus enunciados no tempo presente da enunciação, seguem uma ordem e cronologia linear que imitam o desenvolvimento natural do tempo cronológico e estão divididas em 23 segmentos textuais que apresentam as circunstâncias dos últimos dias da vida do narrador.

Em linguística, a **enunciação** (grifo dos autores) é o ato de conversão da língua em **discurso** (v.). Trata-se, pois, de um

acto individual de actualização da língua num determinado contexto comunicativo. O produto do acto de **enunciação** é o **enunciado** (v.): a **enunciação** é assim logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado.

Ao “apropriar-se” da língua para a converter em discurso, o sujeito falante assume de imediato o estatuto de locutor, referenciado pelo pronome pessoal **eu**, e postula automaticamente a presença de um **tu**, o alocutário (o outro) a quem o discurso se dirige. Cada acto de enunciação institui ainda um conjunto específico de relações espácio-temporais cujo foco estruturante é o locutor: é em relação ao locutor (tomado como ponto de referência) que tudo se ordena, daí nascendo as noções de **aqui** e de **agora**. (REIS e LOPES, 2002, p 122).

Quando eu sair daqui, vamos nos casar lá na fazenda da minha feliz infância, lá raiz da serra (LD, p 05). É este o primeiro enunciado do narrador no tempo presente da enunciação. Eulálio está internado e projeta um futuro. O protagonista fora internado por problemas de calcificação do fêmur fraturado e tudo indica estava em um tratamento intensivo, frustrado por insolvência financeira. As despesas deixam de ser suportadas pelo plano de saúde contratado pelo trinetto o obrigando a ser remanejado para a enfermaria coletiva e, posteriormente, para abrir espaço nesta, vai para o corredor do hospital.

As características do processo narrativo impõem um distanciamento do ancião que narra em relação aos fatos da sua vida, àquilo que é objeto da narração. Uma alteridade perceptível entre o narrador e o seu objeto na narrativa, o seu passado longínquo e, temporalmente, mais próximo.

[...] O processo narrativo revela uma tendência para a **exteriorização** (grifo dos autores), responsável não só pela caracterização e descrição de um universo autónomo (personagens, espaços, eventos, etc.), mas também pela tentativa não raro assumida pelo narrador de adoptar uma atitude neutra perante esse universo; finalmente, o processo narrativo instaura uma **dinâmica temporal**, imposta desde logo pelo devir cronológico em princípio inerente à história relatada, e em segunda instância perfilhada também pelo discurso, uma vez que o próprio ato de contar não só tenta representar essa temporalidade, como se inscreve, ele próprio, no tempo. (REIS e LOPES, 2002, p 271-271).

Assim a narrativa teria um início *in media res*? Ou uma narração ulterior dos fatos da história? De plano temos uma diferenciação para elidir. A expressão latina

indica “no meio dos acontecimentos”, trata-se de recurso narrativo antigo e ainda hoje largamente utilizado. O Dicionário de Narratologia assim define seu emprego:

[...] o início **in media res** (grifo dos autores) constitui, na **epopéia** (v.), um processo deliberado de alterar a ordem do **discurso** (v.): o narrador inicia seu relato por eventos situados num momento já adiantado da **acção**, recuperando depois os factos anteriores por meio de uma **analepse** (v.). (REIS e LOPES, 2002, p 199).

O início de Leite derramado no presente da enunciação é o tempo do final da vida da personagem que narra. Cada momento em que ele enuncia retoma as lembranças do seu passado. Momentos de narração de lembranças que produzem segmentos de texto específicos na obra, momentos em que ele está no hospital – à noite, ao despertar pela manhã, horário ou dia de visitas. Estes momentos explicitados em segmentos textuais é que estão separados e numerados de 1 a 23. A história já se resolveu e os fatos destes planos constituem a intriga, um plano macroestrutural do texto narrativo:

[...] pode dizer-se que a **intriga** (grifo dos autores) comporta **motivos** (v.) livres, que traduzem digressões subsidiárias relativamente à progressão ordenada da **história** (v.), e derroga frequentemente a ordem lógico-temporal, operando desvios intencionais que apelam para a cooperação interpretativa do leitor. (REIS e LOPES, 2002, p 205).

Os enunciados do primeiro plano da narrativa não detêm uma maior relevância para o tema do romance. O que realmente interessa está contido nos enunciados de cada segmento narrativo que tratam das lembranças de toda sua vida. Por nos parecer mais adequada, consideremos a hipótese de narração ulterior - também dicionarizada por REIS e LOPES (2002):

[...] Entende-se por **narração ulterior** (grifos dos autores) aquele acto narrativo que se situa numa posição de inequívoca posteridade em relação à **história** (v.). Esta é dada por terminada e resolvida quanto às acções que a integram; só então o **narrador** (v.), colocando-se perante esse universo diegético por assim dizer encerrado, inicia o relato, numa situação que é a de quem conhece na sua totalidade os eventos que narra. Daí a possibilidade de manipulação calculada dos procedimentos das personagens, dos incidentes da acção, até da antecipação daquilo que o narrador sabe que vai ocorrer (REIS e LOPES, 2002, p 256).

Tal como proceder à análise sintática de uma oração exige seu ordenamento - o resgate de sua ordem natural na língua, compreender a história de Eulálio cobra recuperar a ordem cronológica dos acontecimentos relatados. A linearidade cronológica da narrativa no plano do presente da enunciação – a narrativa primeira - logo é interrompida por anacronias narrativas, que encaixam o relato do passado no discurso. Para GENETTE...

A localização e a medida dessas *anacronias* narrativas (como chamarei aqui às diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa) postulam implicitamente a existência de uma espécie de grau zero, que seria um estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história. (GENETTE, 1972, p 34).

Por analepses externas¹³ entenda-se, ocorre um movimento temporal retrospectivo destinado a relatar os eventos do passado do narrador. A disposição embaralhada das lembranças contidas nas inúmeras analepses é um efeito estético que constrange o leitor a realizar mais de uma leitura se, de fato, deseja resgatar a linearidade dos acontecimentos que compõem o enredo. Constrange, diríamos, ao exercício do re-ordenamento da história narrada, pelo leitor.

Claramente dominante na esmagadora maioria das narrativas, a **narração** (grifos dos autores) adéqua-se, em especial, a duas situações narrativas: [...]; a que é protagonizada por um **narrador autodiegético** (v.), sobretudo quando é inspirado por intuítos de evocação autobiográfica ou memória. M. Butor referiu-se a esta situação em termos que deixam perceber a propensão conclusiva da **narração ulterior**: “desde que se introduz um narrador, há que saber como a sua escritas se situa em relação à aventura. Originariamente, ele é suposto esperar até que a crise se resolva, que os acontecimentos se disponham numa versão definitiva; para contar a história, ele esperará até a conhecer na sua totalidade; só mais tarde, envelhecido, calmo, regressado ao lar, o navegador se debruçará sobre seu passado, porá ordem nas suas recordações. (REIS e LOPES, 2002, p 256).

Devido à abrangência temporal, praticamente a totalidade da vida de Eulálio é abarcada na narrativa, esta apresenta lembranças ora evocadas pela personagem ora

¹³ Nesta modalidade o lapso temporal a que se refere é inteiramente exterior à totalidade da ação narrativa primeira. Compreende a algo anterior ao início da narrativa.

involuntárias. Assim, se as analepses apresentam lembranças que surgem fora de lugar e causam dificuldades para o resgate da linearidade do enredo todas as que constituem o romance estudado se assemelham por sua modalidade:

[...] entender-se-á por **analepse externa** a modalidade (a), uma vez que o lapso temporal a que ela se refere é inteiramente exterior à totalidade da acção da narrativa primeira. [...] Demarcada de forma variavelmente nítida no enunciado narrativo, a **analepse** decorre não raro de um impulso de activação da memória de uma personagem. (REIS e LOPES 2002, p 30).

Peculiaridade deste romance, a representação do relato verbal das reminiscências segue uma estrutura que se repete em cada um dos 23 segmentos de texto: um único parágrafo compõe os segmentos e, em todos, somente o narrador tem voz. Em diversos momentos, à medida que agrava sua saúde, o narrador, confuso, enuncia como se estivesse no passado, por estar delirante. Deste modo, a configuração da história cumpre uma receita bem conhecida: o velho ao final da vida está em um porto seguro, deste porto reconta sua trajetória e anuncia o final esperado: o desfecho é a morte. Morte que por sua impossibilidade de ser contada está representada pelo lembrança da morte solitária do tetravô do narrador, que ainda criança acompanha à mãe e presencia os estertores do antepassado.

Outro ponto observável é que se trata da mimetização de um narrador oral, constantemente sem ouvintes interessados em sua história, fato que o faz narrar para qualquer personagem que se apresente. Marca-se aí uma ponte entre o narrador oral antigo e um narrador do romance contemporâneo que possibilita uma checagem da evolução da arte de narrar - da oralidade para a prosa romanesca (sobre a narrativa oral veremos adiante).

O narrador autodiegético

As coordenadas espacio-temporais delimitam a diegese. Ao leitor fica patente o emprego de referências a locais, nomes e fatos da história pelo narrador. Ao longo dos segmentos de textos que compõem a narrativa ele se depara com nomes bastante conhecidos de personalidades da política - nome dos monarcas de Portugal e do Brasil, presidentes da república, movimentos revolucionários. As referencias espaciais

utilizadas são locais conhecidos mundialmente da cidade do Rio de Janeiro – Copacabana, Botafogo, Marambaia, Restinga, Corcovado, Capital Federal, Senado, Igreja da Candelária, Arpoador etc.

Eulálio é um narrador que classificamos, a partir de GENETTE (1972), como autodiegético. Diegese, tomado de empréstimo da cinematografia é o termo que este teórico utilizou, primeiramente, como sinônimo de história. Mais tarde preferiu reservá-lo para designar o universo espaço-temporal no qual se desenrola a história. Por ser autodiegético o narrador se obriga a valorizar os códigos temporais e espaciais ao longo da narrativa. Eulálio é um sujeito maduro que viveu importantes experiências e relata do alto dessa maturidade o transcorrer de uma vida atribulada. Assim,

[...] o **narrador autodiegético** (grifos dos autores) aparece então como entidade colocada num tempo **ulterior** [...] em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos. Sobrevém então uma **distância** temporal mais ou menos alargada entre o **passado da história** e o **presente da narração**; dessa distância temporal decorrem outras: ética, afetiva, moral, ideológica, etc., pois que o sujeito que no presente recorda não é já o mesmo que viveu os fatos relatados. A fractura entre o **eu** da história e o **eu** da narração [...] pode ser mais ou menos profunda; assim, um sujeito cindido centra nessa fractura o interesse de um relato não raro dotado de ressonâncias autobiográficas [...]. (REIS e LOPES, 2002, p 260).

O registro narrativo na primeira pessoa gramatical é a consequência possível entre a narração e o protagonismo das experiências vividas e resgatadas pela memória. Como é o relato de uma vida inteira implica em um distanciamento que oscila. Narrador e personagem coincidem somente por que se trata do mesmo indivíduo ficcional. Eulálio menino torna-se personagem do narrador já idoso. Assim, temos outras distâncias decorrendo entre o narrador e a personagem de si. Os valores, os sentimentos, a afetividade do Eulálio no hospital não é os mesmo do Eulálio que viveu os fatos em outros momentos da vida. Não coincidem totalmente, ao menos.

O lapso temporal entre o momento em que o ancião/paciente despeja lembranças no presente da enunciação e o protagonista do passado da história decorre a fragmentação da personagem: o eu que viveu os fatos narrados não é o mesmo eu que narra no presente da enunciação.

Da diferença temporal entre o presente da narração e o passado da história decorre a fragmentação do eu da personagem: psicologicamente, o eu que narra agora não é o mesmo eu que viveu os fatos no passado. Marcel Proust nos ensina que o tempo é “perdido” porque o passado não é mais recuperável em sua integridade. No momento da lembrança, os fatos passados são revisados por nossa mente à luz das experiências posteriores aos acontecimentos. (D’ONOFRIO, 2007, p 49).

Em nosso objeto, Eulálio é personagem de si em quase todos os momentos da narrativa. Próximo da morte, reduzido à condição de moribundo, narra suas lembranças da infância, adolescência e da vida adulta, tem-se fragmentos de momentos vividos em cada uma delas. Pela dinâmica narrativa que a personagem impõe, o discurso verbal oral que utiliza traz as lembranças de forma embaralhada.

Por associação narrativa dos fatos passados surgem fragmentos da evolução de sua identidade. E como se vê em Leite derramado, quando se trata de uma memória de si da personagem, a identidade de Eulálio não é única nem idêntica a si próprio, antes desdobra-se em diversos outros Eulálio’s: o adolescente na fazenda do avô, o colegial no casarão de Botafogo, o jovem e inseguro marido de Matilde, o solitário senhor que cria netos e bisnetos, o moribundo do hospital na idade avançada... Porém, é no período que compreende a idade em que conheceu Matilde até o seu desaparecimento (dos 17 aos 23 anos) que detém sua atenção por mais tempo. Sua paixão e ciúmes são os temas mais recorrentes da narrativa: a paixão e o relacionamento conjugal com Matilde, o ciúme que vitimou sua existência:

Depois que me deixou, nem posso imaginar quantas aflições Matilde teve em sua existência. Sei que a minha se alongou além do suportável, como linha que se esgarça. Sem Matilde, eu andava por aí chorando alto, talvez como aqueles escravos libertos de que se fala. Era como se a cada passo eu me rasgasse um pouco, porque minha pele tinha ficado presa naquela mulher.(LD, p 55-56).

As demais personagens nas raríssimas vezes que se manifestam não enunciam livremente, seus discursos são apresentados de modo indireto.

Chegou, me fitou com os olhos subitamente marejados, me abraçou e sussurrou no meu ouvido, **coragem, Eulálio**. Matilde falou Eulálio, e me confundiu(p 31); A casa silenciou, exceto pelo pêndulo no salão e pela voz de minha mãe afinal audível.

Como um espanhol, dizia mamãe, **o sujeito fala francês como um espanhol**, ela não tinha aprovado o acento do engenheiro(p 89-90); Mais perto do serviço, disse o Xerxes, que na verdade andava afastado do futebol devido a uma lesão no joelho(p 142); Coronel Adieu?, perguntei, a ligação estava péssima, cheia de interferências. **Althier!, coronel Althier!**, disse o homem, ele queria confirmar meu parentesco com um indivíduo de nome Eulálio d'Assumpção Palumba(p 144-145); Por baixo de uma batucada distingui sua cantilena triste, aguda, que subitamente deu lugar a gritos guturais, **fode eu, negão!, enraba eu, negão!**, e não sou homem que se melindre à toa(p 150); Com a miniespátula do meu pai ele bateu e separou o pó em quatro fileiras bem fornidas, me passou o canudo de prata e disse, **vai fundo, vovô**(p 174); **Prazer em vê-lo**, falou de passagem, e já de costas acrescentou: **recomendações à dona Maria Hortênsia**, errou o nome da minha mãe(p 191); **Ah, sim, Matilde, uma escurinha que criamos como se fosse da família**, dito isso o doutor Vidal deu meia-volta para subir a escada, e um dos seus puxa-sacos me barrou o caminho(p 192). (LD, 2009).

Constantemente o narrador queixa-se de que não é ouvido, pois seu interlocutor não lhe dá a devida atenção, fato que o obriga a falar para o teto, para qualquer um que esteja em sua presença.

Eulálio é um narrador que oscila entre a lucidez e o entorpecimento. Sua fala é desarticulada e o relato sai enviesado. Ele enuncia o passado e por vezes, em alguns dos segmentos, o presente da enunciação também é deslocado para o passado. Enuncia confuso, quiçá pela idade avançada, pela ação dos medicamentos ou febre alta, acredita estar no casarão de Botafogo ou em seu antigo chalé em Copacabana:

O leite de Matilde era exuberante, **agora mesmo**(grifo nosso) ela encheu duas mamadeiras antes de dar o peito à criança (LD, p 85),

Eu fazia de tudo para trazê-la de volta à vida, **agora mesmo** comprei uma braçada de antúrios a fim de alegrar a sala de visitas (LD, p 134).

Os 23 segmentos textuais do romance têm extensão variável – os primeiros são breves e os últimos mais extensos. Neles, configura-se um presente da enunciação no hospital, têm-se o registro espaço-temporal, que é expresso de modo claro. A personagem narra da enfermaria do hospital ou do corredor para onde fora deslocado já nos momentos finais da narrativa. Em alguns segmentos, como é o caso do 19 (p 128-139) o narrador parece estar delirante e dá a impressão de ter como interlocutora ora sua

mãe ora sua filha. Podemos verificar o local em que enuncia, o casarão de botafogo, e a confusão de interlocutores no recorte a seguir:

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. E 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 repressar os sentimentos*, que certamente lhe doem, como deve doer leite empedrado. *Você também já disse que não gosta de gente que beija o rosto de quem mal conhece*, dá tapinhas nas costas, pega nos outros enquanto fala. E percebi na festa do papai que *você sorria só por polidez para aquela mulher* metida a amiga sua, a falar no seu ouvido e gesticular e rir além da conta. Você nem deve se lembrar, era uma moça sardenta de cabelos castanhos, veio abordá-la na hora em que os garçons serviam os petits-fours.(2009, p 129-130). (grifos nosso).

No recorte acima desaparecem as marcas do presente da enunciação no hospital, verificável em quase todos os outros segmentos. Eulálio acredita que sua mãe está presente, é momentaneamente sua interlocutora. Ele estaria em seu quarto no casarão de Botafogo, sua mãe a cuidar dele durante a evolução da caxumba, típica em crianças, e relata à mãe que o pai o visitara em seu quarto, acontecimento incomum para ele criança e fizera recomendações de resguardo. O fragmento apontado prepara uma das cenas de ciúme em que a tensão sobe. Eulálio pensa surpreender matilde em adultério, mas os gemidos são de dor e não de prazer. Ela está no banheiro extraíndo e derramando o leite na pia, aliviando a dor causada pelo ‘leite empedrado’, Eulálio envergonha-se de sua desconfiança. Este acontecimento empresta o nome ao romance.

No mesmo segmento 19, o interlocutor sem voz é a mãe, em seguida, esta é substituída como interlocutora, o narrador acredita estar na presença de sua filha. Em termos de verosimilhança da narrativa, esta cena nos induz a perceber uma suposta febre

alta, derivada de complicações de sua enfermidade, ou possível senilidade. O fato é que ele narra confuso quanto ao tempo e local.

Repito: se alguém estiver me ouvindo, vá com urgência ao quarto de minha mãe, porque estou com caxumba e não posso me mexer. E se ela estiver na cadeira de rodas, com cara de doida e falando francês, não faça casa, abra sem susto a gaveta central da escrivaninha de jacarandá. (2009, p 130-131).

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. De bom grado tornarei a lhe falar somente dos bons momentos que vivi com Matilde, e por favor me corrija se eu me equivoque aqui ou ali. (2009, p 136).

Em seguida, mais ao final do mesmo segmento 19, a mãe é a interlocutora:

Você ali a meu lado deve ter percebido meu desassossego, não duvidei mesmo que tenha batido os olhos nas minhas entrepernas, e imediatamente desviado as vistas, incrédula. Embora rodeada por meio mundo, pois até o vice-presidente da República veio lhe dar os pêsames, você por força prestou atenção na sua futura nora. (2009, p 138).

Eulálio Montenegro de Assumpção é um indivíduo culto, bem nascido, afeito a leitura de literatura, a proximidade da morte o faz querer registrar por escrito suas memórias. Seus interlocutores não o querem ouvir, seu palavrório perturba. Suas memórias são confusas, e quem o ouve encontra apenas fragmentos de sua vida.

Mas se com a idade a gente dá para repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida. Já aqui bem ou mal recebo alguma atenção, não há passante que não afrouxe o passo para me espiar, como a um desastre à beira da estrada. E muitos se detêm para escutar minhas palavras, mesmo que não alcancem seu sentido, mesmo quando o enfisema me sufoca e mais arquejo que falo. Aos domingos, no pico do horário de visitas, é comum acorrerem famílias inteiras a fim de apreciar meus estertores, ou quiçá a derradeira sentença de um moribundo. 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. (2009, p 184).

A enfermeira do turno da noite é mais simpática a ele, seus cuidados profissionais confundem Eulálio, pois acredita que ela esteja anotando suas memórias. A ela faz promessas de casamento.

Na fazenda você tratará de mim e de mais ninguém, de maneira que ficarei completamente bom. E plantaremos árvores, e escreveremos livros, e se Deus quiser ainda criaremos filhos nas terras de meu avô. (2009, p 6);

Se não fossem meus tremores e câimbras nas mãos, eu preencheria de meu próprio punho, com caligrafia miúda, um caderno para cada dia vivido ao lado da minha mulher. Já depois que ela se foi, meus dias seriam de imenso papel para pouca tinta, extensos e vazios de acontecimentos. (2009, p 185);

E já que está com papel e caneta na mão, não custa nada a senhora fazer uma minuta, para adiantar o serviço da sua funcionária. A coitada ganha uns caraminguás no plantão noturno, atende a todo mundo ao mesmo tempo, e ainda tem de escrever minhas memórias. (2009, p 70).

No plano narrativo podemos distinguir que o presente da enunciação, que remete sempre ao hospital, evolui de modo cronológico, com uma continuidade causal. Os dias e noites se sucedem em sua ordem natural e a alternância de interlocutores corrobora isto. Da narrativa organizada em segmentos se depreende os vinte e três momentos distintos em que o narrador, único a enunciar, toma e retoma o discurso. Ele pretende relatar suas memórias para a enfermeira da noite anotar. A partição em segmentos numerados de textos representa os momentos estanques do relato. Os intervalos de tempo em que o narrador está dormindo ou sozinho rompem a continuidade da narrativa, assim, cada momento em que o narrador enuncia é distinto.

A enfermeira do turno da noite é a única que a seu ver tem paciência consigo. Mas o leitor atento vai perceber que sempre que ele começa a tagarelar ela o põe para dormir aplicando os medicamentos.

Mas hoje a moça não está para conversas, voltou amuada, vai me aplicar a injeção. O sonífero não tem mais efeito imediato, e já sei que o caminho do sono é como um corredor cheio de pensamentos. (2009, p 7);

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. (2009, p 29);

Lá vem você com a seringa, é melhor dormir, tome meu braço. (2009, p 47);

Se soubesse como gosto das suas cheganças, você chegaria correndo todo dia. É a única mulher que ainda me estima, se você me faltar morro de inanição. Sem você me enterrariam como indigente, meu passado se apagaria, ninguém registraria a minha saga. (2009, p119).

Eulálio quase não dá voz aos interlocutores e o teor dos seus enunciados tem duas naturezas: a) um diálogo no tempo presente da enunciação truncado, em que se percebe o interlocutor por ele silenciado, obrigando o leitor a inferir de sua fala a provável reação responsiva; b) por associação livre o diálogo sem a voz do interlocutor descamba para divagações que são as lembranças dos fatos que deixaram marcas indeléveis na sua memória, tornando-se um monólogo.

As memórias de Eulálio Montenegro d'Assumpção por estarem embaralhadas exigem muita atenção do leitor. Podemos parafrasear a epígrafe e afirmar que seu relato é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o leitor será capaz de encontrar e restabelecer a ordem dos acontecimentos, a linearidade cronológica de sua história. Uma única leitura é insuficiente para perceber todos os detalhes narrados. Após diversas leituras procedemos ao resgate da linearidade da história de Eulálio.

A me chamar Eulálio, preferia envelhecer e ser sepultado com meus apelidos infantis, Lalá, Lalinho. O Eulálio do meu tetravô português, passando por trisavô, bisavô, avô e pai, para mim era menos um nome do que um eco. Então a encarei e disse, não entendi. Matilde repetiu, coragem, Eulálio, e já agora, em sua voz ligeiramente rouca, parecia que meu nome Eulálio tinha uma textura. (2009, p 31-32).

Os ascendentes de Eulálio:

Dom Eulálio Ximenes d'Assumpção – alquimista e médico de Dom Manuel I, Rei de Portugal; parente mais distante citado por Eulálio.

Dom Eulálio Penalva d'Assumpção – conselheiro do Marquês de Pombal, e, possivelmente, trata-se/coincide com o Dom Eulálio (citado em outro momento) que comprou o chicote para fustigar jesuítas e foi comerciante na cidade do Porto, em Portugal;

General Assumpção - seu tetravô - lutou ao lado dos espanhóis contra os franceses, após a Revolução Francesa - morreu em Portugal;

Dom Eulálio ? d'Assumpção, seu trisavô – chegou ao Brasil em 1808 com a corte de Dom João VI, Príncipe Regente de Portugal, e foi confidente de sua mãe, Dona Maria, a Louca;

Dom Eulálio ? d'Assumpção, seu bisavô - feito Barão dos Arcos pelo imperador brasileiro, Dom Pedro I - referido por vezes como o 'Barão negreiro';

Eulálio ? d'Assumpção, seu avô – prócer abolicionista, que queria reconduzir os afro-descendentes após a Lei Áurea para a Nova Libéria;

Eulálio Ribas d'Assumpção, seu pai – jovem senador na República Velha morreu assassinado na 'garçonnière'.

Eulálio Montenegro d'Assumpção (1907 – 2009), nasceu na antiga capital federal e morreu na mesma cidade, o atual Rio de Janeiro. **Matilde Vidal** (1912 – 1926) foi sua esposa e desapareceu em certa noite no final do ano de 1929. Teve uma filha, **Maria Eulália Vidal d'Assumpção Palumba**, esta dá origem a uma nova sequência de Eulálio's.

Os descendentes, a partir de sua única filha, têm o sobrenome Palumba, são eles:

Eulálio d'Assumpção Palumba – neto criado por Eulálio, único filho de Maria Eulália com Amerigo Palumba. Morava com Eulálio no Chalé de Copacabana. Tornou-se marxista de linha chinesa e morreu na prisão.

Eulálio d'Assumpção Palumba Junior – bisneto, nasceu na prisão e foi entregue para Eulálio pelo coronel Althier - militar do exército que trabalhou com Eulálio em 1929, durante as provas de tiro na Marambaia –, morreu jovem, do mesmo modo que o bisavô senador, a tiros e ficou caído na mesma posição no carpete do Motel Tenderly. Provavelmente assassinado pela neta de Anna Regina Vidal, a mulher que o abandonou no motel fugindo de carro – podemos inferir que por ser ela 'neta' e ele 'bisneto' condiz com a descrição da mulher que foge do motel.

Eulálio d'Assumpção Palumba Neto – trineto que Eulálio acredita ser tataraneto (variação de tetraneto – tetra condiz com 4) nasceu do envolvimento do Palumba Junior com a neta de Anna Regina, meia irmã de Matilde e foi entregue pelo chofer particular de Anna Regina. Tornou-se traficante, namorava a Kim, moça de traços orientais. Terminam detidos pela polícia no aeroporto.

A história de Eulálio resumida:

A fazenda da raiz da serra foi o lugar da feliz infância de Eulálio. Nela, tinha a companhia da avó paterna, viúva – Eulálio não convivera com o avô, a quem conhecera apenas por meio de retratos. O avô, filho de Barão negreiro, fez fortuna com cacauais na Bahia e cafezais em São Paulo, fora um abolicionista radical que pretendia fundar uma nação em África (Nova Libéria) e desfazer a imigração forçada, a que foram submetidos os escravizados no Brasil, e, certamente, lucrar com isso. Figurão do Império e grão-maçom o avô morreu no exílio devido a ligação com a nobreza. Mais tarde seu corpo foi transladado para o cemitério familiar na fazenda da raiz da serra. Em sua convivência com a esposa, seu avô a fizera infeliz por se envolver com a ‘negras’ da senzala, causara ciúmes que se manifestavam fortemente, sentimento que dava origem às doenças da avó. Assim, o avô importara mão de obra Suíça e ordena a construção do chalé, no então distante areal de Copacabana, isolando a avó. Mais tarde o chalé vai ser moradia de Eulálio.

Na fazenda, a vida de Eulálio era pacata em companhia do negro Balbino (jovem mulato que ‘ria que se ria’ e vestia calças roxas em uma bunda grande) e com ele aprendera a soltar pipa e a caçar passarinhos. Frequentara a fazenda assiduamente até a idade de cursar o ginásio. Durante as férias de verão ia à Europa de navio com o pai senador da jovem República. Lá, conheceu as ‘cocotes’ que faziam ‘pompoarismo’, e a ‘neve’ – cocaína pura que era vendida em farmácias. Eulálio começou a cursar a Faculdade de Direito, que não concluiu. Aos dezessete anos seu pai, sedutor incorrigível – que preferia louras ou ruivas sardentas, é assassinado a tiros em sua ‘garçonnière’ (casa ou apartamento para encontros amorosos furtivos). Durante as exéquias de seu pai, na Igreja da Candelária, Eulálio percebe que o desejo toma conta de seu corpo ao ver a jovem Matilde no coral da igreja. Matilde era irmã de outras seis garotas ‘branquinhas’ filhas do deputado Vidal – ex-correligionário do pai de Eulálio, que após sua morte se *bandeara gostosamente para a oposição*. Perfilado ao lado da mãe para receber condolências viu Matilde se aproximar gradativamente, não em linha reta, mas em ‘parafuso’. Ela fala ao seu ouvido ‘coragem, Eulálio’, e sua voz o perturba grandemente, é o início da paixão que vai acompanhá-lo vida a fora. Matilde passa a freqüentar o casarão após as aulas, mas encontram-se furtivamente à noite para namorar.

Após a morte do pai Eulálio resolve se casar com Matilde. Sua mãe é apanhada de surpresa pela notícia. Por não ter emprego e nem concluído o curso de Direito apela para o pai de Matilde, fato que contraria sua mãe. O deputado federal, agora na oposição, oportuniza uma vaga como seu assessor, a proposta é logo aceita por Eulálio.

Marie Violette, sua mãe, fica indignada com a possibilidade de o filho trabalhar para a ‘Oposição’ – supostamente responsável pelo assassinato do seu marido - o proíbe de aceitar o cargo. Faz, então, uma contra-oferta e cede o chalé de Copacabana, mais sua reforma e mobília somados a uma pensão e o carro Ford, como compensação ao filho por desistir de ser assessor do deputado Vidal. Eulálio aceita a contra-oferta e comunica ao pai de Matilde que vai declinar da proposta, que o desaprova e não permite o casamento. Matilde, estrategicamente, diz-se grávida de Eulálio forçando o casamento. O pai a deserda imediatamente. Casam-se no casarão de Botafogo na presença de poucos, em uma cerimônia discreta em que o padre se mantém de cabeça baixa como se constrangido pela escolha de Eulálio. Algum tempo depois, em um chá da tarde na casa da mãe de Eulálio, a mãe de Matilde revela que ela não é sua filha, apenas a criou para evitar transtorno para seu marido, político renomado.

O jovem casal passa a morar no chalé de Copacabana e quase não frequenta o casarão de Botafogo porque nora e sogra não se dão bem. Ao irem cavalgar na fazenda da raiz da serra, Balbino arria o melhor cavalo para Matilde e conquista sua simpatia. Durante a montaria ela sente dores e retornam rapidamente para a cidade, nasce Maria Eulália, prematuramente, de apenas sete meses. Matilde logo se recupera do parto, em uma semana já frequenta a praia, seu local preferido.

Em janeiro de 1929, chega ao porto do Rio de Janeiro o navio de passageiros Lutétia. Eulálio o aguardava enquanto tirava fotos voltado para a objetiva enquanto os demais espectadores do navio estão voltados para o transatlântico, desse modo ele se figura de frente para a posteridade. O engenheiro Jean-Jacques Dubosc, representante da Le Creusot & Cie., Companhia francesa que revendia armamentos, da qual o pai de Eulálio era sócio e abria caminhos derrubando os entraves da burocracia por ser ligado ao governo, desembarca deste navio. Vem para uma estadia de não mais de 30 dias. O momento político brasileiro está conturbado e a relação comercial cada vez mais complicada, assim, a estadia se estende e o francês passa a conviver com Eulálio. O casal Assumpção sai para dançar e tem a companhia do francês, que é apresentado a Matilde. Dubosc aprecia o exotismo da dança no ritmo do maxixe, em voga à época, convida Matilde para experimentar a dança sob o olhar ciumento do marido: “A orquestra não dava pausa, a dança se revelou vulgar, pela primeira vez julguei meio vulgar a mulher com quem eu tinha me casado”, pensa Eulálio.

Eulálio convence à mãe a receber o engenheiro para jantar. Porém o francês não chega no horário. Isto enfurece Marie Violette, que perde a paciência e manda servir o

jantar com o convidado ainda ausente. Ao chegar, bastante atrasado, Dubosc traz empadinhas, em um prato de papelão, e rosas, para mãe de Eulálio e Matilde. Um temporal atrapalha o jantar causando a interrupção da energia elétrica deixando todos às escuras.

O engenheiro passa a freqüentar a praia de Copacabana e a casa de Eulálio, acompanhado de um médico francês e sua esposa. As visitas se tornam mais freqüentes. Matilde adoece e se fecha para o mundo, passa a esconder o corpo sob os vestidos largos que a mãe de Eulálio lhe dera e se recolhe em um quarto de despejo nos fundos do chalé. Sem entender a esposa, Eulálio a ouve gemer e se aproxima sorrateiro imaginando a surpreender em adultério. Para sua surpresa os gemidos são de dor, na busca de alívio para leite empedrado nos seios ela o extrai e o derrama na pia do banheiro. À noite Matilde desaparece misteriosamente e Eulálio mergulha em sua dor e ciúme desconfiando do engenheiro. Da lembrança do leite derramado na pia surge o fragmento de provérbio popular que nomeia o romance.

Marie Violette faz o filho procurar os sócios do senador na França. Na Europa Eulálio toma conhecimento das conseqüências dos acontecimentos econômicos de 1929, nos EUA, e seus reflexos na economia mundial. O espólio da família Assumpção aplicado na Bolsa de Valores americana foi totalmente perdido. Somado a isso as exportações de café que o pai comercializava na Europa tem queda brusca e as importações brasileiras de armamentos da França, através da Le Creusot & Cie, são restringidas.

A vida segue no chalé e Maria Eulália vai se assemelhando a avó fisicamente. Os traços de Matilde em sua fisionomia vão se apagando. Mesmo Eulálio começa a ter dificuldades para lembrar o rosto da esposa e busca insistentemente uma fotografia, primeiro com a esposa de Vidal, que a criara, depois no Sacre Coeur, com a madre superiora. Já mocinha, a filha de Eulálio frequenta o Sacre Coeur, o mesmo colégio em que sua mãe estudara. Maria Eulália casa-se com Amerigo Palumba, um imigrante italiano de linha nobre. Após a lua-de-mel, vão morar em um palacete no Flamengo.

Auguste - o motorista da mãe de Eulálio – morre, e ela, em profunda dor, enviúva novamente. Maria Eulália engravida, e com o marido tenta convencer Eulálio a vender o chalé de Copacabana e depositar o futuro na carteira de investimentos de Palumba. Eulálio reluta em vender a casa em que viveu com Matilde, mas autoriza a venda do casarão de Botafogo e leva a mãe para o chalé, instala-a num dos quartos laterais, mas ela morre no dia seguinte. Amerigo Palumba foge abandonando a esposa, e

leva consigo o dinheiro da venda do casarão. Filha e neto vão morar no chalé com Eulálio.

Maria Eulália passa a conviver com uma artista que termina por também se instalar no chalé. Sua influência sobre Maria Eulália é positiva e Eulálio se rende ao momento feliz, que para ser completo deveria ser em outro lugar. Das críticas da artista sobre o local em que moram resulta a coragem de vender o chalé para uma construtora. Eulálio recebe como pagamento dois apartamentos contíguos de sala e três quartos. Ele e o neto passam a morar juntos em um dos apartamentos. Maria Eulália mora com a artista no outro. As duas viajam para os Estados Unidos acompanhadas de uma *marchand* paulista, após alguns meses fora, Maria Eulália retorna sozinha. Seu apartamento é entregue à Caixa Econômica para saldar dívidas colossais. Eulálio se sente compensado pela perda do apartamento, pois Eulalinho é como um filho para si.

Eulálio d'Assumpção Palumba - filho de Maria Eulália e neto de Eulálio, cresce rebelde, se aplica nos estudos e devora livros, se politiza aderindo ao comunismo de linha chinesa. Mergulha na clandestinidade e passa a combater às Forças Armadas, após o golpe de 1964. É preso e desaparece nos porões da ditadura. Os militares entregam para a avó e o bisavô, seu filho, também Eulálio, nascido da relação com uma guerrilheira negra comunista que deu à luz no presídio.

Maria Eulália inicia seu relacionamento com Xerxes, jogador de futebol. Para dar maior privacidade à filha Eulálio troca o apartamento que restara por outros dois menores, com janelas voltadas para o Maracanã. Vizinhos novamente, Eulálio vive com o dissabor de ver a filha ser agredida pelo namorado violento. A situação se deteriora e Maria Eulália vai morar no apartamento do pai. O seu é vendido novamente para saldar a conta bancária. Xerxes é despejado e reage à bala, exigindo parte do valor do imóvel.

Eulálio d'Assumpção Palumba Junior, bisneto, também é criado por Eulálio. Ao ser rejeitado no colégio de padres onde o bisavô estudara é inscrito em uma escola pública. Diferentemente do seu pai, comunista de linha chinesa, não se interessa por livros. Acompanha Eulálio aos sebos, mas fica do lado de fora espreitando as mulheres. Maria Eulália o rejeita e se refere a ele sempre como 'esse aí'. A avó se mantém distante do neto, pois duvida da sua origem. A cunhada de Eulálio o convida para um chá, no edifício erguido no endereço de seu antigo chalé, em Copacabana. Anna Regina ordena em francês o fim do relacionamento de sua neta e seu bisneto, devido à consanguinidade de ambos. O bisneto é assassinado em um motel de modo semelhante ao pai de Eulálio.

O tataraneto (pela ordem seria trineto) nasce do relacionamento do bisneto de Eulálio com a neta de Anna Regina - cunhada de Eulálio. Piromaníaco, ainda criança toca fogo na escola, anda sempre com celulares de última geração e tênis caros. Torna-se traficante. Namora Kim, uma garota com traços orientais de vinte anos. Eulálio é surpreendido com uma festa surpresa para comemorar o seu centenário. A jovem entra com um bolo e velinhas acesas. O aniversariante é presenteado com uma garrafa de vinho e uma caixa de charutos. O trineto dispõe quatro porções de cocaína e Eulálio inala duas. O casal deixa o local. Eulálio, sob efeito da droga sai para caminhar e encontra uma viatura policial que o traz de volta para casa.

O tataraneto Eulálio é o ‘quindim’ da bisavó. Recebe como herança – em vida - de Maria Eulália, o apartamento em que ela mora com Eulálio. Para ter negócio próprio no tráfico, cauciona, com o apartamento, um empréstimo que toma do agiota Adelton – pastor da Igreja do Terceiro Templo. Preso por tráfico de entorpecentes no aeroporto, é visto por Eulálio na televisão.

O pastor assume o apartamento e conduz Eulálio e a filha para uma casinha contígua à igreja – no mesmo local da outrora fazenda do avô. Maria Eulália passa a frequentar a igreja do pastor Adelton e ‘dá testemunhos’ sobre a mãe. Porém, estes depoimentos são constrangedores para o pai. Eulálio lembra-se da garrafa de vinho e dos charutos que ganhara de Kim. Solitário, fuma e se embriaga na ausência de sua filha, que está no culto. Decide tomar banho e, sob o fio de água que sai de um cano improvisado como chuveiro, fica excitado ao lembrar os seios de Kim. Em baixo do filete de água do banheiro rústico a imagem de Kim é sobreposta pela lembrança de Matilde nua no banheiro do chalé. Eulálio cai e quebra o fêmur. Pela manhã é socorrido e internado em um hospital. Começa a narrativa primeira onde ocorrem as analepses externas.

As lembranças de seu relacionamento com Matilde constituem grande parte da narrativa encaixada no plano da primeira. As analepses, em várias sequências, surgem engastadas no interior da narrativa primeira, que as engloba. A concatenação sequencial se dá de forma oblíqua e serve de efeito estético que reproduz o funcionamento da memória, seja voluntária ou involuntária, produzindo verossimilhança na forma de narrar de Eulálio.

Eulálio é o último de uma linhagem de Eulálio’s. Seus antepassados sempre tiveram um único filho ao qual transmitiram o nome e o sobrenome. Eulálio Montenegro d’Assumpção interrompe esta sequência ao ter uma filha, Maria Eulália.

Esta inicia uma nova linhagem de Eulálio's que aprofundam a decadência de sua saga. Seus antepassados pertenciam a um dos três elementos formadores do povo brasileiro: o branco europeu. A miscigenação acontece e se intensifica nos descendentes. Ele não admite a cor da pele de sua esposa,

No entanto garanto que a convivência com Balbino fez de mim um adulto sem preconceitos de cor. Nisso não puxei ao meu pai, que só apreciava as louras e as ruivas, de preferência sardentas. Nem à minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo. Só porque Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas que cantaram na missa do meu pai. (2009, p 20);

[...]

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.(2009, p 149).

Nosso personagem protagonista pertenceu ao século XX. A trajetória de vida da personagem apresenta um homem daquele século. Ainda que seja o relato de memórias, nelas percebemos a apresentação de sua linhagem em forma de uma pequena saga familiar. Assim, causa certa confusão operar uma classificação de Leite derramado entre um romance memorialista ou uma pequena saga ficcional - sagas habitualmente ocupam alguns volumes. De todo modo sua constituição narrativa ao apresentar suas origens longínquas em Portugal o faz de modo semelhante ao narrador oral. Este efeito estético nos possibilita ilustrar, por contraste, o último estágio da evolução da forma de narrar oralmente, detectada por Walter Benjamin.

Walter Benjamin e o narrador tradicional

As reflexões de Walter Benjamin sobre a narrativa oral foi um ponto de partida para nossas investigações sobre a forma de narrar, manifesta no romance objeto. Dois de seus textos¹⁴ são imensamente relevantes para perscrutar Eulálio enquanto narrador¹⁵ contemporâneo: *Experiência e pobreza* (texto de 1933) e *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (texto de 1936)¹⁶. Ambos abordam a narrativa oral e a transmissão de conhecimentos de geração para geração em que o uso da memória, o lembrar e o esquecer, matizam o ato de contar a História, uma história, colocando a memória em um lugar privilegiado.

Benjamin discute uma série de formas bastante díspares de narrativa, entre elas a historiografia clássica (Heródoto), a epopéia grega, a crônica medieval, o romance de cavalaria e o conto popular (Märchen). A hipótese central do texto consiste na busca de um substrato comum a todas as formas de narrativa percebidas por esse filósofo, a saber, seu aspecto coletivo, oral e pedagógico, por oposição ao individualismo e a “desorientação” moral das formas especificamente modernas, cultas e urbanas de narrativa (romance moderno, short-story, jornal).¹⁷

Pelo viés marxista de abordar a história, a evolução dos modos de produção determina a organização social. O Período Moderno inaugura uma nova estrutura social com o desenvolvimento da indústria deixando para o passado uma organização social que floresceu durante o longo período compreendido pela Idade Média. Nesta, pela característica do modo laboral artesanal, o indivíduo reunia-se para trabalhar e mantinha contato próximo com o seu grupo. Durante a execução das tarefas laborais contavam-se histórias para superar o tédio gerado pelo labor artesanal e isto provocava o desenvolvimento de habilidades narrativas.

¹⁴ Textos que integram a obra *Magia e técnica, arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obra traduzida por Sergio Paulo Rouanet e prefaciada por Jeanne Marie Gagnebin.

¹⁵ Narrador em um sentido diverso da voz que narra o romance.

¹⁶ Vale citar que Jeanne Marie Gagnebin, recentemente, participou de mini-curso na USP (Minicurso sobre Walter Benjamin - Por um verdadeiro estado de emergência). Participação na qual explanou sobre conceitos e idéias filosóficas centrais nestes dois textos. A filmagem de sua explanação está publicada na Internet desde 04/01/2013, e dela retiramos muitas de nossas afirmações. Verificável no endereço eletrônico <http://www.youtube.com/watch?v=7MtLYZb0j1M> Acessado em 27/01/2013.

¹⁷ Oliveira, Francine - A narrativa e a experiência em Walter Benjamin. Universidade do Minho, Portugal. Artigo publicado no 8º Congresso LUSOCOM. Verificável no endereço eletrônico <http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/61/37> Acessado em 27/01/2013

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conheceu suas histórias e tradições. Se quisermos esses dois grupos através de seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. (BENJAMIN, 1994, p 198-199).

A estabilidade da vida em uma sociedade medieval atravessada pela temporalidade com características cíclicas - uma temporalidade comum a várias gerações, com a tradição por elas compartilhada, teria sido estremecida quando o trabalho passou a ser executado de outra forma pelo operário de indústria. Assim, o narrador tradicional¹⁸ deixara de existir.

O filósofo alemão afirmou seu desaparecimento por completo. Em seu lugar surgia um novo narrador, nosso contemporâneo, limitado em sua capacidade de contar histórias porque as ações da experiência estão em baixa. Sua conclusão advém da observação de que após a Grande Guerra - assim era nomeada, à época, a Primeira Guerra Mundial (de 1914-1918) - *uma geração que havia até pouco tempo antes usado bondes para ir a escola saíra da guerra empobrecida de experiência e não sabendo narrar.*

Apesar do incrível acontecimento da guerra, das situações a que foram submetidos uma geração, esta saíra empobrecida de experiência comunicável. De modo diferente, o narrador tradicional sabia exatamente o significado da experiência, dela se extraía a “sabedoria” que era transmitida aos mais jovens.

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com

¹⁸ O narrador tradicional, discutido no texto *O narrador*, de Walter Benjamin, deve ser entendido como o da *narrativa oral*, anterior ao romance e objeto de estudo do filósofo, diferentemente do narrador como voz que narra em textos narrativos em prosa.

sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contada a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando experiência? (BENJAMIM, 1994, p 114).

Narramos devido a uma pulsão que nos impele. Contar e morrer estão ligados, assim, contávamos para sintetizar em uma ‘sabedoria’ as experiências individuais e coletivas do passado, para lembrá-lo e perpetuar a tradição¹⁹. A vida vivida devia ter um significado digno de ser lembrado, de ser transmitido à nova geração. A narrativa oral transmitia a experiência das gerações anteriores, a *erfahrung*,²⁰ ao ouvinte ingênuo²¹ que dela se apoderava e retirava uma sabedoria, uma ‘moral’ da história.

Benjamin (1994) também nos informa que é verificável no homem contemporâneo uma imensa dificuldade em narrar devidamente. Quando o faz, se perde na narrativa, fragmenta a experiência, se atrapalha com a linearidade do evento narrado, e o ouvinte, por sua vez, também é incapaz de ouvir. É muito comum se desinteressar de uma narrativa mais longa.

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1994, p 197 e 198).

O narrador tradicional contava a seu favor uma comunidade intersubjetiva em que experiência era comum ao narrador e ao ouvinte. Na época pré-capitalista em que a produção era em ritmo lento e artesanal não havia distância entre os grupos humanos e, mesmo entre as gerações – os costumes, a moral e os valores eram mais ‘perenes’. O modo de produção capitalista, o trabalho industrial, minou esta intersubjetividade originando uma ruptura na transmissibilidade da experiência. Seu postulado a respeito

¹⁹ *Tradição* no sentido de transmitir algo. Próximo do sentido “entregar algo ao futuro”.

²⁰ Na filosofia de Walter Benjamin *Erfahrung* (que originariamente significa ‘travessia de uma pais’) sintetiza o conceito de uma experiência tradicional transmitida de geração para geração e carrega em si uma ‘sabedoria’ que poderá ser aproveitada. Se opõe a ‘*Erlebnis*’ que é o conceito que traduz uma experiência vivida, característica de um indivíduo solitário, do homem contemporâneo.

²¹ O sentido de ingênuo, aqui, é o de espírito desarmado.

da morte do narrador tradicional impôs um novo olhar sobre o modo de anotar a história pelo historiador clássico.

Em **Leite derramado**, Eulálio coincide com este indivíduo incapaz de narrar as experiências vividas. No romance transparece uma personagem idosa, com certo grau de senilidade, de afetação dos sentidos causados pelos medicamentos, mas deseja de narrar sua saga e memórias, contudo, produz um relato fragmentário. O Rio de Janeiro - capital federal até a década de 1950 – é o lugar antropológico da personagem narradora e nele se concentra a diegese, e ainda que o narrador tradicional explicitado pelo filósofo não mais ocorra, podemos aproximar o narrador do romance objeto com sendo do tipo “camponês sedentário”. O efeito de realidade, a verossimilhança, sugere durante todo o percurso narrativo um narrador oral transposto em narrador em prosa escrita, ou seja, mimetizado.

Se o narrador tradicional usava a oralidade para contar histórias fundadas na experiência coletiva (*Erfahrung*) Eulálio é um narrador que funda sua história na experiência vivida particular (*Erlebnis*) presente na memória.

A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte. (BENJAMIN, 1994, p 210).

Cabe ressaltar que no romance em questão temos a representação ficcional do discurso narrativo da personagem Eulálio. Uma mimetização do seu relato oral, de seus enunciados verbais orais que são anotados e reelaborados por alguém indefinido. Supostamente trata-se da enfermeira do turno noturno, a quem ele recomenda cuidado com a ortografia e gramática:

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(p 18).

Mas você perdeu lances fundamentais da minha vida. Do jeito que anda sumida, quando você compilar minhas memórias vai ficar tudo desalinhavado, sem pé nem cabeça. Vai parecer coisa de maluco, se eu lhe contar que invadi o Palace Hotel de madrugada, esmurrei a porta do francês e com voz alterada gritei, polícia! O canalha me abriu a porta sem camisa, suado,

batendo o queixo, como que acometido por uma crise da malária.(p 155).

A personagem quer registrar sua biografia, porém a fragilidade que se encontra o impede e a tarefa é delegada a outrem.

Não sei se já lhes contei alguma vez como conheci Matilde na missa do meu pai, talvez valesse a pena providenciar uma gravação dos meus depoimentos. Se não fossem meus tremores e câimbras nas mãos, eu preencheria de meu próprio punho, com caligrafia miúda, um caderno para cada dia vivido ao lado da minha mulher. Já depois que ela se foi, meus dias seriam de imenso papel para pouca tinta, extensos e vazios de acontecimentos (LD, p 185).

É na hora da morte que mais tem necessidade de narrar a existência, buscar um sentido para ela.

E falo devagar, como quem escreve, para que você me transcreva sem precisar ser taquígrafa, você está aí? Acabou a novela, o jornal, o filme, não sei por que deixam a televisão ligada, fora do ar. Deve ser para que esse chuvisco me encubra a voz, e eu não moleste os outros pacientes com meu palavrório. (2009, p 7);

Mas a senhora não escreve nada, a senhora abana a cabeça e me olha como se eu falasse disparates. As pessoas não se dão o trabalho de escutar um velho, e é por isso que há tantos velhos embatucados por aí, o olhar perdido, numa espécie de país estrangeiro. (2009, p 78);

[...] mas é triste ser abandonado assim falando com o teto, ardendo de caxumba. Você se esqueceu do meu beijo, não tirou minha febre, partiu sem cantar minha berceuse. (2009, p 139);

Eram jovens, em geral, e malcriados, nem bem eu abria a boca e já se manifestavam: não fode, vovô, conta outra! (2009, p 184).

Para Benjamin (1994), o narrador oral (tradicional) sentia necessidade de dar sentido à sua existência, preservá-la do esquecimento e transmitir suas experiências, passá-las adiante para que seja inscrita numa história geral, contribuindo para com as novas gerações.

A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural [...] a morte aparece nela tao regularmente como o

esqueleto, com sua foice, nos cortejos que desfilam ao meio-dia nos cortejos das catedrais. (1994, p 208-209).

A morte confere ao narrador a autoridade, não no sentido de autoritarismo, mas de autoria. Eulálio está próximo da morte e busca dar sentido à sua vida, um sentido que seja digno de passar adiante. O narrador tradicional era apto a dar conselhos por que as experiências eram comunicáveis e o ouvinte ingênuo por ser integrado à comunidade era capaz dela extrair o conhecimento acumulado. Hoje, a dificuldade em narrar se iguala a dificuldade do ouvinte em ouvir. No passado era pelo intercâmbio da experiência por meio da narrativa oral que se transmitia a sabedoria, “o lado épico da verdade”.

Aos domingos, no pico do horário de visitas, é comum ocorrerem famílias inteiras a fim de apreciar meus estertores, ou quiçá a derradeira sentença de um moribundo. 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. (2009, 184).

As marcas da oralidade estão presentes no discurso de Eulálio. Sua enunciação prosificada é uma representação literária ficcional da narrativa oral. O narrador-protagonista está hospitalizado. Narra a sua vida a partir das lembranças, da sua memória, a vasculha. O resultado do seu esforço é um embaralhamento do relato, que sai em fragmentos e torna menos inteligível sua apreensão pelo ouvinte. O tempo presente da enunciação apresenta o narrador já centenário dialogando com os funcionários do hospital, com os maqueiros que o transportam e a enfermeira do turno da noite, com sua filha Maria Eulália e outros pacientes do hospital.

O foco narrativo - da objetividade para a subjetividade

Motivo de muitos estudos, a relação entre ficção e a realidade nos romances sempre fora pautada pela observação da verossimilhança. O foco narrativo torna-se o ponto de grande relevância para o próprio artista produtor. Na busca de uma

classificação geral sobre os modos de narrar, presentes nos romances do século XVIII e posteriores, Ismael Angelo Cintra²² cita Percy Lubbock: *Tenho para mim que toda a intrincada questão do método, no ofício da ficção, é governada pelo problema do ponto de vista – o problema da relação que se estabelece entre narrador e história.*

O distanciamento do narrador ao se posicionar do lado de fora da história produzia um efeito de objetividade muito comum nos romances do século XVIII. Esta era a forma tida como ideal na narrativa ficcional, um método tradicional. Com a evolução do gênero romanesco a presença do narrador vai sendo aproximada da história contada e sua tarefa de narrar começa a surgir em alguns romances sob o encargo de uma personagem que protagoniza as ações ou de uma personagem que testemunhou a história porque dela participou, ou fora observadora e dela conheceu os fatos.

A sua intrusão na história, como participante ativo ou passivo no enredo se acentua no século XIX. O ofício de produzir romances adquire uma técnica cada vez mais apurada. Como consequência surgiu um emaranhado de conceitos técnico-teóricos que demandam atenção na escolha para uma abordagem segura do foco narrativo.

No decorrer da HISTÓRIA, porém, as HISTÓRIAS narradas pelos homens foram-se complicando, e o NARRADOR foi mesmo progressivamente se ocultando, ou atrás de outros narradores, ou atrás dos fatos narrados, que parecem cada vez mais, com o desenvolvimento do romance, narrarem-se a si próprios; ou mais recentemente, atrás de uma vós que nos fala, velando e desvelando, ao mesmo tempo, narrador e personagem, numa fusão que, se os apresenta diretamente ao leitor, também os distancia, enquanto os dilui.

Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, NARRAÇÃO e FICÇÃO praticamente nascem juntas. (LEITE, 2004, p 5-6).

Perceber como é contada, ou quem conta a história em uma narrativa sempre foi objeto de atenção, desde Platão e Aristóteles. Bem mais cedo surgiram as narrativas épicas do povo grego. Uma narrativa oral em que o *Aedo* e o seu público, em praça pública, reconheciam seus heróis e seus feitos grandiosos, um tempo em que deuses e homens estavam integrados. Havia uma intersubjetividade entre o narrador e seus ouvintes, e o *Aedo* se interpunha entre os fatos narrados e os ouvintes de suas epopéias.

²² *O foco narrativo na ficção: uma litura de NOVE NOVENA, de Osman Lins*, dissertação defendida em 1978, na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP.

Uma primeira reflexão sobre a melhor maneira de narrar é mencionada em *A república*, de Platão. Seguindo LEITE (2004, p 7), para este filósofo a alternância entre imitação e narração tinha uma distinção valorativa, sendo preferível que se evitasse imitar quando o que se imita é inferior. Para Aristóteles o narrador deveria, na épica, preferencialmente imitar. Deveria abster-se de falar o menos possível por conta própria. Muito mais tarde, Hagel sistematizaria em sua *Estética* o pensamento dos primeiros pensadores gregos. Estava inaugurada uma polêmica que perduraria até aos dias de hoje.

Em sua dissertação de mestrado Ismael Ângelo Cintra cita que diante das nomenclaturas terminológicas das teorias desenvolvidas por alemães, franceses e ingleses surgem diversidades que chegam às *raias da contradição, como a dupla opositiva objetividade/ subjetividade* (p 11). E o então mestrando prossegue, afirmando que:

Cabe a Henry James o mérito de ter sido o primeiro a apontar, em seus prefácios, a importância do ponto de vista como instrumento fundamental na construção da narrativa. Influenciado por Flaubert, escritor de posições firmadas sobre a narração do romance realista, James é o primeiro autor consciente do valor da técnica na ficção e da possibilidade de manipular o foco narrativo. (CINTRA, 1978, p 12).

A afirmação do gênero romance se deu com a revolução burguesa e os primeiros deles comumente apresentavam o narrador externo, em terceira pessoa, com capacidade de onisciência, configuração que privilegiava o efeito da objetividade. A diluição do narrador se aprofunda no início do século XX. São referências deste fenômeno as obras de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, e *Ulisses* de James Joyce.

Se para os estruturalistas, como Genette, Eulálio guarda as características de um narrador autodiegético, outros olhares normativos admissíveis podem enquadrá-lo. Jean Pouillon, citado por LEITE (2004, p 19) considera três possibilidades para a relação narrador-personagem: a 'visão com', a 'visão por trás' e a 'visão de fora'. Nosso narrador, o Eulálio, não transpareceu em momento algum deter a onisciência comum a um narrador afastado. Antes, sua percepção da vida, dos acontecimentos, indicam ao leitor tratar-se da 'visão com':

Na VISÃO COM, o NARRADOR (destaques da autora) limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos. Renunciando à visão de um Deus que tudo sabe e tudo vê (e a quem, fatalisticamente, se submete o destino dos seres ficcionais, como o destino dos seres

reais para a visão cristã), assume-se aqui a plena liberdade da criatura jogada no mundo, capaz de sartrianamente, assumir o nada para ser. (LEITE, 2004, p 20).

Eulálio, na perspectiva sartriana, está no mundo (ficcional, claro) em plena liberdade. De suas escolhas recaem sobre si a responsabilidade dos atos praticados. Sua desventura amorosa, sua decadência econômica derivam da sua inação ou da ação equivocada resultante de escolhas suas. Narrá-las a partir da sua visão, a partir de um centro fixo, circunscrito ao alcance das suas percepções, de seus pensamentos, leva o leitor a uma ‘visão com’, pois não tem acesso ao estado mental das demais personagens, a quem sempre mantém caladas.

A DIMENSÃO INDIVIDUAL DO PROTAGONISTA EM *LEITE DERRAMADO*

“Às vezes aspiro fundo e encho os pulmões de um ar insuportável, para ter alguns segundos de conforto, expelindo a dor. Mas bem antes da doença e da velhice, talvez minha vida já fosse um pouco assim, uma dorzinha chata a me espetar o tempo todo, e de repente uma lambada atroz. Quando perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, a memória é uma vasta ferida”.

(Chico Buarque)

A literatura brasileira, de tempos em tempos, apresenta uma personagem que marca. Somente para citar algumas: foi assim em 1854 com *Leonardo Pataca*, de Manuel Antonio de Almeida (Memórias de um sargento de milícias); em 1881, com *Brás Cubas*, de Machado de Assis (Memórias Póstumas de Brás Cubas); em 1890 com *João Romão*, de Aluísio de Azevedo (O cortiço); novamente Machado, em 1899, com *Capitu* e *Bentinho* (Dom Casmurro); em 1934, *Paulo Honório*, de Graciliano Ramos (São Bernardo), 1938 *Fabiano* e família (Vidas secas), *Luis da Silva*, (Angústia), *Riobaldo*, de Guimarães Rosa; *Capitão Rodrigo Cambará* - Érico Veríssimo (O tempo e o vento), *Macabéa*, de Clarice Lispector, em 1977; o inominado *Eu* de Chico Buarque (Estorvo), *José Costa* (Budapeste), também de Chico, etc., etc., etc., a lista pode ser ampliada em muito, se necessário.

A afirmação do gênero romance no Brasil já produziu este desfile de protagonistas que traduziram em dados objetivos ou subjetivos as características ideológicas das classes sociais, dos usos e costumes, da economia, organização social e modos de vida. O olhar sociológico sobre estas personagens permite vislumbrar os diferentes matizes sociais e psicológicos que emergiram de cada momento histórico, de cada segmento social, da aristocracia e das classes a ela subjacentes.

O romance sucedeu às epopéias clássicas tornando-se burguesa. Um olhar sobre as características das personagens heróicas que as protagonizaram em contraste com os modernos protagonistas dos romances, seja romântico ou realista, nos permite desvelar toda uma evolução que resulta da transfiguração do ser humano real em ficcional.

Nas epopéias o protagonista, o ‘herói clássico’, transformava-se na síntese da comunidade, na integração entre o divino e o mortal relacionando-se com uma

concepção antropocêntrica da narrativa. Sua constituição indicava um semideus que praticava feitos extraordinários que implicavam no destino da Comunidade. É nas primeiras manifestações de poemas épicos na Antiguidade Clássica que encontramos a genealogia da personagem que protagonizava uma história contemporânea.

Pelo longo período da Idade Média manteve-se a poesia épica como forma elaborada de narrativa, mas, ao seu final, devido às profundas alterações sociais e econômicas que desvirtuaram a cultura ocidental se produziu dialeticamente um novo tipo de herói e enquanto entidade individualizada foi no romance que melhor se enquadrou.

O herói não nasce na era Moderna, mas ao tornar-se moderno paradoxalmente explicita o limite humano e perde em densidade o extraordinário. A personagem heróica, o herói, síntese da comunidade, tornara-se problemático e a estética da individualidade, da solidão e da intimidade profunda nele se manifestou. Este novo herói, protagonista moderno tem na sua natureza manifestamente ‘problemática’ a expressão de uma personagem que descamba para o baixo, ora em malandro, fracassado, ora em retirante, ora jagunço e pobre diabo. É o herói que se desvenda em individualidade e expõe na fissura estética do texto, a intimidade percebida.

O romance moderno está ligado à subjetividade do homem e traduz a sua relação com o mundo, com a problemática que enfrenta com o contingente. O herói mostra um desacordo com o mundo, é nele singular, e desenvolve ações que visam reverter a situação. A realidade do mundo está centrada nele e alimenta a subjetividade ao mesmo tempo em que o distancia de uma totalidade.

A conceituação teórica do herói romanesco como ‘problemático’, em contraste ao herói objetivo da epopéia, ganha projeção a partir de 1916, ao ser discutido em *A teoria do romance*, de Lukács. Teoria que é resultante de seu estudo “esboçado no verão de 1914 e redigido no inverno de 1914-15”²³, e que foi publicado na forma de artigo em 1916.

Teoriza Lukács que a distinção do herói que participa de uma e outra forma literária advém do fato que “a epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade da

²³ Georg Lukács, *A teoria do romance*. São Paulo, Duas Cidades, 2000, p. 07.

vida”. Assim, em ambas a figura do herói é central, porém suas constituições são essencialmente distintas:

O herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e a completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. (LUKÁCS, 2000, p. 76).

A forma antiga, devido ao universo acabado e fechado em um todo orgânico o seu sistema de valores, impede que um único indivíduo isole-se conservando seu vigor e perceba-se como interioridade. A epopéia seria então inadequada para figurar o herói burguês, pois este vive em um mundo cindido em subjetividade e sentido, que se traduz na necessidade da forma romance.

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua essência. (LUKÁCS, 2003, p. 91).

Essa é uma nova situação, transcendental, ou seja, perceber que se trata da transição de uma transcendência divina para outra secular, chamada por Lukács de “demoníaca”, isto é, de entender o romance como “expressão simbólica” da impossibilidade da harmonia herói/mundo. Ser humano na sua pequenez, cheio de fraquezas, manias e incertezas diante de um mundo no qual se sente deslocado surge na literatura brasileira a partir do século XIX.

Eulálio Montenegro de Assumpção - herói problemático

Os protagonistas que a prosa ficcional de tempos em tempos produz se afirmam como personalidades celebridades e povoam o imaginário dos leitores. As personagens mencionadas acima habitam o imaginário cultural e contribuem como expressão do

nosso povo, são seres humanos ficcionados em seus conflitos, suas tensões e devir, inscritos na História e sociedade brasileira.

Cada uma delas empresta suas feições e características a uma parcela dos muitos brasis contidos na literatura brasileira: Brás Cubas (1881), Bentinho (1900), Policarpo Quaresma (1915), Paulo Honório (1934), Luiz da Silva (1936), Nazianzeno (1936), Belmiro (1937), Fabiano (1938), Riobaldo (1956), etc. A estes seres ficcionais vinculados a épocas distintas, próximas ou distantes, determinados pela consciência artística de épocas passadas, distribuídos ao longo do século XIX e XX, soma-se Eulálio Montenegro de Assumpção (Lalinho, para os muito próximos), o mais recente, evitando-se o termo 'jovem', posto que se refira a um carioca centenário.

Gestado em nosso século, distante cerca 70 anos da geração de 1930, é possível perceber pontos de contato da personagem Eulálio com os demais protagonistas 'problemáticos' aqui mencionados, especialmente Luis da Silva, da obra *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos. Traços peculiares como a narração autodiegética cujo ângulo narrativo não produz o efeito estético ideal para uma personagem com menos interioridade (PAES, 2001, p 44); a história em tempo psicológico que inicia *in media res*, a infância feliz na fazenda, a decadência econômica; porém é na sua essência fenomênica que se concentra o principal coincidente entre elas, o caráter de 'herói problemático'.

Leite derramado se constitui a partir de um monólogo proferido no ambiente hospitalar por Eulálio Montenegro d'Assumpção, carioca centenário que narra sua vida. A matéria de todo o percurso narrativo são, essencialmente, as lembranças, sua memória, que apresenta uma visão muito particular de si, idéias e valores da vida, da sociedade e do Rio de Janeiro, no século XX. O motivo de sua internação não aparece claramente e só por dedução podemos inferir que, possivelmente, se trata, além dos males da velhice, de complicações advindas de uma fratura não calcificada do fêmur, ocorrida ao escorregar durante o banho.

A obra está dividida em vinte e três capítulos concisos. Na fluidez agradável do texto o leitor percebe logo uma fragmentação da narrativa que torna oblíquo o encadeamento da memória, seguido de uma temporalidade oscilante para apresentar os vários momentos da vida, para quem *a memória é uma vasta ferida* (BUARQUE, 2009, p10). O 'todo' do texto é uma intrincada teia de lembranças sobrepostas, entrecruzadas, fragmentadas. Com sutileza, os capítulos iniciais vão apresentando um panorama do Rio de Janeiro da feliz infância de Eulálio: a fazenda na raiz da serra onde passou a infância,

o casarão de Botafogo onde conviveu com a elite social do Rio de Janeiro – e se casou com Matilde, o chalé no areal de Copacabana, o ambiente à beira-mar da metrópole manifesto na apresentação do Cais do Porto, onde a elite agrária era vista partindo ou vindo da Europa. Romance ambientado na antiga capital federal, a História do Brasil é inserida no enredo, pois no início do século *os Assumpção davam as cartas no país* (BUARQUE, 2009, p126).

Ao palmitar **Leite derramado** encontramos a menção a monumentos históricos, logradouros, acidentes geográficos, autoridades, vultos da nossa história. Toda uma genealogia está circunscrita à visão de Eulálio: dos antepassados ligados a Coroa Portuguesa nos tempos da Revolução Francesa, acostumados ao uso da poder e do chicote como instrumento de coerção [...] *Mas isso talvez meu trisavô Eulálio tenha inventado para fazer jus ao chicote que seu pai, o célebre general Assumpção, brandiu em campanha ao lado dos castelhanos contra a França de Robespierre* (BUARQUE, 2009, p. 103), aos integrantes da aristocracia no Brasil imperial, ou envolvidos na política nos anos da República Velha.

É essa elite acostumada ao comando, às benesses advindas das posições dentro da política, do compadrio corruptor dos governantes que localizamos os ascendentes do protagonista:

Mas o dinheiro dos Assumpção sempre foi limpo, era dinheiro de quem não precisa de dinheiro. Saiba a senhora que ao ganhar do presidente Campos Sales a concessão do porto de Manaus, meu pai era um jovem político bem-conceituado, sua fortuna de família era antiga. (BUARQUE, 2009, p 78).

O herói problemático é incompleto, está inquieto e em processo de amadurecimento, em desacordo com a realidade social e econômica, sua busca é constante, procura uma reconciliação, um fim para o conflito com a realidade. Eulálio acredita que seu lugar no mundo está definido, basta abrir a porta certa e reencontrar-se consigo mesmo:

Mas eu não tinha dúvida de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha. De trás dela, me chamaria pelo nome justamente a pessoa que eu procurava. E esta me anunciaria com presteza à pessoa influente, que desceria as escadas para me buscar. E me abriria seu gabinete, onde já me aguardariam várias chamadas telefônicas. E pelo telefone, poderosas pessoas me soprariam as palavras que desejavam ouvir. E de olhos fechados, eu molharia pelo caminho as mãos que meu pai

molhava. E pelo triplo do preço tratado, me comprariam os canhões, os obuses, os fuzis, as granadas e toda a munição que a Companhia tivesse para vender. Meu nome é Eulálio d'Assumpção, não por outro motivo a Le Creusot & Cie. me confirmou como seu representante no país.(BUARQUE, 2009, p. 43-44).

A diegese está quase que totalmente situada no Rio de Janeiro do século XX expõe Eulálio como um ‘herdeiro’ que não se situa e não percebe a tempo a intensa transformação insuflada pela mudança econômica e social posterior aos anos 1930. Da sua visão limitada deriva suas agruras e decadência. A problemática que configura sua busca, objetivamente, é a perda dos bens, do patrimônio da família, e com ele a do prestígio social que os Assumpção detinham.

As personagens

No interior da prosa literária, no teatro e no cinema os seres fictícios constituídos à imagem e semelhança dos seres humanos adquirem vida e a exprimem. Ainda que sejam ‘pessoas’ imaginárias, habitam o mundo artisticamente criado que os cerca, movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosador. Fantasia sem gratuidade, pois haverá certamente uma idéia geral que é implícita, uma visão da vida que está matizada na totalidade criada para determinado fim. Carregado de valores e idéias, no romance *o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo*. (CANDIDO, 2007, p 53). Enredo e personagens denotam idéias que cobram certa concepção de mundo, de sociedade, de mentalidade. Daí ser o romance ser objeto de estudo sob tão diversas perspectivas possíveis de enfoque.

O texto ficcional de caráter artístico requer certa engenhosidade para a sua composição. Ter um motivo inspirador para a confecção de um romance implica na constituição de uma, ou várias personagens, que possam preencher um enredo, e nele agir. Enredo e personagem demonstram o desígnio do romance objetivado pelo autor e implica em delimitar bem as escolhas para caracterizá-lo, planejar suas ações.

Em **Leite derramado** o enredo, os significados e valores expressos, fazem com que avulte a personagem Eulálio, com suas memórias embaralhadas. Avulta a personagem, mas é nos detalhes esquemáticos da narrativa que ela ganha vida. Pouco ou quase nada está presente no texto sem uma determinada função. A configuração da

personagem apresenta a peculiaridade lembrada por Antonio Candido de que na história evolutiva do gênero romance, as personagens inicialmente exerciam papel de importância superada sempre pelo enredo, que aparecia em primeiro plano.

[...] a marcha do romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Ao fazer isto, nada mais fez do que desenvolver e explorar uma tendência constante do romance de todos os tempos, acentuada no período mencionado, isto é, tratar as personagens de dois modos principais: 1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados de uma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. Deste ponto de vista, poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada. (CANDIDO, 2007, p. 6).

Eulálio está enquadrado na segunda descrição de Candido. Sua trajetória no enredo, sua psicologia e comportamento apontam para a complexidade humana e nos permite ver que **Leite derramado** propõe um olhar panorâmico sobre a classe social a que está circunscrito, sua decadência econômica e fracasso individual. Todavia, segundo Candido, sua eficácia como personagem, sob a perspectiva estética, não deve ser compreendida como resultante de meros atributos de Eulálio, antes é o contexto a ele inerente, *as diversas realidades que encarna* que possibilitam sua ‘vitalidade’, e o torna o elemento mais vívido, respondendo grandemente pela verossimilhança e eficácia em transmitir a idéia pretendida pelo autor.

Nas palavras de Antonio Cândido (buscando uma ontologia da personagem enquanto ser) *a personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe?* Fruto da imaginação, cristalizada em orações, a personagem não existe por si, mas a empatia do leitor dá preenchimento à forma e realiza seus traços e percebe sua psicologia:

No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o

romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2007, p. 55).

À medida que penetra nas teias do romance o leitor projeta a si mesmo na obra e busca um contato emocional com a personagem. De forma inconsciente obtém uma resposta afetiva, ou seja, uma resposta apropriada à situação de outra pessoa, e não à própria situação vivida por ela. A personagem causa no leitor uma aproximação afetiva pela identificação com ela ou mesmo o efeito inverso, negativo. Eulálio e Matilde são personagens que não permitem indiferença. Levam-nos a sentir suas dores e prazeres, o ciúme e a insegurança, a incompreensão e angústia, a decepção e esperança.

Boa literatura cobra bons personagens. ROSENFELD (2007) em *Literatura e personagem*, texto que integra o livro *A personagem de ficção*, lembra que a obra literária deve apresentar valores específicos que a distingua de tudo o mais englobado na definição lata de literatura. Assim, somente uma parcela reduzida das Belas Letras, que apresenta certa valoração estética somada ao caráter ‘ficcional ou imaginário’, é realmente literatura de qualidade. Na mesma obra, Antonio Candido condiciona, de forma semelhante, à qualidade estética a boa técnica do escritor. Não é suficiente o enredo e a personagem como matéria que projeta um universo estético, é necessário aliar estes ao conjunto de idéias, valores e significados, exercendo um domínio da técnica de narrar.

Nos textos literários, para além de sua camada superficial aparente, sensível – o texto impresso -, subjazem estruturas *irreais* que convocam o leitor a lhes conferir autonomia ôntica atualizada. Aspectos esquematizados ali presentes proporcionam ‘contextos objectuais’ que determinam concretizações específicas pelo leitor, objectualidades imaginárias elaboradas, tornadas reais, que preenchem a representação da obra.

[...] Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc.), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos etc. (ROSENFELD, 2007, p. 14)

De modo diferenciado do cinema e do teatro, que - por sua natureza - oferecem aspectos concretos, diretamente observáveis pelo espectador, a obra literária de elevado

valor deve apresentar diversas camadas estruturantes, em última análise, constituídas pelas orações do texto. Este mundo fictício ou mimético, que frequentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra (ROSENFELD, 2007, p. 15). Assim, o leitor participa da elaboração da obra contribuindo com o preenchimento dos vácuos descritos ou narrados deixados pela impossibilidade de abarcar a realidade e transfigurá-la através da escrita.

Leite derramado se constitui a partir de um monólogo proferido no ambiente hospitalar por Eulálio Montenegro d'Assumpção, carioca centenário que narra sua vida. A matéria de todo o percurso narrativo são, essencialmente, as lembranças, sua memória, que apresenta uma visão muito particular de si, idéias e valores da vida, da sociedade e do Rio de Janeiro, no século XX. O motivo de sua internação não aparece claramente e só por dedução podemos inferir que, possivelmente, se trata, além dos males da velhice, de complicações advindas de uma fratura não calcificada do fêmur, ocorrida ao escorregar durante o banho.

O texto projeta através do conjunto de caracteres esquematizados nas orações presentes no seu interior a personagem 'Eulálio'. O leitor o vislumbra em um ato 'puramente intencional' de sua consciência. Pois, a realidade fornece ao autor os fragmentos descritivos necessários para tal, fragmentos que, se de natureza física, são um 'também intencional' – que tem um correlato real.

[...] uma das funções essenciais da oração é a de projetar, como correlato, um contexto objectual que é transcendente ao mero conteúdo significativo da oração, embora tenha nele seu fundamento ôntico [...] Todo texto, artístico ou não, ficcional ou não, projeta tais contextos objectuais 'puramente intencionais, que podem referir-se ou não a objetos onticamente autônomos. (ROSENFELD, 2007, p. 15).

Ficcional, a personagem não tem um correspondente exato na realidade, com autonomia ôntica e *na obra de ficção, o raio da intenção detém-se nestes seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indireto — e isso nem em todos os casos — a qualquer tipo de realidade extraliterária* (ROSENFELD, 2007, p. 17). (em LD, teria, conforme o autor - ao menos como informante de caracteres, o 'velho Chico'- personagem da música homônima do Chico 'compositor' - inspirador de Eulálio).

“– Comecei por acaso a ler muito sobre navios. Descobri que um navio francês, em especial, tinha histórias ótimas. Nele, viajaram Pixinguinha, Santos Dumont e mesmo o Le Corbusier. E esse navio aparece muito no romance – relata. – Mas foi mesmo ao ouvir uma música minha, *O velho Francisco*, que cheguei à ideia da história. Porque a canção me fez lembrar que a memória remota é muito mais forte que a recente. Daí meu protagonista ser um homem centenário.” (Chico Buarque)²⁴

A epígrafe inicial é o primeiro enunciado de LD e dá o tom do fio narrativo. É no tédio da internação prolongada que o narrador ‘centenário’ busca reformular sua vida. Uma existência assim prolongada ainda não aniquilou o desejo de viver, de prosseguir a partir de um recomeço. O hospital, para ele, é semelhante ao ‘corredor da morte’ de uma penitenciária e sair dali insufla novas expectativas para a vida. Assim, *quando eu sair daqui...* (LD, p 05) indica que Eulálio pretende uma nova vida dentro de uma mesma existência.

Composto por capítulos com um único parágrafo o primeiro deles é repleto de informações que denotam a forma sutil da constituição das personagens e suas características psicológicas, da sugestão do espaço e temporalidade são projetadas de imediato: Vejamos este recorte em sua densidade (grifos nosso):

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, **suava 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**. Mas nosso **chalé** em Copacabana já veio abaixo, e de qualquer forma eu não moraria com você na casa de **outro casamento**, moraremos na fazenda da raiz da serra. Vamos nos casar na capela que foi consagrada pelo cardeal arcebispo do Rio de Janeiro em mil oitocentos e lá vai fumaça. Na fazenda você tratará de mim e de mais ninguém, de maneira que ficarei **completamente bom**. 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

²⁴ em http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_jbonline_03_07_09.htm

lonjura ou de outra coisa, poderíamos morar em **Botafogo**, no casarão construído por meu **pai**. Ali há quartos enormes, banheiros de mármore com **bidés**, **vários salões** com **espelhos venezianos**, **estátuas**, **pé-direito monumental** e **telhas de ardósia** importadas da França. Há palmeiras, abacateiros e amendoeiras no **jardim**, que virou estacionamento depois que a embaixada da Dinamarca mudou para Brasília. (BUARQUE, 2009, p. 5-6).

Informações textuais vão apresentando as personagens e são fornecidas diretamente ao leitor, que as relacionam a personagem. Sua constituição é paulatina e vai agregando matizes cada vez mais específicos por meio de esquemas especialmente preparados contendo aspectos que solicitam uma concretização pelo leitor. Revelando, assim, a complexidade de um ser humano representado por orações, das quais se emancipa sem deixar de ser uma objectualidade ‘puramente intencional’. Emancipado, o leitor preenche as lacunas de uma vida anterior, complementando sua imagem.

Todavia, os textos ficcionais, apesar de seus enunciados costumarem ostentar o hábito exterior de juízos, revelam nitidamente a intenção ficcional, mesmo quando esta intenção não é objetivada na capa do livro, através da indicação “romance”, “novela” etc. Ainda que a obra não se distinga pela energia expressiva da linguagem ou por qualquer valor específico, notar-se-á o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objectuais, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária. É paradoxalmente esta intensa “aparência” de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética. Graças ao vigor dos detalhes, à “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário. Mesmo sem alguns destes elementos o texto pode alcançar tamanha força de convicção que até histórias fantásticas se impõem como quase reais. Todavia, a aparência da realidade não renega o seu caráter de aparência. Não se produzirá, na “verdadeira ficção”, a decepção da mentira ou da fraude. Trata-se de um “verdadeiro ser aparential” (Julian Matias), baseado na convivência entre autor e leitor. O leitor, parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da “não-seriedade dos quase-juízos e do “fazer de conta”. (ROSENFELD, 2007, p. 20-21).

Leite derramado está dividido em vinte e três capítulos concisos. Na fluidez agradável do texto o leitor percebe logo uma fragmentação do relato que torna oblíquo o encadeamento da narrativa, seguido de uma temporalidade oscilante para apresentar os vários momentos da vida da personagem, para quem *a memória é uma vasta ferida* (LD,

p10). O ‘todo’ do texto é uma intrincada teia de lembranças sobrepostas, entrecruzadas, fragmentadas que exigem a atenção do leitor. O narrador vai tecendo a teia de lembranças na qual o narrador insere metáforas sobre o povo brasileiro, sua história, política e elite, a vida privada, a miscigenação presente no povo, o amor e o ciúme.

As memórias expressas por Eulálio apresentam os traços da personagem Matilde que, na definição do crítico Roberto Schwarz, é *uma garota incrivelmente desejável feita de quase nada* – texto publicado na Folha de São Paulo, com o título *Brincalhão, mas não ingênuo*, em 28 de março de 2009. Feita de tão pouco, ainda assim Matilde ganha vida e torna-se personagem marcante. Sua caracterização é resultado de poucas linhas e técnica apurada:

O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a idéia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. Isto é possível justamente porque o trabalho de seleção e posterior combinação permite uma decisiva margem de experiência, de maneira a criar o máximo de complexidade, de variedade, com um mínimo de traços psíquicos, de atos e de idéias. A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas. (CANDIDO, 2007, p. 59-60).

Com sutileza, os capítulos iniciais vão apresentando um panorama do Rio de Janeiro da feliz infância de Eulálio: a fazenda na raiz da serra onde passou a infância, o casarão de Botafogo onde conviveu com a elite social do Rio de Janeiro – e se casou com Matilde, o chalé no areal de Copacabana, o ambiente à beira-mar da metrópole manifesto na apresentação do Cais do Porto, onde a elite agrária era vista partindo ou vindo da Europa. Romance ambientado na antiga capital federal, a História do Brasil é inserida no enredo, pois no início do século *os Assumpção davam as cartas no país* (LD, p 126).

Ao palmilhar LD encontramos a menção a monumentos históricos, logradouros, acidentes geográfico, autoridades que compõem o corpo da narrativa, apesar do contexto em que estão apresentados, revelam de imediato a ficcionalidade intencional proposta pelo texto. Toda uma genealogia está circunscrita à visão de Eulálio. Dos antepassados ligados a Coroa Portuguesa nos tempos da Revolução Francesa, acostumados ao uso da poder e do chicote como instrumento de coerção [...] *Mas isso*

talvez meu trisavô Eulálio tenha inventado para fazer jus ao chicote que seu pai, o célebre general Assumpção, brandiu em campanha ao lado dos castelhanos contra a França de Robespierre (LD, p 103), a integrantes da aristocracia brasileira do Primeiro Império, ou envolvidos na política nos anos da República Velha. É essa elite acostumada ao comando, às benesses advindas das posições dentro da política, do compadrio corruptor dos governantes que localizamos os ascendentes do protagonista...

Mas o dinheiro dos Assumpção sempre foi limpo, era dinheiro de quem não precisa de dinheiro. Saiba a senhora que ao **ganhar** (grifo nosso) do presidente Campos Sales a concessão do porto de Manaus, meu pai era um jovem político bem-conceituado, sua fortuna de família era antiga. (BUARQUE, 2009, p 78).

A diegese está situada no rio de Janeiro do século XX e expõe Eulálio como um ‘herdeiro’ que não se situa e não percebe a tempo a intensa transformação insuflada pela mudança econômica e social posterior aos anos 1930. Da sua visão limitada deriva suas agruras e decadência.

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. (BUARQUE, 2009, p 77).

A Revolução de 1930 gerou enormes influências na vida do país e ainda hoje repercutem. Foi o princípio da transição do país agrário para o industrial e a alteração das fontes de influência econômica inglesa para o começo da influência americana. No âmbito cultural, as propostas implementadas pela Semana de Arte Moderna de 1922 para uma nova brasilidade era somada à crescente influência americana, potência emergente, acentuada com a Segunda Grande Guerra. No Brasil, especialmente para a capital federal, foi o momento do fim da influência cultural francesa, menos voltada para o saber prático e para a conformação de mentes pela indústria cultural.

Durante a vida o tempo vai alterando a percepção da realidade e os fatos passam a ser percebidos de forma inteiramente diversa. O que aconteceu no passado continua se modificando pela ocorrência de novas experiências e pelas mudanças no modo de

encarar a realidade, determinado pelas mudanças econômicas. A memória se encarrega de esclarecer com mais exatidão e maior distanciamento os fatos do passado.

Foi na Igreja da Candelária, que Eulálio conheceu Matilde, *com seu olhar em pingue-pongue, seu riso contido [...], de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas [...] bati os olhos nela, desviei, voltei a mirá-la e não pude mais largar* (LD, p 20 - 21). A personagem Matilde, sua jovem esposa, de cor ‘castanha’ e ‘espírito leve’ é configurada em um discurso indireto que vai fornecendo ‘índices’ psicológicos, e características físicas e culturais de forma semelhante à Capitu descrita por Bentinho, em *Dom Casmurro*. Matilde é uma mulher bonita, cativante e nítida, que indubitavelmente entra para o rol de personagens femininas da literatura nacional. Alvo da paixão e do ciúme do marido Eulálio, tem uma dimensão psicológica passível de análise que mostra a alma e o sofrimento feminino nas primeiras décadas do século passado.

Em determinado ponto da rememoração realizada por Eulálio, precisamente a parte dezanove do romance, Matilde está recolhida ao seu aposento, em pé no banheiro, inclinada sobre o lavatório, soluçante, e Eulálio se aproxima sem ser visto, impulsionado pelo ciúme que o arrebatou repentinamente:

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 de 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? (BUARQUE, 2009, p 135 - 136).

O gesto de Matilde em ‘derramar o leite’ (a personagem tem um bebê e está amamentando) na pia é capital no enredo, fato que constitui metáfora e nomeia a obra. O sentido a que remete esta translação do dito popular ‘leite que é desperdiçado’ parece estar ligado ao indivíduo Eulálio, porém pode ser aprofundado e desdobrado, aplicado ao panorama histórico do Brasil do século XX.

Na verossimilhança interna do romance Matilde tornou-se mãe ainda muito jovem, à cerca dos dezessete anos de idade e, como é comum na amamentação, uma complicação, que não tem citada sua natureza, causa dores agudas. Casada aos dezesseis, mãe aos dezessete, com leite abundante, no sentido vulgar, Matilde estaria com ‘leite empedrado’ talvez por alguma obstrução, que causara grande retenção e

fortes dores e, buscando aliviar o sofrimento, emitindo gemidos e soluços, provoca o ‘derramamento’.

Percebemos, aqui, um inter-texto do título do romance com o dito popular ‘chorar pelo leite derramado’, que tem o sentido de ‘lastimar por ter perdido algo que não consegue mais recuperar’, ‘arrepender-se por não haver tomado alguma decisão importante’, ou mesmo ‘lamentar-se por haver perdido alguma oportunidade’. Eulálio só pode lamentar-se pela ausência de Matilde, paixão iniciada na adolescência e amor por toda a vida. Entretanto, o lamento pelo leite derramado não é adstrito somente à sua vida amorosa. Em outra perspectiva para a metáfora central da obra – outras existem – podemos vincular às profundas alterações impostas pelo posicionamento do ‘caudilho’ que se aproxima dos EUA, da potência emergente de então. A partir da implantação da Indústria de Base que surge desta aproximação que modifica a realidade brasileira, operando grande transformação social, sobrepondo um Brasil urbano ao Brasil rural, interrompendo a política do ‘café com leite’, modificando os pólos da economia, agora industrial, tem-se uma elite rural decadente substituída por uma nova elite.

Na intrincada teia de lembranças, percebe-se como tudo vai sendo sutilmente apresentado pelo narrador, que conta devagar como se escrevesse, para configurar a passagem do leite sendo derramado. Dessa forma, os índices vão sendo fornecidos para a configuração da personagem feminina, dentro da perspectiva do olhar do marido inseguro e possessivo, que a reprime por não entendê-la. Romance memorialista, inevitável que a representação esteja quase integralmente no passado, porém não está.

A complexidade da estrutura do romance implica em abordagem que talvez possa ser um tanto problemática, pois cabe perguntarmos se um artista conhecidamente engajado ao produzir uma obra esteticamente complexa a partir de memórias intercaladas quase excessivamente, que desenham um perfil do Brasil, de seu povo e sua história deva ser abordado sob perspectiva estruturalista, a exemplo do que propõe Todorov, ou seria melhor adentrar ao texto por uma análise mais superficial quanto à sua forma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Semelhante aos clássicos machadianos, verdadeiros poços sem fundo para a análise, **Leite derramado** é uma façanha estética importante para as letras nacionais. Seu texto subverte a linearidade cronológica dos acontecimentos da vida do protagonista. Ao conhecermos a trajetória decadente da personagem percebemos a alteração do panorama social e o jogo de poder e de luta nas classes sociais. Romance que utiliza a memória da personagem como tecido da história foi assim mencionado pelo crítico Roberto Schwarz:

Pelo foco nos Assumpção, pelo arco de tempo abarcado e pelas questões de classe e de raça, Leite derramado pareceria ser um romance histórico ou uma saga familiar, coisas que não é. Como nos filmes em que a ambientação diz tanto ou mais que a intriga, o pano de fundo contemporâneo talvez seja a personagem principal, a que Eulálio, a despeito das presunções, se integra como um anônimo qualquer. A pretexto disso e daquilo, da petulância popular de Matilde, das surras de chicote que são tradição na família, do horror aos hospitais públicos ou do samba na vitrola, o que se configura é a modernização na sua variante brasileira, em que tudo desemboca. (SCHWARZ, 2012, p 144).

O crítico se refere ao livro como “brincalhão, mas não ingênuo”, pois apresenta o contraste de nossa sociedade em dois blocos distintos, dois momentos sociais: um Brasil senhorial em oposição ao Brasil moderno, atual. Assim o narrador é visível em uma realidade observável nas dimensões profundamente históricas, num jogo que Roberto Schwarz delimita precisamente:

Machado de Assis teria se valido de José de Alencar e aprofundado seu olhar sobre a sociedade brasileira presentificada em **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Dom Casmurro**. Do mesmo modo - ainda que, talvez, sem intenção - Chico Buarque amplia o olhar machadiano, e dele se vale, para apresentar um olhar panorâmico da sociedade brasileira.

Neste estudo, perscrutamos a configuração da memória constitutiva de uma individualidade densa e confituosa. O resumo de uma vida inteira, de decadência, amor e ciúme, ganha o tom nostálgico, muitas vezes irônico. O efeito estético do narrador autodiegético traz, na tessitura do texto, o espelho do “eu”. Ao narrar-se, Eulálio é obrigado a ver-se a si mesmo. Narrar, portanto, constitui-se como processo de reconstrução, ou mais que isso, reintegração a vida. E a memória torna-se a matéria prima desse processo. O “Eu” de mim mesmo dilacera-se em tantos “outros” ou em tantos “eus”, perdidos e percebidos em tempos distantes, pelas fase da vida, pela relação com as outras personagens, pelo esquecimento, pela iminência da morte. Vida e morte perfazem o caminho de Eulálio. O efeito de fragmentação dos capítulos e a concisão do narrado anunciam a morte e fazem das memórias de Eulálio, o labirinto da solidão, da tristeza.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Moderna, 1999. (Coleção Travessias).

_____ **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 1984.

ANDRADE, Mario. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

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

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética – a teoria do romance - 5ª ed – São Paulo : Hucitec, 2002.**

_____ **Estética da criação verbal - 4ª ed – São Paulo : Martins Fontes, 2003.**

BERGSON, Henri. **Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

BERNARDI, Rosse-Marye. “Uma leitura bakhtiniana de Vastas emoções e pensamentos imperfeitos, de Rubens Fonseca”. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2001.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. 12ª ed – São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. (org.) - 4ª ed – São Paulo : Contexto, 2010.

BUARQUE, Chico. **Leite derramado**. São Paulo : Companhia da Letras, 2009.

_____ **Estorvo**. São Paulo : Círculo do Livro, 1991.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

----- *Dialética da malandragem -caracterização das memórias de um sargento de milícias*. in: **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

DELEUZE, Gilles; **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: **Conceitos-chave**. (org.) - 4ª ed – São Paulo : Contexto, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ed. Ática, 2004.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo : Editora Ática, 1995.
- PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficções e ficção*. São Paulo: Companhia da letras, 1990.
- PAIVA, Rita. **Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte em Henri Bergson**. São Paulo : FAPESP, 2005.
- RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.