

## O ARCO DO TEMPO:<sup>1</sup> FICÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA CULTURAL EM CHICO BUARQUE

Wilma Martins de Mendonça<sup>2</sup>

### RESUMO:

No entendimento de que a história e a memória cultural, longe de constituir-se como um peso morto, situam-se como um *entrelugar*, simultaneamente aberto ao presente e ao futuro, esta leitura se propõe averiguar o seu aproveitamento na obra de Chico Buarque, em particular em suas memórias ficcionais, *Leite derramado*, apreciadas à luz de nossa tradição histórico-literária.

**Palavras-chave:** Literatura; Memória; Tradição; História.

### ABSTRACT:

Considering that history and cultural memory, far from being a dead weight, are situated in a place in-between, simultaneously opened to the present and to the future, this analysis aims at investigating how that notion is elaborated in Chico Buarque's work, particularly in his fictional memories, *Leite derramado*, through the perspective of our historical and literary tradition.

**Keywords:** Literature; Memory; Tradition; History

Dedicado a Paulo Xavante

O século XX foi designado por Eric Hobsbawm, historiador britânico, como a era dos extremos. Encarando-o como um período também marcado pela brevidade, Hobsbawm o demarcaria como a fase que se estende do ano de 1914, início da Primeira Guerra, até a década de Noventa, isto é, após o desmoronamento da União Soviética e o esgotamento do processo de desenvolvimento na América Latina, assim como em todas as nações do chamado terceiro mundo. No Brasil, por exemplo, os anos Oitenta são comumente avaliados como uma década perdida, esgarçada em seu tecido socioeconômico pelo aumento da pobreza, do desemprego e da violência.

Representado pelas tintas vigorosas das contradições e das polaridades, o século XX de Hobsbawm se apresenta como um quadro histórico pincelado pelas cores da confusão e do desordenamento, um especioso cenário informado, a um só tempo, por revoluções e por contrarrevoluções; por guerras mundiais, pela barbárie impetrada contra Hiroshima e Nagasaki; pelas ideologias do fascismo, nazismo e do socialismo, pelo aniquilamento da União Soviética, pela queda do Muro de Berlim; pelo advento das descolonizações em África e na Ásia; pelas ditaduras e pela Teologia da Libertação em Latino América, pelos grandes movimentos contestatórios nos Estados Unidos e na Europa, Movimento Hippie, Maio de 68, Black Power, Feminismo, Ecologismo, etc., etc.

---

<sup>1</sup> Título sugerido pelo artigo de Roberto Schwarz, "Cetim laranja sobre fundo escuro", referente à obra *Leite derramado*, de Chico Buarque.

<sup>2</sup> Universidade Federal da Paraíba.

Ao tratar da literatura e da crítica desse período, em seu sugestivo trabalho “Os estudos literários na Era dos Extremos”, que integra a obra *Literatura e resistência*, publicada em 2002, Alfredo Bosi situaria esses fenômenos textuais em seus contextos histórico-sociais, numa confessada aproximação de seu olhar crítico à visão histórica de Hobsbawm.

Nessa circunvizinhança interpretativa, Bosi observa nas letras ocidentais — ficcionais e críticas — uma curiosa reconfiguração dos contrassensos e das oposições que pontilharam o século passado, em especial aquelas elaboradas nos Estados Unidos e, de maneira extensiva, em suas áreas de repercussão cultural, como a América Latina. Ante as aporias escriturais que marcam as produções dessa fase de *provação*, como acentua Bosi, o crítico encaminha a sua leitura para a busca dos eixos norteadores, ou metodológicos, que auxiliam e escoram a feitura dessas manifestações, avaliadas como *loucura* literária:

Nessa fase de provação que estamos atravessando [...] O que estaria acontecendo com a cultura letrada no universo aparentemente caótico que se dá aos nossos olhos neste fim de milênio? Haveria um eixo de polaridades mais visível ou mais significativo? Haverá algum método nesta loucura? Talvez (BOSI, 2002, p. 249).

Voltando-se para a diversidade escritural que caracteriza e dá colorido à atmosfera literária dos fins do século XX, favorecida, sobretudo, por uma notável variedade temática que arrasta, por si só, um público-receptor também notadamente diverso, Alfredo Bosi assinala como característica gritante, ou eixo unificador dessa discursividade, o *hipermimetismo*, parâmetro escritural com o qual essas obras são, solidariamente, tecidas e avaliadas, conforme sumaria o crítico, responsabilizando os estudos culturais, em suas prerrogativas analíticas, de priorização do assunto e de referencialidade, pela substituição da leitura crítico-literária, num breve e ácido inventário da literatura e de sua crítica, nos últimos decênios do século ocorrido:

Surgiram, desde pelo menos os anos 70, uma literatura e uma crítica feminista, uma literatura e uma crítica de minorias étnicas (os exemplos americanos do romance negro e do romance chicano são bem conhecidos), uma literatura e uma crítica homossexual, uma literatura e uma crítica de adolescentes, ou de terceira idade, ou ecológica, ou terceiro mundista, ou de favelados etc. etc. O que as diferencia é o público-alvo; o que as aproxima é o hipermimetismo, o qual, no regime de mercadoria em série, cedo ou tarde acaba virando convenção [...] Que o digam os estudos culturais que sobretudo nos Estados Unidos, mas também nas suas periferias, substituíram a interpretação literária e crítica estética pela exposição nua e crua do assunto, valorizando-o, se politicamente correto, e condenando-o, se politicamente incorreto (BOSI, 20002, p. 251).

Ao corroborar a perspectiva de extremo, que norteia a sua interpretação, Bosi nos chama a atenção para a simetria de inversão operada por essa ficcionalidade. De um lado, a escrita hipermimética; no reverso, a hipermediação estética, ou *arquitetura de citação*, ambas, igualmente, produtos do fenômeno da globalização cultural e, do mesmo modo, coibentes da *consciência mediadora*, isto é, da realização do entrecorte individual e da memória cultural, como acentua Alfredo Bosi:

Nesse quadro de polaridades, preenchido, de um lado, pelo hiper-realismo brutalista (aparentemente sem véus nem máscaras) e, de outro, pela hipermediação literária e retórica, parece restar pouca margem para a consciência mediadora. Esta, de fato, se acantona em uma faixa estreita e incômoda de resistência, que ora parece saudosismo, ora utópica, nunca perfeita e cabalmente contemporânea do seu próprio tempo (BOSI, 2002, p. 253-254).

Na verdade, o sacrifício da ficcionalidade, acuada nas exíguas margens do texto, em prol da referencialidade, não se constitui, propriamente, como novidade na literatura brasileira. Desde os últimos decênios do século XIX, época de prestígio das ideologias naturalistas, a inclinação hipermimética frequenta o nosso *corpus* literário, como ilustram as narrativas de Aluísio Azevedo, escritas entre 1880 e 1895, e, mais tarde, na década de Trinta, as experimentações modernistas de Jorge Amado, seguidor confesso do ideal literário de Émile Zola, segundo explicita em prólogos de suas obras, a exemplo de *Cacau* (1933), no próprio trecho de seus romances, conforme se verifica em *São Jorge dos Ilhéus* (1940), ou mesmo em seus textos-entrevistas.<sup>3</sup>

Sinuosa, a preeminência temática se alastra pela discursividade brasileira desse período, a despeito da própria visão estética de seus autores, como ilustra o caso singular de Abguar Bastos, precursor do modernismo do Norte. Este, cômico da especificidade do ficcional, traça, no introito de sua obra pioneira, um programa estético que se pretende como guia de sua narrativa. Paradoxalmente, o romance de Abguar Bastos se realiza a contrapelo da compreensão de seu autor, como bem verifica Antonio Candido, ressaltando, como exceções discursivas desse hiper-realismo, as obras de Graciliano Ramos e as de Dionélio Machado, autor de *Os ratos* (1935):

Outros autores mostravam ter consciência dos requisitos da produção literária, mas na prática a sua escrita permanecia no nível cursivo que parecia ignorá-los — como Abguar Bastos, em cujo romance *Safra* (1937) há um lúcido prefácio onde, depois de informar que vai descrever a vida dos apanhadores de castanha da Amazônia, pondera [...] ‘o plano do livro, isto é, a sua intenção social e a sua aparência artística, se misturam sem que um perceba o outro. Não será como a água e o azeite. Será antes como a luz e a cor’ [...] Poucos, naquele período, tiveram capacidade de corresponder ao programa traçado por Abguar Bastos: Graciliano Ramos, Dionélio Machado, alguns mais (CANDIDO, 1987, p. 197).

Nos anos Setenta, a referencialidade alcança uma avassaladora hegemonia na economia poético-romanesca no Brasil. Neste cenário — acintosa e violentamente marcado pela influência política e cultural dos Estados Unidos, de onde advém o *new journalism*, de Truman Capote,<sup>4</sup> denominado, entre nós, de romance-reportagem — observa-se uma verdadeira disseminação de obras hipermiméticas, caracterizadas pela exposição crua e brutal da violência social, claramente alinhadas ao gênero jornalístico, presas, portanto, ao factual, como testemunha José Louzeiro, recortando sua descrição

---

<sup>3</sup> Ver, a esse respeito, a obra de Flora Süssekind, *Tal Brasil, qual romance: uma ideologia estética e a sua história* (1984), e o texto Jorge Amado e a representação do mundo árabe, capítulo do trabalho acadêmico de Valter Luciano Gonçalves Villar, *A presença árabe na literatura brasileira: Jorge Amado e Milton Hatoum*. 2006. Dissertação. (Mestrado em Letras) — Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

<sup>4</sup> Truman Capote (1924-1984) é reconhecido como o criador do chamado jornalismo literário, ou novela não ficcional, que passaria a se chamar, entre nós, de romance-reportagem. A sua obra mais importante, *A Sangue Frio* (1966), na qual reconstrói um grande assassinio ocorrido nos Estados Unidos, se tornaria paradigma desse gênero discursivo orientado pela realidade brutal de grandes crimes.

pelo brutalismo, sinal indicativo de nossa desumanidade, conforme registra no prólogo de sua obra, que se volta para a fereza que atinge a infância no Brasil:

Os fatos que substanciam esta narrativa foram tirados do nosso amargo cotidiano. O autor não teve a preocupação de alinhá-los cronologicamente, nem se absteve de descrever situações brutais que mostram muito bem o grau de desumanidade a que chegamos (1984, p. 7).

Desse *modus* escritural, além das narrativas de José Louzeiro — *Infância dos mortos*, Lúcio Flávio, o passageiro da agonia, Aracelli, *meu amor*: um anjo espera a justiça dos homens, *O estrangulador da Lapa* — avultam as obras de Aguinaldo Silva, *República dos assassinos*, *O crime antes da festa*, *Sábado maldito* e as de Valério Meinel, *Porque Cláudia Lessin vai morrer* e *Sequestro*, entre tantas outras.

São tempos de protagonismo de Lúcio Flávio, de Aracelli, de Pixote, de Cláudia Lessin, personagens saídas das páginas policiais e transportadas, sem mediação estética, para o que se afirmava como literatura não ficcional. Em meio a esse *realismo feroz*, se destacariam, pelo aprumo da técnica narrativa, Rubem Fonseca e João Antônio, conforme assinala Antonio Candido (1987, p. 211).

De forma geral, essas letras, imagens-violência, alcançariam, no discurso cinematográfico, o sucesso equivalente ao de suas formas textuais, se afirmando nos decênios subsequentes, como exemplifica a obra, *Contos cruéis*: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea (2006), organizada pelo também escritor, Rinaldo Fernandes. No prefácio, onde procede a um apanhado da coletânea, Linaldo Guedes reitera a conexão entre a temática dos textos colididos e a da narração cinematográfica, caracterizando-as como ícones de banalização da violência:

Enfim, é um livro que constrói um painel não só da realidade brasileira hoje, retratando situações cotidianas urbanas que banalizam a violência e fazem com que filmes como *Cidade de Deus* se tornem fenômeno de público no país (GUEDES apud FERNANDES, 2006, p. 17).

Nesse quadro de direções múltiplas e de indigência ficcional, Chico Buarque se move e toma vulto como musicista, compositor, novelista, dramaturgo e romancista. Distingue-se, desde o início de sua trajetória artística, no segundo decênio dos anos Sessenta, pela intercessão do estético e da memória cultural, em suas composições, sejam elas textuais ou melódicas, como bem apreende Carlos Drummond de Andrade, ao destacar o lastro da tradição inventiva que estrutura “A banda”, composta em 1966: “tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica” (DRUMMOND, apud FERNANDES, 2004, p. 27).

Notadamente distinta, a obra de Chico Buarque esgueira-se em meio à referencialidade reinante, acantonando-se, para usarmos a expressão de Bosi, na apertada *faixa da consciência mediadora*, como corrobora o próprio compositor, em entrevista à Rádio do Centro Cultural de São Paulo – transcrita por Wagner Homem – na qual explicita seu desejo consciente de busca da poeticidade: “A banda’ era uma retomada do lirismo, proposital mesmo” (BUARQUE apud HOMEM, 2009, p. 46).

Informado por essa mediação e enformado pela diversidade, o conjunto dos escritos de Chico Buarque ora se apresenta como artefatos saudosistas ou melancólicos, ora como tecidos utópicos e de resistência, num distanciamento olímpico dos modismos que singularizam as nossas letras, nas últimas décadas do século XX, como reconhece Antonio Candido:

É um homem realmente exemplar, cuja integridade pode servir de modelo e cuja variedade de aptidões chega a causar espanto. Como compositor (de textos e melodias) denota essa coisa rara que é a sobrançeria em relação às modas, a absoluta indiferença ao êxito, que pode ou não coroá-lo, mas não o fará jamais desviar-se do seu caminho para seguir essa ou aquela voga. Como homem de teatro, poucos foram capazes como ele de fundir harmonicamente a maestria artística e a consciência social [...] Para coroar, a surpreendente vocação de ficcionista, que revelou um dos melhores praticantes do gênero no país (CANDIDO, apud FERNANDES, 2004, p. 19).

Nessa contracorrente, a obra de Chico Buarque se ligaria, umbilicalmente, através dos fios da tradição. Se nos reportamos às suas primeiras letras — representadas pelos três primeiros discos, produzidos até 1968 — observamos que as mesmas são alimentadas pela vertente romântica da nostalgia do passado, do sentimento de perda, inerente à melancolia, nem sempre retrógrada ou reacionária, como uma leitura menos atenta poderia sugerir.

Compreendendo o romantismo como uma forma específica de crítica da modernidade, em consonância com a perspectiva de Michael Löwy e de Roberto Sayre, diríamos que Chico Buarque, numa indisfarçável retomada de nosso chão literário, estreia, no universo artístico, pela intercessão do cânon nacional-romântico, carro-chefe, entre nós, do projeto de constituição de uma cultura e de uma literatura nacional.

Orientadas pela sensibilidade romântica, portadoras, porquanto, do impulso anticapitalista, as letras iniciais de Chico Buarque se reportam a um Brasil de outrora, de um tempo em que o sistema socioeconômico moderno ainda não tinha atingido plenamente seu desenvolvimento, entre nós. Nessa *contramão da modernidade*, Chico Buarque recusa o tempo presente, isentando as suas composições das letras brutais do negócio, do cálculo e do espírito industrial, afastando-se, assim, da perspectiva do Tropicalismo,<sup>5</sup> considerado como o movimento vanguardista de então.

Em meio a essa tensão, Chico viaja para a Europa, onde permaneceria por quinze meses. Volta no início dos anos Setenta, encontrando o país imerso na mais agônica anomia política: censura, prisões, tortura, desaparecimentos e assassinios. No universo literário, a explosão editorial do romance-reportagem aponta para o estabelecimento de outra fase escritural brasileira: o da renúncia à ficcionalidade. Novos tempos, velhos tempos. A década de 70 assinala a fase de reorientação e de diversidade estética de Chico Buarque. Novas letras, novas canções, e gêneros outros e, ainda assim, a permanência da tradição e da memória cultural como faróis de seu fazer artístico.

Nesse movimento, Chico Buarque lança, em 1970, o seu quarto LP e um compacto com “Apesar de você”. Em 1971, lança o LP *Construção*. Em 1972, em parceria com Ruy Guerra, traduz o musical *O homem de la Mancha* e, no ano de 1973, escreve a peça *Calabar*. A seguir, em 1974, publica sua primeira novela, *Fazenda Modelo*, lança o disco *Sinal fechado*, com músicas de outros compositores e “Acorda amor”, de sua autoria. No ano de 1975, com Paulo Pontes redige *Gota d’água*. Em 1976, compõe “O que será”, para o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, lançando também o disco *Meus caros amigos*. No ano de 1977, além da montagem da peça infantil, *Salimbancos*, compõe “Feijoada completa” para o filme *Se segura, malandro*, de Hugo Carvana. Nesse mesmo ano, escreve o texto e compõe as canções de *Ópera do Malandro*. Em 1978, estreia a peça *Ópera do Malandro* e lança o

---

<sup>5</sup> Sobre o movimento tropicalista, consultar o texto de Roberto Schwarz, *Vertente tropical*, que integra a obra *Martinha versus Lucrécia*: ensaios e entrevistas, publicada em 2012.

LP *Chico Buarque*. Em 1979, publica seu primeiro livro infantil, *Chapeuzinho Amarelo*, e compõe “Sob medida”, para o filme *República dos assassinos*, de Miguel Faria Jr., e “Não sonho mais”, para a película de Cacá Diegues, *Não sonho mais*. Nessa variedade artística, inicia o decênio de 80, compondo as músicas para a peça *Geni*, de Marilena Ansaldi.

Nessa reorientação inovadora, marcada pela pluralidade discursiva, Chico Buarque não abole nem muito menos abdica da intermediação do estético e da memória cultural, como se vê em “Rosa dos ventos”, que compõe o disco de 1970. Escrita, inicialmente, na Itália (1969), essa composição — permeada pela atmosfera do apocalíptico — se estrutura pelos lastros da memória cultural,<sup>6</sup> como se averigua, em seus últimos versos, nos quais o poeta entrelaça o lema libertário da Inconfidência Mineira — “E a multidão vendo atônita/ Ainda que tarde/ O seu despertar”, proposto pelo poeta Alvarenga Peixoto, que toma de empréstimo o refrão de Virgílio, para o movimento inconfidente. Durante as elaborações modernistas do Rio de Janeiro, essa divisa poética seria retomada por Cecília Meireles, em seu *Romanceiro da Inconfidência*, de 1965.

Entre os anos de 1972 e 1973, em parceria com Ruy Guerra, Chico Buarque compõe “Fado tropical”,<sup>7</sup> uma das trilhas sonoras da peça *Calabar*. No alinhio à memória histórico-literária, essa composição retoma, pela via do pessimismo e do desencanto, a profecia grandiosa acerca do destino do Brasil, tecida pelo memorialista lusitano, Gabriel Soares de Sousa, nos séculos XVI e seguinte, pelo Padre Antônio Vieira.

---

<sup>6</sup>“E do amor gritou-se o escândalo/ Do medo criou-se o trágico/ No rosto pintou-se o pálido/ E não rolou uma lágrima/ Nem uma lástima/ Pra socorrer// E na gente deu o hábito/ De caminhar pelas trevas/ De murmurar entre as pregas/ De tirar leite das pedras/ De ver o tempo correr// Mas, sob o sono dos séculos/ Amanheceu o espetáculo/ Como uma chuva de pétalas/ Como se o céu vendo as penas/ Morresse de pena/ E chovesse o perdão// E a prudência dos sábios/ Nem ousou conter nos lábios/ O sorriso e a paixão// Pois transbordando de flores/ A calma dos lagos zangou-se/ A rosa-dos-ventos danou-se/ O leito dos rios fartou-se/ E inundou de água doce/ A amargura do mar// Numa enchente amazônica/ Numa explosão atlântica// E a multidão vendo em pânico/ E a multidão vendo atônita/ Ainda que tarde/ O seu despertar”(BUARQUE, 1970).

<sup>7</sup> “Oh, musa do meu fado/ Oh, minha mãe gentil/ Te deixo consternado/ No primeiro abril. /Mas não sê tão ingrata/ Não esquece quem te amou/ E em tua densa mata/ Se perdeu e se encontrou/ Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal/ Ainda vai tornar-se um imenso Portugal//.“Sabe, no fundo sou um sentimental/ Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo... (além da sífilis, é claro/ Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar/ Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora...”// Com avencas na caatinga/ Alecrins no canavial/ Licores na moringa/ Um vinho tropical/ E a linda mulata/ Com rendas de Alentejo/ De quem numa bravata/ Arrebato um beijo/ Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal/ Ainda vai tornar-se um imenso Portugal// “Meu coração tem um sereno jeito/ E as minhas mãos o golpe duro e presto/ De tal maneira que, depois do feito/ Desencontrado, eu mesmo me contesto// Se trago as mãos distantes do meu peito/ É que há distância entre intenção e gesto/ E se o meu coração nas mãos estreito/ Me assombra a súbita impressão de incesto// Quando me encontro no calor da luta/ Ostento a aguda empunhadura à proa/ Mas o meu peito se desabotoa// E se a sentença se anuncia bruta/ Mais que depressa a mão cega executa/ Pois que senão o coração perdoa...”// Guitarras e sanfonas/ Jasmims, coqueiros, fontes/ Sardinhas, mandioca/ Num suave azulejo/ E o rio Amazonas/ Que corre Trás-os-Montes/ E numa pororoca/ Deságua no Tejo/ Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal/ Ainda vai tornar-se um império colonial/ Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal/ Ainda vai tornar-se um império colonial” (BUARQUE, 1972-1973).

Profetas às próprias expensas, ambos anunciavam que o Brasil estava fadado a tornar-se um grande império, como prediz Soares de Sousa, ao rei espanhol, a quem Portugal estava subjugado, arrastando consigo suas colônias: “Em reparo e acrescentamento estará bem empregado todo o cuidado que Sua Majestade mandar deste novo reino: *pois está para se edificar nele um grande império*” (SOUSA, 2000, p. 1-2, grifos nossos).<sup>8</sup>

Em “Fado tropical”, longe do esplendor colonialista, a predestinação de Soares de Sousa se converte em arma de acusação do presente experimentado, apreendido em estreita analogia com o passado vivido e, como ele, recusado. O momento — trincado pelas ditaduras na América Latina, necessárias aos interesses dos Estados Unidos e de seus defensores nacionais — não deixava margem às dúvidas de que estávamos sob a tutela compulsória de um *imperialismo multinacional*, ou de um *colonialismo sem colonos*, para usarmos as expressões de Kwame Nkrumah, presidente de Gana (1960), destituído pelos Estados Unidos, prática comum dos governos estadunidenses contra os governos nacionalistas em África e América Latina.

A desdita longinquamente anunciada e, ameaçadoramente tangível, se expressa pela interjeição de dor. Repetida, em continuidade, esta reforça o lamento da canção: “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal”, Por essas trilhas discursivas, Chico Buarque e Ruy Guerra desvendam o passado dentro de uma perspectiva engajada do presente, enquanto redimensionam os novos e os velhos desafios de nossa sociedade, em seu tortuoso andamento histórico.

Pouco raro, o alinhamento à tradição perpassa a obra de Chico Buarque. Em “Sabiá” (1968),<sup>9</sup> Chico Buarque remodela o retrato do Brasil romântico, delineando-o pelo prisma da carência e da escassez, mazelas atribuídas a Portugal, na poesia de Gonçalves Dias. A remodelação da canção gonçalvina, iniciada desde Casimiro de Abreu, perpassa a nossa literatura, singularizando-a como um dos poemas mais parafraseados, parodiados e estilizados de nosso tecido literário. Na letra de Chico, a insuficiência da nação não a anula como abrigo desejado, conforme a reiteração do desejo-resistência de a ela retornar: “*Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar*”. Nesse entroncamento do passado ao presente, se escora, no mais das vezes, a poeticidade de Chico Buarque.

A retomada dialética — procedida através da ruptura e da problematização — de nossa memória literária, notadamente a da vertente romântica, se encaminha tanto para os textos poéticos quanto para o discurso romanescos, como ilustram “Iracema voou”,<sup>10</sup> de 1998, ou mesmo “Doze anos”,<sup>11</sup> desconstrução do poema romântico “Meus oito

<sup>8</sup> MENDONÇA, Wilma. *Memórias de nós: o Brasil no redemoinho do capital*, p.247-248.

<sup>9</sup> “Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Para o meu lugar/ Foi lá e é ainda lá/ Que eu hei de ouvir cantar/ Uma sabiá/ Cantar uma sabiá// Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Vou deitar à sombra/ De uma palmeira/ Que já não há/ Colher a flor/. Que já não dá/ E algum amor/ Talvez possa espantar/ As noites que eu não queria/ E anunciar o dia// Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Não vai ser em vão/ Que fiz tantos planos/ De me enganar/ Como fiz enganos/ De me encontrar/ Como fiz estradas/ De me perder/ Fiz de tudo e nada/ De te esquecer// Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Para o meu lugar/ Foi lá e é ainda lá/ Que eu hei de ouvir cantar/ Uma sabiá/ Cantar uma sabiá” (BUARQUE, 1968).

<sup>10</sup> “Iracema voou/ Para a América/ Leva roupa de lã/ E anda lépida/ Vê um filme de quando em vez/ Não domina o idioma inglês/ Lava chão numa casa de chá// Tem saído ao luar/ Com um mímico/ Ambiciona estudar/ Canto lírico/ Não dá mole pra polícia/ Se puder, vai ficando por lá/ Tem saudade do Ceará/ Mas não muita/ Uns dias, afoita/ Me liga a cobrar:/ — É Iracema da América” (BUARQUE, 1998).

<sup>11</sup> “Ai, que saudades que eu tenho/ Dos meus doze anos/ Que saudade ingrata/ Dar banda por aí/ Fazendo grandes planos/ E chutando lata/ Trocando figurinha/ Matando passarinho/ Colecionando minhoca/ Jogando muito botão/ Rodopiando pião/ Fazendo troca-troca// Ai, que saudades que eu tenho/ Duma

anos” (1857), de Casimiro de Abreu — caminho já trilhado, nos anos Vinte, por Oswald de Andrade em “Meus oito anos” (1927) — e em *Ópera do Malandro*, texto dramático elaborado em 1979, que além de retomar, pelo avesso, a representação da infância de Casimiro de Abreu, recorre à temática da malandragem, que alimenta o único romance de Manuel Antonio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, escrito no período mais avançado do romantismo, entre os anos de 1854 e 1855.

Constituindo-se como um dos matizes de brasilidade, sendo, portanto, um dos ícones de nosso mosaico cultural, a temática da malandragem é, também, um traço recorrente das letras europeias, como demonstram as tessituras *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay, e *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Funcionando como elemento de desmistificação da ordem e dos ideais burgueses, representado como *mais valia* da sensibilidade humana, esse texto dramático desvela o diálogo de Chico Buarque com a memória cultural do Ocidente, da qual a brasileira é um dos ramos constitutivos.

Nesse mote contínuo, Chico Buarque publica, em 1991, seu primeiro romance, *Estorvo*. Na sequência, edita *Benjamim*, em 1995, encerrando o século XX como reconhecido romancista. Inaugura a nova centúria com as publicações de *Budapeste* (2003) e de seu quarto romance, *Leite derramado*, em 2009.

Escritas na modalidade discursiva das memórias, vertente literária há muito cristalizada na ficção ocidental, as reminiscências ficcionais de Chico Buarque se instituem como um relato de vicissitudes e de perdas, padecidas pelo seu narrador-protagonista, então aos cem anos de idade, em declarada condição de viuvez, ungido com um nome de manifesta distinção da progênie paterna: “Eulálio Montenegro d’ Assumpção, 16 de junho de 1907, viúvo. Pai, Eulálio d’ Assumpção” (2009, p. 77).

Nomeação-eco, como observa o narrador, em suas recordações de sua primeira confabulação com Matilde — por ocasião do ato religioso das exéquias de seu pai — num discurso cavilosamente prenunciador do desentendimento e do infortúnio que marcariam o breve e ardoroso romance que viveriam, indiciando o pré-julgamento, ao do caráter, daquela que se tornaria sua mulher. Essa suspeição, retomada ao longo de suas memórias, contamina todo o ritmo da narração:

Chegou, me fitou com os olhos marejados, me abraçou e sussurrou no meu ouvido, coragem, Eulálio. Matilde falou Eulálio, e me confundiu [...] 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 tinha uma textura. *Falou meu nome como se o arranhasse um pouco* (2009, p. 31-32, grifos nossos).

O debulhar genealógico, em seus galhos ascendente e descendente, funciona como sinalizações breves, imagens-síntese do mundo brasileiro. Essas indicações concisas, que se alargam um pouco mais na apreensão do último século, abrangem, historicamente, o período da chegada da família real lusitana, com quem viera seu trisavô — que, desde a travessia, se tornara conselheiro e confidente da Rainha Louca — estendendo-se ao primeiro decênio deste século, distinguido pelas atividades do narcotráfico e pela espetacularização da violência no Rio de Janeiro, mazelas da

---

travessura/ O futebol de rua/ Sair pulando muro/ Olhando fechadura/ E vendo mulher nua/ Comendo fruta no pé/ Chupando picolé/ Pé-de-moleque, paçoca/ E, disputando troféu/ Guerra de pipa no céu/ Concurso de piroca” (BUARQUE, 1977-1978).



segunda metade do século Vinte arrastadas para o século atual. No ambiente carioca, viveriam os Assumpção, desde 1808:

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

Construído à contraluz, esse espaço-tela aponta para os grandes eventos do cenário brasileiro, nos quais os Assumpção adquirem uma blasonada corporatura, de nobreza e de aristocracia. A afeiçoada distinção não resiste às letras duplas do narrador, inscritas entre a afirmação e a desconstrução da alegada fidalguia.

Dessa apreciação dupla, erigida pelos traços da ambiguidade, desfilam as efígies dos varões da família Assumpção: a do Assumpção-trisavô, desembarcado no Brasil com D. João VI e que, nos intervalos das confidências da rainha louca, responsável pelo enforcamento de Tiradentes, se dedicava a açoitador os marujos; a de Assumpção-bisavô, o Barão dos Arcos, ou “barão negro”, como o alcunha o bisneto-narrador. O título nobiliárquico, concedido por D. Pedro I, representava o agradecimento imperial pelas suas atividades no mercado da escravidão. Também se mostra a figura do Assumpção-avô, conviva de D. Pedro II, penhorado como abolicionista e benfeitor dos africanos, na realidade um continuador do trabalhado paterno e, como ele, açoitador de negros. Por fim, a do Assumpção-pai, importante senador, republicano de primeira leva, na verdade um corrupto encasacado que lesava, em causa própria e de interesses estrangeiros, as finanças da jovem nação republicana.

Afeito e afeito aos prazeres da carne, o Assumpção-pai é assassinado numa *garçonnière*, por um marido traído e inconformado, pejorativamente chamado de Rodolfo Valentino pelo narrador. Nas memórias, o seu assassinio demarca o fenecimento da era gloriosa, de poder financeiro, social e político, em que “os Assumpção davam as cartas no país” (2009, p. 126), conforme reforça o narrador, tecendo o contexto adverso que se anunciava:

Numa conversa de homem, eu poderia convencê-lo a não se meter com a mulher de Rodolfo Valentino. Eu tentaria dissuadi-lo de comprar aquele vestido azul-celeste, mas é claro que papai nem me deixaria terminar a frase [...] e afinal morreria como estava destinado a morrer, na *garçonnière* com seis tiros no peito. E ainda que me escutasse, talvez seguisse para a emboscada. Porque talvez tivesse a intuição de que em breve os tempos seriam outros, e meu pai jamais se prestaria a permanecer num tempo que não era seu. Sua fortuna no estrangeiro estava para evaporar, e não consigo imaginá-lo sem suas viagens anuais à Europa, seu camarote, seus hotéis, restaurantes e mulheres de primeira classe. Na política a civilidade daria lugar ao cabotinismo e ao espalhafato, e tampouco vejo meu pai pedindo votos em praça pública, subindo palanques, apertando a mão de populares, sorrindo para fotografias com a roupa suja de gordura (2009, p. 131-132).

A morte do pai não coincide tão somente com o alvorecer de uma nova era política no Brasil e de revezes para os Assumpção. É também o tempo do encontro e do subsequente casamento de Eulálio e Matilde, então com vinte e dezesseis anos, do nascimento de Maria Eulália, único fruto do matrimônio e única herdeira de Eulálio Montenegro d’Assumpção. A efemeridade do enlace nupcial é prenunciada pelo narrador, pelos signos da improvisação, da ausência do luxo e de personagens importantes, comuns às famílias aristocráticas, mesmo as enlutadas; pela má vontade do

sacerdote celebrante, pelo descaso da mãe de Matilde, que chega atrasada à cerimônia, e principalmente pela sombra agourenta da morte de seu pai, vivificada pela indumentária da mãe de Matilde:

A rogo de minha mãe, o padre da Candelária se abalou de sua paróquia [...] Fez o sermão de cabeça baixa, e tinha um ar mais lastimoso que nas exéquias de meu pai, talvez pelo vestido informal de Matilde, estampado com flores vermelhas [...] E a quarta testemunha seria a lavadeira, substituída afinal pela mãe de Matilde, que apareceu de surpresa com o ofício já adiantado. Usava o mesmo chapéu da missa do meu pai, com um véu escuro a lhe cobrir o rosto (2009, p.72-73).

Detendo, pela sua condição na narrativa, o cabresto da fabulação, que manipula com maestria, como afiança Roberto Schwarz (2012), o narrador goteja, pelas suas reminiscências, indícios da adversidade que se aproxima a galope. Nesse gotejar insinuativo, se autorrepresenta como arqueiro de um tempo-transição, a que sucederiam os infortúnios, a queda e a perdição, como sugere o narrador, pelas letras populares do adágio-presságio, repetido ou insinuado ao longo de suas memórias – “É como se dizia antigamente, pai rico, filho nobre, neto pobre” (2009, p. 38) – salvaguardando para si o estatuto da nobreza, cultivado em meio às intempéries da bancarrota, como a moradia num bairro suburbano, segundo enfatiza o narrador, apegado ao seu antigo *status* senhorial:

Mesmo vivendo em habitação de um só compartimento, num endereço de gente desclassificada, na rua mais barulhenta de uma cidade-dormitório, mesmo vivendo nas condições de hindu sem casta, em momento algum perdi a linha. Usava pijamas sedosos com o monograma do meu pai, e não dispensava um roupão de veludo para caminhar até o alpendre do quintal, onde fazia minha higiene num banheiro com paredes chapiscadas e chão de cimento (2009, p. 137).

Esse apego ao passado o levaria, no mais das vezes, a tornar-se alvo fácil dos chamados desclassificados, como se vê no episódio, primorosamente descrito pela verve da ironia, em que Eulálio, já então avançado na idade, se dirige a um motorista de táxi, com a arrogância e o descaro peculiares às elites brasileiras.<sup>12</sup> Ouve, de volta, uma réplica desaforada. Esta, longe de coibir o narrador, aflora o violento preconceito étnico que pontilha as suas lembranças, fazendo com que responsabilize a constituição mulata, porquanto suarenta, do chofer, como pontua Eulálio, dirigindo-se, desta feita, de maneira geral, aos seus leitores brasileiros:

Do meu último passeio, só me lembro por causa de uma desavença com um chofer de praça. Ele não queria me esperar meia horinha em frente ao cemitério São João Batista, e como se dirigisse a mim de forma rude, perdi a cabeça e alcei a voz, escute aqui, senhor, eu sou bisneto do barão dos Arcos. Aí ele me mandou tomar no cu mais o barão, desaforo que nem lhe posso censurar. Fazia muito calor no carro, ele era um mulato suarento, e eu a me dar ares de fidalgo. Agi como um esnobe, que como vocês devem saber, significa indivíduo sem nobreza. Muitos de vocês, se não todos aqui, têm ascendentes escravos, por isso afirmo com orgulho que meu avô foi um grande benfeitor da raça negra (2009, p. 50).

---

<sup>12</sup> Sobre essa temática, ler A mestiçagem como problema de investigação: algumas considerações, de Larissa Viana, contida em seu livro *O idioma da mestiçagem: as irmandades de pardos na América Portuguesa*. São Paulo, Unicamp, 2007.

Na verdade, o avô-benfeitor da raça negra seguira, naturalmente, as pegadas de seu antecessor direto, o Barão dos Arcos. Muito mais radical do que um Nina Rodrigues (1862-1906) ou mesmo de um Silvio Romero (1851-1914) — ambos defensores da doutrina do embranquecimento progressivo da sociedade brasileira, a ser garantida pela miscigenação sucessiva — o avô de Eulálio trabalha pela eliminação da negritude brasílica, unindo o pensamento à ação esforçada da prática. Incumbe-se de criar um país para os afro-brasileiros. Nesse devaneio, como dispõe o narrador, devolve, imediata e sumariamente, os brasis-afro-descendentes ao continente africano:

Creiam que ele visitou a África em mil oitocentos e lá vai fumaça, sonhando fundar uma nova nação para os ancestrais de vocês. Viajou de cargueiro até Luanda, esteve na Nigéria e no Daomé, finalmente na Costa do Ouro encontrou antigos alforriados baianos na comunidade dos Tabom, assim chamados porque da nossa língua conservaram o cacoete de falar tá bom. E diante de meu avô repetiam seu bordão como a corroborar que era uma terra auspiciosa, a Costa do Ouro, para o tal empreendimento. E após um acerto de parceria com os colonizadores ingleses, meu avô lançou no Brasil uma campanha para a fundação da Nova Libéria. Vovô era mesmo um visionário, desenhou do próprio punho a bandeira do país, listas multicores com um triângulo dourado no centro, e dentro do triângulo um olho. Encomendou o hino oficial ao grande Carlos Gomes, enquanto arquitetos britânicos projetavam a futura capital, Petróvia. Conquistou o apoio da Igreja, da maçonaria, da imprensa, de banqueiros, de fazendeiros e do próprio imperador, a todos parecia justo que os filhos de África pudessem retornar às origens, em vez de perambularem Brasil afora na miséria e na ignorância (2009, p. 51)

Nesse orgulho de raiz, sem arredar pé do lugar branco-senhorial, ainda ligado a ele, à maneira de ostra, Eulálio Montenegro d'Assumpção desliza do topo da pirâmide social, numa descida interminável, apenas mitigada pelos baques sucessivos, como lamenta o narrador, recorrendo ao aforismo de cunho popularesco, pessimista e fatalista, a um só tempo: “Dizem que desgraça atrai desgraça, e é bom que seja assim, os baques me seriam muito dolorosos se eu já não estivesse caído” (2009, p. 59).

A sucessão de infortúnios começa com o abandono de Matilde, perspectiva respaldada, posteriormente, por Maria Eulália, que atribui à mãe-devassa, suas próprias atribuições e cansaços. Nessa transferência de encargo, expõe a mãe desaparecida, dada como morta, nos púlpitos das igrejas evangélicas que se alargam no país, como confia um incomodado narrador, numa azedia preconceituosa de cunho étnico-social. Efetivamente, a intolerância religiosa é resultante da animosidade, de raça e de classe, conforme se lê no ordenado escarnecimento, aos pobres e negros do país, numa dicção aproximada à do narrador insolente de Machado de Assis:

E por culpa dessa mãe, devassa como a mulher do profeta Oseias, minha filha diz que cresceu sem amigas, levando trotes no telefone, e pior que ser chamada filha-da-puta era a pecha de carregar a doença de Lázaro. Jura perante a assembleia que em criança andava com um guizo no pescoço, e que todo mundo na rua fugia dela, porque a mãe havia se enforcado num leprosário. E eu sou obrigado a ouvir essas enormidades no alto-falante. Maria Eulália expõe sua mãe ao juízo daquela gentinha da igreja. Não vai aí a intenção de ofender os mais humildes, sei que muitos de você são crentes, e nada tenho contra a sua religião. Talvez seja um avanço para os negros, que ainda ontem sacrificavam animais no candomblé, andarem agora arrumadinhos com a Bíblia debaixo do braço. Tampouco contra a raça negra nada tenho, saibam vocês que o meu avô era um prócer abolicionista (2009, p. 193).

O tempo do *desarvoramento* de Matilde, como o metaforiza o narrador, “desarvorada, tinha partido sem deixar um bilhete ou fazer as malas” (2009, p. 95), na realidade, coincide com o da fase primeira da queda do narrador. São os dias de grandes perdas de capital. As quedas do café na Europa e da bolsa de valores de Nova York volatilizam a fortuna da família Assumpção, até então supostamente salva no exterior.

No Brasil, os tempos também são outros e, do mesmo modo, pouco promissores. Inicia-se a decadência dos conservadores e, com ela, o declínio social do narrador, como expressamos editoriais d’*O Paiz*, em circulação entre 1884 à década de Trinta. Importantes lanternas desses anos, a apreciação desse jornal entremostra a nova condição do narrador, num procedimento de recorte de nossa memória cultural, notadamente a que se refere à hegemonia política e ao gosto e aos hábitos de leitura jornalística:

Havia mais de um mês fora sustada a importação de café em toda a Europa, levando à falência os atacadistas sócios de meu pai [...] milhões de libras esterlinas fulminadas da noite para o dia, devido ao crack da bolsa de Nova York. Era o caso do espólio da família Assumpção, desafortunadamente aplicado no mercado de ações norte-americano [...] Agora sofríamos frequentes ataques da imprensa [...] Até *O Paiz* nos achincalhava em seus editoriais, charges ridicularizavam (2009, p. 59).

À evaporação do dinheiro aplicado no exterior se junta a perda dos bens imóveis, localizados no Brasil — o chalé de Copacabana, a fazenda da raiz da serra, o casarão de Botafogo — subtraídos pelo genro que lhe “deu o bote e partiu” e, posteriormente, pela própria Maria Eulália. Esta, na condição de abandonada pelo marido, retorna à casa do pai, lhe desfalcando num contínuo. É o tempo do nascimento do neto do narrador, o garotão. É a época da pobreza, como traduz o narrador na esteira da alocação popular, antecipando as agruras que o neto padeceria durante sua curta existência:

É como se dizia antigamente, pai rico, filho nobre, neto pobre. O neto pobre calhou de estar na sua barriga, Eulálio d’Assumpção Palumba, o garotão por nós criado, que cresceu rebelde com toda razão. Já maduro entrou nos eixos, mas você deve lembrar quando ele meteu na cabeça de ser comunista. Agora imagine a sua avó o que diria, neta casada com filho de imigrante e bisneto comunista de linha chinesa. Esse seu filho engravidou outra comunista, que teve um filho na cadeia e na cadeia morreu. Você diz que ele próprio morreu nas mãos da polícia, e com efeito tenho vaga lembrança de tal assunto (2009, p.38).

Nesse relato de má-aventurança, a narrativa delinea os tempos que se seguem ao primeiro abril de 1964, lembrado, pelo memorialista, como o tempo da perda do seu neto, um afeiçoado ao conhecimento de nossa história, que se quedaria ao comunismo: “um aluno sagaz, interessado em História do Brasil, discutia com seus professores de igual para igual, e um dia virou comunista” (2009, p. 127). O momento dessa perda se confunde com a ocorrência do nascimento do bisneto do narrador. O novo descendente nascera na cadeia, onde o pai e a mãe haviam sido assassinados:

Não esqueço o dia em que me telefonaram para buscar o bebe no hospital do Exército, o coronel foi atencioso, disse me conhecer de outros Carnavais. Até me emocionei ao ver o pimpolho, praticamente órfão de pai e de mãe [...] Talvez por ter recebido a notícia em contrapé, tomou-a por uma desfaçatez, aquela criança para ela era um engodo. Na cabeça dela, entregaram-lhe um menino a modo de escambo, como um cala-boca para reparar o

desparecimento do outro [...] passou o berço do neto para o meu quarto e nem se dignava alimentá-lo. Cabia a mim [...] Pensei que lhe fazia um agrado, ao registrar a criança como Eulálio d'Assumpção Palumba Júnior, em homenagem ao pai. No entanto ela só se referia ao neto como esse aí está chato, esse aí está fedendo (2009, 39, 145-146).

Extrapolando o período da ditadura, as reminiscências de Eulálio acercam-se dos fins do século XX. Senhoras do advento da democracia, as duas últimas décadas da centúria assistem ao desenvolvimento do comércio de entorpecentes. Intensifica-se a criminalidade, microfilmada pela violência no Rio de Janeiro. Em crescente ferocidade, a violência social se alarga, invadindo o novo século, em seu percurso inicial. Nele, o narrador sofre um novo baque. Seu bisneto Eulálio d'Assumpção Palumba Júnior é assassinado num motel, confundido com um sequestrador. Sua morte é anotada como o fim da estirpe dos Assumpção, como confessa um pesaroso narrador: “quando o caixão bateu com peso no fundo da tumba, o baque abafado me soou como o fim da linha dos Assumpção” (2009, p. 153).

Não obstante a sentença de Eulálio, lhe nasceria o tetraneto, Eulálio d'Assumpção Palumba Neto. Confinado em reformatório em sua fase de menoridade, sairia do acolhimento correcional mais genioso do que quando entrara. Na idade adulta, se converte em negociante do mercado de entorpecentes. É preso juntamente com a namorada, também parceira da empreitada ilegal.

Exibindo olhos azuis e cabelos ondulados, aparentado aos galãs, o tetraneto apresenta-se em feição epidérmica diferenciada de seus antecessores diretos. Afasta-se da tez do avô comunista, assim como a do pai morto, por suspeita de sequestro, que, conforme notifica o narrador, “era tão preto quanto o chefe de quadrilha aí” (2009, p. 168). Sobre o tetraneto paira a sombra da dúvida quanto à sua autenticidade parental, como segreda Eulálio, numa preleção em que responsabiliza Maria Eulália pela dilapidação de seu patrimônio, acusando a filha de abandono e de abdicação paterna:

Porque meu tataraneto, você sabe, faz comércio de entorpecentes, acho que outro dia o vi com a namoradinha nessa televisão, os dois algemados num aeroporto, escondendo a cara. Se ele for parar no xadrez, aí mesmo é que Maria Eulália vai me entregar às baratas [...] como me torrou o casarão, o chalé, os imóveis todos, até o jazigo da família ela passou nos cobres [...] Mesmo porque não tem mais de onde tirar, transmitiu sua herança recentemente ao meu tataraneto. Esse talvez os senhores conheçam, Eulálio d'Assumpção Palumba Neto, metido a galã, cabelos claros ondulados, para Maria Eulália seus olhos azuis lembram os do meu avô, num retrato a óleo que se perdeu por aí. Cá entre nós, tenho dúvidas quanto à ascendência do rapaz dado como filho póstumo do meu bisneto Eulálio (2009, p. 120; 168).

Numa queda vertiginosa, que lhe faz descer ladeira abaixo, Eulálio Montenegro d'Assumpção despenca do topo da pirâmide social, até alcançar, em solavancos, suas camadas mais abomináveis. Encerrado, compulsoriamente, numa casa de saúde, do circuito público hospitalar, cerceado em seus antigos privilégios, até mesmo no reles direito ao resguardo tumular, torna-se restolho, como arremata sombrio, apesar do timbre petulante e ofensivo à maioria da população brasileira:

Estou neste hospital infecto, e aí não vai intenção de ofender os presentes. Não sei quem são vocês, não conheço seus nomes, mal posso virar o pescoço para ver que cara têm [...] Aqui não gozo de privilégios [...] *Hoje sou da escória igual a vocês* [...] Esta pocilga será interditada pela vigilância sanitária [...] da última vez que fui ao cemitério São João Batista, no lugar do jazigo dos Assumpção encontrei um monstrengo de mármore lilás, habitado por um

defunto com nome de turco. Foi crueldade da minha filha (2009, p. 49-53; 170, grifos nossos).

Nesse rosário de desdita, desfiado entre os estados do sonho, da vigília, do lapso da memória e do devaneio, o narrador alanceia, num recorrente vaivém, a vasta, a progressiva e a irremediável ferida — a chaga ainda ardente — como metaforizam suas memórias o abandono e a perda de Matilde. Essas imagens balizam os signos acusadores com os quais Maria Eulália configura a mãe, uma espécie de Pandora, de onde advêm todas as desgraças de sua vida e da existência dos Assumpção:

Quando perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, a memória é uma vasta ferida [...] como se a cada passo eu me rasgasse um pouco, porque minha pele tinha ficado presa na pele daquela mulher [...] Guardou-se de tocar no nome de Matilde, por saber que a chaga ainda estava ardente (2009, p. 10; 56).

Apesar das sinalizações a um vasto período da vida brasileira, *Leite derramado* não se pretende dramatização desse trajeto de nossa história, não se amoldando, portanto, à vertente romanesca do discurso histórico. Na verdade, as indicações de época se constituem como cercaduras das imagens de Matilde, recorrentemente corporificadas pela pulsão humana do ciúme, paixão desbragada, como atesta o narrador, situando-a no campo da inveja e da impostura, num discurso em que ele próprio se desnuda:

Com o tempo aprendi que o ciúme é um sentimento para proclamar de peito aberto, no instante mesmo de sua origem. Porque ao nascer, ele é realmente um sentimento cortês, deve ser logo oferecido à mulher como uma rosa. Senão, no instante seguinte ele se fecha em repolho, e dentro dele todo o mal fermenta. O ciúme é então a espécie mais introvertida das invejas, e mordendo-se todo, põe nos outros a culpa de sua feiura. Sabendo-se desprezível, apresenta-se com nomes supostos (2009, p. 61-62).

Assim, Chico Buarque realiza, em suas memórias romanescas, a perspectiva escritural que Abguar Bastos reivindicava para si, sem lograr, contudo, a sua efetuação. Nesse sentido, caminham as ponderações de Roberto Schwarz que vê no ciúme de Eulálio, metáforas do abismo étnico-social entre ele e Matilde, a força-motriz da narração. Dessa visão, assinala o inventivo parentesco de *Leite derramado* com a narrativa machadiana, *Dom Casmurro*, aproximando a moreninha de Eulálio, insinuada como mestiça e crioula, da morena de Bentinho. Na pontuação deste avizinhamo, Schwarz rejeita a perspectiva que inscreve *Leite derramado*, no *locus* discursivo da saga familiar, ou mesmo no *topos* da vertente romanesca, de inclinação histórica:

O ciúme que ela desperta no marido-narrador, Eulálio d'Assumpção (com o p, para não ser confundido com os meros Assunção), é o pivô do livro e dá margem a sequências e análises memoráveis [...] Como em *Dom Casmurro*, não há resposta segura para o traiu-não-traiu, e o livro é construído de maneira a alimentar o ânimo fofoqueiro dos leitores [...] 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 (2012, p. 143-148).

A leitura efetivada por Roberto Schwarz apreende, assim, o cenário da modernização brasileira — tracejado pelo ingresso do ritmo do maxixe, do samba, da cachaça, do consumo de opiáceos nos ambientes da *belle époque* nacional; sucedido pela intensificação da criminalidade do narcotráfico no Rio de Janeiro, a Chicago-

Copacabana, segundo toponímia de Eulálio, e pela disseminação dos alto-falantes das igrejas evangélicas — como personagem das memórias ficcionais de Chico Buarque, qualificadas como uma *lufada de ar fresco*, em nossa ficção contemporânea:

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 [...] Sem saudosismo nem adesão subalterna ao que está aí, a invenção realista de Chico Buarque é uma soberba lufada de ar fresco (2012, p. 148-150).

Como quer que seja, em meio a essa tensão profunda, o romance de Chico Buarque insere a sua personagem feminina, na galeria das mulheres trágicas e fascinantes do acervo literário brasileiro. Em seu meta-discurso das memórias — “um quebra-cabeça de pegadas justapostas” (2009, p. 135) — irmana, sem pedir licença, sua menina de olhar de pingue-pongue, à Capitu, de Machado, e à Madalena, de Graciliano Ramos, tecidas, igualmente, pelas lentes do ciúme de seus maridos senhoriais. Desse modo, Chico Buarque incorpora, como pilastras de mediação, a convenção e a memória histórico-cultural ao seu fazer literário, onde nada falta ou sobeja.

## REFERÊNCIAS:

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 9 ed. São Paulo: Ática, 1979.

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *Chico Buarque de Hollanda: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas: FFLCH, 2002.

FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

GUEDES, Linaldo. Um thriller da ficção brasileira. In: FERNANDES, Rinaldo. *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- HOMEM, Wagner. *História de canções*: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.
- LOUZEIRO, José. *Aracelli, meu amor*. Um anjo espera a justiça dos homens. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Infância dos mortos*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*: o romantismo na contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MENDONÇA, Wilma. *Memórias de nós*: o Brasil no redemoinho do capital. João Pessoa: UFPB; Porto Alegre: Karioka Multimedia, 2012.
- MEINEL, Valério. *Porque Cláudia Lessin vai morrer*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico*: poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 25. ed. São Paulo: Record: Martins, 1976.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. Uma desfaçatez de classe. In: \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- \_\_\_\_\_. Cetim laranja sobre fundo escuro. In: \_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia*: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SILVA, Aguinaldo. *A república dos assassinos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Tradução Carlos Araújo. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. 9. ed. rev. atual. Recife: FJN: Massangana, 2000.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.