

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Letras

Alexsandra Loiola Sarmiento

“O PURGATÓRIO” D’A *DIVINA COMÉDIA* VERTIDO EM *LEITE*

DERRAMADO:

tradição, mito e ironia no romance de Chico Buarque.

Belo Horizonte

2015

Alexsandra Loiola Sarmento

“O PURGATÓRIO” D’A *DIVINA COMÉDIA* VERTIDO EM *LEITE*

DERRAMADO:

tradição, mito e ironia no romance de Chico Buarque.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em Letras.

Área: Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Marques de Moraes

Belo Horizonte

2015

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S246p Sarmento, Alexsandra Loiola
"O Purgatório" d'A *Divina Comédia* vertido em *Leite Derramado*: tradição, mito e ironia no romance de Chico Buarque / Alexsandra Loiola Sarmento. Belo Horizonte, 2015.
181 f.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Dante Alighieri, 1265-1321. A Divina Comédia - Crítica e interpretação. 2. Buarque, Chico, 1944-. Leite Derramado - Crítica e interpretação. 3. Literatura comparada. 4. Mito. 5. Ironia. I. Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 82.091

Alexsandra Loiola Sarmiento

**“O PURGATÓRIO” D’A *DIVINA COMÉDIA* VERTIDO EM *LEITE*
*DERRAMADO:***

tradição, mito e ironia no romance de Chico Buarque.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em Letras.

Área: Literaturas de língua Portuguesa.

Prof^a Dr^a Márcia Marques de Moraes (Orientadora)
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras – PUC Minas

Prof^a Dr^a Adélia Toledo Bezerra de Menezes – USP (Titular)

Prof^a Dr^a Raquel Beatriz Junqueira Guimarães – PUC Minas (Titular)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva – UNIMONTES (Titular)

Prof^a Dr^a Suely Maria de Paula e Silva Lobo – PUC Minas (Titular)

Belo Horizonte, 10 de abril de 2015.

Dedico à minha mãe, Crescentina Fernandes de Loiola, que me ensinou a ver jardins na terra e no paraíso do céu. A meu pai, que através de uma árdua luta, no sertão e nas gerais do Norte de Minas, proporcionou-me a travessia das letras. Aos 12 irmãos na face dos quais vejo representada a imagem de coragem e hombridade de meus pais: Plácido, Sidelcina, José, Exupério, Matias, Maria Luiza, Elenice, Lúcio, Vilma, Nilton, Nilda, Denise. A Maxwell e Maria Luiza, amores que preenchem a minha existência.

AGRADECIMENTOS

À Professora Márcia Marques de Moraes, por ter despertado o desejo desta análise literária e por ter me acolhido como mestre e guia no intrincado percurso desta tese. A minha gratidão pelo empenho, desvelo e paciência, mesmo nos momentos mais difíceis da travessia da escrita. Sobretudo, sua compreensão, tornou possível vencer este desafio.

Ao Fundo de Amparo e Pesquisa de Minas Gerais, à FAPEMIG, pela bolsa de pesquisa concedida.

À Universidade Estadual de Montes Claros, a UNIMONTES, pela oportunidade de cursar a Pós-Graduação e por proporcionar a experiência deste estudo.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, pela competência, pelo profissionalismo, por tantas leituras proporcionadas e, acima de tudo, pela gentileza, educação e carinho. O meu agradecimento especial aos professores Márcia Marques de Moraes, Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, Maria Nazareth Soares Fonseca, Melânia Silva Aguiar, Ângela Vaz Leão, Suely Maria de Paula e Silva Lobo, Ivete Lara Camargos Walty, Audemaro Taranto Goulart, Terezinha Taborda.

Às professoras Priscila Campolina de Sá Campelo e Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, pelas sugestões valiosas na banca de qualificação, as quais tanto contribuíram para o desenvolvimento e término da pesquisa. Obrigada por terem sido solidárias a minha leitura.

À pesquisadora Adélia Bezerra de Meneses que, através da pesquisa sobre a obra de Chico Buarque, despertou o meu olhar para a alquimia das palavras no texto literário do artista, mudando de vez a minha maneira de ler.

Ao professor Osmar Pereira Oliva, que me incentivou desde a graduação a prosseguir os estudos literários.

Ao pesquisador José Oliveira Quintão pelos ensinamentos e pela troca de leituras literárias tão frutíferas.

À Amanda López e Alvany Rodrigues da Cruz pelo incentivo e apoio incomensurável para que eu realizasse esta tese.

Às secretárias do Programa de Pós-graduação, Berenice Viana e Rosária, pela gentileza, educação, paciência e disponibilidade para comigo.

Se não aceitamos o elemento arquétipo ou convencional nas imagens que unem um poema ao outro, é impossível obter qualquer educação mental sistemática lendo apenas literatura. Mas se acrescentarmos a nosso desejo de conhecer a literatura o desejo de saber como a conhecemos, logo descobriremos que prolongar as imagens até os arquétipos convencionais da literatura é um processo que ocorre inconscientemente em todas as nossas leituras. (FRYE, 1957, p.102).

RESUMO

Este estudo tem como objetivo mostrar a presença do purgatório d'A *Divina Comédia*, de Dante Alighieri no romance *Leite Derramado*, de Chico Buarque. Como esse reino dantesco aparece na obra do escritor brasileiro? Quais aspectos literários e semânticos podem ser vislumbrados na leitura do romance em questão, a partir disso? São algumas indagações deste trabalho. A narrativa, construída a partir de um narrador-personagem no limiar entre a vida e a morte em um hospital público funciona como a representação de um purgatório terreno. Pelos movimentos da memória, o narrador-personagem, Eulálio d'Assumpção, revisita, de forma figurada, os caminhos dantescos. Sua trajetória, no entanto, não é linear como a de Dante. Em estágio de purgação no hospital, sua memória o conduz ao paraíso da infância e juventude e ao inferno da decadência. Tomando a Literatura como um sistema integrado e dinâmico, a análise sublinha os vínculos existentes entre as duas obras, com base na crítica literária tanto de uma como de outra. Como modo de compreender de que maneira e com que sentido o poema de Dante Alighieri é inserido no romance, o trabalho recorre a teorias que explicam a permanência da tradição na contemporaneidade: a analogia, o mito deslocado, a ironia e a carnavalização literária. Sem perder de vista a crítica sócio-histórica e a exploração profunda do psiquismo veiculadas por ambas as obras, concluímos que a retomada da tradição em *Leite derramado* foi utilizada de forma hábil como expressão estética, crítica e humana.

Palavras-chave: *Leite Derramado*. *A Divina Comédia*. Tradição. Mito. Ironia. Carnavalização.

RÉSUMÉ

Le but de cette recherche est de montrer la présence du Purgatoire de *La Divine comédie* de Dante Alighieri dans le roman *Leite derramado* [*Le lait renversé*, selon le titre de l'édition française] de Chico Buarque. Comment ce royaume dantesque apparaît dans l'oeuvre de l'écrivain brésilien? Quels aspects littéraires et sémantiques on peut trouver dans la lecture de ce roman? Le récit, construit à partir d'un narrateur-personnage au seuil de la mort dans un hôpital public, fonctionne comme la représentation d'un purgatoire sur la terre. Par les mouvements de la mémoire, Eulálio d'Assumpção, le narrateur-personnage, revisite métaphoriquement les chemins dantesques. Sa trajectoire, pourtant, n'est pas linéaire comme celle de Dante. Dans son stage de purgation à l'hôpital, sa mémoire le conduit au paradis de l'enfance et de la jeunesse et descend aux enfers de la décadence. En prenant la littérature comme un système intégré et dynamique, cette analyse souligne les liens existants entre les deux ouvrages, en s'appuyant sur la critique littéraire de l'un et de l'autre. Pour comprendre comment et dans quel sens le poème de Dante Alighieri a été mis dans le roman, le travail a compté sur des théories qui expliquent la permanence de la tradition à la contemporanéité: l'analogie, le mythe déplacé, l'ironie et la carnavalisation littéraire. Sans perdre de vue la présence de la critique socio-historique ou de l'exploration profonde du psychisme véhiculées par les deux ouvrages, nous concluons que la reprise de la tradition en *Leite derramado* a été utilisé de manière habile comme une expression esthétique, critique et humaine.

Mots-clé: *Leite derramado* [Le lait renversé]. *La divine comédie*. Tradition. Mythe. Ironie. Carnavalisation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 A TRADIÇÃO, O RISO E A IRONIA NA CONTEMPORANEIDADE.....	22
2.1 A mistura do sério e do cômico.....	29
2.2 A sátira da menipeia.....	33
2.3 O riso e a ironia.....	34
3 O PURGATÓRIO.....	38
3.1 Figurações do purgatório.....	44
3.2 A porta de entrada do purgatório no romance.....	51
3.3 A ironia da ascensão.....	57
3.4 A confissão pelo avesso da linguagem.....	66
4 O PARAÍSO.....	73
4.1 Dante e Matelda, Eulálio e Matilde.....	83
4.2 Matilde na sociedade brasileira.....	96
4.3 Um paraíso perdido.....	100
4.4 A infância paradisíaca e infernal.....	114
5 O INFERNO.....	126
5.1 A descida ao inferno.....	142
5.2 Nos instantes finais, as imagens de contraluz.....	160
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	169
REFERÊNCIAS.....	173

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta como objeto de estudo o romance *Leite Derramado*, de Chico Buarque. O livro foi lançado em 2009 e é o quarto romance do autor. Foi considerado o melhor livro do ano na categoria ficção, vencedor da 52ª edição do Prêmio Jabuti. O que motivou uma polêmica em torno da premiação relacionada a questões de *marketing* editorial. A polêmica pouco contribuiu para a apreensão da escrita literária de Chico Buarque que é o que mais nos interessa, presa que ficou a questões de mercado livreiro e sobre ideologias partidárias.

Pode-se afirmar que grandes nomes da crítica literária séria no Brasil reconheceram em *Leite Derramado* um estimável valor literário. Segundo Roberto Schwarz (2009), em artigo, na *Folha de S. Paulo*, o lançamento dessa obra literária provocou “uma soberba lufada de ar fresco”. Ao escrever a orelha do livro, Leyla Perrone-Moisés (2009) considerou *Leite Derramado* uma obra na qual o escritor demonstrou “plena posse de seu talento e de sua linguagem”. Na avaliação feita por José Castello (2009), *Leite Derramado* não só é o melhor romance do autor, como também é um dos mais importantes romances lançados no Brasil no século XXI.

Assim, o romance desse escritor confronta o pensamento daqueles que duvidam de que um cantor de grandes qualidades possa ser também um bom escritor. A este respeito, Antonio Candido, um dos maiores críticos literários no Brasil, considerou que a escrita ficcional de Chico Buarque só vem coroar o sucesso desse artista cuja “variedade de aptidões chega a causar espanto”:

Os seus romances são densos, sem concessões, muito inventivos, com um toque pouco frequente de originalidade. No entanto, comunicam-se bem e fizeram dele uma revelação que não foi apenas fogacho, pois sua carreira nesse campo prossegue em vôo alto. (CANDIDO, 2009, p. 19).

Ocorre que a multiplicidade do talento artístico de Chico Buarque ultrapassa as divisões estanques a tornar difícil um enquadramento de seu trabalho. Conforme Adélia Bezerra de Meneses:

A propalada autodefinição de Chico Buarque, extraída de *Noite dos Mascarados*, como “seresteiro, poeta e cantor” não é mais suficiente para caracterizar este autor [...] No entanto, toda a sua múltipla atividade pode ser reduzida a um denominador comum: compositor, dramaturgo e ficcionista se encontram, derrubando gêneros e formas, sob o signo do poeta. (MENESES, 1982, p. 17)

O autor de *Leite Derramado* é, pois, “um artesão da linguagem” (MENESES, 1982, p. 17) e como todo verdadeiro artista, não se prende a rótulos, a esquemas, a ordens rígidas. A linguagem como a alquimia processa transformações, modifica, transcende. Assim, Chico Buarque subverte a ordem compartimentada da cultura.¹ A relativizar a opinião daqueles que consideram a obra literária de Chico Buarque menor, diante da riqueza dos seus poemas-canções, Samuel de Vasconcelos Titan Junior (2009) fez a seguinte constatação: “Leite Derramado é um livro maior em que Chico Buarque dá um passo além de Budapeste e alcança na ficção a mesma potência vernácula e imaginativa de suas melhores canções.”.

O romance ora referido apresenta a história de uma família patriarcal em um contexto de verossimilhança com a história da nação. Constata-se que o romance dialoga com os principais intérpretes do Brasil, entre os quais podem ser destacados: Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Paulo Prado. A narrativa é de um homem centenário, num hospital público, em estado terminal, que, pela memória senil, digressiva e ziguezagueante, traz, como pano de fundo da história, duzentos anos de sociedade brasileira. Assim, ao tratar da sua constituição familiar, as lembranças do narrador trazem para o texto desde os nobres ancestrais portugueses, um senhor de escravos, um barão do Império, um senador da República, até os estereótipos marginalizados, como um neto comunista preso nos porões da ditadura em 1964, “um negão”, assassinado em um motel e um traficante do Rio de Janeiro.

O sentido de decadência desponta no enredo - o narrador-personagem, senhor de posses, nome de linhagem, com o passar do tempo, chega à ruína material e sente-se próximo à indigência. Daí a importância da narrativa para ele como meio de confrontar-se com a própria identidade. A narrativa, que Luís Antônio Giron (2009) identifica como em espiral, possui um centro. Os círculos espirais concentram suas voltas e retornos na relação amorosa com a esposa Matilde: nos momentos felizes com ela vividos, numa expressão de desejo de recuperação de um tempo perdido. Ocorre que a imagem da esposa é fugidia, escorregadia, escapa das mãos do narrador. A esposa desaparece de maneira enigmática aos dezessete anos, período em que ainda amamentava a filha do casal. As lembranças de Matilde são mostradas com alta carga poética. No entanto, o comportamento de Eulálio com a esposa assinala machismo, autoritarismo, violência sádica. Aliás, a conduta da personagem, não só com a

¹ Para Luís Felipe Guimarães, a produção artística de Chico Buarque extrapola a divisão de gêneros da cultura e o seu trabalho vai além do rótulo de uma arte preocupada em expressar uma crítica social à realidade brasileira. Chico Buarque, “vem pressionando fronteiras nacionais de modo geral e fronteiras institucionais brasileiras em particular. Ele parece estar sendo visto pela mídia e pelos “críticos” conservadores, brasileiros ou europeus, como um estorvo a “subverter a ordem estabelecida [...]” (GUIMARÃES, 1996)

esposa, como nas demais relações, denuncia outros desconcertos da sociedade brasileira: preconceitos de classe, corrupção, oportunismo, subserviência colonial, destruição da natureza, delinquência. De acordo com Perrone-Moisés (2009), a visão que o autor oferece a respeito é extremamente pessimista.

Há de se ressaltar que a profundidade da crítica social é veiculada por meio de da linguagem altamente estética da escrita de Chico Buarque: “Os achados estilísticos da obra são um banquete de mil talheres. *Leite Derramado* cutuca e devassa com olhar cortante as mazelas da vida brasileira.” (GIANETTI, 2009). O processo de construção da memória lacunar cria enigmas e suspenses. Afinal, o que aconteceu com Matilde? Morreu de desastre? Morreu de tuberculose? Morreu afogada? Morreu no sanatório? Qual foi o seu desfecho? A narrativa é feita como um quebra-cabeça cujas peças literárias são compostas de analogias, símiles, metáforas, metonímias, associações livres, não-ditos, enfim, de artifícios literários recheados de sutilezas. As personagens são construídas apenas com os traços suficientes para que assumam um grau ímpar de importância na composição da intriga. É o caso, por exemplo, de Matilde, que, segundo Perrone-Moisés (2009), bastam as rápidas pinceladas e a simples aparição em forma de *flashs* para torná-la inesquecível, não só para Eulálio, mas também para o leitor. Essa maneira de construção recebeu também crítica negativa de Eduardo Gianetti (2009), que apontou a falta de personagens mais simpáticas e melhor estruturadas de vida interior.

Outro aspecto de destaque é a presença da tradição literária. Essa presença pode ser identificada, inicialmente, pelas semelhanças com o romance machadiano. A narrativa digressiva, a constituição limiar do narrador, a mistura do sério e do cômico, o uso da ironia fina, o perfil de determinados personagens, a construção da intriga, a partir de um enigma, aproximam a escrita de Chico Buarque à escrita de Machado de Assis. O narrador-personagem, Eulálio d’Assumpção, livre da censura moral, apresenta uma postura desabusada que bem lembra o narrador Brás Cubas. Assim também, as cenas narradas mostram, na relação desigual de Eulálio com Balbino, uma repetição de Brás Cubas e Prudêncio em *Memórias Póstumas*. Nesse aspecto, a repetição constitui um artifício literário hábil de denúncia social, a indicar a perpetuação das hierarquias assentadas em preconceito de classe e raça. Outras aproximações com a obra machadiana podem ser vistas também no cotejo com o romance *Dom Casmurro*. A condição infantil de Eulálio, sinalizada pelos apelidos “Lalá”, “Lalinho”, “Lilico”, não se diferencia da composição psicológica do menino Bentinho, que continua a morar dentro do homem Bento Santiago. Assim, também, o caráter enigmático e fugidio de Matilde suscita uma fascinação pela personagem feminina, o que torna possível

identificar uma semelhança com o caráter oblíquo de Capitu. A intriga, tendo por base o enigma em torno da personagem feminina, é outro fator que aproxima *Leite Derramado* de *Dom Casmurro*. O romance escrito por Chico Buarque integra-se bem no sistema orgânico da literatura brasileira, que, segundo Antonio Candido (2007), constitui-se pela interação de três elementos: autor, obra, público, o que permite o dinamismo de um veículo transmissor das veleidades mais profundas do ser humano, de maneira contínua e perene no transcorrer dos tempos, resultando em uma tradição. Acompanhar o diálogo de *Leite Derramado* com outras obras de nosso passado literário possibilita identificar, nesse romance, a presença da tradição que Antonio Candido compara a uma “espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo.” (CANDIDO, 2007, p. 25). Reitera-se esse ponto de vista, na afirmação de Caetano Veloso, “Chico anda para frente arrastando a tradição.” (VELOSO *apud* MENESES, 1982, p. 28). É justamente esse o desafio ora proposto.

Esta pesquisa consiste em desvendar uma tradição que se apresenta numa camada um tanto mais implícita na configuração da narrativa: a presença de figurações que reiteram o inferno e o purgatório da obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Ao mostrar as relações existentes entre *Leite Derramado* e *A Divina Comédia*, a pesquisa parte da premissa de que:

[...] a literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e dos temas já existentes. Escrever é pois dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Como a literatura se mantém pela continuidade e articulação orgânica, numa dinâmica do engendramento do novo a partir da inspiração vinda de formas herdadas dum antigo passado, a consideração das obras antecessoras iluminaria a leitura de uma composição literária, pois, consoante Afrânio Coutinho, “o que nos parece novo não passam de um antigo renovado ou revestido de novas aparências e roupagens.” (COUTINHO, 1983, p. 13). Chico Buarque mostra-nos, ao dialogar com romances da literatura brasileira (citem-se *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis) e com os clássicos universais, como *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, o processo de criação feito a partir de retomadas, repetições e transformações da herança literária. O leitor, na apreciação do romance *Leite Derramado*, pode reconhecer-se diante da presença da tradição, que o leva a descobrir, através do texto, “que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade.” (ELLIOT, 1989, p. 38).

E, de fato, o leitor pode experimentar a riqueza da construção literária não só no que a diferencia, mas no que há nela de semelhante a outras obras. Nesse aspecto, verifica-se que Chico Buarque cumpre a tarefa do escritor que escreve não só com a tradição do seu país nos ossos, mas também com expoentes do cânone universal, como Dante Alighieri, John Milton e outros que um leitor atento e experiente poderia identificar. Isso permitiria contemplar, conforme Elliot (1989), o sentido histórico literário, em que o tempo passado torna-se simultâneo ao tempo presente, de modo a reunir o atemporal e o temporal, conjugados numa forma que se faz contemporânea. Assim, a obra criada impulsiona uma continuação e uma mudança, sendo que a mudança, promovida pela nova criação, é operada sem mortificar as obras anteriores; ao contrário, elas mostram a sua forma viva em meio a uma dinâmica de combinações. A presença de *A Divina Comédia* em *Leite Derramado* permite alcançar a percepção de que:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-los em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. (ELLIOT, 1989, p. 39).

O ponto de vista que acompanha a pesquisa é de que o valor da criação feita a partir de obras anteriores, ou mesmo com base em outras literaturas, como no caso a europeia, não a desmerece, ao contrário, revela a consciência que o artista tem da literatura nacional e universal, mostrando, portanto, em seu processo de elaboração, o vigor de um sistema literário. Considera-se também que o processo literário, ao retomar obras antecessoras, imprime novas modificações, altera os sentidos preexistentes, pois a inserção das antigas formas se dá em outro contexto, capaz de provocar inúmeras trocas e novos rearranjos, que dão o aspecto de outra configuração. Por isso, concordamos com Perrone-Moisés quando afirma que “precisamos encontrar uma concepção de tradição literária que nos liberte tanto do rancor da dívida quanto da veleidade de auto-suficiência.” (PERRONE-MOISÉS, 1985, p. 205).

Desse modo, pelas razões acima expostas, discordamos frontalmente, da opinião de Wilson Martins,² que chamou o processo de criação literária de Chico Buarque, de “recozimento” de outras obras. Esta pesquisa parte do pressuposto de que a relação dialógica é algo inerente ao processo de construção textual. Esta leitura, quando se concentra nas

² Em entrevista dada para José Castello, em 30/05/2005, no *Jornal de poesia*, fez a seguinte afirmação: “Chico Buarque é um grande músico, mas como escritor é apenas um autor de segundo cozimento.”. Em texto publicado em *O Globo*, em 10/02/96, intitulado “A imprecisão da literatura de amadores”, afirma ser Chico Buarque escritor de uma literatura amadora.

semelhanças e diferenças existentes entre a obra de Chico Buarque e *A Divina Comédia*, procura mostrar como, no manejo de convergência ficcional, foram instaurados novos sentidos. O pensamento que norteia a leitura de *Leite Derramado* descarta o entendimento do processo de diálogo entre as obras literárias como um ato passivo de mera cópia.

Essa era a visão que predominava na atividade da Literatura Comparada no decorrer do século XIX, a qual concebia a produção das obras numa história linear e progressista, numa tendência causalística e hierárquica da tradição. A Literatura comparada estava baseada na pressuposição de que existiria uma obra primeira que, posteriormente, era repetida ou contestada por outra, de modo que, a segunda estava em eterna dívida com a obra antecessora. Isso geraria a tradição da dívida e, por isso, a angústia da influência, como denominou Harold Bloom (2002). Com esse raciocínio, a produção literária considerada como segunda tinha o seu valor diminuído, pois, ao utilizar as palavras “fonte” e “influência”, privilegiavam-se as fontes e desprestigiavam-se as influências. A literatura brasileira, nesse sentido, estava sempre em desvantagem em relação à literatura europeia. Ao identificar as figurações literárias de *A Divina Comédia* em *Leite Derramado*, este trabalho apresenta uma visão diferente de Wilson Martins, procurando não encaminhar o olhar para uma comparação que implique dívidas de uma produção com outra e, certamente, sem qualquer traço de diminuição da importância do romance de Chico Buarque. Para tanto, a pesquisa buscou uma vertente que levasse em conta a presença da tradição como parte inerente ao processo de escrita e da dinâmica de seu próprio sistema, preocupando-se em valorizar como uma obra pode ler e reler a tradição, trazendo novos sentidos e reflexões outras.

Assim, na leitura que ora se faz está descartada a noção de mera “cópia” ou “recozimento”. Pelo avanço que já se atingiu no estudo das relações literárias e no processo de escrita, tal noção soa-nos um tanto conservadora e ultrapassada. Segundo Tânia Carvalhal (2006), desde o dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin, a tarefa de comparação entre as obras se enriquece consideravelmente. Ao estudar o romance de Dostoiévski, Bakhtin (2010a) chamou atenção para a presença da polifonia no discurso literário, mostrando a existência de várias vozes que se cruzam e se confrontam histórica e ideologicamente, como uma trama de sentidos de forte teor crítico. O jogo dialógico do texto levou à compreensão da obra literária como um mosaico, como uma construção caleidoscópica e polifônica, e retomou o interesse de como o texto escuta, absorve e reformula outras vozes.

Na esteira de Bakhtin, “Julia Kristeva chegou à noção de ‘intertextualidade’”, explica Tânia Carvalhal, termo cunhado para designar “o processo de produtividade do texto literário que se constrói como absorção ou transformação de outros textos.” (CARVALHAL, 2006, p.

51, 87). A criação literária, ao revelar o autor como leitor de outro texto, sublinha uma atividade dinâmica de absorção e transformação: “*a palavra literária não é um ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies textuais*, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário, (ou da personagem), o contexto atual ou do anterior.” (KRISTÉVA, 2005, p. 66). Por esse prisma, as fontes passam a ser analisadas não para indicar uma dependência, mas como um meio de averiguar como foram utilizadas e como contribuíram para uma releitura da tradição. Vistas dessa maneira, as “influências” não se restringem a uma recepção passiva. Tanto para Bakhtin (2010a) quanto para Kristeva (2005), na literatura, as noções de originalidade e de propriedade tornam-se relativas.

Avançando essa perspectiva, Iuri Tynianov (2013) destaca que uma obra criada a partir de outra passa por um processo de convergência e não de simples influência, pois há algo que, inevitavelmente, a palavra como instrumento artístico enfrenta: o desgaste das formas e a interferência da realidade social e cultural. Assim, na escrita de uma nova ficção, a linguagem empregada, bem como os fatos culturais e sociais existentes, não são os mesmos da produção antecessora, o que já provoca transformações consideráveis.

Já no Brasil, Oswald de Andrade mostrou a necessidade de um enriquecimento cultural a partir da devoração de obras alheias: “Só interessa o que não é meu.” (ANDRADE, 2005, p. 353). A metáfora da antropofagia era utilizada como meio de ilustrar o processo. Na prática da antropofagia fazia-se uma seleção dos melhores índios a serem devorados. Acreditava-se que, ao devorar o índio de qualidades superiores, o devorador passava a obter as mesmas qualidades do devorado. A literatura, ao seguir o modelo antropofágico, deveria selecionar as obras a serem devoradas, a fim de promover o fortalecimento artístico e cultural. Num sistema de combate ao conservadorismo, mostrava-se a necessidade das trocas culturais, das migrações, da transfusão, segundo afirma o manifesto antropofago: “Só a antropofagia nos une. Socialmente, Economicamente. Filosoficamente.” (ANDRADE, 2005, p. 353). Mas, longe de estabelecer uma dependência cultural, o que Oswald propunha era uma devoração crítica e desconstrutora das hierarquias. Em vez de ser devorado pela cultura dominante, o nacional devoraria o colonizador e, por meio de um trabalho laborioso de mastigação e digestão, extrairia dele somente o que lhe conviesse. Da mistura do estrangeiro com o nacional, poder-se-ia criar outro produto, inteiramente novo e rico de possibilidades. Oswald consegue reverter a questão de dependência e dívida e a noção sincrônica da história. A antropofagia constitui, assim, um pensamento filosófico de abrangência bastante ampla, cuja exposição mais detalhada foge aos nossos propósitos. No entanto, a metáfora da antropofagia,

ora apresentada, interessa como ilustração da relação existente entre os textos e a reversão que a devoração literária promove, deixando de lado uma noção estática na comparação de obras.

Atente-se para o fato de que o ato de devorar pressupõe mastigar, fermentar, digerir, que exige toda uma transformação que passa pelo trabalho do leitor, o qual, ao escrever, devolve um produto que não é mais inteiramente igual ao que foi devorado. Como será mostrado ao longo da leitura do romance de Chico Buarque, “o paraíso”, “o inferno” e “o purgatório” identificados no curso da narrativa, passam por uma série de transformações, dentre as quais, a contextualização temporal, a incorporação do espaço brasileiro, o estilo buarqueano, a própria língua portuguesa e suas expressões populares. Ocorre que a escrita de Chico Buarque revela ser ele não só um grande leitor de *A Divina Comédia*, mas também um leitor crítico da história, da realidade social e cultural do Brasil, já dono de um estilo propriamente individual. Isso tudo é levado em consideração para se alcançar a análise da construção diferencial que Chico Buarque expõe nas figurações dantescas.

O trabalho aqui empreendido buscou seguir a orientação de Jorge Luís Borges (2000), que, ao ressaltar a ação do leitor como a atividade mais importante da escrita literária, chegou a ideia de que os momentos mais felizes de uma obra podem ser bem mesmo os que foram extraídas de outras. Ele exemplifica bem isso com “Quixote” cujo autor, Pierre Menard, transcreve literalmente passagens de *Dom Quixote* e, por mais surpreendente que seja, sua obra se diferencia profundamente do texto de Cervantes. Conforme Emir Monegal (1980), o tempo decorrido entre a escrita de Cervantes e a escrita de Menard fez que se instaurassem sentidos ainda não existentes no clássico romance espanhol. Além disso, a própria linguagem utilizada em “Quixote” não é vista da mesma forma como foi empregada por Cervantes, de vez que a linguagem arcaizante da nova obra conota uma afetação que inexistia em *Dom Quixote*. “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico.” (BORGES, 1999, p. 22).

A ficção borgeana sublinha, pois, a leitura como a principal operação para a escrita de um livro. Desponta nesse jogo literário, a proposta para a fundação de uma disciplina poética: “aquela que, em vez de fixar-se na produção da obra literária, se voltasse para a leitura. Em vez de uma poética da obra, uma poética de sua leitura.” (MONEGAL, 1980, p. 80). A imagem que Borges criara, de si mesmo para o leitor, era de ser ele próprio outro leitor, considerando suas narrativas como versões, traduções ou transcrições de outras obras. No entanto, segundo Emir Monegal (1980), em muitos casos, a ficção de Borges é altamente superior à ficção dos livros nos quais se apoiava. Esse modo de escrever representa, evidentemente, algo maior do que uma releitura de certos autores: “Implicitamente, Borges

postula que reler e traduzir são *parte* da invenção literária. E, talvez, que reler e traduzir *são* a invenção da leitura. Daí a necessidade implícita de uma poética da leitura.” (MONEGAL, 1980, p. 91). O autor de *Ficções* proclama a necessidade de estudar a História da Literatura como a História do Espírito leitor e escritor. A Literatura seria, então, composta de obras e não de autores, e todos os poemas erigidos no mundo seriam apenas fragmentos ou episódios de um único poema infinito.

Por esse ângulo, a noção de originalidade e propriedade, identidade e autoria são relativizadas. O ensaio de Borges, “Kafka e seus predecessores”, permite exemplificar isso. Depois de estudar a presença de textos de outros autores na obra desse escritor, ele afirma que sua individualidade é revelada nos próprios textos selecionados desses outros autores: “em cada um deles está a idiossincrasia de Kafka.” (BORGES, 2000, p. 79). Para ele, “a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade.” (BORGES, 2000, p. 79). Ao citar Elliot (1989), Borges reafirma que cada autor cria seus precursores. A escrita se faz ao modo de uma ação ritualística - o autor, no processo de criação literária, repete os gestos de outro, fazendo-o ressurgir. A repetição mostra uma identidade entre o antigo e o novo e confere eternidade às obras. Quando o autor traz para a sua composição obras antecessoras, muitas vezes, pode completar o texto do precursor, ou mesmo trazer sentidos outros ainda não existentes ou percebidos. No caso do escritor tcheco, por exemplo: “O poema ‘Fears and scruples’, de Robert Browning, profetiza a obra de Kafka, mas nossa leitura de Kafka afina e desvia sensivelmente nossa leitura do poema.” (BORGES, 2000, p. 79). Reverte-se, então, a questão da dívida; se ela existe, é do autor primeiro em relação ao segundo. Sob essa perspectiva, as hierarquias são quebradas e a cronologia passa a ter outro sentido. A obra não é definida pelo momento da escrita, mas pelo tempo indefinido da leitura e da memória. O papel que se atribui ao leitor influencia sobremaneira o horizonte literário e apresenta uma concepção de livro e de literatura de maneira mais abrangente. É o que Borges expõe:

[...] um livro é mais que uma estrutura verbal, ou que uma série de estruturas verbais; é o diálogo que trava com seu leitor, e a entonação que impõe a sua voz, e as mutáveis e duradouras imagens que ele deixa na memória. Esse diálogo é infinito; as palavras *amica silentia lunae* significam agora a lua íntima, silenciosa e resplandecente, enquanto na Eneida significaram o interlúnio, a escuridão que permitiu aos gregos entrar na cidadela de Tróia. A literatura não é esgotável, pela suficiente e simples razão de que um único livro não o é. O livro não é um ente incomunicado: é uma relação, é um eixo de inumeráveis relações. Uma literatura difere da outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto que pelo modo que é lida [...] (BORGES, 2000, p. 114).

Ainda que, depois de publicado, não significa que o livro esteja terminado, ele não fica indiferente às mudanças de tempo e espaço, nem mesmo de seu leitor. Transforma-se, amplia e renasce no processo da leitura. Ao levar em conta a leitura como a ação mais importante no processo da escrita, o escritor argentino mostra, portanto, que a “produção literária não pode ser ‘criação, mas sim ‘repetição’, não pode ser ‘invenção’ mas ‘redação, não pode ser ‘escritura’, mas ‘leitura’”. (MONEGAL, 1980, p. 122).

Aproveitando as contribuições dadas pelo avanço do pensamento acerca das relações existentes entre as obras, empreendemos a análise do romance de Chico Buarque. O trabalho procura não perder de vista a Literatura como um sistema integrado, em que a criação de uma obra mantém vínculos inerentes com obras antecessoras e prioriza a concepção borgeana sobre a produção literária, a qual considera o papel do leitor como uma ação fundamental na elaboração da escrita. A fim de empreendermos a leitura de *Leite Derramado*, tendo como foco as figurações literárias d’A *Divina Comédia*, levantamos alguns questionamentos que nortearam as análises: É possível constatar a presença do purgatório d’A *Divina Comédia* dentro de *Leite Derramado*? De que maneira e com quais sentidos o purgatório foi inserido no romance? A configuração do purgatório permite o acesso também ao paraíso e ao inferno d’A *Divina Comédia*? Como se acham representados os reinos d’A *divina Comédia* em *Leite Derramado*? Quais aspectos da obra do poeta o romance captou? Como sopesar os aspectos psicológico, social, mítico e sagrado?

O objetivo desta pesquisa consiste em mostrar, na composição literária de *Leite Derramado*, as figurações dantescas, sem excluir o viés crítico e irônico presente na linguagem de Chico Buarque. O trabalho não perde de vista a ambiguidade da cultura brasileira, “a de sermos um povo latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas.” (CANDIDO, 2006, p. 126). A relação entre tradição, mito e ironia é uma questão com a qual a análise se defronta a exigir um duplo olhar: estético e crítico. Considera-se que os espaços míticos da narrativa dão a ver aquela habilidade literária que Antonio Candido louvou em Chico Buarque, de “fundir harmoniosamente a maestria artística e a consciência social.” (CANDIDO, 2009, p. 19).

A pesquisa encontra-se estruturada em seis capítulos, a contar com esta introdução que compõe o primeiro. No segundo, é feita uma elucidação teórica que prepara e sustenta o caminho para a análise empreendida. O capítulo procura esclarecer algumas questões. Como podemos compreender a contemporaneidade ao aproximarmos uma obra escrita no século XXI, no caso *Leite Derramado*, de outra obra escrita no século XIV, *A Divina Comédia*? Uma

segunda preocupação é como Chico Buarque manejou o mito dos três reinos – o inferno, o purgatório e o paraíso – como uma história exemplar que serve de modelo a outras histórias, numa época em que a literatura é marcada pela fragmentação e dispersão da narrativa, pela descontinuidade do discurso e fechamento da linguagem. O que nos levou a buscar a compreensão das formas de sobrevivência do mito hoje. Outra dúvida foi como Chico Buarque trabalhou com as imagens do sagrado, levando-se em conta a questão do ceticismo manifestado na literatura com o advento da modernidade. Assim, foram abordados o riso, a ironia e a carnavalização literária, uma vez que essa foi a linguagem utilizada no romance como um meio de convergir o sério em cômico e promover a ambigüidade entre o sagrado e o profano.

Depois de feitos tais esclarecimentos teóricos, no terceiro capítulo, a pesquisa empenha-se em desvendar a existência de uma figuração do purgatório dantesco em *Leite Derramado*. É feita uma apresentação do purgatório n’*A Divina Comédia* e avalia-se como ele se encontra inserido no romance. São identificadas as formas utilizadas para inserção do purgatório na narrativa e tenta-se mostrar como a ironia explora o sentido de ascensão, passando pela crítica ao comportamento dos próprios personagens, em um contexto nitidamente brasileiro.

O retorno ao paraíso através das lembranças é a matéria explorada no quarto capítulo. É feito um paralelo entre a figuração do paraíso no romance e o paraíso terrestre no cume do purgatório d’*A Divina Comédia*. A existência de uma possível identidade entre Matilde do romance e Matelda e Beatriz é, então, explorada. Vislumbra-se, desse modo, o aspecto mítico presente em *Leite Derramado* no sentido de uma volta às origens, a um tempo primeiro. Mas, se o véu mítico do tempo feliz da infância se apresenta, a ironia logo se incumbe de desvelar a face crítica da falsa ordem, que é também social e cultural.

O quinto capítulo concentra-se nas prefigurações infernais. A decadência psicológica e moral do narrador-personagem Eulálio d’Assumpção é figurada como uma descida ao inferno. Assim, são estabelecidas comparações entre o caminho de Dante no inferno e o caminho de Eulálio em sua trajetória de decadência. Os espaços e o cenário do inferno são cotejados com as descrições da paisagem identificadas no romance. *Leite Derramado* revela uma culminância entre as questões de cunho pessoal e social, num diálogo com a própria história brasileira.

Como será mostrado ao longo dessa leitura, o romance indica um percurso que ilustra a asserção de Octávio Paz: “A história é inferno, purgatório, céu, limbo – e a poesia é a narrativa, o relato da viagem do homem por esses mundos da história. Não é só narrativa: é

também a apresentação objetiva dos momentos de ordem e de desordem.” (PAZ, 1984, p. 169). Assim, ao mesmo tempo em que a obra tece uma crítica inteligente e sagaz à situação da vida brasileira, explora também os conflitos mais profundos do ser humano. É o que pode constatar o leitor ao chegar ao último capítulo desta tese. A contribuição da pesquisa está, pois, em voltar o olhar do leitor para a existência de uma tradição clássica implícita à narrativa de *Leite Derramado* utilizada de forma hábil como expressão estética, crítica e humana.

2 A TRADIÇÃO, O MITO E O RISO IRÔNICO NA CONTEMPORANEIDADE

Ao demonstrar a presença da tradição e do mito no romance *Leite Derramado*, a pesquisa defronta-se com algumas questões. Numa época corroída pela descrença e pelo ceticismo, em que o futuro tornou-se desprezível, por não se confiar mais que o tempo caminha em direção a uma vida melhor, como ainda ser possível a presença do mito em seu caráter sagrado e de ordem? A perspectiva de leitura do romance *Leite Derramado*, a partir das imagens de purgatório, paraíso e inferno advindas d'A *Divina Comédia* de Dante Alighieri, expõe essa problemática, pois, Segundo Northrop Frye:

Nos maiores momentos de Dante e Shakespeare, digamos, na *Tempestade* e no clímax do Purgatório, temos a sensação de que estamos próximos de ver o que toda a nossa experiência literária tem objetivado, a sensação de que nos movemos para o centro silencioso da ordem verbal. (FRYE, 1957, p. 119).

Outra questão reside em como entender a presença da tradição no romance contemporâneo. A elucidação a respeito passa, inicialmente, pela própria compreensão do que é o contemporâneo, que não se prende estritamente ao instante presente ou o atual. Por mais contraditório que seja, é no instante em que o moderno registra a presença do arcaico *arké* (próximo da origem) que o contemporâneo se manifesta. Ocorre que o presente é um tempo que se identifica pela fratura, pela falta, e só pode ser significado ao trazer de volta o passado e as antigas gerações. Segundo Giorgio Agamben (2009), o contemporâneo sente as trevas do momento e só consegue encontrar um fecho de luz ao se reportar a outro tempo.

É como se aquela luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra, sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

A contemporaneidade não se relaciona com o tempo cronológico, mas com o tempo especial que dá sentido às ações, associa-se a um tempo que exige a adaptação, a atualização. Entretanto, não se trata de uma nostalgia do passado. A contemporaneidade trava com o tempo uma relação singular, de adesão e rejeição, proximidade e afastamento. Segundo Agamben (2009), o contemporâneo assemelha-se à moda, que pode trazer e atualizar outra época estabelecendo relações e proximidades com o mais distante, e, do mesmo modo, provocar uma espécie de distanciamento do momento presente. Não se trata, entretanto, de revocar arbitrariamente uma época, nem mesmo de repeti-la, o próprio presente determina a

retomada de um tempo e a maneira como ele se expressa não é inteiramente igual a si mesmo, o contemporâneo adapta e transforma o tempo:

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história e citá-la segundo a necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009. p. 72).

Para ser contemporâneo é necessário, pois, ser, de uma só vez, atual e anacrônico, moderno e arcaico. O instante atual só se pode alçar ao futuro no momento em que se mira no passado, como numa espécie de figuração, em que uma ação produz um duplo acontecimento, o agora e o que virá. A tradição, portanto, torna-se uma hospedeira assídua do contemporâneo, uma vez que as formas mais longínquas do passado interpenetram às formas do presente assumindo uma faceta atemporal.

A narrativa contemporânea apresenta, pois, dificuldade na tarefa de narrar uma ação justamente pela fratura que constitui o nosso presente, que para ser significado precisa trazer de volta o passado. Desse modo, na contemporaneidade construir uma narração, em termos aristotélicos – de imitar na ficção uma ação una e completa, com começo, meio e fim, com uma sequência de ações coerentes; passando, da felicidade ao infortúnio ou do infortúnio à felicidade (ARISTÓTELES, 2004) – é um grande obstáculo a ser enfrentado. Assim, pode-se questionar como é possível o mito – no sentido da narração de uma história significativa, modelar, paradigmática, em que se relata uma série de eventos dramáticos ocorridos num passado fabuloso, cuja presença do sagrado constitui o ponto alto – fazer-se presente no romance atual?

Ora, reportar ao mito é afirmar a presença de uma ordem, de um paradigma. É a tradição que é convocada a fazer parte da obra literária no sentido de trazer uma narrativa que conserva uma estrutura modelar para a criação literária. A tradição, no entanto, não se confunde com estrutura anacrônica, uma vez que a criação literária a partir da experiência de leitura de outra narrativa demonstra, nas palavras de Paul Ricoeur (2010), “o esquematismo da inteligência narrativa”, constituindo a sedimentação sobre a qual se desenvolve a iluminação literária. Assim, para se compreender de que maneira é possível a presença da tradição e do mito no romance contemporâneo, como é o caso de *Leite Derramado*, é necessário que se compreenda o movimento pendular, rompimento da tradição e retorno à tradição, bem como a configuração do mito na criação literária moderna e contemporânea.

Na contemporaneidade, a linguagem torna-se anti-discursiva, fecha-se em si mesma. A narrativa aparece de forma descontínua, fragmentada, demonstrando obstáculos para o fecho narrativo, para o acabamento da história narrada. De acordo com Adorno (2003), assiste-se à crise da objetividade literária, já que a experiência apresenta-se desintegrada e a vida desarticulada. A narração dissolve-se na subjetividade que solapa o objetivismo da épica, manifestando-se, então, uma crise do ato de narrar. Aristóteles, em sua *Poética*, apresentou os modos de composição dos personagens na narrativa como superiores, iguais a nós e inferiores a nós. Entre esses, verifica-se que o romance atual optou pelo protagonismo dos inferiores. São os seres problemáticos que aparecem na ficção contemporânea, não conseguem elevar a suas ações, nem à condição divina, superior aos outros homens e ao seu meio; nem à condição de herói; nem à condição de líder. Tais personagens são seres que podem se igualar aos outros, trata-se de um modo imitativo baixo da comédia, da sátira, da paródia, do realismo. Assim, segundo Frye (1957), a narrativa tende para o modo irônico, em que o personagem pode ser visto como igual ou inferior aos outros homens. O que conduz o leitor a assistir a cenas de malogro, de absurdo, de decadência, podendo ser possível sentir-se na mesma condição das figuras dramáticas.

Nota-se que a visão mítica e idealizada presente na composição elevada dos personagens perde sua força, o modo mítico cede ao modo irônico marcado pela crítica da vida e pela descrença. Os iluministas expuseram uma aversão ao misticismo e aos exageros do Barroco, tendo como expoente a razão. Assim, ao passo que se acentua o valor dado à racionalidade, ocorre o processo de dessacralização e desmitificação. Triunfa o *logos* sobre o mito. “Graças à cultura, um universo religioso dessacralizado e uma mitologia desmitificada formaram e nutriram a civilização ocidental, a única civilização que conseguiu tornar-se exemplar.” (ELIADE, 1972, p. 111). Segue-se que o ceticismo dos intelectuais no século XVIII manifesta uma descrença no tempo finito, sucessivo e irreversível do cristianismo. Começa-se a rechaçar a existência de um Juízo Final, que fecharia as portas do futuro, tornando eterno o presente. O estado de inércia contradiz a ideia de progresso, de desenvolvimento, a capacidade de sempre se deslocar para frente. A crença na eternidade cristã entra em conflito com o desejo do homem moderno de avançar sempre. Os homens, então, atrevem-se a abrir as portas do futuro, dando início, segundo Paz, à modernidade. “Podemos dizer agora com alguma certeza que a época moderna começa no momento em que o homem se atreve a realizar um ato que teria feito Dante e Farinata tremarem e rirem ao mesmo tempo: abrir as portas do futuro.” (PAZ, 1984, p. 43). O tempo é visto como uma incessante marcha sem fim para frente.

O ateísmo dos filósofos declara a morte de Deus. E, por sua vez, os românticos mostram-se rivais da religião. Revolucionários, os românticos negam a tradição do Ocidente, voltam as costas às tradições greco-latinas tais como o Renascimento e o Barroco haviam formulado. “A partir dos românticos, o Ocidente se reconhece numa tradição diferente da de Roma.” (PAZ, 1984). O romantismo, para Octávio Paz, não significou apenas uma mudança de estilo, foi, antes disso, uma mudança de crenças. Por outro lado, ao romper com a tradição do Ocidente, o romantismo criou uma pluralidade de outras crenças. Apoiados na ideia da analogia, na ciência das correspondências entre o universo e o homem, os românticos passam a ser influenciados pelos gnósticos, pelos cabalistas, pelos alquimistas. O mundo torna-se um conjunto de signos. O mundo material, orgânico, animal e social correspondem-se em analogia. “A analogia é o reino da palavra *como*, essa ponte verbal que, sem suprimir, reconcilia as diferenças e as oposições.” (PAZ, 1984, p. 93). A analogia está propensa à criação do mito, pois a analogia trata do movimento cíclico repetitivo, mostra-se como recurso para enfrentar o mundo da diferença. É a tentativa de mostrar a existência da ordem numa época já desgastada pela crítica. No entanto, a ironia, nesse contexto, persegue a analogia, aponta as diferenças entre a aparente semelhança, torna à vista a desarmonia do mundo. O tempo histórico irreversível, implacável e consciente é conclamado pela ironia. “A analogia converte a ironia em mais uma variação do leque das semelhanças, porém a ironia rasga o leque.” (PAZ, 1984, p. 101). Ainda conforme Octávio Paz (1984), a analogia utilizada por Dante apoia-se em um centro, a Trindade, que concilia o uno e o plural, enquanto para o poeta de nossos tempos o centro da analogia é um centro vazio. Assim, a negação, a ironia, a crítica conduzem não à unidade como em Dante, mas à ruptura dessa unidade.

Desse modo, o futuro como imagem de paraíso, porque só passou a existir a partir de um desejo, transforma-se em inferno. O futuro é visto de forma aterrorizante. Há previsões nefastas: esgotamento dos recursos naturais, contaminação do globo terrestre, devastação atômica, perda de valores, morte da cultura etc. A noção de progresso encaminha-se para uma crise. Diante de tudo isso, como tratar da presença do mito na narrativa contemporânea? Uma preparação para a resposta a essa pergunta está na assertiva de que a tradição não deixou de fazer parte da criação literária durante todo esse processo de quebra das tradições iniciada com a modernidade. Segundo Paz (1984), ao passo que se rompia com uma tradição, retomavam-se outras. Se os românticos, na revolta mais emblemática, demonstraram uma reação de negação contra o neoclassicismo e contra a tradição greco-latina, rompendo com paradigmas do Ocidente; por outro lado, voltaram-se para outras tradições, retomaram ou inventaram repertórios nacionais e trouxeram, enfim, a pluralidade das tradições.

Os modernos, vanguardistas e modernistas, no seu fazer criativo, expuseram a ambiguidade da tradição da ruptura. Ao romper com o passado, na tentativa de criar-se algo novo, repetiram o gesto radical dos românticos e deixaram à mostra a existência da tradição da ruptura. O próprio ato de romper, de negar, criou a sua própria tradição. Além disso, para negar, para romper com a tradição era necessário tematizá-la, era necessário trazê-la de volta em forma de paródia, em forma de ironia, em forma de crítica. Assim, ela não deixa de estar presente na arte. Fenômeno interessante ocorre quando, na quebra das tradições, os poetas buscam ou criam outras tradições. Segundo Octávio Paz, há um momento no modernismo no qual os poetas sentem a necessidade de buscar a sua própria tradição. Rompe-se, então, com determinado paradigma para, a partir de então, procurar outro centro sobre o qual a criação poderia se inspirar. É o caso dos poetas Eliot e Pound. Conforme Paz (1984, p. 166), “a palavra *centro* surge com frequência nos escritos dos dois poetas, geralmente associada com a palavra ordem. A tradição identifica-se com a idéia de um centro de convergência universal, uma ordem terrestre e celeste. A poesia é a busca e, às vezes, a visão dessa ordem.” Com esse ideal, fazem uma busca pelas obras que pertencem a uma tradição central de modo a mostrar os elos existentes entre tais criações. Para tanto, reconstituem a história da literatura desde os poetas provençais até a poesia de Baudelaire. “No centro, Dante. É a balança, a pedra de toque.” (PAZ, 1984, p. 170).

Enquanto Elliot vê uma ordem divina na terra; Pound vê a fusão da ordem natural (divina) com a ordem humana. Assim, contemplando a vida terrena a partir do mundo extraterreno, traçam um paradigma para o percurso do homem: “Não é só narrativa é também a apresentação objetiva dos momentos de ordem e desordem.” (PAZ, 1984, p. 169). O vai e vem da tradição e o vai e vem da ruptura mostram que, apesar de cortes, das mudanças, das alterações que sofre a produção poética, há estruturas basilares que evidenciam a resistência de suas formas. Há uma ordem de sustentação presente através de símbolos, de imagens, de arquétipos, de percursos narrativos, de espaços tópicos. Há, portanto, uma ordem submersa sob a aparente superfície da desintegração literária.

Ainda diante das inovações trazidas com a nova narrativa – composição de personagens problemáticos, monólogo interior, sondagem psicológica, subjetivismo que solapa o real, descontinuidade narrativa, abstração de imagens, – a narrativa contemporânea não perdeu de vista a mimese de uma ação num sentido amplo. Segundo Paul Ricoeur (2010), a ação não se limita ao movimento visível dos personagens, nem mesmo a reviravoltas, passando da felicidade ao infortúnio ou do infortúnio a felicidade. A ação passa a acompanhar as mudanças internas dos personagens, as transformações morais e afetivas, o crescimento e a

educação pessoal. A ação aparece também envolvida com o fluxo de consciência e com a introspecção e, até mesmo, com o pensamento que se apresenta de maneira inconsciente.

De igual modo, o mito não deixa de aparecer, ele continua a existir sob formas diferenciadas. O mito camufla-se, esconde-se, metamorfoseia, eclipsa, mas permanece entranhado à linguagem. Todo ser humano carece de um saber, de conhecer o que veio antes e o que será o depois. Incessantemente, o homem produz questionamentos, busca uma verdade sobre si mesmo, sobre sua condição, sobre o seu lugar, sobre a criação. Necessita, portanto, de se reportar às histórias como meio de atravessar os enigmas impostos pela existência. “Seja qual for a gravidade da atual crise do romance, a necessidade de se introduzir em universos ‘desconhecidos’ e de acompanhar as peripécias de uma ‘história’ parece ser, consubstancial à condição humana e, por conseguinte, irreduzível.” (ELIADE, 1972, p. 129). Na narrativa contemporânea, como é o caso do romance *Leite Derramado*, o mito apresenta-se de modo deslocado, ou propriamente sob forma de mito partido ou irônico. O mito aparece sob os escombros do que restou do cristianismo, sob os fragmentos de seus restos, “um punhado de obsessões”, “a consciência da morte, o saber-se caído e desterrado”, herança de que o modernismo não abriu mão (PAZ, 1984).

O mito aqui é entendido como a narrativa de uma história exemplar, composta de cenas que demonstram elementos ou momentos significativos do homem imerso em uma dada cultura. O que acontece a esse indivíduo é representativo da coletividade de que ele faz parte. O mito reporta a uma tradição, em sua composição ritualística, repetem-se os gestos, as ações, e as vozes de outro tempo, e cria-se, desse modo, uma atmosfera sagrada que dá aos acontecimentos narrados o *status* de uma história especial. O mito, de acordo com Frye (1957), apoia-se em uma estrutura de imagens e de ações que denotam implicações conceituais, apresenta, portanto, uma identidade metafórica implícita. Em sua configuração, o mito vale-se de arquétipos, da recorrência das mesmas formas verbais que denota toda experiência literária no processo de composição. Nas palavras de Ricouer (2010), caracteriza-se por um esquematismo que sedimenta e integra uma ordem convencional estável.

Pode-se afirmar, no entanto, que, em virtude das mudanças sofridas pela narrativa, o mito não se mostra de forma direta, já que a crítica e as exigências de verossimilhança fazem considerar pouco plausível o mito em sua forma explícita. Essa maneira de configuração pode ser mais bem compreendida a partir dos modos de aparecimento do mito. De acordo com Frye (1957), primeiramente, há a forma do mito em aparência plena, que se ocupa da aventura dos deuses e dos demônios. Apresentam-se dois mundos que se opõem. Um, o mundo apocalíptico, identifica-se com as metáforas do desejo, explora a imagem do céu, do paraíso

existencial. Encontra-se aí, aquele momento de inocência, de idealização, conservando a esperança de um futuro redentor que virá depois do Juízo Final. O outro, o mundo demoníaco, associa-se às realidades indesejáveis, consubstanciado na composição do cenário infernal, aqui a esperança não mais existe, relaciona-se ao momento em que a existência afasta-se da pureza da infância, e o homem é lançado na experiência da vida com todas as exigências que a sociedade lhe impõe. De maneira secundária, há a tendência romanesca de inserção de padrões míticos implícitos quando a narração está estreitamente ligada às experiências humanas, no momento de luta pela sobrevivência. A tendência realista constitui a terceira forma de apresentação mítica, principia aí a manifestação da ironia no mito, em um contexto cuja idealização não encontra mais em que se apoiar.

A narrativa contemporânea, como é o caso do romance *Leite Derramado*, o mito constitui-se de modo deslocado e irônico. Segundo Giambattista Vico (2005), nos tempos primitivos, o homem, na sua tarefa de nomear o mundo, deu às coisas o ser das substâncias animadas e com sentido e paixão construiu sobre os corpos do mundo uma fábula. Porém, no decorrer dos tempos, o progresso da razão minou as fantasias e a imaginação maravilhosa da fábula contida nas palavras e, assim, tais mitos converteram-se em pequeninos sinais de que os tropos são exemplos. Nessa configuração, a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia são consideradas como meios de transporte dessas primeiras narrativas. Entre essas figuras, a metáfora se destaca como a forma mais expressiva e mais utilizada de sinal mítico. Frye, numa concordância com Vico, e amplia os sinais de aparência do mito, vendo-os no “símile: analogia, associação significativa, imagem acidental agregada e semelhantes.” (FRYE, 1957, p. 139). Nesse sentido, o estudo comparativo entre obras literárias tem grande relevância. A compreensão de uma obra a partir da leitura da obra antecessora permite identificar as formas implícitas de configuração do mito. Enquanto, o mito pode aparecer de forma plena na obra primeira; na última criação, aparece disperso e, só a análise analógica é capaz de reuni-lo e recompô-lo.

Já o mito irônico tende a incorporar as imagens do mundo demoníaco anteriormente apresentado. Há uma recorrência ao “mundo do pesadelo e do bode expiatório”, o mundo “de cativo e dor e confusão” (FRYE, 1957, p. 148). O homem aparece decaído, um combatente sem armas e sem forças na batalha da vida, tendo que se deparar com todas as intempéries da decadência. O avesso dialético das imagens de um céu religioso é exposto sob a forma de um inferno existencial “como o *Inferno* de Dante, ou com o inferno que o homem cria na terra, como em *1984, No Exit (Sem saída) e Darkness at Noon (Escuridão ao Meio-Dia)*.” (FRYE, 1957, p. 148). O mito, assim, pode ser concebido como irônico, já que a ironia desconstrói

tudo que é afirmativo, positivo, ilusório, ou aparentemente ordenado. Pela ironia, a crítica manifesta, lança dúvidas, questiona e ri de toda realidade apresentada de forma aparentemente organizada. Faz o leitor ver as incoerências das formas e põe à mostra as contradições. A ironia tornou-se um uma forma hábil para os escritores céticos, críticos do cotidiano, combatentes das ideologias.

De acordo com Ana Maria Clark Peres (2014), a produção de Chico Buarque passou a incorporar, a partir dos anos 70, cada vez mais a imagem do homem decaído num cenário de ruína, composto de lama, escória e escombros. A crítica consciente desse escritor lança sobre o mito, o olhar irônico da história. Expõe uma dialética entre o sagrado e o profano, a qual atravessa um percurso existencial cuja história pode ser concebida como: “queda, separação, desagregação”; “purgação e reconciliação”, conforme a história moderna identificada por Octávio Paz (1984).

A crítica, entremeada ao aspecto sagrado no romance de Chico Buarque, estabelece-se mediante o processo criativo da carnavalização literária. Como será mostrado na sequência, é a carnavalização bakhtiniana que permite a expressão de mito e ironia, seriedade e riso irônico em meio aos espaços do purgatório, do paraíso e do inferno.

2.1 A mistura do sério e do cômico

A junção ambivalente do sério com o cômico manifestou-se de maneira exemplar na cultura popular durante a Idade Média e o Renascimento, sendo o carnaval o acontecimento maior em que o sério e o cômico, o sagrado e o profano adquirem uma ampla configuração.

Antes de expor propriamente a festa carnavalesca, necessário se faz conhecer o contexto de atuação do sério e do riso festivo. Em análise à obra de Rabelais, Bakhtin (2010 a) mostra como o riso, vindo da cultura popular, permeia o religioso e com ele se mistura. O processo de carnavalização evidencia o homem em meio a duas vias:

[...] uma oficial, monoliticamente séria, sombria, subordinada à rigorosa hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra público-carnavalesca, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos. (BAKHTIN, 2010a, p. 148).

Na tradição antiga, as brincadeiras jocosas e o riso eram permitidos dentro da igreja durante a celebração da Páscoa e do Natal. O riso sofreu um processo de evolução maior durante a Idade Média. Nesse período, o riso foi proibido dentro da igreja e em cerimônias

oficiais. Por outro lado, não se podia eliminar o riso de todo. A fim de se impor uma ordem, foi dada, então, licença para a manifestação do cômico nas praças públicas e durante as festividades. O gesto cerimonioso dentro da igreja convivia com o riso que se espalhava nos arredores, nas ruas, nas praças, nas margens da própria igreja. E como o riso estava legalizado durante as festividades, a cultura popular soube bem aproveitar as comemorações religiosas, por ocasião de aniversário de santos como Santo Antônio, São João, as festividades comemorativas do tempo como Páscoa, Natal, Ano novo. Assim, a cultura popular cômica infiltrava-se no meio religioso. Bakhtin (2010 b), em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, acredita que, durante o feudalismo, o riso popular penetrava no meio religioso devido ao fato de que a cultura oficial religiosa e feudal não estava plenamente constituída. A cultura popular, que conservava ainda os resquícios das saturnais romanas, era muito forte e não poderia deixar de ser considerada; de tal modo que as festas cristãs e as pagãs coincidiam. Constata Bakhtin: “Na idade Média o riso foi sancionado pela festa.” (BAKHTIN, 2010 b, p. 68).

Diante da inevitável força da cultura popular, a censura ao riso mostrava-se artificial e tênue, a igreja e o estado, açambarcados pelas manifestações do povo, muitas vezes, cediam liberdade ao riso. O exemplo disso está no baixo material e corporal expresso por obscenidades e grosserias, juramentos e sentenças sagradas travestidas e viradas ao avesso, as quais se impregnavam na linguagem familiar dos clérigos e dos intelectuais da Idade Média. A linguagem do riso era evidenciada também por paródias dos textos sagrados. A paródia consistia num jogo alegre com o sagrado em honras festivas, como numa espécie de literatura recreativa. Chegando ao final da Idade Média, o riso vai além dos limites das festividades e incide sobre a vida ideológica de maneira abrangente. Assim, a grande literatura e a cultura cômica encontram-se numa fronteira sutil, pois o riso passa a fazer parte dos gêneros superiores da escrita, os gêneros cômicos desenvolvem-se e obras desse estilo passam a ser consideradas de grande valor literário, despontando clássicos como *Decameron* de Boccaccio, as comédias de Shakespeare, *Dom Quixote* de Cervantes; e a hierarquia entre os gêneros começa então a se desfazer. Uma grande mostra da valorização da tradição popular e da importância dada ao riso se faz presente nas formas de composição literárias atuais, através do processo de carnavalização.

O carnaval, como uma festa popular de raiz medieval, é considerado um espetáculo sincrético, possui uma variedade de formas concreto-sensoriais e simbólicas, composto de vários rituais e gestos. O carnaval é um intervalo de tempo em que a vida sai de sua ordem habitual e apresenta-se às avessas. Assevera Bakhtin (2010a) que não se contempla o

carnaval, mas vive-se o carnaval, já que se trata de um momento de celebração da vida em seu processo de morte e renovação, em que se pode dar vazão ao riso festivo. Por isso, a linguagem carnavalesca, em toda a sua composição concreto-sensorial e ritualística, não pode ser traduzida em plenitude para a linguagem verbal. No entanto, segundo Bakhtin:

[...] é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente-sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização literária*. (BAKHTIN, 2010a, p. 140).

A praça pública e as ruas contíguas, os lugares de encontro de pessoas heterogêneas é o principal palco de ações carnavalescas. Por questões de enredo, muitas vezes, na narrativa, o espaço público do carnaval aparece em ruas, tabernas, estradas, banhos públicos, convés, navios, espaços que, enfim, tornam possível o contato entre pessoas de várias classes, idades e posições. Nesses espaços abertos para a reunião de pessoas, o mundo aparece invertido, revogam-se leis, regras, restrições e desfaz toda a sorte de convenções sociais. As barreiras hierárquicas são rompidas, são desconstruídas todas as formas de coerção social, etiqueta, reverência, devoção, promovendo a igualdade entre os indivíduos e um livre contato familiar entre as pessoas. A liberdade do carnaval é um aspecto de suma importância. Ao eliminar toda forma de censura, permitem-se, até mesmo, as ações e os gestos mais excêntricos, os quais revelam a natureza humana escondida por trás do véu das convenções. A palavra e as ações se libertam prescrições convencionais e das posições de poder dadas seja pela idade, pelo sexo, por títulos ou fortuna. Vive-se uma situação extra real, que foge ao ordinário da vida.

O carnaval não faz distinção, sacraliza o profano, torna profano o sagrado, inverte as posições e hierarquias, une o disperso, aproxima os contrários: o elevado com o baixo, o sábio com o tolo, o culto com o vulgar etc. Ao celebrar a unidade das contradições, manifesta a profanação do sagrado pela excentricidade da linguagem chamada por Bakhtin de “indecências carnavalescas”, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo e pela paródia dos textos bíblicos. A paródia é um componente da festa carnavalesca e não constitui um rebaixamento, parte da concepção de que tudo tem seu aspecto cômico, até mesmo os momentos sérios e dramáticos da existência, nas cerimônias religiosas, nas cerimônias fúnebres, em cenas de celebração do sagrado. A paródia expressa a ambiguidade carnavalesca, a multiplicidade de visões expressas por vozes diferentes em um profícuo diálogo.

Composto de várias ações e gestos rituais, um dos ritos principais do carnaval é a coroação bufa e o destronamento do rei. Segundo Bakhtin (2010b), na cerimônia de coroação, o indivíduo considerado inferior na camada social recebe a roupa, os acessórios com os símbolos de poder normalmente pertencentes ao rei. Já o rei, passa pelo ritual de destronamento e, nessa inversão de papéis, o rei é despojado de suas vestes, da coroa e de outros emblemas reais, além de ser ridicularizado, também é surrado na praça carnavalesca. Esse ritual veicula o sentido de transformação e mudança, morte e renovação. “O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova.” (BAKHTIN, 2010b). Proclama o caráter transitório dos sistemas, da ordem social, a relatividade dos poderes e das posições hierárquicas. O ritual de coroação e destronamento foi transposto na linguagem literária sob forma de desmascaramento, possibilitando a figuração da desmontagem dos poderes, do *status* social e a crítica político-social.

O riso carnavalesco dirige a sua crítica às verdades absolutas, ao caráter fechado da ordem, para o caráter conservador dos poderes. Desse ponto de vista, o riso não se atém a uma sensação subjetiva individual, biológica, assume um caráter social. O homem em praça pública, misturado ao povo, em sua composição heterogênea, sente a vida em sua energia criadora num momento no qual os clarões da consciência humana se iluminam. O riso é a expressão da consciência livre e crítica. Pelo riso, verbalizam-se muitas questões que o sério oblitera. Na carnavalização:

[...] o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem, [...] somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos importantes do mundo. (BAKHTIN, 2010b, p. 57).

Segundo Bakhtin (2010b), o carnaval continuou a existir, mas, com o passar do tempo, seu sentido e sua variedade de formas e símbolos desbotaram. A partir do século XVII, a vida carnavalesco-popular sofre um esmaecimento. Aparece uma cultura festivo-cortês da mascarada que incorporou elementos do carnaval. Desenvolve-se, na sequência, a linha da mascarada que conservou muitas formas e símbolos carnavalescos. O carnaval sofreu um declínio, sendo o teatro de feira e o circo resquícios de suas performances originais. Houve uma dispersão do caráter genuíno dessa festa. Assim, a literatura não mais encontra no carnaval de rua as fontes imediatas de criação e passa a se apoiar na tradição literária carnavalesca que havia se formado. Considera-se que a carnavalização formou, desse modo, uma tradição literária e de gênero.

2.2 A sátira da menipeia

A carnavalização formou uma série de gêneros, dentre eles, a sátira da menipeia que se destaca como forma de veículo da festa e do riso, que ainda se mantém presente nas composições literárias da atualidade. O filósofo Menipo de Gádara foi quem deu à sátira da menipeia sua forma clássica e a sua denominação. O termo, porém, segundo Bakhtin (2010 a), foi introduzido pela primeira vez pelo escritor romano do século I a. C., Marco Terêncio Varro chamou a sua sátira de “*satura menippea*”. Com forte influência na literatura cristã antiga e na literatura bizantina, as menipeias desenvolveram na Idade Média, no Renascimento e na Idade Moderna, sua evolução é contínua, fazendo-se presente nos dias atuais. Esse gênero, que “renasce e se renova em cada desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero”, apresenta uma cosmovisão carnavalizada, na qual o sério se mistura ao cômico, o sublime ao vulgar (BAKHTIN, 2010a, p.121). Com um estilo plural, caracteriza-se pela variedade de linguagem, com uso de expressões arcaicas e modernas, e possui uma pluritonalidade, cujo rítmico está sempre em alternância. Identifica-se como um gênero carnavalizado, considerado “flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros” (BAKHTIN, 2010a, p. 129). Desprende-se da censura moral e social, dando vazão à livre expressão; não se incomoda com os escândalos e a infração às regras de bom-tom. Uma das estratégias de maior importância expressiva constitui a criação de situações extraordinárias a fim de extrair opiniões, provocar a exposição de pontos de vista sobre o mundo, revelar aspectos ocultos de uma dada situação.

Dentre as diversas características da sátira da menipeia destaca-se o espaço triplanar, que dá acesso a mundos psicológicos e míticos como o paraíso, a terra e o inferno, como se verá no romance ora analisado. Vivendo situações extraordinárias, conforme Bakhtin (2010a, p. 130), “os heróis da menipeia sobem aos céus, descem ao inferno.”. Há assim, uma combinação da face místico-religiosa com o naturalismo do submundo extremado e grosseiro. O ambiente do submundo e a lama da vida apresentam-se, de modo que o sábio, o nobre, o superior pode-se defrontar com a vulgaridade, com a decadência. Por meio do gênero satírico, a ironia instala-se no paraíso, no purgatório e no inferno, propiciando a crítica social de modo a relativizar as noções de pureza, mácula, nobreza, invertendo noções de alto, baixo, nobre, vulgar, numa mistura do sagrado e do profano.

A menipeia é considerada o gênero do diálogo do limiar, das últimas questões, no qual se ouvem as palavras finais e assiste-se às cenas derradeiras do homem que, nesse momento, vê a vida em sua totalidade. Comumente, aparece em forma de diálogo do entre-lugar, às

portas do céu, às portas do inferno, como numa espécie de “diálogo dos mortos”. Apresenta, assim, a vida a partir de um ângulo inusitado. O homem aparece em situações excepcionais, em estados psicológicos anormais. A loucura, o devaneio, os sonhos extraordinários são, habilmente, trabalhados na sátira como meio de se alcançar verdades encobertas pelo convencionalismo moral. Daí o caráter excêntrico das cenas, a presença de escândalos, declarações importunas, violações a normas comportamentais e de etiqueta social.

A menipeia sabe bem justapor as faces opostas da vida: ascensão e decadência, alto e baixo, nobreza e miséria, público e privado, lembrança e esquecimento, requinte e vulgaridade, sombra e claridade, morte e renascimento. Caracteriza-se pelos contrastes agudos e jogos de oxímoros: o rei convertido em escravo, o luxo e a miséria, o nobre e o vulgar etc; trabalha com bruscas mudanças: ascensão e decadência, alto e baixo, todos os tipos de uniões desiguais. Portanto, inverte as hierarquias, mostra o avesso do mundo e conjuga os aspectos contrastantes da realidade. Veicula, assim, o sentido de utopia social através dos sonhos e de viagens por lugares imaginários.

A sátira incorpora uma série de outros gêneros: novelas, cartas, discursos oratórios etc. Sempre aberta à multiplicidade de formas, mistura a prosa e o verso, sendo a paródia de gêneros uma característica bastante presente. É de se considerar, desse modo, a variedade de estilos e a pluritonalidade como marcas do dialogismo desse gênero. Com uma capacidade de renovação literária, o dinamismo de suas formas não perde de vista a atualidade dos fatos, levanta, por conseguinte, questionamentos, alimentando polêmica sobre aspectos relacionados ao mundo em sociedade. Conforme Bakhtin (2010a), as manifestações da tradição popular desintegraram-se numa luta entre tendências religiosas e filosóficas, e a sátira da menipeia reúne, de maneira orgânica e integrada, os elementos dispersos da tradição popular. Congrega, assim, em forma literária, os resquícios da festa carnavalesca.

2.3 O riso e a ironia

Na Idade Média, o riso aparecia em momentos festivos e na praça pública, manifestava-se, portanto, sob uma ordem disciplinadora. Diante da seriedade do culto religioso, o homem encontrava no riso uma forma de extravasar a subjetividade em meio à carga de seriedade religiosa de que o contexto impunha. Não se tratava, porém, de rebaixar a religiosidade. Apresentava-se também como uma maneira de espantar o medo e enfrentar as forças terríficas do mundo material e de além. Era opositor da mentira e da hipocrisia e revelava outra face da verdade não-oficial. O riso aponta para as mudanças dos poderes e

verdades, para a mudança da ordem, é transformador. O riso celebra a morte e o renascimento da vida, as mudanças do tempo, a entrada do novo. Nesse contexto, o homem, imerso em questões religiosas, precisava do riso como forma de evasão, assim como os tonéis de vinho precisam ser destampados, de quando em quando, para entrar um pouco de ar. Apesar de ter sua existência fora da vida oficial, o riso soube bem aproveitar a liberdade dada no mundo extraoficial.

No Renascimento, o riso expande-se e atinge o seu apogeu. Assume um profundo valor, um privilégio espiritual, visto como um dom de Deus, pois entre os seres criados, só ao homem foi dado o poder do riso. Sob esse prisma, passa-se a acreditar que somente através do riso pode-se ter acesso a certos aspectos de verdade do mundo e do homem. “Em outros termos, o riso da Idade Média, durante o Renascimento, tornou-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época.” (BAKHTIN, 2010b, p. 63). A partir do século XVII, porém, a monarquia absolutista, o espírito racionalista e o domínio do classicismo influenciaram um processo de restrição do sentido do riso. O riso deixa de ter um caráter universal e se limita a aspectos parciais da vida social. O cômico volta-se para os vícios dos indivíduos e da sociedade, passa a ser favorável como um divertimento ou uma espécie de castigo útil para os seres inferiores e corrompidos. O riso se decompõe dando início à formação de outros gêneros. No século XVIII, vai aparecer na forma de Literatura cômica, satírica e recreativa. Evidencia-se a manifestação do riso sob uma forma reduzida: humor, ironia, sarcasmo etc., que passa por uma evolução no século XIX. Transforma-se em componentes estilísticos que se instauram nos gêneros sérios como o romance. (BAKHTIN, 2010b, p. 103).

É assim que o riso, como se vê, com o passar do tempo, sofreu uma restrição, podendo ser identificado através de suas formas mínimas na composição do romance, sendo a ironia uma das maiores expressões estilísticas denominada de riso contido. Como forma de riso, a ironia ainda conserva funções não menos importantes. Oriunda da cultura popular, a ironia herda a energia renovadora do riso. Faz movimentar o lado estático das instituições, aponta as contradições da ordem, indica os paradoxos da existência, opõe-se à inércia e à imutabilidade dos sistemas, abre com o instrumento da crítica os regimes fechados, quebra o gesso das organizações compartimentadas, tira o véu das ideologias alienantes, questiona as certezas e torna múltiplas as verdades. Demonstra, portanto, uma relação com as mudanças sociais e históricas, contraria as intenções de atemporalidade e imutabilidade. A ironia sublinha as realidades díspares, as incongruências do comportamento, as ambiguidades das estruturas sociais, as antinomias culturais, a negação das afirmativas filosóficas, morais. Destaca-se na

ironia a estrutura dicotômica dos discursos, na qual o sentido se faz a partir do seu contrário. Conforme Kierkegaard (1991), o tom sério com que são pronunciados os significantes dos enunciados desdobra-se no riso ao ser alcançado o significado intencional. A retórica irônica indica um jogo em que o sério é dito em tom de brincadeira. No processo irônico, há um contraste entre a forma verbal e o pensamento (essência), o enunciado distorce a relação entre significante e significado, formando uma figura cuja característica pode ser vista de forma simplificada na atitude de “dizer o contrário do que se pensa” (KIERGAARD, 1991, p. 215).

O ironista se mune de máscaras e fantasias livres, de modo a tecer uma rede de dissimulação discursiva, na qual os sentidos implícitos transitam livremente sobre os enunciados. A ironia vale-se dos diversos ângulos de espelhos com que reflete a linguagem, mostra a complexidade de seu processo e exige certo requinte de compreensão. A ironia exige, portanto, a habilidade em desvendar os discursos indiretos e a argúcia para atingir o sentido camuflado no jogo de estratégias discursivas. Desse ponto de vista, a ironia “viaja na carruagem de um incógnito e desta posição elevada olha com desdém para o discurso de um pedestre comum.” (KIERKEGAARD, 1991, p. 216).

Além da ironia instrumental, que consiste em mostrar alguém sendo visto como irônico, há a ironia natural, observável, as coisas vistas e apresentadas como irônicas. Há uma ironia natural na própria estruturação do mundo, na organização do cotidiano, no desencadear do tempo e em seu processo cíclico do eterno retorno. A ironia de destino circunscreve os atos humanos, desencadeia os acontecimentos contraditórios da realidade humana, podendo, assim, conceber uma ironia de destino, também entendida como ironia dramática. Aristóteles, na *Poética*, tratou das mudanças das ações que se revertem no sentido oposto do esperado, denominando-as de peripécia. A ironia incide, desse modo, sobre a tragédia fatalista. A ênfase é dada no ciclo natural, na roda da fortuna, exemplificada, segundo Frye (1957), pelo destino de Édipo, que tenta edificar-se através da posição de rei, de pai e de um saber, no entanto, as mesmas condições válidas para sua elevação, revelam a sua ruína. O homem que se dizia conhecedor do mundo e pai de uma nação desconhecia a própria filiação, o ventre pelo qual fora gerado e a origem paterna.

A arte literária da ironia é, pois, sublinhada na habilidade de escolher e recolher os aspectos contraditórios e desarmônicos do mundo e dispô-los em palavras, numa linguagem de sutilezas que exige:

[...] uma larga experiência de vida e um grau de sabedoria humana, uma habilidade, aliada a engenho, implica ver as semelhanças em coisas diferentes, distinguir entre

coisas que se parecem as mesmas, eliminar as irrelevâncias, ver a madeira a despeito das árvores e, estar atento em conotações e ecos verbais. (MUECKE, 1995, p. 61)

A ironia mostra a fragilidade das estruturas, desestabiliza as muletas de sustentação dos paradigmas, mostra as fraturas, os amálgamas desconcertantes. Na literatura, a ironia está associada ao imitativo baixo, aos personagens deteriorados, sem força, empenho ou idealização. “A ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (é a consciência) da história.” (PAZ, 1984, p. 101).

A narrativa moderna, vanguardista e contemporânea vale-se da ironia como manifestação do ceticismo e da descrença em relação ao futuro. “A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto.” (PAZ, 1984, p. 101).

A despeito disso, constata-se a volta do mito. Se, por um lado, a ironia agride o mito, por outro lado, a energia criadora do sonho ressurge dos escombros da corrosão irônica. Segundo Antonio Candido, por uma necessidade de organização e sobrevivência psíquica, o homem busca a fabulação: “Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação.” (CANDIDO, 1995, p. 242). Ainda, conforme Candido, “Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado.” (CANDIDO, 1995, p. 242). De acordo com Nietzsche (2007), ainda que o homem faça parte de um mundo comandado pela razão, “um mundo firme e regular”, “qual uma fortificação”, ele, de forma impulsiva, busca sempre “um novo âmbito para a sua ação e um outro regato sendo que o encontra no mito e, em linhas gerais, na arte.” (NIETZSCHE, 2007, p. 47).

Chico Buarque permite que uma veia crítica atravesse o mito e, de maneira singular, o mito resiste à ironia. Ao que se vê, nem a ironia apaga o mito, nem o mito exclui a ironia. Manifesta-se, assim, a composição de um mito irônico. Ao longo da leitura de *Leite Derramado*, o mito, acompanhado da crítica, mostra essa face irônica pela imagem criada do purgatório tal como pode ser visto nas análises que se seguem.

3 O PURGATÓRIO

O narrador-personagem de *Leite Derramado* é um homem já centenário: “Eulálio Montenegro d’Assumpção, 16 de Junho de 1907, viúvo” (BUARQUE, 2009, p. 77). Ele aparece na contemporaneidade, no ano de 2007, entre a vida e a morte, no corredor de um hospital público, queixando-se de dores por todo o corpo e de fisgadas na memória.

Através da memória, Eulálio d’Assumpção reitera uma época de abundância, satisfação e conforto, como numa volta ao paraíso da infância. A esposa, Matilde Vidal, marca o centro dessas lembranças. Os encontros furtivos com ela, a alegria e a vivacidade da personagem fazem parte desse passado feliz. As imagens da raiz da serra, do casarão de Botafogo, do chalé ensolarado apresentam-se como lugares paradisíacos então vivenciados. Até a época da juventude, o personagem vivia sob uma condição social confortável. Orgulhosamente, fazia parte de uma estirpe familiar cujo sobrenome denotava peso no *status* social. A árvore genealógica dos ancestrais paternos, que se inicia por um Doutor Eulálio Xerxes d’Assumpção, alquimista e médico particular de Dom Manuel I, até o pai, Senador da República, dá nota disso.

No momento em que narra, as lembranças o remetem à visão de um paraíso perdido. O sentido de perda pode ser identificado pelas imagens de queda nas cenas que demonstram a decadência. São várias as perdas figuradas. A esposa, depois de ser acusada de ter um caso amoroso com um engenheiro francês, desaparece quando ainda amamentava a filha Maria Eulália. Perdem-se também os bens materiais: a fazenda raiz da serra, o casarão de Botafogo, o chalé, o apartamento *art déco*. Depois da morte do pai, Eulálio passa a depender da pensão da mãe, e é obrigado a procurar trabalho. Com o passar do tempo, o Assumpção perde o valor do próprio sobrenome que carrega. A derrocada social incide sobre a linha de seus descendentes, iniciando pela filha, que se apresenta como “torta” e “estrambelhada”, até chegar ao limite com a bandidagem explícita do trineto, traficante de entorpecentes. A decadência completa dos Assumpção é encenada no momento em que Eulálio, sonhando com aparição de Matilde, vinda de outra vida, escorrega no banheiro da casa de um só cômodo, na favela. Ali, o cão é seu companheiro, numa prefiguração infernal dantesca de dores, urros e lamentações que iria vivenciar.

Portanto, Chico Buarque, através do recurso do vai e vem da memória, faz o narrador-personagem, assim como Dante Alighieri, na *A Divina Comédia*, passar pelo purgatório, pelo paraíso e prefigurar uma vivência no inferno. Consoante a isso, a personagem feminina do romance, Matilde Vidal d’Assumpção, tal como Matelda e seu corolário, Beatriz, aparece a

Eulálio, no espaço de felicidade, que se associa a um paraíso terrestre. Conforme a trajetória de Dante, Eulálio também irá sofrer com o desaparecimento da mulher amada. Resta-lhe a esperança de um reencontro, nem que seja em outra vida, assim como Dante com Beatriz.

Nota-se que uma linha vertical – alto/ baixo – da *A Divina Comédia* conduz a narrativa; seja na composição do próprio enredo, no qual se pode ver a ilustração de ascensão e de queda social; seja na apresentação da genealogia dos personagens; seja na descrição dos espaços. Por outro lado, a linha temporal é caracterizada por um tempo cíclico, que se configura nas voltas, nos retornos e nas repetições das ações e mesmo da linguagem. A forma da narrativa é espiralar, evocando a espiral do purgatório. Há cenas em que o personagem se vê num labirinto ou numa floresta sem saída, num passado que se torna um eterno presente, como a indicar um perene conservadorismo. Assim, por meio de uma linguagem prefigurativa, os fatos ocorrem de maneira analógica, que faz ver nos fatos passados a ocorrência do futuro, num jogo de similitudes preche de sentidos. Vislumbra-se, desse modo, o aspecto mítico presente em *Leite Derramado*, no sentido de uma volta às origens, a capacidade de se deslocar pelo tempo e pelo espaço narrativo é dada pela condição limiar do narrador.

Portanto, a narrativa se faz a partir de um narrador que se encontra num ambiente descrito como um purgatório e, por meio da confusão e da desordem da memória, a narrativa encaminha-se para um mundo já decaído. Nele, o mito da inocência se choca com a experiência sombria da dor, do sofrimento e da perda. Diante disso, explorar a configuração do narrador constitui um meio importante de acesso aos sentidos do livro, pois o ângulo de visão da narrativa permite vislumbrar a ideologia daquele que nos conta sua história.

O narrador do romance *Leite Derramado* é um indivíduo em estado de decadência física e moral. Numa transição entre sono e vigília, sua mente está povoada de sonhos e delírios. Assim, enquanto o seu corpo perdeu a agilidade dos movimentos, por outro lado, sua *psique* está em amplo funcionamento e oferece uma expressividade de linguagem com um material de considerável valor artístico. É nesse sentido que se compreende a afirmação de Walter Benjamin ao tratar do narrador da experiência: “Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência.” (BENJAMIM, 1994, p. 204).

Próximo da morte, Eulálio d’Assumpção sofre de delírio. Vê perpassar a sua vida, numa espécie de Brás Cubas machadiano, assiste “ao desfilar dos séculos”, “[às] gerações que se superpunham às gerações.” (ASSIS, 1999). Entregue à dor física e à ferida da memória, o seu corpo está exposto e a versão dos fatos da sua vida é contada a todos aqueles que queiram

escutá-lo. Ele conta com o pouco tempo que lhe resta para conseguir terminar a tarefa de narrar a própria história:

[...] no momento mesmo em que a vejo de perto, confio em que ela mantenha suspensa a foice, enquanto eu não der por encerrado o relato da minha existência. Então começo a recapitular a origem mais longínqua da minha família, em mil e quatrocentos e lá vai fumaça [...] (BUARQUE, 2009, p. 184).

Segundo Walter Benjamin:

[...] é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. (BENJAMIM, 1994, p.207).

O narrador limiar constitui uma estratégia literária que cria possibilidades narrativas bastante funcionais neste romance. Nos momentos que antecedem a passagem da vida para a morte, o fluxo de consciência tem papel atuante. O indivíduo necessita intensamente de transmitir ao outro a vida que agora assume uma importância jamais imaginada. Chico Buarque vale-se, então, de elementos da sátira da menipeia na configuração do narrador. Ao tratar da sátira da menipeia, Bakhtin (2010a) mostra como esse gênero cria situações extraordinárias a fim de extrair as palavras do falante. A condição da mente senil e sob efeito de medicamentos do narrador-personagem, em *Leite Derramado*, cria uma situação especial que permite uma auto-exposição. Eulálio d'Assumpção entra, então, em delírio, momento em que o consciente e o inconsciente, juntos, possibilitam as lembranças que assumem figurações diversas. Próprio do diálogo às portas do limiar, proferido em espaços públicos, segundo Bakhtin (2010a), o colóquio em *Leite Derramado* se passa no corredor de um hospital público. Nesse lugar intermediário, o narrador expõe-se à visão, de modo que o íntimo abre passagem para o público. A voz proferida fica à mercê do olhar do povo e da avaliação alheia. O conteúdo íntimo assume, portanto, um caráter social.

Ao contar o que fora a própria vida, transmite-se, não somente a sua experiência, mas, uma experiência paradigmática, em que o individual, figurativamente, mostra-se como metonímia de toda uma geração, de um povo, de uma nação. É a experiência coletiva de que trata o narrador. A condição limiar aciona a memória e traz à contemporaneidade a conjugação de épocas e acontecimentos distantes. Além disso, o narrador transita por diferentes espaços, subindo e descendo diferentes escalas sociais. Nesse aspecto, identifica-se com os grandes narradores que, segundo Benjamin, destacam-se pela:

[...] facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIM, 1994, p. 215).

O caráter social dado ao narrar a experiência faz pensar no narrador tradicional de que trata Walter Benjamin. Ainda mais quando se considera que a narração em *Leite Derramado* é feita por um velho com mais de cem anos de idade, que traz para o texto a trajetória dos ancestrais, de si mesmo e de seus descendentes. Em certos aspectos, Eulálio se identifica mais especificamente com aquele narrador sedentário, o qual conhece a história de seu país e de suas tradições e conta a sua experiência na forma oral (BENJAMIM, 1994). No entanto, o narrador da experiência encontra obstáculos em sua configuração nesse romance, demonstrando a dificuldade do narrar na contemporaneidade, já que não possui mais uma sabedoria plena a ser transmitida. Nesse sentido, não é demais refletir também sobre a angústia de Eulálio para encontrar alguém que pare para escutar a sua história e a transcreva.

Verifica-se, dessa maneira, algo já anunciado por Benjamin (1994) e Adorno (2003), ou seja, a impossibilidade de se falar exemplarmente no romance. Segundo Benjamin, o narrador do romance perdeu a capacidade de transmitir uma sabedoria calcada na experiência. A ideia de eternidade, originada da presença da morte, foi banida do cotidiano, tendo como consequência uma aversão ao trabalho prolongado, composto por uma sucessão de camadas finas e superpostas pertencentes ao labor da narrativa. A sabedoria da experiência está, assim, enfraquecida. O interesse está no instantâneo, na brevidade das informações sobre os acontecimentos. O homem, tendo à disposição uma intensa carga de informações dos fatos em seu cotidiano, preocupado em dar e receber explicações para tudo, enfraqueceu a capacidade de narrar. Assim, “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação.” (BENJAMIM, 1994). Constata-se uma situação problemática no romance, pois, segundo Adorno, o gênero romanesco requer a narração, porém, o narrador encontra-se impossibilitado de narrar. Na tentativa de fazer o seu relato, o narrador se perde em um emaranhado de abstrações, sob o qual manifesta a desintegração da “identidade da experiência, da vida articulada e em si mesma contínua.” (ADORNO, 2003, p. 56-57).

Assim, apesar da presença de aspectos tradicionais na configuração do narrador de Chico Buarque, esse narrador demonstra obstáculo em narrar. No romance *Leite Derramado* não é difícil perceber sua angústia que, entre outras razões, está associada à tentativa de contar a sua vida, bem como, a sua dificuldade em traçar uma linha direta, contínua da sua trajetória

e de seus familiares. Assiste-se a Eulálio, muitas vezes, perdido no meio da narração, de modo a ser possível flagrar incoerências, repetições, acontecimentos obscuros para ele próprio. Aspectos que reforçam a configuração psicológica dessa obra brasileira, que se vale de imagens anímicas, coloridos expressivos, metáforas, metonímias e associações livres diversas. Por meio das sombras da subjetividade, as abstrações “preenchem decorativamente as fissuras e o abismo da vida.” (LUKÁCS, 2009, p. 105). Ora, bem se vê que o próprio autor empírico, ainda que preze o narrador tradicional, está atravessado pela contemporaneidade.

Além disso, o narrador tradicional, no romance *Leite Derramado*, defronta-se com um fenômeno bastante presente em nossa sociedade contemporânea, a dificuldade de comunicação entre os mais velhos e o mais jovens. Conforme Silviano Santiago, o narrador na contemporaneidade padece dessa incomunicabilidade, porque o mais jovem se nega a ouvir o mais experiente. É como se as glórias épicas da narrativa perdessem interesse para o jovem, pois tem, diante de si, as mais atraentes conquistas da modernidade. O que torna hoje quase impossível “numa narrativa o cotejo de experiências adultas e maduras sob a forma mútua de conselhos.” (SANTIAGO, 1989, p. 46). À prova disso, o velho Eulálio chega a se queixar:

[...] no meio desse trânsito não fico pior que na enfermaria, onde a televisão vivia ligada no futebol, eu não conseguia me concentrar nos meus assuntos. O ambiente ainda se degradava à medida que recebíamos os excedentes do pronto-socorro, [...] Eram jovens, em geral, e malcriados, nem bem eu abria a boca e já se manifestavam: não fode, vovô, conta outra! (BUARQUE, 2009, p. 184).

Assim, observa-se que o narrador, neste romance, não é capaz de transmitir a autoridade da experiência imposta pelo narrador tradicional; seja porque não há mais uma comunicação respeitosa entre os mais jovens e os mais velhos em nossa sociedade; seja porque sua presunção e seu deboche irônico retiram-lhe o caráter de respeitabilidade e seriedade. A sátira com que o texto é composto desconstrói as palavras de Eulálio d’Assumpção e faz dele um narrador não confiável. A construção da ironia do narrador, em estágio limiar, em *Leite Derramado*, traz, desse modo, a identificação da sátira da menipeia. Eulálio d’Assumpção, no momento final da existência, trava um diálogo sobre as últimas questões da vida e, tal como a sátira da menipeia, em vez de expor uma visão filosófica abstrata ou dogmático-religiosa, interpreta-as “na forma concreto-sensorial das ações e das imagens carnavalescas.” (BAKHTIN, 2010a, p. 153). É importante considerar que a técnica do ponto de vista narrativo não é inocente, segundo Davi Arrigucci Jr:

Escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto ou indireto, tem implicações de outra ordem, ou seja, toda técnica possui uma visão do mundo, supõe dimensões outras, questões que são problemas do conhecimento, epistemológicas, questões que podem também ser metafísicas ontológicas. (ARRIGUCCI, 1998, p. 20).

Sob tal perspectiva, a escolha do narrador idoso, em primeira pessoa, traz implicações narrativas consideráveis. O narrador em primeira pessoa, que não possui plena consciência dos fatos e do que realmente se passou com os demais personagens, amplia o caráter literário do texto. Os fatos ausentes de explicações, carentes de informação, convidam a interpretar, refletir, preencher. A repetição própria dos mais velhos traz uma linguagem prefigurativa, em que uma ação anuncia outra, o que está por vir. Veiculando, dessa forma, uma ambiguidade entre tradição e mudança, uma vez que, por mais parecida que seja, a repetição ao mesmo tempo em que imprime semelhanças, também é responsável por diferenças. A escolha do narrador, pelo ângulo do limiar, possibilita o aflorar de lembranças que passeiam por uma linha temporal ampla, capaz de construir um longo painel histórico. Outra contribuição dada pela criação desse narrador é a dinâmica com que se movimenta por vários espaços, através dos quais se vê a sociedade em escala. Fator de grande relevância é a forma desabusada com que se expressa, tratando as pessoas a quem se dirige com prepotência e arrogância própria da classe senhorial, debochando dos profissionais que o atendem e exaltando a si próprio.

Observa-se, assim, nessa configuração do narrador, bem como na composição do romance, o uso das técnicas da sátira da menipeia. Esse gênero, segundo Bakhtin (2010a), apresenta uma cosmovisão carnalizada, misturando o sério com o cômico, o sublime com o vulgar, tal como se vê em *Leite Derramado*. O estilo plural caracteriza-se pela variedade de linguagem, com uso de expressões arcaicas e modernas e possui uma pluritonalidade, cujo ritmo está sempre em alternância. O gênero que se vale do folclore carnavalesco, não se incomoda com os escândalos e a infração às regras de bom-tom. Sabe bem justapor as faces opostas da vida: ascensão e decadência, alto e baixo, nobreza e miséria, público e privado, lembrança e esquecimento, requinte e vulgaridade, sombra e claridade, morte e renascimento antinomias que podem ser vistas no decorrer da narrativa desse romance.

Dentre as diversas características da sátira da menipeia destaca-se o espaço triplanar, que dá acesso a mundos psicológicos e míticos como o paraíso, a terra e o inferno, como se verá no romance ora analisado. Vivendo situações extraordinárias, por meio do sonho, do devaneio, ou da loucura, as personagens da menipeia vão dos céus ao inferno. (BAKHTIN, 2010a). Há, assim, uma combinação da face místico-religiosa com o naturalismo do submundo extremado e grosseiro. Assim, a ironia da sátira instala-se no paraíso, no purgatório

e no inferno, propiciando a crítica social, de modo a relativizar as noções de pureza, mácula, nobreza; a inverter noções de alto, baixo, nobre, vulgar; a misturar o sagrado com o profano.

É a partir dessa mistura entre o sagrado e o profano que se pode compreender que a narrativa de *Leite Derramado* apresenta, em sua composição, um espaço triplanar. O narrador afirma estar num corredor de hospital, que “é um verdadeiro purgatório.”. Vislumbra-se que o limiar da narração no romance encontrou uma figura³, uma representação da imagem de um espaço intermediário entre a terra e o céu ou entre a terra e o inferno. O purgatório recebeu a expressão de “um lugar de tempo”, pois é um local onde o ser, em estado de espera, reflete sobre as atitudes ocorridas no passado e se põe à expectativa de um futuro (LE GOFF, 2005). Igualmente aos heróis de Dostoiévski, estudados por Bakhtin (2010a), que “sobem aos céus, descem ao inferno”, o presente trabalho irá mostrar que o narrador-personagem Eulálio d’Assumpção, estando num lugar intermediário do purgatório, reitera o paraíso da infância e prefigura o inferno. Para se entender melhor a configuração do purgatório como metáfora do limiar no romance *Leite Derramado*, procurar-se-á, na sequência, apresentar a noção imaginária do purgatório.

3.1 Figurações do purgatório

O purgatório metaforiza um tempo-espaço intervalar, relaciona-se ao entremeio, a trânsitos e passagens. Enquanto tempo, diz de um momento de espera, instância entre uma fase pretérita e uma fase vindoura. Quanto à geografia, ou seja, ao espaço, se o céu está situado no alto e o inferno no baixo, o purgatório está entre o baixo e o alto: “O purgatório é também um intervalo propriamente espacial que se insinua e se amplia entre o Paraíso e o Inferno.” (LE GOFF, 1995, p. 20). Nesse espaço, aqueles que conseguirem alcançar o topo do purgatório adentrarão o paraíso terrestre e elevar-se-ão ao céu. Figurativamente, o purgatório aparece n’A *Divina Comédia* no hemisfério Astral como uma montanha que surge composta de sete terraços em forma de círculos, que vão se estreitando até atingir o cume do paraíso-terrestre (MAURO, 2009, p. 257). Trata-se, portanto, de um lugar cuja geografia é desenhada pela reflexão mental. Conforme Le Goff (1995), ascender, subir, elevar-se moralmente até atingir o celestial é o que desejam os indivíduos no purgatório. No entanto, devem se purgar

³ Segundo Auerbach: “Tanto *historiare* quanto *figurare* significam ‘representar em imagens’, ‘ilustrar’; a primeira, no entanto, apenas no sentido literal, mas a segunda também no sentido de ‘interpretar alegoricamente.’” (AUERBACH, 1997, p. 41).

moralmente, já que, por qualquer desatenção podem cair no precipício infernal, como relata a poesia de Dante.

À dor final havíamos chegado:
e fomos à direita, caminhando,
já preso a novo mal nosso cuidado.

Estava a penha chamas projetando
Por todo o piso, mas o vento à frente
um pouco as rebatia, ali, um vão deixando.

Avançamos por ele, lentamente,
temendo tanto o fogo que saía
como uma queda, ali, à borda rente.
(ALIGHIERI, 2006, p. 528).

Assim, o purgatório promove um trânsito entre o alto e o baixo, sendo marcado por uma linha vertical de descidas e elevações. Tendo como base um sistema de julgamento, segue a concepção de que o homem é culpado por natureza, em virtude do pecado original, mas pode alcançar a salvação a partir da purgação dos atos cometidos por sua própria responsabilidade (LE GOFF, 1995). Portanto, a ideia de purgatório confere ao homem a responsabilidade por suas escolhas e atos na terra.

Naquele espaço de tempo entre a morte individual e o Julgamento Final, lembrar-se dos atos cometidos na terra, confessar e arrepender-se deles, eis a tarefa das almas em estado de purgação. É um espaço de tempo concedido à reflexão, ao autoexame de consciência, o qual precisa da confissão como forma de expurgar e purificar. Equivale a uma ação psicanalítica cuja reestruturação interior se faz pela exposição da fala/ linguagem. O processo do purgatório é especular, constitui a busca em torno do verdadeiro ser, o qual pode ser encontrado na linguagem, ou, para usar as palavras de Lacan, para que a questão venha à luz, “é preciso que haja linguagem.” (LACAN, 1998, p. 525). Desse ponto de vista, o ato de confissão apresenta-se como condição necessária para a elevação ao reino celeste, tal como enuncia Beatriz a Dante:

[...]

‘Não é tudo o que digo verdadeiro?
Junte-se à culpa a tua confissão!’

[...]

‘Mesmo que o procurasses esconder,
seria a tua culpa manifesta’,
disse, ‘ao juízo que tudo pode ver.

Mas quando o réu a própria falta atesta,

inverte-se, neste alto tribunal,
em seu favor a roda, suave e presta.’
(ALIGHIERI, 2006, p. 566, 567).

Observa-se que a penalização tem o seu princípio no próprio desenrolar do fio da memória. Assim, o ato de recordar submete o indivíduo à condição de penitente, já que a memória do passado, por si só, já constitui uma penalidade, dada a tamanha dor que o ato de recordar provoca. A justiça exige um ato de contrição: o remorso verdadeiro e pungente pelas injúrias dirigidas a Deus, que resulta em um pedido de perdão, cujo caráter essencial está na lealdade diante do compromisso de não mais voltar a cometer os mesmos agravos. A dor provocada, ao recordar os erros cometidos, faz uma analogia com o despedaçamento de uma pedra. Tal como a transformação da pedra em pó, a dor do arrependimento faz o coração duro do penitente partir, o que significa que aquele que se penitencia deve passar, primeiramente, por um processo de desconstrução, para depois se reconstruir, renascer.

No momento de reflexão sobre os fatos passados, é o mundo em sociedade que se vê atuar. Pelas frestas da memória, o tempo histórico se realiza e dá acesso ao mundo dos homens em sociedade em todo seu contexto de organização. O tempo do purgatório não possui a eternidade do inferno e do paraíso. Assim como o terreno, o tempo no purgatório é marcado pela efemeridade e transitoriedade, dimensionado de acordo com uma noção específica de culpas e penalidades. Pela via do maravilhoso, trata-se de uma geografia construída no além, mas com base no mundo terreno, de modo a conjugar o mítico e o histórico. Conforme Hilário Franco Júnior (1986), a concepção do purgatório nascera no final do século XII, como forma de matizar o rígido dualismo entre o bem e o mal, o inferno e o céu. Havia homens que não eram nem inteiramente bons, nem inteiramente maus, sobre eles não se sabia com certeza qual seria o destino reservado.⁴ Além disso, existia a crença de que, por mais pecados que o homem tivesse, se se arrependesse no último momento invocando o nome de Maria, poderia receber uma intervenção junto a Deus. Sendo possível a remissão de suas culpas e uma elevação que o conduzisse, finalmente, ao paraíso. Essas questões, no entanto, traziam algumas dificuldades à igreja:

Se uma só lágrima de arrependimento pode redimir a alma depois de uma vida inteira em pecado, e se a alma redimida poderá ter no ‘Paraíso’ o mesmo estatuto dos mártires, que morreram pela Fé, e dos santos, que levaram uma vida de renúncia

⁴ Essa foi uma questão levantada por Santo Agostinho, conforme Le Goff e Schmitt (2006).

ao mundo, aparentemente não há muita vantagem em ser virtuoso, pois sempre é possível dar um jeito nas coisas no último momento. (HANSEN, 2011, p. 28).

Nesse contexto, aparece a solução plausível, o purgatório, em que almas purgam o seus pecados enquanto aguardam o Juízo Final. Respondendo às necessidades sociais, ideológicas e espirituais, o purgatório foi reconhecido pela igreja em 1274.

Quando Dante escreve *A Divina Comédia*, o purgatório era ainda uma realidade muito nova e havia apenas duas ficções que a ele faziam referência: a descrição de Joaquim Fiore, no século XII, sobre sua própria descida ao inferno e ascensão ao paraíso; e a lenda da visita de São Patrício ao inferno e ao purgatório na obra *Legenda Áurea*, no século XIII. Não se sabe ao certo o valor literário que tiveram tais relatos e nem mesmo sobre o acesso que os leitores tiveram a eles. Ocorre que, passados cem anos de seu nascimento, “o purgatório beneficia de uma oportunidade extraordinária: o gênio poético de Dante Alighieri, nascido em Florença em 1265, confere-lhe definitivamente um lugar de eleição na memória dos homens.” (LE GOFF, 1995, p. 395). Assim, Dante não inventou o purgatório teológico, mas pode ser considerado o seu precursor literário, sendo o principal e mais importante representante do purgatório na ficção. Sintetiza João Adolfo Hansen: “Antes de Dante, ‘O Purgatório’ era apenas uma abstração teológica; a *Divina Comédia* lhe dá consistência e visibilidade.” (HANSEN, 2011, p. 29).

A ficção de “O Purgatório” é a segunda parte da narração d’ *A Divina Comédia*. Depois de descer até o último fosso do abismo do inferno, Virgílio, agarrando-se aos pelos do corpo de Lúcifer, faz sinal para Dante de que é hora de partir daquele lugar. Começa então o processo de ascensão pela montanha. Se o inferno está no abismo mais profundo e o céu no mais alto ponto, o purgatório está ao nível da terra. Para sair do inferno, Virgílio caminha por cima do corpo de Lúcifer, desce pelo ventre e pernas abaixo, volta então o corpo num giro completo e muda a direção do percurso, que, até esse ponto, era de descida (MARTINS, 2006). Quando chega até o centro da terra, de lá, vê Lúcifer de cabeça para baixo e começa o processo de ascensão. Assim, perto do amanhecer, os dois poetas iniciam a jornada em direção ao caminho do purgatório. De grande beleza poética e visual, transparece a vista do purgatório:

Seguimos pelo trilho penumbroso,
à terra a regressar, clara e radiante
sem de uma pausa usufruir o gozo.

Íamos, eu atrás dele adiante,
quando, por uma fresta, coisas belas

nos sorriram, do espaço deslumbrante:

E ao brilho caminhamos das estrelas.
(ALIGHIERI, 2006, p. 340).

Se o inferno é todo escuro, e o paraíso é luz, o purgatório tem a ambientação marcada pela penumbra, pelo claro-escuro. A visão que os penitentes tem no purgatório transita entre a sombra e a luz. Interessante notar que é essa também a luminosidade que o velho ancião de *Leite Derramado* vê no momento em que narra, sob efeitos de morfina e soníferos, entre o estado de sono e vigília. A visão de contraluz é bem condizente com a visão de quem está no estado limiar. Por isso, a cor mais marcante é a aquela cor alaranjada do pôr do sol que aparece no final do dia, antecedendo a noite, bem como na madrugada que antecede o dia. Se a noite é o momento de vivência do inferno, e a manhã primaveril do paraíso, o tempo do purgatório marca a hora do ocaso e do alvorecer. Assim, Dante e Virgílio, saem do inferno e, no momento em que “a orvalhada ainda não se diluíra ao sol” (ALIGHIERI, 2006, p. 351), divisa-se o purgatório:

[...]

e, pois, o branco ali, mais o encarnado,
cores primeiras da radiosa Aurora,
mesclavam-se num tom alaranjado.
(ALIGHIERI, 2006, p. 353).

Chico Buarque explorou em *Leite Derramado*, esse jogo de luz e sombra do purgatório dantesco como formas simbólicas da subjetividade do narrador-personagem, como poderá ser contemplada no prosseguir da leitura. No ambiente de penumbra em que se encontra Eulálio, em estado enfermidade física e mental, Matilde aparece em suas lembranças como uma visão de sol: “E corava pouco a pouco até ficar vermelha, como se em dez minutos passasse por seu rosto uma tarde de sol.”; (BUARQUE, 2009, p. 46); “Matilde levantou-se num pulo, como era do seu jeito, e postou-se na minha frente para ser admirada, o vestido areia sob o sol estampado em sua pele.” (BUARQUE, 2009, p. 60). Já a cor alaranjada colore uma das cenas mais memoráveis da narrativa, que se torna inesquecível para Eulálio. Alaranjado é a cor do vestido de Matilde que transborda na obra inteira.

O purgatório, entretanto, não é só beleza. Ali é feito um julgamento, tendo por base a hierarquia moral dos sete pecados. As penas aplicadas são dolorosas, só atenuadas pela esperança de, ao afinal, encontrar a salvação. Por isso, o purgatório dá a impressão de um inferno mais brando. A arquitetura do espaço é dividida em sete círculos. Logo à entrada, está

o Antepurgatório, onde ficam as almas que só encontraram com Deus no instante da morte, aí também estão os omissos e os indolentes. No primeiro círculo, propriamente dito, são vistos os orgulhosos, “curvados ao peso de grandes pedras e vendo esculpido por arte divina vários exemplos de humildade.” (FRANCO JÚNIOR, 1986, p. 41). No segundo, encontram-se os invejosos, cujas pálpebras são costuradas com fios de ferro, enquanto os iracundos aparecem envoltos em nuvens de fumo no terceiro círculo. No quarto círculo, os preguiçosos estão em constante movimento, aflitos pela demora em alcançar o outro estágio. Já os avarentos são encontrados no quinto círculo, com o corpo de bruços e o olhar voltado para o solo, de mãos e pés amarrados. O sexto círculo expia os pecados da gula, as almas que foram gulosas na terra sofrem fome e sede diante de árvores frutíferas e de fontes de água pura. No sétimo e último círculo, os luxuriosos passam pela purgação, envolvidos por grandes labaredas de fogo.

Alcançado o cume do purgatório, no paraíso terrestre, ocorre a aparição de Matelda, figurada como uma moça bela e gentil. Ela canta e dança, com modéstia, diante do poeta florentino que fica completamente inebriado. Matelda oferece explicações a Dante sobre aquele primeiro lugar que Deus reservara à humanidade e de como o homem o perdera, sublinha que a vegetação ali brota naturalmente, sem qualquer intervenção das mãos do homem. Explica sobre os dois rios⁵, Letes e Eunóe: aquele apaga a memória do passado, este reforça a lembrança das atitudes boas na terra. Na sequência, Dante sofre um forte abalo, pois Beatriz aparece diante dele de uma maneira extasiante. Beatriz relembra a Dante de seus atos reprováveis em vida e faz advertências sobre a necessidade de confessar-se. Após a confissão, Matelda mergulha a cabeça de Dante nas águas, purifica-o e o prepara para seguir com Beatriz ao céu.

O purgatório é todo umidade, permeado de lirismo e de vozes lamentosas, banhado pelos rios da memória e pelas lágrimas do arrependimento. Segundo Bosi (2000), no purgatório “as vozes das personagens são mais concretas do que a situação exemplar que ocupam a paisagem das penas”, permitindo ecoar um forte lirismo. “O ato de rememorar a vida terrena e dizer o ato que a perdeu” revela uma operação psíquica bastante complexa, que dá a expressão humana uma densidade maior (BOSI, 2000, p. 155-156). No romance de Chico Buarque, o purgatório simbólico que vive Eulálio também é úmido, formado principalmente pelo leite de Matilde que se derrama pela narrativa, dando forma a um lirismo de grande força poética: “Sem Matilde, eu andava por aí chorando alto [...] Era como se a

⁵“Lete...Eunoé...a nascente é uma só e divina; a direção é dupla: de um lado o Lete, cujas águas fazem esquecer os pecados, do outro o Eunoé, inspiradores de pensamentos puros e santos.”. (ZILLER, 2011, p. 368).

cada passo eu me rasgasse um pouco, porque minha pele tinha ficado presa naquela mulher.” (BUARQUE, 2009, p. 56).

Tal como n’ *A Divina Comédia*, em *Leite Derramado*, tanto o purgatório como o inferno e o paraíso, a identidade e a conduta das pessoas dão mostra do tempo histórico vivido. Cria-se, dessa maneira, uma estrutura literária em que as questões históricas e sociais estão cobertas por um véu mítico, como na tensão do mundo dantesco “criada pela luta do tempo histórico vivo com o ideal temporal do além.” (BAKHTIN, 2010c p. 273). No texto de Buarque, porém, a imagem mítica está impregnada de ironia de modo a tensionar as questões sociais. Assim, enquanto Dante desperta reverência dos passantes, no caminho que segue na viagem de “mundo em mundo”, o narrador-personagem Eulálio⁶, cujo nome significa boa língua, bom falante, mostra-se diante dos passantes com descrédito: “não há passante que não afrouxe o passo para me espiar, como um desastre à beira da estrada. E muitos se detêm para escutar minhas palavras, mesmo que alcancem o seu sentido e mais arquejo que falo” (BUARQUE, 2009, p.184). Como conceber bom falante aquele homem de cem anos que fala com voz pastosa pelo efeito dos medicamentos e com uma memória repetitiva e delirante? Assim, enquanto Dante foi exaltado pelo papel que o uso da sua língua representa⁷, o velho Eulálio com seu discurso de quem teve berço e boa educação é visto como arrogante e ridículo: “Os camaradas aqui debocham dos meus bons modos, minha linguagem acurada os ofende, sinto forte animosidade no ar.” (BUARQUE, 2009, p.171).

Os pacientes do hospital identificam-se com o coro dos penitentes do purgatório. A respeito da polifonia no romance, Márcia Marques de Moraes (2014) faz uma observação bem interessante. Ela chama atenção para a presença de várias vozes, em variados tons, que se podem ouvir ao longo da narrativa de *Leite Derramado*, fazendo de Chico Buarque, segundo Moraes, um “maestro-autor (ou seria um autor-maestro?)”:

A escuta atenta distinguirá a polifonia bakhtiniana, típica do romance, nas muitas vozes, com suas impostações diversas, em arranjo muito instigante. Essa orquestração faz que se visualize um maestro-autor (ou seria um autor-maestro?) a apontar seu barrete para conjuntos diferentes de vozes, cujos tons, oscilando entre

⁶ Segundo Antonio Geraldo da Cunha (1982), no *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*, o prefixo “eu” é derivado do grego *éu*, de *eús*, usado na forma neutra de *eú* bem. Lálío vem do grego lálós, loquaz, falante. Assim eu + lalio forma: o bom falante.

⁷ Segundo Otto Maria Carpeaux: “[...] o próprio Dante defendeu, no tratado *De Vulgari Eloquentia*, sua decisão de escrever o poema em “vulgar”, na língua do povo. Na sua época só escreveram em italiano, em provençal, em francês os leigos para os leigos que ignoravam a língua latina; e só sobre assuntos profanos. O latim é a língua da alta literatura medieval. Mas Dante rompeu com êsse uso. Escrevendo sôbre tudo o que há entre o céu e a terra, e no próprio céu, na língua “vulgar” dos leigos, dos incultos, das mulheres, realizou um ato revolucionário. Fixou a língua italiana. Criou a literatura italiana, a primeira das literaturas modernas.” (CARPEAUX, 1959, p. 18-19).

brincalhão e humorístico, cético e cínico, triste e nostálgico, fazem ouvir, em síntese, a fina ironia do autor. (MORAIS, 2014, p. 170).

Assim, o corredor do hospital pode ser comparado à praça pública bakhtiniana, onde é possível ouvir as vozes populares:

Ouçõ vozes, e posso deduzir que são do povo, sem grandes luzes, mas minha linhagem não me faz melhor que ninguém. Aqui não gozo de privilégios, grito de dor e não me dão opiáceos, dormimos todos em camas rangedoras. Seria até cômico, eu aqui, todo cagado nas fraldas, dizer a vocês que tive berço. [...] Hoje sou da escória igual a vocês, e antes que me internassem, morava com minha filha de favor numa casa de um só cômodo nos cafundós. (BUARQUE, 2009, p. 50).

A narrativa une o início e o fim, o berço paradisíaco do narrador e o seu fenecimento infernal na “escória”, de um hospital público. Trata-se de um narrador às portas do inferno, que contempla, assim, “fenômenos mentais”, como faz outro narrador decrépito machadiano, que, no delírio que antecede a morte, condensa vários séculos e passeia por vários espaços sociais. (ASSIS, 1999).

3.2 A porta de entrada do purgatório no romance

Quando o velho centenário afirma estar num hospital público, num “corredor que é um verdadeiro purgatório”, o mito do purgatório encontra uma porta de entrada no romance. Segundo Giambatista Vico (2005), cada metáfora carrega dentro de si um pequeno mito, o fragmento de uma narrativa exemplar, que ilustra todo o imaginário de um povo acerca de um acontecimento ou de uma realidade. Desse modo, a criação literária de Chico Buarque expõe o imaginário do purgatório e traz, na esteira da linguagem, o percurso de Dante pelos reinos que estão n’*A Divina Comédia*. A metáfora do purgatório no romance transporta um tempo de espera, um limiar entre o céu e o inferno. Segundo Le Goff (1995), no purgatório, o ser da alma passa pelas mesmas penalidades do inferno, o que o diferencia é o tempo: enquanto naquele o tempo é limitado; neste o tempo é eterno. Assim, a vivência do purgatório está relacionada a um momento de dor, tortura, em que se experimenta todo tipo de sofrimento corporal, moral e psíquico. Nesse estado, “a memória é deveras uma vasta ferida” (BUARQUE, 2009, p. 10), já que deve concentrar-se nos vícios e desvios comportamentais do ser humano, enfrentar as verdades existenciais e purificar-se. Daí, as lembranças de Eulálio tornarem-no tenso, nervoso, angustiado, sem ter, nem mesmo, o sono como alívio: “O

resultado são estas noites em claro, não tenho quem me dê analgésicos, cortisona.” (BUARQUE, 2009, p.183).

Trabalhar com o purgatório significa também envolver-se com o mistério da alma humana, com o imaginário e a fantasia. Foi através da poética dantesca que o purgatório alcançou uma configuração. Segundo Meneses (1995), a poesia conserva o poder arcaico e mágico da palavra e revela uma capacidade extraordinária para acolher a dimensão do não racional (MENESES, 1995, p. 14). Compreende-se, desse modo, que o purgatório encontrou na palavra poética um meio apropriado de inserção. Afinal, tematizar o purgatório é estar diante daqueles assuntos espirituais que leva a “socorrer-nos da fantasia, para podermos explicar, e, como pintores, fingir delas imagens humanas.” (VICO, 2005, p. 131). Há temas sobre os quais não é possível fazer referência, sequer podem ser compreendidos com a simples linguagem literal, mas somente por meio da linguagem figurada. Para Vico, de todas as figuras “a mais luminosa, e por ser luminosa, a mais necessária e a mais freqüente é a metáfora, tanto mais louvada, quanto mais às coisas sensatas dá sentido e paixão.” (VICO, 2005, p. 132). Chama atenção como através da metáfora o caráter imagético da linguagem pode ser contemplado. Esse poder de criação da fantasia e da imagem por meio da metáfora foi também reconhecido por Nietzsche (2007), que conceituou tal figura como “uma imagem remodelada em som”. Para esse filósofo, há, em todo conceito, um resíduo de uma metáfora, ou seja, uma “transposição artística de um estímulo nervoso em imagens” (NIETZSCHE, 2007, p. 39).

Nota-se que, a partir da metáfora do purgatório, a narrativa compõe cenas cujo apelo sensitivo mostra a atuação da fantasia e das imagens com uma carga intensa de sentido e paixão.

[...] fazem-me desfilar pela luz fria do corredor que é um verdadeiro purgatório com um monte de gente estropiada pelo chão, fora os vagabundos que vêm ali a fim de contemplar minha desgraça. Depois tem o elevador [...] lá em cima vem outro corredor cheio de ziguezagues e lamentações e urros, por fim a velha sala de tomografia, e não sei a quem aproveita tamanho transtorno. (BUARQUE, 2009, p. 24).

O ambiente ainda se degradava à medida que recebíamos os excedentes do pronto-socorro, paciente com rosto desfeito, queimaduras, pernas amputadas, bala na cabeça. (BUARQUE, 2009, p. 184).

As imagens do cenário dantesco plasmam-se aos olhos do leitor envolvendo-o de forma sinestésica, de modo a conceber a ideia do que seja o purgatório. O trajeto ascensional desse lugar é traçado por uma estrada estreita e sinuosa que dá acesso a um monte no cume do

qual está o paraíso. O percurso de Eulálio pelo corredor lembra bem esse caminho. Os maqueiros sobem com ele e o fazem desfilarem por um corredor cheio de ziguezagues, conduzindo-o a andares cada vez mais altos, como aqueles penitentes que estão em ascensão: “Depois tem o elevador [...] lá em cima vem outro corredor.” Sublinhe-se ainda que os pacientes nesse hospital estão organizados em uma fila de atendimento, assim como as almas em fila no purgatório.

Como os groux que, no inverno, rumo ao Nilo,
aos céus ascendem num confuso bando,
mas se enfileiram logo, em vôo tranqüilo

assim aquela gente debandado
recomeçou seu costumeiro passo,
ágil e magra, como que voando.
(ALIGHIERI, 2006, 517).

Há de se considerar também que as imagens de deterioração física, de forte apelo, estão contidas nos dois lugares, tanto no hospital como no purgatório. No ambiente descrito no romance de Chico Buarque, o narrador vê “paciente com rosto desfeito, queimaduras, pernas amputadas, bala na cabeça.” (BUARQUE, 2009, p. 184). Tais visões parecem uma síntese do que assistira Dante no oitavo e nono fosso infernal:

Uma pipa, de aduelas arrancadas,
certo fenda maior não mostraria
qual vi de alguém nas vísceras golpeadas.

Às pernas o intestino lhe escorria
à mostra estavam, nele, o coração
e a bolsa que o alimento recebia.

[...]

Mas outro, có o pescoço perfurado,
o nariz decepado totalmente,
e a orelha conservando só de um lado,

que se quedara a olhar-me fixamente
como os demais, a boca abriu, insana,
de sangue lambuzada externamente,

[...]

Assim vi Cúrio, em grande prostração,
co a língua desde a base decepada,
a mesma que semeara a divisão.

E vi alguém, a quem fora amputada
a mão a ambos os braços, e que erguia
os cotos, com a face ensangüentada,
(ALIGHIERI, 2006, p. 280, 282, 286).

O mundo dantesco torna-se ainda mais perceptível em *Leite Derramado* com uma figura de linguagem agora utilizada pelo próprio Dante:

Gritos foram-nos vindo, em profusão
como dardos metálicos, letais,
a ferir, sem cessar nossa audição.

Não se ouviriam semelhantes ais
em Marema, Sardenha e Valdiquiana,
pelo verão, nos tristes hospitais.

inda que a dor se lhes reunisse, insana
A tudo se estendia odor nauseante,
qual da gangrena pútrida dimana.
(ALIGHIERI, 2006, p. 292).

Assim como narrador-personagem de *Leite Derramado* aproximou o hospital público no Brasil com um purgatório, o narrador-personagem d'*A Divina Comédia* comparou a dor dos espíritos à dor de todos os pacientes dos hospitais das cidades italianas. A identidade existente entre aqueles dois cenários evidencia o papel da metáfora de transferir “o nome de uma coisa para outra coisa”, distinguindo, semelhanças. (ARISTÓTELES, 2005, p. 63). Considerando-se o cenário dantesco como representação imaginária dos sofrimentos de todos os pacientes de todos os hospitais, o hospital público a que se refere Eulálio em *Leite Derramado* condensa o ambiente e a experiência do purgatório, por meio da linguagem metafórica. De acordo com Elliot: “A mente de um poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas.” (ELLIOT, 1989, p. 42). Daí o papel importante da metáfora como forma capaz de reunir, combinar e articular os elementos dispersos, superpondo várias camadas literárias numa rede de sentidos. Meneses (1998) acredita que, “o estudo da metáfora deve ser inserido num horizonte mais amplo, dos procedimentos de simbolização”. Explica a estudiosa que “Vinculando inteligência e sensibilidade, a metáfora propicia uma apreensão sensorial: plástica e visual – a imagem faz apelo aos sentidos.” (MENESES, 1998, p.208). É o que pôde ser comprovado ao ler a figura empregada por Chico Buarque lado a lado da comparação feita por Dante.

Conceber o narrador Eulálio d'Assumpção num ambiente do purgatório implica reconhecê-lo como um narrador do limiar, tal como pode ser identificado na passagem que se segue.

No início me revoltei contra os maqueiros por me largarem assim no corredor, na certa estavam em greve outra vez. Mas com o passar dos dias me convenci de que no meio desse trânsito não fico pior que na enfermaria [...] Venho descendo sem pressa até o limiar do século XX... (BUARQUE, 2009, p.183, 184).

O narrador no limiar “concretiza tanto a delimitação entre o ‘fora’ e o ‘dentro’, como a possibilidade de passagem de uma zona a outra” (ELIADE, 1992, p. 87). Esse estágio é bem sinalizado pelas palavras “corredor”, “trânsito” e “limiar”, indicativos dos estados porque passa a personagem: da vida para a morte; da vida privada para a pública; da abundância social para a miséria; da sanidade para a loucura; da lembrança para o esquecimento. Sublinhe-se que “corredor”, segundo Morais, é um termo polissêmico, “que além de referenciar lugar de passagem, exíguo, opressor, denota, ainda, o que corre, o que pretende chegar, arribar, ascender.” (MORAIS, 2014, p.173). Reconhece-se, nesse sentido, o corredor com a mesma dinâmica do purgatório que aparece figurado em várias imagens ao longo da narração.

Nesse corredor simbólico, que abre passagem a diversas portas, chama atenção a presença de uma verticalidade mítica a acompanhar o percurso narrativo. A ilustrar isso, é interessante como o sonho que Eulálio tem com Matilde, saltitando o mosaico da calçada de Copacabana, reitera o lugar que está entre o céu e o inferno: o purgatório.

E ao despertar, talvez só se lembrasse vagamente de ter sonhado com o desenho das ondas em preto-e-branco, no mosaico da calçada de Copacabana. A calçada onde em tempos ela saltitava como se jogasse amarelinha, porque não podia pisar senão nas pedras brancas. E onde eu agora caminhava trôpego, trançando as pernas, pois apenas roçasse um pé nas pretas, cairia no inferno. Acho que o inferno era a doença de Matilde. (BUARQUE, 2009, p. 165).

A fim de percebermos melhor a semelhança entre a cena do sonho e a trajetória do purgatório, faremos a leitura das passagens do poema que mostram a caminhada de Dante e Virgílio:

Íamos ambos pela praia afora,
como alguém que tateia ante o caminho
e inda que a alma se solte, o pé demora.
[...]
a sua encosta tão alçada
que os pés iriam inversamente.
[...]
(ALIGHIERI, 2006, p. 353).

A da esperança, digo, pressurada,
que me incitava a não perder o traço
da silhueta à frente desenhada.

As paredes da trilha, o exíguo espaço
 iam-me quase os flancos lacerando;
 e das mãos me ajudava a cada passo.
 (ALIGHIERI, 2006, p. 370).

[...]
 fomos subindo por aquela escada,
 um após outro, os três, que o vão estreito
 nos obrigava a marcha separada.

[...]
 Avançamos por ele (o piso), lentamente
 temendo tanto o fogo que saía
 como uma queda, ali à borda rente.
 (ALIGHIERI, 2006, p. 528).

Atentemos para o aspecto visual tanto do romance como do poema. A escada por onde sobem Dante e Virgílio é estreita e de curvas sinuosas, tem o “traço de uma silhueta desenhada” que torna o passo vagaroso, “o pé demora”. O purgatório descrito no poema está no mesmo nível da terra e encontra-se ao lado de uma ilha: “Íamos pela praia a fora”. O purgatório está localizado entre o céu, metafísico composto de claridade, e o inferno nas profundezas da terra, coberto de escuridão. Os penitentes que o percorrem devem estar atentos, uma vez que o caminho é perigoso, por uma momentânea desatenção podem cair no precipício do inferno: “Avançamos por ele (o piso), lentamente/ temendo tanto o fogo que saía/como uma queda, ali à borda rente.”.

Esse cenário pode ser contemplado em *Leite Derramado* na passagem do sonho acima transcrita. Identificamos que o cenário é o mesmo, numa praia. Os desenhos formados pelo mosaico da calçada de Copacabana lembram o traço de uma silhueta desenhada como referiu o poema. O narrador compara ainda a travessia com o jogo da amarelinha, brincadeira infantil “em que se vai do céu ao inferno, e do inferno ao céu” (MENESES, 2010, p. 277). São vencedores aqueles que conseguem alcançar o círculo do céu, sem que tenham caído ou pisado nas linhas do traçado. Matilde “saltitava como se jogasse amarelinha”, pisava somente nas pedras brancas, claras, numa reiteração da claridade do céu metafísico, que está acima do purgatório. Já Eulálio caminhava trôpego trançando as pernas, tal como o peregrino no purgatório, cujos pés seguiam inversamente, “pois apenas roçasse um pé nas pretas, cairia no inferno.”.

O purgatório, na narrativa do escritor brasileiro, apresenta uma ambiguidade entre mito e ironia. O mito tem sua morada no texto, como já foi exposto, tanto pelo aspecto sagrado que o imaginário conserva do purgatório, quanto pelo uso metafórico da linguagem e também pela afirmação que transmite um caráter de verdade à sua existência, “verdadeiro

purgatório.”. No entanto, a conceituação feita distancia-se do sentido de positividade, idealização, nada tem de inocência. Expressa, ao contrário, um viés crítico, tem valor de denúncia ao descaso do país. Além disso, se Eulálio identifica-se com os penitentes do purgatório é porque cometeu atos reprováveis. Entre tais atos podem ser apontados o egocentrismo, a vaidade, o machismo, o autoritarismo, o sadismo e a corrupção, como serão evidenciados nos capítulos subsequentes.

3.3 A ironia da ascensão

A fim de proporcionar uma ideia do caminho percorrido por Eulálio no trajeto dantesco da narrativa, primeiramente, será feita uma apresentação panorâmica dos espaços e da genealogia de Eulálio na composição do romance, a análise mais detalhada de cenas no contexto de sua história será feita na subseqüência.

Na narrativa de *Leite Derramado* atravessa-se uma linha vertical espiralar que se identifica à espiral do purgatório, fazendo mediação entre passado, presente, futuro; alto baixo; descidas e subidas. O estilo refinado da escrita mistura o sagrado e o profano, pois traz a imagem de um purgatório terreno—revestido de uma crítica inteligente e sagaz. A crítica aparece na linguagem de Chico Buarque por meio daquela ironia fina machadiana que, segundo Candido, evoca “noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza geral e de urbanidade amena, de descrição e reserva.” (CANDIDO, 1995, p. 22). Os subentidos, as alusões, os jogos de palavras e de sentidos apontam as incoerências da sociedade brasileira com uma sutileza que integra o caráter estético da linguagem.

Assim, enquanto o purgatório de Dante propõe uma escala de subida, a ironia constrói, no purgatório de Chico Buarque, uma linha escalar de descida. Sobressai, nesse artifício, a dialética entre a tradição e a novidade, uma vez que se infiltra, na própria estrutura literária com que se retoma *A Divina Comédia* de Dante, um sentido novo veiculado por meio da ironia. Segundo Elliot (1989), esse jogo de tradição e novidade é o que faz da criação uma obra de arte. Dessa maneira, a harmonia da produção com a obra que lhe deu origem não implica uma correspondência estrita entre as duas produções, “o material da arte jamais é inteiramente o mesmo”:

Estar apenas em harmonia poderia significar que a nova obra não estivesse de modo algum realmente em harmonia; ela não seria nova e, por isso, não seria uma obra de arte. [...] É uma mentalidade que muda, e de que essa mudança é um desenvolvimento que nada abandona em *route*, que não aposenta Shakespeare nem

Homero, nem os desenhos rupestres do artista magdaleniano. (ELLIOT, 1989, p. 41).

Vê-se, na verticalidade dos espaços, uma decadência contínua que segue pela fazenda raiz da serra, o casarão em Botafogo, o chalé de Copacabana, o apartamento *art déco*, um menor na Tijuca, o barracão do subúrbio, uma casa de um só cômodo na favela, caracterizada pela “lama”, pela “escória” social, até chegar ao hospital público denominado de “pocilga”. A raiz da serra, com seu ribeirão de águas cristalinas, como rio do paraíso, é indicativa da fase de ouro, pertence à “feliz infância”, “gênese” dos Eulálios e Balbinos. O casarão de Copacabana, imagem de conforto e abundância, composto de “salões silenciosos e solenes”, com um jardim iluminado, descrito como “espaço imaculado”, reitera, no imaginário do leitor, outro espaço solene, coberto de luzes, imaculado, cuja maravilha é representada por um jardim. Pertence a esse mesmo campo do imaginário o chalé, irradiado por uma luz solar, espaço de desejos e satisfações, referenciado pelo narrador-personagem como a “residência dos meus sonhos”. A raiz da serra, o casarão e o chalé em Copacabana pertencem a um passado, que, aos olhos do presente, representam um tempo paradisíaco. Mas, como o tempo de onde fala o narrador está em processo, a linha vertical começa suas descidas em direção ao inferno. Assim, o narrador é obrigado a se despedir da imagem exuberante da fazenda. A sede colonial transforma-se em ruína, a capela em esqueleto, e se lê “o estábulo carbonizado, a relva seca e a terra estéril”. O ribeirão completa a descrição infernal, pois, agora poluído, suas águas “ganham um tom mostarda” e, como as do Estige dantesco, exalam um odor sulfuroso. (BUARQUE, 2009, p. 79). O terreno da fazenda passa a ser transformado em favela, no local do casarão de Botafogo é erguido um edifício. O chalé, outrora ensolarado, cobre-se de sombras e, com o perpassar dos tempos, o personagem assiste à sua demolição, a sua redução a pó. Sente-se, então, o paraíso perdido⁸ rumo a uma reiteração do *Paraíso Perdido*, de Jonh Milton.

Note-se também, na medida em que os Assumpção começam a descer cada vez mais na escala social, os espaços, outrora largos, começam a se estreitar, como a atravessar o purgatório descrito cuja via é demasiadamente estreita (ALIGHIERI, 2006). O narrador-personagem de Chico Buarque segue, assim, o seu trajeto, indo morar no apartamento *art déco*, depois num apartamento de dois cômodos, até chegar a um barracão de um só cômodo

⁸ Como será demonstrado no quarto capítulo desta tese, o sentimento de perda do paraíso expresso pelo narrador-personagem remete ao *Paraíso Perdido*, de Jonh Milton. As cenas que dão destaque ao símbolo da queda, as expressões “memória em Pandemônio” e o hospital visto como “Trampolim do Diabo” são exemplos dessa remissão.

na favela; de lá segue para o corredor da fila do hospital, que reitera a “escada de vão estreito” do purgatório (ALIGHIERI, 2006, p. 528).

O ambiente do hospital, no decorrer do tempo, vai se degradando, a ponto de ser comparado a uma senzala; sem ventilação, começa a cheirar mal, numa reiteração do lugar infernal dos escravos no Brasil, fazendo uma remissão à transição da casa-grande à senzala. Desse modo, a linha vertical, que trata dos enigmas do além, engloba espaços sociais no mundo terreno.

Em *Leite Derramado*, a linguagem aparece marcada pela inversão, enquanto o purgatório de Dante indica uma subida, no texto de Chico Buarque o curso da narrativa tende sempre para baixo. Assim, enquanto os sobrenomes que acompanham os personagens indicam uma ascensão, a ironia do texto provoca uma ideia de descida. É o que se pode notar nos sobrenomes “Penalva”, “Montenegro”, “Assumpção”, “Ribas” e “Palumba”. Em Penalva, pena remete a pássaro, que se distingue dos outros seres pela capacidade de voar, alçar-se do chão. Já em Montenegro, o sobrenome é formado a partir da palavra monte, uma das designações do purgatório, no qual o penitente deveria subir cada vez mais a fim de alcançar o paraíso. No caso de Assumpção⁹, o sobrenome contém em si o sentido de elevação ao céu por analogia à assunção de Nossa Senhora. Quanto a Ribas¹⁰, trata-se de um sobrenome português formado a partir do tema /riba/, que conduz ao significado de altitude, erguer, ir para cima, vide arribar, arribação, ribanceira. E Palumba¹¹ filia-se ao latim *palumbum*, que dá origem em português à palavra pombo. Os sobrenomes indicam, portando, uma ascensão que reitera o purgatório de Dante, cujos seres estão em estágio de elevação. Observamos que o próprio Dante também fizera uma associação entre a ascensão dos penitentes e o vôo dos pássaros:

E tais os pombos, no trigal dourado,
que ao pasto se confiam silenciosos,
seu costumeiro orgulho quebrantado,

se algo se move estranho, eis que medrosos
alçam um tempo o vôo do usado aprisco,
no perigo emergente só cuidadosos

– assim eu vi aquele bando arisco
fugir em direção da encosta leve,
[...]

(ALIGHIERI, 2006, p. 359-360).

⁹ Assumpção é um sobrenome português de origem religiosa; derivado de Nossa Senhora da Assunção, de acordo com Rosário Farani Ghérios (1949) em *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*.

¹⁰ Ghérios, (1949) informa que Ribas é um sobrenome português. O radical /rib/ está presente em vocábulos que designam uma altitude mais elevada, como ribanceira, por exemplo.

¹¹ Conforme Antenor Nascentes (1966), em seu *Dicionário etimológico resumido*, a palavra pombo origina-se de *Palumbum*, através das formas *paombo*, *poombo*.

Como os groux que, no inverno, rumo ao Nilo,
aos céus ascendem num confuso bando,
mas se enfileiram logo, em vôo tranqüilo

assim aquela gente debandado
recomeçou seu costumeiro passo,
ágil e magra, como que voando.
(ALIGHIERI, 2006, 517).

A ascensão de que trata Chico Buarque, porém, é ambígua. Os personagens são caracterizados como ambiciosos, desejam ascender cada vez mais na escala social. No entanto, enquanto crescem socialmente, decrescem em valores morais, já que revelam vaidade, corrupção, autoritarismo, exploração e desrespeito ao ser humano. Há uma ironia também no sentido de ascensão no desenrolar da linha genealógica, pois em vez de uma subida, assiste-se a uma decadência dos Assumpção.

A árvore genealógica dos ancestrais paternos do narrador-personagem pode ser assim ilustrada: primeiro, Doutor Eulálio Xerxes Assumpção, alquimista e médico particular de Dom Manuel I. Em seguida, Dom Eulálio Penalva d'Assumpção, o qual usava, como símbolo de poder, um chicote para fustigar jesuítas; adiante, o general Assumpção, tetravô do narrador, herda o chicote e demonstra poder ao lado dos castelhanos contra a França de Robespierre. Já o trisavô, conselheiro do Marquês de Pombal, veio para o Brasil com a corte portuguesa e usava o mesmo chicote para sovar marujos. Seguindo no Brasil, o bisavô era negreiro e, segundo o narrador, chegou até a manifestar “defesa” aos escravos, desejara repatriá-los fundando uma Nova Libéria com a capital Petróvia. O avô Eulálio, no entanto, era Barão de escravos, sabia bem lanhar a pele dos negros fujões. Por sua vez, o pai, Eulálio Ribas d'Assumpção, Senador da República, tinha naquele chicote uma herança patriarcal, símbolo de mando e poder. A partir de Eulálio Montenegro d'Assumpção, o narrador-personagem, a linha genealógica, sempre em ascensão social, até este ponto, começa esboçar um declínio que coincide com o aparecimento de Matilde na família. A interrupção na tradição familiar de só gerar filhos homens se dá com o nascimento da filha Maria Eulália. O que se observará na sequência é o traçado nítido de um modelo que serve como antípoda da elite social, uma vez que o filho de Maria Eulália, Eulálio d'Assumpção Palumba, torna-se um militante comunista, morto na prisão no contexto do golpe militar de 1964. O filho desse último, Eulálio d'Assumpção Palumba Júnior, é morto num motel, confundido com um bandido. Já Eulálio d'Assumpção Palumba Neto é um traficante no Rio Janeiro.

A genealogia da família, assim como a genealogia do brasileiro, não segue uma linha reta, mas tortuosa. Por traz do registro formal da história da família, existem outras histórias,

algumas lacunas não preenchidas e enigmas não desvendados. Além da genealogia dos “Assumpção”, escrito com o “p”, símbolo de erudição, de origem patriarcal, tradicional e que impõe um autoritarismo e conservadorismo, convivem os “Assunção”, escrito, assim, com a ausência do “p”, pois são filhos de pais desconhecidos. Trata-se da família dos Balbinos, escravos e descendentes de escravos, filhos bastardos, gerados do contato do senhor com as escravas negras.

Assunção, na forma assim mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos. Curioso é que seu filho, também Balbino, foi cavaleiro do meu pai. E o filho deste, Balbino Assunção Neto, um preto meio roliço, foi meu amigo de infância. Esse me ensinou a soltar pipa, a fazer arapucas de caçar passarinho [...] (BUARQUE, 2009, p. 20).

A origem das personagens demonstra as misturas étnicas e de classes. Assim, assiste-se ao relacionamento dos Eulálios d’Assumpção com os Balbinos d’Assunção. Enquanto aqueles representam o bom falar¹², os Balbinos¹³ representam o balbuciar de uma voz pronta a atender aos caprichos dos Assumpção. Os Balbinos ocupam a condição de leais criados, cães fiéis; as Balbinas servem o seu corpo aos Assumpção, seja como amantes ou como amas de leite ou babás. Verifica-se uma tradição inscrita nesses nomes, como a indicar a permanência do *status quo*, a manutenção dos privilégios de uma classe que se sustenta sob a égide dos preconceitos de classe, raça e gênero. Não se deve deixar de considerar que o narrador está preso, atado a uma ideologia conservadora. Saliente-se que o pai, a quem ele tanto admirava, pertencia ao partido político conservador.

Como poderíamos entender a presença de Matilde em meio aos Assumpção e aos Balbinos? Matilde levaria adiante o fio conservador dos Assumpção? Matilde é filha bastarda de um deputado e (completa?) o número sete das irmãs: Anna Theresa, Anna Amélia, Anna Cristina, Anna Leopoldina, Anna Isabel, Anna Regina, Matilde. Poder-se-ia identificar nessa numeração da irmandade as sete irmãs celestes, no entanto, a harmonia dessa constelação se desfaz, uma vez que o número sete, representativo de Matilde, torna-se lacunar, enigmático, irônico. Matilde destoa das irmãs, é fruto de uma relação extraconjugal do pai. Ela não possui o traço do conservadorismo, nem mesmo transporta a nobreza da estirpe familiar. Veja-se que

¹² Segundo Antonio Geraldo da Cunha (1982), no *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*, o prefixo “eu” é derivado do grego *éu*, de *eús*, usado na forma neutra de *eú* bem. Lálío vem do grego *lálos*, loquaz, falante. Assim eu + lalio forma: o bom falante.

¹³ Balbino, do latim *Balbinus*, diminutivo de *Balbus*, variante *Balbo*, balbuciente, que tartamudeia, conforme o *Dicionário etimológico de Nomes e Sobrenomes*, de Rosário Farani Mansur Guerios (1949).

todas as irmãs carregam o palíndromo “Anna”,¹⁴ que transporta o símbolo de conservação, de permanência, seguido de nomes de princesas ou rainhas: Theresa, Amélia, Cristina, Leopoldina, Isabel, Regina. Matilde tem, assim, uma origem enigmática, mas que pode ser vislumbrada a partir da informação de que sua mãe reside “lá para as bandas da Bahia”, “era de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas.” (BUARQUE, 2009, p. 20). A filha, Maria Eulália, chama a mãe de mulata e considera que os caracteres afros do neto teriam sido herdados dela. Por outro lado, Eulálio afirma que a esposa “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.” (BUARQUE, 2009, p. 149). A linha da vida de Matilde é, pois, tortuosa. Matilde aparece de forma a embarçar o fio conservador da família Assumpção. Ela faz Eulálio romper com a tradição ao casar-se com uma mulher de cor, cuja condição, antes, era apenas a de amante, e dá a luz a uma filha, quebrando com outra tradição, de os Eulálios terem somente filho homem.

Percebe-se, todavia, que não somente a história de Matilde possui uma linha “tortuosa”. O próprio narrador-personagem, que tanto exalta a genealogia dos Eulálios, por uma ironia, expõe dúvidas acerca de seu nascimento. A mãe, antes de tê-lo, havia sofrido cinco abortos e, em momento de raiva, afirma que na sua família não havia ninguém com lábios tão grossos como os seus; quando adolescente espalharam na escola que ele era filho adotivo. Pode se aventar que era apenas uma crise psicológica presente na infância, como reconhece o narrador, “qualquer criança passa por isso.” No entanto, há de se considerar que tais insinuações preocupavam a personagem, “a chacota mexeu comigo”, “fiquei com a ofensa engasgada estes anos todos.” (BUARQUE, 2009, p. 74,75). Tempos depois, descobre que um de seus parentes, o “tio Badeco Montenegro tinha cabelo pixaim”, a evidenciar a miscigenação presente em todas as famílias brasileiras.

O romance familiar que trata de um momento de crise psicológica acerca da identidade aparece, assim, nessa narrativa. De acordo com Freud (1976), primeiramente, a criança vê-se envolvida numa intimidade com os pais recoberta de intensa proteção e

¹⁴ O nome “Anna” é um palíndromo. De acordo com a explicação de Massaud Moisés, o palíndromo: “Diz-se das palavras, versos ou sentenças que podem ser lidos indiferentemente da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda”. É utilizado como um jogo literário que pode doar ao texto um sentido a mais. O vocábulo “palíndromo” vem do grego “*palíndromos*, que corre outra vez, *palím* outra vez, *drum* correr.” (MOISÉS, 1978, p. 382). Simbolicamente, Ana apresenta uma relação com a palavra ano: “*Anus* ou *annulus* para os romanos, vocábulo que alguns autores relacionam com *anulus* (anel) e depois por extensão com o ciclo zodiacal.” Anuncia um retorno periódico ao mesmo ciclo, indicando um estado de permanência. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 92). Assim, “Anna”, no contexto de *Leite Derramado*, assume o sentido de repetição, conservação, permanência, portanto, associa-se à tradição. Matilde, não porta esse símbolo da tradição, ao contrário, ela corta o fio da tradição.

aconchego, e, desse modo, sente-se o centro para o qual convergem todos os afetos. Nesse momento, os pais são exaltados de forma hiperbólica. Apresentar positivamente a imagem dos pais é exaltar e afirmar a própria identidade, numa expressão de forte narcisismo. Mas é chegado o momento em que é necessário certo grau de afastamento deles, para que o filho consiga desenvolver a sua própria personalidade. Esse afastamento gera a crise, uma vez que a sensação de ser abandonado pelos genitores desperta o sentimento de que eles são maus, e, daí, imputá-los todas as espécies de desqualificações. São feitas comparações com outros pais, supostamente melhores que os seus, e fantasias a respeito da origem são criadas: a ideia de que possui pais falsos, de que seus verdadeiros pais o abandonaram e a possibilidade de ter sido adotado.

A formação do romance tem como origem esse conflito acerca do nascimento, em que a criança é personificada como perdida, abandonada pelos pais ou vítima de alguma circunstância. Essa é a base da história do herói romanesco, que se identifica com a trajetória da criança perdida dos contos de fadas que gira:

[...] em torno de um acidente de nascimento por ele vinculado ora a um fenômeno natural, ora a um mau presságio ou à malignidade de alguma potência invisível. Não é raro o trauma é identificado com a morte da mãe (tema primordial do órfão e da madrasta), mas pode também ser resultado da fatalidade de um nascimento inferior (a miséria do *Pequeno Polegar*), a um sinal eletivo perigoso (a criança nasce com sorte), a um tabu misterioso (o fuso da *Bela Adormecida*), a uma profecia sinistra (o filho varão designado como assassino do pai usurpador do trono), a uma mudança de família (a criança abandonada em razão de uma profecia e recolhida por pais adotivos), ou ainda a um ato falho (esquecimento de um gesto, de uma fórmula consagrada ou de um simples costume). (ROBERT, 2007, p. 64-65).

Por vezes, o sentimento do herói em tais narrativas é de uma vítima, e os pais, por mais que sejam justificados por seus atos, não deixam de ser interpretados pelo filho como culpados. O destino da personagem é um tanto irônico, pois sofre golpes e sente-se ameaçado exatamente por aqueles que têm o papel de protegê-lo. A elevação do herói está em superar as provas que a vida lhe impõe, sozinho, sem ter em quem se apoiar.

A trajetória de Édipo, nesse sentido, mostra-se de forma exemplar. O filho, abandonado ao nascer, é criado por pais adotivos. Ao se tornar adulto, assassina um homem sem saber se tratar do próprio pai. Casa-se, então, com a viúva do homem que assassinara. E, só depois de ocupar o antigo posto de seu pai e ter concebido filhos com a própria mãe é que descobre o que tinha se passado. Revela-se, então, assassino do pai e incestuoso, tendo como punição a cegueira. Segundo Marth Robert, “Édipo representa efetivamente a transição entre a Criança Perdida e o Bastardo do ‘romance familiar.’” (ROBERT, 2007, p. 70).

Em *Leite Derramado*, o narrador repisa e amplia o romance familiar, ao fazer convergir toda a narrativa para o desaparecimento de Matilde ainda no período de lactação, como se fosse ele também um órfão. Assim, por exemplo, enquanto Maria Eulália tinha a ama de leite para amamentá-la, ele afirma: “e eu não tinha outros peitos para me consolar.” As fantasias a respeito do nascimento reaparecem, então, através das fantasias de Maria Eulália. Uma das versões transmitidas sobre o desfecho de Matilde é de sua morte no momento em que dava à luz a filha Maria Eulália. O pai justifica a história criada sobre o nascimento da filha.

Pareceu-me a princípio uma boa história, capaz de incutir brios na filha, ao mesmo tempo que proporcionava à mãe uma saída triunfal. Cedo ou tarde eu teria de desenganá-la, mas fui protelando o assunto, e Maria Eulália não só cresceu aferrada à minha mentira caridosa, como a aprimorava por sua conta. Imagino suas colegas de ginásio disfarçando o riso, enquanto ela contava do corre-corre de enfermeiras, do obstetra a se descabelar e da mãe em meio a convulsões, espumando e rogando a Deus que salvasse a criança. (BUARQUE, 2009, p. 121).

A história do filho abandonado se repete no neto, no bisneto e no trineto, criados todos pelo narrador-personagem. Passa-se o seguinte, Maria Eulália casa-se com Amerigo Palumba, um descendente italiano que se dizia “representante de grupos financeiros internacionais.”. Dessa união, nasce Eulálio d’Assumpção Palumba. Depois de vender os imóveis herdados por Eulálio, o genro desaparece levando embora todo o dinheiro obtido com a negociação. Assim, o neto é criado pelo avô. Na juventude, torna-se comunista, é preso e morto nos porões da ditadura, em 1964. Segue-se que Eulálio d’Assumpção Palumba engravidara uma mulher na prisão. Quando o filho desse comunista nasce, o velho Eulálio é convocado a ir até a cadeia buscar o bisneto, o qual recebe o nome de Eulálio d’Assumpção Palumba Júnior. Por sua vez, o bisneto, chamado por Eulálio de “o negão”, passa a ter um caso amoroso com uma moça branca de *status* social elevado, por coincidência, neta de Anna Regina, irmã de Matilde, abordando, desse modo, o perigo da consanguinidade, como bem aparece nos romances familiares. O namoro do bisneto com a tal moça, traz o seguinte desfecho: Eulálio d’Assumpção Palumba Júnior é assassinato no motel, supostamente pelo pai da jovem que engravidara. Completando o círculo das repetições, o trineto também é deixado para ser criado por Eulálio, e vem a ser aquele jovem descrito como louro e de olhos azuis, traficante no Rio de Janeiro.

Eulálio, em uma de suas falas dirigidas a Maria Eulália, tenta contar essa história de nascimentos e orfandade dos seus descendentes, mas, devido à memória senil, às vezes, mistura neto com bisneto e trineto:

Até me emocionei ao ver o pimpolho, praticamente órfão de pai e mãe, porque Amerigo Palumba estava longe e você, presa e incomunicável. Mas espere um pouco, isso não é possível porque você saiu do hospital ao meu lado, com a criança no colo. Só sei que Eulálio d'Assumpção Palumba Júnior foi batizado e criado por nós, hoje é esse garotão que me leva para andar de carro e me dá charutos cubanos. [...] minha cabeça fica meio embolada é uma tremenda barafunda... (BUARQUE, 2009, p. 39).

Nessa linha de descendência, é interessante a tônica sobre a questão da orfandade, que traz em seu bojo a origem bastarda do brasileiro, de modo a denunciar uma mistura de raças e a ausência de pureza étnica. A mistura é bem expressa no fato de Eulálio, descendente de barões e senhores de escravos, ter um bisneto chamado de “negão” e um trineto louro e de olhos azuis. O susto de Eulálio diante da aparência do bisneto é narrado de maneira irônica: “Da noite para o dia os cabelos dele se encrespam, o nariz de batata engrossara mais ainda, e quando mais o menino escurecia, mais me perturbava conhecer a sua cara de algum lugar.” (BUARQUE, 2009, p. 148). Agora era a família Assumpção que sofria preconceitos, pois o bisneto Eulálio d'Assumpção Palumba Júnior não era aceito pela família da namorada branca. No entanto, o bisavô tem orgulho deste descendente “o negão aí é descendente de dom Eulálio Penalva d'Assumpção, conselheiro do marquês de Pombal.” (BUARQUE, 2009, p. 150). Descrição bastante irônica, em que se apõe, lado a lado, o “negão” com “Penalva” e a brancura contida em “Pombal”. E o narrador surpreende-se ainda mais com o trineto, pois o filho do “negão” nasce louro e de olhos azuis, fato que levanta as suspeitas de Eulálio de ser esse realmente filho de seu bisneto.

Tais enigmas acerca do nascimento trazem à tona a própria história bastarda do brasileiro, que não possui uma identidade fácil de ser descrita. “Filho da dor”, se retomarmos José de Alencar, que personificou em Moacyr a origem do brasileiro originário do encontro da índia com o português. “Sem nenhum caráter”, como afirmou Mário de Andrade, que em *Macunaíma* expõe a miscigenação um tanto desarmônica do índio, do africano e do europeu. Já Chico Buarque, como se vê, apresenta-nos Eulálio, que já transporta no nome a referência à identidade “Eu” e, pela narração de sua genealogia, conhece-se a expressão de um descendente de uma elite de ego exaltado, porém decadente. A grande preocupação do narrador em reafirmar, confirmar, exaltar sua origem, só faz levantar dúvidas dessa história familiar. De modo tal que a imagem do “nobre” se traveste em “esnobe”, “o berço” em “escória”. A boa cepa, a árvore genealógica dos Assumpção, como se vem mostrando, decai socialmente; e a pureza vai se colorindo de várias tintas, de tantas misturas que o narrador já não sabe mais como explicar-se.

3.4 A confissão pelo avesso da linguagem

Como um penitente em estágio de purificação, Eulálio confessa-se, no entanto a sua confissão é feita por meio de uma linguagem irônica, em que o sentido deve ser extraído pelo seu avesso. Assim, as afirmações dadas valem-se como negativas, de modo que o alto assume o sentido de baixo, o nobre se transforma em esnobe, o requinte em vulgaridade, a pureza em mácula.

Por entre o discurso proferido pelo narrador em torno da genealogia, escorre um contra discurso a desmentir a pretensa história de homem bem nascido. A pureza de sua própria origem, dos antepassados, de parentes e dos membros que compõem o círculo social em que convive é relativizada. Em meio à versão orgulhosa de pertencer a uma elite nobre, pela origem e pelo poder de mando, o narrador, talvez sem perceber, emite fatos e aspectos que desmentem a noção de pureza de origem de classe e de etnia:

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

Ao chamar a atenção sobre sua própria pessoa, informações implícitas que desqualificam os seus antepassados vêm à tona e confrontam as intenções de honrarias à família. Na referência elogiosa ao pai, subtraem-se informações um tanto desagradáveis do avô, em sua aventura africana, quando foi “vítima de ciúmes e maledicências” e teve que “buscar asilo em Londres, onde morreu amargurado.”. O elogio vai, assim, se transformando numa espécie de denúncia, da qual se podem colher pistas que condenam o comportamento de seus ascendentes. No discurso de enaltecimento do pai, identifica-se um tipo especial de construção de linguagem, em que o negar constitui uma afirmação. A referência elogiosa perde sua força enaltecidora na estrutura comparativa do pai com o avô: “Espírito prático, foi parceiro dos ingleses na Manaus Harbour, e não na aventura africana de seu pai, igualmente vítima de ciúmes e maledicências”. Se, por um lado, procura-se exaltar, pela comparação diferenciadora, “não na aventura africana do seu pai”, por outro lado, a comparação não deixa de rebaixar a figura paterna. Comparação que, a um só tempo, nega e afirma. A contraditar a exaltação, o leitor pode questionar, ao ler o excerto, qual seria o motivo de se expor uma

defesa ao avô? E pode se verificar que é pela defesa que se denunciam os atos ilícitos: “Fique sabendo que meu avô já nasceu muito rico, não iria macular seu nome por se locupletar com dinheiro público.” Aí se vê que a negação indica as possibilidades da existência do que se procura negar. Ainda mais quando se conhece que fora punido por atos praticados: “Mas com o fim do Império, teve de buscar asilo em Londres, onde morreu amargurado.”.

Por um processo de transferência de sentido, como é próprio da comparação que só tem razão de existir a partir de uma igualdade subjacente aos termos, infere-se que o mesmo que acontecera ao avô, tenha se passado também ao pai, o senador Eulálio d’Assumpção. Da mesma feita, enquanto o avô pagou pela mácula da corrupção no exílio, o senador, por sua vez, fora assassinado por ter cometido atos de traição. Assim, a morte do próprio pai levanta suspeita de prática de corrupção, pois não é certeza que tenha sido morto por crime passional. Maria Violeta cogita que tenha sido alvo de um crime por negociata política. Motivos que dão mostras da presença de alguma mancha em sua conduta moral. Atente-se para as descrições feitas do senador Assumpção: “Nunca uma nódoa, uma ruga na roupa, meu pai de manhã sai do quarto tão alinhado quanto entrou de noite, e quando menor eu acreditava que ele dormia em pé de feito cavalo.” (BUARQUE, 2009, p.104). Note-se que esta negativa não está dissociada da referência antes feita ao avô: “não iria macular o seu nome em se locupletar com dinheiro público.”. A semelhança entre os enunciados pode ser percebida pela presença de termos que mantêm uma correlação de sentido, o “não” e o “nunca”; a “mácula” e a “nódoa”, que transportam um mesmo sentido: a negação da existência de falhas de seus nobres ascendentes.

Observa-se que o discurso vem acompanhado de um contra discurso, negativas que valem como assertivas. Por meio da compreensão das mensagens subliminares, tem-se acesso ao recôndito da linguagem. Segundo Freud, em seu estudo sobre “A negativa”, o que é rejeitado, negado, estirpado, dado como falso, mentiroso constitui a própria verdade, o significado latente. É como se a realidade indesejada só pudesse vir à tona acompanhada de uma negação que a desfaz. Assim, o termo negativo pode ser apagado do enunciado podendo ser considerado apenas o conteúdo geral (FREUD, 1996). A negação da existência de nódoa é desfeita por completo quando se narra o assassinato do pai, momento em que a nódoa e a mácula são pintadas com cores encarnadas, visíveis na imagem do sangue derramado sobre o tapete .

[...] vai restar visível uma mancha úmida no colchão, que tratarei de virar como faço toda manhã, deixando para cima o lado das manchas secas. Terei a sensação de que o colchão pesa mais um pouco, a cada dia e imaginarei que na palha dentro dele, se

impregna a pasta de meus sonhos e atos solitários. E pensarei que, se eu tivesse virado o corpo do meu pai na garçonnière, ele pesaria igual ao colchão e exalaria o mesmo cheiro. Sempre me lembrarei do meu pai de braços no tapete ensanguentado, e de como o delegado me impediu de tocar o corpo. Ele não precisava me apertar o braço, eu só não queria deixar meu pai daquele jeito, com a boca aberta no tapete. E queria entender por onde entraram tantas balas, porque parecia que todo o sangue dele tinha saído pela boca, aquela grande úlcera. (BUARQUE, 2009, p. 70).

O assassinato do senador levantou discussão acerca de sua idoneidade: “É pelos cochichos compreendi que o nome do meu pai, notável da República, caíra de um jeito grosseiro na boca do povo, Assunção, o assassino? Assunção, o corno?” (BUARQUE, 2009, p. 57). Observa-se que nesse enunciado, o nome do pai aparece decaído em Assunção, sem o significante “p”. O texto leva a compreender que o motivo do crime estaria ligado a um ato de traição. Enquanto, Maria Violeta, a mãe do narrador, associa o crime a uma traição política, Eulálio d’Assumpção parece querer entender tratar-se de um crime passional. O narrador reage tal como fizera em sua meninice: “vai restar visível uma mancha úmida no colchão, que tratarei de virar como faço toda manhã.” (BUARQUE, 2009, p. 57). Esta atitude mimetiza o ato de negar, escamotear a verdade considerada desqualificante, corresponde à ação de rejeitar a realidade indesejada.

Já o pai de Matilde, o deputado, mantinha relações extraconjugais com a “gente do Norte.” No texto, a região norte do país é referenciada em tom pejorativo “essa gente do Norte”, como se fosse uma região que possuísse uma população primitiva, por ser composta de pessoas mestiças, de condição social humilde, portadora de uma cultura inferiorizada, por ser diferente da considerada com alto desenvolvimento e nível cultural: “Deve ter outras, ela disse, o traidor deve ter outras por lá. E depois de um suspiro acrescentou essa gente do Norte.” (BUARQUE, 2009, p. 73). Há, na reprodução da fala, uma classificação de pessoas entre os que pertencem aos desenvolvidos, civilizados, bem-nascidos, aos puros e, no dizer de Roberto Damatta, “as gatinhas”, “a gentalha”, “numa palavra, aos impuros em geral.” (DAMATTA, 1997, p. 204).

Por sua vez, o genro da personagem, Amerigo Palumba, de quem se orgulhava por representar grupos financeiros internacionais e considerava interessante por apresentar-se bem vestido – “O lenço de seda, a abotoadura de brilhantes, a pérola na gravata, tinha lá sua graça o estilo” – o surpreende e decepciona quando abandona a filha, levando embora todo o dinheiro adquirido com a venda dos imóveis herdados. Além disso, a imagem de boa aparência e aparato social do genro é contrastada com a informação de que seu pai conseguira enriquecer-se estripando porcos. Tal atividade é vista pelo narrador de forma rebaixadora, como se fosse algo do que se envergonhar e, portanto, acreditava que o filho “deve ter erguido

as mãos para o céu durante a guerra, quando as bandas antifacistas incendiaram seus frigoríficos.” (BUARQUE, 2009, p. 37).

O alto e o baixo, elevações e descidas, os desníveis sociais dão a perceber as muitas misturas, de tal modo que não é de se espantar que a própria mãe, Maria Violeta, tenha, após a viuvez, se unido a um de seus empregados, o chofer Auguste. Ele estava pronto para servi-la, ocupava uma condição subalterna, porém, era elegante e falava francês. Passou a fazer o papel de marido. Como mostra disso, passa a vestir os pijamas do senador, com suas insígnias, a dividir a cama com Maria Violeta e atendê-la pelo nome do marido Eulálio d’Assumpção. O comportamento do chofer mimetiza bem o ritual de destronamento da festa carnavalesca, na qual o nobre é travestido em escravo e o escravo ascende à condição de rei, conforme Bakhtin (2010b).

Sob essa mesma perspectiva, os vínculos culturais são encontrados em várias passagens da narrativa, de modo a tornar relativo o que, até então, era considerado nobre, culto, elevado, confirmando a cosmovisão carnavalesca da sátira da menipeia no estilo do romance. Assim, até mesmo o francês Jacques Dubosc, representante de uma cultura elevada, – a cultura francesa – demonstra o gosto de tomar batida de limão e de caçar capivaras em meio a índios selvagens. Não é de se espantar, então, que Eulálio Montenegro d’Assumpção, filho de Senador e neto de Barão, seja flagrado demonstrando “direito de primícias de senhor” com Balbino, colega negro, descendente de escravos: “Eu estava com dezessete anos, talvez dezoito, o certo é que já conhecia mulher, inclusive as francesas. Não tinha, portanto, necessidade daquilo, mas do nada decidi que ia enrabar o Balbino.” (BUARQUE, 2009, p. 19).

Eulálio acredita que o convívio com Balbino tenha sido importante para que não tivesse preconceito, “garanto que a convivência com Balbino fez de mim um adulto sem preconceito de cor.” (BUARQUE, 2009, p. 20). Ele argumenta, como prova disso, a sua paixão por Matilde. Ainda faz questão de ressaltar a diferença com relação à mãe e ao pai no que diz respeito à expressão de preconceito. A mãe chega a perguntar-lhe “se Matilde não tinha cheiro de corpo”; enquanto o pai fazia questão de ressaltar que “só apreciava as louras e as ruivas, de preferência sardentas.” (BUARQUE, 2009, p. 20). Nessa diferenciação com o pai, destaca-se o jogo de cores. Enquanto o progenitor gostava de mulheres sardentas; Eulálio apaixonou-se por Matilde, que surpreendia pela “alvura dos seios” que brotava “de um colo tão moreno” e pela “suas coxas com a pele perfeitamente morena, sem mancha alguma.” (BUARQUE, 2009, p. 158). De forma irônica, em contraste com a amante do pai – a sardenta

–, Matilde apresenta-se como imaculada, associada à brancura (dos seios), sendo aquela que não possui nenhuma mancha.

No entanto, não se deve confiar plenamente nas garantias dadas pelo narrador sobre a ausência de preconceito de sua parte. É importante estar alerta para a imagem de máscara contida na aparência de civilização ilustrada presente na sociedade brasileira historicamente baseada na cultura escravocrata. Sociedade ambivalente, marcada pelo amálgama desconcertante de civilização e barbárie, ordem e desordem, com bem mostra Antonio Candido em “Dialética da malandragem”. Na sociedade brasileira, os “horrores da estrutura social não impossibilitavam a freqüentação extensa da vida intelectual européia.” (SCHWARZ, 1997, p. 181). Como símbolo disso, o romance de Chico Buarque mostra, como relíquia da família dos Assumpção, o chicote¹⁵ escravocrata escondido na biblioteca, por trás da enciclopédia *Larousse*, símbolo da ilustração.

Na leitura do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Roberto Schwarz traça o comportamento de personagens representantes da elite brasileira, como Contrim e Brás Cubas, identifica a contradição de seus comportamentos, já que viviam às custas do trabalho escravo e, diante da sociedade, primavam em mostrar uma aparência de ilustrados, civilizados e modernos. “O indivíduo evoluído não tem escravos, não bate neles e não contrabandeia no ramo.”, pontua Schwarz (1997, p. 118). Em *Leite Derramado*, a crítica ao comportamento da elite brasileira sobressai em meio à exposição da fachada de refinamento que recobre o porte da família do senador Assumpção. O senador apresenta-se como um *lord*, impecável em seu traje; a esposa Maria Violeta compra os seus vestidos na Europa e é freguesa dileta das costureiras francesas; a língua escolhida para se comunicar em casa é o francês. O ranço do tratamento senhorial, entretanto, permanece, como se vê, nas atitudes desabusadas do menino

¹⁵ O chicote que aparece no romance fora comprado pelo antigo antepassado do narrador, curiosamente, em Florença “para fustigar jesuítas”. A presença desse instrumento de tortura traz à memória a cena presente no canto XVIII d’“O inferno” em que demônios dão chicotadas sobre os penitentes: “Vi à direita nova turba inquieta,/atormentada à mão de açoitadores, de que a seção primeira era repleta./ No fundo estavam, nus, os pecadores:/ ia um grupo , o outro vinha, em direção/ inversa, como atletas corredores/[...] Aqui e ali, na arena diferente/vi corníferos demos, estalando/ o relho em suas costas rijamente/ Ah!Como os pés lhes iam disparatando/ à primeira pancada, e, pois, nenhum/ quedava, novos golpes esperando!” (ALIGHIERI, 2006, p. 207). De forma memorável, o uso do chicote escravocrata também já fora literariamente registrado no poema “Navio negreiro”, de Castro Alves, numa remissão ao inferno dantesco. É digno de nota o valor da tradição dada a esse objeto que perpassa as gerações de Eulálio até desaparecer na época da ditadura quando confiscado pelos militares. O chicote desaparecera, mas o abuso de poder, que dele emana, permanece nas atitudes do comportamento senhorial, bem ilustrado por Eulálio diante dos funcionários do hospital: “Saibam vocês que papai tem um chicote guardado ali na biblioteca, atrás da enciclopédia Larousse. [...] É um chicote fora de uso, uma relíquia de familiar que ele herdou do pai, meu avô Eulálio. Mas assim que voltar da Europa, se ouvir falar que deram na cabeça do filho, vai distribuir chibatadas às cegas por aí. Vai açoitá-los todos, não importa homem ou mulher, vai soltar o azorrague em vocês como meu avô no velho Balbino.”(BUARQUE, 2009, p. 102).

Eulálio com a empregada e mesmo no tom imperativo com que o narrador-personagem se dirige às pessoas de um modo geral.

Desse ângulo, a afirmação de Eulálio d'Assumpção, “garanto que a convivência com Balbino fez de mim um adulto sem preconceitos de cor”, corresponde a uma falsa crença na democracia racial no Brasil, na feliz convivência entre brancos, negros e mestiços (FREYRE, 2006). A consideração que faz Eulálio de si mesmo é de homem civilizado, ético e democrático.¹⁶ O texto de Chico Buarque, no entanto, é de fina ironia. A lupa da narrativa desmente o narrador-personagem, as atitudes que tem em relação à Matilde desacreditam as garantias dadas por ele mesmo. Eulálio é flagrado, em várias passagens, manifestando preconceito em relação ao comportamento e à cultura da esposa. Ele a reprova em sua maneira de ser, seu comportamento, suas preferências musicais, seu jeito de dançar, vestir-se, portar-se em público. O preconceito é expresso, então, por um “sentimento obscuro, entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha.” (BUARQUE, 2009, p. 66).

Ora, estamos, então, diante de um artifício literário bastante preparado para expor as imagens, situações e atos um tanto desconcertantes das gentes do Brasil. Tal artifício reitera *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cujo narrador, livre da censura, devido à condição de defunto, denuncia a si mesmo. Não diferente do narrador machadiano, que Roberto Schwarz identificou como se estivesse no banco dos réus, este narrador buarqueano faz, de forma indireta, uma espécie de autojulgamento. Assim, em artigo sobre *Leite Derramado*, entende Roberto Schwarz que, a personagem da elite carioca, Eulálio d'Assumpção, está em “uma situação machadiana, em que a crítica social não se faz diretamente, mas pela auto-exposição ‘involuntária’ de um figurão [...] Este sem querer vai entregando os segredos de sua classe, em especial, os podres.” (SCHWARZ, 2009).

Como no purgatório, em que a alma só pode escapar se feita a confissão, Eulálio, ainda que de modo indireto e sem perceber, faz uma auto-exposição. As impurezas, a mácula, a mancha sobressaem nas imagens, caracteres e comportamentos. Em ascensão para outra realidade e em decadência físico-moral, a personagem encontra-se num estágio semelhante a de um penitente do purgatório. Em trânsito, em meio à vida que se passou e a outra que virá, recorda, analisa e confessa, involuntariamente, os atos cometidos. Como numa espécie de purgação, paga pelo preconceito e atos soberbos num hospital infecto, lamentando e gemendo,

¹⁶ O Brasil é marcado por uma ambição ambivalente, desde o final do século XIX : “vestir um país ainda preso à economia escravocrata com os trajes modernos de uma grande democracia burguesa.” (HOLANDA, 2004, p. 79).

com uma ferida na memória e físgadas no peito, sentindo dores, enfim, por todo o corpo, já coberto de escaras.

4. O PARAÍSO

Eulálio, no hospital público, encontra-se na mesma situação daqueles penitentes do purgatório que desejam sair daquele lugar e alcançar o paraíso: “Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra.” (BUARQUE, 2009, p. 5). É pela atuação da memória que ele volta ao tempo e revive a infância paradisíaca. Observa-se que as descrições desse momento retomam uma tópica que aparece também n’*A Divina Comédia*, no momento em que Matelda apresenta a Dante o espaço do paraíso:

‘Os cantores de outrora, ao celebrar,
no seu Parnaso, a idade áurea feliz,
pensariam talvez neste lugar.

Aqui à luz surgiu a humana raiz;
Aqui é primavera e é floração;
esta água é o néctar, de que lá se diz’.
(ALIGHIERI, 2006, p. 550).

A referência a “terra da feliz infância” e a “raiz da serra” em *Leite Derramado* faz um diálogo com *Visões do paraíso* em que Sérgio Buarque de Hollanda apresenta a imagem edênica do Brasil na visão dos colonizadores. Sublinhe-se ainda que “raiz da serra” retoma outra obra de Hollanda, *Raízes do Brasil*. Não é demais frisar que o nome raiz da serra traz a imagem de verticalidade, de um lugar que é preciso galgar da extremidade mais baixa até alcançar o ponto mais alto, como o monte que Dante precisou subir para atingir o paraíso terrestre. Um dos personagens do romance chega a fazer essa identificação: “Amerigo Palumba que não conhecera a fazenda em seu esplendor ao chegar à margem do ribeirão disse, cazzo, isto é o paraíso.” (BUARQUE, 2009, p. 79). A fim de melhor compreendermos as relações entre esse lugar no romance de Chico Buarque e o paraíso terrestre que aparece n’*A Divina Comédia*, trataremos, inicialmente, do seu significado e de como ele foi configurado no poema de Dante.

O paraíso é o lugar da felicidade, da satisfação dos desejos, corresponde ao momento da inocência humana. Segundo Jacques Le Goff: a geografia do cristianismo “localizara na superfície da terra o Paraíso terrestre, dando assim, até a consumação dos séculos, um espaço a essa terra da Idade de Ouro à qual os antigos apenas tinham concedido um tempo, horizonte nostálgico da sua memória.” (LE GOFF, 1995, p. 16). Lugar que retorna sempre à memória do homem, o paraíso representa aconchego, conforto, repouso; os deleites que a mãe e a amante proporcionaram ao homem um dia, bem como as delícias a serem usufruídas da

natureza. Essa realização foi versificada por Dante nos últimos cantos de “O purgatório”, lá paraíso foi descrito como as “primícias do perene prazer” (ALIGHIERI, 2006, p. 552).

O paraíso que aparece n’“O purgatório” de Dante, porém, não é ainda o céu. Há uma distinção entre o paraíso terrestre e o paraíso celeste. A Idade Média gravou o paraíso terrestre, o éden, como um lugar preparado para a humanidade nos primórdios da criação, mas, por causa do pecado, o homem o perdera. No imaginário, o paraíso terrestre aparece “como recanto inacessível da terra”. O céu é uma duplicata do paraíso terrestre, porém, “é um Céu metafísico, residência eterna de Deus e dos eleitos.” (LE GOFF; SCHMITT, 2006, p. 23, 25).

O paraíso que está no alto do monte do purgatório, portanto, é um paraíso terrestre e não celeste. Logo em sua entrada, Dante contempla um ambiente de claridade, de alegria primaveril, de perfume e canto de pássaros a entoar rimas:

Na ânsia de me internar pela divina
Floresta virginal, ampla e sombria,
que um pouco a luz quebrava matutina,

sem hesitar, tomei a aberta via,
começando a adentrar a passo lento
o campo, que de aromas recendia.

Um sopro leve, qual terreno vento,
o rosto suavemente me afagava,
em constante e uniforme movimento,

e, trêmulos e ondeantes, declinava
os extremos dos ramos alongados
para onde o monte a sombra projetava.

Não os tinha, porém, tão agitados
que impedissem os pássaros, nas cismas,
de modularem, juntos, seus trinados:

E eles, no canto alegre, as auras primas
saudavam, entre as folhas perpassando,
como se em contraponto as suas rimas,
(ALIGHIERI, 2006, p. 544).

O ar agradável, a amenidade do clima, demonstra a leveza da alma com que agora está Dante, em oposição à escuridão e as disparidades do clima que expressavam o pesar dos círculos infernais. E se antes o poeta tentava recuar a cada novo círculo, agora o desejo o impulsiona a abrenhar nesse lugar, pois o momento configura “a plena letícia as horas primas”. Lá há o encontro do poeta com Matelda e Beatriz. Mas afinal quem são essas musas paradisíacas?

Começemos por aquela que levou Dante ao céu: Beatriz. Como personagem histórica, Beatriz Portinari nasceu em Florença, em 1266, filha de Folco Portinari, casou-se com Simone De'Bardi e faleceu aos 24 anos de idade. Segundo Otton Maria Carpeaux (1959), duvidar da existência de Beatriz Portinari é o mesmo que duvidar da realidade histórica de Virgílio. Dante dedicou o livro *Vida Nova* a esse amor perdido. Essa obra apresenta a vida juvenil do poeta, expõe o sentimento precoce por uma jovem “bonita e fresca”, que desce do céu para dar aos outros o gosto da vida. Nos seus olhos, o brilho das estrelas reflete luz e virtude.

Vi-a, pois, quando eu quase acabava os nove anos de idade. Levava traje de nobilíssima, singela e recatada cor vermelha, e ia cingida e adornada da forma que convinha a sua pouca idade. Digo que nessa altura, o espírito vital que habita a secretíssima câmara do coração começou a latir com tanta força que se mostrava espantosamente nas menores pulsões. (ALIGHIERI, 1993, p. 7-8).

O poeta só voltará a revê-la nove anos depois.

Passados os dias bastantes a que se cumprissem a referida aparição da gentilíssima criatura, ocorreu que a maravilhosa mulher me apareceu vestida de alvíssima cor entre duas gentis senhoras de maior idade. E, ao entrar numa rua, voltou os olhos, para onde, receoso, me encontrava, e com inefável amabilidade, que o céu já terá recompensado, saudou-me tão virtuosamente que me julguei transportado aos últimos limites da beatitude. (ALIGHIERI, 1993, p. 9).

O abatimento provocado pela paixão por uma dama torna-se causa de comentários nos ambientes frequentados por Dante. O poeta, então, para disfarçar a identidade daquela que rendera o seu amor, escreve vários poemas sobre inspiração amorosa, e o nome Beatriz mistura-se ao nome das mais belas mulheres da cidade de Florença na época. Quando da morte de Beatriz, desconsolado, Dante só encontrará algum conforto na filosofia e na poesia, conforme nos mostra Carpeaux (1959).

N’A *Divina Comédia*, Beatriz desce do céu ao inferno para falar com Virgílio. O poeta latino a descreve como uma mulher “beata e bela”, cujos “olhos lhe luziam mais que a estrela;” (ALIGHIERI, 2006, p. 90). Virgílio dirige-se a ela como uma “mulher de virtude”, a qual pede ao autor de *A Eneida* para que conforte a alma de Dante, servindo-o de guia no trajeto do mundo infernal. Na parte d’“O purgatório”, Beatriz aparece a Dante, faz com que ele confesse o comportamento reprovável na terra. Depois disso, Matelda mergulha a sua cabeça na ribeira. Com o término do episódio, contido na parte “O purgatório”, Matelda desaparece da narrativa. E Dante segue em direção ao paraíso metafísico acompanhado por Beatriz. Ele conhece as maravilhas celestiais e Beatriz retorna a seu trono no céu. Beatriz não

se despede de Dante, mas em uma última visão lança o seu olhar para ele com um sorriso de assentimento. De acordo com Carpeaux (1959), Beatriz é a “inspiração que unifica todo o poema”. Beatriz é muito mais do que uma alegoria das virtudes teológicas, é, antes de tudo, a expressão de um amor ocorrido na infância, uma experiência de erotismo infantil que o poeta sublimou “até o ponto de transformar-se em símbolo da Graça divina”, “É alegoria, é símbolo e é, mais, mulher real.” (CARPEAUX, 1959, p. 20).

Chico Buarque chegou a compor uma música dedicada à Beatriz, tendo como referência os vários papéis exercidos por essa musa. Para compreendermos melhor essa homenagem feita pelo compositor brasileiro, será feita uma apresentação do poema-canção “Beatriz”, de 1982, que nos auxilia ainda mais a refletir sobre a tão famosa criação de Dante Alighieri e sua ressonância no romance *Leite Derramado*.

Ana Maria Clark Peres (2014) fez um interessante estudo dessa canção e nos oferece informações preciosas. A música “Beatriz” (1982) foi composta por Chico Buarque em parceria com Edu Lobo para o espetáculo *O grande circo místico* (encomendada pelo Teatro Guaíra, do Estado do Paraná). Esse espetáculo, com roteiro de Naum Alves de Souza, é composto de balé, música, circo, teatro e poesia. O texto teatral é uma adaptação do poema homônimo de Jorge de Lima, de (1938), que faz parte da obra *A túnica inconsútil*. Baseado em um fato real ocorrido na Áustria, no início do século XIX, o poema de Jorge de Lima trata do comportamento radical do filho da imperatriz Maria Teresa. Este vira as costas para as tradições, deixa a corte e o curso de medicina, casa-se com uma acrobata e torna-se equilibrista de circo. Cria a Companhia, o Grande Circo Knie, que perpetuada pela família, passa a constituir o Grande Circo Suíço (PERES, 2014). Há duas versões desse espetáculo, uma em 1983 e outra em 2002. Deisily de Quadros (2010), em estudo da recepção crítica dessas duas versões, afirma que Jorge de Lima acrescenta duas letras ao nome da família austríaca que de Knie passa a Knieps. A história da dinastia aparece como pano de fundo para tematizar o absoluto, o mistério, a busca do transcendental.

Jorge de Lima integra, dentro do Modernismo Brasileiro, a corrente espiritualista. A sua poesia é marcada pela expressão do catolicismo, pela experiência místico-religiosa e pela reiteração de imagens e símbolos bíblicos. No poema “O grande circo místico”, “destacam-se, entre outros aspectos, a virgindade e a pureza das almas de duas dançarinas no arame, pureza essa, aliás, misturada a uma boa dose de erotismo.” (PERES, 2014, p. 712). Ressalta-se que esse poema de Jorge de Lima mantém laços estreitos com a criação do poeta florentino. César Leal (2015), em sua pesquisa “Universalidade em Jorge de Lima”, constata a influência de Dante na poesia do poeta brasileiro, mostrando de maneira visível, que a obra *Invenção de*

Orfeu estabelece um diálogo profícuo com *A Divina Comédia*. Na composição de “Beatriz” para o espetáculo “Circo místico”, Chico Buarque torna a mostra algo já presente na criação desse poeta: a influência de Dante Alighieri. No entanto, o compositor brasileiro realça a figura de Beatriz de maneira ímpar.

A respeito do poema-canção “Beatriz”, Chico Buarque, em entrevista dada a revista *Nossa América*, relata que, ao tentar compor, não conseguira se inspirar no nome da figura feminina criada por Jorge de Lima, Agnes. Assim, somente consegue atingir a inspiração quando troca o nome por Beatriz. Confessa, então, a sua obsessão pela musa de Dante.

[...] só tem graça aceitar uma encomenda quando você pode ser infiel ao que foi encomendado, quando você pode tomar certas liberdades. Quando eu estava fazendo as letras para as músicas de Edu Lobo, no balé *O grande circo místico*, havia um tema para a equilibrista que eu não conseguia solucionar. No poema de Jorge de Lima, a equilibrista se chamava Agnes, que, aliás, é um belo nome, mas a letra não saía. Então troquei Agnes por Beatriz, transformei a equilibrista em atriz e coloquei-a no sétimo céu, em homenagem à Beatrice Portinari, de Dante. Beatriz carregando minhas obsessões... (BUARQUE, 1989).

Revela, assim, a familiaridade de Chico Buarque não só com a escrita de Jorge de Lima, mas, principalmente, com a produção do autor d’*A Divina Comédia*. Ainda sobre a maior personagem feminina criada pelo poeta florentino, afirma Peres:

Em *Vida nova*, a moça por quem se apaixona o poeta (Dante Alighieri) encarna, já, a perfeição; tendo falecido tão jovem, tornou-se uma alma pura, santificada, no céu. Em *A Divina Comédia*, é a guia de Dante no Paraíso, ocupando-se zelosamente dele, e sua voz e seus olhos brilhantes como estrelas fascinam o poeta. Considerada, alegoricamente, como símbolo da teologia, não deixa de ser a mulher amada por Dante: Beatriz e seus tantos papéis, *Beatriz atriz*. (PERES, 2014, 716).

O poema-canção do artista brasileiro trabalhou bem esse sentido de atriz na performance de seus vários papéis, vejamos:

“Beatriz”

Olha
 Será que ela é moça
 Será que ela é triste
 Será que é o contrário
 Será que é pintura
 O rosto da atriz
 Se ela dança no sétimo céu
 Se ela acredita que é outro país
 E se ela só decora o seu papel
 E se eu pudesse entrar na sua vida
 Olha
 Será que ela é de louça

Será que é de éter
 Será que é loucura
 Será que é cenário
 A casa da atriz
 Se ela mora num arranha-céu
 E se as paredes são feitas de giz
 E se ela chora num quarto de hotel
 E se eu pudesse entrar na sua vida
 Sim, me leva pra sempre, Beatriz
 Me ensina a não andar com os pés no chão
 Para sempre é sempre por um triz
 Aí, diz quantos desastres tem na minha mão
 Diz se é perigoso a gente ser feliz
 Olha
 Será que é uma estrela
 Será que é mentira
 Será que é comédia
 Será que é divina
 A vida da atriz
 Se ela um dia despencar do céu
 E se os pagantes exigirem bis
 E se o arcanjo passar o chapéu
 E se eu pudesse entrar na sua vida.

A equilibrista Agnes, de Jorge de Lima, fora transformada na musa beatífica danteana, conservando o mesmo movimento ascensional da equilibrista expressivo pelas notas, identificadas por Edu lobo, mais aguda na palavra “céu” e mais grave na palavra “chão”. Segundo Péres (2014), as perguntas reiteradas “Será que” reproduzem as controvérsias da incerteza da existência de Beatriz. A profissão de atriz radicaliza os vários papéis exercidos pela musa da *Vida Nova* e d’*A Divina Comédia*, “em outras palavras, ele encontra pela via do significante, uma atriz no ser da musa.” (PERES, 2014, p. 717). Na criação brasileira, a musa não perde o caráter sublime, etéreo, nem mesmo o grau de elevação: “Será que é de éter?”, “Se ela mora num arranha céu.”. Ela apresenta-se também como um guia do eu-lírico a um patamar maior: “Me ensina a não andar com os pés no chão.”. A atriz da musa buarqueana, numa remissão ao brilho das estrelas nos olhos de Beatriz, identifica-se com as próprias estrelas: “Será que é estrela?”. Não se pode deixar também de notar que o desejo do poeta de *Vida Nova* por Beatriz é expresso no poema. “E se eu pudesse entrar na sua vida”? (PERES, 2014).

Entretanto, o compositor brasileiro apresenta um percurso diferente na trajetória da “Bela atriz”. Na música, a referência feita a uma atriz notável, lança dúvidas sobre o seu comportamento, quando questiona se é mentira, se “é verdade o rosto da atriz.”. Diferente da Graça Divina alcançada pela figura feminina criada por Dante, a de Chico Buarque pode ser frágil, sofrida (“Será que ela é triste”; “E se ela chora num quarto de hotel”). A vida da atriz da canção pertence a uma realidade cotidiana em nada idealizada, marcada pela complexidade

existencial da contemporaneidade. E, ao contrário, da redenção final de Beatriz no céu, numa espécie de desmitificação, o eu-lírico aponta para a possibilidade de uma queda: “E se ela um dia despencar do céu.”.

A partir dessa associação entre Beatriz de Dante e Beatriz presente na composição de Chico Buarque, percebemos que a música mostra o perfil feminino enigmático que aparece presente também na personagem Matilde do romance *Leite Derramado*. A existência de Beatriz é algo difícil de ser decifrado. Sua essência misteriosa é expressa por meio de uma série de questionamentos. As interrogações lançam dúvidas sobre sua concretude corpórea: “Será que ela é de louça/Será que é de éter”. É interessante que esse mesmo enigma percorre a personagem Matilde no romance *Leite Derramado*. De Matilde não se sabe a origem, sua filiação, seu fim, nem mesmo onde ficou o seu corpo. Dela não se tem qualquer fotografia, nem a do casamento. Sua imagem não aparece sequer na fotografia tirada da turma a que pertenceu. Na escola onde estudara não há qualquer registro seu. O narrador afirma que Matilde sempre o escapava. O aspecto abstrato de alma, ser divino, aos pouco vai sendo bordejado. Virgem e grávida. Como explicar os seios tão brancos dessa mulher em um corpo tão moreno? E o que dizer do excesso de leite derramado de seios que, segundo o narrador, não eram tão grandes? Matilde era “Leve de espírito”, mas “irrepreensível de corpo”. O seu desaparecimento e a procura de Eulálio por ela num arranha-céu retomam bem as passagens da música “Se ela dança no sétimo céu”, “Se ela mora num arranha-céu.”. Pode ser notado também que Matilde apresenta um movimento ascensional. É comum sua aparição, no romance, descendo escadas, como aquela imagem feminina beatífica que precisa descer do empíreo para falar com Virgílio no inferno e conduzir Dante do purgatório ao paraíso. Matilde aparece ao lado de alguns símbolos que, tal como os instrumentos mágicos das narrativas míticas, têm o poder de transportar a personagem para outro mundo, para uma realidade extra. Como portadores de uma capacidade de ir e voltar de um mundo desconhecido podem ser destacados a corda e o balanço. Ela andava como se estivesse pulando corda, Eulálio, em delírio, imaginava Matilde amamentando Eulalinha no balanço. Imagetivamente, aquele que está no balanço está suspenso da terra. Numa versão simbólica, o impulso do movimento para cima é lido como um impulso ao divino, sendo que, através do seu ritmo de elevação e descida se estabeleceria uma comunicação entre o céu e a terra. A ideia de elevação é também ilustrada pela corda como uma corrente de vida que deseja alcançar o alto, lançar-se em direção ao céu. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005). Ambivalente e paradoxal, a personagem assume a existência de um mito, pois passa a inserir no texto uma estrutura

“ontológica inacessível à experiência lógica superficial” e “revela uma estrutura do real inacessível à apreensão empírico-racionalista.” (ELIADE, 2008, p. 15).

Na ponta dos pés, empinada, pulando, descendo escada, descendo corrimão, suspensa, pisando na relva na ponta dos pés, vista da janela de um arranha-céu, sentada em balanço, tendendo para o alto, descendo à terra, entrando em jardim, tudo isso faz ver Matilde num lugar intermediário entre o céu e a terra. O que remete a um dos caracteres do purgatório, lugar onde aparece a musa ou as musas¹⁷ de Dante, o que permite perceber uma identidade entre Beatriz e Matilde personagem do romance.

Há de se lembrar que Dante, primeiramente, já unira Beatriz e Matelda no paraíso terrestre d’“O Purgatório”. Pressupõe-se que, n’*A Divina Comédia*, Matelda está ao lado de Beatriz e com ela se funde como se a primeira prefigurasse a segunda. Segundo Borges, Dante buscou n’*A Divina Comédia* a possibilidade de reencontrar Beatriz em vários momentos da sua viagem aos outros mundos.

Dante edificou a melhor obra de toda a literatura para intercalar alguns encontros com a irrecuperável Beatriz. Ou, melhor, os círculos do castigo e o Purgatório austral e os nove círculos concêntricos e Francesca e a sereia e o Grifo e Bertrand de Born são intercalações; um sorriso e uma voz, que ele sabe perdidos, são o essencial. (BORGES, 1982, p. 90).

Assim, Borges leva a pensar que as mulheres n’*A Divina Comédia* seriam representações diferenciadas da face de Beatriz: “No início de *Vita nuova* pode ler-se que enumerou numa epístola sessenta nomes da mulher para entre eles fazer deslizar secreto, o nome de Beatriz. Penso que na *Comédia* repetiu esse mesmo jogo.” (BORGES, 1982, p. 90). Beatriz então estaria personificada em algumas mulheres divinas com que Dante encontra na travessia. Vista assim, Matelda do monte do purgatório paradisíaco poderia ser lida como uma faceta de Beatriz. A figuração que antecede sua chegada. Há, portanto, uma intercessão figurativa que funde os caracteres das duas mulheres como se uma só fosse.

Tudo isso faz pensar que, se na música Chico Buarque cantou Beatriz, no romance *Leite Derramado* apresentou Matelda do paraíso terrestre sob uma outra feição. Daí a possibilidade de reconhecer *A Divina Comédia* como matriz não só da música “Beatriz”, que evoca “(e com que força), a mulher que conduz o Poeta ao céu” (MENESES, 2001, p. 17), mas também da criação da personagem Matilde do romance *Leite Derramado*. Por

¹⁷ Matelda aparece a Dante no paraíso-terrestre, no monte do purgatório e o prepara para se encontrar com Beatriz.

consequente, necessário se faz sondar com mais especificidade quem é Matelda n'A *Divina Comédia*.

Dante, ao percorrer os círculos em ascensão, já no cume do purgatório, alcança o paraíso terrestre. Logo à entrada, avista Matelda, descrita como uma moça jovem e bela que entoava um canto suave. Ao representá-la, o poeta descreve os movimentos leves e delicados da virgem, como se estivesse descrevendo os movimentos de uma bailarina. Para expressar a beleza dos gestos e das feições da jovem, ele se refere à Matelda como uma “dançatriz”, neologismo criado, a partir do amálgama de dança + atriz, que lembra também o nome Beatriz¹⁸. Matelda apresenta a Dante o paraíso, lembra que os poetas da antiguidade, ao imaginarem o deleitoso monte parnaso, tiveram como modelo este lugar, o que agrada bastante aos ouvidos do poeta. Lá está a fonte de leite das musas, amas dos poetas. A caracterização de Matelda chama, pois, a nossa atenção. Ela é descrita colhendo flores “no pizo todo matizado”, carregada de cor e luminosidade, os versos do poema brincam com a sonoridade: “matiz”, Matilde, Matelda. (ALIGHIERI, 2006, p. 547). Ela é a musa das águas, “Postada enfim aonde a relva com/ a água se misturava da torrente.” (ALIGHIERI, 2006, p. 547). Musa dos rios da memória, que faz o poeta esquecer as lembranças ruins e ativar as boas, os sonhos, a inspiração. Matelda é vestal, responsável por submeter Dante ao processo de purificação:

[...]

assim me ergui, co' a ajuda das mãos pias
da que fora suave condutriz
por sobre o rio de águas fugidias. (ALIGHIERI, 2006, p. 576).

“Condutriz” e guia no paraíso terrestre, ela explica ao poeta o nascimento das águas dos rios, a formação dos ventos, o germinar das sementes e da vegetação. A imagem de Matelda colhendo flores faz Dante lembrar-se de Proserpina:

[...]

‘dignas-te de chegares mais adiante’,
roguei-lhe, ‘ao pé da fonte fugidia,
por que eu possa entender o teu descante.

Tu me fazes lembrar o sítio e o dia

¹⁸ Chico Buarque parece não ter ficado indiferente à essa palavra criada por Dante, uma vez que o poema-canção “Beatriz” trabalha com o sentido de “Bela atriz”. Já em *Leite derramado*, a narrativa destaca em Matilde o gosto pela dança.

em que a formosa e meiga Proserpina
deixou a mãe e as flores que colhia’.
(ALIGHIERI, 2006, p. 546-547).

Proserpina representa a deusa da natureza primaveril. A mitologia narra que era uma bela moça levada por Hades enquanto colhia flores. Céres, sua mãe, saiu a procurá-la em desespero. Ao saber que Hades a levava consigo para seu reino, indignada, abdica de suas funções de deusa da vegetação, até que lhe fosse devolvida a filha. O mundo fica, então, ameaçado: a vegetação morre, os rios secam, as sementes não germinam. O pai dos deuses intercede junto a Hades para que devolva Proserpina a Céres. Até que se chega, finalmente, a um acordo: Proserpina passaria quatro meses com o esposo no Hades e oito meses no Olimpo e na terra. A analogia que o poema faz entre Proserpina e Matelda sublinha a identidade de Matelda com a natureza, como parte, como metonímia.

Matelda surge no purgatório com o mesmo caráter de Proserpina, é temporária, aparece e desaparece em um curto período, fugidia como as águas. Assim, a participação de Matelda n’*A Divina Comédia* termina logo após cumprir a tarefa de purificar Dante no rios Letes e Eunoé. Momento em que finaliza “O Purgatório” e Dante segue ao paraíso celeste, guiado, agora, por Beatriz.

A riqueza de sentidos de Matelda também está na origem desse nome, bastante usado durante a Idade Média. Segundo Luís da Câmara Cascudo (1979), “Matelda, Matilde do germânico Mahts-hild, fôrça, ímpeto, valor guerreiro, sinônimo belicoso de ofensiva, denomina duas rainhas-santas da Germânia e da Inglaterra, esta última do século XIII.” (CASCUDO, 1979, p. 209). Os comentadores d’*A Divina Comédia* fizeram alusões de Matelda a outras homônimas pertencentes ao contexto histórico de Dante. Para a maioria dos comentadores do poema dantesco, Matelda faz alusão à condessa Matelda, que se destacou pela fé religiosa (MARTINS, 2006). Matelda, duquesa da Toscana, conhecida como Matelda de Canossa, teria vivido entre o período de 1046-1115. Compunha um perfil imperioso, enérgico e viril, apoiava a política centralizadora do Papa Gregório VII e era adversária do Imperador Henrique IV.

A esse respeito, todavia, concordamos com a opinião de Câmara Cascudo, de que “não é possível ajustar a figura de Matelda histórica com Matelda simbólica, ágil, jubilosa, bonita e moça que leva Dante Alighieri às águas do rio Letes.” (CASCUDO, 1979, p. 210). Esse pesquisador acredita que a criação da personagem tenha se inspirado em outra Matelda: Mechtild von Hockeborn (1241-1299), monja que entrou no convento aos sete anos de idade e, em estado de êxtase, teve visões do paraíso e do purgatório. Conforme Cascudo (1979),

Mechtild foi canonizada e as descrições que fizera do paraíso e do purgatório foram reunidas no *Liber Specialis Gratiae*, com várias reedições latinas e alemãs.

Entre as alusões apresentadas, privilegiamos aquela feita pelo próprio Dante dentro do poema, quando aproxima a representação de Matelda à figura de Proserpina. Acreditamos que Chico Buarque conseguiu condensar em sua personagem Matilde, de *Leite Derramado*, as várias imagens e os vários papéis exercidos por Matelda no paraíso terrestre: musa da luz e da cor, musa das águas, mãe da memória, dançartriz, condutriz, natureza e guia.

4.1 Dante e Matelda, Eulálio e Matilde

A fim de compararmos o encontro de Dante com Matelda e o encontro de Eulálio e Matilde apresentaremos primeiramente as cenas d'*A Divina Comédia* e na sequência as cenas de *Leite Derramado*.

Em *A Divina Comédia*, Virgílio serve de guia para Dante no inferno e no purgatório. Auerbach nos explica a importância desse companheiro de jornada:

Virgílio, o poeta, era um guia porque havia descrito o reino dos mortos – portanto, conhecia bem o caminho. [...] Mas também como homem e como romano ele estava destinado a ser um guia, não apenas porque era um mestre do discurso eloquente e da sabedoria elevada, mas porque também possuía as qualidades que tornam o homem capaz de guiar e liderar, as qualidades que caracterizam seu herói Enéias e Roma em geral: *iustitia e pietas*. Para Dante, o Virgílio histórico encarnava esta plenitude de perfeição terrena capaz, portanto, de guiá-lo até o limiar da visão perfeita eterna e divina; o Virgílio histórico era, para ele, uma figura do poeta-profeta-guia, agora preenchido no outro mundo. (AUERBACH, 1997, p. 58).

É significativo o fato de que, ao alcançar o cume da montanha, Virgílio se despeça para que agora Dante seja conduzido por um outro guia:

Já pelos três vencida inteira, a escada,
e àquela altura em seu destral final,
Virgílio olhou-me, e disse, à voz pausada:

‘Meu filho, o fogo eterno e o temporal
já contemplaste, e eis-te chegado à parte
que ultrapassar não posso, por meu mal.’
(ALIGHIERI, 2006, p. 542).

A partir de então, Matelda o recebe no paraíso terrestre e o prepara para seguir em direção ao reino celestial com Beatriz. O fato de ser uma mulher a escolhida para ser guia do homem nessa etapa é um aspecto a ser refletido. Interessante observar a presença das

mulheres em a toda ilha paradisíaca, como habitação de um tempo eterno. No paraíso, há o encontro com o amor primeiro, que é a mãe e suas réplicas, o amor erótico, da esposa ou amante.

Nesse sentido, é importante chamar atenção sobre um detalhe: no paraíso de *Leite Derramado*, como no paraíso de Dante, a presença da mãe aparece contida no nome próprio da personagem Matilde. Segundo Moraes, a escrita desse nome “reproduz ludicamente a possível charada de uma carta enigmática, assim: ma + til+ (d) + e = mãe, seja numa ‘licença poética’ ou numa ‘lacanagem’ [...]” (MORAIS, 2014, p. 187).

Assim após Dante adentrar a floresta paradisíaca, em meio à contemplação da exuberância das águas límpidas e “dos florescentes ramos”, “aparece subitamente” a jovem Matelda.

Já tanto ali me havia aprofundado
pela antiga floresta imensa e fria,
que perdera a noção de onde entrara

quando cheguei a um rio, que infletia
à esquerda sua múrmura torrente,
banhando a relva que à orla lhe crescia.

A água, entre nós, mais que pura e mais fluente
pareceria túrbida e mesclada
perto daquela, clara e transparente,

embora a discorrer como abafada
pela sombra perpétua, que em verdade
da luz do sol não era devassada.

Retido, então, fez-me a curiosidade
ficar mirando, ao outro lado, atento,
da floração radiosa a variedade.

Mas eis que vi surgir, em tal momento,
como algo repentino que se desvia
o curso do ordenado pensamento,

uma jovem que o passo, além, movia,
e cantava, e colhia, ao canto, flores,
sozinha, em meio à recamada via.
(ALIGHIERI, 2006, p. 546).

O poeta sente o espaço inicialmente com a audição e o tato, mas é com o olhar que consegue abarcar todo aquele lugar, quando Matelda diante de si se apresenta. Segundo Borges (1982), como já foi mostrado, algumas cenas construídas por Dante seria uma maneira furtiva de se encontrar com a sua irrecuperável Beatriz. Compreende-se, a partir disso, que ao contemplar a aparição de Matelda, Dante pôde, ainda que tenuamente, aproximar-se da sua

amada inesquecível. Assim, Matelda aparece na outra margem do rio, e através do olhar o poeta absorve toda a paisagem: “Retido, então, fez-me a curiosidade/ ficar mirando, ao outro lado, atento,/da floração radiosa a variedade.” (ALIGHIERI, 2006, p. 546). E, diante da aparição da jovem, o poeta deseja contemplá-la mais de perto. Pede, então, a Matelda uma aproximação maior e, quando ela atende ao seu pedido, toda a beleza desse ser se apresenta.

Qual a votar esbelta dançarina
À ponta de seus pés, sobre o tablado,
que corre à frente e, rápida, se inclina

via-a chegar, no piso matizado
de rubro e de amarelo, ao suave jeito
da virgem que o olhar mantém baixado:

e fez-me no meu rogo satisfeito,
e tão de perto, que do canto o som
me vinha claramente em seu efeito.

Postada enfim aonde a relva com
a água se misturava da torrente,
alçou-me a vista em generoso dom.

Não creio que fulgor mais esplendente
a Vênus animasse, ao ser picada
pelo dardo do filho, casualmente;

e, pois, sorria, à margem, sobrealçada,
mais flores apertando junto ao seio
do que na terra havia incultivada.
(ALIGHIERI, 2006, p. 547).

E é através do olhar que ele consegue fruir o ser desejado. Veja-se que o sentido da visão é preponderante na cena descrita, que se explica pelo próprio caráter da imaginação, que se estrutura em imagens que são guardadas pelo olhar, daí se entende porque “o nome imaginação é derivado de luz, porque é impossível ver sem a luz.” (ARISTÓTELES, 2011, p. 123). Expressa através do sentido da visão, a fantasia permite a criação de imagens vivas como uma tela em movimento, completa com cores, formas e figuras capazes de satisfazer o desejo. Para Aristóteles, essa imaginação não se move sem o desejo, é ele o impulso da imaginação, é ele que nutre as imagens como se fosse o seu combustível. A imaginação, “quando produz movimento, somente o produz estando presente o desejo.” (ARISTÓTELES, 2011, p. 136).

Na cena acima ilustrada, o corpo da mulher mostra-se em movimentos que o envolvem ainda mais e, assim, pode vê-la e senti-la de maneira mais próxima. Agora, o “modesto olhar” se transfigura, e o olhar de Matelda mostra uma luz tão envolvente quanto (ou maior) que a

luz sob os cílios de Vênus. Identifica-se, nessa descrição literária, a escopofilia, o prazer proporcionado pelo olhar. Como se trata de um texto que serve a uma ideologia moral cristã, o ser desejante, que aí se inscreve, só poderia tratar a questão libidinal sob forma sublimada¹⁹ (FREUD, 1972, p. 158). Por essa via, o objetivo sexual é desviado para detalhes que realçam a beleza feminina, sem desprestigiar a composição moralizante que *A Divina Comédia* deve sustentar. E, ao fazer isso, eleva a linguagem a um patamar artístico dos maiores da literatura. Assim, a fantasia do grego *phaos* (luz) proporciona a criação das formas, dá o contorno, pinta as imagens, dá movimento e ornamenta com o belo a imagem de Matelda. É interessante a sutileza da linguagem a revelar uma expressão emotiva que mescla pudor e sensualidade. Como podem ser vistos no decoro da virgem que mais que recato denota uma afecção, “via-a chegar, no piso matizado/ de rubro e de amarelo, ao suave jeito/ da virgem que o olhar mantém baixado.”; na descrição dos olhos em comparação aos de Vênus, “Não creio que fulgor mais esplendente/a Vênus animasse, ao ser picada/pelo dardo do filho, casualmente;”; na mistura de delicadeza e sensualidade da imagem, “mais flores apertando junto ao seio/do que na terra havia incultivada.”. Portanto, a feição de Matelda assume um caráter divino e carnal. Ocorre que a ideologia medieval só poderia aceitar a representação da mulher distanciada, coberta sob o véu da santidade, da beatitude, de forma a esconder a poderosa carga erótica que envolveria o homem e desvirtuaria os sentidos. Esse é o artifício expresso na poesia de amor cortês dos trovadores de quem Dante herdou a criação dos versos e as formas de composição. Diante do fato de não poder excluir inteiramente a presença da mulher, ela apareceria sob a imagem da virgem, da santa, de anjo, “um culto ao arquétipo divino da mulher.” (ROUGEMONT, 1999, p. 100).

Sabe-se que Dante, com o uso do doce estilo novo (*dolce stil novo*), reservou à mulher o papel de conduzir o homem a um amor mais elevado, ao amor divino. No entanto, a descrição de Matelda apresenta uma ambiguidade, tanto eleva o homem ao sentido espiritual – é ela que mergulha Dante nas águas para purificação de sua alma – como também sua aparição provoca o deleite dos sentidos corporais. Uma mostra assim da presença da poesia de

¹⁹ De acordo com Freud: “As impressões visuais continuam ser o caminho mais frequente ao longo do qual a excitação libidinosa é despertada; com efeito, a seleção natural conta com a acessibilidade dêste caminho (se é permissível tal forma teleológica de afirmação). O esconder progressivo do corpo que acompanha a civilização mantém desperta a curiosidade sexual. Esta curiosidade busca completar o objeto sexual revelando suas partes ocultas. Pode, contudo, ser desviado (‘sublimado’) na direção da arte, se seu interesse puder ser deslocado dos órgãos genitais para a forma do corpo como um todo. É usual para a maioria das pessoas normais demorar-se um pouco no objetivo sexual intermediário de um olhar que tem vestígios sexuais, com efeito, isto lhe oferece uma possibilidade de orientar uma parte de sua libido para objetivos artísticos mais elevados.” (FREUD, 2011, p. 158).

amor cortês que o poeta florentino herdou dos trovadores e que não fora renegada de todo em seu processo criativo. Desse modo, o poeta, por meio da sutileza da linguagem, descreve os caracteres femininos com uma aparência sensual, causa de forte impressão na cena do paraíso terreal, sem, no entanto, macular a imagem da virgem.

As personagens Beatriz e Matelda, obedecem à imagem da mulher de acordo com o ideal do amor cortês, assumindo, desse modo, um caráter beatífico. A cortesia exigida por este estilo amoroso e poético prescreve, além da lealdade, respeito e fidelidade para com a dama, uma recusa ao amor físico.²⁰ A mulher assume, portanto, um caráter abstrato e místico, a exemplo disso, “Beatriz se elevará numa hierarquia de abstrações místicas.” (ROUGEMONT, 1999, p. 88). Matilde, personagem de Chico Buarque, apresenta uma aproximação com esse perfil feminino.

Em *Leite Derramado*, a cena se passa na igreja da Candelária que, nesse contexto da missa de sétimo dia, pode ser vista como um lugar de purificação da alma. Matilde aparece, nas exéquias do pai de Eulálio, vestida de congregada mariana, como membro do coral que cantava o Réquiem:

[...] nunca a pude analisar como naquele dia, quando a surpreendi na pausa que antecedia o ofertório. Ela estava no coral que cantava o Réquiem, e o vestido de congregada mariana não lhe caía bem, era como uma roupa ao redor dela, solta da pele. Uma roupa rígida feito uma armadura, estranha mesmo ao corpo dela, e um corpo nu ali debaixo poderia até dançar sem dar na vista. (BUARQUE, 2009, p. 30).

A visão de Matilde à distância provoca-lhe um arrebatamento, um choque-elétrico. Eulálio tenta recompor-se, comunga e, ao atender à imensa fila de cumprimentos, avista Matilde. Agora tinha oportunidade de senti-la mais de perto:

Vi como ela se aproximava não em linha reta, mas em parafuso, a se entreter com meio mundo à sua volta como se estivesse numa fila de sorveteria. Mais ela vinha, mais eu ansiava por vê-la face a face, e mais me angustiava a possibilidade de perder outra vez a compostura. Chegou, me fitou com os olhos subitamente marejados, me abraçou e sussurrou Eulálio, e me confundiu. Tive um arrepio pelo sopro quente em meu ouvido. (BUARQUE, 2009, p. 31).

O encontro de Eulálio com Matilde e de Dante com Matelda apresentam algumas semelhanças: a igreja da candelária tanto quanto o monte do purgatório são lugares de purificação. A visão que se tem de Matilde nas duas obras é de uma aparição súbita, que

²⁰ Conforme Denis de Rougemont, o amor cortês na sublimação do amor físico recebeu influência do tantrismo, em que a função sexual é divinizada. A relação amorosa transforma-se em um ritual cerimonial com uso de uma técnica do ato sexual sem consumação. (REUGEMONT, 1999, p. 105).

provoca uma reação de surpresa, como se aquele que vê estivesse diante de um ser superior, extraordinário:

Mas eis que vi surgir, em tal momento,
Como algo repentino que desvia
o curso do ordenado pensamento,

uma jovem que o passo, além, movia
e cantava, e colhia, ao canto, flores,
sozinha, em meio a recamada via.
(ALIGHIERI, 2006, p. 546).

[...] nunca a pude analisar como naquele dia, quando a surpreendi na pausa que antecedia o ofertório. Ela estava no coral que cantava o Réquiem, [...] (BUARQUE, 2009, p. 30).

O corpo profano e sagrado, já que são mulheres divinas e terrenas, é caracterizado pela leveza da dança: “e um corpo nu ali debaixo poderia até dançar” (BUARQUE, 2009, p. 31). De forma semelhante aparece a descrição da dança de Matelda.

Qual voltear esbelta dançarina,
à ponta de seus pés, sobre o tablado,
que corre à frente e, rápida, se inclina
(ALIGHIERI, 2006, p. 547).

E o caráter espiritual das personagens também é ressaltado pela entoação de um canto. O canto de Matilde é um pedido de libertação das penas, libertação dos pecados para se atingir a salvação. “Eu percebia de longe seu rubor, seu olhar de pingue-pongue, enquanto cantava: *libera anima omnium fidelium defuntorium de poenis inferni.*”: Liberta a alma do fiel defunto das penas do inferno (BUARQUE, 2009, p. 30). Também em “O Purgatório” d’ *A Divina Comédia*, o canto é um chamado à remissão dos pecados:

Dito isto, como alguém a que arrebatava
o amor, pôs-se a cantar, transfigurada:
“*Beati, quorum tecta sunt peccata!*”
(ALIGHIERI, 2006, p.551).

Bem aventurados aqueles cujos pecados são remidos, enuncia o canto de Matelda. E, se no purgatório, Matelda assume o papel de guia de Dante na caminhada para alcançar o esplendor do céu; na igreja, Matilde, ao fazer parte do coral mariano, canta o Réquiem e, como uma vestal, ajuda a preparação dos ritos que conduzem a passagem da condição terrena

para a espiritual. Não se pode esquecer que, no momento em que o narrador narra a lembrança dessa cena, ele também encontra-se em estado de passagem, já próximo à morte.

É certo que na linguagem do romance a narração é feita em forma de carnavalização bakhtiniana. A purificação da alma do pai morto, na celebração da missa do sétimo dia, ocorre concomitante ao momento em que Eulálio conhece o fogo do amor, quando sente-se fortemente atraído por Matilde: “Eram as exéquias do meu pai, no entanto eu não sabia mais me libertar de Matilde, procurava adivinhar seus movimentos mais íntimos e seus pensamentos mais distantes.” (BUARQUE, 2009, p. 30). Nesse sentido, o nome da igreja onde ocorre a cena, Igreja da Candelária, ou seja, de Nossa Senhora das Candeias, evoca o símbolo do fogo²¹ e da chama que, no contexto do romance, conserva laços estreitos, tanto com o caráter sagrado do amor divino, quanto com o sentido profano da paixão carnal.

O olhar contemplativo de Eulálio é atraído por Matilde precisamente “na pausa que antecede o ofertório.”. O ofertório torna-se prenhe de ambigüidade, pois se o corpo de Cristo é a oferta espiritual, o corpo de Matilde apresenta-se como uma oferenda carregada erotismo:

Então, não sei como em plena igreja me deu grande vontade de conhecer sua quentura. [...] Estava eu com essas fantasias profanas, quando minha mãe me chamou para a comunhão. Hesitei remanchei um pouco, não me sentia digno do sacramento, mas recusá-lo à vista de todos seria um desacato. Com certo medo do inferno, fui afinal me ajoelhar ao pé do altar e cerrei os olhos para receber a hóstia sagrada. Quando os reabri, Matilde se virava para mim e sorria [...] (BUARQUE, 2009, p. 21).

Converte-se, assim, o sagrado em profano, misturam-se o corporal e o espiritual, a religiosidade e a sexualidade, quando faz agir as forças dos instintos em meio à solenidade religiosa. Na missa ocorre uma concomitância simbólica, enquanto se celebra a passagem do pai, da vida terrena para espiritual, que pode ser considerado como um momento de iniciação à uma outra forma de vida; o filho passa por um processo de experiência iniciática que ritualiza a transição da infância para a fase adulta. O sopro do nome ao ouvido, as energias corporais, o descontrole sexual marcam esse momento. Veja-se que Matilde entoia o Réquiem,

²¹ O símbolo do fogo é explorado com sentidos diferentes em outras situações no romance, como por exemplo: “Matilde voltava afogueada das tardes de sol de Copacabana”. Como no purgatório de Dante em que os luxuriosos correm cercados por labaredas de fogo, Chico Buarque trabalhou com o fogo no sentido de purificação na passagem em que se referi aos atos libidinosos de Eulálio no casarão, que não sem motivo, é chamado de Botafogo: “Foi a última noite que dormi aqui, e que sonhando com ela melei meus lençóis. Como toda manhã, arrancarei a roupa de cama e farei uma trouxa, que atirarei pela janela dos fundos para a lavadeira apanhar. Mas vai restar uma mancha úmida no colchão [...] Quando a senhora me acordou, por coincidência eu acabava de acordar no casarão de Botafogo, e aposto que minha mãe mandou queimar o colchão naquele mesmo dia. (BUARQUE, 2009, p. 70).

o canto de passagem da alma, sopra o nome, doa identidade ao homem, provoca as energias corporais que virilizam Eulálio. É ela que conduz, é ela o guia.

A despeito da carga de sensualidade e da maneira extrovertida e livre, Matilde não se afasta tanto assim da mulher idealizada em virgem, santa, anjo, deusa do amor cortês. Ocorre que Matilde, “(E isso era segredo dela) também tinha os seus caprichos”. Segundo o narrador, o ato sexual entre eles ocorria “sem contatos de pele, e sem avanços de mãos ou de pernas, por algum acordo jamais expresso”; “Matilde nunca abriu mão de se casar virgem.” (BUARQUE, 2009, p. 46, 72). Matilde, para encontrar-se com Eulálio, havia de adentrar primeiramente num jardim (metonímia de paraíso) do casarão de Botafogo. “O paraíso é representado na maioria das vezes como um jardim, cuja vegetação luxuriante e espontânea é fruto da atividade celeste [...] O ponto de comunicação entre o céu e a Terra.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 685). A musa de Eulálio aparece descrita sempre em lugares elevados, em corrimão, em escadas, em balanço, sempre em suspensão; até mesmo o sanatório onde fica internada é em uma região montanhosa, a lembrar o monte do purgatório. “Ele vinha de interná-la em região montanhosa de clima seco, onde colegas sanitaristas lhe, prestariam assistência especial, apartada de enfermos de baixa esfera.” (BUARQUE, 2009, p. 163). “A figurar Matilde trancada num sanatório, era mil vezes preferível perambular pela cidade, adivinhando a silhueta dela em cada janela de arranha-céu.” (BUARQUE, 2009, p. 164).

A referência a jardim aparece em várias passagens em que se fala de Matilde: “Acabo de me lembrar da Eulalinha vestida de jardineira igual à mãe”; “Matilde, espírito simples, no jardim de Luxemburgo se pegaria a sonhar com a pracinha dos brinquedos em Copacabana.” (BUARQUE, 2009, p. 107, 157). Ela entra no jardim do casarão na ponta dos pés, assim como aquela que está no monte do purgatório, que faz um intermédio entre o céu e a terra. Há de se destacar, nesse aspecto, esse movimento modulado pelas duas personagens. Na *Comédia*, o corpo de Matilda faz um movimento ondulatório: “Qual voltear esbelta dançarina,” (ALIGHIERI, 2006, p. 547). No romance, Matilde não anda em linha reta, mas em parafuso: “Vi como ela se aproximava não em linha reta, mas em parafuso, a se entreter com meio mundo à sua volta.” (BUARQUE, 2009, p. 31). Observe-se que no encontro com Eulálio, Matilde, numa espécie de dança sensual, torce a própria saia. “Em silêncio nos olhávamos por cinco, dez minutos, ela com as mãos na altura dos quadris, agarrando, torcendo a própria saia.” (BUARQUE, 2009, p. 46). A dança do corpo das personagens remete ao movimento giratório, espiralar do purgatório. Atente-se que a vivacidade e a sensualidade dessa mulher é sempre referenciada pelos movimentos e contornos que fazem o

seu corpo: “não parava quieta, falava, rodava, e se perdia entre as amigas, balançando os negros cabelos cacheados.”; “com os seus olhos apenas, aqueles olhos meio árabes, Matilde dava a entender seus menores movimentos de corpo, o sutil balanceio dos seus quadris”; “e quando num volteio se retirou, tive como temia um novo arrebatamento.” (BUARQUE, 2010, p. 20-21, 32, 138).

Tudo isso faz ver como as ações de balançar, rodar, voltar, trazem o signo de vida que Matilde Vidal transporta e, mais do que isso, reiteram também o próprio movimento dos giros, dos círculos, das voltas, da espiral do purgatório. A espiral, cuja imagem aparece nas formas da aparência dos parafusos, furadeiras, roscas, hélices, “homologa todos os centros de vida”, indica “a permanência do ser sob a mobilidade”, é um símbolo da “dinâmica da vida”. “A espiral simboliza, igualmente, a viagem da alma, após a morte, ao longo dos caminhos desconhecidos, mas que a conduzem a morada central do ser eterno.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 398-399). Essa viagem que a alma faz, em busca do lugar a que lhe é destinado, remete ao sentido de trânsito do purgatório. O que revela a identificação de Matilde do romance *Leite Derramado* com Matelda que está no purgatório d’A *Divina Comédia*.

Pode-se ler que ambas as personagens encontram-se no paraíso terrestre, lá no cume do monte do purgatório, “lá na terra da feliz infância.”. Nesse lugar imaginário, a terra, como a mãe-nutriz, acolhe o homem para repousar, é alimento e deleite do corpo e da alma. Com um cenário composto de uma paisagem natural, de águas abundantes e límpidas, a mulher se mistura, ela é também parte, componente, elemento da natureza luxuriante. O corpo das personagens aparece estampado com as cores da natureza do paraíso. Bem assim, Matelda aparece: “via-a chegar, no piso matizado/ de rubro e de amarelo,”; “e, pois, sorria, à margem, sobrealçada/mais flores apertando junto ao seio/ do que na terra havia incultivada (ALIGHIERI, 2006, p. 547). Matilde, ao se casar com Eulálio, tem seu corpo “estampado de flores vermelhas” (BUARQUE, 2009, p.72). Veja-se que a mistura das cores rubro e amarelo que cobrem o corpo de Matelda forma a cor laranja, cor do vestido emblemático da personagem Matilde: “[...] vestiu-se como achou que era de bom-tom, com um vestido cor de laranja e um turbante mais alaranjado ainda. [...] Parecia empinada na ponta dos pés, com os sapatos de salto, e estava muito corada ou com ruje demais.” (BUARQUE, 2009, p. 12). Imagens tão utilizadas para expressar sensações de intenso desejo, acresce que o laranja é, sobretudo, uma cor de grande luminosidade. Atente-se que o vermelho, o amarelo, o

alaranjado são cores quentes e fortes que estão presentes também na descrição da imagem de Beatriz descrita “vestita de color di fiamma viva²².” (ALIGHIERI, 2011, p. 348).

E é num lugar de imagem paradisíaca, adaptada aos tempos modernos, que Matilde passa a morar: o chalé da praia de Copacabana. Lugar ensolarado, da realização afetiva, da satisfação amorosa, lugar dos sonhos Eulálio. A descrição de Matilde muitas vezes confunde-se com o próprio ambiente como se ele estivesse contido no corpo dela: “Matilde levantou-se num pulo, como era do seu jeito, e postou-se na minha frente para ser admirada, o vestido areia sob o sol estampado em sua pele.” (BUARQUE, 2009, p.60).

A partir dessa forte ligação entre as personagens e o ambiente natural, chama atenção a proximidade com que aparecem com as águas. Matelda “sorria, à margem, sobrealçada,/ [...] Fluía o riacho à frente de permeio”(ALIGHIERI, 2006, p. 547). As águas do rio são descritas com uma limpidez tão intensa que extrapola o sentido comum.

Postada enfim aonde, a relva com
à água se misturava da torrente,
alçou-me a vista em generoso dom.
[...]

A água, entre nós, mais pura e mais fluente
Pareceria túrbida e mesclada
perto daquela, clara e transparente,
[...]
(ALIGHIERI, 2006, p. 546, 547).

No romance, a personagem Matilde tem sua residência no próprio mar, o chalé de Copacabana. E depois do desaparecimento, é no momento do banho que sua lembrança torna-se mais vigorosa. São as águas que transportam Matilde até Eulálio na cena do banho.

²² Cristiano Martins traduziu esta descrição da seguinte maneira “em traje rubro, uma mulher surgia.” (ALIGHIERI, 2006, p. 560), enquanto João Trentino Ziller “Vestia cor de fogos chamejantes,” (ALIGHIERI, 2011, p. 348). A despeito de ao longo do trabalho termos privilegiado a tradução de Cristiano Martins, verificamos que nessa passagem Italo Eugênio Mauro pôde aproximar-se mais da expressão italiana “color di fiamma viva” de Dante, quando traduziu por “cor de chama viva” (ALIGHIERI, 2009, p. 457). A imagem da cor e do fogo associados aos sentimentos aparece tanto nas descrições de Beatriz e Matelda no poema, como na descrição de Matilde no romance: “[...]ela (Beatriz) se pôs de pé,/ de rubor abrasada,” (ALIGHIERI, 2006, p. 581); “[...](Matelda) alçou-me a vista, em generoso dom ./ Não creio que fulgor mais esplendente/ A Vênus animasse, ao ser picada/ pelo dardo do filho casualmente; [...]” (ALIGHIERI, 2006, p. 547). “Eu percebia de longe seu rubor [...]” ; “E corava pouco a pouco até ficar bem vermelha [...].” (BUARQUE, 2009, p. 30, 46).

Eram trabalhosos os meus banhos, pois à guisa de chuveiro havia um cano caprichoso, que ora pingava água a conta-gotas ora a soltava em jatos sobre a latrina. E foi nessas circunstâncias que tive uma tardia e talvez derradeira visão de Matilde, à maneira de uma visita de saúde. Debaixo de um filete de água, eu me transportava ao nosso banheiro do chalé, sonhava com seu chuveiro copioso. Diante de uma parede sem emboço, eu sonhava com os cavalos-marinhos nos azulejos, com as louças inglesas do nosso antigo banheiro, quando sem esforço me aconteceu de lembrar Matilde da cabeça aos pés. Ela me figurou com seu corpo de dezessete anos sob o jorro de água quente, puxava os cabelos para trás e apertava os olhos, para não entrar sabão. (BUARQUE, 2009, p. 137).

O banheiro amplo e cristalino é metonímia do mar, atente-se para a sua localização no chalé, no mar de Copacabana. “E ao imaginá-la a se banhar para mim, não me ocorria no momento outro cenário que não o amplo e cristalino banheiro do meu chalé em Copacabana.” Mar, rio, água, banho são termos de grande importância simbólica, pois que estão ligados ao ritual de batismo, purificação e renascimento. No purgatório dantesco, a imersão nos rios Eunoé e Letes fazia parte de um ritual de purificação e renascimento da alma. O batismo constituía-se um procedimento final de preparação da alma para se chegar ao último reino, o celestial. É Matelda quem mostra a Dante os rios do paraíso originados de uma mesma fonte.

Nem ressurgue o regato, certamente,
do vapor primitivo, em gelo feito,
como o rio que se enche, ou vaza, à frente,

mas emana da fonte sem defeito,
em que o sumo poder o reabastece
da água que perde num e noutra leito.

Aqui por esta parte, eterno, desce,
Extinguindo a lembrança do pecado;
da outra, a do bem cumprido robustece.

Aqui é Letes, lá Eunoé chamado;
o seu efeito, entanto, só se opera
quando os dois houver a água provado.

Nenhum sabor o seu sabor supera.
E posto já te disse o suficiente,
e tua mente mais espera,
(ALIGHIERI, 2006, p. 550).

Nos últimos cantos d’ “O Purgatório”, Dante encontra-se com Beatriz e confessa a ela seus pecados. Depois disso, Matelda mergulha o poeta no rio Letes, rio do esquecimento capaz de apagar as lembranças nefastas e os pecados cometidos na terra. É então que passa por um processo de purificação.

[...]
o espinho do remorço, a dor pungente

por ter perdido um dia o seu amor
laceravam-me o peito, fundamente.

Tombei de sofrimento e de temor;
e como eu me sentia desmaiado,
sabe-o quem me levou a tal torpor.

Depois, minha consciência recobrando,
a dama vi, que eu tinha acompanhado,
“Prende-me a mim!” de perto me bradando.

Ela me havia ao Letes arrastado,
e à sirga me levava, ágil, disposta,
tendendo as ondas, de um e de outro lado.

E ouvi cantar, já quase à riba oposta,
“*Asperge-me*” em tom cuja doçura
não posso descrever, mas deixo exposta.

Ergueu as mãos de minha frente à altura,
e num súbito gesto a mergulhou,
fazendo-me sorver da linfa pura.
(ALIGHIERI, 2006, p. 570,571).

Apagada as lembranças ruins, a memória das boas ações, porém, deviam ser reavivadas. Para isso, Dante precisava beber das águas do rio Eunóe. Assim, Beatriz pede a Matelda que o conduza a essa fonte de água pura.

Mas eis o Eunóe, que por ali deriva:
conduze-o lá, e nele, atenta e lesta,
a amortecida força reaviva.”

Como a alma generosa, que se apresta
por transformar em sua, honestamente,
de outro a vontade, quando manifesta,

adiantou-se Matelda logo à frente,
e a Estácio revolvendo a face pia:
“Vem com ele”, lhe disse, gentilmente.

Se me restasse espaço, eu te daria
a descrição, leitor, inda que em parte,
da água que ali se bebe e não se sacia.

Mas estando completas já destarte
as laudas que reuni para a canção,
não me deixa ir além o freio a arte.

Volvi da sacratíssima ablução
purificado com as plantas belas
que se vestem de nova floração,

pronto a subir às fulgidas estrelas.
(ALIGHIERI, 2006, p. 586).

Em *Leite Derramado*, Eulálio parece também passar por uma experiência de renascimento:

Digo aos senhores que conheci o vasto mundo, vi paisagens sublimes, obras-primas, catedrais, mas ao fim e ao cabo meus olhos não tem recordação mais vívida que a de uns cavalos-marinhos nos azulejos do meu banheiro. E ao recordá-los, pensando na menina Kim, por acaso recuperei a imagem de minha mulher, pois naquele instante se projetava nos azulejos a sombra de Matilde ensaboando os cabelos. E o semblante dela já se recompunha aos poucos na minha memória, como num espelho que desembacasse. Logo eu me maravilharia a figurar Matilde em sua plenitude, [...] (BUARQUE, 2009, p.180).

Assim como Dante mergulhou-se no rio da memória com a ajuda da moça Matelda, Eulálio, no momento do banho, renova a sua memória diante da imagem de uma moça, a namoradina do garotão, Kim, cuja meninice e mocidade estão inscritos no seu próprio nome de menina: “pensando na menina Kim, por acaso recuperei a imagem de minha mulher”, Matilde. Veja-se também como o estilo do vocabulário “maravilharia e plenitude” resgata a temática do paraíso: “Logo eu me maravilharia a figurar Matilde em sua plenitude”.

Se n’A *Divina Comédia*, Matelda é musa da boa memória, como Mnemosyne, “Mãe (isto é, matriz, geradora) da inspiração” (MENESES, 1995, p. 147), em *Leite Derramado* esse mesmo papel é exercido por Matilde. A cena do banho no romance reitera o ritual por que passa Dante no momento em que se purifica e renova a sua memória com as boas lembranças. A associação entre o banho e a memória é visível: “ao fim e ao cabo meus olhos não tem recordação mais vívida que a de uns cavalos-marinhos nos azulejos do meu banheiro.”. Afinal, Eulálio, ao banhar-se nas águas, em companhia de Matilde, também se sente renovado, como se passasse por um ritual de batismo a promover o renascimento. A mocidade, a juventude, a meninice no momento do banho vem como uma esperança que permite ao homem centenário viver como um menino.

É instigante que Eulálio viva sempre na expectativa do encontro com a esposa. Ainda quando os dois eram jovens, ele aguardava ansioso o momento em que ela chegava ao jardim do casarão; depois de seu desaparecimento, ele fica à sua procura por vários cantos da cidade; na proximidade com a morte, manifesta a esperança de um encontro possível em outro mundo. “Algum dia eu haveria de topa com ela, mesmo que se passassem cem anos.” (BUARQUE, 2009, p. 164).

Estou mesmo inclinado a crer na vida eterna e faço fé em que Matilde esteja à minha espera, apesar de no catecismo nunca terem explicado direito a ressurreição da carne. Porque já fui um rapaz muito garboso, e não me parece justo passar para a

eternidade assim decrépito, ao lado de Matilde adolescente. (BUARQUE, 2009, p. 163).

Assim, se vê uma identificação de Eulálio com Dante em sua procura por Beatriz, no anseio de um encontro possível com ela em outro reino. Não deixa de despertar atenção a idade de dezessete anos, a mesma idade de Beatriz na última vez que Dante a viu. Assim como Beatriz manifesta-se como esperança para Dante, igualmente, Matilde é expressão de esperança para Eulálio em seu estado de deterioração: “Estou mesmo inclinado a crer na vida eterna e faço fé em que Matilde esteja à minha espera”. E é como uma espécie de visão ou aparição, que Matilde aparece a Eulálio no momento do banho: “Ela me figurou com seu corpo de dezessete anos sob o jorro de água quente.” (BUARQUE, 2009, p. 113, 137). O número XVII, que acompanha as personagens, só vem a confirmar isso, representação do arquétipo da estrela, símbolo da esperança e do amor, que tanto inspira os artistas em suas criações.

4.2 Matilde na sociedade brasileira

Do ponto de vista social, a imagem de Matilde no paraíso faz uma remissão à história brasileira, que deixou suas marcas no imaginário do país e no comportamento do brasileiro. Associado a um passado reconfortante para o narrador, o paraíso brasileiro está ancorado à história colonial e escravocrata. A natureza exuberante, o clima agradável e a mulher aqui encontrada desenharam um cenário edênico aos olhos dos colonizadores. De tal visão, ficou gravada no imaginário nacional uma imagem de mulher exótica, primitiva, despudorada, livre e luxuriosa.

O narrador apresenta Matilde com alguns aspectos que a identificam com o estereótipo da mulher encontrada pelos colonizadores. A narração da chegada do engenheiro francês no romance faz alusão a um neo-colonialismo brasileiro: “eu me lembro bem das pessoas todas magnetizadas pela aparição do Lutétia, que se deu de modo meio teatral, ao irromper de denso nevoeiro.” (BUARQUE, 2009, p. 25). A chegada do engenheiro Dubosc, em um grande navio, o Lutétia, teatraliza a permanência do processo de exploração do país por grupos estrangeiros. No cenário desse novo colonialismo, o nativo esforça-se para mostrar-se gentil para com o estrangeiro. E, à maneira das tribos primitivas, Eulálio, como gesto de hospitalidade, oferece Matilde ao estrangeiro para dançar. O ciúme, no entanto, aparece e, para espantar esse sentimento, em pensamento, tenta menosprezar a importância da mulher.

Talvez tenha concluído, ao longo da noite, que ela era mulher para dançar maxixe e não para beijar a mão [...] para ele Matilde dever ser uma garota absolutamente sem mistérios. Será uma nativa muito diferente das que conheceu na Polinésia, com a única vantagem de dançar o maxixe. (BUARQUE, 2009, p. 65).

A consideração acima expressa um estereótipo de exotismo que iguala Matilde à condição de primitiva, à mercê da exploração do homem estrangeiro. Sendo, pois, inapropriada para assumir o perfil de esposa, de uma dama a ser exposta no meio social: “[...] pela primeira vez achei meio vulgar a mulher com quem eu me tinha me casado.” (BUARQUE, 2009, p. 66).

O pensamento acerca do perfil de Matilde não se diferencia de um molde erótico criado sobre a mulher encontrada pelos colonizadores no Brasil. Imaginada como um erotismo desenfreado e livre, o estereótipo incorporou, por vezes, o comportamento da luxúria bem condizente com os anseios dos homens. Conforme Paulo Prado, em *Retrato do Brasil*, o contexto da exploração da terra teria oferecido as condições para esse imaginário:

[...] (os colonizadores) entregavam com a violência dos tempos à saciedade das suas almas rudes. Uma delas foi a lascívia do branco solto no paraíso da terra estranha. Tudo favorecia a exaltação do seu prazer: os impulsos da raça, a malícia do ambiente físico, a contínua primavera, a ligeireza do vestuário, a cumplicidade do deserto e, sobretudo, a submissão fácil e admirativa da mulher indígena, mais sensual do que o homem como em todos os povos primitivos, e que em seus amores dava preferência ao europeu. (PRADO, 1928, p. 31).

Consoante a isso, no romance, Eulálio é flagrado em devaneios, procurando a feição de Matilde no rosto de mulheres exóticas: “[...] mulheres exóticas se faziam passar por Matilde.” (BUARQUE, 2009, p. 96). Destaque-se o quanto a personagem é retrata também de forma espontânea, despudorada e livre. Quanto à luxúria, quando Matilde adoece, uma das versões explicativas indica como causa de sua doença a luxúria, “foi a doença da luxúria que a perdeu.” (BUARQUE, 2009, p. 186).

Deflagrada a sua existência no processo de colonização portuguesa, a luxúria torna-se mais evidente ainda durante o período de escravidão negra. Manifestada ao máximo pelos exploradores e pelos senhores de escravos, a luxúria, como um dos sete pecados capitais, é vista por um pensamento preconceituoso e pouco disposto à compreensão de todo o processo de dominação em que ela se insere, e, assim, passou a ser taxada como um desvio de comportamento do africano. “Passa por ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro o erotismo, a luxúria, a depravação sexual.” (FREYRE, 2006, p. 398). Sobre a luxúria ser indicada como uma das causas da doença de Matilde, infere-se que aí se faz uma relação

desse pecado capital com a sífilis, doença que afetou milhares de pessoas durante o século XVIII e XIX no Brasil.

Admira-se como o texto que se passa no início do século XX contextualiza o passado colonial e escravocrata. Ainda que o cenário da narrativa se passe no ambiente urbano, por vezes, o cenário do casarão de Botafogo assemelha-se à imagem da casa-grande. Ocorre que o texto, em seu discurso reiterativo, mostra como o Brasil foi formado a partir de um pêndulo de conservadorismo que anda para frente, arrastando a tradição, a denunciar que as transformações ocorrem na aparência, conservando inabaláveis suas estruturas. De acordo com tal modo, a urbanização processou-se seguindo a mentalidade do mundo rural. Explica Sérgio Buarque de Holanda:

Um dos efeitos da improvisação quase forçada de uma espécie de burguesia urbana no Brasil está em que certas atitudes peculiares, até então, ao patriarcalismo rural logo se tornaram comuns a todas as classes como norma ideal de conduta. Estereotipada por longos anos de vida rural, a mentalidade de casa-grande invadiu as cidades [...] (HOLANDA, 2004, p. 87).

Em tal conformidade, a família patriarcal e escravocrata que organiza a vida na terra da feliz infância de Eulálio, a raiz da serra, perdura no casarão de Botafogo no Rio de Janeiro. Lá, continuava, como no sistema escravocrata, sendo atendido prontamente em seus desejos e caprichos pelos serviçais. E a ocupar o mesmo papel das filhas de escravos, envolvidas em relações libidinais com os senhorzinhos, Matilde adentra o casarão às escondidas e se encontra com Eulálio na cozinha, lugar dos trabalhos das antigas escravas, que chegavam à casa grande pela porta dos fundos: “[...] e eu descia com o coração na boca para lhe abrir a porta da cozinha.” (BUARQUE, 2009, p. 188). Lugar também da comida, da satisfação dos desejos orais. As descrições do leite e da amamentação em que se mostra até mesmo Eulálio dividindo com a filha o leite, permitem aproximar Matilde à figura das antigas amas. A personificação da mulher de cor, ou propriamente, a mulata, aparece comumente, à literatura brasileira, associada à oralidade, ao paladar, a alimentos. Na romance brasileiro *Iracema*, de José de Alencar, a personagem que dá título ao livro é a virgem dos lábios de mel, associada à baunilha; em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, Rita Baiana está associada ao aroma do café quente e voluptuoso; em *Gabriela*, de Jorge Amado, a mulata se mistura ao cravo e à canela. Já na poesia brasileira,

[...] em relação à mulher de cor, surge um fenômeno ainda mais sintomático do canibalismo amoroso. Desenvolve-se uma vontade de devorar as mulatas

(negrofagia), um generalizado desejo pelas morenas (negrofilia) e um implícito e complexo sentimento de medo (negrofobia) da vítima. (SANT'ANNA, 1993, p. 20).

Affonso de Romano Sant'Anna faz uma identificação da figuração das mulheres mestiças na poesia brasileira com a comida, com o alimento a ser devorado; enquanto as mulheres brancas seriam as flores, o ornamento da casa, as escolhidas para o casamento. Segundo esse entendimento, o ato amoroso assemelha-se a um ritual canibalesco, em que prazer e oralidade estão intrinsecamente ligados. A oralidade é vista num sentido psicanalítico de “incorporar o objeto de desejo.” Assim, a imagem da mulata na poesia romântica brasileira seria um capítulo oral-sádico. (SANT'ANNA, 1993, p. 20).

A junção de oralidade e sadismo presentes na Literatura Brasileira como uma espécie de inconsciente coletivo nacional é reiterada em *Leite Derramado*. O seio e o leite exuberante de Matilde representam bem os desejos orais despertados no narrador-personagem. A personagem aproxima-se, então, da mulher-fruto. O fato de Eulálio ter se casado com ela, contrariando o costume conservador – “Mamãe nunca entendeu porque eu escolhera justamente aquela, entre tantas meninas de uma família distinta. Minha mãe era de outro século, em certa ocasião chegou a me perguntar se Matilde não tinha cheiro de corpo” (BUARQUE, 2009, p. 30) –, não invalida essa caracterização. Se, por um lado, o casamento demonstra uma fuga ao modelo conservador e patriarcal; por outro lado, o casamento feito às escondidas, tendo como testemunhas o chofer e a lavadeira, parece não receber o valor merecido. Já que não foi testemunhado pela elite, somente pelos serviçais, parece não ter sido validado pelo círculo social da família Assumpção. O que não garante a Matilde o *status* social, nem o respeito e o valor naquela família conservadora. Passa, então, a viver de maneira isolada depois do casamento. Não se diferencia, assim, das mulheres representadas como mulher-fruto, vistas para as relações sexuais e impróprias para o casamento, para ser apresentada no círculo social, tais como as personagens Iracema, Gabriela e Rita Baiana. Matilde fugia às regras de refinamento de uma sociedade elitista quanto à aparência e aos trajes, à educação e as regras de etiqueta, aos gostos artísticos e ao modelo de “bom-gosto”, enfim, estava em descompasso com o padrão ocidental de cultura.

Política não lhe interessava, negócios, muito menos, amava fitas de caubói, mas não sustentaria uma conversa sobre literatura. Pouco sabia de ciências, geografia e história [...] não tinha completado o curso ginásial. Estudara piano, como todas as meninas do seu gabarito, mas tampouco brilhava nessa matéria. Ainda éramos namorados no dia em que ela sentou no Pleyel de minha mãe, e me preparei para escutar alguma peça de Mozart, [...] Mas com mão pesada, ela tocou um batuque chamado Macumba Gegê, vá saber onde aprendeu aquilo. (HOLLANDA, 2009, p. 44-45).

Essa diferenciação causava um profundo desconforto a Eulálio, que, por isso, procurava distanciá-la das relações sociais. O marido, afinal, não suportava a alteridade da mulher que, embora amasse, descrevia de modo preconceituoso e arrogante. O narrador vê Matilde como um enigma, um quebra-cabeça cujas peças estão ausentes. A falta de compreensão da identidade da personagem alça o seu ser à configuração de um mito. Demonstrar não entender o que levou Matilde a adoecer e desaparecer significa uma forma de tornar inconscientes as atitudes de maus tratos para com ela, uma forma de aplacar as fisdas da memória. Há ainda a complementar que a configuração de Matilde como mito demonstra que a personagem não está “fechada em parâmetros”, nas palavras de Eulálio, “essa roupa não lhe cai bem” (BUARQUE, 2009), porque não se fecha em estereótipos, nem a moldes que a restringem. Matilde, à semelhança de Capitu em *Dom Casmurro*, é enigma que transmite a narrativa aquela riqueza literária advinda, segundo Benjamim (1994), do fato de não oferecer explicações.

4.3 Um paraíso perdido

Lugar que todo homem busca em sonho retornar, o paraíso é também a lembrança de um tempo feliz que está na origem da criação, projetado em cada indivíduo na representação de uma infância afortunada. O momento da infância de Eulálio d’Assumpção é descrito como paradisíaco. Ele recobra, com orgulho e em tom elegíaco, uma época de abundância e conforto familiar até às primícias da juventude, numa imitação de uma realidade que corresponde às formas do desejo humano. De acordo com Frye, o paraíso na escrita romanesca: “É amiúde um mundo da lei mágica ou desejável, e tende a centrar-se num herói jovem, ainda protegido pelos pais, rodeado por jovens companheiros.” (FRYE, 1957, p. 197). Os espaços paradisíacos, ao contrário do mundo baixo e infernal, identificado pelos espaços estreitos, aparecem marcados pela altitude e largura. Assim se acham os lugares da infância de Eulálio, como a fazenda raiz da serra e o casarão de Botafogo, descritos respectivamente:

Duzentos alqueires de lavoura e pastos, cortado por um ribeirão de água potável [...] (BUARQUE, 2009, p. 6).

Ali (no casarão de Botafogo) há quartos enormes, banheiros de mármore com bidês, vários salões com espelhos venezianos, estátuas, pé-direito monumental e telhas de ardósia importadas da França. Há palmeiras, abacateiros e amendoeiras no jardim [...] (BUARQUE, 2009, p. 6).

O Assumpção aparece em espaços largos e grandiosos, rodeado de empregados e pessoas à disposição: o chofer Auguste, a empregada e também ama-de-leite, a eterna Balbina, a lavadeira, o amigo servidor Balbino. As imagens da casa-grande aparecem na fazenda raiz da serra, no casarão de Botafogo onde circulam servidores da família numa repetição da antiga escravaria. “A casa-grande fazia subir da senzala para o serviço mais íntimo e delicado dos senhores uma série de indivíduos – amas de criar, mucamas, irmãos de criação dos meninos brancos.” (FREYRE, 2006, p. 435). O papel dos servidores ia além da prestação de serviços, participavam da intimidade da casa. O exercício da função da família, às vezes, cabia ao próprio servidor, que se mistura afetivamente com os patrões. Desde o nascimento, o filho dessa família patriarcal sente-se aconchegado à ama-de-leite, que lhe oferece as carícias maternas. Assim, na raiz da infância, os deleites são satisfeitos não propriamente pela atitude dos membros da família, pelo pai e a mãe, mas pelos empregados que o cercam: “nunca vi minha mãe com criança no colo senão a mim, e mesmo assim só de quando em quando. Se eu começasse a fazer manha, ela me passava para a governanta, que me passava para a babá, que me passava para a ama-de-leite me aleitar.” (BUARQUE, 2009, p. 194).

Em torno desse ambiente é que Eulálio também trava a primeira relação de amizade com o preto Balbino, seu único amigo de infância do qual se recorda. Mas, criado em meio a tantas satisfações de serviçais prontos a atender aos seus caprichos, desponta a tirania, o sentimento de poder, a autoridade desenfreada da hierarquia social. Torna-se, então, “a criança pervertida pelas condições sociais de sua formação entre escravos inermes; entre criaturas dóceis aos seus caprichos.” (FREYRE, 2006, p. 454). Os caprichos do senhorzinho Eulálio, não se limitam a gozar dos benefícios dos trabalhos dos serviçais, chega a atingir a perversidade. “Quando vejo aquela cesta de roupa recém-lavada, mijo em cima com vontade, e ela (a lavadeira) lava tudo de novo sem reclamar, lava cantando polca, rebolando no tanque. A lavadeira era uma mameluca que mamãe trouxe da roça.” (BUARQUE, 2009, p. 104). Além de confessar que “Chutava as empregadas” em dia de contendas familiares, uma das suas satisfações mais íntimas estava nas primícias de senhor com Balbino:

Então lhe pedia que fosse catar uma manga, mas tinha que ser aquela manga específica, lá no alto, que nem madura estava. Balbino pronto me obedecia, e suas passadas largas de galho em galho começaram de fato a me atiçar. Acontecia de ele alcançar a tal manga, e eu lhe gritar uma contra-ordem, não é essa, é aquela mais na ponta. Fui tomando gosto por aquilo, não havia dia em que não mandava o Balbino trepar nas mangueiras uma porção de vezes. E eu já desconfiava que ele também se movia ali no alto com malícias, depois tinha um jeito meio feminino de se abaixar com os joelhos juntos, para recolher as mangas que largava no chão. Estava claro

para mim que o Balbino queria me dar a bunda. Só me faltava ousadia para a abordagem decisiva, e cheguei a ensaiar umas conversas de tradição senhorial, direito de primícias, ponderações tão acima de seu entendimento, que ele já cederia sem delongas. (BUARQUE, 2009. p. 20).

O mando e desmando do menino, projeto de homem senhorial, tem como antecessor o passado de tradição escravocrata e o exemplo modelar dos ancestrais na fazenda raiz da serra, em que o escravo era chamado de “cão fiel”, “leal criado”, tal é a condição em que o avô expunha o antigo Balbino. Verifica-se também que a cena acima descrita faz uma reiteração da cena do Brás Cubas machadiano com o negro Prudêncio. Gilberto Freyre comentou sobre esse comportamento dos meninos nas casas grandes: “Não há brasileiro de classe mais elevada, nascido e criado mesmo depois de oficialmente abolida a escravidão, que não se sinta aparentado do menino Brás Cubas na malvadeza e no gosto de judiar com o negro.” Freyre identifica assim um “mórbido deleite em ser mau com o inferior.” (FREYRE, 2006, p. 454).

Esse período da vida do personagem é marcado por esse deleite cujo entendimento pode ser expresso pelos verbos denotativos de prazer: deliciar, embalar, seduzir, atrair. É de se despertar a atenção que a palavra deleitar guarde tantos sentidos: “vb. ‘causar prazer, deliciar XIV; Do lat. *Delectare*, de *lactāre* ‘embalar, seduzir, induzir. Deriv. De *Lacêre* ‘atrair, seduzir.” (CUNHA, 1986, p. 244). Ao se inquirir no texto de *Leite Derramado* de onde brotaria essa satisfação íntima, não é desarrazoado, encontrar nas amas-de-leite a fonte dos prazeres. É delas que vem o embalar inebriante, a pele calorosa e aconchegante, as primeiras carícias, é delas que vem o saciar da carência do corpo e da alma infantil, o leite que deleita. Daí uma infância que se quer prolongada, que se perpetua mesmo quando chegada à época da adolescência. Esse é o desejo de Eulálio:

[...] minha babá vou pedir para papai não mandar embora porque dá pena, a negona nunca vai gostar de outra criança como gosta de mim. Nem vai deixar outro menino fazer festinha naquelas tetas gordas como me deixa, dá tapa na mão mas deixa. De nada adiantou mamãe contratar a governanta alemã, quando achou que eu estava muito crescido para ter babá. A Fūraulen era cheia de não-me-toques, queria me obrigar a falar alemão e praticar ginástica, mas não pôde comigo, teve um ataque de nervos e voltou a Baviera. (BUARQUE, 2009, p. 104).

A amamentação prolongada, os mimos e cuidados sem fim das amas com a criança fazem-se notar na educação recebida no ambiente onde Eulálio fora criado. Circunscrito ao círculo doméstico, ele cresce afastado do mundo social, da vida pública. Enreda-se ao ambiente familiar de tal modo que, em sua memória, não há menção à escola, a grupo de amigos, professores ou outras circunstâncias que indiquem um contato extrafamiliar. Mesmo a viagem que fizera à Europa na adolescência, faz do lugar estrangeiro uma extensão do lar,

uma vez que acompanhado do pai, cuja presença domina o comportamento do menino e ocupa todo o espaço.

Não é de se estranhar que a atração sexual não transponha o círculo doméstico, “do nada decidi que ia enrubar o Balbino [...] Mas por esse tempo felizmente aconteceu de eu conhecer Matilde, e eliminei aquela bobagem da cabeça.” (BUARQUE, 2009, p. 20). É interessante notar que a expressão utilizada “do nada”, como um comportamento aleatório ou do acaso, a revelar a ingenuidade da personagem, só pode soar como ironia autoral. De vez que a história social e psicológica mostra, ao contrário, uma prática previsível e corriqueira na sociedade patriarcal e escravocrata.

Muito menino brasileiro do tempo da escravidão foi criado inteiramente pelas mucamas. Raro o que não foi amamentado por negra. Que não aprendeu a falar mais com a escrava do que com o pai e a mãe. Que não cresceu entre moleques. Brincando com moleques. Aprendendo safadeza com eles e com as negras da copa. (FREYRE, 2006, p. 433).

A perpetuação do comportamento da época da escravidão, vigente ainda no princípio do século XX, momento em que se passa a infância e adolescência do narrador, faz refletir como os ranços daquele período demoram a se desvanecer na sociedade brasileira.

Assim, a atração de Eulálio por Matilde, “a mais moreninha das congregadas marianas”, “de pele castanha”, a “mulata”, vem como uma continuação do comportamento sexual existente na casa grande do século XIX. Como uma repetição de tais atos, o leitor pode se lembrar do avô, que “desde fedelho se metia entre as escravas nas propriedades do seu pai, o barão negreiro.” (BUARQUE, 2009, p. 62). Era em sua própria casa que Eulálio encontrava-se furtivamente com Matilde que passava pela porta da cozinha, espaço dos trabalhos domésticos, dos serviçais, da escrava que preparava e oferecia o alimento não só do corpo, mas da alma do senhorzinho. Assim, seja a raiz da serra, ou o casarão de Botafogo, é do ambiente onde se vive, como num lugar paradisíaco da infância, que provêm todas as delícias.

Como pôde ser visto, Eulálio vivia num período de conforto familiar, que arrastava a infância para além da cronologia do tempo. Entretanto, a morte do pai vem provocar alterações determinantes nesse estado paradisíaco.

Por volta dos dezessete anos de idade, há a perda do pai de Eulálio, ocorre também a paixão por Matilde. É um período de mudanças, fase de escolhas pessoais e profissionais, momento de decisões e rumos a serem seguidos. Esta etapa crucial mostra que “o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente; tornar-se homem

completo passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito, de adulto.” (ELIADE, 1992, p. 87). A morte do pai nesse sentido é reveladora da chegada de um novo tempo. Sendo o único filho, caberia a ele ascender ao posto de homem da casa, dar sustento e proteção à mãe. Abandonar a infância é o que as circunstâncias exigiam no momento. Assumir o lugar do pai, símbolo edípico, é uma condição necessária na passagem da infância (natureza) à fase adulta (cultura), do princípio do prazer ao princípio da realidade. Essa necessidade é representada no acontecimento da morte trágica do pai.

[...] vai restar visível uma mancha úmida no colchão, que tratarei de virar como faço toda manhã, deixando para cima o lado das manchas secas. Terei a sensação de que o colchão pesa mais um pouco, a cada dia e imaginarei que mana palha dentro dele, se impregna a pasta de meus sonhos e atos solitários. E pensarei que, se eu tivesse virado o corpo do meu pai na garçonnière, ele pesaria igual ao colchão e exalaria o mesmo cheiro. Sempre me lembrarei do meu pai de braços no tapete ensanguentado, e de como o delegado me impediu de tocar o corpo. Ele não precisava me apertar o braço, eu só não queria deixar meu pai daquele jeito, com a boca aberta no tapete. E queria entender por onde entraram tantas balas, porque parecia que todo o sangue dele tinha saído pela boca, aquela grande úlcera. (BUARQUE, 2009, p. 70).

As manchas do líquido da vida que se derrama no colchão equivalem, em proporção, ao sangue derramado do pai no tapete e celebram as transformações que se processam na vida. O mito edípico tem sua continuação no texto, morto o pai, ele, então, passa a ocupar o seu trono: “sentava na cadeira que meu pai deixava vaga. Com os pés sobre a mesa, fumava, olhava o telefone, estava pronto para assumir as funções de papai a qualquer momento.” (BUARQUE, 2009, p. 63). Mais adiante, porém, o narrador enuncia que a custo a mãe conseguira para ele “o antigo posto do marido.” (BUARQUE, 2009, p. 69).

A trajetória do menino em busca de seu destino, no entanto, é algo bastante complexo, exige uma carga de energia física e psicológica, daí a necessidade de que o indivíduo passe por uma série de ritos iniciáticos que o habilitem a assumir a nova condição. A cena da missa de sétimo dia do pai pode ser considerada um momento da narração bastante importante nesse sentido, uma vez que se configura um rito de passagem da vida terrena para a espiritual, bem como a transição da infância de Eulálio para fase adulta. O sétimo dia data a mudança de estado do ser, sinaliza o alcance da perfeição, da ressurreição, do renascimento. “Indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2005, p. 826). Converte-se, literariamente no romance, em um ritual que leva o iniciante a fazer parte de um novo mundo. Assim a narração do encontro de Matilde e Eulálio na igreja da Candelária equivale a uma cena de ritualística de iniciação. Representa, pois, uma situação liminar.

Eulálio, depois de contemplar Matilde, sente um descontrole físico e psicológico, como já se viu, uma excitação exacerbada que o expõe a uma situação desconfortável e vexatória. Como se passasse por um rito de iniciação à masculinidade. Segundo Badinter (1993, p. 71-75), os ritos de iniciação do menino à condição de homem compõem-se de processos que levam o iniciante a passar por diversas provas: tais como a separação da mãe, a segregação da família, a troca de nomes, a demonstração de virilidade, os sacrifícios corporais e as dores físicas. O estado de choque do iniciante é bastante intenso, tal como vivencia o personagem de *Leite Derramado*, ao ter um descontrole corporal em público no momento de maior solenidade. “E foi como um choque elétrico quando mamãe tocou meu cotovelo, me convocando para a comunhão.” (BUARQUE, 2009, p. 30). A intensidade do que ocorrera faz ver no que excede, um algo mais, que dá significado ao ocorrido, a prova da virilidade: “Se desejo era aquilo, posso dizer que antes de Matilde eu era casto.” (BUARQUE, 2009, p. 32). E o que dizer da sensação de choque elétrico no momento da comunhão confluir a sensação de posse da volúpia do pai, “um desejo potente por todas as fêmeas do mundo concentrada numa só mulher” (BUARQUE, 2009, p. 33). A excitação deflagrada no momento da comunhão reitera o banquete totêmico, em que os filhos, na ânsia de alcançar os privilégios do pai, comungam do seu corpo e querem tomar para si todas as fêmeas. Segundo Freud (1974), pelo ato de absorção do repasto canibalesco, o filho apropriava-se da força do pai e realizava uma identificação com aquele.

Outro processo que se faz simbólico é a nomeação do personagem, quando ocorre a substituição dos apelidos infantis pelo nome adulto, que dá identidade ao homem.

Chegou, me fitou com os olhos subitamente marejados, me abraçou e sussurrou Eulálio, e me confundiu. Tive um arrepio pelo sopro quente em meu ouvido, e outro arrepio a contrapelo pelo nome que quase me humilhava. Eu não queria ser Eulálio, só mesmo os padres me chamavam assim nos tempos de colégio. A me chamar Eulálio, preferia envelhecer e ser sepultado com meus apelidos infantis, Lalinho, Lalá, Lilico. O Eulálio do meu tetravô português, passando por trisavô, bisavô, avô e pai, para mim era menos um nome 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. Falou meu nome como se o arranhasse um pouco, e quando num volteio se retirou, tive como temia um outro arrebatamento obsceno. (BUARQUE, 2009, p. 31-32).

Note-se que o personagem não encontrava em seu nome, que era considerado “menos que um eco”, uma identificação. Eulálio não passava de uma repetição tradicional de família. É pela pronúncia modulada de Matilde, “em sua voz ligeiramente rouca”, que se inaugura a identidade. O signo se transforma em corpo expresso pelo gesto, pela voz, pelo “sopro quente no ouvido”. Ele sente-se acariciado, “parece que meu nome tinha uma textura como se

arranhasse um pouco.”. Adélia Bezerra de Meneses, ao tratar da dimensão sensorial e do poder da palavra, ressalta:

[...] a Palavra é corpo: modulada pela voz humana, e portanto carregada de marcas corporais; carregada de valor significante. Que é a voz humana senão um sopro (pneuma: espírito...) que atravessa os labirintos dos órgãos da fala, carregando as marcas cálidas de um corpo humano? (MENESES, 1995, p. 56).

Assim, pela modulação da fala de Matilde, o personagem sente-se acariciado, seduzido, pois não se tratava de palavra solta, mas de palavra corpo, que o seduzia e provocava. Mas além da alteração em seu corpo propriamente, outra modificação foi operada, em seu interior, em sua subjetividade/ identidade, em parte de sua alma/ espírito. O nome Eulálio antes era considerado apenas um eco, um ranço da tradição, mais eis que o pronunciamento de Matilde dota o nome de um caráter novo, capaz, enfim, de expressar a subjetividade.

Platão, ao tratar da eficácia da palavra, preocupa-se em fazer a recomendação às mães, que ao contar as fábulas aos filhos, “procurem amoldar por meio delas as almas das crianças com mais carinho do que por meio das mãos fazem com o corpo.” (PLATÃO *apud* MENESES, 1995, p. 52). Exprime, dessa maneira, uma capacidade extraordinária da palavra de criação do ser pela linguagem, pois que ela é capaz de transformar a alma e atingir o que o ser pode chamar também de espírito que lhe dá vida. Walter Benjamin, ao tratar de mito e linguagem, destaca o caráter espiritual da linguagem tendo como símbolo o som. “A Bíblia exprime esse fato simbólico quando Deus insuflou no homem o sopro: que é, ao mesmo, vida e espírito e linguagem.” (BENJAMIM, 2013, p. 60). A criação se processa a partir desse som, é ele que faz o homem alçar da natureza e dela se separar. O sopro criador, que faz vivificar o espírito, é dirigido para Eulálio pela palavra de Matilde, “tive um arrepio pelo sopro quente em meu ouvido.” (BUARQUE, 2009, p. 31). O poder da palavra como criadora e transformadora pode aqui ser contemplada de modo a ilustrar a afirmação de Meneses de que, as palavras na linguagem poética de Chico Buarque, “adquirem, na sua fluidez, algo de alquímico. Algo de mágico.” (MENESES, 1982, p. 17).

No *Gênesis*, Deus, pelo sopro divino, cria o homem, em *Leite Derramado*, Matilde, pelo “sopro quente no ouvido” de Eulálio, o faz sentir-se homem, vez que naquele momento reconhece-se não pelos apelidos infantis Lalinho, Lalá, Lilico, mas como Eulálio. Esse processo constitui uma etapa do ritual de travessia. Nesse sentido, a narração que conta a sua genealogia e história é representativa da linguagem simbólica que pouco a pouco tenta construir. Há ainda que considerar que o iniciante afasta-se da igreja e, depois de uma

caminhada extensa, passa por um batismo simbólico, incorporando, assim, a virilidade do pai: “Debaixo do chuveiro eu agora me olhava quase com medo, imaginando em meu corpo toda a força e a insaciedade do meu pai.” (BUARQUE, 2009, p. 33). Assim como nos rituais arcaicos de iniciação à masculinidade, os meninos precisavam ser circuncidados e apresentarem em público a prova da sua virilidade, a atração sexual manifestada demonstra uma etapa em que a personagem é convocada a entrar no mundo dos homens.

Passar da condição de infante, no entanto, é algo bastante complexo, diferente do que pensa, ingenuamente, Eulálio após a morte do pai. Não se trata simplesmente de se apossar da volúpia do pai, “assim como da noite para o dia herdara gravatas, charutos, negócios, bem imóveis e uma possível carreira na política.” (BUARQUE, 2009, p. 32). Ao contrário, exigiria o esforço a ser demonstrado, em assumir obrigações e responsabilidades, dar sustentação a si mesmo, tornar-se independente, o que exigiria a dedicação aos estudos, o esforço do trabalho, a independência em relação à mãe. “Por volta da adolescência, o menino tem o dever de sair de uma infância indiferenciada. Aos olhos da maior parte das sociedades, tornar-se um homem adulto é problemático.” (BADINTER, 1993, p. 69). Observa-se que o narrador-personagem apresenta certa resistência em assumir a identidade adulta expressa pela negação inicial do nome que o identifica como ser social: “Eu não queria ser Eulálio.” (BUARQUE, 2009, p.31). Segundo Lacan, “é o seu próprio destino que o homem desafia através da derrisão do significante” (LACAN, 1998, p. 512), compreende-se que a negação do nome representa a negação do próprio “eu” inscrito na letra Eulálio. O que significa rejeitar sua inserção na realidade exterior, na comunidade dos homens com todas as responsabilidades e obrigações que a sociedade exige.

Ao contrário, o que ele deseja é prolongar a infância pela vida afora: “preferia envelhecer e ser sepultado com meus apelidos infantis, Lalinho, Lalá, Lilico.” (BUARQUE, 2009, p. 31). Segundo Freud, o ego da criança “com bastante freqüência se encontra em uma posição de desviar alguma exigência do mundo externo que acha aflitiva e que isto é feito por meio de uma *negação* das percepções que trazem ao conhecimento essa exigência oriunda da realidade. (FREUD, 2001, p. 86). De tal modo, prolongar a infância é uma maneira de rejeitar a realidade exterior, uma resistência em abandonar o mundo reconfortante e paradisíaco.

Estaríamos diante de um fracasso da metáfora do nome do pai, de vez que o significante não se mostrou suficientemente forte para provocar a necessária separação do filho com a mãe. Entende-se, assim, que as inúmeras repetições do nome do pai no texto indicariam, em vez da sua presença, a falta a ser preenchida. Explica Joel Dor que o indivíduo, quando aprisionado intensamente à função materna, não consegue reconhecer-se

filho de um pai. O caráter fusional mãe e filho tem como correspondência a “falta de filiação.” (DOR, 1991, p. 112).

Na relação entre Eulálio e o pai, observa-se que o genitor apresentara a ele um mundo exterior como extensão do círculo familiar, um mundo que dava continuidade aos prazeres encontrados em casa, sem que fosse exigido dele o menor sofrimento ou esforço. Nesse aspecto, a primeira viagem que fizera a Europa, no momento de iniciação à adolescência, é um ponto bastante significativo. Elemento estrutural das narrativas, responsável pelo amadurecimento do herói, há o momento em que o personagem deve se separar da pátria, do laço materno e familiar e partir em busca de algo (PROPP, 1984, p. 40). Metaforicamente, nessa viagem o que se busca é a formação da própria identidade através do esforço do domínio da realidade externa. Entretanto, a trajetória que Eulálio percorre não o distancia do círculo familiar. O percurso é feito na companhia do pai, que como uma boa mãe preocupa-se em dar todo o conforto e satisfação ao filho. Hospeda-se com ele no Ritz e lhe oferece um “um pó branquíssimo” para sorver, cuja cor, aparência e textura faz lembrar o leite em pó dado à criança já crescida.

E eu já ia dormir quando papai me chamou no seu quarto, sentou-se numa chaise longue e abriu o estojo de ébano. Mas, o que é isso, pai? É a neve, ora bolas, disse ele muito sério, papai fazia questão de nunca sair do sério. Com uma miniespátula separou o pó branquíssimo em quatro linhas, depois me passou um canudo de prata. (BUARQUE, 2009, p. 36).

A Europa perde o que teria de estrangeiro e passa a ser ambiente familiar, de íntima relação, em que o pai proporciona o alimento que deleita o filho. A viagem nada exige de sacrifício, de esforço, de provação, não testa as possibilidades de formação do caráter. Questiona-se, portanto, de que maneira esse pai pode ter transmitido o símbolo da lei, se até mesmo as surras dadas com o chicote convertia-se em prazer (sádico). Dessa maneira, a versão da lei imposta faz se tênue, frouxa, “perfeitamente pessoal, de pura conveniência individual”, nas palavras de Joel Dor. O pai apresenta-se, então, como um “fora-da-lei”, incapacitado de operar a transmissão de normas. (DOR, 1991, p. 111).

Segue-se que, em convívio com a onipotência materna, Eulálio mostra inaptidão para ocupar o lugar do pai após sua morte. E, assim, ao casar com Matilde, como se verá mais detalhadamente, ela é quem ocupará o lugar ora da mãe, ora da ama-de-leite, “sem minha mulher não sei dormir”, “eu gostava de vê-la amamentar, e quando ela trocava a criança de peito, às vezes me deixava bicar no mamilo livre.” (BUARQUE, 2009, p. 107, 109, 85). E, ao tornar-se pai, assumirá de vez as funções da maternidade: acalantar, colocar para dormir, dar

de mamar. “Nessas noites turbulentas o Eulálio vinha ter comigo, e eu havia mesmo separado o outro quarto para ele, que já estava grande para dormir na minha cama”:

Ficou de nos telefonar, sem convencer Maria Eulália, que passou o berço do neto para o meu quarto e nem se dignava a alimentá-lo. Cabia a mim bater o leite em pó da sua mamadeira, que lhe provocava cólicas, disenteria, o bebê desidratava, gastei um dinheirão com pediatra.(BUARQUE, 2009, p. 143, 146).

É interessante que o aparecimento de Matilde na vida de Eulálio aconteça nesse período de chamada à maturidade. O destino, então, do protagonista é marcado pela presença dessa mulher que, ao lado da mãe, faz-se de guia no processo de iniciação a uma outra realidade. A condição de iniciante da personagem é uma recorrência no texto. Significante disso, há inscrita na narrativa uma repetição numérica que não deve ser desprezada em termos de figuração literária. Eulálio é o sexto filho, que vem depois que a mãe havia perdido cinco outros, constituindo o primeiro filho, mas ocupando, ao mesmo tempo, o lugar de sexto. É também o sexto representante da árvore genealógica dos Eulálios referenciados: Dom Eulálio Penalva; depois o tetravô, o general Assumpção; o bisavô Eulálio, o negreiro; o avô da fazenda raiz da serra; o pai senador Eulálio Ribas d’Assumpção e, finalmente, o narrador, Eulálio Montenegro d’Assumpção. É no sexto capítulo do livro que aparece uma espécie de ritual de iniciação, número representativo do dia da criação do homem. Eulálio aparece, assim, atrelado ao simbolicamente ao número seis representativo do homem em seu estado físico antes de passar pela manifestação à consciência, num estágio transitório, liminar, “antes de atingir a perfeição só alcançada com a plenitude do número 7.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 810).

O número seis o número da iniciação, representa a trajetória do indivíduo por um caminho novo e desconhecido para ele. Nessa trajetória, ele encontra várias provas que precisam ser vencidas. Dante, ao escrever a sua obra-prima, também se encontrava em uma fase de iniciação. Logo no início do inferno, ele encontra-se no meio de um caminho, cuja travessia espera superar provas que o conduzam a uma elevação maior. Por isso, ele recorre a mestres já iniciados que lhe servirão como guia. É assim que, na reunião dos poetas do limbo, diante de Homero, Ovídio, Horácio, Lucano, Virgílio, ele se considera o sexto: “eu era o sexto ao mais ali somado.” (ALIGHIERI, 2006, p. 106). Com a composição d’A *Divina Comédia* ele passa da condição de iniciante para iniciado. Dante narra que na metade do caminho da vida entra numa selva escura, a qual faz alusão a uma crise existencial sofrida aos trinta e cinco anos, que o leva à reflexão e à busca de um aperfeiçoamento espiritual. É assim que,

com a travessia do inferno até o purgatório, ele se identifica com o indivíduo em processo iniciático. Chico Buarque, em *Leite Derramado*, explorou o tema da iniciação como meio de abordar o estágio limiar, seja para retratar a passagem da infância para a adolescência, seja para retratar a condição do narrador desfalecente. Eulálio, porém, não chega a ultrapassar o estágio de transição. Em movimento circular, ele permanece como ser iniciante.

Para atingir à condição de adulto teria que vencer determinadas provas às quais não é tão bem sucedido. O Assumpção apresenta dificuldades em abandonar o mundo da infância. O casamento, por exemplo, é visto promessa de equilíbrio, de estabilidade que, entretanto, exige uma reação, uma transformação. O abandono da proteção materna e a conquista da independência, através do trabalho, do cumprimento da lei e da ordem são outras imposições. A fase, portanto, é de escolha, a encruzilhada se interpõe figurada na imagem de duas mulheres: de um lado a mãe, que o prende em seu interior, a infância; do outro lado, a mulher amada. Podemos nos ater, por esse modo, a imagem das duas mulheres que acompanham Eulálio na figuração literária da narrativa: a mãe Maria Violeta e Matilde. A aparência que foi desenhada de Maria Violeta é de uma mulher que recobre todo o seu corpo com um véu de luto e tristeza, o qual não permite ter acesso ao seu verdadeiro ser.

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

Maria Violeta apresenta-se como um ser velado, com um aspecto de morte expresso pelo luto reiterado, demonstrado pela cor violeta e pelos trajes pretos próprios da imagem das viúvas “adequados à sua natureza.” (BUARQUE, 2009, p. 36). Continuar preso à mãe corresponderia a uma anulação de si, ao apagamento da identidade, permaneceria na escuridão, em estado primitivo, não existiria socialmente. Já Matilde Vidal Assumpção aparece figurada como representante da vida que seu nome transporta, Matilde Vidal veste-se de laranja, uma cor solar, “símbolo de juventude e de força.” (BENOIST, 1977, p. 62).

Entre as duas mulheres, Eulálio permanece na condição de enamorado, numa eterna indecisão, pois casa-se com Matilde sem abdicar do conforto que a mãe lhe proporcionava. Continuava vivendo de suas mesadas e da herança que a família deixara. Nessa indecisão, casa-se sem que tenha demonstrado as atitudes exigidas pela sociedade em relação aos estudos que lhe facultam as habilidades para o exercício profissional, aos esforços na consecução do trabalho e a própria maneira empregada para se sustentar. Se, por um lado, “a

Faculdade de Direito estava fora de cogitação, pois “mal punha os pés lá dentro”, por outro, ainda acreditava não ser necessário grandes empreendimentos para se conseguir um trabalho: “[...] o emprego, consegui de imediato. O pai de Matilde me recebeu com simpatia extrema, me garantiu que o filho do senador Eulálio d’Assumpção teria cadeira cativa em seu gabinete.” (BUARQUE, 2009, p. 71). O que esperava era conseguir o sustento sem que fosse necessário transpor o círculo familiar, pois o emprego seria algo alcançado de imediato pelo próprio sogro.

E, assim, o círculo familiar o enreda ainda mais, pois se a mãe lhe profbe assessorar o sogro deputado, propõe, então, uma compensação vantajosa:

[...] mamãe me propôs uma mesada de três contos de réis, mais as obras no chalé, contanto que renunciasse à proposta daquele traidor. Acabei levando quatro contos, e de abono o Ford usado, depois de a fazer ver que um assessor de deputado federal não ganhava menos que isso.” (BUARQUE, 2009, p. 72).

E o trabalho é postergado até que de novo a mãe tome determinadas providências: “escrever seguidas cartas à Companhia até conseguir para o filho o antigo posto do marido.” (BUARQUE, 2009, p. 85). Não demorará, entretanto, que seja demitido do posto, pois, em seu mundo ilusório, acreditava que as coisas iriam se processar sem que nenhum esforço precisasse ser feito, como se bastasse utilizar os poderes mágicos herdados do pai:

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 as 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. 44).

A forma de trabalho aqui exposta contraria a função que lhe é inerente, a objetividade, a disciplina, a ordem, a separação do lugar doméstico que encerra o ser em si mesmo. O trabalho é exercido como de maneira subjetiva. Com a invocação do nome da família como proteção, transpõe ao ambiente exterior o círculo familiar. A invocação do nome do pai é significado para ele, não como poder de inserir-se na lei, mas, ao contrário, como meio de anulação da lei. Como um poder mágico que lhe faculta o direito garantido de estar “fora-da-lei”: “eu molharia pelo caminho as mãos que meu pai molhava.”

Segundo o texto de Chico Buarque, Eulálio é “um representante no país”, no que ele tem de mistura do público com o privado, de remanejamento e aproveitamento pessoal da lei, dos privilégios de contatos pessoais que medeiam as relações públicas, nos benefícios próprios usufruídos a partir dos nomes da filiação a uma agremiação, a um partido político, a uma comunidade, cuja coerção se dá a partir do signo familiar. A personagem faz uso da estratégia de “Você sabe com quem está falando?”, pela qual o poder pessoal prevalece sobre a universalidade “por intermédio das relações sociais precisas nascidas da família, da vizinhança, do compadrio, da nomeação e, acima de tudo, do parentesco.” (DAMATTA, 1997, p. 212).

Conforme já se disse, não demorou, entretanto, para que Eulálio fosse demitido do cargo. Comodidade e lassidão são flagrantes. Diante da crise econômica da família, a mãe tenta fazê-lo reagir.

Com os olhos baixos me estendeu a caderneta de endereços parisienses do meu pai, dizendo, espero que se distraia, Eulálio. Não sei se me chamou Eulálio por um lapso, já que para ela sempre fui Lalinho, até como forma de me distinguir do marido. Agradei, recusei passagem e caderneta, mas mamãe pretendia à força, e acabou por me impingir a viagem, como colher de xarope em boca de criança. Porque se não fosse, iria ela falar grosso com os agentes financeiros do meu pai, que não respondiam a seus telegramas. Seria ela o homem da família, e eu um marmanjo que vive de mesada. Não tinha um mês que a Le Creusot dispensara meus serviços, apesar da confiança em mim depositada até pouco tempo antes. (BUARQUE, 2009, p. 56).

Já na condição de marido e pai, pois esse episódio ocorre após o desaparecimento de Matilde, vê o nome Eulálio como algo estranho, pois era considerado ainda como um menino, traduzido em “Lalinho”: “um marmanjo que vive de mesada.”. Nessa condição, é a mãe que se posiciona como “o homem da família”, é ela que ocupa a função de pai. O ser derrisório, o eterno infante, aí se apresenta. Resiste em aceitar as exigências da sociedade e permanece na dependência materna. Nessa encruzilhada, é possível interpretar uma crítica ao fato de que no Brasil muitos membros da elite comportam-se como eternos iniciantes, que nem assumem o poder no que ele exige de esforço e trabalho, nem se desfazem dos benefícios que o poder traz.

Na fase de iniciação ao mundo adulto, a dificuldade em abandonar o conforto da infância, é uma evidência. Como sinal disso, assinala-se o grande obstáculo em separar-se da figura materna, como é mostrado no apego à ama-de-leite, a qual, mesmo depois de crescido, deixava “fazer festinha em seus seios”, e quando não era a ama, a babá, sua substituta, o protegia e alimentava, trazendo inclusive “goiabada com requeijão na cama”, em noites de

castigo (BUARQUE, 2009, p. 105). A narração traz para o texto a história cultural brasileira. Segundo Gilberto Freyre, havia casos do nosso passado da casa-grande em que os mimos em relação aos meninos prolongavam-se pela segunda infância. “Houve mães e mucamas que criaram os meninos para serem quase uns maricas. Moles e bambos.” (FREYRE, 2006, p. 458). Portanto, esse leite que se derrama para além da infância, demonstra a presença de um seio que, por ser bom demais, prende o menino à mãe, tendo como consequência a dificuldade de inserção na sociedade e o enfrentamento da realidade. “As boas mães causam, provavelmente, maiores estragos do que as más”, assevera Sérgio Buarque de Holanda, que ressalta ainda o fato de que “os âmbitos familiares excessivamente estreitos [...] podem constituir ‘verdadeiras escolas de inadaptados.’” (HOLANDA, 2004, p. 145).

Constata-se, por tudo isso, que Eulálio não consegue transpor os limites entre a casa e a rua, entre o íntimo e o social. Chegado o momento de alçar a condição de adulto, de “lutar pela vida”, permanece acobertado pela família. Nesse aspecto, não chega a se identificar como indivíduo, aquele capaz de lutar e vencer o mundo hostil por meio do próprio mérito, por meio de seu esforço, com o uso das próprias habilidades, submetendo-se a todos os trâmites legais, obedecendo e cumprindo regras e normas (DAMATTA, 1997). Ao contrário, só consegue sobreviver a partir da identidade pessoal, a partir da invocação da genealogia, do vínculo com a família, do tratamento hierárquico e diferencial. Sendo assim, é o domínio da pessoa²³ que move a personagem, bastante condizente com comportamento do homem na sociedade brasileira. Segundo Roberto Damatta, “o domínio da pessoa é, no Brasil, o domínio da família e da casa, onde todos se sentem agasalhados e protegidos da famosa e dramática ‘luta pela vida.’” (DAMATTA, 1997, p. 239).

Observa-se claramente a indisposição para sair de casa e participar da vida em sociedade, a presença tão constante das imagens domésticas no romance expressa bem isso. Tal como Macunaíma, cujo corpo de homem conserva a cabeça de criança, é Eulálio essa personagem brasileira incapaz de atender aos comandos da vida prática e às exigências da ordem social, incapaz de abandonar o paraíso da infância.

²³ “A pessoa merece solidariedade e um tratamento diferencial. O indivíduo, ao contrário, é o sujeito da lei, foco abstrato para quem as regras e a repressão foram feitas.” (DAMATTA, 1997, p. 218).

4.4 A infância paradisíaca e infernal

O paraíso, idade de ouro à qual se deseja retornar ao longo da vivência, pôde ser retratado no romance no prazer infantil de Eulálio, na forte ligação materna, seja com a mãe ou suas substitutas, as amas e babás. No entanto, o eterno paraíso converte-se em inferno da subjetividade, pois a infância paradisíaca prolongada tem como consequência a anulação da identidade. Considere-se que a continuidade da dependência materna impede a construção do destino próprio e dificulta a estruturação identitária. Aconchegado no interior da casa, o narrador demonstra inapto para o mundo social com todas as leis que lhe governa. Entregue à própria subjetividade, vê-se refém de si mesmo pelo narcisismo, pela inveja e ciúme. A infância prolongada é transformada, assim, em “paradisíaca e infernal – quase bestial e mortífera.” (GREEN, 1994, p. 68). Afinal, o inferno da subjetividade foi bem o que a tragédia de Édipo mostrou quando, depois de adulto, voltou-se para a mãe, num retorno ao paraíso perdido. A crise de Édipo é a consequência de manter-se enredado ao círculo familiar, motivo trágico a que se viu sucumbido, esse também é o drama inscrito em *Leite Derramado*. Voltar à casa materna é o desejo manifestado ao longo desse romance, anseio que acompanha o indivíduo desde o nascimento, como bem mostrou o mito de Édipo,

[...] matriz simbólica singular, que permite entender as outras formações míticas como derivadas de seu valor exemplar. [...] criação feita a partir dos derivados das pulsões, dos restos dos desejos, das lembranças, de fantasias e sonhos reunidos numa organização que tem seus precursores e herdeiros. (GREEN, 1994, p. 69).

O retorno à mãe, estar em sua presença constante, tem como consequência estar entregue aos afetos com toda sua carga de pulsões, seja de vida, seja de morte. De vez que, por mais esforços que o objeto desejante faça para atender aos anseios, a insatisfação diante dele pode se apresentar com a força capaz de transformar o amor em ódio. Daí, a perpetuação no estado paradisíaco ter como corolário as sombras infernais dos mais nefastos sentimentos. Verifica-se que a trajetória da personagem de *Leite Derramado* – marcada pela sequência: assassinato do pai; ocupação de seu lugar; dependência materna – apresenta o itinerário dos passos de Édipo.

E voltará à baila o assassinato do meu pai, político importante, além de homem culto e bem-apegoado [...] sua morte brutal fora até divulgada em jornais da Europa.

[...] sentara na cadeira que meu pai deixava vaga. Com os pés sobre a mesa, fumava, olhava o telefone, estava pronto para assumir as funções de papai a qualquer momento.

Como imagino o quanto lhe (a mãe) custara ao amor-próprio escrever seguidas cartas à Companhia até conseguir para o filho o antigo posto do marido. (BUARQUE, 2009, p. 52, 63, 85)

Eulálio, assim como Édipo, é o ser que se sucumbe diante dos afetos e deixa o amor transformar-se em tragédia composta de inveja, ciúme e ódio.²⁴ “Sem querer perder a onipotência do princípio do prazer, como o infante diante das exigências do mundo externo, ele retrai e regride ao mundo materno.” (PELLEGRINO, 1987, p. 320). Em suas ações, o público não se separa do doméstico, as relações de trabalho misturam-se com o aspecto íntimo e pessoal. Aspecto que se encontra presente tanto no comportamento de Édipo como no de Eulálio, aliás, o brasileiro representante de uma elite decadente. É o individual que, aos poucos, mostra o coletivo. Esta é uma das funções que compete à tragédia,²⁵ provocar o espetáculo fazendo com que o individual entre em comunhão com uma coletividade, por esse modo, todos se sentem participantes do drama que a obra traz (GREEN, 1994).

Sob tal perspectiva, a paixão de Édipo/ Eulálio transborda para o aspecto público manifesto na tentativa de resolver as questões profissionais pelo aspecto afetivo, pelas relações de amizade e família, o que revela um caráter cordial. Conforme Sérgio Buarque de Hollanda: “A lhanheza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro”; “São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante.” (HOLLANDA, 2004, p. 146-147).

O caráter cordial do brasileiro foi bem exemplificado no comportamento de Eulálio com o engenheiro francês Dusbec: a recepção que faz em sua chegada; o oferecimento de jantares; o oferecimento do chalé como hospedaria; a entrega da própria mulher (para dançar). Some-se a isso a ilusão de que o próprio nome de família é capaz de abrir as portas das negociações, “eu não tinha dúvida de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha. [...] Meu nome é Eulálio d’Assumpção, não por outro motivo a Le Creusot & Cie. me confirmou como seu representante no país.” (BUARQUE, 2009, p. 44). É a crença de que o ser pode-se destacar em meio à universalidade e adquirir fama e tratamento especial, tal como pode ser visto na imagem fotográfica mostrada na narração.

²⁴ Segundo Hélio Pellegrino: “Ciúme, inveja, ódio, parricida, culpa, tremor e temor, tais são os ingredientes das paixões edípicas.” (PELLEGRINO, 1987, p. 311).

²⁵ “O ato de apropriação do trágico deve preencher a dupla função de ser o porta-voz da Cidade e de se dirigir a cada um de seus membros individualmente. A comunhão pelo espetáculo só fortalece a trama coletiva quando faz atuar todas as molas de uma participação pessoal.” (GREEN, 1994, p. 72).

Peça à minha mãe que lhe indique a escrivãzinha 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. Da multidão veem-se apenas as costas das vestes e copas de chapéus, porque todo mundo estava virado para o Lutétia na baía. [...] Num exame minucioso, pode-se notar na foto um único rosto, de um único homem voltado para a objetiva, e lhe asseguro que esse homem de terno preto e chapéu-coco sou eu. [...] Lá estava eu, e me lembro bem das pessoas todas magnetizadas pela aparição meio teatral, ao irromper de denso nevoeiro. Nisso olhei para trás e vi um fotógrafo com seu equipamento a uns vinte metros de distância. Não era novidade, já de um tempo havia por toda parte esses diletantes ou profissionais da fotografia, captando instantâneos para a posteridade, como se dizia. Então presumi, não sem vaidade, que ao se revelar aquele instantâneo, eu seria o único a figurar para a posteridade frente a frente. E passados muitos e muitos anos, uma vez consumada a fuzilaria do tempo, ainda assim de alguma forma eu seria um rosto sobrevivente, porque tive o instinto de me voltar para a câmera naquele instante. (BUARQUE, 2009, p. 24-25).

A atitude da personagem indica a tentativa de transformação de indivíduo em pessoa, ao querer-se destacar-se em meio à multidão, tornar-se conhecido, plasmando uma identidade que seja reconhecível, “pode-se notar na foto um único rosto, de um único homem voltado para a objetiva, e lhe asseguro que esse homem de terno preto e chapéu-coco sou eu.”. Os atos da personagem tem como intenção passar do anonimato para uma posição definida e conhecida e atingir uma diferenciação em relação aos demais. Significa a transformação do mundo da universalidade para o mundo das relações pessoais e biográficas. É a tentativa de se adquirir uma precedência sobre os demais, a partir do destaque de um rosto em meio à multidão (DAMATTA, 1997).

Desse Édipo brasileiro circunscrito no círculo do lar, imbuído do nome da genealogia, envolto à figura materna sobressai a identidade do homem cordial, personificado por este protagonista que se comporta de acordo com os sentimentos que brotam do coração. Há de se sublinhar, no entanto, que, de acordo com Hollanda (2004), o sentido de cordialidade deve estar separado dos juízos éticos e das intenções apologéticas, da inclinação que se tem em traduzir cordialidade por “bondade” ou “homem bom”. Não se restringe, portanto, aos sentimentos positivos e de concórdia. “A inimizade bem pode ser tão *cordial [sic]* como a amizade, nisto uma e outra nascem do *coração [sic]*, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado.” (HOLLANDA, 2004, p. 205).

Nesse sentido, é importante assinalar como a luta de Eulálio para criar um vínculo de amizade com o engenheiro Dubosc transforma-se em ódio e ressentimento. Com efeito, dos

sentimentos que brotam do coração tanto pode resultar sensações positivas como negativas as quais estão longe de representar boas maneiras ou civilidade. Assim, chama a atenção o fato de que o francês irrita-se com o comportamento cordial do brasileiro Eulálio: “Dissimulado, pérfido, incompetente, indolente, impontual e até mau motorista, muitos impropérios ouvi calado, por saber em verdade não eram endereçados à minha pessoa, mas aos meus patrícios de modo geral.” (BUARQUE, 2009, p. 43). E pode-se compreender que alguns desses caracteres identificados no protagonista seriam advindos do próprio comportamento cordial. Destaque-se, nesse elenco de achincalhamento, a dissimulação, contida na expressão de polidez do próprio trato cordial. Segundo Hollanda:

[...] a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções. [...] Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social. (HOLLANDA, 2009, p. 147).

Sob a máscara em que se apresenta todo o cortejo do bom trato pode conter tacitamente duvidosas ou perversas intenções. A ideia de que sob a pele de cordeiro esconde-se o lobo é o que se pode depreender a partir do nascimento do ciúme em meio aos gestos de gentileza e hospitalidade de Eulálio. Como pode ser visto nas “noites de cordeiro”, em que a aparente gentileza esconde o desejo de vingança e assassinato do estrangeiro Dubosc. A cena passa-se da seguinte maneira, por ocasião do jantar em que o francês é recebido como convidado no casarão, o narrador, em seus devaneios, recorda outro jantar ali ocorrido na noite do assassinato do pai. O senador Assumpção, tal como Eulálio, fazia-se de anfitrião e recebera entre os convidados a amante e o próprio marido desta. A amante estava vestida com um vestido azul-celeste, presente dado pelo senador. O senador é assassinado nessa mesma festa, tendo o marido da amante como suposto assassino. A memória do narrador confunde passado e presente, devido à similitude encontrada entre as cenas vivenciadas “Onde é que eu estava mesmo? Acho que me perdi, me dê a mão. Sim, eu estava no jantar da minha mãe, e o mordomo me chamou com gestos agoniados.” (BUARQUE, 2009, p. 88). Depois de recobrada a consciência, começa, então, a descrever o ambiente e há uma referência insistente a “cordeiro”.

Matilde e eu já tínhamos saboreado os acepipes, a salada, a galantina, e estávamos nas pernas de cordeiro quando chegou Dubosc. [...] Desolado pelo atraso, serviu-se do cordeiro e logo a falar de uns índios xavantes, com quem seus amigos franceses tencionavam fazer contato. Matilde deu um breve assobio e perguntou se esses

xavantes não seriam caçadores de cabeças, como os que tinha visto no cinema Pathé. [...] Perguntou pela procedência do cordeiro, magnífico, [...] E ao saber que um compatriota, em noites de cordeiro, virava chefe de gastronomia, Dubosc não teve dúvidas em deixar a mesa para o congratular. (BUARQUE, 2009, p. 88-89).

Nessa mesma descrição, mais dois aspectos somados a cordeiro chamam atenção, a referência “a tintos de papai” e “índios xavantes cortadores de cabeça”.

Na copa, deparei com uma dezena de garrafas de Borgonha abertas, cheirando a mofo e frutas podres, e deduzi que os tintos de papai, intocados no porão, não sobreviveram ao verão carioca. [...] Desolado pelo atraso, serviu-se do cordeiro e pôs a falar de uns índios xavantes, com quem seus amigos franceses tencionavam fazer contato. Matilde deu um breve assobio e perguntou se esses xavantes não seriam caçadores de cabeças, como os que tinha visto no cinema Pathé. (BUARQUE, 2009, p. 88, 89).

A expressão “noites de cordeiro” ao lado da referência “aos tintos de papai” e a “índios cortadores de cabeça” trazem algumas informações subliminares ao texto. A cordialidade, inscrita na metonímia do cordeiro, servido num jantar de demonstração de amizade e hospitalidade, trai o sentido de inveja, ciúme e inimizade. A figura do lobo camuflada sob a pele de cordeiro pode ser vislumbrada a partir da rememoração do assassinato do pai pelo suposto motivo de traição. Nesse sentido, “os tintos de papai” retomam o sangue do pai assassinado pela vingança do homem traído. E a conversa sobre índios xavantes “cortadores de cabeça”, nesse contexto, integra uma cena em que a aparente demonstração de cordialidade esconde os mais perversos sentimentos e os desejos das piores ações: o ódio e o instinto de aniquilação do outro que se faz de amigo, mas que lhe rouba o espaço, toma o que é seu.

A cordialidade pode ser entendida como uma forma de demonstração de civilidade, em vez de o nativo aniquilar o estrangeiro que ocupa um espaço que lhe é próprio, o espírito bárbaro arrefece e cede lugar à hospitalidade, um momento de ilustração. No entanto, o gesto cordial no texto aparece como um ritual obrigatório. No capítulo quatorze, esse gesto hospitaleiro camufla a existência de um sentimento selvagem. A expressão “ca-ça-do-res de ca-be-ça” evoca a guerra sanguinolenta das tribos selvagens com vistas a aniquilar o estrangeiro que se apropriava de suas terras. Ilustração e barbárie misturam-se representadas pela imagem de luz e escuridão, bem simbolizada pelo raio que cai durante o jantar, “e como era costume em dias de temporal, foi-se a luz.” (BUARQUE, 2009, p. 89). Momento em que, pelo viés psicológico do narrador-personagem, assiste-se a uma regressão à ancestralidade, tanto assim que o capítulo finaliza-se com a descrição do conhecido ritual africano de contação de estórias: “Da cozinha vinham risos abafados, e julguei ouvir Matilde cochichando

em francês, ca-ça-do-res de ca-be-ças. Ali a vi sentada no chão com o velho Auguste, partilhando uma bandeja de pâtisserie ao pé do fogão com a lenha em brasas.” (BUARQUE, 2009, p. 90).

Os sentimentos obscuros do homem cordial podem ser mais bem compreendidos quando se analisam gestos de hospitalidade e ciúme de Eulálio para com o engenheiro, flagrados no momento em que a esposa vivenciava o período de amamentação. O seio, na configuração narrativa, avulta como imagem, o que permite estabelecer uma relação entre seio, coração, cordialidade e ciúme, os quais guardam uma tácita relação de sentidos.

O ciúme seria, na visão de Melanie Klein (1991), manifesto na insegurança do pequeno infante que sente a iminência de perder o seu primeiro objeto de amor²⁶, o peito, para outro ser. Ora, Matilde figura-se sob a imagem de seio. O objeto de amor do qual Eulálio sente ciúmes. Eulálio focaliza-se no objeto de amor, Matilde (imagem que substitui a mãe e as amas-de-leite), de maneira exacerbada, e como fonte única de satisfações, o que torna impossível a realização insaciável dos desejos. Nesse estado, a queixa e o ressentimento é uma consequência inevitável, provocando uma “cisão fundamental entre o objeto amado e odiado.” (KLEIN, 1991, p. 223). No enredo que compõe o Assumpção, o estado de satisfação e as lembranças paradisíacas estão voltadas para a lembrança do seio bom, associado ao momento de felicidade amorosa com Matilde.

Já ao saltar do carro, ansiava por ouvir os discos esquisitos de Matilde, na vitrola que lhe dei de aniversário. Se não havia música, eu descia à praia a fim de arrancá-la para casa, e a empregada sabia que era hora de sair para o armazém, ao pressentir nosso bulício. A gente se agarrava na cozinha, na sala, na escada, horas e horas no banho, podíamos passar todo um fim de semana na cama. Às vezes tirávamos o domingo para passear de carro [...]

O leite de Matilde era exuberante, agora mesmo ela encheu duas mamadeiras antes de dar o peito à criança. Eu gostava de vê-la amamentando, e quando ela trocava a criança de peito, às vezes me deixava bicar o mamilo livre. (BUARQUE, 2009, p. 63, 85).

Por outro lado, a imagem de um seio mau inscreve um estado infernal do narrador abandonado pelo ciúme²⁷. É exposta uma série de condenações a Matilde, de ter abandonado

²⁶ Segundo Melanie Klein: “as relações de objeto existem desde o início da vida, sendo o primeiro objeto o seio da mãe, o qual, para a criança, fica cindido em um seio bom (gratificador) e um seio mau (frustrador).” (KLEIN, 1991, p. 21).

²⁷ Segundo Melanie Klein, uma relação insatisfatória como o primeiro o objeto de amor, o seio, gera a imagem de um seio mau. Diante dele, o sujeito pode manifestar tanto os sentimentos de inveja como de ciúme. “A inveja é o sentimento raivoso de que outra pessoa possui e desfruta algo desejável – sendo o impulso invejoso o de tirar este algo ou de estragá-lo. [...] O ciúme é baseado na inveja, mas envolve uma relação com, pelo menos, duas

a filha ainda no período de lactação, de ter retido o seu leite exuberante: “abandonar uma criança ainda lactente, pequerrucha, de se carregar debaixo do braço, isso não entrava na cabeça de ninguém, não fazia sentido, não podia ser.” (BUARQUE, 2009, p. 95). Aparece, então, a representação de um seio mau. Segundo Klein, o seio “se torna mau porque retém só para si o leite, o amor e os cuidados associados ao seio bom. Ele (o bebê) odeia e inveja aquilo que sente ser o seio mesquinho e malévolos.” (KLEIN, 1991, p. 215). A sensação de frustração que o seio tido como mau provoca traz o anseio de vingança, o desejo de estragá-lo. Assim se compreende as acusações feitas a Matilde:

Matilde havia realmente fugido de casa abandonando o lar, quando ela (a filha) nem bem engatinhava. [...]

E suas (de Maria Eulália) tribulações procedem sempre da mãe, que segundo ela era vaidosa como Salomé, deixou de lhe dar leite, para não amarrotar os seios redondos. [...]

E por culpa dessa mãe, devassa como a mulher do profeta Oseias, minha filha diz que cresceu sem amigas levando trotes ao telefone e pior que ser chamada de filha-da-puta era a pecha de carregar a doença de Lázaro. (BUARQUE, 2009, p. 122, 192, 193).

Zombar do alimento de que se vive, esta é uma reação demonstrada por aquele que se encontra insatisfeito com o objeto de suas realizações. Situação que advém, não propriamente, pela falta do amor recebido, mas da própria estrutura subjetiva do ser desejante, insaciável em sua necessidade de atenção. Tendo assim, como uma das consequências da visão de um seio mau, o ciúme.

O ciúme no texto de Chico Buarque nasce como decorrência dos gestos cordiais, coincidindo com o momento em que Matilde amamenta o bebê. Assim, a primeira manifestação de ciúme inscrito no texto, já indicado por Morais (2014), está desenhado na recomposição da lembrança do terceiro sargento encontrado num “corredor sombrio do hospital do exército”. O sargento recebe ordens do engenheiro francês Dubosc. A memória do narrador compõe uma cena em que sobressai um espelhamento da maternidade: “Era um dia de sol, e do alto da duna eu contemplava o trecho mais delgado da restinga, uma linha de branquíssima areia que o oceano não tragava por capricho, ou por piedade ou por desvelo maternal ou por sadismo.” (BUARQUE, 2009, p. 42).

Capricho, piedade, desvelo maternal, sadismo são termos antitéticos que se alternam ora com a bondade (piedade, desvelo maternal), ora com a maldade (o capricho esgoísta, o

peçoas; devido e que lhe foi tirado, ou está em perigo de sê-lo, por seu rival. Na concepção corriqueira de ciúme, um homem ou uma mulher se sente privado, por outrem da pessoa amada.” (KLEIN, 1991, p. 212).

sadismo), tal como o objeto de amor representado pelo seio, que ora se apresenta como bom, ora como mau. A paisagem remonta o momento em que Dubosc oferece instruções aos soldados por ocasião de uma visita do ministro da Guerra, mas, cancelada a visita, Dubosc reage com mau humor, lançando uma série de reclamações a Eulálio. No comportamento cordial para com o francês, verifica-se que a personagem ocupa uma posição de inferioridade. A condição subalterna parece ser uma exigência para a manutenção da pretensa amizade, tendo Eulálio, que ficar sempre pronto a servi-lo, a prestar-lhe gentileza. E isso se mostra ainda mais patente quando se vê na obrigação de expor Matilde publicamente nos eventos sociais. Ela que havia de estar sempre fechada em casa, devido à vergonha de ter se casado com uma mulher que não havia concluído os estudos, que não conseguia, a seu modo de ver, socializar-se adequadamente.

Daí vem “um sentimento obscuro” entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha.” (BUARQUE, 2009, p. 66). O sentimento obscuro de que trata o narrador tangencia questões de preconceito e alteridade. Sob a justificativa de que Matilde demonstraria dificuldade no meio social, Eulálio dá a entender que o melhor seria que ela ficasse reclusa em casa, esse seria o seu desejo maior, pois isso também lhe garantiria a posse completa daquele ser. As reflexões que tece sobre o ciúme estão fortemente ligadas a essas atitudes.

[...] o ciúme é um sentimento para proclamar de peito aberto, no instante mesmo de sua origem. Porque ao nascer, ele é realmente um sentimento cortês, deve ser logo oferecido à mulher como uma rosa. Senão, no instante seguinte ele se fecha em repolho, e dentro dele todo o mal fermenta. O ciúme é então a espécie mais introvertida das invejas, e mordendo-se todo, põe-nos outros a culpa da sua feiúra. (BUARQUE, 2009, p. 62).

Nas várias explicações dadas sobre o ciúme, a linguagem traz em seu bojo as ações de um seio em sua dupla imagem, de seio bom e seio mau, como pode-se ver, respectivamente . “O ciúme é um sentimento cortês para proclamar de peito aberto”. Sublinhe-se que “peito aberto” reitera Matilde amamentando de maneira livre diante das pessoas: “Matilde amamentava ‘sem cerimônia’”; “Levaria ela mesma a filha à praça, a amamentaria sentada no balanço, como o peito de fora daria bom-dia às babás e às mães, riria à toa.” (BUARQUE, 2009, p. 187). O seio bom como símbolo de entrega amorosa aparece identificado com a oferta de uma rosa; já o seio mau aparece na performance transformadora da rosa em repolho: “[...] no instante seguinte, ele se fecha como repolho, e dentro dele todo mau fermenta.”. O sentido de fechamento aparece de maneira reiterada na imagem de Matilde fechada em

vestidos compridos, de gola alta, que escondiam todo o seu corpo e o seu ser: “dias mais tarde se fechou para o mundo, passou a esconder seu corpo sob os vestidos largos que mamãe lhe dera havia tempo.” (BUARQUE, 2009, p. 116). O fechamento do seio, quando se nega ou não pode mais amamentar, conduz ao seio mau “e dentro dele todo o mau fermenta.”. Como decorrência disso, advém o lado nefasto, “a forma mais introvertida das invejas, e mordendo-se todo, põe-nos outros a culpa de sua feiúra.”.

Estragar o objeto do qual fora privado, esta é a ação do sujeito invejoso ao sentir que o outro possui e desfruta o que ele deseja, segundo Klein (1991). Afinal, fora bem isso que Eulálio fizera com Matilde, imputando-lhe a culpa de ter abandonado a filha, de não amamentá-la e desperdiçar o leite, levantando suspeitas de sua fuga com o estrangeiro, de traí-lo às escondidas. O ciúme, “mordendo-se todo”, traz para o texto a revelação de um comportamento sádico.²⁸

Como a indicar o estreito laço existente entre ciúme e sadismo, o narrador, ao relembrar do ciúme da avó na raiz da serra, pelo fato do avô andar sempre às escondidas com as escravas, recorre a um interessante processo de estruturação psicanalítica: transfere ao outro, o que seria a referência a si mesmo.

Sabendo-se desprezível, (o ciúme) apresenta-se com nomes supostos, e como exemplo cito a minha pobre avó, que conhecia seu ciúme como reumatismo. [...] meu avô mandou vir reumatologistas de toda a Europa. Por fim trouxe da Suíça um mestre-de-obras que levantou um chalé no longínquo areal de Copacabana. E ali vovô a isolou, para que mitigasse seu sofrimento com banhos terapêuticos. (BUARQUE, 2009, p. 62).

Assim, o foco do sujeito da ação é transferido ao avô que encarcerara a esposa no chalé da família para a curar do reumatismo do ciúme. “E ali vovô a isolou, para que mitigasse seu sofrimento com banhos terapêuticos.”. Conforme Leila Perrone-Moisés:

Uma das grandes qualidades deste romance é a habilidade com que o escritor consegue criar essa personagem pelo olhar obtuso de Eulálio, semeando índices para ele invisíveis, mas plenamente legíveis para o leitor. (PERRONE-MOISÉS, 2009).

Desse modo, ao narrar de modo jocoso o encarceramento da avó, a linguagem denuncia o estado de privação da esposa: “Matilde vivia sempre mais reclusa naquele quarto

²⁸ A reação de ciúme foi exemplificada por Melanie Klein (1991) pelo comportamento do personagem Othelo de Shakespeare, que, possuído de ciúme, destruiu o próprio objeto amado. Segundo a autora, a criança numa relação de frustração com o seio, que pode ocorrer mesmo em um processo feliz de amamentação, desencadeia o ciúme, a inveja e a voracidade. Nessa situação, uma das reações comuns da criança é ter atitudes violentas para com o seio. O ataque ao seio no sentido de tentar destruí-lo identifica na relação com esse objeto de amor uma ação de sadismo.

lateral do chalé.”. Ao que se vê, a queixa de que Matilde sempre lhe escapava demonstra a própria vontade de prender a mulher em suas mãos, conforme expressão do próprio narrador-personagem: “abafar o passarinho que capturava na infância.” (BUARQUE, 2009, p. 113). Os males do ciúme se acentuam e as manifestações de sadismo aos poucos vão sendo reveladas, seja através da dor moral causada no ato de dominação e humilhação do outro, seja através da própria violência física. Concebido como o desejo de provocar dor no objeto sexual, o sadismo aciona a crueldade e pode manifestar-se sob a forma de autoritarismo e dominação. De acordo com Freud:

A sexualidade da maioria dos sêres[*sic*] masculinos contém um elemento de *agressividade* – um desejo de subjugar; sua importância biológica parece situar-se na necessidade de vencer a resistência do objeto sexual por meios diversos de galanteio. Assim, o sadismo corresponderia a um componente agressivo do instinto sexual que se tornou independente e exagerado e, por deslocamento, usurpou a posição de liderança. Em linguagem comum, a conotação de sadismo oscila entre, por um lado, casos meramente caracterizados por uma atitude ativa ou violenta para com o objeto sexual e, por outro, casos em que a satisfação é inteiramente condicionada à humilhação e aos maus tratos do objeto. (FREUD, 1972, p. 160).

O sadismo aparece no comportamento das personagens de *Leite Derramado* em vários momentos. O prazer sob “forma de humilhação ou sujeição”²⁹ é obtido através das ordens e contra-ordens de Eulálio para com para Balbino. Como uma concordância de que um “sádico é sempre ao mesmo tempo um masoquista” (FREUD, 1972, p. 161), o próprio Eulálio sente saudades de apanhar do Senador Assumpção com o chicote usado pelos antepassados para surrar os negros. Assim também, o pai saía para os encontros amorosos com o chicote fálico. Pode-se ler, dessa maneira, que o sadismo na cultura brasileira está vinculado à própria história colonial, patriarcal e escravocrata do país.

Nas condições econômicas e sociais favoráveis ao masoquismo e ao sadismo criadas pela colonização portuguesa – colonização, a princípio, de homens quase sem mulher – e no sistema escravocrata de organização agrária do Brasil; na divisão da sociedade em senhores todo-poderosos e em escravos passivos é que se devem procurar as causas principais do abuso de negros por brancos, através de formas sadistas de amor que tanto se acentuaram entre nós; e em geral atribuídas à luxúria africana. (FREYRE, 2006, p. 404).

Gilberto Freyre assevera que o português, em seu processo de colonização tratava a índia e a mulher negra com um furor buliçoso sem limites, com ares de senhor, na ânsia de se apoderar de tudo que existia no Brasil, apropriava-se das mulheres também, sexualmente, à

²⁹ De acordo com Freud (1972), o sadismo pode ser manifestado também no prazer obtido no ato de humilhação e sujeição do outro.

revelia do desejo destas. “Uma espécie de sadismo do branco e de masoquismo da índia ou da negra terá predominado nas relações sexuais como nas sociais do europeu com as mulheres das raças submetidas a seu domínio.” (FREYRE, 2006, p. 113). Além disso, o ambiente da escravidão negra teria propiciado, ainda segundo Freyre (2006), o comportamento sádico na formação do indivíduo criado no meio patriarcal. Nele, a criança vivia cercada de escravos, tendo a figura do outro como aquele ser pronto para satisfazer todos os caprichos, com a liberdade de aplicar penalidades morais e corporais. Entre o gosto do mando violento ou perverso dos senhores para com os escravos, nasce uma atitude sádica do dominante em relação ao dominado, assim aparece o prazer em sujeitar e humilhar o outro. Sob esse prisma, o desrespeito e o tratamento prepotente de inferiorização conserva uma íntima ligação com o prazer em provocar o sofrimento alheio. É o que pode ser notado em *Leite Derramado*, no deboche e ridicularização de Eulálio para com Matilde, quando ri do seu linguajar, corrige sua pronúncia, crítica seus modos de se vestir e se comportar ou quando age propriamente com autoritarismo e violência:

[...] na sala deparei com Matilde de maiô, dançando com e o preto Balbino. Sim, o preto Balbino, eu não acreditei, mas era ele. [...] e ver a minha mulher nos braços daquele crioulo foi para mim a pior infâmia. [...] a cena foi ficando insuportável, os dois não queriam parar com aquela dança nojenta, então dei um pontapé na vitrola de Matilde. O disco voou, partiu-se em cacos no chão, voaram também o prato e o braço da vitrola. (BUARQUE, 2009, p. 116).

O sadismo torna-se ainda mais visível na cena amorosa descrita num momento em que se expressa uma carga intensa de sensações a desencadear o desejo de posse e agressividade do objeto amoroso.

Eu seguia Matilde que falava sozinha, que meio cantarolando perguntava pelo chá de boldo, e de repente não sei o que me deu, agarrei-a com violência pelas costas. Joguei-a contra a parede e ela não entendeu começou a emitir gemidos nasais, o rosto achatado nos ladrilhos. Prendi seus punhos na parede, ela se debatia, mas eu a controlava com meus joelhos atrás dos seus. E com meu tronco eu a apertava, eu a espremia a valer, eu quase a esmagava na parede, até que Matilde disse, eu vou Eulálio [...]. (BUARQUE, 2009, p. 67).

Matilde é agarrada com violência, os verbos jogar, esmagar, pressionar são indicativos de contatos que, se por um lado podem causar prazer, por outro podem machucar, causar dor. “Os limites entre o desejo por um objeto e o desejo de destruição desse objeto são muito tênues.” (SANT’ANNA, 1993, p. 21). No excerto, ora exposto, o prazer está conjugado

ao desejo de prender, controlar e, mais do que isso, pressionar, espremer até secar as fontes de vida, apropriar-se do outro até destruir o seu próprio ser: “eu vou, Eulálio.”.

Constata-se, nesse comportamento, que a permanência de Eulálio no estado infantil, depois de chegado o tempo de agir como adulto, deixou a personagem refém dos próprios sentimentos. O estado paradisíaco, como foi mostrado, é representado pelo seio bom pronto a atender os anseios do infante. No entanto, como alvo único dos desejos, o ser desejante escava e pretende retirar todas as energias desse objeto amado, tornando-se insaciável. A frustração em relação a esse primeiro objeto de amor, porém, converte o seio bom em mau, despertando as piores sensações e o mais reprovável comportamento permeado de ciúme, ódio, desejo de vingança, sadismo. É assim que o prolongamento da infância paradisíaca de Eulálio dá lugar à experiência do inferno.

5. O INFERNO

A fim de se alcançar uma melhor identificação e análise do inferno em *Leite Derramado*, primeiramente, será mostrada a representação daquele reino que ficara gravado na memória literária, de uma maneira marcante, através d'A *Divina Comédia*, logo na sequência, verificar-se-á de que modo o inferno dantesco se fez representado na ficção buarqueana. Em torno da mítica do inferno, há um movimento dinâmico, numa interdependência perene de obras em cadeia contínua, que comprovam a solidez da tradição. Tanto assim, pode-se dizer que, se *A Divina Comédia* existe, é porque antes já existira a *Eneida*, e esta, por sua vez, deve a sua existência a *Ilíada* e a *Odisséia*. Em outras palavras: “Sem Homero, não haveria a *Eneida*; sem a incursão de Ulisses ao Hades, não teria havido a viagem de Virgílio ao outro mundo; sem esta não haveria a de Dante.” (CURTIUS, 2013, p. 50). E, nem mesmo, a viagem de Eulálio em *Leite Derramado*, poderia se completar.

Inferno, do latim *infernus*, designa a região inferior, lugar de suplício das almas condenadas, figura uma vida de martírio e tormento. (CUNHA, 1986, p. 435). Se o paraíso é o mundo do desejo, o mundo sonhado e idealizado, comumente associado à fase da infância, o inferno é o mundo da experiência, em que o ser, já em sua maturidade, vivencia a realidade indesejada. Nesse estado, o homem depara-se com a falta de correspondência entre o imaginado e o realizado e coloca-se diante da desarmonia do mundo. As situações desconfortáveis, os acontecimentos desastrosos, o desapontamento com as pessoas e com as próprias expectativas enredam o indivíduo no pessimismo cético. De tal modo, a falta de confiança em si mesmo e nos outros traz a sensação de tornar-se um ser errante, perdido no mundo, submetido às piores catástrofes. Portanto, o inferno é a expressão encontrada para abarcar “o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão.” (FRYE, 1957, p. 148). Essa condição é também representada pelo destino implacável que se interpõe às questões humanas, na vida em sociedade, instaurando as adversidades. Na esfera social, a ideia do demoníaco apresenta-se no conflito de egos, no confronto de interesses, na guerra que se trava entre os opositores pelo poder ou *status*. As situações de opressão, de submissão e injustiça social estão ligadas à mesma ideia de um inferno social e a tirania, a corrupção, a incontinência devem ser punidas como medida de justiça retributiva; daí o castigo, a tortura, as penalidades impenitentes protagonizadas pelo *pharmakós*, ou a vítima sacrificial (FRYE, 1957, p. 149). O inferno torna-se o lugar da punição, do sofrimento sem fim, advindo da culpa e dos erros cometidos.

O inferno possui longa tradição literária. A tradição cristã fala da descida de Jesus ao inferno para buscar os patriarcas que morreram sem o batismo cristão. Na *Odisséia* de Homero, Ulisses, a fim de ouvir as profecias e os conselhos de Tirésias, desce aos infernos. O inferno grego é representado pelo tártaro, que está sob o comando de Hades. A região abriga as sombras de todos os mortos, independente de quem seja ou de que ato se tenha praticado, uma vez que na antiguidade clássica os gregos não tinham noção de paraíso e muito menos de purgatório. Mas, ainda assim, subsiste no inferno grego também a punição. Tântalo, Sísifo, Ixion e as Danaides são personagens ilustrativos da punição sofrida nas profundezas do Hades. Tântalo, rei da Frígia, que governava com despotismo e traição, aparece carregando uma pedra sobre a cabeça, com muita sede e fome, avista frutos, mas, logo que se aproxima para colhê-los, eles se afastam. Sísifo, rei de Corinto, tido como enganador e explorador dos deuses, teve como sentença passar o dia a empurrar uma rocha até o cume de uma ladeira e, ao descansar à noite, a pedra voltava até a base, e o trabalho de Sísifo permanentemente recomeçava. Já Ixion, antigo rei da Tessália, por ter afrontado os deuses, fora condenado a ficar amarrado a uma roda de moinho por serpentes que se faziam de cordas. Por sua vez, as Danaides, filhas do Dánao, por assassinarem seus maridos, foram condenadas ao infrutífero trabalho de carregar água em peneiras. Na *Odisseia*, Ulisses, depois da audiência que tem com Tirésias, chega a avistar Tântalo e Sísifo, mas, ao deparar, à sua volta, com tantos mortos que gritavam com horror, retira-se imediatamente.

Também Virgílio narrou, no canto VI da *Eneida*, a entrada de Enéias no reino dos mortos, sendo guiado pela sacerdotisa Sibila. A fim de se encontrar com o seu pai, Anquises, Enéias percorre o “tenebroso pântano” das “Sombras, do sono e da noite soporífera” (VIRGÍLIO, 2002, p. 160). De acordo com a descrição feita por Sibila: “Florestas ocupam todo o seu espaço intermediário, e o Cocito, no seu curso, o rodeia com negro circuito.” (VIRGÍLIO, 2002, p. 151). Logo à entrada, Enéias depara com o luto e os remorsos vingadores, as pálidas doenças, a velhice, o temor, a fome, a pobreza, a morte, o sofrimento – as alegrias perversas do espírito e o sono visto como irmão da morte. No vestíbulo fronteiro, vê a guerra mortífera e a discórdia insensata. No meio de um olmeiro, encontra-se com fantasmas monstruosos de animais selvagens: Centauros, Cilas, o monstro de Lerna, a Quimera, as Harpias e o cão Cérbero. (VIRGÍLIO, 2002). A terra de Hades é presidida por um tribunal de justiça apto a estabelecer o julgamento e a condenação das almas, sobre o qual informa-nos o narrador:

Esses lugares não são determinados sem tribunal tirado à sorte, nem sem juízes: Minos, como juiz, agita a urna; é ele que convoca a Assembléia dos Silenciosos e que inquire a da sua vida e dos seus crimes. (VIRGÍLIO, 2002, p. 160).

Assim, todos aqueles que cometeram crimes, audácias e inconsequentes atitudes pagam suplícios vários que, de acordo com Sibila, “nem mesmo que tivesse cem línguas e cem bocas e uma voz de ferro, não poderia enumerar.” (VIRGÍLIO, 2002, p. 166).

Como se vê, o imaginário ficcional sobre o inferno possui amplo acervo, quando Dante escreve o inferno n’*A Divina Comédia*, segundo Franco Júnior, o poeta já dono de um conhecimento enciclopédico, certamente havia consultado os seus antecessores para sua inspiração, elegendo a *Eneida* de Virgílio como modelo poético. No entanto, garante o estudioso, poucos homens da história conseguiram combinar conteúdos tão difíceis de serem harmonizados de forma tão perfeita (FRANCO JÚNIOR, 1986). A viagem empreendida por Dante Alighieri n’*A Divina Comédia* inicia-se numa sexta-feira da paixão, entre os dias 8 e 15 de abril. O poeta florentino vê-se perdido em uma selva escura, que, segundo Jorge Wanderley (2010), representa a crise de consciência ou o período de pecado. Guiado pelo vate Virgílio, Dante segue a caminhada em direção ao inferno e ao purgatório, e, ao chegar ao paraíso terrestre, no cume do purgatório, como já foi mostrado em páginas anteriores, o poeta é guiado por Beatriz ao paraíso.

O Inferno ficcionalizado por Dante Alighieri em *A Divina Comédia* localiza-se debaixo de Jerusalém e é descrito como um abismo profundo constituído de nove círculos concêntricos, dispostos em forma de terraço. A arquitetura do inferno possui a imagem de um cone invertido, um funil cujo espaço, à medida que tende para baixo, vai tornando-se estreito e apertado. A fundura foi provocada pela queda do corpo de Lúcifer, quando arremessado do céu por Deus. O inferno é chamado também de cidade de Dite, um dos nomes do Diabo. As almas, nessa metrópole maldita, são recobertas por uma sombra espessa, pois ali o sol não luz. Assim, logo na porta do inferno, o penitente depara com a inscrição: “Deixai toda esperança, ó vós que entraís.” (ALIGHIERI, 2006, p.95). No vestíbulo, encontra-se o anteinferno, no qual residem os mornos, os omissos e inertes que, em vida, ficaram como seres nulos, pois não tiveram a dignidade de escolher Deus ou o Diabo. São eternamente vítimas de moscas e vespas, enquanto os vermes recolhem sangue e lágrimas vertidos das picadas. O limbo, onde estão alojadas as almas daqueles que morreram sem batismo e dos justos que não conheceram a religião cristã, fica logo na primeira passagem do inferno. Foi aí que Jesus desceu para levar consigo os patriarcas e os justos do *Antigo Testamento*. É no limbo que, numa espécie de academia dos clássicos, são encontrados reunidos os poetas Homero, Ovídio, Horácio,

Lucano, Virgílio e Dante, que se identifica ali como sexto, número de iniciante naquele lugar. As almas do “Limbo” não recebem castigo físico, atormenta a todos a falta de esperança em ver Deus. Os nove círculos estão distribuídos conforme a hierarquia dos pecados cometidos. A gravidade dos pecados está catalogada conforme a doutrina aristotélica contida na *Ética a Nicômaco*: incontinência, violência, fraude e traição. Partindo, pois, do primeiro círculo, encontra-se o limbo, que guarda os ignavos e os sem batismo; no segundo círculo, Minos ouve as confissões dos pecadores e os distribui pelos demais círculos, conforme o número de voltas que dá em sua própria cauda. Do segundo ao sexto círculo, estão os pecadores da incontinência, assim distribuídos: segundo, os luxuriosos, terceiro, os gulosos, quarto, os avaros e os pródigos, quinto, os iracundos e os rancorosos, sexto, os heréticos. O sétimo círculo pune a violência e a bestialidade; a punição é voltada para os tiranos, assaltantes, suicidas, gastadores, blasfemos, sodomitas, usurários. No oitavo círculo, são punidos os pecadores da fraude: sedutores-rufiões, aduladores-lisonjeadores, simoníacos, magos-adevinhos, traficantes, hipócritas, ladrões, maus conselheiros, cismáticos-intrigantes, falsários. Os pecadores que cometeram traição a quem quer que seja, parentes, pátria, hóspedes, benfeitores, estão no nono círculo, último e mais profundo (MAURO, 2009).

Seguindo a lei de Talião – olho por olho, dente por dente – os castigos são aplicados as almas dos danados de modo a inverter, “simetricamente, a abominação dos seus castigos”, como bem explica João Adolfo Hansen: as penalidades obedeceriam o chamado contrapasso, termo que deriva do “verbo latino *contrapati* (de *partior*, *-eris*, *passus sum*, *pati*: ‘sofrer’)” (HANSEN, 2011, p. 16). Sob tal conformação, os luxuriosos são atormentados por um turbilhão de ventos que os arrastam, furiosamente, assim como eram levados em vida pelos ventos da paixão. Os gulosos aparecem atolados numa lama asquerosa, como se estivessem imersos no próprio vômito, debaixo de uma tempestade de granizo, neve e torrões de água suja, enquanto Cérbero, o cão de três cabeça, ameaça comê-los. Os pródigos e avarentos têm suas riquezas materiais transformadas em pesadíssimas pedras que devem rolar incessantemente uns contra os outros, enquanto trocam injúrias. Nas águas ferventes e borbulhantes do Estige aparecem os irados, que, com grande rancor, debatem-se uns contra os outros numa raiva infinita. Impiedosamente, os suicidas são metamorfoseados em árvores lamentosas e sombrias; nelas, as Harpias fazem ninho e arrancam galhos e folhas que provocam gritos de dor. Em túmulos de chamas ardentes estão os hereges, e lá se encontra o Papa Anástácio II. Os violentos são afundados no rio de sangue chamado Flegetonte. Em um deserto de áreas quentes, onde chove fogo, alojam-se os violentos entre os quais se contam: os blasfemadores (violentam a palavra de Deus), os intelectuais (violentam o espírito de Deus), os

sodomitas (violentam a natureza de Deus), os usurários (violentam a sabedoria de Deus). O círculo da fraude é chamado de Malebolge e, todo em pedra e da cor do ferro, é dividido em dez fossos. Os demônios açoitam os rufiões e sedutores; os simoníacos são enterrados de cabeça para baixo com pernas assadas por velas; a cabeça dos adivinhos é voltada para as costas; em um lago de piche fervente estão submersos os corruptos; pesam como chumbo as roupas atraentes e brilhantes dos hipócritas; serpente e répteis assaltam o corpo dos ladrões; um demônio mutila o corpo dos semeadores de discórdia; os maus conselheiros aparecem envolvidos em oceanos de lava e tempestades de raios; aqueles que cometeram qualquer tipo de falsificação estão à mercê de todos os tipos de doença e pestilência. Enfim, no nono círculo, no lago gelado chamado Cocito, são punidos os traidores, inclusive Lúcifer, preso no gelo até a metade do peito. Suas asas de morcego provocam um vento frio sentido em todo o círculo, suas três cabeças mordem os mais famosos traidores já conhecidos: Judas, Brutus e Cassius. Judas, o traidor de Cristo, aparece descrito no último canto do inferno, o de número 34, que o finaliza (ALIGHIERI, 2006).

O inferno é também a expressão maior da problemática da alma, já que ali a esperança está para sempre perdida. Nessa vertente, é possível encontrar no caminho de Dante pelo reino do inferno, além das alegorias religiosas, expressões que representam o grau mais profundo da psiquê humana. Trata do estado da desordem, lugar em que a lembrança dos atos reprováveis não possui o privilégio do esquecimento, como possuem as almas do purgatório, que se banham no rio Letes. Assim, a “errância”, “a selva escura”, a “floresta”, a “estrada estreita”, “sinuosa”, simbolizam as “profundezas” do eu, da subjetividade humana. Não se pode esquecer que Dante construiu a narração com a exposição do seu próprio “eu”. Segundo Carpeaux: “O único elemento que liga os versos, reúne os cantos, junta as três partes, é a pessoa do próprio poeta, constantemente presente. Do começo do Inferno até o fim do Paraíso, é Dante quem fala. É uma obra de expressão pessoal [...]” (CARPEAUX, 2009, p. 8). O inferno dantesco dá a ver uma subjetividade atordoada, identificada na insegurança, na dúvida e na incerteza dos caminhos a serem seguidos. São essas as sensações de Dante transmitidas na visão amarga das profundezas. O inferno dantesco constituiu para Chico Buarque um artifício para se explorar o conflito interior do personagem Eulálio Assumpção. Este, assim como Dante, transportou o seu ego e sua problemática, através de nuances da linguagem simbólica.

Do hospital público, metaforizado em purgatório, as lembranças endereçam Eulálio a um momento também de vivência infernal. Pelos movimentos da memória, ele percorre o inferno. Assim explica o narrador-personagem: “A memória é deveras um pandemônio [...]”

(BUARQUE, 2009, p. 41). A memória aproxima-se, então, da confusão, da anarquia e do caos, de um pandemônio, lugar que Milton descrevera como “Cidade e corte do infernal tirano” no *Paraíso Perdido*. O espaço de reunião de todos os demônios, tendo como chefe Satã, situava-se nas proximidades do caos de “décupla desordem” e “congênita anarquia” (MILTON, 1948, p. 300). A metáfora do pandemônio, que remete a Satã, faz nos ater ao símbolo da “consciência superior”, das profundezas da alma, do abismo interior tão difícil de ser sondado. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005). No entanto, como adverte Eulálio, “[...] está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas.” (BUARQUE, 2009, p. 41).

A memória é, pois, um grande receptáculo de fatos vivenciados. Freud comparou-a com um bloco mágico “com uma capacidade ilimitada para novas percepções e, não obstante, registra delas traços mnemônicos permanentes, embora não inalteráveis.” (FREUD, 2006, p. 256). Entretanto, com o acúmulo de experiências, as percepções, em vez de serem gravadas, só fazem acionar as impressões vivenciadas no passado. Cada instante vivido, com seus cheiros, cores, sabores, sons, imagens, objetos, constitui pouco mais que estímulos a trazer de volta o que acontecera, impulsionando as reiterações de fatos, as remissões a acontecimentos, o retorno às mesmas cenas. “Na velhice a gente dá para repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque cada lembrança já é um arremedo de uma lembrança anterior”, justifica o próprio Eulálio. (BUARQUE, 2009, p. 136). Ainda que repetitiva, a memória do idoso não é estática, ela está em fluxo contínuo, sobretudo, porque os acontecimentos mais significativos, de maior carga de afetos não estão no presente, mas no passado. Enquanto o presente é monótono, os fatos pretéritos possuem uma atuação dinâmica na memória. É, assim, que a memória em pandemônio transporta Eulálio a um corredor cheio de pensamentos, que o levará para as profundezas.

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

No caminho do sono, um pensamento aciona outro, a modo de uma lembrança que remete à outra. Em “Memória e Revocação”, Aristóteles explica que a memória percorre uma série de pensamentos que estão relacionados numa ordem de sucessão, “partindo do

pensamento do agora, ou de algum outro conceito, ou de alguma coisa semelhante, oposta ou intimamente associada ao que buscamos.” (ARISTÓTELES, 2012, p. 82). Acrescenta o grande filósofo que os indivíduos, ao revocarem, parecem partir de um ponto, daí ocorre um processo dinâmico, que segue rapidamente de um ponto a outro, “por exemplo, do leite para o branco, deste para o ar, do ar para o úmido [...]”, de modo tal modo, que as lembranças estão mutuamente relacionadas numa ordem de sucessão. (ARISTÓTELES, 2012, p. 83).

Para representar esse sistema de correlação de lembranças, Chico Buarque utilizou no romance a figura de um corredor de pensamentos, mais precisamente um corredor sombrio:

Em tempos encontrei certo coronel num corredor sombrio do hospital do Exército. Ele afirmou que estivera comigo quando ainda era terceiro-sargento, mas seu rosto na penumbra não dizia grande coisa. Nem decerto o meu a ele, que me reconheceu pelo nome. Mas aí minha lembrança não me dizia grande coisa. Nem decerto, o meu a ele, que me conheceu pelo nome. Mas, aí a minha lembrança não era recíproca [...] Ia me despedir quando ele mencionou as provas de artilharia na Marambaia, e não sei por que não o fez desde o início, num instante tudo se iluminou. Seria mesmo inútil revirar arquivos de nomes e rostos, porque minha memória tinha guardado o sargento na paisagem. Era um dia de sol, e do alto da duna [...] (BUARQUE, 2009, p. 42).

Na passagem acima, o narrador-personagem só consegue recordar a identidade do coronel depois que mencionara sobre as provas de artilharia. A partir dessa menção, vem à sua memória o cenário da paisagem da Marambaia e o dia que participava dos testes de artilharia, no qual estava presente o sargento, e, dessa lembrança, passa à recordação da atuação do engenheiro Dubosc. Nesse instante, a narração desloca o foco, a lembrança do sargento o remete à lembrança de Dubosc e todo o contexto ambíguo de amizade e rivalidade que mantivera com esse estrangeiro. Entende-se, com essa passagem, que, dependendo dos estímulos recebidos, a memória sofre um impulso e, então, passa a se movimentar, saindo de um lugar para outro. Segundo Aristóteles, recordar “consiste na existência potencial do efetivo estímulo da mente, isso, como foi dito, de um modo em que o indivíduo é movido [...]” (ARISTÓTELES, 2012, p. 83). Ao ilustrar a memória como um corredor de pensamentos, Eulálio narra que ele vai seguindo pelo caminho do sono de um pensamento a outro, até topar “um pensamento oco”, que o arrasta “para as profundezas” (BUARQUE, 2009, p. 8). Conclui-se, portanto, que os movimentos da memória levam-no ao inferno. Isso está em conformidade com o fato da narrativa ser feita a partir daquele que está no corredor do hospital, por onde há um movimento intenso de subidas e descidas. Passemos agora a mostrar a entrada de Eulálio no inferno.

No capítulo XVII, Eulálio queixa-se de insônia: “É inútil me entupir de remédios, bobagem continuar nesta cama, sem minha mulher não sei dormir.” (BUARQUE, 2009, p. 107). O tempo psicológico retorna à época em que travara amizade com o engenheiro Dubosc e Blaubaum, médico psiquiatra da comunidade francesa e a esposa deste, Eva. Vem, então, a lembrança da ocasião em que se encontrara com eles na praia e, por cordialidade, convida-os a entrar no chalé. A partir desse episódio, os vínculos tornam-se mais estreitos: “Dubosc e seus amigos tornam-se habitués do chalé.” (BUARQUE, 2009, p. 108). Eulálio, entretanto, desgosta da amizade de Matilde com Eva, depois de flagrar a mulher do médico com um amante – numa remissão a Eva pecadora, considera que: “Eva tinha sido uma companhia pernicioso para Matilde, desde o início havia enchido sua cabeça de fantasias”; “Já aos quarenta anos bem vividos, é possível que à falta de uma filha se visse representada na minha mulher.” (BUARQUE, 2009, p.164). A má conduta de Matilde é atribuída, desse modo, a amizade que estabeleceu com a mulher do psiquiatra. Segundo as suspeitas do narrador, Matilde tornara-se uma aprendiz da Eva traçoeira. Essa identificação de Matilde com a Eva culpada retoma o sentido de paraíso e de queda. A culpa de Eva leva Adão a ser expulso do paraíso. A suspeita da traição de Matilde leva Eulálio a sair do paraíso de conforto afetivo e social em que vivia, prefigurando uma estadia no inferno.

A sexta-feira da paixão, dia que marca a entrada de Dante na selva escura d’*A Divina Comédia* também aparece de maneira carnalizada no texto de Chico Buarque. No romance, a sexta-feira sinaliza a progressão do fatídico ciúme que viria a desviar Eulálio do amor de Matilde. Desprovida da aura do sagrado, não se trata de uma sexta-feira santa, mas sim de um dia normal de trabalho, a sexta-feira, numa visão profana, aparece atrelada ao sentido de prevaricação, sob a expressão brasileira “enforcar a sexta-feira”, que designa a falta de cumprimento de responsabilidades daquele dia, prática notória no Brasil. Assim, Eulálio angustia-se ao ficar sabendo que Dubosc começara a “enforcar a sexta-feira”, a ir à praia em horário de serviço, sendo que nessas ocasiões, costumava ir ao chalé, de tal modo, que o fermento do ciúme faz surgir cogitações e devaneios acerca de possíveis encontros entre Dubosc e a esposa. O capítulo concentra-se nas sensações de angústia da personagem acerca de um possível encontro do amigo e da esposa. Isso fica evidente na lembrança descrita da ocasião em que Eulálio precisaria comparecer a uma exibição dos novos tubos do canhão Schneider a um determinado ministro de Guerra, em Marambaia, no Rio de Janeiro. O percurso da praia de Copacabana até Marambaia, local onde ocorreria a demonstração, é representado como uma trajetória de viagem dantesca, que, segundo Alfredo Bosi, passa – “pelos reinos da memória e da imaginação.” (BOSI, 2000, p. 146). Também numa sexta-feira,

Eulálio faz um trajeto solitário, já que Dubosc iria de carona com o médico e a esposa deste, pois tais amigos preferiam aproveitar a restinga antes de ir ao compromisso. Durante a viagem, Eulálio lamenta ter de atravessar sozinho a estrada:

[...] a partir da praia da Gávea a estrada sobe por dentro de uma mata espessa e pode virar uma esparrela. Sinuosa, estreita, ainda por cima é mal sinalizada, mesmo quem já percorreu outras vezes, como eu, hesita a cada bifurcação. Agora mesmo, depois de contornar a montanha e descer ao nível do mar, me vi em novo aclave que não recordava. Era bem possível que me tivesse desencaminhado, pois vinha um pouco desatento desde o início do trajeto.

[...] eu seguia imerso numa sombra verde. Já me convencera de que ia na direção errada, mas a estrada se estreitou a tal ponto que era impossível fazer meia-volta. Eu pisava fundo no acelerador, a gasolina se acabava, eu odiava a floresta por ter entrado nela. Quando se abriu uma clareira, avistei ao longe uma montanha igual ao Corcovado, e era o próprio, viam-se estruturas em seu topo, onde dizia que seria erguida uma estátua do Cristo. Havia alguns carros parados numa praça minha direita, era o mirante da Vista Chinesa, mas em vez de fazer o retorno desliguei o motor e deixei o carro rodar ladeira abaixo rumo ao centro da cidade, onde encheria o tanque. (BUARQUE, 2009, p. 112, 114).

A trajetória percorrida se aparenta em muito com a trajetória que Dante percorre no canto I d’“O Inferno”.

A meio do caminho desta vida
achei-me a errar por uma selva escura,
longe da boa via, então perdida.

Ah! Mostrar qual a vi é empresa dura,
Essa selva selvagem, densa e forte,
que ao relembra-la a mente se tortura!

Ela era amarga, quase como a morte!
Para falar do bem que ali achei,
de outras coisas direi, de vária sorte,

que se passaram. Como entrei, não sei;
era cheio de sono àquele instante
em que da estrada real me desviei.

Chegando ao pé de uma colina, adiante,
lá onde a triste landa era acabada,
que me encheria de horror o peito arfante,

olhei para o alto e vi iluminada
a sua encosta aos raios do planeta
que a todos mostra o rumo em cada estrada.

Um a pouco a onda do medo foi quieta
que de meu peito no imo se agitara
durante a noite de aflição secreta.

E como aquele a quem já o sopro pára,
saindo da água à praia apetecida,
volta-se, fita o pélogo, e repara

– assim, a alma em torpor, naquela lida,
voltei-me a remirar, atrás, o passo
de que jamais saiu alguém com vida

Depois de repousar por breve espaço,
fui trilhando a ladeira, ampla e deserta,
bem devagar, tateando a cada passo.
(ALIGHIERI, 2006, p. 76-78).

Eulálio, assim como Dante, precisa percorrer um caminho labiríntico, sinuoso, estreito. Tanto o narrador do poema quanto o narrador do romance não sabem como chegaram a tal lugar, este estava distraído e aquele, o sono amortecera os sentidos. O protagonista d’*A Divina Comédia* chega até um monte, avista os raios de sol e, “Depois de repousar por breve espaço” desce “trilhando a ladeira, ampla e deserta,/bem devagar, tateando a cada passo”; enquanto o protagonista de *Leite Derramado* segue, contorna uma montanha e desce ao nível do mar. Os elementos descritos na paisagem do romance podem ser identificados com os elementos dos reinos dantescos. Assim a “mata espessa” e a “floresta” do romance remetem-nos “a selva escura” do inferno; a praia de Copacabana apresenta uma analogia com o mar por onde navegam os penitentes de Dante; “a montanha igual a do corcovado” reitera a montanha do purgatório; e a referência ao “lugar onde seria erguido uma estátua de Cristo” lembra-nos Dante em “O paraíso” no momento em que anseia por essa visão sagrada. Carpeaux chama atenção para o caráter visual da paisagem construída por Dante e alude ao encantamento de Goethe sobre esse caráter imagético:

Num dos seus ensaios da época da velhice fala Goethe, com maior admiração da força da imaginação de Dante: os montes, rios, vales e desfiladeiros do Inferno dantesco seriam tão ‘visíveis’, quase palpáveis, como se fossem paisagens que existissem realmente. (CARPEAUX, 1959, p. 21).

Ainda segundo Carpeaux:

[...] a paisagem de montanhas, desfiladeiros, rios e florestas subterrâneas é o espelho da paisagem italiana, dos Apeninos e dos Alpes, do Pó e do Arno, iluminada pelo bem observado “*aer bruno*” [ar dourado], quando “*lo giorno se n’ andava*” [o dia findava]. E a grande cidade infernal não é outra senão a cidade de Florença. (CARPEAUX, 2009, p. 16).

Um outro mundo assentado sobre o mundo terreno também pode ser visto em *Leite Derramado*. No romance, a paisagem dantesca estaria desenhada na descrição da cidade do Rio de Janeiro, de modo que a praia de Copacabana e o Monte do Corcovado apareceriam literariamente como figurações da estrada do purgatório, de onde se pode antever o inferno. Lugar por onde percorreram aqueles que se extraviaram da via do bem, como Virgílio na

Eneida, Dante n' *A Divina Comédia* ou mesmo o próprio Eulálio em *Leite Derramado*, que diz ter-se “desencaminhado” da direção certa.

Na parte do poema denominado “O inferno” o “meio caminho da nossa vida” é lido como a metade da vida, os trinta e cinco anos, ao considerar-se que a expectativa de vida é de aproximadamente setenta anos. A “selva escura” é interpretada pelos biógrafos como uma fase da vida em que Dante se havia envolvido em conflitos políticos em Florença, causa do seu exílio. Simbolicamente, a “selva escura” faz referência a uma situação material ou moral, ou ambas, cumulativamente, que trariam um abatimento, pelo qual o homem perde suas forças e a iluminação espiritual (MARTINS, 2006). Esse estado levaria o ser a se extraviar do pensamento do bem, portanto, alegoricamente, a selva representa, na visão de Piccarolo (1946), a ignorância, o erro, a perdição. Na narrativa d'*A Divina Comédia*, Beatriz censura Dante, mostrando que a passagem do poeta pelo inferno foi a única forma de persuadi-lo à consciência de seus atos.

Em *Leite Derramado*, o pensamento de Eulálio se extravai, momentaneamente, ele perde a direção certa e mostra-se desatento, confuso e perturbado. Ele se vê em uma floresta:

[...] eu seguia imerso numa sombra verde. Já me convencera de que ia na direção errada, mas a estrada se estreitou a tal ponto que era impossível fazer meia-volta. Eu pisava fundo no acelerador, a gasolina se acabava, eu odiava a floresta por ter entrado nela. (BUARQUE, 2009, p. 114).

A imagem da floresta retratada por Chico Buarque, no romance, é rica de metáforas psíquicas. Chama a atenção, como o uso do cenário é prenhe de sentidos ao longo da narrativa. Na passagem ora transcrita, o autor utiliza-se de um recurso comum no decorrer d'*A Divina Comédia*, o uso da paisagem como forma de escavação do mundo interior do personagem. Nesse tocante, Piccarolo adverte que a paisagem pintada por Dante “cobre um profundo problema psicológico.” (PICCAROLO, 1946, p. XLVIII). Não diferente da *Comédia*, o emaranhado da floresta, no romance, expressa bem o emaranhado mental do narrador Assumpção. Assim, Eulálio é acometido de devaneios, ao suspeitar da traição da esposa com Dubosc, cujo nome não é demais reconhecer ecoa bosque, símbolo de obstáculo, perdição. Perpassa-lhe, então, a ideia de que o estrangeiro, naquele instante, poderia estar encontrando-se com Matilde; imagina a atração de Matilde por aquele companheiro tão experiente e interessante; pensa como Dubosc reagiria diante da beleza daquela mulher:

Eu já saíra de casa com Matilde na cabeça, vinha matutando que ela escondia alguma coisa de mim. Ela queria me fazer crer que, na minha ausência, Dubosc se servia do

chalé puramente, como de alguma cabine pública em balneário francês. Queria me convencer que os dois nunca se esbarrariam no entra-e-sai de casa, seus olhares nunca se entrecruzariam em horas de banho de sol. (BUARQUE, 2009, p. 112).

Sobrevém-lhe, assim, uma sensação de logro, assalta-lhe uma profusão de pensamentos em que a alma sente-se confusa e atormentada. Os sentimentos aparecem numa variação de contornos representados por montes, montanhas, encostas, ladeiras, aclives e declives. De acordo com essas imagens, a estreiteza da estrada pode também indicar os limites humanos (ELLIOT, 1989). Destarte, Chico Buarque compõe uma geografia dantesca no romance, valendo-se de imagens que, conotativamente, correspondem às oscilações psicológicas do narrador-personagem, guardando uma similitude com os sentidos da geografia do inferno de Dante. De acordo com Elliot:

[...] a *Divina Comédia* é uma escala completa das *profundezas* e das *alturas* da emoção humana; [...] Qualquer grau dos sentimentos humanos, do mais baixo ao mais alto, tem, ademais, uma relação íntima com os seus vizinhos de cima e de baixo, todos se articulando conforme a lógica do sensível. (ELLIOT, 1989, p. 101).

As mais nefastas sensações povoam o ser da personagem, nas quais o ódio e o desejo de vingança podem ser destacados. Como seguira na direção errada, em vez de chegar à Marambaia, Eulálio retorna à Copacabana com a ideia de “dar um flagrante” imaginado, devaneado:

E Matilde sentará colada a Dubosc, porque a sombra da barraca é exígua, com o sol a pino. Ao meio-dia em ponto encostei o carro na calçada da praia, onde havia pouca gente, foi fácil distinguir nossa barraca. Era um círculo-celeste, à distância parecia o vestido rodado da mulher casada com quem meu pai teve seu último romance. Tentei correr para a barraca, mas eu corria como num sonho, quase sem sair do lugar, porque meus sapatos se enchiam de areia. Pesadamente me aproximava do círculo azul-celeste, e na sua sombra circular percebi sombras em movimento. Mais um pouco e enxerguei a Balbina [...] (BUARQUE, 2009, p. 115).

Ao meio-dia em ponto, num momento em que a vida de Eulálio exige a maturidade do homem,³⁰ já que havia percorrido a matinal infância, a personagem encontra-se a meio caminho da existência, naquele mesmo itinerário percorrido por Dante. Assaltado pela ideia da traição de Matilde e Dubosc, Eulálio devaneia com as sombras dos espectros do passado, numa repetição do contexto de traição e crime a que o pai, Eulálio Ribas d'Assumpção, se envolvera. Morais (2014) reconhece nessa cena o ápice do caso do vestido de toque drummondiano e identifica nas sombras circulares uma projeção fantasmagórica, uma vez que

³⁰ De acordo com Northrop Frye (1957), os quatro períodos do dia (manhã, meio-dia, tarde e noite) correspondem simbolicamente aos quatro períodos da vida (juventude, maturidade, velhice, morte).

traz à lembrança outros tempos, outros participantes que um dia viveram uma situação semelhante do que ele vive agora. O círculo das repetições é bem exposto pelo círculo azul-celeste, que “parecia o vestido rodado da mulher casada” com quem o pai tivera um caso.

Nesse desenho artístico do círculo, pelo poder impressionante da linguagem literária, o sol alaranjado transmuda-se em um sol³¹ azul, a indicar a alteração no mundo subjetivo da personagem, que começa a percorrer um inferno existencial. É assim que, nesse instante, vem à memória o assassinato do pai, “como se fosse azul-celeste a cor de uma tragédia.” (BUARQUE, 2009, p. 87). Chico Buarque provoca uma inversão simbólica da cor, enquanto o azul que aparece a Dante, matizado em “dulcíssima cor da oriental safira”, na imagem suave do céu³², traz a elevação da alma do peregrino que acabara de sair do inferno (ALIGHIERI, 2006, p. 345), em *Leite Derramado*, o azul traz um clima fatídico à narrativa. Estaria, assim, Eulálio destinado à mesma roda da fortuna, à mesma tragédia que atingira o pai, só que agora ele, o filho, era o traído e o algoz? Com efeito, o ciúme conduzira Eulálio à degradação moral e psicológica que o fizera habitar as profundezas, como aqueles seres atordoados do inferno. Ao chegar ao chalé, diferente do que imaginara, encontra Matilde, que o adverte de que já deveria estar em Marambaia para se fazer presente no compromisso. Dirige-se, então, para aquele lugar, quando na viagem, embora rápida, não ficara livre daquela chuva impenitente do caminho infernal. “Foi meu recorde no percurso Copacabana-Marambaia, uma hora e meia de carreira sem percalços, apesar da chuva que me surpreendeu no meio do caminho.” (BUARQUE, 2009, p.116). Lá, fica sabendo que o compromisso fora adiado justamente devido ao mau tempo.

Observa-se que os males provocados pelo ciúme conduziram Eulálio, não só a pensamentos sombrios, mas também a um comportamento reprovável, como foi mostrado em páginas anteriores. Atente-se para o sadismo manifestado no ato de provocar a dor moral e física. O comportamento sádico levava Eulálio a criticar Matilde em seu jeito de falar, de se vestir, de se movimentar; enfim, em seu próprio jeito de ser. Demonstrava envergonhar-se da sua educação, de sua cultura, de sua própria identidade. As censuras em relação à esposa passaram a ser constantes, a ponto de impedi-la de sair do chalé. Sem contar os gestos de violência que, por vezes, a narrativa permite identificar. Ocorre que, com o passar dos dias, Matilde torna-se indiferente a tudo, inclusive à filha, que deixa de amamentar. Num estado de completa desolação, seu leite é derramado:

³¹ Adotamos aqui a mesma perspectiva de Leyla Perrone-Moisés (2009), que viu na imagem do círculo azul-celeste um sol azul, “que cega Eulálio à procura de Matilde.”

³² “O poeta, que emergia da profunda sombra do inferno, via o céu pontilhado de estrelas, ir-se tornando da suave cor azul.” (MARTINS, 2006, p. 345).

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 abraçar, envergonhado do meu juízo, mas ela apumou o vestido bruscamente e se esquivou de mim, deixando a torneira aberta. Vi respingos de leite nas bordas da pia, o ar cheirava a leite, vazava leite no vestido [...] (BUARQUE, 2009, p.136).

Assiste-se a uma cena sacrificial, uma mulher que carrega sobre si as consequências dos preconceitos de raça e gênero, que expia as culpas impingidas ao feminino e às mulheres de cor no Brasil³³. Veja-se que o leite representa os nutrientes de vida, podendo ser equiparado ao sangue, daí o romance trabalhar com uma equivalência simbólica entre as expressões “leite derramado” e “sangue derramado”. O sangue derramado aparece em outros momentos do romance como o assassinato do senador Eulálio d’Assumpção, acusado de traição política e falta de idoneidade moral. Eulálio não compreende o leite derramado de Matilde, como também não compreende o excesso de sangue derramado do pai.

O título do romance é, portanto, bastante sugestivo, afinal, são nos pequeninos pingos de leite respingado, como se viu na passagem acima, que o narrador encontra o motivo para a composição de um enredo formado de vários círculos que se repetem, giram, e fazem do leite derramado um retorno sem fim. Com as fontes de vida estragada e um destino sem saída, a trajetória de Eulálio percorre um itinerário de círculos infernais. Assim, Matilde passa a usar os vestidos tenebrosos que a mãe de Eulálio lhe dera. Torna-se “reclusa num quarto lateral do chalé, na verdade um quarto de despejo cheio de bugigangas várias e um velho divã, onde talvez se estendesse catatônica horas a fio.” (BUARQUE, 2009, p. 113). Sombras e trevas começam a fazer parte do chalé. Matilde é levada para ser tratada pelo psiquiatra Blaubaum e “baubau”. Na construção desse episódio, Chico Buarque parece ter se aproveitado da própria lembrança que Dante tivera diante da imagem de Matelda no paraíso-terrestre:

‘Tu me fazes lembrar o sítio e o dia
em que a formosa e meiga Proserpina
deixou a mãe e as flores que colhia’. (ALIGHIERI, 2006, p. 547).

Leite Derramado retoma essa semelhança que Dante estabelece entre a imagem de Matelda e a de Proserpina como foi mostrado no terceiro capítulo desta leitura. Se na mitologia, Proserpina foi raptada por Hades, rei do inferno, no momento em que colhia flores

³³ As personagens Iracema e Ci, a primeira pertencente ao romance homônimo de José de Alencar e a segunda à rapsódia *Macunaíma* de Mário de Andrade, vivenciaram atos de sacrifício semelhante aos de Matilde. Na narrativa de Alencar, Iracema, numa demonstração de grande abnegação, oferece os seios aos cachorros, cachorros, e, só então o seu leite, misturado ao sangue, pode ser sorvido por Moacir. Em *Macunaíma*, Ci, no período em que amamentava o filho de Macunaíma, torna-se vítima de uma cobra que suga o seio da mãe do mato, secando o seu leite.

no bosque; no romance *Matilde* é levada aos dezessete anos (“na flor da juventude”) pelo psiquiatra Daniel Blaubaum e desaparece misteriosamente. No enredo de Dante, porém, Proserpina foi só uma lembrança trazida pela imagem de Matelda, já em *Leite Derramado* Chico Buarque fez dessa história um traço da trajetória de Matilde.

Ora Prosérpina representa na mitologia a primavera, faz parte da natureza. No entanto, ela é cíclica, não possui um caráter duradouro, nem mesmo os seus bens são inesgotáveis. A atitude pródiga e imoderada, como a de Eulálio, traz a escassez de recursos, bem como satura as fontes de vida³⁴. Tanto assim, Matilde adoece e, na sequência desaparece. Assim como o desaparecimento de Proserpina representou a ameaça de caos, a infertilidade da natureza, a morte da vegetação e, com ela, a escassez dos frutos e das águas, enfim das formas de vida; o desaparecimento de Matilde também veio acompanhado de vários acontecimentos negativos, a perda da economia da família de Eulálio, a ruína da raiz da serra, a perda do casarão, a queda do chalé de Copacabana, a perda dos apartamentos, enfim, a decadência. Assim para Eulálio: “o inferno era a doença de Matilde” (BUARQUE, 2009, p. 165).

O desaparecimento de Matilde como uma situação infernal pode ser sublinhada ainda pela retomada do famoso verso que abre o reino de trevas da *Comédia*: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita*” (ALIGHIERI, 2011). Assim Eulálio enuncia:

Não sei se existe um destino se alguém o fia, enrola ou corta. Nos dedos de uma fiandeira, provavelmente a linha de Matilde seria de fibra melhor que a minha, e mais extensa. Mas muitas vezes uma vida para no meio do caminho, não por ser a linha curta, e sim tortuosa. (BUARQUE, 2009, p. 55).

Na correlação entre o verso do poema e o enunciado buarqueano, identifica-se a seguinte analogia: Dante narra que, “No meio do caminho” da vida, encontra-se perdido em uma selva escura; já o romance *Eulálio* afirma que, no meio do caminho da vida, Matilde desaparece deixando a vida dele em completo vazio: “[...] depois que ela se foi, meus dias seriam de imenso papel para pouca tinta, extensos e vazios de acontecimentos.” (BUARQUE, 2009, p. 185).

³⁴ Tudo o que está ligado às ideias de abundância, de exuberância, de multiplicação dos seres e dos bens traz também em si os germes da incontinência, do desperdício, da luxúria, da desmedida. Por isso o espírito, num dado momento da história das civilizações, insurge-se contra os símbolos da vida elementar, que gostaria de represar. Receia, com efeito, que essas forças, naturalmente ativas e positivas na infância do homem e do mundo, destruam, em seguida, o que se edificou graças a elas. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005, p. 542).

O desfecho que tivera a esposa torna-se um enigma que Eulálio prefere não desvendar como forma de recalcar uma realidade indesejada, qual seja, a de ter sido o maior responsável por tê-la perdido para sempre, “vasta ferida” de sua memória. E por mais que Eulálio ofereça inúmeras versões sobre esse desaparecimento – loucura, desastre, afogamento, tuberculose, “doença da luxúria” (sífilis) etc – tais possibilidades não restabelecem sua paz, pois a verdade recalçada sempre retorna. Segundo Perrone-Moisés, seja qual for o desfecho de Matilde, seu desaparecimento ou morte:

[...]ela foi uma vítima. Quando ela se fechou no quarto, tanto poderia ser por capricho, como por renunciar a ser ela mesma, depois de tanta censura do marido. Usar os vestidos longos e sem graça que lhe dera a sogra era abdicar à própria personalidade. (PERRONE-MOISÉS, 2009).

Com o desaparecimento de Matilde, Eulálio sente o seu paraíso perdido. O personagem entra em completa decadência psicológica e social. “O chalé outrora ensolarado” torna-se “ensombrado”, neologismo criado por Chico Buarque em forma de *mot-valise* que condensa: sombra + sobrado + sombrado + ensombrado + assombrado.³⁵ O cenário do chalé, com efeito, denota uma subjetividade em crise, sob o invólucro da sombra fantasmagórica da mulher ausente. O cenário da escuridão recobre a vida de Eulálio, expressando a perda daquela “alegria alaranjada” e solar que Matilde irradiava.

A verdade é que sem sua mãe, o chalé outrora tão solar foi se deteriorando. E por mais que se erguessem edifícios à sua volta, era a sombra de Matilde que eu via sempre em cima dele. Você, não vi crescer direito, você crescia nas sombras da casa assombrada. (BUARQUE, 2009, p. 94, 95).

Nota-se que Eulálio e a filha passam a agir a partir da imagem da sombra, como os penitentes do purgatório e do inferno dantesco descritos como sombras³⁶ da imagem do que foram na terra: “Ah sombras vãs! que o sois, menos no aspecto!” (ALIGHIERI, 2006, p.358), exclama Dante ao ver as sombras dos penitentes. Nessa situação desoladora, nem mesmo com as lembranças de Matilde, Eulálio pode-se consolar, já que, para ele a “memória é deveras um pandemônio”, palácio e cidadela de Satã, onde se reúnem todos os demônios com balbúrdia e

³⁵Segundo Morais (2014), a palavra *mot-valise* “ensombrado” aglutina significantes que traduzem o estado psicológico do narrador-personagem, expresso no invólucro da sombra, do que sopra, do habitante do sobrado, do que assombra.

³⁶ Durante a viagem pelo purgatório, em diversos momentos, Dante mostra que a imagem das almas ali eram formadas apenas de sombra. Dante era o único ser cuja sombra vinha da projeção da luz sobre um corpo: “assim aquelas sombras numerosas/ fitavam-me, esquecidos, num instante,/ da rota que as faria venturosas.” (ALIGHIERI, 2006, p. 358).

confusão, como bem descreve Milton no *Paraíso perdido*, em que forja o termo “pandemônio”. Assiste-se, assim, um itinerário de descida infernal, nas palavras do próprio narrador, “para as profundezas”, onde costumava “sonhar em preto e branco” (BUARQUE, 2009), sendo a tortura maior ou a pena a ser paga as cutiladas da memória em torno do desaparecimento da esposa. Assim como para Dante a purgação maior foi o distanciamento de Beatriz, para Eulálio, o distanciamento de Matilde teve valor de punição aos preconceitos, ao esnobismo, à soberba, à presunção.

5.1 A descida ao inferno

Deflagrada a perda de Matilde, Eulálio d’Assumpção considera-se um ser decaído. Enquanto Dante faz uma trajetória que sai do inferno e ascende pelo purgatório a atingir o topo do paraíso, Eulálio, através da confusão da memória, traça um itinerário que, pela via do purgatório, segue do paraíso ao inferno. O inferno aparece consubstanciado em um enredo trágico que, conforme György [sic] Lukács (2011) acumula, em um curto espaço de tempo, um conjunto de acontecimentos nefastos, revelando o aspecto dramático da vida. É o que mostra a confluência de uma derrocada pessoal e social. Após a morte do pai, em assassinato trágico, como já se viu, as circunstâncias passam a cobrar de Eulálio atitudes perante a vida. A sinalizar uma mudança de rumos, ocorrem diversos outros fatos desastrosos. “Dizem que desgraça atrai desgraça, e é bom que assim seja, os baques me seriam muito dolorosos se eu não já estivesse caído.” (BUARQUE, 2009, p. 59). Nesse contexto, o ano de 1929 é um marco, é a data o desaparecimento de Matilde e também da queda da bolsa de Nova York. Numa convergência do mundo interior com o mundo exterior, tem-se a correspondência estrutural e semântica desses dois acontecimentos: “[...] da noite para o dia seu leite secou”; “milhões de libras esterlinas fulminadas da noite para o dia, devido ao crack da bolsa de Nova York.” (BUARQUE, 2009, p. 59). Eulálio, já desnordeado com a ausência de Matilde, é informado da queda da bolsa que devastou o espólio da família Assumpção, aplicado no mercado de ações norte-americano. Veja-se aqui que a linguagem é trabalhada de maneira a fazer coincidir a ordem das paixões com a ordem político-social, dando ao romance, nesse aspecto, um tom trágico³⁷ e uma especificidade histórica. “Em *Leite Derramado* posse

³⁷ Junito de Souza Brandão, a partir de uma leitura aristotélica, afirma que as obras trágicas adquirem seu perfil por uma história relatada composta de “um catálogo de cenas dolorosas que têm um desfecho, as mais das vezes, trágico, infeliz. A tragédia é, não raro, a passagem da boa a má fortuna.” (BRANDÃO, 1998, p. 13). Salienta Brandão (1998), que o trágico pode não estar no fecho, mas no corpo da tragédia. Por isso, uma obra pode ser considerada trágica, não necessariamente pelo seu desfecho, mas pelo conteúdo exposto ao longo da

amorosa e propriedade privada comunicam-se de modo secreto e surpreendente: uma imanta a outra, e a falha de uma ecoa ou prepara a falência da outra.” (TITAN JÚNIOR, 2009).

De acordo com Lukács (2011), a composição do romance histórico, por meio de um drama trágico, reúne os traços humanos e morais de uma crise histórica. Consoante a isso, a narrativa de Chico Buarque explora a Revolução de 30 no Brasil, de maneira a demonstrar como esse movimento solapava as tradições que conservavam o *status* da estirpe familiar dos Assumpção.

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 jogaram nossas tradições no lixo. Tempos mais tarde um prefeito esclarecido reabilitou meu pai, dando seu nome a um túnel. Mas vieram os militares e destituíram papai pela segunda vez, rebatizaram o túnel com o nome de um tenente que perdeu a perna. Enfim, com o advento da democracia, um vereador ecologista não sei por que cargas-d’água conferiu a meu pai aquela rua sem saída. Meu avô também é uma travessa, lá para o bando das docas. E pelo meu lado materno, o Rio de Janeiro parece uma árvore genealógica, se duvidar mande um moleque comprar o mapa da cidade. (BUARQUE, 2009, p. 78).

As mudanças na história brasileira levaram a família de Eulálio a sair de uma praça arborizada, passando por um túnel, depois por uma rua sem saída, até chegar a uma travessa para o bando das docas. A perda do poder de uma aristocracia conservadora aos moldes da República Velha é, pois, contextualizada. Entre o final do século XIX e início do século XX, começa a desorganizar-se o sistema agrário e patriarcal. O fim da escravidão negra e o desenvolvimento fabril, impulsionado pela chegada do progresso tecnológico, faz emergir a burguesia industrial, ainda que assentada no mesmo molde de conservadorismo de classe. A quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, traz a crise econômica marcada no Brasil pela falência dos importadores de café. Nesse ambiente, a República Velha, firmada sobre a hegemonia de São Paulo e Minas Gerais, a política café com leite, dá sinais de desgaste. Figuradamente, no romance de Chico Buarque, o único alimento que restara dessa política, o leite, aparece derramado a indicar uma estrutura em decadência. Tanto assim, Eulálio é

composição. Apreende-se que o elemento trágico recobre diversas passagens da narração de *Leite Derramado*, desde a informação de que “do dia para noite o leite secou”, passando pelo desaparecimento de Matilde, pela queda da bolsa de Nova York “do dia para noite”, fato que acabara com o espólio da família Assumpção, o que leva a venda da fazenda da raiz da serra, a queda do chalé de Copacabana, a entrega do apartamento, dado como caução para pagar as dívidas do tataraneto. Soma-se a isso a própria decadência da família, o pai assassinado, o neto comunista desaparecido. Nesse inventário de tragédias, Eulálio inclui, de forma irônica, a descoberta de que o próprio bisneto “da noite para o dia começou a pretejar”. O fim que tivera esse bisneto também é narrado de forma trágica, tendo sido assassinado em um motel ao ser confundido com um bandido. Todas esses acontecimentos negativos confluem para o sentido de desventura que o título “Leite Derramado” condensa.

herdeiro, pelo lado materno, da metade do gado leiteiro de Minas Gerais e, no entanto, passa pela mais profunda miséria. A família aristocrática dos Assumpção sente-se afetada pelos acontecimentos históricos daquele período, pois a Revolução de 30, que dá fim à política café com leite, promove transformações com a abertura cultural no país, trazendo novos valores. Para Antonio Candido esse movimento:

[...] foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. Neste sentido foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um "antes" diferente de um "depois". (CANDIDO, 1984, p. 27).

Considerando as contingências de restrição da intelectualidade brasileira até o momento, pode se afirmar, de acordo com Candido, que depois de 30 houve uma ampliação das condições facilitadoras do desenvolvimento cultural no país em vários campos:

[...] instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (que teve desenvolvimento espetacular). Tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o estado — devido às novas condições econômico-sociais. (CANDIDO, 1984, p. 27).

Tais acontecimentos, reunidos, deram origem ao surgimento de novas ideologias, propiciando a abertura de pensamento e uma mentalidade mais democrática. Com efeito, o domínio das aristocracias passa por certo desequilíbrio após o movimento de 30. Assim, o narrador-personagem Eulálio d'Assumpção, como um dos representantes da elite aristocrática, mostra-se avesso às transformações processadas, pois que para ele o conservadorismo correspondia à manutenção do poder de classe a que pertencia. A revelar o caráter histórico do romance que, segundo a concepção de Lukács (2011, p. 127), promove “o nexos entre o conflito dramático e a convulsão social”, *Leite Derramado* mostra uma expressiva decadência dos Assumpção após a Revolução de 30. Na concepção do narrador, “em 1930 os gaúchos jogaram nossas tradições no lixo”, configurando uma mudança no mapa de valores apresentados. Nesse mapa, o membro da elite do partido conservador, na obra de Chico Buarque, perde, gradativamente, sua importância: de nome de avenida arborizada passa a nomear uma travessa, uma ruela, ou, mais propriamente, um beco. Conforme Perrone-Moisés, a maestria literária do romance faz um jogo entre espaço, tempo e sociedade de maneira que as habitações e as décadas acumuladas se sobrepõem e se revezam: “Recolocá-las em ordem cronológica é assistir a uma derrocada pessoal e coletiva [...]” (PERRONE-MOISÉS, 2009).

Consoante a isso, a imagem da fazenda raiz da serra como imagem de ruína é exemplar:

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

Apesar da ruína em que se transformara a raiz da serra, a narrativa mostra que seus alqueires serviriam ainda para o traçado da rodovia, o que levaria o genro de Eulálio, Amerigo Palumba, a tomar a frente das negociações da venda da fazenda. Durante a vistoria da propriedade: “Amerigo Palumba, que não conheceu a fazenda em seu esplendor, ao chegar à margem do ribeirão disse, cazzo, isto é o paraíso.” (BUARQUE, 2009, p. 79).

A narração encena o processo de colonização da América, e também brasileiro, o lugar descrito é nomeado como “paraíso”, numa evocação da imagem que o Brasil despertou aos colonizadores. Amerigo Palumba, que dizia “representar grupos financeiros internacionais, responsáveis por vultosos investimentos em fundos de reconstrução da Europa” (BUARQUE, 2009, p. 80), é um eco dos exploradores. Atente-se que Amerigo é a forma italiana de Américo. Quanto ao sobrenome “Palumba”, tem-se como correlato sinónimo “colombo”, ambos significando pássaros, pombos, numa alusão àqueles exploradores que se alçaram em direção ao continente americano na história da colonização. Portanto, o nome Amerigo Palumba faz uma remissão a dois memoráveis exploradores da América: Américo Vespúcio e Cristóvão Colombo. Forma de trazer, para o enredo da obra, a presença do neocolonialismo, uma vez que, após a Segunda Guerra Mundial, a Europa a precisava estruturar-se economicamente e, uma das estratégias utilizadas foi buscar fundos em outros países, sendo o continente americano e, dentro dele, o Brasil, um de seus alvos. Trata-se, então, de um neocolonialismo. No entanto, a visão edênica que ficou gravada do país é ilusória:

Naquele momento, de fato, o ribeirão dava espetáculo, com o sol rasante em suas densas águas verdes, que em seguida ganharam um tom mostarda. E uma lufada de vento, talvez proveniente dos lados da fábrica de celulose, nos trouxe um odor sulfuroso que provocou ânsias na minha filha grávida. Mas se a fazenda estava prejudicada para a lavoura e o lazer, seus duzentos alqueires seriam cruciais para o traçado da rodovia. (BUARQUE, 2009, p. 79).

O rio edênico converte-se na imagem do rio dantesco de águas mortas e sombrias, o Estige, “que podridão expira.” (ALIGHIERI, 2006, p. 142). A imagem das águas escuras e lamacentas, que transporta as almas dos danados ao inferno d’*A Divina Comédia*, aparece no

rio da fazenda, agora poluído, de águas verdes de tom mostarda. Esse rio simboliza a travessia de Eulálio pelos círculos de contingências sociais cada vez mais estreitos.

Em conformidade com isso, os espaços, outrora exuberantes, vão atingindo um aspecto de penúria assustadora. O declínio se configura. Desapropriada a fazenda raiz da serra e vendido o casarão de Botafogo, o genro, Amerigo Palumba, abandona Maria Eulália, desaparecendo com o dinheiro dos Assumpção. E, apesar de Eulálio persistir em não abrir mão do chalé, acaba por ser obrigado a vendê-lo, recebendo como pagamento dois apartamentos contíguos de sala e três quartos, no oitavo andar de um edifício. Por esse modo, a imagem da queda aparece reiteradamente nesse contexto de decadência:

Da janela do meu prédio vizinho, eu assistira à demolição do chalé, vi cheio de pudor meu quarto com Matilde destelhado, vi ruir nossa laje, nossas paredes se desmanchando em pó e as fundações quebradas à picareta. No lugar dele subiu um edifício modernista, e tomei por uma delicadeza de arquiteto a construção suspensa sobre pilotis, para não soterrar de vez minhas recordações. (BUARQUE, 2009, p. 151).

Em entrevista, Chico Buarque comenta que o declínio dos Assumpção, deflagrado com a queda da bolsa de Nova York, prossegue acompanhando a própria degradação que sofrera o Rio de Janeiro:

A decadência começa a partir daí e a decadência do Rio acompanha isso. O Rio como centro de decisão política já vinha sendo ameaçado desde o fim da Velha República. [...] A partir de 1930 chega uma gente de fora que são os gaúchos que se instalam aqui no Rio. Agora a riqueza e mesmo a importância do Rio de Janeiro como cidade em termos de urbanismo e de arquitetura prossegue até à mudança da capital para Brasília. (BUARQUE, 2009).

À medida que Eulálio vai descendo na escala social, também os espaços vão se afunilando. Do casarão de Botafogo, Eulálio passa a morar no apartamento *Art déco*, onde reserva um quarto para Maria Eulália, depois que esta se vê forçada a entregar o apartamento onde morava para a Caixa Federal, a fim de saldar dívidas colossais. Mais tarde, muda para o apartamento menor, na Tijuca, como justificativa de que precisava dar mais privacidade à filha. Dali, vai ocupar “um endereço de gente desclassificada”, depois que se vê na contingência de entregar o apartamento ao pastor Adeltom, já que o neto Eulálio dera o apartamento como caução por empréstimos não quitados. Resta a Eulálio e Maria Eulália uma casa, de um só cômodo, pegada à igreja, numa favela do Rio de Janeiro, que, por ironia, ocupa o mesmo espaço da capela, abençoada pelo bispo, na antiga fazenda raiz da serra. Distingue-

se, no estreitamento dos espaços, a imagem de um funil composto à maneira dos nove círculos da escala infernal:

A fazenda raiz da serra,
 O casarão de Botafogo,
 O chalé de Copacabana,
 O apartamento *Art déco*,
 Os dois apartamentos,
 Um apartamento,
 Dois cômodos,
 O quarto,
 O
 c
 o
 r
 r
 e
 d
 o
 r
 .

A narração do traslado em direção à favela vem acompanhada de uma instigante sátira social:

Ele [o pastor Adelson] próprio se encarregou da mudança pesada, e ainda fretou uma van que nos levasse com nossas malas e roupas de roupa. Maria Eulália recalcitrava, entrou na camionete à força e passou a viagem emburrada. Tentei distraí-la indicando as montanhas no horizonte, a mesma paisagem de quando deixávamos a cidade para cavalgar na fazenda, ela na barriga da mãe. A diferença era que ao nosso redor a cidade agora não acabava mais, grassavam casebres de alvenaria crua e sem telhado, onde antes havia clubes campestres e chácaras aprazíveis. Perplexa, Maria Eulália olhava aqueles homens de calção à beira da estrada, as meninas grávidas ostentando as panças, os moleques que atravessavam a pista correndo atrás da bola. São os pobres, expliquei, mas para a minha filha eles podiam ao menos se dar ao trabalho de cair suas casas, plantar umas orquídeas. Orquídeas talvez não vingassem naquela terra dura, e o calor dentro da caminhonete piorou quando abri a janela. (BUARQUE, 2009, p. 177).

O excerto transcrito principia em tom de carnavalização. O pastor Adelson, que tem como função conduzir os homens ao caminho do bem, ao reino celeste, portanto, a Deus, numa inversão irônica, aparece como o encarregado do traslado dos personagens ao inferno social, representado no texto pela favela. A narração expõe, de modo satírico, o esnobismo de uma gente que se espanta diante da imagem da pobreza, como algo inédito em suas vidas. Trata-se de uma gente que, hipocritamente, demonstra não ter qualquer intimidade ou conhecimento da pobreza, a ponto de precisar de explicações sobre o aspecto daqueles indivíduos ali encontrados: “São os pobres, expliquei.” Por meio da polifonia baktiniana, o romance deixa ecoar a voz esnobe de uma gente de pensamento elitista, distanciada da realidade social que circunscribe o país. Daí, a sensação de incômodo e a expressão de uma arrogância asséptica: “para a minha filha eles podiam ao menos se dar ao trabalho de cair as suas casas, plantar umas orquídeas”. Entretanto, arrogância em nada contribui para alterar o estado decadente dos personagens, pois que agora passam pela mesma condição daqueles para quem olham com desdém, os pobres. Assim, o pai e a filha foram banidos do alto padrão social para fazer parte da escória, a parte mais baixa da sociedade. Como adverte Bakhtin: “O inferno coloca em pé de igualdade todas as situações terrestres; nele, o imperador e o escravo, o rico e o miserável se encontram.” (BAKHTIN, 2010 a, p. 152).

E, efetivamente, não é outra a visão, senão do inferno, que aparece na imagem da favela do Rio de Janeiro logo que a paisagem se apresenta.

Sáimos da rodovia por uma rua poeirenta, e o motorista perguntou pela igreja do pastor Adelson a um travesti, que nos mandou seguir em frente até a curva do valão. O valão era um rio quase estagnado de tão lamacento, quando se deslocava dava a impressão de arrastar consigo as margens imundas. Era um rio podre, contudo eu ainda via alguma graça ali onde ele fazia a curva, no modo peculiar daquela curva, penso que a curva é o gesto de um rio. E assim o reconheci, como às vezes se reconhece num homem velho o trejeito infantil, mais lento apenas. Aquele era o ribeirão da minha fazenda na raiz da serra. (BUARQUE, 2009, p. 177-178).

A paisagem por onde transitam os personagens aproxima-se bastante da descrição da viagem feita por Dante e Virgílio em direção a cidade de Dite, no sexto círculo do inferno dantesco:

Ora desçamos a maior tormento.
As estrelas declinam, que subindo
vi, ao partir; e, pois, não sejas lento.’

E cruzamos o Círculo, saindo
rente a pequena fonte que fervia,
e por um fosso ao lado ia fluindo.

Negra era a água que dali corria;
 nós lhe seguimos o ondular viscoso,
 e abaixo fomos por estranha via.

Um pouco adiante o rio doloroso
 formava o charco Estige, remansando
 as vagas pelos sítios ermo e fragoso.
 (ALIGHIERI, 2006, p. 131).

Em *A Divina Comédia*, os dois poetas, levados pelo barqueiro Flégias, prosseguem por “essa estranha via” e chegam à cidade de Dite (Lúcifer). Logo abaixo da antiga Jerusalém está localizada a habitação de Dite. Trata-se de uma cidade em ruínas, formada pelos destroços do terremoto causado no momento da morte de Jesus. Esse lugar é exposto, n’ “O inferno”, por Dante, como uma cidade cujos habitantes são compostos pelos anjos rebeldes, decaídos, que acompanharam Lúcifer em sua queda, e pelas almas culposas que, na terra, tiveram má conduta. A cidade é circundada pelo rio Estige, suas águas malcheirosas provocam ânsias a todos aqueles que ali aportam, logo em sua entrada. Ela é descrita como uma “metrópole maldita, com tristes cidadãos e forças armadas.” (ALIGHIERI, 2006, p. 137). A apresentação da cidade dolente, criada pelo erro, pela fraude, pela corrupção, pela avareza e por todos os atos de incontinência faz alusão à cidade de Florença na Itália. Para Maria do Céu Diel de Oliveira (2000, p. 48), “Dite simboliza o mundo deserdado pela justiça e pelo governo justo.”. E, ao questionar a si mesma “que cidade é esta que emblema os olhos de Dante, enquanto compõe o Inferno?”, Oliveira responde:

Firenza, pois seu exílio é fruto da injustiça e da corrupção que assombra sua cidade. Evocando os costumes amorais e hostis dos fiorentinos, Dante pode prestar-se desta cidade e criar uma cidade dissoluta. Pesa sobre o poeta a dissolução de sua cidade e as paixões políticas, mesclando-se a isto a vasta matéria do pecado e do mal formando uma arquitetura complexa. (OLIVEIRA, 2000, p. 49).

Em vários momentos, d’ “O inferno”, Dante faz referência a Florença. No canto VI, um cidadão florentino denominado Ciaccio, ao ser questionado por que está na cidade dolente de Dite, responde que a culpa é do lugar natal de Dante: Florença.

‘Tua cidade’, respondeu-me, ‘plena
 de inveja, e mais que tens imaginado,
 acostumou-me à vida farta e amena.’
 (ALIGHIERI, 2006, p.122).

Florença é vista como uma cidade coberta de vícios, que acomoda alguns poucos cidadãos da classe alta numa vida de fartura e excessos. Além disso, Dante, ao dialogar com Ciaccio, apresenta Florença como uma cidade dividida, como se vê neste questionamento:

‘os filhos da cidade dividida;
se existe um justo ali; e finalmente,
por que a cizânia a faz tão desunida?’
(ALIGHIERI, 2006, p. 123).

Florença é referenciada como cidade marcada pela desunião e pela injustiça, regida sob a égide da ambição, marcada por “cobiça, orgulho e inveja”. Como será mostrado na sequência, o poeta florentino, ao expor uma visão negativa sobre toda a Itália, faz de forma estratégica, um jogo de linguagem em que, aparentemente, parece poupar a cidade de Florença; porém, engana-se o leitor – essa é uma falsa aparência – pois logo a irreverência sobressai, deixando à mostra uma crítica sarcástica.

Na pobre Itália, entregue à tirania,
qualquer tolo, servindo a uma facção,
já se julga um Marcelo ao fim do dia.

Florença, exulta, que esta digressão
Decerto não te atinge nem te abala,
e teu povo é afinal quem tem razão.

Há quem preze a justiça e tarda em dá-la,
por não agir precipitadamente;
mas entre os teus ela na boca estala.

Há quem recuse o munus, simplesmente;
mas entre os teus pronto se responde,
e até antes da oferta: “A mim, somente!”

Podes, pois orgulhar-te, e sabes aonde:
em tua paz, fortuna e gentileza
– de brilho tanto, que a ninguém se esconde.

Esparta e Atenas que, com profundeza,
leis nos legaram sábias e elevadas,
não competem contigo em sutileza,

pois que as criaste tão apropriadas,
que não alcançam de novembros os idos
as que em outubro foram promulgadas.

E quantas vezes vimos abolidos
Teus usos, normas, moeda e instituição,
e os magistrados teus substituídos!

Se manténs inda nítida a visão,
Verás que te assemelhas a uma doente,
que sem achar repouso em seu colchão,

nele fica a girar, continuamente.
(ALIGHIERI, 2006, p. 390).

As informações concernentes a questões de ética em Florença são veiculadas por meio de uma linguagem irônica, a qual desabona os atributos de justiça, responsabilidade e ordem àquela cidade, a demonstrar a desestruturação dos alicerces institucionais. “E quantas vezes vimos abolidos/ Teus usos, normas, moeda e instituição, e os magistrados teus substituídos!” Bem se pode compreender a desordem instalada na terra de Dante, que, para transmitir o estado de caos, foi comparada a uma doente, “que sem achar repouso em seu colchão,/ nele fica a girar continuamente.” A lembrar que os reinos do além erigem-se à imagem do mundo terreno, o poeta submete às penas do inferno as figuras ilustres do seu tempo, como Papas, Bispos, Reis, Imperadores, Políticos diversos, Médicos, Filósofos, Poetas. Assim, a referência à Florença e seus cidadãos expande-se nos versos como numa espécie de anti-ode.

Florença, exulta, que és formosa e grande!
Vibras as asas sobre a terra e o mar,
e até o nome teu se expande!

Com os ladrões magoados, fui achar
cinco dentre os teus filhos, de imediato;
ali por certo não te estão a honrar
(ALIGHIERI, 2006, p. 266).

Os versos nada exultantes sobre a cidade de Florença confirmam a consideração feita por Carpeaux, de que em *A Divina Comédia* a “grande cidade infernal não é outra senão a cidade de Florença.” (CARPEAUX, 2009, p. 16). De acordo com esse eminente crítico, Dante almejava o primado da ética na política, vendo-a como “irmã gêmea da religião”, o que teria levado o poeta florentino a instituir um sistema penal no inferno, a fim de julgar os seus adversários constituídos por gente corrupta e devassa. Por esse ângulo “o ‘Inferno’, sim, seria um reflexo satírico – sátira trágica – do mundo real e por isso acessível à nossa sensibilidade [...]” (CARPEAUX, 2009, p. 15). Assim, o caminho do inferno desenhado por Dante, dá acesso a uma cidade também terrena, como se vê na inscrição na porta do inferno:

‘Por mim se vai à cidadela ardente
por mim se vai à sempiterna dor,
por mim se vai à condenada gente.’
(ALIGHIERI, 2006, p. 94).

Isso nos leva a perceber que se o inferno do poema, a cidade de Dite, faz alusões à cidade de Florença, por sua vez, o inferno que se vislumbra em *Leite Derramado* faz alusões à

cidade do Rio de Janeiro, sendo a favela ali descrita como um dos fossos mais profundos desse mundo, ao mesmo tempo, imaginário e real. Ali são punidos os vícios existentes no Brasil e que resultam das desigualdades e mazelas sociais: os preconceitos de raça, classe e gênero; o esnobismo, o sadismo, a arrogância; a ambição, a corrupção, a mediocridade; a hipocrisia das elites, o privilégio das classes, a política do favor, o clientelismo político, os preconceitos oligárquicos. Males que carregam os Eulálios como representantes de uma classe que, mesmo depois de perdido o poder, querem manter o *status quo* numa prepotência que não conhece limites. Os abusos cometidos pelos Eulálios podem ser vistos, ao longo da obra, desde a crença de que o próprio nome é capaz de abrir portas, passando pelas cobranças descaradas de comissões ilegais, mostrando orgulho em trazer e mandar de volta escravos da África, seguindo a imagem de “europeizadíssimos e fazendo tudo fora-da-lei” de forma escandalosa (SCHWARZ, 2009).

O inferno ora visto é terreno e nisso não se diferencia de *A Divina Comédia*, pois Dante construíra os seus mundos do além à imagem da realidade vivenciada na terra, através da representação denominada de figura. A figura mostra que o acontecimento terreno constitui-se como uma profecia de outro acontecimento similar, sendo as imagens terrenas cópias das imagens divinas. Do ponto de vista figural, a realidade terrena é uma imitação de uma supra realidade. Segundo Auerbach, a visão de Dante sobre a representação figural era a visão dominante na Idade Média europeia, em que a vida terrena, “com toda a sua realidade, é apenas *umbra figura* da verdade autêntica, futura e eterna [...]” (AUERBACH, 1986, p. 60).

O inferno representado em *Leite Derramado*, por isso, é histórico, porém, com base no imaginário do inferno do além. Nesse sentido, o julgamento terreno faz-se à semelhança do julgamento do juízo final e, assim, a imagem do inferno a que descem os Assumpção pode ser lida como uma sátira, que, mais que fazer rir, tem por finalidade a punição. É como pode ser visto o estado de privação a que Eulálio é submetido: tendo, na infância, vivido à larga na fazenda raiz da serra, ao fim da vida, encontra-se em um círculo de contingência, vivenciando uma penúria maior do que a de Dante ao atravessar o inferno. Dante, mesmo no inferno, estava envolvido pela aura do sagrado. Além de estar munido dos conhecimentos teológicos, estava acompanhado de Virgílio,³⁸ “maestro e duca, mestre e guia.” (HANSEN, 2011, p. 12).

³⁸ “Virgílio é *maestro e duca*, mestre e guia. Como guia, é figura da autoridade imperial e da Razão ativa na prudência com que aconselha Dante. Como mestre, é *autore*, autor, *auctoritas*, autoridade do estilo da *Eneida*, que Dante emula e afirma superar cristãmente na *Comédia*.” (HANSEN, 2011, p. 12).

Eulálio, entretanto, encontra-se em completa desrazão. Nessa via de errância, segue por um caminho desastroso, tendo por companheira a filha Maria Eulália, “torta e destrambelhada”, já em estado de demência. Mesmo se alojando ao lado de uma igreja, o Terceiro Templo, o espírito da Graça pouco o conforta. Ao contrário, aquele templo evangélico representava para ele mais um martírio a que havia de se submeter: “Penoso era acordar toda manhã com o alto-falante da igreja, suas orações e cantorias.” (BUARQUE, 2009, p. 178). E não tem nem mesmo o sagrado para confortá-lo, pois as imagens sagradas e seus símbolos fundem-se a elementos corporais, convertendo o sagrado em profano, num comportamento de puro instinto.

Tanto assim, Eulálio vê o nome de Jesus Cristo tatuado no corpo insinuante da menina Kim, namoradina do tataraneto: “na altura do seu cóccix estava tatuado Jesus Cristo em letras góticas”; “Debruçou-se por cima de mim para ver o estojo, e abaixo do Jesus Cristo tatuado vi o rego da sua bela bunda.” (BUARQUE, 2009, p. 171, 174). Já o vinho sagrado, símbolo da paixão de Cristo, é sorvido de forma embriagante, com a finalidade de saciar os apetites do corpo. E é um cão que aparece para guiá-lo à caminhada infernal.

A noite estava abafada, no alto falante o pastor Adelton falava dos infernos, mas mesmo transpirando bastante eu me comprazia em caminhar em círculos, só cuidando de não tropeçar num vira-lata que me seguia andando na minha frente. (BUARQUE, 2009, p. 179).

A cena é visivelmente uma adaptação do que se assiste no inferno dantesco: o ambiente noturno, a intensidade da temperatura, a presença do cão a ocupar o papel de Cérbero. E não falta sequer o itinerário de círculos percorridos por Dante: “eu me comprazia em caminhar em círculos.”. Expressão que sintetiza os círculos em espiral encontrados ao longo da narrativa: os pequeninos círculos de leite respingado na borda da pia, o círculo da família, o círculo fechado das relações sociais, o círculo dos sons e dos nomes, o círculo das imagens e lembranças, o círculo do destino trágico, o círculo azul-celeste, o círculo de sombras, o círculo de contingência, o círculo do eterno retorno, o círculo da própria narrativa, a qual não se fecha com a morte do narrador.

Neste ponto, é necessário destacar como a questão do tempo encontra-se embutida na estética dos círculos que é, aliás, um artifício recorrente na produção artística de Chico Buarque. Meneses (2009) destaca como é significativa a imagem desse tempo circular no decorrer de seu repertório:

[...] a roda viva, cujo movimento se reproduz na roda-gigante, no rodaminho, na roda do samba; na roda da saia, no giro do relógio (não digital analógico, estamos na década de 60!); e também no tempo que roda “nas voltas do (m)eu coração”, em referência ao processo circulatório, que, como o próprio nome indica, tem a ver com círculo. (MENESES, 2009, p. 148).

Em estudo das canções do artista, Meneses (1982) ainda observara a presença marcante de um tempo mítico na primeira fase da obra de Chico Buarque e de um tempo histórico abrangendo uma segunda fase. Na leitura da canção “Tempo de artista”, a estudiosa mostra que a relação com o tempo expressa uma dialética entre o tempo cíclico, potência primordial, princípio criador de eterno retorno e o tempo linear e irreversível, agente da finitude.

Em *Leite Derramado* o tempo se faz numa espiral de círculos que não se fecham. O romance, pela sutileza da linguagem, mostra a forte presença de uma herança social e política no Brasil. A retomada desse tempo, é feita não para endossá-lo, mas para perceber de que maneira o passado ainda se manifesta no presente, lançando sobre ele uma visão crítica, como se através da compreensão do tempo de outrora, pudéssemos alçar a um futuro. O movimento da repetição é, portanto, dinâmico: de recuo e avanço³⁹. O romance expressa, assim, a própria contemporaneidade em que vivemos cujo presente fraturado é significado por meio de um retorno. O instante atual só se pode alçar ao futuro no momento em que se mira nesse passado, como numa espécie de figuração, em que uma ação produz um duplo acontecimento, o agora e o que virá (AGAMBEN, 2009). Estabelece-se, porquanto, uma ambiguidade entre aproximação e distanciamento, absorção e corrosão, contemplação e crítica. É esta atitude ativa perante o tempo que a contemporaneidade exige contrariando uma postura passiva ilusória, como a de Eulálio. A recuperação de uma herança social e política como Eulálio quer fazer significa anacronismo, retrocesso, é como caminhar em círculos sem alcançar qualquer avanço. Permanecer para sempre preso em um único tempo equivale à própria ruína, como mostra o inferno de decadência a que chegou. Assim como Dante explorou em sua obra o sentido dos círculos começando inicialmente com o sentido do movimento dos astros, do formato das esferas, para o ciclo do tempo, e daí para os círculos dos penitentes inseridos em um contexto histórico político e social; Chico Buarque conseguiu inserir em seus círculos um sentido polissêmico que mistura o tempo mítico com o tempo histórico, o passado e o presente numa dialética contemporânea.

³⁹ Esse movimento parece ser uma tônica na produção de Chico Buarque, como se pode ver no verso do poema-canção “Flor da idade”: “Vê passar ela, como dança, balança, avança e recua e continua.”

Voltando a acompanhar a configuração do inferno no espaço da narrativa de *Leite Derramado*, podemos perceber que o autor soube adaptar bem o cenário da cidade infernal de Dite à favela onde Eulálio passou a morar. É curioso ver no retrato desse lugar até mesmo o cemitério localizado na cidade infernal, no qual o poeta florentino via penitentes saindo de suas tumbas:

[...]

surge das tumbas um recinto raro –
– ali se via igual em toda a parte,
Somente que de modo mais amaro

Entre as tílias um fogo se reparte
que os sepulcros esparsos acendia,
como ao ferro não faz a melhor arte.

Das lápides suspensas ressaía
um crescendo de gritos estridentes,
como os dos torturados, na agonia.
(ALIGHIERI, 2006, p. 148).

No cemitério ora visto, Dante encontra-se em uma das tumbas com Farinata, um florentino de grande valor político e militar. Já no romance de Chico Buarque, o cemitério referido é o da antiga fazenda da infância do narrador, a raiz da serra. O cemitério da antiga fazenda da infância de Eulálio aparece agora na favela, num ambiente de ruínas e descaso. E, por pouco, a imagem em esqueleto do avô barão negreiro, que se refestelava com as escravas e sabia bem lanhar o corpo de negro fujão, quase se apresenta em estágio de decomposição: o vira-lata que guia Eulálio põe-se a cavoucar a terra e “mais um pouco e exumaria os ossos do avô.” (BUARQUE, 2009, p. 179).

O lado mórbido e ao mesmo tempo cômico dessa situação dá um tom de comédia e tragédia à narrativa. Assim, se *A Divina Comédia* deve seu título⁴⁰ ao fato de a comédia, explica o próprio Dante numa carta a um de seus mecenas, ser um gênero em que a história começa dura, áspera, e termina bem, ao contrário da tragédia [...]” (FRANCO JÚNIOR, 1986, p. 36), o que poderia ser pensado sobre a composição de *Leite Derramado*? Apesar desse romance já ter sido referenciado por Roberto Schwarz (2009) como uma “comédia brasileira”, ou mesmo uma “alta comédia”, não se trata de uma história que tem um final que se pode dizer feliz⁴¹. É bom ressaltar que o texto é “brincalhão, mas não ingênuo, como adverte o

⁴⁰ Segundo Hilário Franco Júnior (1986, p. 20), “o tom profundamente humano e ao mesmo tempo sublime” da *Comédia* de Dante foi o que levou “Boccaccio a chamá-la tanto pela forma quanto pela temática, de ‘divina.’”

⁴¹ Na época de Dante, a comédia, além de ser um gênero satírico, era definido como uma obra que começa mal e termina de modo feliz. Conforme Curtius, “Dante distingue o trágico, o cômico e o elegíaco como três estilos

próprio Schwarz (2009), pois a ironia inverte o percurso de Dante. De forma sarcástica, o percurso da vida de Eulálio segue do paraíso da infância até a favela infernal, aproximando-se de uma história trágica, que começa bem e termina mal, como indica o próprio título. Logo, se não podemos identificar *Leite Derramado* como uma “divina comédia”, podemos, mais apropriadamente, denominá-la de uma tragicomédia⁴² brasileira.

O desfecho do livro mostra a decadência extremada, que encontra no símbolo mítico da queda a sua maior expressão. A cena ocorre quando Eulálio, já embriagado pelo vinho, entra no banho, um cubículo escuro e apertado, sendo que o vira-lata continuava ali em sua companhia. Passa, então, a tomar um banho num filete de água e, naquele momento, começa a delirar com a aparição de Matilde:

Logo eu me maravilharia a figurar Matilde em sua plenitude, seus seios brancos, suas coxas com a pele perfeitamente morena, sem mancha alguma. [...] Crava em mim suas setas, Senhor, cantavam os fiéis, recaia sobre mim a tua mão.” (BUARQUE, 2009, p. 180).

A visão que Eulálio tem de Matilde aproxima-se, em semelhança, às visões que Dante tem de Beatriz. Veja-se que o vocabulário (“maravilharia” e “plenitude”) transmite uma aura sublime à alucinação, como se por um curto espaço de tempo, por meio do delírio, Eulálio ascendesse ao paraíso. Paraíso flutuante como o pensamento e as lembranças que ora aparecem e somem, repentinamente. Por ironia, é nesse mesmo instante, quando Eulálio, diante de Matilde, sente ser “o rei do mundo”, que acontece a queda:

Mas sim, eu era de novo o rei do mundo, eu era quase o meu pai, e me joguei contra a argamassa da parede como se Matilde estivesse ali para me amparar. Abracei-me à parede áspera, me esfreguei nela, com gosto me escalavrei nela, e me lembrei de Matilde tremendo inteira, cheguei mesmo a escutar sua voz um pouquinho rouca: eu vou, Eulálio. Então patinei no cimento, e antes de me descambar ouvi um estalo, senti a dor de um osso se partir com sua medula, estendido no chão vi minha perna direita retorcida. Lancina minha carne, Senhor, os fiéis cantavam, e eu só tinha um cão para escutar minhas lamentações. (BUARQUE, 2009, p. 181).

entre os quais é obrigado a escolher. O estilo trágico é “elevado”, o cômico é “inferior” e o elegíaco é “o estado dos infelizes” (CURTIUS, 2013, p. 441). Na literatura moderna e contemporânea, conforme Massaud Moisés (1978), o cômico não se relaciona ao momento do desfecho, feliz ou infeliz, mas ao tom geral de uma obra. Diz respeito ao seu modo de expressar de forma crítica e sarcástica uma situação desconcertante ou irônica. Este é o sentido de comédia identificado por Roberto Schwarz em *Leite Derramado*. A leitura que ora se apresenta vê, além da presença desse sentido de comédia no romance de Chico Buarque, o sentido também da tragédia, como soma de acontecimentos nefastos, por isso chamamos *Leite Derramado* de uma tragicomédia.

⁴² Seja reconhecido que Leila Perrone-Moisés (2009) foi quem primeiro mencionou, ainda que, de maneira rápida e breve, no artigo “O leite derramado de Matilde”, a presença do tom tragicômico da narrativa.

Se a queda do homem nos faz lembrar a expulsão de Adão do paraíso, a queda ao inferno, porém, não nos traria outra imagem senão a de Lúcifer e seus sectários, anjos caídos.

Quando, punido, desabou do céu,
A terra que secava ali, outrora,
Adentrou, de pavor, do mar o véu,

E foi sair no outro hemisfério fora;
fez lá o poço, e aqui, então, formado,
o monte alçou, [...].
(ALIGHIERI, 2006, p. 340).

A queda de Lúcifer é utilizada para explicar como foi formada a cratera profunda do inferno e também a montanha e as águas do purgatório. A obra *O paraíso perdido*, de John Milton, narrou essa cena de maneira marcante:

E da altura dos Céus se precipita,
Indo o eternal rancor sempre após ele
Do Báratro pelo âmbito insondável.
O inferno, ouvindo tão feroz estrondo
E crendo que arruinado o inteiro Empíreo
Vinha sobre ele desabando a prumo,
Tremeu, – e fugiria amedrontado,
Se invencível o fado não prendera
Em fundos alicerces, arreigados
Do tenebroso Abismo à base imóvel.
Nove dias durou a enorme queda:
O Caos muito espantado, ribombando,
Sente elevar-se decupla desordem
Entre sua congénita anarquia
E de hórridos destroços entulhar-se.
Por fim o Inferno, galardão dos ímpios,
Da dor e mágoa habitação hedionda,
Cheio do eterno, devorante lume,
Abriu amplas, famulentas fauces,
Sorveu-os a todos, e as fechou sobre eles.
(MILTON, 1948, p. 195).

Destaca-se, nesse diálogo de obras, a habilidade de Chico Buarque em transpor a realidade brasileira de modo a assegurar a literatura o seu caráter de erudição e crítica. Pode-se considerar que a composição de *Leite Derramado* não só revisita a tradição literária, como provoca a continuidade e a extensão desta. É o que se pode comprovar, ao percebermos que Chico Buarque passa para frente a tocha literária⁴³ recebida, ao colocar o inferno brasileiro próximo ao inferno de Dante e Milton, os quais herdaram essa “tocha literária” das mãos de Virgílio e Homero. *A Divina Comédia*, em diversas passagens, faz referência ao mito da

queda, a própria cratera do inferno foi formada pela queda de Lúcifer, e os demônios, agora caídos e tortos, foram anjos que acompanharam Lúcifer em sua queda: ‘O banidos do céu! Ó gente torta!’, reclama a voz de um anjo espantando os demônios.’ (ALIGHIERI, 2006, p. 145).

Pelo mito da queda, Chico Buarque explora a decadência psíquica e social e, sobretudo, humana, subjacente à metáfora do ser caído e torto, que identifica, respectivamente, Eulálio e a filha. Segundo Eulálio, os baques já não o atingem de forma tão dolorosa, pois já se considera um ser caído: “os baques me seriam muito dolorosos se eu não já estivesse caído.”. Já Maria Eulália, “ficara assim torta e destrambelhada por causa do filho”, desaparecido durante a ditadura no Brasil. (BUARQUE, 2009, p. 14).

A decadência agônica dos representantes da elite conservadora não deixa de transmitir um sentido de mudança, ainda que lenta e gradativa, da organização social. Mudança relativa, em que a noção de progresso e retrocesso se entrelaça, mas que possibilita vislumbrar a queda de uma aristocracia conservadora, de quem não se aceita mais, sem consequências, a conduta abusiva, arrogante e prepotente. O estado de isolamento de Eulálio, as privações sofridas e o fim desairoso significam reprovação ao seu comportamento preconceituoso: “os enfermeiros aqui são rancorosos”; “a memória é uma vasta ferida. Mas nem assim você me dá os remédios, você é meio desumana.”; ou ainda:

Faço votos de que (Dubosc) tenha falecido na paz dos seus, porém de algum colapso fulminante, para que não se doesse pela vida afora tanto quanto eu, como agora me doem os ossos e as escaras ao voltar para a maca. Imagino o quanto ele, em meu lugar, não teria blasfemado contra o gelo desta sala e contra o bafo do calor lá fora. Espero mesmo que nunca tenha entrado em elevadores fedorentos, nem visto essas baratas subindo pelas paredes, nem provado a gororoba de um hospital igual a este, nem continuado a falar merde alors, até a hora da morte. Porque tudo é mesmo uma merda [...] (BUARQUE, 2009, p. 10, 27, 119).

Assim como as descidas de Ulisses, de Enéias, de Dante ao inferno não significaram que ali tais viajantes estariam presos para todo o sempre, Eulálio transita pelo inferno através dos movimentos da memória. Há de se enfatizar que a narração de *Leite Derramado* é feita no limiar, num corredor de hospital, espécie de purgatório, insisto, que promove trânsitos, passagens. Esse trânsito é possível pelo estado limiar: “que concretiza tanto a delimitação entre o ‘fora’ e o ‘dentro’, como a possibilidade de passagem de uma zona a outra.” (ELIADE, 1992, p. 87). Assim como ele entrara no inferno pelos movimentos da memória, dali ele retorna ao momento atual vivido no hospital, onde está alojado no momento em que narra. Metaforicamente, o purgatório é o lugar de Eulálio no romance.

Nesse estágio, ele revive a sua trajetória de vida que, segue uma linha de descida até o mais baixo nível moral, psicológico e social. Frise-se que as lembranças veem e vão, assemelham-se às representações vindas do sono, que ao despertar se esvaem. “Só que de repente alguém abriu a persiana, e com o sol na cara não vejo mais nada, sumiu minha mãe que estava aqui agora.” (BUARQUE, 2009, p. 130).

Entretanto, não há aqui um rígido dualismo paraíso *versus* inferno, salvação *versus* perdição. Matizando o rígido dualismo entre Bem, Mal, Céu, Inferno, Salvação, Condenação, o que a narrativa permite acompanhar é a condição daquele que está no purgatório. A situação intermediária é a que melhor explica a condição do narrador-personagem. O romance, portanto, não submete Eulálio a um julgamento final, pois não se trata ainda de um narrador-defunto, nem mesmo de um defunto-narrador, como Brás Cubas machadiano, mas de um narrador que está na encruzilhada entre a vida e a morte. A outra realidade que Eulálio encontrará, o romance não permitiu ver. É enigma, mistério, pois a obra finaliza naquele mesmo instante em que a vida de Eulálio também chega a seu fim. O que está longe do significado de isenção, pois, como pôde ser percebido, o purgatório, o mais das vezes, assemelha-se ao inferno, “as suas cornijas ressoam de lamentos e gemidos.” (LE GOFF, 1995, p. 406). Le Goff reconhece que a “montanha é também um lugar de castigos”, somente o caráter temporal pode distinguir bem os dois espaços. Enquanto as penas do inferno são eternas, as penas do purgatório são finitas, necessárias para se promover a transição da alma a outro estágio.

Há uma questão, entretanto, que ainda se defronta e que só levamos adiante por que *Leite Derramado* não abandona *A Divina Comédia* nem mesmo em seu desfecho final. Não teria Eulálio assim como Dante, na trajetória pelos outros reinos, o direito à intervenção do sagrado? Não se pode deixar de enfatizar que Dante só saíra do inferno graças à intercessão da “Senhora do Céu”. Esclarece Virgílio ao poeta florentino:

A Senhora do Céu, viu-se propensa
a mitigar o transe a que te enviou,
suspendendo gravíssima sentença.
(ALIGHIERI, 2006, p. 91).

Cristiano Martins explica que Dante, ao entrar no inferno, já estava condenado pelos seus pecados, porém, “Nossa Senhora se apiedou do poeta.” (MARTINS, 2006, p. 91). É importante sublinhar que Nossa Senhora representa a mulher que, fecundada pela divindade, promove uma ligação entre o mundo divino e humano. O cristianismo deixou gravada a sua

imagem como virgem concebida sem pecado, mãe de Jesus e de todos os homens, intercessora privilegiada junto a Deus. O seu papel de salvadora da alma humana, a qual estende o seu manto maternal sobre o homem, protegendo-o das forças maléficas, fixou-se, indelevelmente, no imaginário cristão, por meio da iconografia e da literatura medievais. (FRANCO JÚNIOR, 1986). Em *Leite Derramado*, no último capítulo do romance, naqueles momentos finais que antecedem à morte de Eulálio, o narrador-personagem coloca-se diante do sagrado, contudo, de forma nuançada e carnalizada, como será mostrado na sequência.

5.2 Nos intantes finais, as imagens de contraluz

É instigante notar que Eulálio, ao encaminhar-se para o final, faz questão de referir-se à genealogia da mãe: “[...] faço questão de remontar aos meus ancestrais por parte de mãe, com caçadores de índios num ramo paulista, num outro guerreiros escoceses do clã dos Mckenzie.” (BUARQUE, 2009, p. 185). Começa então reclamar da falta da enfermeira que sumiu, recorda de Matilde, do momento em que a conheceu, alega que, se não fossem as câimbras e os tremores, escreveria suas memórias, mas, depois do desaparecimento de Matilde, os dias “seriam imensos para pouca tinta.” (BUARQUE, 2009, p. 185). Lembra-se do dia em que recebera a carta do Doutor Blaubaum, na qual o médico tentava dar a impressão de que se empenhava na recuperação de Matilde. Após a leitura, Eulálio diz ter saído, desesperadamente, à procura da mulher em vários hospitais, sanatórios, mas, tudo em vão, pois tratava-se de paciente incógnita, de quem não se tinha sequer uma fotografia. Em delírio, a ocasião do desaparecimento torna-se presente, passa a descrever como ficara a casa sem Matilde, imaginando a sua volta:

[...] a casa sem ela virou um desmazelo, as empregadas se escafederam na minha ausência. Só restou a babá Balbina, que desistiu de sair com a Eulalinha porque na praça, na praia, onde quer que fosse lhe diziam que a menina deveria estar enclausurada com a mãe, ou recolhida a um preventório. Eu também vivia fechado comigo, me reservando para a grande revanche. Porque quando Matilde voltasse ao nosso chalé, o bairro inteiro ouviria os maxixes e sambas da sua vitrola. Levaria ela mesma a filha à praça, a amamentaria sentada no balanço, com o peito de fora daria bom-dia às babás e às mães riria à toa. Na praia de Copacabana andaria ao meu lado para que todos a vissem de maiô, adúltera, vá lá, mas saudável e irrepreensível de corpo. Por isso toda noite eu a esperava à janela do quarto, e Matilde não vinha, não vinha, aos nossos encontros furtivos. Matilde nunca faltou. (BUARQUE, 2009, p. 187-188).

O narrador desculpa-se pelo fato dos acontecimentos na memória não se apresentarem em ordem linear, assim como a correspondência do médico Daniel Blaubaum, que não

chegavam conforme a ordem de postagem. As lembranças de Eulálio agora se concentram nas informações que recebia sobre Matilde a partir das cartas enviadas do psiquiatra. O narrador-personagem faz menção à carta que recebera, que informava sobre a “trágica desapareição de Matilde.”. No entanto, a carta anterior, que noticiava primeiramente o fato e trazia informações sobre como isso acontecera, fora entregue bem depois, com um selo cor de abóbora, a mesma cor do vestido alaranjado de Matilde. O pensamento, então, reitera a cena em que ele, Eulálio, levava Maria Eulália, ainda criança, até o gabinete do pai de Matilde, a fim de apresentá-la ao avô. Mas, de Matilde, o deputado demora um bom tempo para recordar, e depois de se lembrar de uma “moreninha escura”, dá meia volta e Eulálio perde a oportunidade de diálogo com ele. O fato leva o narrador a compadecer-se da filha, “já lhe bastava ouvir na escola que a mãe era uma mendiga, ainda hoje ela se ressentida de não ter conhecido Matilde.” (BUARQUE, 2009, p. 192). Eulálio cogita se Maria Eulália não deveria submeter-se a um tratamento psicanalítico, pois o comportamento da filha, nos cultos do pastor Adelton, é bastante vexatório. O culto evangélico aparece na narração como um veículo de expressão carnalizante, com a mesma liberdade da praça pública onde, segundo Bakhtin (2010), a linguagem está livre da censura. Conforme o narrador, Maria Eulália “solta o verbo nos cultos evangélicos.” (BUARQUE, 2009, p. 192):

E suas tribulações procedem sempre da mãe, que segundo ela era vaidosa como Salomé, deixou de dar leite para não amarrotar os seios redondos. Maria Eulália está gagá, se esquece de coisas que falou na véspera, na véspera ela declarava daquele mesmo púlpito que a mãe faleceu no parto como Raquel, mulher de Jacó. Em compensação sua memória remota parece prodigiosa, noutro dia disse se lembrar do homem que, no meio da noite, vinha disputar com ela o peito de Matilde. É capaz de se recordar do bafo de álcool e do sotaque do homem, um estrangeiro que morreu com sua mãe numa cabotagem na antiga estrada Rio-Péropolis. Com igual convicção proclama que a mãe possuía se atirou de uma ponte, ou de um transatlântico, ou se afogou no naufrágio de uma jangada, abraçada a um pescador. E por culpa dessa mãe, devassa como a mulher do profeta Oseias, minha filha diz que cresceu sem amigas, levando trotes no telefone, e pior que ser chamada de filha-da-puta era a pecha de carregar a doença de Lázaro. Jura perante a assembleia que em criança andava com um guizo pendurado no pescoço, e que todo mundo na rua fugia dela, porque a mãe tinha se enforcado num leprosário. E eu sou obrigado a ouvir essas enormidades no alto-falante, Maria Eulália expõe sua mãe ao juízo daquela gentilha da igreja. (BUARQUE, 2009, p. 193).

Chama-nos atenção como, nesse último capítulo, aquele que antecede os momentos finais de vida e narra o próprio momento da morte, aparece uma insistente referência à figura materna embutida nas personagens femininas: a própria mãe Maria Violeta, a enfermeira, que também não tem uma identidade, e de quem Eulálio nem se recorda do nome, a filha Maria Eulália e Matilde. As mulheres são marcadas no texto muito mais pela sua ausência do que

pela presença: a enfermeira passa ao largo da maca, não atende às suas súplicas; Maria Eulália quase não o visita; Matilde desaparece; Maria Violeta, raramente, pegava Eulálio no colo.

Sob o viés do abandono, o desaparecimento de Matilde converte a personagem na figura da mãe má, mulher devassa que abandona o marido e a filha. A história de abandono se amplia. Eulálio parece mirar-se no espelho da filha que se sente abandonada pela mãe, e ele próprio passa a viver ou a reviver a experiência de filho carente: “Se eu começasse a fazer manha, ela me passava para a governanta, que me passava para a babá, que me passava para a ama-de-leite me aleitar. Com esforço posso até me lembrar de me ver agarrado nela.” (BUARQUE, 2009, p. 194).

O motivo maior de perturbação de Eulálio é o desaparecimento de Matilde aos dezessete anos, ainda no período de lactação, que traz em seu bojo, a perda da figura materna: enigma que o narrador prefere não desvendar. Ele jamais abriu a carta do psiquiatra Daniel Blaumbau, que, possivelmente, informava sobre as circunstâncias do desaparecimento da esposa.

Era uma carta gorda, num envelope com o timbre do Hôtel Caravelle de Saigon e um selo com a imagem de um junco chinês ao mar. Observei o selo, o barco com sua grande vela de bambus, o carimbo datado de 29-12-29, virei o envelope, estava fechado com um lacre grená, conferi o remetente, D.B. Sopesei a carta, calculei que haveria ali dentro no mínimo oito folhas escritas, frente e verso, com aquela letra ruim do médico. Tornei a examinar o selo cor de abóbora, no valor de duas piastras, devia ser um selo barato, rocei com a unha as pontas do lacre grená, era como coçar casca de ferida. Olhei o envelope contra a luz, absolutamente opaco, e vai parecer covardia eu jamais ter aberto aquela carta. (BUARQUE, 2009, p. 189).

Abrir o conteúdo do qual transmite a carta corresponderia ao ato de abrir uma ferida, “rocei com a unha as pontas do lacre grená, era como coçar casca de ferida.” Por isso, permaneceu lacrada e trancada à chave na gaveta da escrivaninha que a mãe lhe dera de presente. Eulálio e seus segredos encontravam-se ali guardados, trancafiados. Segundo Gaston Bachelard, a angústia do segredo “vai infinitamente do ser que esconde para o ser que se esconde” em cofres, gavetas e armários “verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta.” (BACHELARD, 2003, p. 91, 100). O segredo suscita curiosidade, assim como o fechamento requer uma abertura, assim como o que está trancado pede uma chave. O enigma da obra de *Leite Derramado*, o segredo de Matilde fechado à chave na escrivaninha, estende-se também pelos segredos guardados do próprio narrador, o que torna o enredo da obra ainda mais instigante: “O que será, que será?”

Ainda que o narrador queira velar, esquecer determinados fatos que giram em torno de Matilde, seu enigma retorna sempre. Como bem explica Aristóteles, há movimentos de

recordação que “não cessam mesmo quando indivíduos que as experimentam instauram contra-movimentos, permanecendo atuantes apesar da presença deles.” (ARISTÓTELES, 2012, p. 87). Assim ocorre com o pensamento de Eulálio em relação à Matilde, lacuna que a narrativa persegue em sua espiral de recordação: “Com a idade a gente dá para repetir velhas lembranças, e as que menos gostamos de revolver são as que persistem na mente com maior nitidez.” (BUARQUE, 2009, p. 163). Saliente-se que a trajetória de Matilde não segue “uma linha reta mas, em parafuso.”. Matilde seria o eixo, o centro para onde toda a narrativa converte o seu fluxo de reiteraões.

O desaparecimento da personagem, reiterado, insistentemente, como forma artificiosa de preenchimento de lacunas, manifesta-se como um eterno retorno. Talvez isso seja indício de algum recalque, pois, conforme Gilles Deleuze, a repetição e o recalque mantém uma relação estreita: “Recalco porque repito, esqueço porque repito.” (DELEUZE, 2008, p. 42). Desse ponto de vista, o ato de repetir revela o acobertamento de algo que o indivíduo deseja esquecer ou mesmo não saber. Para Freud (1969), essa compulsão substitui o impulso de recordar. Nesse sentido, a repetição seria a superfície ou a máscara de uma realidade substancialmente dolorosa. Uma espécie de recalque. De acordo com Luiz Alfredo Garcia-Roza:

O recalçamento é o mecanismo ou a operação pela qual se instaura o jogo das máscaras, sendo que desse jogo a pulsão não participa diretamente, mas através de seus representantes. A repetição é, pois, o ato pelo qual a pulsão é presentificada, mas ao mesmo tempo, o ato pelo qual ela permanece oculta. (GARCIA-ROZA, 1986, p. 52).

Infere-se que os motivos e as circunstâncias que condicionaram a perda da mulher foram recalcados. A verdade sobre o que de fato ocorrera foi desviada pelo artifício da repetição e por meio de versões variadas sobre o seu desfecho. Para Eulálio, compreender o que acontecera com Matilde seria estar diante dos seus próprios erros, significaria, como num julgamento, admitir-se réu e culpado no processo. Isso está bem ilustrado no ato de não abrir a carta, de aproximadamente oito páginas, que informava sobre as circunstâncias da “desaparição” de Matilde:

[...] rocei com a unha as pontas do lacre grená, era como coçar casca de ferida. Olhei o envelope contra a luz, absolutamente opaco, e vai parecer covardia eu jamais ter aberto aquela carta. (BUARQUE, 2009, p. 189).

A referida carta fora guardada à chave na escrivania de jacarandá presenteada pela mãe. Contudo, a ausência de Matilde, como a ausência de uma mãe (de Maria Eulália) torna-se uma constante presença,⁴⁴ um eterno retorno,⁴⁵ ainda que seja sob o viés, nas palavras de Klein (1991), de uma “mãe má”, como o discurso em alto-falante da filha faz ouvir.

O discurso de Maria Eulália mostra como o romance penetra no interior da elite burguesa e desconstrói sua aparente organização moral, retira as máscaras, mostra as mazelas, os desajustes comportamentais que ferem as normas estabelecidas. Nessa pauta, o que a tradição e a moral esperam é o ideal de mulher dedicada à família, ao marido, aos filhos, de acordo com o protótipo da mãe zelosa. Com esse afã, pouco importa a relação da mulher com o seu próprio corpo, com seus anseios, com sua individualidade. O seu lado íntimo, subjetivo, enquanto separada do filho, é anulado. No romance, os personagens denotam uma frustração com esse ideal. “Chico Buarque sempre foi reconhecido como um dos poetas que mais sensivelmente captam o feminino”, destaca Adélia Bezerra de Meneses (2011), logo na orelha do livro *Figuras do feminino*. Mostra a pesquisadora na leitura de “Uma canção desnaturada”, que o eu-lírico desmitifica esse sacrossanto amor materno numa vertente crítica dos valores sancionados pela moral burguesa. Nota-se, em *Leite Derramado*, que Chico Buarque expõe essa mesma vertente, mas não apaga, de vez, a idealização do mito do amor materno, que continua pulsante ao longo da narrativa como expressão de desejo. A perspectiva do romance é a da existência de outro mito materno, em que a face da mãe má se apresenta. Assim apresenta-se o mito da mulher devassa, traidora, egoísta, vaidosa, luxuriosa. É o que se percebe na imagem da personagem Matilde. Incompreendida por Eulálio e mais ainda pela filha, Matilde é identificada como uma mãe morta, como Raquel que morre ao dar a vida; ou, em uma versão menos mórbida, mas não menos negativa, como uma mãe “vaidosa como Salomé”, que deixa de dar leite “para não amarrotar os seios redondos”; ou, ainda, como a mãe “devassa como a mulher do profeta Oseias.”. Inclui-se, nessa variação de imagens negativas, a expressão popular de maior vilipêndio da figura materna: o famoso “filha-da-

⁴⁴ Em entrevista sobre *Leite Derramado*, Chico Buarque, ao se referir à Matilde, comenta que “a ausência dela é muito presente no livro inteiro.” (BUARQUE, 2009).

⁴⁵ A explicação de Gilles Deleuze auxilia bastante na compreensão desse fenômeno: “O problema prático consiste, em geral, no seguinte: o saber não sabido deve ser representado como banhando toda a cena, impregnando todos os elementos da peça, compreendendo em si todas as potências da natureza e do espírito; ao mesmo tempo, porém, o herói não pode representar tal saber para si próprio, devendo, ao contrário, colocá-lo em ato, desempenhá-lo, repeti-lo. Deve fazer isto até o momento agudo que Aristóteles chamava de ‘reconhecimento’, momento em que a repetição e a representação se misturam, se desfrutam, sem, contudo, haver confusão entre os níveis, um refletindo-se no outro, nutrido-se do outro, sendo o saber, então, reconhecido como o mesmo, enquanto representação na cena, e enquanto repetido pelo autor.” (DELEUZE, 2008, p. 38).

puta.”. Assim, para Maria Eulália, “pior que ser chamada de filha-da-puta era a pecha de carregar a doença de Lázaro.”.

Estabelece-se, na narrativa, um dinâmico processo de significação em torno da imagem da mãe e, pode-se dizer, também da mulher. É digno de nota que os modelos míticos de Eva e da Virgem Maria recobrem o imaginário: Eva como representação da mulher má, desobediente e traiçoeira; a Virgem Maria como imagem da boa mãe.⁴⁶ Está certo que Chico Buarque preferiu colocar, nas palavras de Maria Eulália, outras mulheres, de comportamentos igualmente desviantes, como Salomé e a mulher de Oseias. Eva, porém, continua sendo a matriz de todas elas. Não se pode esquecer que Eulálio atribuíra, como uma das causas do comportamento traiçoeiro de Matilde, o fato de ela ter-se feito “companheira de Eva.” Assim, não é difícil perceber a identificação de Matilde como imagem da mãe má.

No entanto, as imagens, que aparecem na narrativa, naqueles últimos instantes, fazem-nos ver mais que isso quando aparece a Eulálio uma mulher com uma criança no colo:

[...] uma pálida senhora, que conheço de alguma parte, mas você não morre tão cedo, filha. Venha cá me dá um beijo, você está cada dia mais anduca, tome cuidado para não deixar cair essa criança. (BUARQUE, 2009, p. 194).

A criança, Eulálio supõe que possa ser filho do garotão, o trineto traficante, ou, quem sabe, do bisneto com a neta da irmã de Matilde, ou, ainda, talvez o filho do neto comunista deixado no hospital do Exército. A cabeça do velho fica confusa, não consegue lembrar bem os fatos do passado, à exceção das lembranças referentes à própria mãe.

Em compensação, sou capaz de me lembrar de cada fio de cabelo de minha mãe, que havia tempos eu não via. Acho que ela veio me tirar a febre, oxalá me cante uma berceuse, não a reconheci antes por causa da criança, nunca vi minha mãe com criança no colo. Pudera, sou filho único, mamãe não dava colo senão a mim, e mesmo assim só de quando em quando. Se começasse a fazer manhã, ela me passava para a governanta, que me passava para a babá, que me passava para a ama-de-leite me aleitar. Com esforço posso até lembrar de me ver agarrado nela, nos espelhos venezianos do casarão, mas não imagino o que ela faria comigo num ambiente como este. (BUARQUE, 2009, p. 195).

Constata-se, claramente, que o excerto exposto concentra-se na figura materna. Há um excesso de referência à mãe que indicia a sua própria ausência, como identificou Márcia Marques de Moraes, o discurso do narrador “oscila entre representar e encenar excesso e falta; exuberância e carência.” (MORAIS, 2014, p. 172). Assim, o nome da mãe resvala, reiteradamente, na linguagem. Utilizando o mesmo procedimento de Dante, que deixou o

⁴⁶ “A mulher é, a um tempo, Eva e a Virgem Maria.” (BEAUVOIR, 1980, p. 183).

nome de Beatriz disfarçado em vários nomes de mulheres, é possível perceber que a linguagem empregada, sob o disfarce de várias referências femininas, faz alusão a uma mãe maior, Maria. Segue o elenco: Maria Violeta, Maria Eulália, Matilde (“ma+til+ (d) + e= mãe”), Madre Superiora (Mãe superior), Notre Mère,⁴⁷ Mère Duclerc. Além disso, ao observar a referência às mulheres ao longo do enredo, pode-se identificar que Eulálio espera sentir, no contato com elas, a presença materna. Desse modo, aparece a mãe Maria Violeta; a babá; a ama-de-leite Balbina; a governanta alemã Fräulein; Matilde, as namoradas (do neto, do bisneto, do trineto, do tetraneto); a(s) enfermeira(s).

Ocorre desse modo, um processo de transferência da imagem materna para outras mulheres. Assevera Gilles Deleuze (2008) que a transferência é, ainda, uma forma de repetição, única forma encontrada para se vivenciar uma realidade para sempre perdida. O amor pela amante repete os amores infantis, como o amor pela mãe, amor que pode também repetir outro desconhecido, indefinido, pois, “atrás das máscaras há ainda outras máscaras, e o mais oculto é ainda um esconderijo e assim indefinidamente.” (DELEUZE, 2008, p. 131). Ainda conforme Deleuze, há uma interpenetração de passado e presente na construção de imagens, de modo que a reminiscência pode recorrer à imagem de uma Virgem “que nunca foi vivida, para além da amante e da mãe.” (DELEUZE, 2008, p. 157). Em outros termos, a face literária com que se acha representada a mulher pode ser apenas uma máscara sob a qual outra face se esconde. É assim que, para Franco Júnior, Beatriz apresenta em sua face, a imagem simbólica da Virgem, “pois se tratava mais do que de uma mulher real, de um ‘anjo juveníssimo.’” (FRANCO JÚNIOR, 1986, p. 57).

Por tudo isso, não é demais identificar, na forma nuançada, sob a visão de contra-luz do narrador, no instante limiar da vida para a morte, naquela “pálida senhora” que ele diz “conhecer de alguma parte”, segurando uma criança no colo, a imagem sagrada de uma mãe maior⁴⁸. Como encarnação e matriz de todas as mães, a imagem sagrada da Virgem Maria interpenetra às figuras maternas. E, dessa forma, no processo de condensação literária,

⁴⁷ Notre Mère é a madre superiora do colégio Sacré-coeur, onde Eulálio acredita que Matilde foi aluna; já Mère Duclerc é a secretária do colégio. Ambas aparecem na narrativa no momento em que Eulálio faz uma visita ao colégio, onde supostamente a esposa estudara, à procura de uma fotografia de Matilde. (BUARQUE, 2009, p. 98-99).

⁴⁸ De acordo com o conceito de figura exposto por Auerbach (1997), as imagens construídas na terra são apenas imitações das imagens autênticas existentes na realidade transcendente, verdadeira e sagrada. Desse ponto de vista, a imagem da mãe na terra é uma sombra da mãe existente no céu, daí a idealização do sacrossanto amor materno. *Leite Derramado*, de Chico Buarque, entretanto, por meio da carnavalização literária, mostra de forma sarcástica, o quanto as mães terrenas estão, na visão do personagem-narrador Eulálio d’Assumpção, distanciadas do ideal materno, pois as mães (Maria Violeta, Matilde, Maria Eulália e as mães dos descendentes de Eulálio), quando não são apresentadas como relapsas, são mães que desaparecem, deixando o filho em estado de abandono.

mistura-se o sagrado e o profano, a imagem da Virgem Maria com à imagem de outras mães, sejam elas boas ou más, como no sonho, ou como num delírio de morte.

Nesse momento, Eulálio aparece em “uma simples padiola”, meio de transporte que substitui a famosa barca medieval⁴⁹ que, simbolicamente, conduzia o morto para o além: o céu ou inferno. Não havia autoridades ali:

[...] só via gente estranha à sua volta, uns indivíduos de aparência bronca que se riam do velho. E juntou mais gente quando ele esbugalhou os olhos, ficou roxo e perdeu a voz, queria falar e não saía nada. Então abriu passagem uma jovem enfermeira, que se debruçou, sobre meu tetravô, tomou suas mãos, soprou alguma coisa em seu ouvido e com isso o apaziguou. Depois passou de leve os dedos sobre suas pálpebras, e cobriu com o lençol seu outrora belo rosto. (BUARQUE, 2009, p. 195).

Estando Eulálio na mesma condição das almas do purgatório, qual o sentido dos gestos da enfermeira que o conforta e serena? Afinal, o que ela disse ao ouvido de Eulálio que o acalmou? Nota-se que o sopro no ouvido do moribundo, dado pela enfermeira, repete o sopro dado por Matilde em seu ouvido na igreja da Candelária. Enquanto este representa um rito simbólico de iniciação à vida adulta; aquele auxilia no rito de passagem da vida para a morte.⁵⁰ Veja-se que o papel de guia, tanto da enfermeira quanto de Matilde, é o mesmo exercido por Matelda de Dante no purgatório, a preparação da alma para a travessia de uma outra realidade. A atitude de Matelda, ficcionalizada por Dante, pode ser reconhecida no Brasil, segundo Luís Câmara Cascudo (1979), em *Dante Alighieri e a tradição popular no*

⁴⁹ Segundo Câmara Cascudo, a imagem da barca é associada à ideia de uma viagem longa e sobrenatural. Essa ideia começou a ser irradiada no antigo Egito, mas a Mesopotâmia continha os elementos ecológicos determinantes, fornecendo os rios indispensáveis ao simbolismo de travessia para o outro mundo. Já no continente americano, a viagem dos mortos era, em sua maioria, através da via térrea e, mesmo quando ocorria a travessia pelos rios, “a técnica era o pé enxuto, como os hebreus no Mar Vermelho.” (CASCUDO, 1979, p. 125). Na mitologia greco-romana, a barca, dirigida por Caronte, conduz as almas dos mortos na travessia do Hades, conforme (BRANDÃO, 1991). Em *A Divina Comédia*, Caronte aparece a Dante e Virgílio, logo à entrada da cidade de Dite, embarcando almas. Virgílio solicita a Caronte, para que possa atravessar o inferno. Caronte “presa da dúvida entre o sim e o não”, faz Dante, nesse momento, sentir-se “quase que levado à morte.” (ALIGHIERI, 2006, p. 144). Caronte nega o pedido de Virgílio, os dois poetas ficam desapontados com essa negativa, até que veem um anjo, que com um levíssimo bastão, toca à porta, que então se abre (ALIGHIERI, 2006).

⁵⁰ Continuamente, a ficção literária retoma os vínculos existentes entre a linguagem verbal e o aspecto mítico-religioso. Segundo Ernst Cassirer: “Este vínculo originário entre a consciência lingüística e a mítico-religiosa expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer.” (CASSIRER, 1992, p. 62). Ressalta-se tanto no sopro de Matilde, quanto no sopro da enfermeira, a palavra como função sagrada de criação e transformação, a palavra se faz corpo, como salientou Meneses (1995). As palavras da enfermeira ao ouvido de Eulálio tiveram o poder curativo da alma, afinal conseguiram serenar o espírito inquieto de Eulálio naquele momento de travessia.

Brasil, na atitude complacente da mãe em passar a mão na cabeça do filho, como gesto de consolo e perdão.

Com se vem mostrando, *Leite Derramado* acompanha parte do percurso da narração d'*A Divina Comédia* e, ao dialogar com esse clássico universal, mostra o dinamismo da tradição literária. O livro encerra mostrando, justamente, esse movimento quando o mais novo descendente dos Assumpção assume a voz narrativa, e esta substitui “um eu por um ele”⁵¹, a fim de dar conta de narrar a morte de Eulálio. “O célebre general Assumpção já devia ter uns duzentos anos [...]. Ele já não dizia coisa com coisa [...]” (BUARQUE, 2009, p. 195).

⁵¹ A troca da voz narrativa e a substituição do narrador, no momento da morte do narrador-personagem Eulálio d'Assumpção, foram explorados por Moraes (2014), em seu estudo “Leite Derramado: ex-uberância e carência na inscrição subjetiva”.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferente da completude d'*A Divina Comédia*, que termina no estado de felicidade e plenitude alcançado por Dante, no ponto mais alto, de modo divino; *Leite Derramado* encerra em meio ao estado de decadência do narrador-personagem. A visão mítica e utópica que termina a obra de Dante Alighieri é relativizada no romance. Apesar disso, o mito e o sagrado continuam nos escombros da corrosão crítica, esgueirando-se, procurando um meio de se sustentar, pois a arte – o sonho, a ficção, o devaneio, o delírio – é uma necessidade própria do humano.

Como assinalamos, o aspecto mítico trabalhado por Chico Buarque é banhado pela linguagem irônica da crítica, conforme o ceticismo que se incorporou nos nossos tempos com o advento da modernidade, o que permitiu identificá-lo como um mito deslocado ou mito irônico. O sagrado convive com o profano, num riso cuja lucidez impede o traçado de um céu puramente metafísico. Notamos que os mundos desenhados por Dante estão assentados no romance num nível terreno. Durante a leitura aqui empreendida, percebemos que a composição de *Leite Derramado* transporta *A Divina Comédia* sob uma feição de brasilidade, imprimindo um sentido responsável por conjugar o atemporal e o temporal, o tradicional e o contemporâneo. Pela senda trilhada pelo narrador, deparamo-nos com a expressividade do país, com seus conflitos culturais, com seus vícios, num misto de erudição e popularidade, melancolia e riso, lirismo e ironia.

Leite Derramado incorporou o aspecto satírico da arte dantesca e absorveu bem a maneira de abordar a complexidade das questões históricas e a audácia de figurar um sistema penal na terra. Todavia, precisou se valer dos artifícios da carnavalização para converter o sagrado em uma expressão plausível. A pesquisa evidenciou que através da metáfora “corredor que é um verdadeiro purgatório”, o reino da purgação, que ganhou uma forma literária graças à obra de Dante, pôde ser instaurado no texto do escritor brasileiro ambientado em um hospital público. A riqueza de significados do purgatório tornou possível o manejo perspicaz de vários recursos literários, como a estruturação do narrador limiar, o passeio por vários tempos e lugares, a dinâmica da memória, o movimento de repetição e progressão narrativa, a expressão livre da censura moral, a apreensão da psiquê humana, a estética das imagens e das cores, o jogo simbólico da luz e da sombra, a criação de imagens circulares. O purgatório de Chico Buarque, porém, inverte a ascensão em queda. O exame do significado de ascensão inscrito na antroponímia dos personagens, comparado à degradação por que passam, atesta uma linguagem em nada ingênua.

Nesse aspecto, a constituição do narrador-personagem é exemplar, principalmente quando o comparamos com o papel de Dante no poema. Enquanto o narrador dantesco, iniciante na travessia dos reinos do além, tornou-se digno de grande referência pelo uso que fez da língua; Eulálio, cujo nome porta a etimologia de bom falante, boa língua, embora também tenha sido identificado como um iniciante, apesar de já ser um velho ancião, não alcança o mesmo êxito. Ao contrário, no percurso de decadência que atravessa, o uso que faz da língua provoca o desprezo dos pacientes, ou melhor, dos penitentes do hospital, pela arrogância e presunção com que se expressa. Do ponto de vista narrativo, porém, constituição desse narrador, foi reconhecida como altamente significativa, sobretudo, pela relativa liberdade de censura do discurso. A narrativa de Eulálio é uma confissão involuntária, que se aproxima da autocrítica pela qual Dante precisou passar n'“O purgatório” d'*A Divina Comédia*.

Diferenciando-se do percurso da comédia dantesca, do inferno ao paraíso; no romance, o percurso aparece invertido, configurando-se de maneira trágica, do paraíso ao inferno. Assim, pelos movimentos da memória, Eulálio retorna ao paraíso, mas, de lá é expulso. Nesse retorno, a obra dialoga com as próprias raízes do Brasil, as quais trazem em seu bojo o imaginário edênico da colonização brasileira. A análise pôde identificar um paraíso-terrestre brasileiro em *Leite Derramado* à semelhança da paisagem edênica encontrada por Dante no cume do purgatório, no momento em que é recepcionado pela jovem Matelda, cuja imagem impressiona: ela é divina e carnal. Matilde de Chico Buarque é, por sua vez, vital, livre, descontraída, com uma identidade que não se ajusta ao modelo formal e conservador. Eulálio não consegue sequer identificar sua origem. O romance dialoga, desse modo, com a questão do caráter enigmático do próprio brasileiro, fruto de várias miscigenações, remontando a questão da genealogia, à própria origem do romance.

Se, de um lado, Matelda apresenta o paraíso terrestre a Dante e, depois de purificá-lo, desaparece da narrativa; de outro, a visão de Matilde no romance, não é menos fugidia. No entanto, ao contrário de Matelda, que fica em segundo plano n'*A Divina Comédia*, em *Leite Derramado*, a lembrança de Matilde percorre a obra inteira, ocupando o centro sobre o qual gira a narrativa. Matilde é a moça por quem Eulálio se apaixona, é enigma, é natureza, é estrela, é guia.

A abordagem da representação do paraíso terreno, afinal, permitiu verificar no protagonista um eterno infante, o homem imaturo, despreparado, fruto de uma herança cultural pervertida. Eulálio revela-se inepto para as relações sociais, preso às questões subjetivas, identifica-se com o homem cordial com toda a carga de sentidos que esse termo

implica, tanto bons como maus. As mazelas estão incrustadas nessas lembranças do passado, o ranço senhorial, os vícios da escravidão, o prazer do mando, a cordialidade, o sadismo. A derrocada de Eulálio é, portanto, inevitável. Encontram-se aí os próprios motivos do leite derramado de Matilde, de sua doença e desaparecimento. Ao acompanhar o trajeto do personagem, foi possível notar que o percurso da narrativa faz coincidir as frustrações pessoais com a derrocada social, evidenciando o caráter histórico do romance.

Chico Buarque captou bem a linguagem imagética e visual utilizada pelo poeta italiano, o que nos levou a entender que, se em seu inferno Dante fez alusão à cidade de Florença, em *Leite Derramado*, a favela do Rio de Janeiro assume literariamente a imagem de uma cidade infernal. Chico Buarque traçou a geografia do inferno, do purgatório e do paraíso terrestre na paisagem do Rio de Janeiro. A praia de Copacabana, o Monte do Corcovado, a imagem do Cristo Redentor, foram trabalhados literariamente de modo a representar o cenário dos espaços da obra de Dante. Os espaços largos da narrativa vão se estreitando, gradativamente, até chegar à favela e depois ao corredor, formando uma espécie de funil do inferno. No lugar onde o sol cega e não ilumina, atuam os seres decaídos retratados na literatura de Chico Buarque. O espaço em *Leite Derramado* como n'A *Divina Comédia* esconde também uma profundidade psicológica.

Nesse aspecto, o paralelo estabelecido entre a trajetória de Dante e Eulálio deflagrou uma extrema desolação e carência na inscrição subjetiva do romance. Enquanto Dante em sua travessia conta com o privilégio da intervenção divina, além da companhia de Virgílio, alegoria da razão; Eulálio transforma o sagrado em profano, tendo por companhia a filha Maria Eulália, demente e torta, em completa desrazão. Aliás, é a partir da narração feita pela memória confusa do idoso, cujas lembranças aparecem como sombras, que os personagens foram traçados. Não obstante, mostram-se suficientes para compor a expressão psicológica e moral daqueles seres degradados. No meio deles, a composição de Matilde se distingue.

Conclui-se, finalmente, que Chico Buarque apoiou-se numa obra modelar para construir a narrativa do romance. A trajetória de Dante pelos três reinos é paradigmática e possui um valor universal, na medida em que é a própria história do homem em sua passagem pela terra na busca de um significado que o ultrapassa. O fato do escritor brasileiro se apoiar nessa obra não significa, entretanto, uma simples repetição. Revela, antes de tudo, o papel de um leitor perspicaz que observou no traçado dos espaços, na representação satírica, na composição psicológica e na expressão humana do narrador-personagem d'A *Divina Comédia* uma criação contemporânea. Assim, se não podemos afirmar que a obra de Chico Buarque é uma "Divina Comédia", podemos denominá-la, de maneira assertiva, como uma tragicomédia

brasileira. O romance, ao dialogar com o clássico, contribui para o processo dinâmico do sistema literário. Em outras palavras, *Leite Derramado*, no corredor da criação literária, recebe a tocha literária de seus antecessores e passa adiante, arrastando a tradição.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**, Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades/34, pp. 55-63.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Itálo Eugênio Mauro. São Paulo: 34. 2009.

ALIGHIERI, Dante. Inferno. In: **A divina comédia**. Trad. Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010.

ALIGHIERI, Dante. **Vida nova**. Trad. Carlos Eduardo Soveral. 3 ed. Lisboa:Guimarães Editores, Lda, 1993.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: Gilberto Mendonça Telles. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 18 ed. Petropolis: Vozes, 2005, pp. 353-360.

ARISTÓTELES. A Poética. In: **Aristóteles**. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2004.

ARISTÓTELES. **Da alma**. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

ARISTÓTELES. **Parva naturalia**. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012.

ARRIGUCCI JR. Davi. Teoria narrativa: posições do narrador. Conferência de abertura das atividades do Departamento Científico da SBPSP do ano de 1998. In: **Jornal de psicanálise**. São Paulo, set, 1998, pp. 9-43.

ASSIS, MACHADO. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Klick, 1999.

AUERBACH, Erich. Farinata e Cavalcanti. In: **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. Perspectiva: São Paulo, 1946. pp. 151-175.

AUERBACH, Erich. **Figura**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BADINTER, Elisabeth. **XY: Sobre a identidade masculina**. 2 ed. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. 7 ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo. HUCITEC, 2010b.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5 ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. 6 ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 2010c.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 4 ed. Rita Buongiorno; Pedro de Souza. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1980.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 3 ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIM, Walter. **Mito e linguagem**. 2 ed. Trad. Susana Kampff Lages e Ernanes Chaves. São Paulo: Duas cidades, 34, 2013.

BENJAMIM, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-211.

BLOOM, Harold. **A agústia da influência**. Uma teoria da poesia. 2 ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, 2002.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6 ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2000.

BOSI, Raymundo Faoro: leitor de Machado de Assis. In: **Estudos Avançados**. vol.18 no.51. ISSN 0103-4014, Print Version: São Paulo:May/Aug. 2004.

BORGES, Jorge Luís. **Nove ensaios dantescos**. Trad. Wanda Ramos. Lisboa: Editorial Presença, LDA, 1982.

BORGES, Jorge Luís. **Outras inquisições**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. São Paulo : Globo, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza Brandão. **Dicionário mítico etimológico**. V. I. 2 ed. Petrópolis, 1997.

BRANDÃO, Junito de Souza Brandão. **Dicionário mítico etimológico**. V. II. 2 ed. Petrópolis, 1997.

BRANDÃO, Junito de Souza Brandão. **Teatro grego**. Tragédia e comédia. 4 ed. Pétrópolis, 1985.

BUARQUE, Chico. **Leite Derramado**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

BUARQUE, Chico. Entrevista para a Revista **Nossa América**, em 1989. Disponível em <www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevista/entre_1989.htm>. Acesso em 15 de Setembro de 2014.

BUARQUE, Chico. Chico Buarque: a primeira entrevista sobre o romance Leite derramado.

Entrevista para Isabel Coutinho. Publicada no suplemento Ípsilon, do jornal Público em 17 de Julho de 2009. Disponível em: <http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2009/07/18/chico-buarque-a-primeira-entrevista-sobre-o-romance-leite-derramado/>. Acesso em 05/12/14.

CASCUDO, Luís Câmara de. **Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil**. Cascudo, Luís Câmara. 2 ed. Natal: Fundação José Augusto. 1979.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, v. 2, 4, abril, 1984, pp. 27-36.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: ALMEIDA, Manuel Antonio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: LTC: Livros Técnicos e Científicos, 1978, pp. 317-342.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários escritos**. 3 ed. São Paulo: Duas cidades, 1995, pp. 17-39.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. Louvação. In: **Chico Buarque do Brasil**: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. (Org.) Rinaldo de Fernandes. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p. 19.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 3 ed. São Paulo: Duas cidades, 1995, pp. 235-263.

CARPEAUX, Otto Maria. Introdução. In: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. O inferno. ALIGHIERI, Dante. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro, São Paulo: Calçadense, 1959, pp. 8-23.

CARPEAUX, Otto Maria. Sobre a Divina Comédia. In: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Trad. Itálo Eugênio Mauro. São Paulo: 34. 2009, pp.7-18.

CARVALHAL, Tânia. **Literatura comparada**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006

CASSIRER, Ernst. A palavra mágica. In: **Linguagem e mito**. 3ed. Trad. J. Guinsburg e Míriam Schnaider-man. Perspectiva: São Paulo, 1992, pp.63-79.

CASTELLO, José. José Castello analisa o novo romance de Chico Buarque. In: **O Globo**. 28/03/09. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2009/03/28/jose-castello-analisa-novo-romance-de-chico-buarque-172588.asp>. Acesso em 20/10/11.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COUTINHO, Afrânio. **O processo da descolonização literária**. Rio de Janeiro: Civilização literária, 1983.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico**: Nova fronteira da língua portuguesa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. Trad. Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp, 2013.

DAMATTA, Roberto. “Teoria e prática do “Sabe com quem está falando?””. In: **Carnavais, malandros e heróis**: Para uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, pp. 187-248.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DOR, Joel. **Introdução à leitura de Lacan**. O inconsciente estruturado como linguagem. Trad. Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artmed, 1989.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. Martins Fontes: São Paulo, 2008.

ELLIOT, T. S. Dante. In: **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, pp. 63-112.

ELLIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, pp. 37-48.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Dante Alighieri**: O poeta do absoluto. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. Formação da família brasileira sob o regime patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

FREUD, Sigmund. A negativa. In: **O ego e o id e outros trabalhos** (1923-1925) V.XIX. Trad. Jayme Salomão. Imago: Rio de Janeiro, 2006, pp. 263-269.

FREUD, Sigmund. Romances familiares. In: **“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos**. (1906-1908). Trad. Maria Aparecida Morais Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p.147-158.

FREUD, Sigmund. **Esboço de psicanálise**. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FREUD, Sigmund. Repetir, recordar e elaborar. In: **O caso de Schreber**: Artigos sobre técnica e outros trabalhos. Vol. XII (1911-1913), Rio de Janeiro: Imago, 1969, pp. 199-203.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Alguns pontos de concordância entre a vida mental dos selvagens e dos neuróticos. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o 'Bloco mágico'. In: **O ego e o id e outros trabalhos** (1923-1925) V.XIX. Trad. Jayme Salomão. Imago: Rio de Janeiro, 2006, pp.253-259.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e repetição em psicanálise**. Uma introdução à teoria das pulsões. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

GIANNETTI, Eduardo. A vida desde o fim. In: **Folha de S.Paulo** 18/03/09. Disponível: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_fsp_giannetti.htm. Acesso em 15/09/11.

GIRON, Antônio Luís. Chico bebe o leite amargo da mulher amada. In: **Revista Época**. 28/03/09. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI66044-15220,00-CHICO+BEBE+O+LEITE+AMARGO+DA+MULHER+AMADA.html>. Acesso em 23/11/11.

GUERIOS, Rosário Farani Mansur. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. Curitiba: Brasil S/A, 1949.

HANSEN, João Adolfo. Apresentação. In: ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2011, pp.9-6.

HOMERO. **Odisséia**. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Visão do Paraíso**. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

JASIELO, M. Franco. Prefácio. In: CASCUDO, Luís Câmara de. **Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil**. Cascudo, Luís Câmara. 2 ed. Natal: Fundação José Augusto. 1979, pp. 1-11.

KLEIN, Melanie. **Inveja e gratidão**. E outros trabalhos (1946-1963). Vol. III das obras completas de Melanie Klein. Trad. Belinda H. Mandelbaum et al. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KIERKEGAARD, S. Aabye. **O conceito de ironia**. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Vaalls. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

KRISTÉVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades, 2004, pp. 72-102.

- LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- LEAL, César Gomes. A universalidade em Jorge de Lima. In: **Revista de Cultura**. 56. Fortaleza, São Paulo. Março/Abril de 2007. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag56lima.htm>. Acesso: 23 de Julho de 2015.
- LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório**. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. V.I. Trad. (coord.) Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: EDUSC, 2006.
- LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. V.II. Trad. (coord.) Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: EDUSC, 2006.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. 2 ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades/34, 2009.
- LUKÁCS, György [sic]. Romance histórico e drama histórico. In: **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011, pp. 117-210.
- MARTINS, Cristiano. A vida atribulada de Dante Alighieri. In: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, pp.19-73.
- MARTINS, Cristiano. Tradução e notas. In: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- MARTINS, Wilson. Entrevista dada a José Castello. In: **Jornal de Poesia**. 30/05/95. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel04.html>. Acesso em 20/02/15.
- MARTINS, Wilson. A imprecisão da literatura de amadores. In: **O globo**. 10/02/96. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_benj_martins.htm . Acesso em 20/02/15.
- MAURO, Ítalo Eugênio. Introdução, notas, esquemas e resumos. In: ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: 34. 2009.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**. Poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: HUCITEC, 1982.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Do poder da palavra**. Ensaio de Literatura e psicanálise. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- MENESES, Adélia Bezerra de. O ramo que floresce. In: **Revista Usp**. São Paulo (37), Março/Maio, 1998, pp. 204-215.

MENESES, Adélia Bezerra de. Vermelho, verde e amarelo: tudo era uma vez. In: **Estudos Avançados** [online]. Vol.24, n.69,. ISSN 0103-4014. 2010, pp. 265-283.

MENESES, Adélia Bezerra de. Tempo: Tempos. In: **Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro.** (Org.) Rinaldo de Fernandes. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, pp. 147-159.

MILTON, Jonh. **Paraíso Perdido.** Trad. Antônio José Lima Leitão. São Paulo: Brasileira Ltda, 1948.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 2 ed. São Paulo: Cutrix,1978.

MONEGAL, Emir Rodriguez. **Borges: uma poética da leitura.** Irlemar Chiampi. Perspectiva: São Bernardo do Campo, 1980.

MORAIS, Márcia Marques de. **A travessia dos fantasmas:** Literatura e psicanálise em Grande Sertão Veredas. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MORAIS, Márcia Marques de. Leite derramado: ex-uberância e carência na inscrição subjetiva. In: **Interpretações: crítica literária e psicanálise.** (Org.) Cleusa Rios P. Passos e Yudith Rosenbaum. São Paulo: Ateliê Editora, 2014, pp. 167-190.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico.** Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico resumido.** Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro. Ministério da educação e da cultura. Coleção dicionários especializados. 1966.

NIETZSCH, Friedrich Wilhelrn. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: **Sobre verdade e mentira.** Org. e Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007, pp. 25-52.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de. **Imagens do inferno: Lugares da memória, palavras de Dante.** Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Unicamp. São Paulo. Faculdade de Educação, 2000.Disponível em:file:///C:/Users/Max/Downloads/OliveiraMariadoCelDielde%20(3).PDF. Acesso 18/01/15.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: **Os sentidos da paixão.** São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 1987, pp. 307-327.

PERES, Ana Maria Clark. Chico Buarque, leitor de Dante. In: **EL Viejo mundo y el Nuevo mundo en la era del diálogo.** Tomo I. Publicaciones de la Universidad de Ankara No: 431.Publicaciones del Centro de Estudios Latino americanos No: 007, ISBN: 978-605-136-168-0, Ankara, 2014, pp. 711-719.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: **Flores da escrivantina:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 91-99.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O leite derramado de Matilde. In: **Revista Trópico.** Disponível:<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3077,1.shl> 26/04/2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Orelha do livro Leite derramado. In: **Leite Derramado**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

PICCAROLO, Antonio. Dante Alighieri e sua obra. In: ALIGUIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Editora Importadora Americana LTDA. 1946, pp. X- XLIX.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**. São Paulo: Oficinas Duprat-Mayença (Reunidas), 1928.

QUADROS, Deisily de. Do palco a página. O grande circo do mundo. In: **Linguagens** Revista de Letras, Artes e Comunicação. ISSN 1981- 9943 Blumenau, vol 4, n. 3, set./dez. pp. 286-301.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós moderno. In: **Nas malhas das letras**. Ensaios. Rio de Janeiro: 1989, pp. 38-52.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. A intriga e a narrativa histórica. V.I. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMFMartins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. A configuração do tempo na narrativa de ficção. V.II. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMFMartins Fontes, 2010.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SOARES, Luís Felipe Guimarães. Estorvo e outros estorvos. In: **Folha de S. Paulo**. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_down.htm. Acesso em 18/02/15.

SCHWARZ, Roberto. Leite Derramado. Brincalhão, mas não ingênuo. In: **Folha de S.Paulo**. 04/04/09. Disponível em: <http://criticadialetica.blogspot.com/leite-derramado.html>. Acesso 15/10/11.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. 3 ed. São Paulo: 34, 1997.

TYNIANOV, Iuri. Da evolução literária. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria literária**:Textos dos formalistas Russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 2013, pp. 137-156.

TITAN JUNIOR, Samuel de Vasconcelos. A memória, essa ferida que não fecha. In: **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. D4 - D4, 28 mar. 2009. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,a-memoria-essa-ferida-que-nao-fecha,346100>. Acesso em 20/02/15.

WANDERLEY, Jorge. Tradução e notas. In: ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Trad. Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010.

ZILLER, João Trentino. Tradução e notas. In: ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova cultural, 2003.