

ADRIANA DUSILEK

**A REPRESENTAÇÃO DA METAMEMÓRIA NO ROMANCE BRASILEIRO:
um olhar sobre *Olho de Rei*, de Edgard Telles Ribeiro, e *Leite
Derramado*, de Chico Buarque**

ASSIS

2013

ADRIANA DUSILEK

**A REPRESENTAÇÃO DA METAMEMÓRIA NO ROMANCE BRASILEIRO:
um olhar sobre *Olho de Rei*, de Edgard Telles Ribeiro, e *Leite
Derramado*, de Chico Buarque**

Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP –
Universidade Estadual Paulista para
para a obtenção do título de Doutora
em letras (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social).

Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Maria
Azevedo

ASSIS

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

D973r	Dusilek, Adriana A representação da metamemória no romance brasileiro: um olhar sobre <i>Olho de rei</i>, de Edgard Telles Ribeiro, e <i>Leite derramado</i>, de Chico Buarque. Adriana Dusilek. Assis, 2013 202 f. Tese de Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis Universidade Estadual Paulista. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sílvia Maria Azevedo 1. Literatura e sociedade. 2. Literatura brasileira. 3. Memória. 4. Ribeiro, Edgard Telles - Olho de rei - Crítica e interpretação. 5. Buarque, Chico, 1944- - Leite derramado - Crítica e interpretação. I. Título. CDD 869.909
-------	--

ADRIANA DUSILEK

A REPRESENTAÇÃO DA METAMEMÓRIA NO ROMANCE
BRASILEIRO: um olhar sobre 'Olho de Rei', de Edgard Telles Ribeiro,
e 'Leite Derramado', de Chico Buarque

Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP/Assis para
obtenção do título de Doutora em
Letras. (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social)

Data da Aprovação: 19/06/2013

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente: PROFA. DRA. SÍLVIA MARIA AZEVEDO - UNESP/Assis

Membros: PROF. DR. LUIZ ROBERTO VELLOSO CAIRO - UNESP/Assis

PROF. DR. ANDRÉ LUÍS GOMES - UnB/Brasília

PROF. DR. EDVALDO BERGAMO - UnB/Brasília

PROF. DR. ARNALDO FRANCO JUNIOR - UNESP/São José do Rio Preto

Para todos...

AGRADECIMENTOS

A Sílvia Maria Azevedo, pela confiança em mim depositada, do início ao fim;

Aos membros da Banca de Qualificação e de Defesa, por suas excelentes
arguições;

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), que,
pela bolsa concedida, permitiu a realização desta pesquisa.

Somos uma máquina complicada, em que os fios do presente ativo se enredam na teia do passado morto, e tudo isto se cruza e entrecruza de tal maneira, em laçadas e apertos, que há momentos em que a vida cai toda sobre nós e nos deixa perplexos, confusos, e subitamente amputados do futuro.

José Saramago

DUSILEK, A. **A REPRESENTAÇÃO DA METAMEMÓRIA NO ROMANCE BRASILEIRO: um olhar sobre *Olho de Rei*, de Edgard Telles Ribeiro, e *Leite Derramado*, de Chico Buarque.** 2013. 202 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

RESUMO

O objetivo desta tese é analisar os romances brasileiros *Olho de Rei* (2005), de Edgard Telles Ribeiro, e *Leite Derramado* (2010), de Chico Buarque, observando mais de perto os modos de representação do narrador que rememora, e a ocorrência do processo da metamemória no discurso do narrador. Assim, os narradores de tais romances não apenas relatam suas reminiscências como também refletem sobre o próprio ato de rememorar. Além disso, busca-se demonstrar que, na literatura brasileira, a ocorrência de um narrador metamemorialístico já se dá desde o século XIX. Dessa forma, é feito inicialmente um panorama de vários romances brasileiros em que se observa tal recorrência, desde *Lucíola* (1862), de José de Alencar, ao *Livro das Horas*, (2012) de Nélida Piñon. Além de se observar os modos de construção de tais enunciados sobre a reminiscência, esse trabalho busca verificar como os mesmos se detêm em temas como a relação entre reminiscência e linguagem; reminiscência, tempo e imaginação; memória involuntária; memória coletiva, entre outros. Há um diálogo com a crítica sobre tais temas e com os dois romances analisados.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Memória. Edgard Telles Ribeiro. *Olho de Rei*. Chico Buarque. *Leite Derramado*.

DUSILEK, A. **THE REPRESENTATION OF THE METAMEMORY IN BRAZILIAN ROMANCE: a look at *Olho de rei*, by Edgard Telles Ribeiro, and *Leite derramado*, by Chico Buarque.** 2013. 202 p. Thesis (PhD in Literature). – Faculdade de Ciências e Letras (College of Sciences and Letters), Universidade Estadual Paulista (State University of São Paulo), Assis, 2013.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to analyze the Brazilian novels *Olho de rei* (2005), by Edgard Telles Ribeiro, and *Leite derramado* (2010), by Chico Buarque, observing more closely the modes of representation that the narrator remembers, and the occurrence of the process of metamemory in the discourse of the narrator. Thereby, the narrators of such novels not only report their reminiscences as well as reflect on the act of remembering. In addition, it seeks to demonstrate that, in Brazilian literature, the occurrence of a narrator gives metamemorialistic already since the nineteenth century. Thus, there is initially an overview of various Brazilian novels where there is such a recurrence, since *Lucíola* (1862), by José de Alencar, until *Livro das horas* (2012), of Nelida Piñon. Besides observing the ways of building such statements about reminiscence, this work aims to verify how they hold up on topics such as the relationship between reminiscence and language; reminiscence, time and imagination; involuntary memory, collective memory, among others. There is a dialogue with the criticism on these issues and the two novels analyzed.

Keywords: Brazilian Literature. Memory. Edgard Telles Ribeiro. *Olho de Rei*. Chico Buarque. *Leite Derramado*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – A METAMEMÓRIA NO ROMANCE BRASILEIRO	22
1.1 A metamemória.....	24
1.2 Recuperando o conceito de memória.....	28
1.3 Fidelidade ou infidelidade das memórias.....	34
1.3.1 Reminiscência e linguagem.....	37
1.3.2 Reminiscência, tempo e imaginação.....	40
1.4 Lembrar/não lembrar.....	48
1.5 Recordar e sentir.....	53
1.6 Memória involuntária.....	55
1.7 Por que/Como recordar/escrever?.....	59
1.8 Memória e mecanismo de defesa.....	62
1.9 O <i>déjà vu</i>	63
1.10 Ficção e autobiografia.....	65
1.11 Memória coletiva.....	68
1.12 Ou seja.....	70
CAPÍTULO 2: OLHO DE REI E AS MEMÓRIAS FILTRADAS	72
2.1 A epígrafe.....	72
2.2 A apresentação e o epílogo.....	73
2.3 O título.....	79
2.4 A guerra.....	82
2.5 A reminiscência.....	87
2.6 O tempo.....	100
2.7 O espaço.....	108
2.7.1 O espaço dos sonhos.....	111
2.8 O estilo.....	117
CAPÍTULO 3: UMA POÉTICA DA MEMÓRIA EM LEITE DERRAMADO	120
3.1 Apresentação.....	121
3.2 O título.....	122
3.3 Retrato de uma elite quando velha.....	130
3.4 A degradação do espaço físico e moral.....	143
3.5 As metamemórias.....	152
3.6 Desejo, ciúme, abandono e saudade.....	159
3.7 A maestria da composição.....	172
CONCLUSÃO	187
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	191

INTRODUÇÃO

Quando era criança
Vivi, sem saber,
Só para hoje ter
Aquela lembrança.
É hoje que sinto
Aquilo que fui.
Minha vida flui,
Feita do que minto.
Mas nesta prisão,
Livro único, leio
O sorriso alheio
De quem fui então.
Fernando Pessoa

O objetivo desta tese é analisar os romances brasileiros *Olho de Rei* (2005), de Edgard Telles Ribeiro, e *Leite Derramado* (2010), de Chico Buarque, observando mais de perto os modos de representação do narrador que rememora, e a ocorrência do processo da metamemória no discurso do narrador. Assim, o narrador de tais romances não apenas relata suas reminiscências como também reflete sobre o próprio ato de rememorar. Além disso, busca-se demonstrar que, na literatura brasileira, a ocorrência de um narrador metamemorialístico já se dá desde o século XIX.

Veio, aliás, do estudo de um escritor do século XIX, o desejo de se trabalhar com literatura brasileira contemporânea. É claro que este autor, embora se insira cronologicamente no século XIX, tem sua obra atravessando os séculos. Minha dissertação de mestrado foi sobre a crítica literária de Machado de Assis, o qual era munido de uma tríplice arma que sugeria aos escritores estreantes: estudo, trabalho e talento. Sua obra tem, pois, sobrevivido, não apenas porque fazia um diálogo entre a tradição e a contemporaneidade, mas também graças a seu talento, desenvolvido pelos estudos. E foi refletindo sobre a afirmação machadiana segundo a qual: “Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e de outros é que se enriquece o pecúlio

comum” (ASSIS, 1962, p.809), que se buscou voltar o olhar para a produção literária contemporânea.

Em meio a tantos gêneros e vertentes nos estudos literários, uma atração primeira foi pendida para a ficção, já que na ficção ensaiam-se outros caminhos, e há entes “que realizam por nós, e, de algum modo, *em* nós, destinos que a vida única nos vedou” (SÁBATO, 2003, p.168). Tendo assim, uma das raízes da ficção na invenção do romance como forma de se escapar desse encurralamento, e outra na ânsia humana de eternidade (SÁBATO, 2003, p.168), o romance, além de ser uma forma de saciar a necessidade humana de ficção e de fantasia (CANDIDO, 1972, p.805), acrescenta algo ao mundo (FUENTES, 2007, p.19), pela invenção e pela linguagem, sem o compromisso com a realidade factual, embora, paradoxalmente, faça ver melhor o mundo. A estrutura do romance também seduz por não ser uma forma “calcificada”, mas representativa do “conteúdo esquivo do mundo” (MACEDO, 2000, 223).

E se o romance como “epopeia burguesa”, na expressão de Blankenburg e de Hegel, teria como intenção a totalidade, embora esta não mais fosse dada de modo evidente, já que a “imanência do sentido à vida tornou-se problemática” (LÚKACS, 2000, 55), tal intenção de totalidade é, contemporaneamente, muitas vezes ignorada, pois uma das marcas de alguns romances modernos e contemporâneos é a renúncia à busca de um sentido à vida nesse mundo tão cheio de incertezas e de fragmentação¹. Assim, como escreveu Cláudio Magris no ensaio “O romance é concebível sem o mundo moderno?": “Antes que ‘epopeia moderna’, como queria Hegel, o romance moderno será a antiepopéia do desencantamento, da vida fragmentária e desagregada” (MAGRIS, 2009, p.1019). De fato, nessa leitura, é possível encontrar um diálogo com o filósofo húngaro Georg Lukács (1885-1971), autor de *A Teoria do Romance* (1916), que, por sua vez, servirá como referência ao crítico e filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), inclusive em seu texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai

¹ O romance de Antônio Geraldo Figueiredo Ferreira, *As visitas que hoje estamos* (2012), por exemplo, é formado por um conjunto de vozes dispersas e gêneros diversos.

Leskov” (1936), e os dois serão marcas nos escritos do filósofo e sociólogo alemão Theodor Adorno (1903-1969), como no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”² (1954).

Walter Benjamin dirá que “o sentido da vida” é, de fato, “o centro em torno do qual se movimenta o romance” (BENJAMIN, 1994, 212). Essa “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” e “rumo ao claro autoconhecimento” (LÚKACS, 2000, 82) será, de fato, essencial, não apenas no romance tradicional, mas em grande parte dos romances da atualidade. Ainda que nem todos apresentem um indivíduo que rume ao “claro autoconhecimento”, todos possuem o indivíduo problemático, mesmo os romances mais experimentais, já que problemática é a experiência humana.

A expressão de Cláudio Magris: “antiepopéia do desencantamento” está ligada à de Adorno: “epopeias negativas”, quando este afirma que os bons romances, aqueles “em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas” (ADORNO, 2003, 62), e nos quais há dissonância e abandono (ADORNO, 2003, p.63).

Essas antiepopéias ou epopeias negativas que percorrem o atual cenário da literatura brasileira é bastante múltipla e fértil. Tanto Beatriz Resende (2008) quanto Lúcia Helena (2008) destacam a multiplicidade de temas e recursos oferecidos.

Resende é otimista quanto ao panorama atual, e diz que, apesar da crítica de que se lê pouco, muito está sendo publicado; os prêmios e as feiras literárias e as livrarias que dividem espaço com outras formas de lazer ajudam nessa fertilidade, e os escritores não estão esperando a consagração da academia, mas publicam como possível, inclusive pela internet (RESENDE, 2008,

² Lúkacs, Benjamin e Adorno são ligados à chamada Escola de Frankfurt (Frankfurter Schule), uma escola de teoria social interdisciplinar neo-marxista, associada com o Instituto para Pesquisa Social (fundado em 1923) da Universidade de Frankfurt: o primeiro como um pensador de influência, o segundo como membro do “círculo de fora” do Instituto e o terceiro como um dos principais membros da escola em sua primeira geração (Jürgen Habermas será considerado um membro de sua segunda geração).

p.16-7). A crítica arrisca comentar sobre algumas das várias características desse mosaico que é hoje a paisagem do romance contemporâneo, citando a apropriação irônica de ícones de consumo; a irreverência diante do politicamente correto; a violência explícita sem o charme hollywoodiano; a dicção bastante pessoalizada, voltada para o cotidiano privado; a arrogância de uma juventude excessiva; a maturidade altamente intelectualizada e a escrita saída da experiência acadêmica (RESENDE, 2008, p.20). Cita ainda “a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular” (RESENDE, 2008, P. 20). *Olho de Rei*, de Edgard Telles Ribeiro, e *Leite Derramado*, de Chico Buarque, são romances cujas narrativas encerram uma memória individual traumatizada.

Lúcia Helena, que fala sobretudo das três últimas décadas do século XX³, ao discorrer sobre essa pluralidade de recursos do discurso ficcional, usa a expressão *ficções-limite*⁴: “as que estão *aquém* e *além* do que, retirando-se do rol as Vanguardas e o primeiro Modernismo, foi concebido como *romance*” (HELENA, 2008, p. 11). Lúcia Helena cita como recursos a interlocução com as formas do diário, das memórias políticas, do “romance” e do ensaísmo (HELENA, 2008, p.11). Os romances aqui analisados não chegam a ser *ficções-limite*, pois, apesar de *Olho de Rei* ser baseado nos cadernos de memórias do pai do segundo narrador, sua estrutura e linguagem lembram um romance tradicional, e *Leite Derramado*, estruturado em vinte e três solilóquios, com misturas temporais, não dialoga com outras formas de comunicação⁵.

³ Seu artigo, “Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira”, assim como os demais artigos do livro organizado por Regina Dalcastagnè, foi escrito originalmente para a revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, editada pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília.

⁴ Silviano Santiago, como nos informa Lúcia Helena, teria ele próprio definido seu livro *Em Liberdade* como *ficção-limite* (HELENA, 2008, p.15).

⁵ Lúcia Helena cita como exemplos de *ficções-limite* os romances *Balada da Infância Perdida* (1986), de Antônio Torres; *Em Liberdade* (1981), de Silviano Santiago; *Bandoleiros* (1985), de João Gilberto Noll, e *A Tragédia Brasileira* (1987), de Sérgio Sant’Anna, ao que podemos acrescentar outros romances posteriores desses mesmos autores e ainda *Eles Eram Muitos Cavalos* (2001), de Luiz Ruffato; *A Ilusão da Alma: biografia de uma ideia fixa* (2010), de Eduardo Giannetti; *Diário da Queda* (2011), de Michel Laub; *As Visitas que Hoje Estamos* (2012), de Antônio Geraldo Figueiredo Ferreira, entre muitos outros, na literatura brasileira. Na literatura estrangeira, alguns

Karl Erik Schøllhammer, no livro *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), afirma que a ficção contemporânea não pode ser entendida satisfatoriamente “na chave da volta ao engajamento realista com os problemas sociais, nem na chave do retorno da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil” (SCHØLLHAMER, 2009, p.16). Com efeito, pela profusão de temas e formas, não dá hoje para enquadrar a literatura num único caminho. Se antes já era temerário fazer isso, muito mais o é agora.

O crítico, ao apreciar as décadas de 60 e 70, cita Silviano Santiago de *Nas Malhas da Letra* (2002) para falar do compromisso social e político dessa época, mesmo quando o escritor se expressava em formas fantásticas ou alegóricas (SCHØLLHAMER, 2009, p.23); observa o hibridismo que era formado entre formas literárias e não literárias, como o romance-reportagem e o romance-ensaio (alguns exemplos das *ficções-limite*); lembra que Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual Romance* (1984), chamará de *literatura verdade* essa aproximação entre reportagem e ficção, embora também houvesse uma literatura do “eu” e uma literatura com linguagem mais experimental (SCHØLLHAMER, 2009, p.25); continua dizendo que a principal inovação na época foi o que Alfredo Bosi chamaria, em *O Conto Brasileiro Contemporâneo* (1975) de *brutalismo*, falando do estilo iniciado por Rubem Fonseca (SCHØLLHAMER, 2009, p.27).

Ainda seguindo Schøllhammer, os críticos chamam a década de 1980 como a década da literatura pós-moderna. Nessa época teria havido uma maior profissionalização da prática do escritor nacional. Surgem os romances que serão chamados de metaficção historiográfica, sendo um dos exemplos o *Boca do Inferno* (1989), de Ana Miranda. Esses romances combinariam as qualidades de best sellers com uma forma de revisionismo histórico do Brasil, muitas vezes com irreverência. Outras obras metarreflexivas também surgiriam, e o elemento mais utilizado para identificar essa vertente pós-moderna “era a combinação híbrida

romances de autores como o alemão W. G. Sebald (1944-2001), o espanhol Enrique Vila-Matas (1948-), o norte-americano Philip Roth (1933-), o sul-africano J.M. Coetzee (1940-), o italiano Alessandro Baricco (1958-), o inglês Julian Barnes (1946-), entre outros.

entre alta e baixa literatura, propiciada pelo novo diálogo entre a literatura, a cultura popular e a cultura de massa, ou a mescla entre os gêneros de ficção e as formas da não ficção, como a biografia, a história e o ensaio “ (SCHØLLHAMER, 2009, p.30-1). O crítico fala ainda do uso das técnicas do cinema na narrativa e de como o escritor João Gilberto Noll é o “intérprete mais original do sentimento pós-moderno de perda de sentido e de referência” (SCHØLLHAMER, 2009, p.32), sentimento esse que a década de 90 iria prolongar.

Já no século XXI, Schøllhamer vai destacar o ressurgimento de uma nova literatura testemunhal, que será escrita por pessoas normalmente excluídas do meio literário, com a chamada literatura marginal. Além disso, afirma que, embora a “geração 90” tenha preservado, da ficção de 70, o foco sobre a realidade urbana, nunca teria sido abandonado por completo o cenário regional.

Por fim, Schøllhamer comentará a questão do “retorno do autor” na literatura e na crítica contemporânea, com uma “acentuada tendência em revalorizar a experiência pessoal e sensível como filtro de compreensão do real” (SCHØLLHAMER, 2009, p.106-7). De fato, em muitos romances será percebido um apagamento da fronteira entre autobiografia e ficção, utilizando-se o termo de Roland Barthes, “autoficção”, ou de Michel Foucault, “escrita de si” (SCHØLLHAMER, 2009, p.109). Muitos romances também vão trabalhar com traços autobiográficos ou apenas com uma “performance do eu”. *Olho de Rei*, de Edgard Telles Ribeiro, terá algum traço autobiográfico ao dar o mesmo nome a um dos narradores, e a mesma profissão de escritor.

Já em 2012, vamos encontrar no jornal *Folha de São Paulo* o escritor Luiz Antônio Assis Brasil vendo como marca predominante nesta geração a escrita em primeira pessoa. Ele diz: “É quase hegemônico de uns 15 anos para cá. É uma literatura muito confessional” (BRASIL, 2012, E1).

Na introdução ao livro *Narrativas Brasileiras Contemporâneas em Foco* (GAI e OLIVEIRA, 2012), Vera Lúcia de Oliveira comenta que ao longo da nossa história literária houve a preferência dos autores por obras que descrevessem o Brasil, procurando fazer um retrato do país. Tal interesse teria continuado no

Modernismo, ampliado durante a década de 30 e produzido seus frutos até a década de 80, e que hoje os autores de ficção não sentem mais essa imposição, até porque eles já não podem “traçar um retrato global e orgânico, porque sabem que a realidade atual é feita de tantos fragmentos, em que o eu se perde e perde o senso de direção e de identidade” (GAI e OLIVEIRA, 2012, p.16). Afirma que a violência é uma das marcas da literatura contemporânea e que o espaço urbano é o cenário de grande parte dessa ficção.

Já Leyla Perrone-Moisés, em “A literatura exigente: os livros que não dão moleza ao leitor” (2012, Ilustríssima, 4) chama de “literatura exigente” uma das várias correntes da prosa atual, com obras em que se misturam ficção, diário, ensaio, crônica e poesia, sendo que um dos traços que os irmanam é a desconfiança. “Desconfiam do sujeito como ‘eu’, do narrador, da narrativa, das personagens, da verdade e das possibilidades da linguagem de dizer a realidade”. E afirma que também a figura do pai, morto ou ausente, é bastante evocada nessas narrativas.

Por fim, José Castello, em “A década dos inventores” (2012) acredita que, ao contrário da década de 90, em que a ficção brasileira teria se intoxicado de fatos, e passado a competir com a brutalidade do real refletida na televisão, no cinema e na internet, “a grande novidade trazida pela literatura brasileira do século XXI é reafirmar a força da invenção” (CASTELLO, 2012, p.12). E falando de livros como *Leite Derramado*, de Chico Buarque; *O Filho da Mãe*, de Bernardo Carvalho, e *A Cidade Ilhada*, de Milton Hatoum, diz que os escritores aprenderam “que toda narrativa é uma simulação; que nenhuma ficção esgota a realidade, ou a fisga. Mas apenas se aproxima dela “ (CASTELLO, 2012, p.12). É claro que, aqui José Castello se empolga e acaba generalizando, pois a violência continua sendo uma presença forte na ficção contemporânea. Sem contar que ainda é cedo para de fato fazer um balanço desse tipo. A despeito disso, há, de fato, narrativas do século XXI em que, mais do que refletir uma determinada realidade, buscam repensar seu poder de narrar, como afirma Castello, que continua afirmando que os narradores de hoje foram tirados do centro do palco, devido à fragmentação e

fluidez do mundo contemporâneo, e empurrados para um recanto obscuro e marginal: “Já não conseguem nem ver direito nem descrever em paz. Tudo o que lhes resta é recolher as sobras de um mundo que acabou e, a partir delas, inventar, como for possível, um novo presente” (CASTELLO, 2012, p.17).

Depois de visualizar essa tentativa de mapeamento da atual literatura brasileira, compreende-se que são variados os caminhos tomados pelos autores.

Para decidir o *corpus* com o qual eu trabalharia, dentro dessa multiplicidade de romances contemporâneos, pensei numa seleção baseada na recepção crítica das obras, com um olhar mais atento àqueles livros cujos autores receberam alguma premiação de caráter nacional, como o Prêmio Jabuti, instituído pela Câmara Brasileira do Livro, desde 1959; o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, instituído em 1943, e o Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, criado em 2003. Dessa forma, numa época em que o mercado editorial lança, a cada ano, inúmeras obras, algumas boas, muitas nem tanto e a grande maioria de qualidade duvidosa, tornava-se útil se utilizar dessa espécie de funil para a apreciação das obras. Embora possa ser discutível como foi realizada a seleção das obras, ainda assim torna-se um instrumento positivo para que se evite desperdício de tempo ou uma desilusão sofrida após um bom marketing para vender um mau livro. Coincidentemente, a maioria das leituras feitas foi de obras centradas na perspectiva de um narrador-personagem. A partir daí é que se pensou num primeiro recorte: trabalhar com romances cujos narradores expusessem suas próprias reminiscências.

Num segundo momento, a seleção dos romances foi feita entre aqueles que, de certa forma, faziam pelo menos alguma referência ao próprio ato da rememoração; entre aqueles que possuíam, na voz do narrador, um discurso metamemorialístico. Entende-se por discurso metamemorialístico aquele em que um narrador fala de si ou de outrem, e, num determinado momento ou mesmo em vários, comenta o resgatar da própria ou alheia história⁶. Mas é claro que não se deve esquecer que todo esse discurso insere-se em, e, por isso, é um discurso

⁶ O conceito de metamemória será desenvolvido no capítulo 1.

ficcional, e que tais reflexões não devem ser analisadas como um simples discurso sobre a memória, mas como uma *poética da memória*⁷.

Olho de Rei, de Edgard Telles Ribeiro, e *Leite Derramado*, de Chico Buarque, tinham em comum a recorrência desse tipo de reflexão metamemorialística. Apesar de terem estilos bastante diferentes, foi esse o elemento comum para sua inserção no corpus deste trabalho.

Após a escolha dos romances e do recorte na questão metamemorialística, buscou-se fazer, concomitantemente, dois tipos de leitura: uma, a de romances brasileiros em que também se verificasse, ainda que num curto recorte, a construção de um narrador que discursasse sobre algo relacionado ao próprio ato de rememorar; outra, a da crítica pertinente à questão da memória. O objetivo foi traçar inicialmente um pequeno panorama ficcional da metamemória junto à discussão de questões críticas, como base para as discussões que surgiriam a seguir com os romances analisados. E foi através da leitura concomitante de outros romances junto aos romances analisados, que se chegou à tese propriamente dita: a de que o metamemorialismo encontrado em abundância tanto em *Olho de Rei* quanto em *Leite Derramado* é uma representação que vem sendo desenvolvida ao longo de alguns romances brasileiros, em maior ou menor grau, desde o século XIX. Ressalte-se que em muitos dos romances lidos o narrador, ao narrar suas experiências vividas, não

⁷ Por que “poética da memória”? Em primeiro lugar, sabe-se que a poética pode ser o estudo das obras literárias, visando a esclarecer suas características gerais, criando conceitos que possam ser generalizados para o entendimento da construção de outras obras, e quando se fala em “poética” de algo (poética do amor, poética da saudade, poética do espaço, poética da violência em Rubem Fonseca, por exemplo) se pensa numa manifestação de determinado objeto, numa ou em várias obras literárias, que podem compor uma determinada tipologia. Assim, quando se usa a expressão “poética da memória” na presente tese, se faz isso pensando nas muitas representações da memória e da reminiscência que são encontradas nas obras aqui trabalhadas, e essas ocorrências, quando tomadas em seu conjunto, permitem visualizar determinadas características gerais, que podem ajudar no entendimento de outras obras. Por exemplo: após ler muitos romances com trechos metamemorialísticos, foi possível constatar, entre outras coisas, que muitos deles falavam sobre a capacidade da linguagem conseguir reproduzir o vivenciado, ou sobre a interferência do tempo na constituição da reminiscência. *Leite Derramado*, como será visto no terceiro capítulo, é uma obra que, por reunir tantos trechos metamemorialísticos, contém em si mesma uma poética da memória.

realiza a metamemória, apenas relata suas experiências, ou, quando há uma metarreflexão, reflete sobre outros assuntos, e não sobre a própria reminiscência. No primeiro capítulo, portanto, faz-se um pequeno panorama ficcional da metamemória no romance brasileiro.

O segundo capítulo desta tese tem como objeto *Olho de Rei*, em cujas capa e orelha os críticos Antonio Candido e Ivan Junqueira fazem elogiosos comentários. O romance possui uma introdução que muito lembra livros românticos, cujos narradores dizem se valer de manuscritos e negam a autoria dos textos, jogando assim com a autenticidade de seus escritos. De acordo com Yves Reuter (2002), uma das técnicas de naturalização da narrativa muito empregadas no século XVIII era a simulação, já no preâmbulo da obra, de que a estória a ser contada havia sido recebida por uma carta, que era real e/ou havia sido contada ao narrador por alguém de confiança. Enfim, havia o relato de um fato que justificasse a origem da narrativa. Dessa forma, o narrador recorre aos 117 cadernos que o pai escreveu em seus últimos anos de vida. Nesses cadernos a narrativa de Lafitte se desenvolve em dois planos: o dos últimos momentos de sua vida, situado numa mansarda em Marselha, e o das lembranças de sua existência. Há aqui a tentativa do pai, Jean Lafitte, de refletir sobre a própria identidade e, ao mesmo tempo, há o filho Edgard que procura, nos cadernos do pai, o preenchimento da lacuna familiar, através do conhecimento das aventuras paternas, já que Jean Lafitte foi um pai ausente e, por isso, desconhecido.

Nesse segundo capítulo, além da questão da reminiscência propriamente dita, e da linguagem da obra, outras questões serão observadas, como a importância da epígrafe do romance; a introdução e a conclusão do romance, feita em outra voz narrativa, como uma espécie de moldura do texto, e o tempo e o espaço como questões fundamentais para a análise dessa obra.

O terceiro capítulo da tese aborda o livro de Chico Buarque, *Leite Derramado*, o qual é um claro exemplo de como a ficção pode trabalhar e retrabalhar o mesmo tema sob várias formas de enunciação. Buscando um efeito de oralidade, tem-se um narrador de cem anos, de nobre origem, porém

decadente e enfermo, que conta sua história a enfermeiras do hospital e a quem quiser ouvir, num estilo derramado, lembrando o título do livro. Isso se percebe pelo ritmo ágil com que é construído, cheio de enumerações e orações coordenadas. Além disso, utiliza-se um pouco da técnica do fluxo de consciência, com uma memória puxando a outra, e se misturando a mais outras. Como quer refletir a mente desalinhada de um ancião, que confunde personagens, tempo e espaço, o discurso assim se mostra com tais confusões espaço-temporais. Eulálio Montenegro D'Assumpção narra suas memórias fazendo questão de salientar sua origem nobre, desfiando sua linhagem desde os portugueses, passando por um barão imperial, um senador da República, indo até o tataraneto, com seus negócios escusos. A narrativa também é, pois, a história da descensão de sua família. Nas memórias de Eulálio a lembrança de Matilde, sua esposa morta, é a mais evocada. O trauma da ausência dela ressoa em suas lembranças. Num estilo altamente poético, sobretudo quando são representados a saudade de Matilde e o resgatar das próprias reminiscências (a metamemória), há muitas ambiguidades no texto propiciadas pelas várias versões e repetições do narrador.

Um dos atrativos do romance é a possibilidade de tentar apreender, senão a totalidade, uma parte da complexidade da vida, por um olhar diferente. Como dirá E. M. Forster (2004, p.87), se não conseguimos compreender perfeitamente uns aos outros, essa possibilidade existe com o personagem do romance, pois pela ficção seria possível ir além das evidências. No entanto, a partir do romance moderno, segundo Antonio Candido (1972, P.58), a visão fragmentária que se tem do outro passa a ser criada também no romance. Mas há uma lógica nessa criação, o que também desperta interesse no leitor, que quer descobri-la. Assim também acontece na leitura de *Olho de Rei* e de *Leite Derramado*, menos no primeiro e mais no segundo, visto que em *Olho de Rei* os narradores, em muitos momentos, fazem questão de ressaltar, não só a fragmentação que há na narrativa, como a própria lógica do texto. Em *Leite Derramado* o leitor é convidado a uma maior participação na criação dessa lógica.

Nesses romances vamos observar importantes diferenças entre as personagens. Enquanto Jean Lafitte rememora o que ele fez de sua vida, Eulálio narra o que a vida fez com ele. Um é um ser de ação, outro um ser de reação. Lafitte faz várias opções ao longo de sua trajetória, mudando de país, de profissão, de namorada, de esposa. Mas é ele que age, colhendo depois o resultado de suas obras. Eulálio faz parte de uma família tradicional e rica, mas não consegue agir para manter a tradição e a riqueza. Ao contrário, com ele tudo se desmorona. Eulálio faz apenas uma escolha, que rompe com a tradição: casa-se com uma mulher mulata. Eulálio tem apenas uma ação maior, que é a do ciúme, que acaba com o amor de Matilde. Com o abandono e posterior morte da esposa não consegue retomar suas atividades. Não cuida direito da filha, vai mal no trabalho, e tudo o que vem a seguir é consequência de sua inabilidade. No entanto, este herói inábil é representado com tanta humanidade em sua saudade, e com tanta poesia, que o torna um personagem marcante. Ele só não é incapaz de bem expressar sua dor, sua saudade e seu orgulho dos tempos passados, ainda que, já centenário, faça uma confusão de fatos e pessoas.

Em *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*, Bakhtin (1993, p. 425) afirma: “Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade”. De fato, em ambos os romances analisados é possível sentir o herói deslocado frente à sua situação. Enquanto Jean Lafitte muitas vezes se sente inferior à sua humanidade, por ter sobrevivido aos seus, e lhes ter causado mágoa, Eulálio sente-se superior ao seu destino, pois que vem de nobre família, e não seria justa a decadência pela qual estaria passando, já que julga transitório seu estado. Ambos não se reconhecem e pensam na “vida inteira que podia ter sido e que não foi” (BANDEIRA, 1987, p.97).

Sobre os autores dos romances abordados, Edgard Telles Ribeiro e Chico Buarque, é preciso dizer que:

Edgard Telles Ribeiro, escritor e diplomata, nasceu em 1944, no Chile. Fez seus estudos na Europa (onde seu pai trabalhava como diplomata) e no Brasil. Foi colaborador do Quarto Caderno do Correio da Manhã (Rio de Janeiro) entre 1967 e 1969 (na época coordenado por Paulo Francis). Nessa mesma época, foi crítico de cinema em *O Jornal*, também do Rio de Janeiro. Ingressou na carreira diplomática em 1967 e é hoje Embaixador na Tailândia, após ter chefiado por dois anos o Departamento Cultural do MRE. Dirigiu curtas-metragens (um deles exibido no Festival em Cannes em 1980) e foi professor de cinema da UnB entre 1978 e 1982. Publicou oito livros de ficção, editados pela Companhia das Letras e pela Editora Record, entre os quais seu livro de contos, *Histórias Mirabolantes de Amores Clandestinos* (2004), conquistando o segundo lugar no Prêmio Jabuti de 2004 e o terceiro lugar no Portugal Telecom do mesmo ano. Um de seus contos saiu em uma coletânea sobre literatura latino-americana publicada nos EUA pela Plume-Penguin Books. Dos quatro romances que publicou, o primeiro, *O Criado-Mudo* (1991), foi lançado nos EUA (1994), Alemanha e Holanda (1995). *Olho de Rei* (2005) foi premiado pela Academia Brasileira de Letras como melhor livro de ficção de 2005. Outros livros seus são *As Larvas Azuis da Amazônia* (novela, 1996), *Branco como o Arco-Íris* (romance, 1998); *No Coração da Floresta* (contos, 2000), *O Manuscrito* (romance, 2002); *O Livro das Pequenas Infidelidades* (contos, 2004); *Um Livro em Fuga* (romance, 2008); *O Punho e a Renda* (romance, 2010).

Tendo lido primeiramente *Olho de Rei*, e depois realizada a leitura dos demais livros do autor, observou-se que em muitos desses livros o autor lança vários dados autobiográficos, brincando com o leitor sobre o que é e o que não é ficcional.

Francisco Buarque de Holanda ou Chico Buarque, como é mais conhecido, nasceu no Rio de Janeiro, em 1944. Músico, dramaturgo e escritor, filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), é conhecido por ser um dos maiores nomes da MPB. Sua discografia conta com aproximadamente 80 discos. Ainda adolescente, publicou suas primeiras crônicas no *Verbâmidas*, jornal do

Colégio Santa Cruz. Em 1965 Chico musicou o poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, para a montagem da peça. Em 1966 publicou em *O Estado de S.Paulo* o conto “Ulisses”, incorporado depois ao primeiro livro chamado *A Banda*, que trazia os manuscritos das primeiras canções. Em 1974 publicou a novela pecuária *Fazenda Modelo*. Em 1979 foi editado *Chapeuzinho Amarelo* e em 1981 *A Bordo do Rui Barbosa*, poema da década de 60, ilustrado por Vallandro Keating. A partir do início dos anos 90 Chico tem alternado a produção musical com a literária, publicando os seguintes romances: *Estorvo* (1991, prêmio Jabuti de melhor romance), *Benjamin* (1995), *Budapeste* (2003, prêmio Jabuti de livro do ano) e *Leite Derramado* (2009, prêmio Jabuti de livro do ano). Escreveu ainda as peças *Roda Viva* (1967/8), *Calabar* (1973, com Ruy Guerra), *Gota d'Água* (1975), *Ópera do Malandro* (1978) e *O Grande Circo Místico* (1983).

Com relação aos outros romances de Chico Buarque, percebe-se como, de diferentes formas, o autor trabalhou com personagens deslocadas, perdidas, sem muita perspectiva. Até mesmo o narrador de *Leite Derramado*, em seu orgulho por pertencer a uma família tradicional, não deixa também de sofrer essa solidão existencial.

Em Jean Lafitte, de *Olho de Rei*, em Eulálio, de *Leite Derramado*, e em muitos outros narradores que serão observados no capítulo a seguir, haverá, como elemento comum, a relação entre memória e identidade. Representando, de diferentes modos, a necessidade de se constituir como sujeito de sua história, as reflexões que constam acerca das próprias reminiscências do narrador, as metamemórias, são apenas um tipo de metarreflexão que sugere um sujeito perquiridor, desconfiado e consciente da necessidade de se posicionar frente à caoticidade do mundo.

CAPÍTULO 1- A METAMEMÓRIA NO ROMANCE BRASILEIRO

[...]Mas vêm o tempo e a ideia do passado
Visitar-te na curva de um jardim.
Vem a recordação, e te penetra
Dentro de um cinema, subitamente.

E as memórias escorrem do pescoço,
Do paletó, da guerra, do arco-íris;
Enroscam-se no sono e te perseguem,
À busca de pupila que as reflita [...]
(DRUMMOND, 2005, p.43).

Neste capítulo, em que se busca fazer uma abordagem crítica da questão da memória, será feito também um breve resgate, na história da literatura brasileira, de alguns romances que precederam a esses que ora são objetos de estudo, além de alguns outros romances contemporâneos.

Os romances abordados nesse capítulo são os seguintes:

Do século XIX: *Lucíola* (1862), de José de Alencar; *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis;

De 1901 aos anos 20: *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto, e *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade;

Da década de 30: *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego; *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos; *O Amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos e *Pureza* (1937), de José Lins do Rego;

Da década de 40: *Um Homem Dentro do Mundo* (1940), de Oswaldo Alves, e *Eurídice* (1947), de José Lins do Rego;

Da década de 50: *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa;

Da década de 70: *Sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro; *Um Cão Uivando para a Lua* (1972), de Antônio Torres e *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro;

Da década de 80: *Balada da Infância Perdida* (1986), de Antônio Torres; *Relato de um Certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum;

Da década de 90: *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz e *Quase Memória* (1995), de Carlos Heitor Cony;

Do ano 2000 aos dias de hoje: *Dois Irmãos* (2000), de Milton Hatoum; *Chove Sobre Minha Infância* (2000), de Miguel Sanches Neto; *O Falso Mentiroso* (2004), de Silviano Santiago; *Lugares que não Conheço, Pessoas que Nunca vi* (2007), de Cecília Gianetti; *Se eu Fechar os Olhos Agora* (2009), de Edney Silvestre; *Azul-Corvo* (2010), de Adriana Lisboa; *Cidade Livre* (2010), de João Almino; *Diário da Queda* (2011), de Michel Laub; *Livro das Horas* (2012), de Nélida Piñon.

O intuito é fazer um diálogo entre *Olho de Rei* e *Leite Derramado* com aquilo que já se fez e está sendo feito com relação à abordagem metamemorialística do narrador. Será assim mostrado como a representação de um narrador que reflete sobre a própria reminiscência, algo que tanto aparece em *Olho de Rei* e *Leite Derramado*, não é um recurso da narrativa contemporânea, embora hoje tal recurso seja bastante frequente, mas é algo já construído desde o século XIX, ainda que em menor escala. Tal recurso passa a ser mais usado a partir da década de 30⁸.

Ao todo são 30 romances, selecionados por apresentarem, em algum momento ou em vários, um narrador que problematiza a questão da reminiscência, apresentando, assim, uma metamemória.

É preciso observar que, apesar de estarem listados em ordem cronológica, os romances acima citados serão agrupados, a partir do item 1.3, de acordo com a temática que tais discursos do narrador apresentam, como a fidelidade das memórias, que por sua vez engloba a relação entre reminiscência, linguagem, tempo e imaginação; a questão de conseguir ou não conseguir se lembrar das

⁸ Eliane Zagury (1945-), em *A escrita do eu* (1982), revela que entre os anos de 1931 e 1935 havia um total de 76 títulos literários de base autobiográfica. Afirma ainda que, naquele momento, haveria um pendor do público para a vida pretérita de pessoas de prestígio.

coisas; a relação entre recordação e a sensação daquilo de que se recorda; a memória involuntária; a discussão do porquê rememorar e como isso é feito; a memória bloqueada; a sensação de déjà vu; a ficção e a autobiografia; e por fim uma menção ao que se chama de “memória coletiva”. Em maior ou menor grau, esses foram os materiais com que se erigiram os discursos do narrador praticante da metamemória.

1.1 A Metamemória

O termo “metamemorialismo” ou “metamemória” costuma ser bastante encontrado nas áreas da Psicologia Social, da Sociologia e da Gerontologia, ao se falar das lembranças dos idosos e sobre o estudo do envelhecimento cognitivo. Também se observou o termo ao se falar sobre as autobiografias. Reinaldo Marques, por exemplo, em estudo sobre a autobiografia em Cyro dos Anjos (1906-1994), analisa o livro de memórias *A Menina do Sobrado*⁹, e afirma que há nele trechos “de cunho metamemorialístico”¹⁰. No estudo da poesia também foi encontrado o termo, como no livro de Affonso Romano de Sant’Anna em que analisa a obra drummondiana (SANT’ANNA, 1980).

Em artigo intitulado “Meta-memória e Auto-Eficácia: Um estudo de validação de instrumentos de pesquisa sobre memória e envelhecimento”, Mônica Sanches Yassuda, Valéria Bellini Lasca e Anita Liberalesso Neri falam sobre a origem do termo e seu emprego atual:

O termo meta-memória originalmente foi cunhado para se referir ao conhecimento objetivo de um indivíduo sobre os processos da memória, como por exemplo, o grau de

⁹ Nota do artigo: *Explorações no tempo* (memórias) teve apenas uma edição (Rio de Janeiro: José Olympio, 1963); seu texto revisado passou a integrar, com o título modificado, *A menina do sobrado*, cuja primeira edição, de 1979, saiu em co-edição da José Olympio e Instituto Nacional do Livro/MEC, e já conta com uma segunda edição (Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Garnier, 1994).

¹⁰ Suplemento literário de Minas Gerais. Agosto de 2006 <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/slmg-agosto.pdf>. Acessado em: 9/06/11.

dificuldade de uma determinada tarefa ou quais as estratégias apropriadas para realizá-la (Flavell, 1971; Flavell & Wellman, 1977). Entretanto, esta definição mostrou-se limitada para o estudo do envelhecimento cognitivo, e atualmente o conceito de meta-memória inclui diversos aspectos, tais como: a) o conhecimento sobre os processos da memória (Ex.: quais tarefas de memória são fáceis e quais são difíceis); b) o monitoramento da memória (Ex.: a capacidade de uma pessoa avaliar se já estudou o suficiente para uma prova); c) sentimentos e emoções sobre a memória; e d) a auto-eficácia para memória, que poderia ser definida como o grau de certeza de um indivíduo sobre sua capacidade de realizar uma tarefa envolvendo memória. (YASSUDA et al., 2005, p.79)

Como se pode perceber, o terceiro aspecto, “sentimentos e emoções sobre a memória”, é o que mais se aproxima da definição de metamemória aqui utilizada. Além de “sentimentos” e “emoções” neste trabalho se acrescenta “reflexões” sobre a memória.

A Psicologia Cognitiva e a Educação refletem sobre a metamemória como um dos tipos da metacognição¹¹. Em *Psicologia Cognitiva* Margaret Matlin aponta a metacognição dividida em metamemória, metacompreensão, fenômeno ponta-da-língua, sensação de saber e metatenção. A metamemória refere-se ao “conhecimento, à consciência e ao controle que as pessoas têm da própria memória” (MATLIN, 2004, p.115. APUD BENCKE, 2012). Seria uma propriedade ligada ao estudo e à aprendizagem.

Na área da neurociência também se discute sobre a metamemória. No site da Sociedade Brasileira de Neurociência, em artigo intitulado “Memória” a professora Erika Infante Baz afirma que a metamemória é “a memória se

¹¹ “Enquanto cognição de segunda ordem, cognição sobre cognição, a metacognição foi um termo cunhado pelo psicólogo John H. Flavell, atualmente professor do Departamento de Psicologia da Universidade de Stanford, na década de 70, ao utilizá-lo nos seus estudos sobre memória, sendo definido como a auto-regulação de qualquer iniciativa cognitiva (FLAVELL, 1979)”. É o que informa Diane Blank Bencke, no texto “Destinchando o conceito de metacognição: definições, tipos e estudos” dos anais do X CELSUL (Círculo de Estudos Linguísticos do Sul), ocorrido entre 24 e 26 de outubro de 2012. <http://celsul.org.br/Encontros/07/dir/arg30.pdf>

debruçando sobre a memória. É o indivíduo memorizando sobre a memória” (BAZ, s/d). Erika explica algumas das “várias formas de memória”, como memória ultra-rápida, memória de curta duração, memória de longa duração, memória discursiva, memória prospectiva, memória retrospectiva e metamemória. As três primeiras formas se referem à durabilidade da memorização; a memória discursiva alude à forma e ao conteúdo do discurso que retém a memória (memória e linguagem); a memória prospectiva e a retrospectiva se reportam, respectivamente, à memória do que vai acontecer (como um compromisso futuro) e à memória do que já ocorreu.

A neurociência se relaciona com outras áreas, como a Psicologia e a Psiquiatria. No livro *Psiquiatria: Ciência Comportamental e Fundamentos Clínicos* (KAY, J. e TASMAN, A., 2002), os autores falam sobre a metamemória ocorrendo nos lobos frontais, uma das áreas do córtex cerebral. É por ali que aconteceriam os pensamentos abstratos:

Os lobos frontais promovem organização “de cima para baixo” da memória. No caso da *metamemória*, os lobos frontais parecem permitir uma autoconsciência dos processos da memória. Isto permite que animais, e especialmente humanos, pesquisem sistematicamente na memória para atingir uma série de objetivos (KAY, J. e TASMAN, A., 2002, P.145).

A neurociência, pois, corrobora e explica como se dá o processo da metamemória.

Há ainda um estudo na área da comunicação que questiona a influência da internet na construção da memória individual e coletiva, e a recombinação de ambas em metamemória¹².

¹² SÁ, Alberto. “A Web 2.0 e a metamemória”. *Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação* 6 - 8 Setembro 2007, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/9358/1/albertosa_web2_0_metamemoria_5sopcom2008.pdf

Uma melhor sistematização para os termos de “memória” e “metamemória” para os objetivos do presente estudo foi encontrada no livro *Memória e Identidade* (2012), do antropólogo francês Joël Candau. Ele explica a conexão entre memória e identidade, afirmando: “Pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajuda-lo a encarar sua vida presente”. (CANDAU, 2012, 15). Propõe ainda a seguinte taxonomia: 1) Protomemória ou memória de baixo nível; 2) Memória; 3) Metamemória.

Sob o termo “protomemória” ou “memória de baixo nível” estaria, segundo Candau, a memória-hábito de Bergson, a memória social incorporada, “bem como as múltiplas aprendizagens adquiridas na infância e mesmo durante a vida intrauterina: técnicas do corpo que são o resultado de uma maturação ao longo de várias gerações, memórias gestuais” (CANDAU, 2012, p.22). Candau discorre também, entre outras coisas, sobre os “traços, marcas e condicionamentos constitutivos do *ethos* e mesmo alguns aspectos que jamais são verbalizados” (CANDAU, 2012, P.22). Seria uma memória imperceptível, sem consciência dela mesma. Exemplos que o autor dá são o ato de andar de bicicleta sem cair e uma saudação a alguém na rua, com uma gestualidade já incorporada;

A memória propriamente dita ou de alto nível seria “uma memória de recordação ou reconhecimento: evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica” (CANDAU, 2012, p.23);

Já a metamemória seria

por um lado, a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e, de outro, o que diz dela, dimensões que remetem ao “modo de afiliação de um indivíduo a seu passado”¹³ e igualmente, como observa Michael Lamek e Paul Antze, a construção explícita da identidade. A metamemória é, portanto, uma memória reivindicada, ostensiva (CANDAU, 2012, p.23).

¹³ Nota do livro: MUXEL, Anne. *Individu et mémoire familiale*. Paris: Nathan, 1996, p.207.

O antropólogo francês afirma ainda que, enquanto as duas primeiras dependem diretamente da *faculdade* da memória, a metamemória “é uma *representação* relativa a essa faculdade” (CANDAU, 2012, p.23), e que essa classificação é válida apenas quando o interesse é referente às memórias individuais¹⁴. Assim, quando se passa para o nível de grupos ou sociedades, não se pode aplicar, por exemplo, a noção de protomemória¹⁵.

O termo “metamemória” será, pois, também utilizado para narradores de romances ficcionais que refletem sobre as próprias reminiscências; é a metamemória ficcionalizada o foco deste trabalho.

1.2 Recuperando o conceito de memória

A lembrança não é uma realidade e sim uma operação: não existe lembrança, nós nos lembramos. Nós nos lembramos captando em alguma coisa que nos esteja sendo dada uma outra coisa que não nos é dada: a significação do passado. (POUILLON, 1974).

Para ficar mais clara a questão da metamemória, é interessante que se retome o próprio conceito de memória. Para tanto, será utilizado o auxílio da filosofia e da antropologia. Antes, porém, é bom que se mencione o olhar da mitologia, segundo o qual a memória era uma divindade.

Como se sabe, o homem, antigamente, acreditava que os fenômenos da natureza, bem como os sentimentos e as faculdades humanas eram manifestações de alguma divindade. Na antiga Grécia, por exemplo, assim como se cria que Zeus era quem lançava os relâmpagos, Zéfiro soprava o vento, o

¹⁴ Candau trabalha ainda com as relações entre tempo e memória, com a memória das origens, dos acontecimentos, a memória genealógica, familiar, geracional, a memória das tragédias, entre outras relações.

¹⁵ Joël Candau também questionará o conceito de “memória coletiva”, que será discutido adiante.

sentimento do amor vinha do poder de Afrodite, a faculdade humana da memória era um atributo da deusa Mnemósine. Filha do céu (Urano) e da Terra (Geia), e mãe das musas da arte, Mnemósine tinha o conhecimento do passado, do presente e do futuro. Sua filha Calíope, musa da epopeia, incitava a memória dos cantadores (aedos) para que esses se lembrassem dos grandes feitos dos heróis. Mnemósine também aparece como uma fonte, fazendo par com o rio do reino dos mortos, o Lete, que funciona como a fonte do esquecimento¹⁶.

Segundo Adolfo José de Souza Frota, a filosofia foi “uma das responsáveis pelo desaparecimento dos deuses. Na Grécia de Aristóteles, Sócrates e Platão, mesmo com a morte de Zeus e de outros deuses, Mnemósine continuou existindo, entretanto, mais como um conceito do que como uma divindade” (FROTA, 2010).

Na filosofia de Platão (427 a.C. – 347 a.C.) se observa a manifestação a respeito da memória e da reminiscência. Em *Fedro*, ao citar uma personagem de uma lenda egípcia¹⁷, Sócrates (470 a.C. – 399 a.C.) diz:

Tu, como pai da escrita, esperas dela com o teu entusiasmo precisamente o contrário do que ela pode fazer. Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos. Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação. (PLATÃO, s/d, p.262)

Aqui a memória é citada como capacidade para se repetir o vivido, ou seja, capacidade de memorização, capacidade essa que perderia muito com a escrita, já que a escrita passaria a ter a função de guardar o vivenciado, enfraquecendo a memória (como capacidade de memorização), ainda que auxiliando a recordação.

¹⁶ Tais informações foram tiradas do artigo “Por uma mitologia literária da memória e do esquecimento: o papel da narrativa memorialista nos contos sobre Seymour Glass”, de Adolfo José de Souza Frota. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/mitglass.html>

¹⁷ Sócrates cita a resposta de Thamuz a Thoth – ambos seriam deuses e governadores de regiões do Egito, e quando Thoth apresenta a Thamuz uma de suas invenções, a escrita, este desabona tal invenção.

Assim, em vez de remédio, a escrita seria um veneno. Por outro lado, se o objetivo da escrita é instruir, e não se gabar de uma boa oratória (cosmético), ele a aprova: “Os melhores discursos escritos são os que servem para acordar as lembranças dos conhecedores; só as palavras pronunciadas com o fim de instruir, e que de fato se gravam na alma sobre o que é justo, belo e bom, somente nelas se encontra uma força eficaz (...)” (PLATÃO, s/d, p.267).

Em outro diálogo, no *Fédon*, a reminiscência seria uma lembrança vaga do ideal do belo, do justo e do verdadeiro que vislumbramos antes de nascer:

Suponhamos que, tendo-o adquirido antes de nascer, ao nascer o perdemos, mas, depois, usando os sentidos em relação àquelas coisas, readquirimos os mesmos conhecimentos que em época anterior possuíramos; nesse caso, o que chamamos aprender não seria readquirir um conhecimento já nosso? Quando damos a isso o nome de reminiscência, não estamos acertando? (PLATÃO, 1964, p.160)

Apesar de Platão ter afirmado que a escrita é desvio, afastamento, enxergando-a como um *pharmakon* artificial, a professora e filósofa suíça Jeanne Marie Gagnebin (1949-)¹⁸ levanta a hipótese de que o impulso para filosofar em Platão “provém não só de uma ‘busca da verdade’, meio abstrata, mas também da necessidade, ligada a essa busca, de defender a memória, a honra, a glória, o *kléos* do herói/mestre morto, Sócrates” (GAGNEBIN, 2006, p.196). De fato, Platão precisará se servir da artificialidade desse *pharmakon*, que é a escrita, para defender a memória de Sócrates e instruir pelas palavras do mestre. Nesse caso o uso da escrita se torna remédio.

Santo Agostinho (470-399), em *Confissões*, faz uma interpretação cristã da concepção platônica da reminiscência como uma lembrança do mundo das Ideias. Para ele, a memória pode ser concebida como vastos palácios “onde estão os tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie”

¹⁸ Desde 1978 a professora reside no Brasil e é hoje livre-docente na área de Teoria Literária na Unicamp.

(AGOSTINHO,1984, p.267). E a memória é que colocaria o homem mais perto de Deus.

Santo Agostinho define dois tipos de memória: a sensitiva e a intelectual. A sensitiva seria um conjunto de imagens produzidas a partir da percepção dos sentidos. Já a memória intelectual, superior à sensitiva, não estaria relacionada às imagens, mas à realidade. Assim, Deus teria colocado o conhecimento de tudo no espírito humano no momento de seu nascimento, e este não aprenderia os conceitos, mas se lembraria deles a partir de um determinado estímulo (AGOSTINHO, 1984, p.270-1).

Nos *Parva Naturalia*¹⁹ Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) tem uma definição para a memória bastante clara:

[...] la memoria no es ni la sensación ni una concepción del espíritu, sino que es la posesión o la modificación de una de las dos, cuando transcurre el tiempo. No hay memoria del momento presente en el momento mismo, como se há dicho anteriormente, sino que la sensación se refiere al presente, la esperanza al porvenir y la memoria al pasado. (ARISTÓTELES, 1993, 67).

Assim, é o transcorrer do tempo que permite o estado de surgimento da memória. O tempo é, pois, condição e empecilho para o exercício da memória: condição, já que sem ele não há memória; empecilho, já que com ele, e quanto mais ele passa, a tentativa de vivenciar a memória se torna mais difícil.

O filósofo grego ainda faz uma distinção entre memória e reminiscência:

¹⁹ *Parva Naturalia* (título convencional em latim primeiramente usado por Egídio Romano: "pequenos tratados sobre a natureza") é uma coleção de sete obras elaboradas por Aristóteles sobre o corpo e a alma: Da Sensação e do Sensível (De Sensu et Sensibilibus); Da Memória e Reminiscência (De Memoria et Reminiscentia); Do Sono e da Vigília (De Somno et Vigilia); Dos Sonhos (De Insomniis); Da Adivinhação pelo Sonho (De Divinatione per Somnum); Da Longevidade e Brevidade da Vida (De Longitudine et Brevitate Vitae); Da Juventude e da Velhice, Da Vida e da Morte, Da Respiração (De Juventute et Senectute, De Vita et Morte, De Respiratione). http://pt.wikipedia.org/wiki/Parva_Naturalia Acessado em 10/04/2013.

La memoria difiere de la reminiscencia no solamente por lo que se refiere al tiempo, sino porque, en los animales fuera del hombre, muchos tienen memoria, mientras que ningún animal, por así decirlo, posee la reminiscencia, excepción hecha del hombre. La causa de este privilegio es que la reminiscencia es una especie de silogismo. En efecto, el que tiene una reminiscencia infiere que anteriormente él ha visto o escuchado alguna cosa o experimentado alguna impresión semejante, y es como una especie de búsqueda. Pero, esto ocurre naturalmente y solo a aquellos seres que poseen la facultad de querer, pues la voluntad es una especie de razonamiento. (ARISTÓTELES, 1993,78-9)

Dessa forma, por ser “uma espécie de silogismo”, a reminiscência é pertinente apenas ao ser humano, enquanto a memória pode ser uma propriedade dos animais em geral, já que esta não implica busca, e sim uma espécie de condicionamento automático.

A reminiscência como característica exclusiva ao homem é também mencionada por S. Tomás de Aquino (1225-1274): “Como dirá Tomás de Aquino, ‘o homem não possui, como os outros animais, apenas a memória, que consiste na lembrança imprevista do passado, mas também a reminiscência, que é quase fazer silogismos buscando a lembrança do passado’ (Tomás de Aquino, *Summa Theologica* I, Q 78,4)” (APUD ROSSI, 2010, 16). É sabido que Tomás de Aquino foi bastante influenciado pela filosofia aristotélica, e que um de seus méritos foi sintetizar a visão cristã com a visão aristotélica do mundo²⁰.

As seguintes palavras de Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer*, lembram também o filósofo grego: “Num sentido ao mesmo tempo paradoxal e trivial, gostaria de dizer que os homens não são animais tão específicos porque possuem uma memória: mas somente porque se esforçam em não esquecer”. (GAGNEBIN, 2006, p.192). E também ao citar Nietzsche (1844-1900), dialoga com Aristóteles: “Segundo Nietzsche, a memória não é primeira, mas somente *segunda*; ela só se instala quando o animal-homem é arrancado de

²⁰ Foi a partir de S. Tomás de Aquino que a Igreja passou a ter uma Filosofia e uma Teologia para a formação de seus padres.

um esquecimento primeiro, de um presente sem consciência nem palavras”. (GAGNEBIN, 2006, p.190) A memória, portanto, é somente *segunda*, em decorrência do tempo que é necessário ter passado para que ela se manifeste.

O filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005), em *A Memória, a História, o Esquecimento* (2007) esclarece as palavras gregas para a distinção feita entre “ter uma lembrança” e “ir em busca de uma lembrança”:

os gregos tinham dois termos, *mnēmē* e *anamnēsis*, para designar, de um lado, a lembrança como aparecendo, passivamente no limite, a ponto de caracterizar sua vinda ao espírito como afecção – *pathos* –, de outro lado, a lembrança como objeto de uma busca geralmente denominada recordação, *recollection*. A lembrança, alternadamente encontrada e buscada, situa-se, assim, no cruzamento de uma semântica com uma pragmática. Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança. Nesse sentido, a pergunta “como?” formulada pela *anamnēsis* tende a se desligar da pergunta “o que?” mais estritamente formulada pela *mnēse*. (RICOEUR, 2007, p. 24)

Assim, “ter uma lembrança” (*mnēmē*) está ligado à aparição da memória, a um determinado reconhecimento, e “ir em busca de uma lembrança” (*anamnēsis*) se relaciona ao ato da reminiscência, à recordação que “consiste numa busca ativa” (RICOEUR, 2007, p.37); àquela faculdade estritamente humana.

Paul Ricoeur traça um esboço fenomenológico da memória a partir de uma série de pares oposicionais, que aqui será apenas resumido.

Primeiramente trata da relação entre *hábito* e *memória*, que o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) chamará de *memória-hábito* e *memória-lembrança* em sua obra *Matéria e Memória* (1999). O hábito se refere à memória que repete, a algo aprendido e que se faz automaticamente, como o próprio ato de falar. É algo espontâneo, adquirido. Já a memória precisa abstrair, imaginar. A

lembrança de uma determinada leitura, por exemplo, seria uma representação, e não uma lição aprendida²¹.

O segundo par oposicional é constituído pelo par *evocação/busca*, que retrabalha a distinção aristotélica entre *memória* e *reminiscência*. Sobre essa busca, essa reminiscência, Ricoeur vai lembrar que Platão a mitificara “ligando-a a um saber pré-natal do qual estaríamos afastados por um esquecimento ligado à inauguração da vida da alma num corpo [...]” (RICOEUR, 2007, p.45-6). Essa busca, seria, assim, um reaprender do mundo das Ideias. Já Aristóteles rompe com essa relação; a busca aristotélica se refere a algo aprendido na vida natural. Ricoeur diz que a ruptura não é total, já que o *ana* de *anamnēsis* significa o recobrimento de algo anteriormente visto.

Paul Ricoeur ainda abordará a distinção bergsoniana entre “recordação laboriosa” e “recordação instantânea” (RICOEUR, 2007, p.46), a relação entre o esforço de recordação e o esquecimento (p.48), a relação introduzida por Husserl entre retenção ou lembrança primária e reprodução ou lembrança secundária (p.49), e termina seu esboço falando da polaridade entre *reflexividade* e *mundanidade*, (p.53) ligado à oposição entre memória individual/memória coletiva, já que faz uma transição entre a memória corporal e a memória dos lugares.

Partindo agora para uma visão antropológica da memória, Joël Candau, em *Memória e Identidade*, percebe que há um consenso em reconhecer que “a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo” (CANDAU, 2012, p.9). Como está no próprio título da obra de Candau, o antropólogo observa como estão intimamente imbricados a memória com a identidade:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir

²¹ Essa primeira dupla de opostos, bem como em outros momentos, Paul Ricoeur relaciona bastante com Bergson.

uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento (CANDAU, 2012, p.16).

Com efeito, essa dialética da memória e da identidade também produz muitos discursos ficcionais, já que a ficção se nutre da vida, e os romances escolhidos para a presente tese mostram bem como seus narradores se utilizam do discurso da reminiscência para marcarem o território de suas identidades, numa reconstrução atualizada de suas trajetórias.

1.3 Fidelidade ou infidelidade das memórias

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava.
(BENJAMIN, 1995, p.239)

No século XIX, um dos primeiros romances brasileiros de primeira pessoa que fazem um comentário sobre algum aspecto do ato da lembrança²² é *Lucíola* (1862), de José de Alencar (1829-1877). Nesse romance, em que o narrador discorre mais sobre a personagem Lúcia que sobre si mesmo, há a seguinte reflexão:

Não pensava, quando comecei a escrever estas páginas que lhe destino, lutar com tamanhas dificuldades; uma coisa é sentir a impressão que se recebeu de certos acontecimentos, outra comunicar e transmitir fielmente essa impressão. Para o conseguir, cumpre que nada se omita; e aí justamente está o meu embaraço, porque há episódios daquela noite, que eu desejava bem poder deixar nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro. (ALENCAR, 2006, p.44)

²² Na apreciação das obras serão utilizados, como sinônimos, os termos “lembrança”, “rememoração”, “reminiscência”, “memórias”.

Por este trecho, duas observações sobre a rememoração são feitas. Em primeiro lugar, o narrador reflete sobre a diferença entre sentir a impressão dos acontecimentos e transmitir *fielmente* essa impressão. Em segundo lugar crê ele, apesar de desejar esquecer, que nada deve ser omitido. Observe-se aí a contradição, já que, se há diferença entre sentir e transmitir, a fidelidade torna-se impossível.

Não dá também pra deixar de lado as imagens que José de Alencar usa para falar da relação entre memória e expressão. Os “refolhos da memória” é uma expressão bastante feliz, já que manifesta bem o caráter latente da memória. Edgard Telles Ribeiro (1944-) e Chico Buarque (1944-) usarão expressões similares em seus romances: em *Olho de Rei* o narrador falará que o passado só pode ser “revisitado em fatias” (RIBEIRO, 2005, p.24); em *Leite Derramado* o narrador mencionará que não sabe em “qual camada da memória” ele estaria naquele momento (BUARQUE, 2009, p.139). A locução “fundo do meu tinteiro”, por sua vez, auxilia na demonstração do conflito do narrador, que considerara a hipótese de não escrever certos episódios, embora quisesse ser fiel aos acontecimentos.

É interessante observar que a questão sobre a pretensa fidelidade das memórias relatadas é uma das que mais aparecem nos romances, para afirmar a exatidão das memórias, ou, na maior parte dos casos, para negá-la. Tal tema, pois, está relacionado a três grandes dificuldades: 1) à dificuldade do contar ou de se lembrar de tudo; 2) à interferência da imaginação; 3) à passagem do tempo. Assim, a questão da fidelidade das recordações passa pelos temas da expressão, da fantasia e do tempo. O trecho de *Lucíola* acima citado aborda o problema da expressão.

Conforme a epígrafe acima, do crítico e filósofo alemão Walter Benjamin²³ (1892-1940), em seu texto “Escavando e recordando”, de *Imagens do*

²³ O tema da memória e do esquecimento aparece em vários textos de Walter Benjamin, como em “A imagem de Proust”, “O narrador”, “Sobre o conceito da História” (*Magia e Técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e História da Cultura*), “Escavando e recordando”, “San

Pensamento (1995), o ato de se remexer nos “refolhos da memória” se assemelha ao homem que precisa escavar seu passado soterrado. Mas é preciso cuidado nessa escavação, pois no ato de escavar podem-se quebrar pedaços desse material, e o que se consegue juntar, afinal, são apenas “torsos na galeria do colecionador” (BENJAMIN, 1995, p.239), por mais que se revolva o solo das lembranças e se avance em “escavações segundos planos” (BENJAMIN, 1995, p.239).

É dessa forma que a tal “fidelidade”, se já é impensável no âmbito da linguagem como representação do “real”, tanto mais soa descabida no âmbito das rememorações, que precisam lutar não só com as palavras, mas com o tempo remoto e com a interferência da fantasia. E em se tratando de ficção há uma representação em terceiro grau, visto que na ficção há um discurso que representa uma linguagem que representa uma reminiscência que representa o vivido.

No entanto, no mesmo texto de Walter Benjamin, ele acredita que, se a escavação for feita com muito cuidado, pode-se chegar muito perto dos “fatos”: “Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação” (BENJAMIN, 1995, p.239)²⁴. Percebe-se que, se em alguns momentos Benjamin está mais voltado a pensar nos “fatos” como mais próximos da reminiscência, em outros, como em “O jogo das letras”, ele está convicto dessa impossibilidade: “Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade” (BENJAMIN, 1995, p.104). Ou ainda: “[...] posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei

Gimignano” (*Imagens do Pensamento*), “Antiguidades” (*Rua de Mão Única*), “O jogo das letras” (*Infância em Berlim por volta de 1900*) etc.

²⁴ Afirma Norberto Bobbio, em “De senectute”, sobre o ato da rememoração: “Cumpre-nos saber, porém, que o resíduo, ou o que logramos desencavar desse poço sem fundo, é apenas uma ínfima parcela da história de nossa vida. Nada de parar. Devemos continuar a escavar! Cada vulto, gesto, palavra ou canção, que parecia perdido para sempre, uma vez reencontrado, nos ajuda a sobreviver” (BOBBIO, 1997, p.55).

andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo” (BENJAMIN, 1995, p.105). Tal reflexão faz lembrar a visão heraclitiana segundo a qual ninguém se banha duas vezes no mesmo rio.

1.3.1 Reminiscência e linguagem

A palavra é a sombra da ação
Demócrito de Abdera

Tal epígrafe também abre o livro de Eduardo Giannetti (1957-), *A Ilusão da Alma: biografia de uma ideia fixa* (2010), livro em que o tom ensaístico domina boa parte do romance, e cujo narrador protagonista, um professor de literatura especialista em Machado de Assis (1839-1908), passa por uma crise filosófica após a retirada de um tumor no cérebro. Mas o que nos interessa é de fato a frase do filósofo grego, pois pode conter uma excelente imagem acerca da ineficiência da palavra para representar a ação.

Dos narradores que tecem considerações acerca da exatidão ou inexatidão das memórias, poucos são os que defendem a reminiscência relatada de forma “pura”, com as palavras sendo reflexo exato daquilo que aconteceu. Mas é essa a ideia que dá o seguinte trecho das *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto (1881-1922): “Seria ignóbil que eu o quisesse acusar. Ele foi, por assim dizer, um benfeitor meu e todos menos eu podem fazê-lo e têm esse direito que me escapa. Contudo, embora possam ser tomadas nesse sentido as minhas palavras dirão fielmente o que vi e o que senti”. (BARRETO, 1997, p.161). Entretanto, o contrário também se lê em algumas páginas atrás: “Imagino como um escritor hábil não saberia dizer o que eu senti lá dentro. Eu que sofri e pensei não o sei narrar. Já por duas vezes, tentei escrever; mas relendo a página, achei-a incolor, comum, e, sobretudo, pouco expressiva do que eu de fato tinha sentido”. (BARRETO, 1997, p.97). Assim, a despeito de Isaías afirmar que suas palavras serão fieis àquilo que vira e sentira, noutro momento reflete sobre a dificuldade de

expressar o que de fato sentira, havendo então uma distância entre o objetivo de ser exato e a concretude mesma de tal finalidade. A despeito, porém, de se achar incapaz de expressar o que sentira, crê na habilidade de um bom escritor para tal façanha; crê que um outro conseguiria, de fato, ser fiel ao que visse e sentisse.

Essa “sinceridade da expressão” também é defendida pela voz narrativa de *Pureza*, de José Lins do Rego (1901-1957). Lourenço, o narrador de *Pureza* (1937), quer ser sincero naquilo que narra: “Preciso ser sincero, ter a máxima sinceridade no que estou escrevendo. Ter a coragem de me descobrir”. (REGO, 1976, p.953) Dessa forma, a sinceridade na narrativa seria um caminho para evocar as memórias com exatidão.

Num outro romance de José Lins do Rego, *Eurídice* (1947), o narrador Júlio crê firmemente na fidelidade de seu relato: “Quero que saibam, porém, que cada palavra escrita neste caderno não exprime outra coisa que a mais verdadeira realidade. Não exagero em nada, não digo nem de mais nem de menos no que conto de mim”. (REGO, 1976, p.755). Júlio, que faz suas anotações da prisão em que está pelo assassinato da namorada, a qual passara a tratá-lo com indiferença, não consegue esquecer a trajetória de sua vida. Ele escreve ainda:

No começo eu dissera que só a verdade, nua e crua, me conduziria no escrever estas anotações. Com o mesmo intento retorno aos fatos para não ser mais que um servo dos fatos. E assim estarei outra vez na minha caça ao passado, ao tempo que não está perdido porque em mim tudo fica. A vida que se escapou do meu domínio, não se foi à toa. Comigo ficaram despojos, fiapos de sonhos, e, dura e cruel, a verdade. Quando, em momentos de insignificante paz, eu consigo parar um instante, os monstros me chegam, me sugam o sangue, me sacodem ao chão como a um trapo, e assim continuo a ser o escravo, o vil escravo de todos os meus dias idos e vividos. Não vencerei nunca esta ânsia de voltar. (REGO, 1976, p.793-4)

Tanto Lourenço, de *Pureza*, quanto Júlio, de *Eurídice*, querem mostrar os detalhes de suas fraquezas morais. Júlio, a todo o momento, acredita que consegue ser exato, não sendo mais que “um servo dos fatos”.

Não é o que ocorre com Paulo Honório, de *São Bernardo* (1934), narrador-personagem que não se recorda das conversas com sua esposa Madalena: “Procuo recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir”. (RAMOS, 1994. p. 101) Esse trecho é bastante sugestivo porque por ele se sinaliza a incomunicabilidade entre Paulo Honório e Madalena.

Já em *Chove Sobre Minha Infância* (2000), de Miguel Sanches Neto (1965-), diz o narrador: “Havia um sorriso que não posso esquecer e nem ao menos imitar. A lembrança permanece, latente, daí eu tentar dar-lhe espessura de linguagem” (SANCHES NETO, 2000, P.10). É a consciência da impossibilidade de tradução, via linguagem, de uma lembrança que, mesmo latente, não se representa com total rigor.

Em *Olho de Rei* e em *Leite Derramado* também os narradores abordarão a inexatidão das lembranças. Em *Olho de Rei* o narrador discutirá também a questão da ineficácia da linguagem como expressão das memórias.

Há ainda o narrador que quer fugir de tal discussão, como João, narrador de *Cidade Livre* (2010), de João Almino (1950-), ao comentar: “Eu não queria dizer nada, pois a memória nada quer dizer, apenas diz em meio ao esquecimento e ao que procura ocultar, e por isso não há o que interpretar – as palavras, como as lembranças, são o que são e nada mais” (ALMINO, 2010, p.235). Embora o narrador do romance afirme, numa aparente ingenuidade, que as lembranças são o que são, ele traz à tona dois elementos importantes que são: 1) o da relação entre memória e esquecimento e 2) o da relação entre memória e ocultamento. A memória “diz em meio ao esquecimento e ao que procura ocultar”. A distância temporal entre o objeto lembrado e o tempo da rememoração pode ser uma causa

do esquecimento, e será desenvolvida no próximo item; já o ocultamento pode ser um mecanismo de defesa, algo que será discutido na unidade 1.8.

Em “San Gimignano”, outro texto de *Imagens do Pensamento*, Walter Benjamin se utiliza de uma imagem parecida com a da escavação: “Achar palavras para aquilo que se tem diante dos olhos – quão difícil pode ser isso! Porém, quando elas chegam, batem contra o real com pequenos martelinhos até que, como de uma chapa de cobre, dele tenham extraído a imagem” (BENJAMIN, 1995, p.203). Assim como é necessário bem escavar para se aproximar do passado, encontrar as palavras certas para representar o real demanda labuta. No entanto, se o primeiro trabalho necessita de força e empenho, o segundo requer habilidade artística, como quem esculpe a partir de uma chapa de cobre, já que as palavras não batem sozinhas.

1.3.2 Reminiscência, tempo e imaginação

Nada passa, nada expira/ O passado é/ um
rio que dorme/ e a memória uma mentira/
multiforme.²⁵

(AGUALUSA, 2004, p.4)

Em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, o narrador, Bento Santiago, sabe da impossibilidade de recompor o tempo pretérito, pois a pessoa que rememora é diferente da pessoa que vivenciou algo já passado. A reflexão que Bento faz sobre a tentativa de construir uma casa igual à da infância serve para sua tentativa de vivenciar o passado:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e
restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não

²⁵ O poema completo, que segundo o narrador seria uma música de Dora, a Cigarra, cantora brasileira, é: Nada passa, nada expira/ O passado é/ um rio que dorme/ e a memória uma mentira/multiforme//Dormem do rio as águas/e em meu regaço dormem os dias/dormem/dormem as mágoas/as agonias,/dormem.//Nada passa, nada expira/O passado é/um rio adormecido/parece morto, mal respira/acorda-o e saltará/num alarido.

consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (ASSIS, 1994, 2)

O narrador de *Dom Casmurro* é um clássico exemplo de personagem não-confiável, como todo narrador de primeira pessoa, não só por ser imaginativo e ciumento, mas porque aquilo que narra está distante daquilo que é narrado.

A contradição sobre a fidelidade das reminiscências, contradição essa que aparece muitas vezes no mesmo romance ou no mesmo trecho, é devida também à crença de que algumas lembranças são muito nítidas, enquanto outras são evocadas com dificuldade, tendo que ser completadas pela imaginação. É o que se depreende no seguinte trecho de *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego:

Horas inteiras eu fico a pintar o retrato dessa mãe Angélica, com as cores que tiro da imaginação, e vejo-a assim, ainda tomando conta de mim, dando-me banhos e me vestindo. A minha memória ainda guarda detalhes bem vivos que o tempo não conseguiu destruir. (REGO, 1982, p.5)

Haveria assim uma incoerência entre as “cores da imaginação” e os “detalhes bem vivos que o tempo não conseguiu destruir”. É assim que Carlos de Melo, o narrador de *Menino de Engenho*, sempre num tom nostálgico, não consegue recuperar a capacidade de narrar, já que o mundo narrado se distanciou.

A maioria dos narradores, em suas reflexões metamemorialísticas, considera difícil lembrar-se de tudo, pois que a passagem do tempo dificultaria tal ato. Em *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos (1892-1953), junta-se a isso o próprio estado emocional do narrador Luís da Silva:

Lembro-me de um fato, de outro fato anterior ou posterior ao primeiro, mas os dois vêm juntos. E os tipos que eu evoco não têm relevo. Tudo empastado, confuso. Em seguida os dois acontecimentos se distanciam e entre eles nascem outros acontecimentos que vão crescendo até me darem sofrível noção de realidade. As feições das pessoas ganham nitidez. De toda aquela vida havia no meu espírito vagos indícios. Saíram do entorpecimento recordações que a imaginação completou. (RAMOS, 2003, p.14)

Luís da Silva é uma personagem que se volta constantemente ao passado, sem dele tirar proveito, pois a narrativa gira em torno das lembranças do crime que cometera por causa de Marina, sua ex-noiva. Lembranças desconexas, com misturas espaço-temporais, pois que são memórias de uma mente em devaneio, que muitas vezes foge do momento presente, esforçando-se por se tornar criança:

A verdade é que muitas vezes perguntei a mim mesmo se realmente ouvia aquele barulho grande, diferente dos outros barulhos. Perguntei naquele tempo ou perguntei depois? Não sei. Tenho-me esforçado por tornar-me criança – e em conseqüência misturo coisas atuais a coisas antigas. (RAMOS, 2003, p.15)

Em *O Amanuense Belmiro* o narrador, pelo menos no início da narrativa, se parece um tanto com Luís da Silva, já que sua intenção é se voltar ao passado, e sua vida está estagnada:

Meu desejo não é, porém, cuidar do presente: gostaria apenas de reviver o pequeno mundo caraibano, que hoje avulta a meus olhos. Minha vida parou, e desde muito me volto para o passado, perseguindo imagens fugitivas de um tempo que se foi. Procurando-o procurarei a mim próprio. (ANJOS, 1975, p.15)

No decorrer da narrativa o propósito de Belmiro muda, pois à medida em que os fatos presentes tomam seu tempo e suas anotações, sua vontade de se voltar ao passado diminui.

Ainda que fosse possível se lembrar de vários episódios da vida com perfeição, muita coisa se perderia e não se daria conta de formar um todo coerente. Como se lê em *Quase Memória*, de Carlos Heitor Cony (1926-): “Tempo que ficou fragmentado em quadros, em cenas que costumam ir e vir de minha lembrança, lembrança que somada a outras nunca forma a memória do que eu fui ou do que outros foram para mim”. (CONY, 2003, p.102). Também por esse motivo é que o narrador de *Quase Memória* não consegue definir se o que escreve é memória ou romance, já que na narrativa falta precisão e acrescenta-se imaginação.

Em *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1908-1967) , Riobaldo fala da dificuldade de se remexer o “vivido longe alto”:

O senhor sabe?: não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a ideia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. Às vezes não é fácil. Fé que não é. (ROSA, 1986, p.151).

Além de o contar ser muito dificultoso, algumas coisas passadas têm a propriedade de “se remexerem dos lugares”:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balance, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. (ROSA, 1986, p.159)

Ou em outras palavras do narrador rosiano: “Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor – se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso” (ROSA, 1986, p.301).

Primeiramente fala Riobaldo que remexer o passado e procurar entendê-lo é difícil pela distância entre o ocorrido e o momento da rememoração. Depois acrescenta a isso a propriedade que certas coisas passadas têm “de se remexerem dos lugares”, o que é uma consequência desse distanciamento temporal: fatos, lugares e tempos aparecem de forma “recruzada”, embaralhada. Daí que aquilo que se compõe ser “uma espécie de decorrido formoso”, pois linguagem e imaginação se juntam para tamparem as brechas deixadas pelo esquecimento.

Nem mesmo a tentativa de registrar o tempo passado em imagens daria uma ideia fiel daquilo que a imagem representa. O narrador de *Menino de Engenho* é quem afirma: “Todos os retratos que tenho de minha mãe não me dão nunca a verdadeira fisionomia que eu guardo dela – a doce fisionomia daquele seu rosto, daquela melancólica beleza de seu olhar”. (REGO, 1982, p.5)

Em *O Amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, Belmiro Borba objetiva elaborar um memorial para tentar reviver seu mundo caraibano, mas sabe da interferência do “demônio fantasista” que o habita (ANJO, 1975, p.26), e de como as recordações se transformam em romance:

Não se trata, aqui, de romance. É um registro nostálgico, um memorial desconchavado. Tal circunstância nada altera, porém, a situação. Na verdade, dentro do nosso espírito as recordações se transformam em romance, e os fatos, logo consumados, ganham outro contorno, são acrescidos de mil acessórios que lhes atribuímos, passam a desenrolar-se num plano especial, sempre que os evocamos, tornando-se, enfim, romance, cada vez mais romance. Romance trágico, bufo ou sem nenhum sentido, conforme cada um de nós, monstros imaginativos, é trágico, é cômico ou absurdo. (ANJOS, 1975, p.71).

O narrador percebe a diferença entre o objetivo de seu relato e o seu desenvolvimento. Embora afirme não se tratar de romance, sabe que as recordações são inevitavelmente transformadas em tal. No decorrer da narrativa percebe ainda como, embora queira falar do passado, o presente nele se insinua constantemente, e acaba dominando sua história. Isso mostra que tanto a

linguagem quanto a imaginação e o tempo transcorrido podem modificar o resultado de um objetivo primeiro.

Também em *O Amanuense Belmiro* se encontra a seguinte reflexão do narrador: “Na verdade, as coisas estão é no tempo, e o tempo está é dentro de nós”. (ANJOS, 1975, p.73) Se, pois, as coisas se encontram no tempo, que, por sua vez, se encontra no ser, o passado de fato é uma construção subjetiva e sempre reinventada.

Na voz do narrador de *Dois Irmãos* (2000), de Milton Hatoum (1952-), se lê igualmente a consciência do passado reinventado: “Talvez por esquecimento, ele omitiu algumas cenas esquisitas, mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado”. (HATOUM, 2000, p.90). Essa é a fala de Nael quando este procura arrancar de Halim algumas lembranças.

Em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi* (2007), Cecília Giannetti constrói Cristina, uma narradora que, como Luís da Silva, Belmiro, Riobaldo e outros, desconfia das próprias lembranças: “Eu não confio nem em mim nem no tempo, especialmente na ação combinada dos dois: uma consciência que ricocheteia entre leveza infantil e culpa escrota, e o tempo, o passado do tempo. Nenhum dos dois pode me provar nada”. (GIANNETTI, 2007, p.162).

Já em *Se Eu Fechar os Olhos Agora* (2009), de Edney Silvestre (1950-), o narrador faz questão de não verificar no calendário a informação exata. Diz ele:

Não sei como o lago era na realidade. Nunca mais voltei lá, desde aquele abril. Só tenho a imagem da minha memória. Que o recorda assim: azulíssimo, translúcido, coruscante a multiplicar os raios do sol que parecia brilhar sempre naqueles dias daqueles tempos.

Era uma terça-feira. Acho que era uma terça-feira. Poderia olhar no calendário e ter certeza. Não quero. Prefiro a certeza da minha lembrança, que me diz ter sido uma terça. (SILVESTRE, 2009, p.9)

Nesse caso, ainda que se pudesse desfazer algum equívoco através de uma informação, o narrador afirma não querer mexer naquilo que guarda em sua memória, cuja lembrança quer preservar. Como diria o escritor argentino Jorge

Luís Borges, em “Ulrica”: “Meu relato será fiel à realidade ou, em todo caso, à minha lembrança pessoal da realidade, o que é a mesma coisa” (BORGES, 2012, p.15).

Diário da Queda (2011), de Michel Laub (1973-), além de mostrar um narrador a refletir sobre a confusão temporal, apresenta outra questão: a da importância de determinado acontecimento para diferentes pessoas. O que pra um foi importante, pode não ter tido a mesma importância para o outro.

Quando lembro do meu pai me proibindo de mudar de escola, a voz que ouço dele é a de hoje, e me pergunto se algo parecido acontece com ele: se a lembrança que ele tem de mim agora, depois de tudo o que ficou sabendo a meu respeito nessas quase três décadas, um acúmulo de fatos que apagam os tropeços do caminho para chegar até aqui, e o que para mim foi um capítulo decisivo da vida, a briga que tivemos por causa da mudança de escola, para ele pode não ter sido mais que um fato banal, uma entre tantas coisas que aconteciam em casa e no trabalho e na vida dele com a minha mãe e as outras pessoas ao redor durante a adolescência do filho. (LAUB, 2011, p.49)

Assim, o narrador já adulto, ao se questionar se aquele decisivo fato que lhe ocorreu na adolescência pode ter merecido pouca atenção da parte do pai, toca numa importante questão que é a perspectiva. Para cada voz narrativa se pressupõe uma determinada perspectiva; se o narrador fosse seu pai, a visão de mundo seria outra e outros poderiam ser os problemas. Para o narrador, o que lhe ocorreu na adolescência durou muito mais que a época do episódio, já que aquilo continuou a incomodá-lo por muito tempo. Já seu pai tinha outras preocupações.

A psicóloga Ecléa Bosi, em *Memória e Sociedade*, trata da questão da diferença da mesma pessoa no presente e no passado:

Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas

idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1979, p.55)

Sobre essa interferência do presente no passado o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) muito bem definiu no poema “Todos los ayeres, um sueño”: [...]El pasado es arcilla que el presente/Labra a su antojo. Interminablemente (BORGES, 1989, p.493).

Pode acontecer, na rememoração, uma mistura entre realidade e ficção, ainda que inconscientemente. Isso é inerente ao próprio processo de resgate da memória. Como afirmou W. Stern, em *Psicologia General*:

A função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descartado, o desagradável, alterado, o pouco claro ou confuso simplifica-se por uma delimitação nítida, o trivial é elevado à hierarquia do insólito; e no fim formou-se um quadro total, novo, sem o menor desejo consciente de falsificá-lo”. (APUD BOSI, 1979, p.253)

Não é por acaso que Aristóteles já relacionara memória e imaginação:

¿A qué parte del alma pertenece la memoria? Es evidente que es a esta parte que tiene que ver con la imaginación. Y las cosas que, em si mismas, son objetos de la memoria son todas las que tienen que ver con la imaginación, y lo son accidentalmente todas aquellas que no existen em esta facultad. (ARISTÓTELES, 1993, p.69)

Joel Candau também afirma que o ato de memória “nunca é uma reprodução pura do acontecimento ausente, mas, em sua forma mais acabada, uma construção que exige a participação das funções psicológicas mais elevadas” (CANDAU, 2012, p.73)²⁶.

²⁶ Em nota Candau (2012, p. 79) lembra ainda da observação do filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938), em suas *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo* (1928), dizendo que o objeto rememorado “não se apresenta como presente, mas como tendo sido presente”, o que leva a dizer, segundo Candau, que ele é percebido através da duração e da

Como a memória não pode ser revelada de forma “pura”, sem a intervenção da linguagem, do distanciamento temporal e do próprio esquecimento, a imaginação faz parte do resgate da memória.

Bergson faz uma distinção entre aquele que vive apenas no presente puro, e aquele que se volta constantemente ao passado, sem dele tirar proveito. O primeiro seria um *impulsivo*; o segundo, um *sonhador* (BERGSON, 1999, p.179).

Como, segundo Henri Bergson, “a lembrança se transforma à medida que se atualiza” (BERGSON, 1999, P.159), é nas brechas deixadas pelo esquecimento que a imaginação ajuda a construir imagens destituídas de completude. E como também afirma a crítica argentina Beatriz Sarlo (1942-):

As “visões de passado” (segundo a fórmula de Benveniste) são construções. Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo”. P.12
Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.
(SARLO, 2007, p.12)

Assim, não se pode separar a memória relatada da ideologia que a permeia. É assim que um dos elementos de interpretação do narrador passa pelo exercício de enumeração de suas características para compor aquilo que seria sua visão de mundo, através dos índices que o texto entremostra.

Joel Candau afirma que as relações do homem consigo mesmo supõem um trabalho da memória que é feito em três direções, já que a relação do homem com o tempo é tridirecional, pois há uma memória do passado, uma memória da ação, “absorvida num presente sempre evanescente” (CANDAU, 2012, p.60) e uma memória de espera, “aquela dos projetos, das resoluções, das promessas, das esperanças e dos engajamentos em direção ao futuro” (CANDAU, 2012,

“sequencia fluida” do vivido (Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1964, p.69-78).

p.60). Dessa forma, é preciso que o indivíduo esteja bem com essas diferentes memórias, aceitando sua inserção no tempo.

1.4 Lembrar/não lembrar

[...] ninguém sopesa o acontecido, só depois, acrescentado dele mesmo tantas muitas outras vezes, só aí, então, o ah, meu deus, as relembrações sendo repisadas, mas as pegadas já sumidas, desaparecidas antes mesmo de se poder virar as costas [...]

(FERREIRA, 2012, p.11)

Algumas vezes a voz narrativa se limita a afirmar ou a negar a lembrança. Ou mesmo demonstra que a reminiscência é algo com o qual o narrador pouco se importa, apesar de mencioná-la.

Em *São Bernardo* foi visto que Paulo Honório dizia não conseguir se lembrar dos diálogos com sua esposa. Em *Um Homem Dentro do Mundo* (1940), de Oswaldo Alves (1912-?), as figuras do passado se cruzam, e por isso não é possível discerni-las, não é possível se lembrar: “Deixo o espírito voar para trás. Não posso detê-lo. Minha fraqueza se abre a meus olhos, a dança das figuras me atordoa. Todas se cruzam na minha memória, confusamente. Preciso discerni-las. Não consigo” (ALVES, 1985, p..55).

Em *Balada da Infância Perdida*, de Antônio Torres (1940-), o narrador afirma, em vários momentos, que não consegue se lembrar das coisas. Chega a pensar que tal incapacidade é devido ao estado de embriaguez em que se encontra:

Lembrar isso agora seria exigir demais de uma memória encharcada de álcool e carcomida pela insensatez. Resta a recordação de um burburinho, uma certa harmonia, um longínquo som de vozes de homens cansados – o meio-tom de uma brisa naquele distante entardecer (TORRES, 1986, p.10-11).

O narrador-personagem deste romance é um publicitário, nordestino que migrou para o eixo São Paulo-Rio, que está na “crise dos 40”, e, após se embriagar numa festa, não consegue dormir. Sua narração fica entre a ressaca, com delírios e rememoração de momentos de sua vida, e a lucidez. Em seu delírio, ele conta caixõezinhos azuis, que seriam de seus irmãozinhos que morreram. Aparece um caixão preto no meio daqueles, e ele começa a pensar de quem seria: se de sua mãe, se da tia Madalena, do primo Calunga, ou da mãe deste. Ele fala se dirigindo a todos estes. Ao primo Calunga ele diz: “Também não me lembro de tudo o que aconteceu quando retornei àquela cidade, não apenas para beber com você ou ficar zanzando pelas madrugadas vazias, mas para tentar a minha própria sorte” (TORRES, 1986, p.124); ou ainda: “Por mais que eu me esforce em querer ver você, por mais que eu queira me lembrar de como você era, o que pensava, o que queria da vida, só me acodem umas poucas imagens fora de foco (TORRES, 1986, p.135)”. Nesse momento o narrador procura registrar tais imagens, algumas com maior descrição, outras, como a imagem número 15, com apenas uma linha: “Amém, tia Madalena” (TORRES, 1986, p.150).

Já em *Eurídice*, de Graciliano Ramos, a ideia é oposta: as imagens são muito nítidas: “Ao começar estas notas não imaginaria nunca que tanta coisa me viesse à memória, que tantos fatos estivessem vivos, tão próximos de minha recordação” (REGO, 1976, p.754). Ou, na segunda parte do romance: “O que existe em mim, como senhores e donos absolutos, são as lembranças; são as lembranças que não se apagam, a própria carne de minha carne” (REGO, 1976, p.793).

Nael, o narrador de *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, tem sede de lembranças e se mostra atento à história da família libanesa à qual pertence como filho e neto bastardo, e procura desvendar sua origem: “Omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio”. (HATOUM, 2000, p.90-1).

O narrador de *O Falso Mentiroso* (2004), de Silviano Santiago (1936-) por sua vez, é dos que acreditam na exatidão das memórias, embora faça uma restrição à idade com que as mesmas vêm à mente: “Dizem que a gente, aos oitenta anos, se lembra de tudo o que aconteceu. A memória é senil. Não é juvenil. Não lembra nada do presente nem de ontem. Lembra tudo do passado remoto”. (SANTIAGO, 2004, p.172).

Já foi visto que lembrança e memória se diferenciam. Aristóteles já as distinguiu, usando o termo “reminiscência” no lugar de “lembrança”. Paul Ricoeur, em *A Memória, a História, o Esquecimento*, comenta a diferença, além de mencionar os graus variáveis da lembrança, e brinca também com a reminiscência senil:

Um primeiro traço caracteriza o regime da lembrança: a multiplicidade e os graus variáveis de distinção das lembranças. A memória está no singular, como capacidade e como efetuação, as lembranças estão no plural: temos *umas* lembranças (já houve quem dissesse maldosamente que os velhos têm mais lembranças do que os jovens, mas menos memória!). (RICOEUR, 2007, p.41)

Assim, tanto o discurso da ficção quanto o da teoria mencionam a diminuição da capacidade, não de rememoração, mas da memória como registro de novos acontecimentos e ordenação dos antigos. O narrador de *Leite Derramado* versará também sobre essa sua característica.

Em *Memórias Sentimentais de João Miramar* (ANDRADE, 1991, p.61), o fragmento 52, em forma de poema, tem como título “Indiferença”:

Montmartre
E os moinhos do frio
As escadas atiram almas ao jazz de pernas nuas

Meus olhos vão buscando lembranças
Como gravatas achadas

Nostalgias brasileiras

São moscas na sopa de meus itinerários
São Paulo de bondes amarelos
E romantismos sob árvores noctâmbulas

Os portos de meu país são bananas negras
Sob palmeiras
Os poetas de meu país são negros
Sob bananeiras
As bananeiras de meu país
São palmas calmas
Braços de abraços desterrados que assobiam
E saias engomadas
O ring das riquezas

Brutalidade jardim
Aclimação

Rue de La Paix
Meus olhos vão buscando gravatas
Como lembranças achadas.

Por tal fragmento é possível notar, num diálogo com o Romantismo por uma espécie de “anti-Canção do Exílio”, e como sugere o próprio título, a indiferença quanto àquilo que foi deixado no Brasil. Rumo à civilização parisiense, não há lugar para “nostalgias brasileiras”, que são “moscas na sopa” do itinerário de João Miramar, caricatura do homem paulistano da classe alta atraído pelo que é estrangeiro. A relação que faz entre lembranças e gravatas ilustra bem a indiferença com que trata as recordações sobre o Brasil, preterido pela França e o momento presente.

Em *Angústia*, de Graciliano Ramos, Luís da Silva, em choque pelos últimos acontecimentos, afirma indiferença pelas suas recordações: “Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois um esquecimento quase completo. A minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa. Penso nelas com indiferença”. (RAMOS, 2003, p.102)

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, o enfoque é dado à felicidade pretérita em contraposição ao gozo presente. Assim é

que o gosto da reminiscência seria mais vantajoso pela sua estabilidade: “Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota de baba de Caim. Corrido o tempo e cessado o espasmo, então sim, então talvez se possa gozar deveras, porque entre uma e outra dessas duas ilusões, melhor é a que se gosta sem doer”. (ASSIS, 1992, p.23) Por trás dessa visão pessimista de Brás Cubas há um sábio conselho para quem não quer ser surpreendido com as vicissitudes da vida. Como senhor dos atos já vivenciados, pode-se, sem sustos, revivê-los ou fixar-se em pontos sobre os quais antes não se detivera.

Se a felicidade é melhor desfrutada na lembrança, isso ocorreria também com a dor, na visão do narrador de *Chove Sobre Minha Infância*, de Miguel Sanches Neto:

Sofrer com a lembrança é um reconforto. Tudo passou e sobrevivemos, tivemos força para manter a sanidade, para seguir nosso caminho. A dor do passado, ao contrário da dor presente, é uma espécie compungida de felicidade. Sim, sinto prazer olhando aquele tempo, me vendo sozinho no mundo, órfão em vários sentidos.

Mas vamos logo à pré-história, pelo menos a alguns trechos dela, porque esta não é uma obra de memórias, apenas de retalhos, alguns falsificados pela recordação e pela fantasia. (SANCHES NETO, 2000, p.17)

Pelo trecho acima, há duas reflexões metamemorialísticas importantes: ainda que a lembrança implique em sofrimento, há o conforto de que tal sofrimento não faz mais parte do momento da recordação. Também se observa o discernimento do caráter fragmentário das memórias, que o narrador chama de retalhos. A própria expressão “falsificados pela recordação e pela fantasia” denota que é inerente ao ato de recordar a deturpação do já vivenciado.

Já em *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz (1910-2003), um dos narradores, o Padre Zé Maria, ou Beato Romano, afirma peremptoriamente:

Não, o homem feliz não é o que não tem camisa, como o da história que Padre Barnabé nos contava, do seminário. O

homem feliz é o que não tem passado. O maior dos castigos, para o qual só há pior no inferno, é a gente recordar. Lembrança que vem de repente e ataca como uma pontada debaixo das costelas, ali onde se diz que fica o coração. Alguém pode ter tudo, mocidade, dinheiro no bolso, um bom cavalo debaixo das pernas, o mundo todo ao seu dispor. Mas não pode usufruir nada disso, por quê? Porque tem as lembranças perturbando. O passado te persegue, como um cão perverso nos teus calcanhares. Não há dia claro, nem céu azul, nem esperança de futuro, que resista ao assalto das lembranças. (QUEIROZ, 1992, p.188).

Assim, muito mais melancólico que o narrador de *Memórias Póstumas*, esse narrador de *Memorial de Maria Moura* não pode pôr sua felicidade nem nas lembranças passadas, já que estas trazem um grande sofrimento. A felicidade estaria, então, na capacidade de não se lembrar, ou, se fosse possível, de não ter passado. Para quem não quer relembrar, o passado é visto como inimigo, e toma a imagem de uma pontada ou de um cão perverso ao alcance dos calcanhares.

É o mesmo discurso que se lê na narração de Cristina, de *Lugares que não Conheço, Pessoas que Nunca Vi*:

A pessoa feliz não carrega o passado ladeira acima; prefere assisti-lo rolar até embaixo, sem se deixar levar pelo peso que abandona. Age no presente instintivamente, como um cachorro abanando o rabo. Não tem um museu, nem respeito por nada que não seja este instante – o resto simplesmente já foi. Seu papel na história é seguir adiante. A felicidade é assim: aconteceu. (GIANETTI, 2007, p.223-4)

Aqui a comparação com o cão não é feita com o passado, mas com o presente. E é bastante apropriada, visto que é sabido que para os cães, como para os animais em geral, o que importa é o momento presente. A comparação entre esses trechos narrativos de Rachel de Queiroz e de Cecília Gianetti (1976-) é bastante interessante, pois ambos se referem ao mesmo tema, com boas metáforas, sendo que o primeiro se detém na imagem negativa da lembrança e o outro na imagem positiva da não-lembrança.

1.5 Recordar e sentir

Por que estou fazendo isso? Por que insisto em percorrer esses caminhos antigos, fatigados; por que essa compulsão de remexer velhas feridas e me fazer sangrar de novo?

(AUSTER, 2008, p.48)

Outro aspecto trazido à discussão é o fato de as lembranças suscitarem as sensações correspondentes àquelas. Assim reflete a personagem de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*: “Penso – não sei por que – que é este meu livro que me está fazendo mal... E quem sabe se excitar recordações de sofrimentos, avivar as imagens de que nasceram não é fazer com que, obscura e confusamente, me venham as sensações dolorosas já semimortas?” (BARRETO, 1997, 95). De fato, sejam boas ou ruins, os narradores convergem na declaração de que as sensações são de fato reativadas pela reminiscência.

É como se lê em *Estorvo*, de Chico Buarque, em que a potência da lembrança faz reavivar o olfato: “A lembrança me bate com tanta força que chego a sentir o cheiro da cabeça da minha irmã, que ela dizia que era do cabelo, e eu dizia que era da cabeça, porque ela mudava de shampoo e o cheiro continuava o mesmo [...]” (BUARQUE, 1991, p.65). A figura da lembrança que bate, em contraposição àquela lembrança que é buscada, alude ainda à temática da memória involuntária, que será vista no item a seguir.

Em *Azul-Corvo* (2010), de Adriana Lisboa (1970-), a narradora-personagem, que mora nos Estados Unidos, na busca pela memória de um passado no Rio de Janeiro, sente despertadas também algumas sensações:

Penso em Copacabana. Fecho os olhos e mesmo que eu escute *Acoustic Arábia* e tenha acendido um incenso japonês destinado a templos zen-budistas, o que chega aos sentidos, via memória, é um cheiro vago de maresia, um gosto vago de picolé de fruta misturado com areia e água do mar. E o ruído das ondas fervendo na areia, e a voz do

vendedor de picolé sob o sol úmido do Rio. (LISBOA, 2010, p.28)

Aqui uma mistura de percepções é detectada: o cheiro da maresia, o gosto de picolé com areia e água do mar; o ruído das ondas e da voz do vendedor de picolé. Através do pensamento em Copacabana a narradora consegue que tais sensações cheguem “aos sentidos, via memória”.

Henri Bergson, em *Matéria e Memória*, já afirmara: “A lembrança pura, à medida que se atualiza, tende a provocar no corpo todas as sensações correspondentes” (BERGSON, 1999, p.152).

Bergson diferenciava lembrança pura, lembrança-imagem e percepção, embora as três coisas acontecessem simultaneamente:

A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. A lembrança-imagem, por sua vez, participa da lembrança-pura que ela começa a materializar e da percepção na qual tende a se encarnar. (BERGSON, 1999, p.155)

Assim, para o filósofo, a lembrança pura é uma virtualidade, algo inalterável, a lembrança-imagem é aquilo que se guardou na memória, e a percepção é o resgate e a interpretação dessa lembrança.

1.6 Memória involuntária

Muito importante para o estudo da reminiscência é a questão da memória involuntária, proposta por Michel Proust (1871-1922) na grandiosa obra que é *Em Busca do Tempo Perdido*. No final do primeiro capítulo do primeiro livro, *No Caminho de Swann*, o narrador, ao experimentar um chá com um bolinho, a famosa “Madeleine”, tem suscitadas em seu espírito inúmeras lembranças que serão a matéria-prima da obra. Tal episódio passa a ser o ponto de partida para que autor e críticos debatam a questão da memória voluntária em oposição à memória involuntária. É Proust quem afirma a ineficácia da memória voluntária:

“Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray”. (PROUST, 1985, p.150)

Em *Diário da Queda*, no trecho a seguir, é possível fazer um diálogo com a obra proustiana, com uma associação ao fracasso da memória voluntária: “Eu não sou capaz de lembrar do cheiro que meu pai tinha quando eu era criança. As pessoas mudam de cheiro com a idade, assim como mudam de pele e de voz, e quando você fala da infância é possível que associe a figura do seu pai com a figura do seu pai como é hoje” (LAUB, 2011, p.48). Ao contrário do que ocorre em *Em Busca do Tempo Perdido*, em que um sabor remete ao passado de forma involuntária, aqui o narrador não consegue resgatar a lembrança justamente porque há uma tentativa racional de busca, e a interferência do presente se manifesta.

Em alguns outros romances brasileiros observa-se um diálogo com a obra de Proust, seja de forma indireta ou mesmo direta. Em *O Amanuense Belmiro*, por exemplo, lê-se o seguinte trecho que remete à memória involuntária:

Eu ia, atento e presente, em busca de um bonde e de Jandira. Foi só ouvir uma sanfona, perdi o bonde, perdi o rumo, e perdi Jandira. Fiquei rente do cego da sanfona, não sei se ouvindo as suas valsas ou se ouvindo outras valsas que elas foram acordar na minha escassa memória musical (ANJOS, 1975, p.15).

Nesse caso, será o sentido da audição que despertará outras lembranças do narrador.

Por sua vez, também no mesmo romance, outro trecho conduz à ideia da ineficiência da memória voluntária, por meio da “busca” do passado:

Em vão busquei nas linhas, cores e aromas de cada objeto ou de cada perspectiva, que se apresentavam aos

meus olhos, as linhas, cores e aromas de outros dias, já longínquos e mortos.

Inútil tentativa de viajar o passado, penetrar no mundo que já morreu e que, aí de nós, se nos tornou interdito, desde que deixou de existir e se arremessou para trás, inapelavelmente. Vila Caraíbas, a montanha, o rio, o buritizal, a fazenda, a gameleira solitária no monte – que viviam em mim, iluminados por um sol festivo de 1910, ou apenas esboçados por um luar inesquecível que caiu sobre as coisas, naquela noite de 1907 – ali já não estavam. Onde pretendi encontrar a alma das épocas idas, não encontrei senão pobres espectros. (ANJOS, 1975, p.72)

Novamente há um pensamento metamemorialístico que constata a incapacidade de remontar o passado sob uma atenta busca.

Em *Relato de Um Certo Oriente*, de Milton Hatoum, também não é o sabor, mas o cheiro, que ajuda na recomposição da memória do narrador: “Na infância há odores inesquecíveis. Durante esses anos de ausência, não sei se seria capaz de recompor na memória o corpo inteiro de Hindié, mas o bafo que se despregava dela, mesmo à distância, me perseguiu como a golfada de um vento eterno vindo de muito longe”. (HATOUM, 1989, p.37) Observe-se que é o cheiro de Hindié que *persegue* o narrador, e não o narrador que *busca* tal lembrança olfativa.

Já em *Quase Memória*, de Carlos Heitor Cony, o diálogo é direto:

Se me metesse a escrever um livro sobre o que está acontecendo, alguém acharia nesse embrulho, vindo brutal e inesperadamente do passado, uma referência, associação ou plágio da Madeleine de Proust – e aí me cobrariam um romance. E como não há romance, além da pretensão, constatariam o meu fracasso.

Nada mais diferente, contudo, entre o biscoito de Proust e o embrulho do pai. A Madeleine trouxe o gosto que leva ao passado, ao passado geral, ao passado anterior ao passado, ao passado de depois do passado, o passado “ao lado” do passado.

O biscoito abriu as portas do tempo – do tempo perdido. Ora, o meu caso, ou melhor, o “meu” embrulho não me abre

nada, muito menos o tempo. Se abria alguma coisa era o espaço – até então, nunca pensara organizadamente na única pessoa, no único personagem, no único tempo de um homem que, não sendo eu, era o tempo do qual eu mais participara.

E o meu não era um tempo perdido mas um tempo desperdiçado”. (CONY, p.2003, 101)

Em *Balada da Infância Perdida*, de Antônio Torres, quando se lê “O tique-taque não consegue devolver o já vivido” (TORRES, 1986, p. 135) e em outros trechos, percebe-se a ressonância da leitura de Proust, a quem já se referira explicitamente: “Também não me lembro de tudo o que aconteceu quando retornei àquela cidade, não apenas para beber com você ou ficar zanzando pelas madrugadas vazias, mas para tentar a minha própria sorte. Não deu certo. Eu ainda não tinha lido Marcel Proust” (TORRES, 1986, p.124).

Em *Cidade Livre*, o narrador João também se refere um passado que “se revela ao acaso”:

Nosso passado se esconde atrás de muros às vezes impenetráveis e se revela ao acaso, aqui e ali, quando o evocamos por meio de um indício, de uma palavra, de um cheiro, de um gosto, de um detalhe qualquer, como quem olha uma paisagem através de furos na parede. (ALMINO, 2010, p. 232)

Jacy Alves de Seixas, em seu artigo “Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais”, expõe que também para Bergson a *memória voluntária* “não atinge o pleno estatuto da memória, ela configura uma memória menor, essencial à vida, porém corriqueira e superficial, pois atada ao hábito e à ‘vida prática’, à repetição passiva e mecânica” (SEIXAS, 2004, p.45). Cita Proust, que, em outro texto²⁷ explica ainda a memória involuntária:

²⁷ “Swann explique par Proust”, in *Essais et articles*. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1971, p.558. (APUD BRESCIANI e NAXARA, 2004, 45).

Para mim, a memória voluntária, que é sobretudo uma memória da inteligência e dos olhos, nos dá do passado apenas faces sem verdade; mas quando um odor, um sabor encontrados em circunstâncias muito diferentes despertam em nós, apesar de nós, o passado, sentimos o quanto este passado era diferente do que acreditávamos lembrar, e que nossa memória voluntária pintava, como o fazem os maus pintores, com cores sem verdade. (APUD SEIXAS, 2004, p.46)

Depois de afirmar que Proust é ainda mais radical com relação à crítica à noção de memória voluntária, pois que esta é aviltada não só pelo hábito, mas também pela inteligência, conclui que a noção de *memória involuntária* conduz, tanto para Proust quanto para Bergson, a “uma memória ‘mais elevada’, à ‘verdadeira memória’” (SEIXAS, 2004, 46). Em nota Jacy lembra que o termo “memória involuntária” não aparece em Bergson, mas “memória espontânea”, “memória lembrança”. (SEIXAS, 2004, p.46)

Walter Benjamin, em seu texto “A imagem de Proust”, salienta que o importante para o autor que rememora “não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”, (BENJAMIN, 1994, p.37) pois Proust não teria descrito em sua obra “uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu”. (BENJAMIN, 1994, p.37) De fato, alheio ao que seria fiel a um “puro” acontecimento pretérito, o enfoque é àquilo que despertaria determinadas lembranças, já que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”. (BENJAMIN, 1994, p.37) Em “Sobre o conceito de História”, Benjamin afirmara que “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção” (BENJAMIN, 1994, 223), e tal pensamento se coaduna com o de Gagnebin quando esta afirma que:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente.

A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p.55)

De fato, a atenção ao presente pelo passado é uma característica inerente ao processo de constituição da identidade do sujeito. Nesse tecido da rememoração, trabalho de Penélope da reminiscência, seja com os fios da memória voluntária ou da involuntária, não se tem a preocupação de ver o trabalho pronto: faz-se e desfaz-se continuamente.

1.7 Por que/Como recordar/escrever?

Na realidade, nós só nos compreendemos a nós mesmos imaginando-nos. (POUILLON, 1974)

Em *O Falso Mentiroso*, o narrador pensa no seguinte objetivo para suas memórias: “Dou-me por satisfeito se com estas memórias conseguir elucidar algumas poucas coisas sobre personalidades raras”. (SANTIAGO, 2004, 174)

Observe-se, agora, o seguinte trecho de *Grande Sertão: Veredas*:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 1986, 82)

Cada trecho da lembrança com seu signo e sentimento.

Como afirmou Mário de Andrade, o passado é “lição para se meditar”. Foi meditando sobre o passado que Miguel, o narrador adulto de *Chove Sobre Minha Infância*, tomou consciência de certas questões ocorridas no passado:

Todo o meu desafio era inventar um caminho paralelo, porque, no caminho em que estava meu pai, eu sempre seria vencido. Tenho consciência disso apenas agora, quando olho para o passado. Só pude vencê-lo por ter conquistado outras armas, que ele não sabia manejar. (SANCHES NETO, 2000, P. 94)

Em *Leite Derramado*, de Chico Buarque, também será através da relembração que o narrador pensará descobrir detalhes que antecederam e estariam relacionados com o assassinato de seu pai.

Em algumas narrativas, no entanto, se vê o questionamento das recordações ou “escrevivências”. Belmiro, como já foi visto, diz ser inútil viajar ao passado; Em Isaías Caminha também se vê a preocupação com a “utilidade” do livro: “Não é o seu valor literário que me preocupa; é a sua utilidade para o fim que almejo” (BARRETO, 1997, p.95).

Essa relação entre rememoração e busca de identidade foi explorada no trecho já citado de *Dom Casmurro*, com o narrador querendo, sem sucesso, “atar as duas pontas da vida”. (ASSIS, 1994, 2); e em *O Amanuense Belmiro*, em que o narrador, ao se voltar para o passado, confessa: “Procurando-o procurarei a mim próprio”. (ANJOS, 1975, 15).

E enquanto em *São Bernardo* e em *Pureza* seus narradores não sabem bem porque estão a escrever: “E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que surgiu a ideia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história” (RAMOS, 2003, P.183); “Não quero contar a minha vida. Ela é tão pequena, tão sem relevo, que não merece isso. Para que deixar aos outros o exemplo de fraqueza como a minha? Se escrevo estas impressões, é mais para tomar o meu tempo” (REGO, 1976, P.929), Em *Eurídice* há um claro objetivo, que é o de servir de alerta: “Mas após a leitura quis voltar aos meus cadernos e escrevo, nas noites que me restam, convicto de que não revolvo misérias de um passado, mas que descubro para os outros o roteiro de uma vida errada”. P.878 E o narrador de *Maíra*, de Darcy Ribeiro (1922-1997), tem o desejo de permanecer na memória alheia:

Também e principalmente quisera a glória – como o oxim. A glória de ficar depois de mim, por muito tempo, cavalcando na memória dos netos do filho que nunca tive. Permanecer. Mas como? Não sei. O que sei é da minha inveja enorme das vidas na morte dos meus dois amigos amados e apagados: Ernesto e Salvador.

Ai vida que esvai distraída, entre os dedos da hora, tirando da mão até a memória do tato dos meus idos. Só persistimos, se tanto, na usura da memória alheia, à véspera do longo esquecimento. P.213

Paul Ricoeur defende que uma das finalidades principais do ato da memória é “lutar contra o esquecimento”. (RICOEUR, 2007, 48) Cita a expressão de Santo Agostinho, “memória do esquecimento”, para dizer que “boa parte da busca do passado se encaixa na tarefa de não esquecer”. (RICOEUR, 2007, 48).

Em *O Tempo Vivo da Memória*, Ecléa Bosi se pergunta se “O movimento de recuperação da memória nas ciências humanas será moda acadêmica ou tem origem mais profunda como a necessidade de enraizamento?” (BOSI, 2003, 16) E responde que “Do vínculo com o passado se extrai a força para formação de identidade”. (BOSI, 2003, 16).

Afirma Norberto Bobbio (1909-2004), em “De senectude”: “Além dos afetos que alimentamos, a nossa riqueza são os pensamentos que pensamos, as ações que cumprimos, as lembranças que conservamos e não deixamos apagar e das quais somos o único guardião” (BOBBIO, 1997, p.30).

Segundo Joël Candau, é a memória “que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade” (CANDAU, 2012, p.16). Além disso, através da memória o indivíduo “capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço) conferindo-lhe sentido” (CANDAU, 2012, p.61).

Paolo Rossi (1923-2012), filósofo e historiador italiano, é outro autor que, além de subscrever tal relação, aborda ainda a luta contra o esquecimento. Para

ele, em *O Passado, a Memória, o Esquecimento*, a memória “sem dúvida tem algo a ver não só com o passado, mas também com a identidade e, assim (indiretamente), com a própria persistência no futuro”. (ROSSI, 2010, 24).

O acontecimento lembrado, conforme foi visto em Walter Benjamin, pode ser uma chave para o que veio antes e o que veio depois, sendo possível de fato transformar o presente em vista da reflexão que se fez do tempo pretérito. E para Bergson o papel do corpo “não é armazenar as lembranças, mas simplesmente escolher, para trazê-la à consciência distinta graças à eficácia real que lhe confere, a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista da ação final”. (BERGSON, 1999, 209)

Rememora-se, pois, para se compreender melhor o passado e o presente, para afirmar a própria identidade, e para tentar permanecer, numa luta contra o esquecimento. E o discurso ficcional pode bem representar, de forma lúdica e descompromissada, essa necessidade humana de enraizamento.

1.8 Memória e mecanismo de defesa

Já o narrador sem nome de *Diário da Queda* (2011), de Michel Laub (1973-) levanta uma outra questão sobre a memória: a relação entre as conveniências sociais e o encobrimento da lembrança:

Se eu falar hoje com qualquer dos colegas envolvidos na queda de João, é possível que nenhum deles lembre dos detalhes da festa, dos motivos que nos levaram a planejar aquilo, e que nenhum deles faça relação entre o desfecho do plano e o fato de João não ser judeu, porque as conveniências sociais e as regras de etiqueta e a autoimagem que cada um construiu ao longo dos anos posteriores criaram os mecanismos de defesa que impedem a memória de registrar algo do gênero. (LAUB, 2011, p.50-1)

Nesse romance, em que o narrador coloca como núcleo da história um episódio da adolescência, um acidente por ele provocado juntamente com outros colegas judeus, contra um garoto não judeu de treze anos que comemorava seu aniversário, reflete sobre o preconceito e suas marcas. Compara sua atitude e dos colegas com o preconceito que os judeus sofriam dos não judeus, e tece sua história em conjunto com a história de seu avô e de seu pai, homens marcados pelos acontecimentos em Auschwitz, refletindo também sobre a barbárie nela ocorrida.

Em *Um cão uivando para a lua*, de Antônio Torres, o narrador também se refere à memória e a seu mecanismo de defesa, ao comentar sobre uma vaca que viu morrer de fraqueza: A palavra seca me lembra coisas assim e outras piores, que a memória, por um mecanismo de defesa qualquer, faz questão de esconder (TORRES, 1972, p.49).

Joël Candau declara que reter certas informações da memória é uma forma de defesa do Ego contra a lembrança de algum acontecimento traumático, doloroso ou perigoso (CANDAU, 2012, p. 64). Destaca ainda que Freud (1856-1939) dá um importante lugar à memória na organização do psiquismo, “cuja três instâncias – consciente, pré-consciente e inconsciente – são definidas em função da maior ou menor facilidade de acesso das lembranças à consciência” (CANDAU, 2012, p.64).

Muitas teorias da psicologia e da psicanálise utilizam o conceito de “mecanismos de defesa do Ego”, que são processos “subconscientes desenvolvidos pela personalidade, os quais possibilitam a mente desenvolver uma solução para conflitos, ansiedades, hostilidades, impulsos agressivos, ressentimentos e frustrações não solucionados ao nível da consciência” (SILVA, 2010). Há vários tipos de mecanismos de defesa, sendo que a repressão é uma delas. Segundo o médico e cientista argentino, naturalizado brasileiro, Iván Izquierdo (1937-) a repressão é um mecanismo ativo “que usamos para reduzir ou suprimir memórias que preferimos não lembrar: por exemplo, acontecimentos desagradáveis, como a dor, a vergonha e a humilhação” (IZQUIERDO, 2009, p.

41). Tal mecanismo, segundo Izquierdo, pode ser algo bastante positivo, pois permite ao indivíduo sobreviver cognitivamente a circunstâncias dramáticas.

1.9 O *déjà vu*

Há um trecho de *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro (1941-), que faz referência àquilo que se conhece por *déjà vu*, termo francês que se refere a uma estranha sensação, no momento em que se depara com uma determinada situação ou lugar, de já se ter presenciado ou vivido aquilo antes. Getúlio Santos Bezerra, o narrador-protagonista, é sargento da Polícia Militar do Sergipe, e recebeu como última missão, antes de se aposentar, prender um adversário de um importante político da região e levá-lo de Paulo Afonso para Aracaju. No caminho, quando não se dirige a Amaro, o motorista, ao preso, ou a outra personagem, fala consigo mesmo, e numa dessas falas é que reflete sobre essa estranha sensação:

Às vezes estou assim aquietado, só com o juízo ruminando, e me lembro como se fosse agora de uma coisa que aconteceu antes. Estou falando assim, ou fazendo qualquer coisa, pegando o fumo com a mão esquerda, metendo a mão no bolso, perguntando que horas são, espiando a cara dum vivente, estou assim bendomeu, quando penso que aquilo já aconteceu. Quer dizer, não aquilo mesmo, mas uma coisa como aquilo, quase aquilo mesmo e eu como que já sei o que vem depois, mas logo esqueço e volto. É somente numa horinha, mas vem como uma gastura na barriga. Eu já fiz isso igualzinho, eu já fiz isso a mesma coisa. Bem aqui (RIBEIRO, 2003, p.31-2).

Paolo Rossi trata da questão do paradigma do retorno do passado, afirmando que quando se fala sobre o tempo, duas metáforas costumam ser utilizadas: para falar do tempo linear, a flecha o representa, pois para muitos os eventos não são repetíveis, e cada um se posiciona num ponto determinado da flecha. Por outro lado, muitos acreditam na ideia do passado se reapresentando

no presente, “dando lugar a renascimentos ou a retornos (ROSSI, 2010, p.130)”. À metáfora da flecha se misturaria, assim, a do ciclo.

Quando se tem uma sensação de estranheza perante algo que se vê e que parece já ter acontecido em outro momento, dá-se a essa sensação estranha o nome francês *déjà vu*, que significa literalmente algo “já visto”. A Psicologia explica tal sensação como uma falha da memória, mas muitos filósofos e artistas discutem o tema como relacionado à teoria do eterno retorno, o qual é discutido desde os gregos e foi popularizado por Nietzsche em *Assim Falava Zaratustra* (2007)²⁸.

Um escritor que tem como um de seus temas preferidos a relação do indivíduo com o tempo é Jorge Luis Borges, tanto em seus poemas, quanto em contos e ensaios. Em sua *História da Eternidade*, nos ensaios “A doutrina dos ciclos” e “O tempo circular”, debaterá a tese de Nietzsche, que remete aos filósofos da antiguidade, e ainda citará opiniões contrárias e favoráveis a tais ideias de tempo cíclico, como Santo Agostinho, Platão, Bertrand Russel, o livro bíblico dos Eclesiastes, Schopenhauer e outros. Não dá nenhuma opinião definitiva sobre o assunto e questiona o próprio conceito de tempo, já que, para ele o tempo, “se podemos intuir essa identidade, é uma ilusão” (BORGES, 1999, P.30). Ilusão ou não, falha da memória ou eterno retorno, o *déjà vu* é uma das muitas camadas possíveis recobertas pelo esquecimento.

1.10 Ficção e autobiografia

Uma questão que perpassa muitas obras com narrativa em primeira pessoa é a do interesse biográfico que possam despertar. Apesar de contemporaneamente não haver fronteiras rígidas entre ficção e autobiografia, e o autor algumas vezes brincar com a coincidência onomástica entre ele próprio e o narrador, sabe-se que a partir do momento em que uma obra se denomina “romance”, é de maneira ficcional que o texto deve ser interpretado. E se,

²⁸ Foi escrito entre 1883 e 1885.

atualmente, mesmo o gênero autobiográfico é questionado quanto à “verdade” dos fatos, já que toda linguagem é construção, quanto mais o gênero ficcional deva ser ignorado quanto a uma pretensa “realidade”.

Edgard Telles Ribeiro, autor sobre cujo romance o segundo capítulo discorre, gosta de misturar escritor e narrador em seus livros, espalhando, aqui e ali, traços biográficos, como sua profissão de escritor e diplomata. *Olho de Rei* tem uma introdução assinada pelo narrador E.T. R., que resolve publicar as memórias do pai.

Em *Quase Memória*, de Carlos Heitor Cony, apesar de o pudor fazer subintitulá-lo “quase romance”, romance de fato o é, pois os argumentos que usa o autor para dizer que não se trata de romance, atestam justamente o contrário: linguagem que oscila entre crônica, reportagem e ficção e mistura de personagens reais e irreais. E completa, em sua “Teoria geral do quase”: “Uns e outros são fictícios. Repetindo o anti-herói da história, não existem coincidências, logo, as semelhanças, por serem coincidências, também não existem”. (CONY, 2003, 7). É assim que, como escreveu Manoel de Barros na epígrafe de *Memórias Inventadas*: “Tudo o que não invento é falso” (BARROS, 2003). Paradoxo esse que corrobora outro, na voz narrativa de *A Paixão Segundo G.H.*: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não”. (LISPECTOR, 1968, 19). Dessa forma, tudo o que não se inventa é falso na medida em que não dá conta da “verdade”, já que as “verdades” são sempre construções.

Apesar de alguns críticos indiferenciarem ficção e autobiografia, no presente capítulo não se faz referência a obras cujos autores objetivavam escrever memória, e não ficção; e a despeito também do que escreveu Antonio Candido (1918-) em “Poesia e ficção na autobiografia”, indicando trechos de poesia, imaginação e universalidade em textos do gênero (CANDIDO, 1989, p.52), procurou-se refletir apenas sobre textos assumidamente romances, ou no máximo um “quase-romance”, como é o caso do livro de Carlos Heitor Cony. É dessa forma que muitos textos escritos em primeira pessoa e que se autoreferem

“memórias”, não estão ilustrando o presente capítulo, como *Baú de Ossos*, de Pedro Nava (1903-1984); *Infância e Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos; *Meus Verdes Anos*, de José Lins do Rego, entre muitos outros.

Já o romance (?) *Livro das Horas* (2012), de Nélida Piñon (1937-), teria tudo para também não ser citado aqui, pois parece ser a voz da escritora rememorando alguns episódios de sua vida, além da expressão dos pensamentos de Nélida, e não de uma narradora ficcional. No entanto, na informação bibliográfica do livro está escrito “romance” e não “memórias”. Erro de impressão? Uma “brincadeira” da autora? Seja como for, é digno de registro suas seguintes palavras:

Embora vítima das esquinas ventosas de Nova York, a narrativa que brota em mim é alimentada por variadas seqüências romanescas. Temo que a memória claudique e as dissolva antes de escrevê-las. Ainda que atrás das cenas urdidas haja personagens que padecem das metamorfoses que a arte impõe a quem lida com ela (PIÑON, 2012, p. 22-3).

Talvez a resposta esteja justamente na consciência “das metamorfoses que a arte impõe a quem lida com” a memória.

A diferença entre romances que parecem autobiografias e autobiografias que parecem romances está mesmo no objetivo de cada gênero, embora, segundo Ana Claudia Viegas, em “A invenção de si na escrita contemporânea”: “A primeira pessoa serve tanto como ‘fonte de experiências’ quanto ‘suporte para a invenção’, embaralhando os limites entre o autobiográfico e o ficcional” (VIEGAS, 2006, p.13).

O crítico literário norte-americano Paul de Man (1919-1983), já em 1979, época em que os estudos autobiográficos estavam em moda na academia, publicara um artigo em que negava a própria ideia de gênero autobiográfico, questionando o “pacto de leitura” apresentado por Philippe Lejeune. Beatriz Sarlo comenta tal fato e afirma:

As chamadas autobiografias seriam indiferenciáveis da ficção em primeira pessoa, desde que se aceite ser impossível estabelecer um pacto referencial que não seja ilusório (quer dizer: os leitores podem acreditar nele, até mesmo o escritor pode escrever com essa ilusão, mas nada garante que isso remeta a uma relação verificável entre um eu textual e um eu da experiência vivida). Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma “autobiografia” consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara. (SARLO, 2007, 30-1)

E acrescenta: “O que as chamadas ‘autobiografias’ produzem é ‘a ilusão de uma vida como referência’ e, por conseguinte, a ilusão de que existe algo como um sujeito unificado no tempo. Não há sujeito exterior ao texto que consiga sustentar essa ficção de unidade experiencial e temporal”. (SARLO, 2007, p.32) Beatriz Sarlo ainda expõe que em 1984 Derrida apresenta reflexões parecidas com as de Paul de Man (SARLO, 2007, p.32).

Cada vez mais ciente de que as verdades são construções, e de que mesmo as autobiografias e memórias são lacunares e até imaginativas, hoje há um aumento da chamada “autoficção”, ficções nas quais o autor tem liberdade de criar e tentar ser fiel aos fatos, ao mesmo tempo, com a vantagem de que o leitor não saberá o que é mais ou menos imaginado ou vivido.

1.11 Memória Coletiva

Em *Cidade Livre* (2010), de João Almino, João, o narrador-escritor de um romance que está compondo junto com seus leitores de blog, e que menciona João Almino nos agradecimentos como um de seus leitores, pede colaboração para compor os fatos que são “parte do espírito de um tempo”. Na “Introdução”, afirma:

Não tenho a presunção de saber tudo o que aconteceu naqueles tempos, posso ter errado, escrito de mais ou de menos, vocês sabem que memórias e pesquisas são falhas e incompletas, melhor então confessar já de cara que muitos fatos esqueci e, dos que me lembro, nem sempre me lembro com certeza ou precisão, por isso este é um texto para ser modificado pelos leitores, como se eu tivesse criado uma wikipédia desta história, com apenas as regras de que nas minhas memórias, de papai e de tia Francisca somente eu posso mexer, e o resto – a descrição dos fatos que nos dão a impressão de sermos parte do espírito de um tempo –, vocês leitores do blog podem corrigir à vontade, e, se tiverem algum caso a contar ou comentário a fazer, que não se intimidem. (ALMINO, 2010, p.16-7)

Num outro trecho do livro, retoma o narrador: “Olhando-me no espelho do passado, onde às vezes não me reconheço, nada invento, apenas escrevo o relato do que vivi, que fica como um testemunho, entre muitos que podem existir, para compor o quadro de uma época”. (ALMINO, 2010, p. 235) Assim como houve em *Lucíola*, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* e *Menino de Engenho*, numa contradição entre procurar ser fiel e não conseguir se expressar ou ter a influência da imaginação, há aqui também uma certa incoerência quando o narrador escreve, num primeiro momento, que memórias e pesquisas são “falhas e incompletas”; que nem sempre se lembra com certeza das coisas e, num segundo momento, que “nada inventa”.

Já em *Diário da Queda*, de Michel Laub, a memória coletiva se faz presente como um peso na vida do narrador, do qual, sintomaticamente, não se sabe o nome. De origem judia, seu avô esteve nos campos de concentração nazistas, e tal fato é a herança da qual o narrador não consegue se desvencilhar, e embora procure centrar seu relato num episódio aparentemente desvinculado dessa história, percebe que tudo está relacionado. Observa que o acidente causado ao colega de classe, do qual participou, é uma espécie de vingança tardia dele e de seus colegas judeus contra um colega não-judeu, como se este tivesse responsabilidade pelo que ocorrera em Auschwitz. O narrador faz uma espécie de perlaboração psíquica e histórica ao narrar sua história em conjunto com a história

de seu avô e de seu pai, já que perlaborar é, segundo Freud, trabalhar a superação da repetição de uma situação traumática (FREUD, 1969). Theodor Adorno (1995), sob um viés histórico-cultural, refere-se a essa elaboração²⁹ em relação à história do holocausto. Não se deve simplesmente esquecer o passado, mas saber lidar com ele. É isso também o que o narrador de *Diário da Queda* procura fazer no final da história.

Embora a discussão da presente tese esteja em torno da memória individual e familiar, não há como deixar de mencionar o debate existente sobre a memória coletiva ou histórica, sobre o qual se debruçam autores como Maurice Halbwachs, Adorno, Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Beatriz Sarlo, Jeanne Marie Gagnebin, Márcio Seligmann-Silva, Joël Candau, entre outros. É Halbwachs que alerta:

Certo, a memória individual existe, mas ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social *atual*, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem.

Assim, a consciência não está jamais fechada sobre si mesma, nem vazia, nem solitária. (HALBWACHS, 1990, p.14)

No entanto, Joël Candau questiona a expressão “memória coletiva” utilizada como um conceito, pois, para ele, em termos de grupos, apenas poderia ser pretendida uma “eventual posse de uma memória evocativa ou da metamemória” (CANDAU, 2012, p.24), sendo impossível que tal expressão designe uma *faculdade*. Para o antropólogo, apenas uma proporção maior ou menor de um grupo poderia recordar “de acordo com uma modalidade culturalmente

²⁹ Maíra Soares Ferreira comenta que a melhor expressão para o que diz Adorno seria também “Durcharbeiten”, e não “Aufarbeiten”, e a melhor tradução seria mesmo “perlaboração”. In: http://www.psicorama.com.br/artigo_detalhe.asp?ID=64. Acessado em: 10/06/11.

determinada e socialmente organizada” (p.24). Assim, a expressão “memória coletiva” mais seria uma *representação*, já que haveria “uma *descrição* de um compartilhamento hipotético de lembranças” (p.25, grifo do autor).

Para traduzir tal representação em linguagem ficcional, nada melhor que a voz de Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*: “A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por quê, e desde aí perde o poder de continuação – porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada”. (ROSA, 1986, p.406).

1.12 Ou seja

Como foi possível observar nesses variegados exemplos de trechos metamemorialísticos, a ficção consegue apresentar, muitas vezes de forma melhor que a teoria, os inúmeros fatores que estão envolvidos na questão da reminiscência. Justamente porque a literatura é uma arte substantivamente bela e adjetivamente verdadeira, tal liberdade narrativa parece fazer ver melhor. E em quase todos esses romances também não se lê a ilusão quanto ao caráter escorregadio dessa tentativa de apreender o passado, como bem escreveu o narrador de *O Papagaio de Flaubert*, do inglês Julian Barnes (1946-):

Como é que apreendemos o passado? Podemos de fato fazer isso? Quando eu ainda estudava medicina, uns pândegos, num baile de fim de semestre, soltaram no salão um porquinho besuntado de graxa. Ele se contorcia por entre pernas, esquivava-se à captura, guinchava muito. As pessoas caíam tentando agarrá-lo, tornando-se, assim, ridículas. Comumente o passado parece comportar-se como aquele porquinho (BARNES, 1988, p.15).

Por essa índole resvaladiça da reminiscência, em muitos momentos se procurou representar a questão de forma metafórica. É como num bom jogo de futebol, em que para driblar um adversário difícil e complexo, é preciso responder com muita ginga e talento. Para driblar o complexo tema da rememoração, assim como outros temas, os autores se valem de suas poderosas gingas estilísticas,

conseguindo assim acertar o gol da boa representação. É o que foi visto com muitos exemplos citados nesse capítulo³⁰ e é o que será visto a seguir com *Olho de Rei*, e, mais ainda, com *Leite Derramado*.

³⁰ Além dessa questão estilística, observe-se que, com exceção de *Dom Casmurro*, em que o narrador desconfia de si mesmo para recompor o passado, será somente a partir do século 20, década de 30, que será verificada, na maioria dos narradores que se utilizam da metamemória, uma maior desconfiança quanto à capacidade da rememoração ser fiel ao vivenciado.

CAPÍTULO 2 - OLHO DE REI E AS MEMÓRIAS FILTRADAS

A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. (BENJAMIN, 1994, p.211)

2.1 A epígrafe

Olho de Rei, romance de Edgard Telles Ribeiro, se inicia com uma reveladora epígrafe de W. Somerset Maugham, in *The Romantic Young Lady*: “One of the many inconveniences of real life is that it seldom gives you a complete story”. A tradução indicada em nota de rodapé é: “Uma das muitas inconveniências da vida real é que ela raramente nos proporciona uma história completa”.

Tal epígrafe é de fato reveladora por indicar o caminho seguido na construção do romance, já que *Olho de Rei* busca “mimetizar” a vida no que ela tem de incompletude. Para isso, os dois narradores ressaltam o aspecto fragmentário não só dos cadernos de Jean Lafitte como do próprio ato de se resgatar, pela memória, via linguagem, as histórias vivenciadas.

Dessa forma, diferentemente do romance tradicional, em que se busca justamente o contrário do que ocorre na vida real, ou seja, constrói-se uma história linear, dando ao leitor a impressão de domínio sobre a história e suas personagens, *Olho de Rei* é um dos romances da contemporaneidade em que o estilo fragmentário deve ser um dos componentes da obra. Segundo Antonio Candido, em “A personagem do romance”, tal característica vem da modernidade, havendo já uma preocupação de mostrar, como na vida, a inevitável fragmentação no conhecimento do homem e do mundo. E se, na vida, é natural que a visão seja

incompleta, no romance “ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (CANDIDO, 1972, p.58).

Reafirmar, pois, que a fragmentação é uma característica não apenas do pós-modernismo é necessário, haja vista algumas afirmações segundo as quais se dá a impressão de que é algo novo. Ihab Hassan caracteriza o pós-modernismo como “indeterminação, fragmentação, descanonização, dessubstanciação do eu, o irrepresentável, ironia, carnavalização, performance, desconstrução, imanência” (apud VILLAÇA, 1996, p.26). Mas é claro que, como ponderou Linda Hutcheon, também na leitura de Hassan, “o moderno está inevitavelmente embutido no pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p.61).

Para criar esse efeito de incompletude do romance, já que a palavra e a memória não dariam conta da complexidade do ser, o leitor se depara, ao mesmo tempo em que lê os relatos dos narradores, com suas reflexões e dúvidas, próprias de quem sabe das limitações da memória e do narrar.

2.2 A apresentação e o Epílogo

A trama deste romance se inicia com uma “Apresentação”, que para alguns leitores poderia se passar não como parte do romance, mas como a apresentação do autor Edgard Telles Ribeiro, já que a assinatura ao final é “E.T.R. Lafitte”. Essas são as iniciais do nome do autor com o acréscimo do nome “Lafitte”. Tal acréscimo é explicado pelo narrador da apresentação, dizendo que não costuma usar o nome paterno pelo pouco contato que tinha com o pai e por “Ribeiro” ser um nome mais brasileiro:

À exceção dessas breves visitas, contudo, nossos contatos após sua partida do Brasil se limitariam a cartas, cartões e, mais raramente, telefonemas. Tanto que em minha carreira de jornalista e, mais adiante, como escritor e tradutor, acabei por adotar meu sobrenome materno, entre outras razões por ser “brasileiro”. Mas até hoje antigos colegas de colégio ainda me chamam *Lafitte*, em

um tom que, aos meus ouvidos, soa como apelido (RIBEIRO, 2005, p.10).

De fato, é essa “impressão de verdade” que o autor busca passar ao leitor desavisado, utilizando-se aqui de um antigo recurso, segundo o qual o autor se exime da autoria e afirma ser apenas o organizador ou editor da obra em si, seja ela composta por diário, manuscrito, cartas etc. E nesse caso, para dar maior verossimilhança, o autor afirma ser filho do verdadeiro autor dos cadernos manuscritos. Assim sendo, tanto a “Apresentação” como o “Epílogo” seriam como um “prefácio” e um “posfácio” do autor enquanto editor dos textos do pai. Ora, se assim fosse, o gênero apresentado tanto na capa quanto na referência bibliográfica seria “memórias” e não “romance”, ainda que atualmente a fronteira entre ambos os gêneros não seja tão rígida.

Observe-se ainda que, na omissão do nome paterno em sua assinatura, esconde-se um problema de relacionamento entre pai e filho. Tal ausência só seria superada por Edgard após o término da leitura dos cadernos de seu pai.

Oscar Tacca, em *As Vozes do Romance*, discorre sobre esse recurso da “transcrição” de um texto que seria de outrem:

A este afã de silêncio total e de eliminação do ‘autor’ correspondeu, sem dúvida, o nascimento de um recurso romanesco: o da *transcrição*. Recurso por detrás do qual se esconde um outro afã de maior alcance e implicação estética: a despersonalização, a objetividade, a verossimilhança. Como nenhum outro gênero, o romance pugna contra uma das suas dimensões fundamentais, contra aquela que mais ostensivamente preside ao seu nascimento: a *ficção*. O romance e o romanesco entram em conflito.

Na maioria dos romances a tensão da corda entre autor e narrador faz com que não nos demos conta dela, dos seus pólos. O autor só fala através do narrador, o narrador ‘dissimula’ juízos e opiniões do autor. Mas basta que o narrador ceda um pouco para que a corda se distenda e surja a fraca voz do autor.

Outras vezes, pelo contrário, é o autor quem cede. Ou, melhor dizendo, *retro-cede*, dá um passo atrás, e situa-se *antes* do romance, no seu póstico, no seu frontispício, na *Advertência do Editor*.

Este autor-editor ou transcritor, mais do que um autor, é um *fautor*, no sentido policial e vagamente delituoso que a palavra

adquiriu. O autor recorre à coarctada, instiga, desaparece, atua por delegação, vicariamente.

O recurso do autor-transcritor (só aqui se poderia falar realmente de autor *ausente*) compreende uma variada gama de relatos, que se poderiam ordenar em correspondência com uma dupla coordenada: desde a forma epistolar dos romances, até àqueles em que o autor se apresenta como mero 'editor' de uns papéis (encontrados num desvão, numa hospedaria, numa farmácia); e desde os que (sem participação do intermediário) apenas foram objeto de cópia fiel e cuidadosa, até aos que (admitindo uma certa participação) foram 'traduzidos', 'compostos' ou 'reescritos' pelo transcritor. (TACCA, 1983, P.38-9)

De fato, E.T.R. Lafitte, como simulacro de Edgard Telles Ribeiro, procura se situar *antes* do romance, numa "Apresentação", como se tal também não fosse um elemento interno ao romance. A partir daí desaparece, deixando a voz entrecortada do pai, só reaparecendo num "Epílogo" em que busca, pelas lembranças, reatar com o pai o elo perdido. Antes disso esclarece que é apenas um "editor" dos papéis (cadernos) de Jean Lafitte, seu pai. *Olho de Rei*, segundo a classificação de Oscar Tacca quanto à presença/ausência do autor, estaria num meio termo, já que há uma "moldura" na qual se insere a história que será relatada:

A metade do caminho entre a natural ausência de autor, no gênero epistolar, e o artifício total do autor-transcritor, ficam aqueles em que, nos primeiros capítulos, o romancista prepara as condições (a *moldura*) para que uma personagem relate a sua história (que é a 'história' do romance) (TACCA, 1983, p.43).

Em *Olho de Rei* não são os primeiros capítulos que servem como moldura para as memórias do pai, mas têm essa função a "Apresentação" e o "Epílogo". Assim, nesse fingimento de verossimilhança é que o romance vai se configurando. Ainda é Oscar Tacca quem afirma: "Em rigor, o romance nunca é verossímil: finge verossimilhança. O romance de transcritor, portanto, finge que finge. Ou, melhor dizendo, a sua verdadeira proposta seria: vamos fingir que isto (que lemos) não é fingimento (mas sim 'documento')"(TACCA, 1983, p.60).

Nessa “Apresentação”, o narrador Edgard, após noticiar o falecimento do pai, falar de seu relacionamento com ele e de como entre os pertences do morto havia 117 cadernos numerados e recobertos de anotações, passa a analisar o conteúdo dos mesmos. Afirmar que, depois de ler o manuscrito, e “desistir de classificá-los em algum gênero literário” (RIBEIRO, 2005, p.16) o submeteu à sua editora, que aceitou publicá-lo.

Note-se que algumas informações passadas são, de fato, para que o leitor “finja que não é fingimento”, como a de que o narrador é escritor e jornalista, como também é escritor e foi jornalista Edgard Telles Ribeiro. No entanto o narrador acresce o trabalho de tradutor e não menciona a diplomacia, como diplomatas são muitos outros narradores do autor. Confundir o leitor desavisado parece ser o seu propósito.

Observe-se principalmente a expressão “desistir de classificá-los em algum gênero literário”, pois é como crítico literário que E.T.R Lafitte primeiramente se aproxima do manuscrito do pai. Quando a voz de Edgard aparece novamente no “Epílogo”, o leitor sente mais o filho, que, através da releitura dos cadernos e da viagem à França que empreende depois, estará mais próximo de Jean Lafitte. Mas na “Apresentação” o que chama a atenção é o distanciamento emocional do filho e a proximidade do “editor-crítico”: “Passado o espanto inicial, esforcei-me por ler o manuscrito a minha frente com isenção. Senti até certa ternura *por esse senhor que me submetia seus originais* no fim da vida, provavelmente entristecido por se ver obrigado a interrompê-los (RIBEIRO, 2005, p.13, grifo nosso)”.

E.T.R. Lafitte, com um aguçado olhar de crítico, questiona se o termo “memórias” é o melhor para o manuscrito, por muitos trechos imprecisos e vagos, e resume o que abrange os cadernos do pai:

Os cadernos privilegiam, contra o pano de fundo das mulheres que tinham marcado sua vida, os fantasmas da guerra – que por anos a fio continuariam a persegui-lo. São esses, essencialmente, os dois eixos de suas memórias, que costuram o texto de uma ponta a outra, tecendo uma espécie de contraponto entre o amor e a morte (RIBEIRO, 2005, p.14).

Num primeiro momento, a narrativa dos cadernos manuscritos de Jean Lafitte parece vir com um bônus, que é uma interpretação crítica e sentimental, como pré e pós texto escritos pelo filho do autor das memórias romanceadas. Romanceadas, já que pai e filho compartilham a ideia de que os cadernos também foram preenchidos com doses de imaginação, afora a questão da perspectiva e do tempo inseridos em toda tentativa de reavivar a memória.

É assim que um dos trechos-chave da “Apresentação” e de todo o romance é: “Cada qual escolhe o filtro com que pretende contar sua própria história” (RIBEIRO, 2005, p.14). A imagem do filtro será outras vezes evocada quando o próprio Jean Lafitte refletir sobre a diferença entre fatos e linguagem na composição de suas anotações.

E.T.R. Lafitte também parece usar de um filtro ao explicar que fez “um pequeno trabalho de edição, que incluiu uma divisão em capítulos mais ordenada” (RIBEIRO, 2005, p.16). De fato, se 117 era o número de cadernos manuscritos, e a narrativa apresentada possui 32 capítulos, à primeira vista é de se pensar que muita coisa foi suprimida. No entanto acrescenta o “editor”:

Mas não me permiti interferências de espécie alguma. Resisti, por exemplo, à tentação de fundir determinadas partes que, em uma primeira leitura, me pareceram mais afins. Resta saber se o texto, despojado dos desenhos e das pequenas manchas coloridas, resistirá agora à retirada de seus andaimes (RIBEIRO, 2005, p.16).

Assim, ao invés de suprimir trechos, E.T.R. Lafitte parece ter feito apenas uma divisão em capítulos. Por não crer no resultado após a “retirada de seus andaimes”, Edgard teria optado pela apresentação e pelo epílogo como suporte ao leitor, ou a moldura colocada nessa história seria um ingrediente para atraí-lo, haja vista o interesse do filho-escritor em publicar as anotações do pai?

E a que tipo de leitor Edgard se dirige? A um leitor que gosta de aventuras baseadas em “fatos reais”, com o acréscimo da curiosidade familiar que ligaria o autor da obra ao seu transcritor, adicionado ainda o fato de esse transcritor ser também ele um escritor. No entanto, se o leitor compactuar com a ideia de que o

que tem em mãos não é uma obra ficcional, mas a edição dos cadernos manuscritos do pai do editor-filho, como aceitar as próprias palavras desse editor – que, aliás, já dissera que não fez no texto interferências de espécie alguma – ao chamar o texto paterno de “obra”? Pois é assim que o filho o denomina ao afirmar: “Para concluir com uma nota mais pessoal, gostaria de reafirmar aqui uma verdade tão antiga quanto banal: o melhor fruto de uma obra, independentemente de sua forma ou dimensão, é sempre enriquecer quem se dispõe a dedicar-lhe um momento honesto de atenção (RIBEIRO, 2005, p.16)”. Certamente o leitor deve tomar tal palavra não como uma “obra literária”, mas simplesmente como aquilo que resulta de um determinado trabalho. E se o objetivo é enriquecer o leitor, é tão somente porque, como já dissera o dramaturgo latino Terêncio (185? – 159 a.C.): “Homo sum: humani nihil a me alienum puto”³¹.

No “Epílogo” Edgard informa o fim dos escritos do pai: “Os cadernos de meu pai terminam aqui – ele faleceria em sua cama, duas semanas depois de seu regresso do hospital” (RIBEIRO, 2005, p.263), situa em que momento Lafitte parara em seu relato: “Seus cadernos cobrem, de maneira aleatória, cerca de doze dos trinta anos por ele passados no Brasil” (RIBEIRO, 2005, p.264), faz um resumo do que aconteceria a seu pai até sua morte, segundo suas parcas informações, busca interpretar os cadernos do pai e ainda narra seu próprio trajeto a partir da morte de Jean Lafitte: “Não tive como deixar o Rio para comparecer a seu enterro, em Cassis, porque meu segundo filho estava para nascer por aqueles dias. Um ano depois, contudo – tendo lido e relido seus textos –, fui dominado por um intenso desejo de visitar seu túmulo” (RIBEIRO, 2005, p.266). Na primeira viagem que faz à França conhece os últimos amigos de seu pai, Françoise e Citérici. Faz uma segunda viagem, com suas irmãs, de quem se tornara amigo, para o casamento dos dois velhinhos: “Sentimos, os três, que não poderíamos deixar de abraçar dois noivos cujas idades somadas ultrapassavam século e meio – e que agora em certa medida faziam parte de nossa família” (RIBEIRO, 2005, p.267).

³¹ Sou homem: nada do que é humano me é alheio.

O tom do “Epílogo”, em relação à “Apresentação”, é mais sentimental. Já não se observa o distanciamento que havia na primeira parte dessa “moldura” dos escritos de Lafitte. Há até um exagero nesse sentimentalismo, chegando a ponto de Edgard imaginar que, na festa de casamento de Françoise e Citérici, uma velha senhora que sorria cumplicemente aos noivos e convidados que se abraçavam e conversavam sobre Jean Lafitte, poderia ser Mathilde, a mesma que foi torturada por um erro do namorado, que escreveu a ele uma amarga carta, e o evitou durante o resto de sua vida.

2.3 O título

O título do romance de Edgard Telles Ribeiro origina-se de um episódio no qual Jean Lafitte relata sobre o que o inspirou a regressar à França. Numa galeria de arte Jean Lafitte, que ocupava na Guatemala um “vago cargo burocrático de natureza cultural” (RIBEIRO, 2005, p.26) havia pronunciado um pequeno discurso de saudação à artista homenageada, e, satisfeito com seu desempenho, pergunta, num momento, à própria pintora, o que achara de suas palavras:

Em seu olhar frio pressenti, tarde demais, que não agradara. Mas não estava preparado para o que ouvi: *Caro amigo*, ela murmurou, apertando com a mão meu ombro esquerdo, *em terra de cego, quem tem um olho...*E deu-me as costas, deixando suas reticências suspensas em pleno ar.

O silêncio a minha volta tingiu-se de vermelho e implodiu acusadoramente dentro de mim. Fiquei só, com meu olho de rei arregalado, em um salão que se esvaziava aos poucos. A hora de meu regresso havia finalmente soado. (RIBEIRO, 2005, p.27)

Esse episódio banal fez com que Lafitte questionasse sua vida, se lembrasse de seu passado e desejasse voltar à terra natal. Foi uma situação desfavorável que fez com que “o vampiro do passado” cruzasse por ele e ele concluísse que nada mais o prendia ali.

Tal passagem está inserida no primeiro capítulo, em que o protagonista se dá a conhecer em linhas gerais. Fala do lugar de seu nascimento (Cassis), de seu regresso à França para morrer, compara a cidade que deixara (Marselha) com a que revê, narra sua visita a Cassis, reflete sobre a passagem do tempo, resume todos os ofícios que desempenhou (garçom, mordomo, contrabandista, dono de restaurante, professor, tradutor, ilustrador de cartazes para cinema, cabeleireiro), os lugares onde morou, até contar o episódio da galeria de arte.

Um dos elementos a se destacar é justamente a reflexão sobre o passado e a passagem do tempo.

Com relação ao tempo em que estivera ausente, observa: “Tive assim uma espécie de dimensão física da extensão de minha ausência: um cassino novo havia surgido do nada, vivera inúmeras noites de glória e, agora, seria demolido” (RIBEIRO, 2005, p.23). Sobre a possibilidade de ter alguém conhecido ainda por lá, questiona:

O que diria aos meus antigos companheiros, se os revisse? Pouco – quem sabe nada. Determinados reencontros só por camadas. O passado, cheguei então à conclusão, só pode ser revisitado em fatias. Fatias que assim mesmo devem ser digeridas sem pressa ou ansiedade. Como preservar a sanidade de outra forma? (RIBEIRO, 2005, p.24).

“O passado só pode ser revisitado em fatias”. Tal reflexão metamemorialística do narrador, cuja imagem remete ao acesso restrito ao passado, se casa bem com a imagem do filtro usada por Edgard, quando diz que “cada qual escolhe o filtro com que pretende contar sua própria história” (RIBEIRO, 2005, p.14). Ora, se de fato, como foi visto em muitos momentos no capítulo 1 e aqui na imagem de um passado que só pode ser revisitado em fatias, a consciência é limitada e fragmentada em relação ao tempo pretérito, o vivido só poderá ser expresso por um filtro, por um ponto de vista indubitavelmente incompleto, em fatias.

Ainda refletindo sobre o passado, Jean Lafitte se pergunta como seria sua vida caso não tivesse saído da França:

Convivo, também, com o reverso da medalha. Hoje, quando observo do alto das janelas de minha mansarda um de meus compatriotas jogando *pétanque* debaixo de uma amendoeira, um homem em tudo igual a mim, nascido e criado aqui – que *bem poderia ser eu*, caso o destino não me tivesse levado a cruzar um oceano –, sinto uma profunda inveja de sua genuína concentração em uma atividade tão banal. Registro em seus gestos uma intimidade como o familiar que sequer posso entender – e menos ainda resgatar em proveito próprio. Tornei-me, assim, um estrangeiro também em meu país. (RIBEIRO, 2005, p.24-5)

Nesse conflito de identidade, o narrador, imaginando-se como um outro, sente inveja do que não foi. Poder-se-ia pensar no famoso verso de Manuel Bandeira (1987, p.97): “A vida inteira que podia ter sido e que não foi” (“Pneumotórax”), caso Lafitte não tivesse tido a escolha de voltar à terra natal, assim como ao eu lírico do poema não haveria muitas opções. Mas Jean Lafitte deixou-se ficar em terras estrangeiras, mesmo já podendo voltar à terra natal, preferindo continuar com suas aventuras. Assim, mais que se sentir um estrangeiro em seu próprio país, consequência do afastamento involuntário mas posteriormente voluntário, Lafitte, como um ser solitário que não conseguia manter os laços afetivos por muito tempo, é um estrangeiro de si próprio, já que, à beira da morte, ninguém familiar lhe faz companhia, e por nada o prender a lugar algum, resolve revolver o passado de sua origem francesa. É a solidão o ingrediente principal de sua atitude estupefata. Como prova de sua volubilidade, além de seus três casamentos desfeitos, está justamente a explicação que dá para resolver voltar à França: o fato de uma artista lhe dizer, numa galeria de arte, sobre suas palavras de louvor à mesma artista: “em terra de cego, quem tem um olho...”(RIBEIRO, 2005, p.27), com sua consequente vergonha e a seguinte afirmação: “Nada mais me prendia ali. A não ser uma mulher, com quem dividia um teto e duas refeições, mas com quem pouco falava – e que provavelmente suspirou de alívio quando informada da notícia de minha partida” (RIBEIRO, 2005,

p.27). Ora, não se sente de fato uma necessidade de a personagem regressar à França. Tal decisão parece ter sido tomada por mero acaso. E se suas palavras, na galeria de arte, tivessem sido elogiadas pela artista, e, em vez de vergonha, Lafitte sentisse orgulho de seu desempenho, a decisão do regresso seria adiada ou nem cogitada? Vê-se, pois, que na construção do narrador a veleidade parece ter sido uma das características assinaladas.

2.4 A guerra

São muitas as peripécias do narrador Jean Lafitte. Ele discorre sobre guerra e família, que remetem à França, e amores e profissões, que remetem, na maioria dos casos, ao período em que viveu na América Latina.

O capítulo 2 se inicia com uma curiosa história sobre como Jean Lafitte, que havia explodido um tanque alemão no bairro em que seus avós moravam, escapou de ser fuzilado pelos soldados da Gestapo:

São muitos os recomeços que a vida, por vezes aos trancos, nos proporciona. Um dos meus ocorreu em princípios de 1942, em uma tarde gelada de inverno, quando a Gestapo invadiu os jardins da casa de meus avós maternos nos arredores de Paris e matou nosso cachorro com uma rajada seca de metralhadora. Ao escutar os gritos e os apitos estridentes vindos da rua, corri da cozinha até a escada: pensava em fugir pelos telhados. Mas a vizinhança estava cercada. As badaladas de nosso relógio fizeram-se então ouvir (RIBEIRO, 2005, p.29).

O velho relógio da família, que ia do chão ao teto, é usado como esconderijo por Lafitte enquanto os soldados revistam a casa. Após o evento, em reunião familiar, decidem que Jean Lafitte deveria partir para a Argélia, onde tinham amigos. Revela o narrador que aceitara o plano pensando, secretamente, em regressar à França depois de algumas semanas. E vem a seguir uma enumeração das cenas desse episódio que “preservara na memória”:

Preservo até hoje na memória as cenas daquela remota madrugada. O adeus a meus pais e a meu irmão nos porões do velho hotel na Canebière, o mistral gelado nas ruas desertas, o cais do porto tomado pelo silêncio, um apito agudo subitamente cortando o ar, o cargueiro enfurecido suspenso na neblina, os latidos de um cachorro enfurecido ecoando atrás de mim, os vigias na iminência de me descobrirem, uma lamparina tremulando no tombadilho, um *boa sorte* murmurado pelo primo com um empurrão em minhas costas, os degraus da escada estreita balançando sobre a água suja, o esconderijo debaixo de uma velha lona até que o navio zarpasse...(RIBEIRO, 2005, p.31-2).

“Preservo até hoje na memória as cenas daquela remota madrugada”. Por esse trecho se percebe que nesse momento a personagem crê na integridade das imagens do passado que estariam preservadas até o presente da narrativa de suas memórias. Quanto mais fortes, intensos e/ou traumáticos foram os acontecimentos, maior nitidez parece haver ao se fazer a rememoração. E o que poderia haver de mais traumático que a situação da guerra e da separação abrupta do seio familiar?

Por serem traumáticas, as lembranças da guerra não são as mais evocadas pelo narrador. Aliás, elas são bastante esparsas, e narradas de forma um tanto vaga no início. As informações são dadas aos poucos, e apenas em cinco momentos o narrador dispensa mais de uma página ao tema, sendo que a primeira é justamente o episódio do esconderijo no relógio e sua posterior fuga da França. Essa revelação sobre a guerra, dada a conta-gotas, é uma estratégia narrativa para mimetizar a mente traumática de quem muito sofreu e que, por isso, precisa, na expressão freudiana, perlaborar o passado.

O segundo momento em que o narrador mais se detém sobre a guerra, é quando Jean Lafitte, após três meses de sua partida, morando no Rio de Janeiro, trabalhando na Confeitaria Colombo e namorando Zoraína, recebe uma carta de seus pais sobre a morte de seu irmão pelos alemães: “Há notícias contra as quais não dispomos de proteção. E essa era uma delas. *Dias após tua partida, teu pobre irmão foi preso e executado*” (RIBEIRO, 2005, p.50, grifo do autor). É por esse

episódio que o leitor fica sabendo que, ao contrário de Jean Lafitte, que participou da Resistência francesa, seu irmão era inocente, e sua morte foi em represália à atitude de Jean, e que o pai por pouco também não fora fuzilado. Ainda narra Lafitte que trinta anos depois vê num livro um panfleto em que os alemães anunciavam o fuzilamento de dez reféns e a deportação de outros quarenta, e reflete: “Quantos inocentes não teriam encontrado a morte assim? Gente que, em sua maior parte, pouco ou quase nada tivera a ver com a guerra? Eram agora todos parte de minha família, pensei ao recolocar o livro na estante” (RIBEIRO, 2005, p.52).

Outro momento relatado refere-se mais detalhadamente sobre sua participação na Resistência aos alemães. Já está idoso, em sua mansarda, e voltara a sonhar com um dos homens que matara, um delator que frequentava os porões em que a Gestapo interrogava os prisioneiros. Lembra que antes de matar procurou conhecer a rotina desse homem, escondendo-se num apartamento em frente:

Usava uma camisa branca, com uma gravata avermelhada, e trazia nas mãos sua xícara de café. Em que pensaria? Nos progressos da filha na escola? Na amante – que dias antes o entregara a meus companheiros? No piquenique de família que organizava para o domingo próximo? Na sessão de tortura da véspera? (RIBEIRO, 2005, p. 76).

Pela narrativa o leitor passa a saber que ao todo foram sete as pessoas mortas por Lafitte. Os sete aparecem no sonho, todos juntos: “Agrupados daquela forma, não pareciam tantos. E, em certo sentido, eram mesmo *poucos*. Para meu alívio, não demonstravam sentir rancor por mim. Pensei até em pedir-lhes notícias de meu irmão”. (RIBEIRO, 2005, P.79)

O quarto relato mais detido é de quando estava num hospital em Quito, no Equador, onde também vivera, e sonhara com outro de “seus” mortos, como Lafitte mesmo os denomina. Após reconhecer que o homem com quem conversara em sonho é o mesmo que estava no tanque que explodira muitos anos

antes perto da casa de seus avós: “Eram os mesmos olhos azuis que, entre as ferragens em chamas, haviam piscado para mim em seus segundos de agonia final” (RIBEIRO, 2005, p. 155), conta como o homem seguia sua “vida”:

Não sei se ele me reconheceu, pelo menos de início. Mas penso que sim, pois se dirigiu a mim com uma familiaridade de velhos companheiros. Disse-me que ensinava literatura medieval alemã em Oxford e que, por isso, viajava muito. Depois de conversar um pouco e de se assegurar de que eu havia compreendido suas informações, despediu-se e desapareceu rapidamente na multidão, sem me dar tempo de lhe pedir notícias de meu irmão. Era essa, então, a vida que eu lhe roubara. Professor de literatura medieval alemã em Oxford...(RIBEIRO, 2005, p.156).

Para Lafitte este sonho foi: “Um sonho reconfortador, em certa medida. No entanto, e apesar de me sentir perdoado por meus fantasmas, adiei por mais oito anos meu regresso à França” (RIBEIRO, 2005, p.156). De fato, pelas demais aventuras relatadas em seus cadernos, amorosas, geográficas, profissionais, o narrador não parece estar tão incomodado com o (s) fantasma (s) da guerra. Mais que adiar o retorno, o narrador parece se esquecer de voltar. Mas o silêncio e o “esquecimento” do regresso escondem a dor das perdas e do remorso, o que ficará evidenciado com a narrativa do último episódio em que mais se detém sobre o tema.

No último episódio em que mais expõe suas memórias de guerra, reflete que, se tivesse permanecido na França, conviveria de modo diferente com tais lembranças. Acreditando que na França, “seus mortos” seriam arquivados, povoando apenas ocasionalmente suas noites de insônia, afirma:

No Brasil e, mais adiante, no Equador e na Guatemala, eles continuaram por muitos anos a disputar espaço com a realidade, misturando-se a ela com notável facilidade. Como se, expostos ao calor físico e humano dessas terras essencialmente tropicais, não tivessem alternativa – a não ser descongelar periodicamente e se darem de presente um passeio por minha memória. Assim, se não ocupavam o lugar central em meus pesadelos, faziam uma ponta

em meus sonhos. Isso quando não emergiam em plena luz do dia, quando eu menos os esperava. (RIBEIRO, 2005, p.197-8).

É a partir daí que relata que quando trabalhou como cabeleireiro, ao avistar uma freguesa alemã, e ter a missão de atendê-la, uma lembrança forte o dominou, após se livrar de um certo constrangimento em atender a cliente: narra então como matou um alemão sem ter recebido ordens para o fazer. E como esse assassinato fez com que Mathilde, sua namorada da época, fosse detida na mesma noite pela Gestapo. É assim que, imaginando-a morta, narra como procurou a morte nas missões que se seguiram, e que só anos depois, já no Brasil, descobriu que Mathilde não morrera, mas fora torturada nos porões da Gestapo em Paris, e enviada a um campo de concentração, onde ficara até o fim da guerra. Quando Lafitte trabalhava como mordomo na casa do Senador, Mathilde, tendo conseguido seu endereço, escrevera a ele: “Escrevera-me então uma carta que constitui, com a de meus pais sobre a morte de Paul, a mais dolorosa, cruel e impiedosa mensagem que eu jamais terei recebido em minha vida” (RIBEIRO, 2005, P. 206). Em seguida vem a justificativa por que ficou tanto tempo na América Latina:

Mais do que qualquer outra, percebo hoje, essa terá sido a verdadeira razão de minha permanência na América Latina por tantos anos: a impossibilidade de enfrentar Mathilde, caso a revisse. Sem falar que dificilmente teria alguma explicação a dar a nossos antigos companheiros, se porventura os reencontrasse (RIBEIRO, 2005, p.207).

Apesar desse remorso pelos atos cometidos ou omitidos, se não fossem essas poucas páginas em que o narrador revive, ao narrar, tais lembranças, o leitor não poderia deduzir que essa personagem tão aventureira guardasse em si tanta melancolia, pois esta, quando aparece de fato, é já na narrativa final da vida de Lafitte, após retornar à França, lugar em que é inevitável a reativação das lembranças perturbadoras.

2.5 A reminiscência

Em *Olho de Rei*, não há apenas um relato, ou dois, já que dois são os narradores. Há também uma constante reflexão sobre o que narra e o como narra. Há muitos romances em que um narrador relata suas memórias, mas não comenta o próprio ato de rememorar. Em *Olho de Rei*, junto à narrativa e às reflexões que a reminiscência evoca, o narrador, do início ao fim, parece se admirar da diferença que há entre vivenciar e transmitir o vivenciado. A imagem do filtro, usada por Edgard, sobre o modo com que cada um conta sua própria história, é, de fato, bastante pertinente: não apenas há uma diferença entre viver e narrar, mas esse narrar, diferente da experiência em si, possui, além de um ponto de vista, uma escolha sobre o que será narrado, a partir de que momento, e o quanto daquilo será narrado. Sobre essas características do narrar os narradores também discorrem, fazendo, assim, uma reflexão metamemorialística: Jean Lafitte, como autor das memórias, e Edgard, seu filho, como leitor-crítico.

Nas reflexões que Jean Lafitte faz sobre aquilo que narra e o modo como narra, utiliza-se de imagens bastante interessantes, como a do passado poder ser revisitado apenas em fatias, e assim mesmo devendo estas ser “digeridas sem pressa ou ansiedade” (RIBEIRO, 2005, p.24). É assim que as lembranças da guerra e dos crimes que comete vêm à tona aos poucos. Quando Lafitte se utiliza dessa imagem da memória dividida em camadas ou fatias, e explica que só se pode visitar o passado dessa forma, e não integralmente, delineia uma explicação, segundo a qual seria um choque reviver o passado como um todo (“Como preservar a sanidade de outra forma?”). Essa agudeza na percepção do narrador faz lembrar a teoria da memória de Freud quando fala em recalque e memória. Werner Bohleber (2007) faz uma leitura bastante esclarecedora sobre o assunto:

Para Freud, o objetivo da cura analítica era tornar conscientes as recordações psíquicas precoces recalçadas. Uma razão para isso pode ser encontrada na sua teoria da memória. De acordo com Freud, as percepções depositam-se na memória como traços de memória. Apesar de esses traços de memória serem cópias da impressão original, eles não são armazenados como elementos isolados [...]. Ao contrário, Freud supõe vários sistemas de memória ligados em série, que armazenam o mesmo traço de memória, de maneira duplicada, a partir de princípios diferentes. O primeiro sistema associa os elementos com base no princípio da simultaneidade, enquanto sistemas posteriores apresentam os elementos de outras formas, por exemplo, em sua relação de semelhança (1900a, p. 544) ou de contigüidade (1899a, p. 537). A princípio, seria possível acessar de maneira inalterada as recordações de impressões ou as vivências passadas. Mas não é o que ocorre normalmente, pois desejos inconscientes associam-se aos elementos da recordação levando ao seu deslocamento e recalque. Logo, o ressurgimento de recordações está relacionado ao destino dos desejos pulsionais (BOHLEBER, 2007).

Assim, a memória da trajetória da personagem, cheia de experiências traumáticas, teria se alojado ou realojado na mente de Jean Lafitte como traços vinculados a vários sistemas de memória, e para “preservar a sanidade” teria sido deslocada e recalçada. E o momento da escrita de seus cadernos, como reflexão que faz sobre os acontecimentos e sobre o próprio ato de relembrar seria um momento de reelaboração de suas reminiscências, que não seriam necessariamente os fatos acontecidos, mas recordações deslocadas, ressignificadas e filtradas de acordo com o momento da lembrança. Jean Lafitte e seu filho Edgard, com as imagens das fatias e do filtro, através da metamemória teriam “intuído” o que teorias psicanalíticas atestavam.

Outra imagem que aparece logo a seguir é a da memória como um “caldeirão”, no qual o passado pode crescer ou encolher: “No exílio tornava-se fácil dosar minhas saudades, a França só me chegava a conta-gotas. Mas chegava, quem sabe até de forma especial. E como cresce – ou encolhe – o passado, no caldeirão de nossa memória” (RIBEIRO, 2005, p.24). Mais uma vez aparece o sentido de deslocamento da memória.

Pelo capítulo anterior foi visto como em muitos romances há uma contradição do narrador ao se falar da fidelidade das memórias relatadas. Embora alguns neguem essa possibilidade, em outros momentos lêem-se expressões como “lembro-me muito bem”, “tenho isso bem vivo em minha memória”, entre outras. O oposto também foi vislumbrado em outros romances, com a inicial afirmação da exatidão das memórias e a posterior negação. Tal instabilidade também é encontrada em *Olho de Rei*, já que, a despeito da alta consciência traduzida por Jean Lafitte da inevitável incompletude da rememoração, são encontradas algumas expressões que não levam em consideração a influência temporal, imaginativa e linguística. Como na passagem seguinte³²: “Preservo até hoje na memória as cenas daquela remota madrugada. O adeus a meus pais e a meu irmão nos porões do velho hotel na Canebière, o mistral gelado nas ruas desertas, o cais do porto tomado pelo silêncio [...]” (RIBEIRO, 2005, p.31-2). É bem verdade que, neste caso, o narrador apenas enumera as cenas de seu passado com palavras essenciais, e assim incorre menos no perigo de deturpar o vivido.

Da mesma forma, quando se lê:

Recordo-me bem da sensação de desespero e impotência com que me despenquei pela avenida que descia até o porto, tropeçando sobre corpos adormecidos recobertos por confetes e serpentina, para chegar ao cais a tempo de ver meu navio apitando alegremente na saída da baía (RIBEIRO, 2005, p.39)

a expressão “Recordo-me bem” refere-se a sensações que tivera o narrador por ter seu dinheiro roubado. De fato, é difícil que a sensação da época tenha sido diferente frente à situação por que passou.

Já de volta à França, e andando pelos lugares de sua infância, é com dificuldade que relembra a velha propriedade em que morava:

³² Passagem já citada, mas importante para o desenvolvimento da argumentação.

No entanto, graças às oliveiras – e à disposição dos rochedos sobre o morro mais à direita –, comecei aos poucos a resgatar cada um dos monumentos de minha infância, como se o presente fosse uma simples folha que, decalcada, revelasse, sancionada pelo tempo, a verdadeira matriz da paisagem (RIBEIRO, 2005, p.56).

O presente como uma “folha que, decalcada, revelasse” a “verdadeira matriz da paisagem”. Eis outra das muitas imagens que preenchem o romance. Uma outra figura vem logo a seguir, quando Lafitte reconhece a macieira da infância, e por pouco pedir-lhe “desculpas, pela insensibilidade dos homens” (RIBEIRO, 2005, p.56). Tal macieira era a única que sobrevivera perto de onde ficava sua casa: “A pior das guerras é a que, no rastro de todos os estragos, ainda vandaliza nossa memória” (RIBEIRO, 2005, p.56). Seria realmente pior ter a memória vandalizada ou ter vivenciado a guerra e nela ter perdido, por conta de uma ação infeliz, um irmão inocente, e por outra atitude impensada, a namorada, torturada pela Gestapo? É claro que, naquele momento em que o já idoso Jean Lafitte, distante dos infortúnios por que passou, faz esse tipo de afirmação, é para enfatizar essa outra espécie de desdita: a “vandalização” da memória.

Ao narrar o momento atual de sua vida, já na França, morando em uma mansarda, e conversando com os dois vizinhos, também velhos, que moram cada qual em seu apartamento, diz:

Navegamos por nossas respectivas memórias adentro a noite inteira, evocando cenas ou lembranças constantemente revisitadas ou reinventadas. Falei um pouco de minhas viagens. Meus amigos me ouviam com interesse, mas sem grande espanto. Fortalecidos pelo vinho, descobriam que nada do que me ocorrera poderia demovê-los da certeza de que suas próprias aventuras também tinham sido preciosas. No que estavam corretos, pois não há viagem mirabolante que se compare às nossas, por modestas que sejam. Ainda assim, sentia pena por não encontrar palavras que de alguma forma honrassem tantas sensações acumuladas em minhas andanças. Queria resgatar, não a verdade, mas a *impressão* do que ficara (RIBEIRO, 2005, p.59-60, grifo do autor)

Por esse trecho, três considerações podem ser feitas. Em primeiro lugar, ao falar de lembranças “constantemente revisitadas ou reinventadas”, mais uma vez se observa o narrador cômico do caráter incompleto do resgate da memória, tendo em vista a passagem do tempo e a presença da imaginação para preencher as lacunas do esquecimento; em segundo lugar, tais lacunas se devem também, como diz a seguir, à falta de palavras que “honrassem tantas sensações acumuladas”. Por último, deve-se ressaltar a sagacidade de quem reconhece a diferença entre a “verdade” e a “impressão da verdade”.

Ao tempo transcorrido junta-se a primeira namorada que Lafitte teve ao fugir da guerra para fazê-lo tentar esquecer as terríveis lembranças:

Já não vivia sobressaltado. A memória do sangue derramado, que até então fizera parte de meu dia-a-dia, começou lentamente a se diluir. Essa transição iria aos poucos abrir espaços para meus fantasmas, que ocupariam, com grande desenvoltura, nichos próprios em boa parte de meus sonhos (RIBEIRO, 2005, p.66).

Embora se afirmando sobressaltado até então, tal personagem não transparece essa angústia. Aparentemente isso se dá pela distância temporal entre o presente da ação e o presente da narrativa. No entanto, quando discorre sobre suas demais aventuras, sobretudo sua paixão por Dalva, parece que o tempo não está tão distante. É claro que isso também se deve ao princípio de “filtragem” por que passam suas histórias. Jean Lafitte procura mostrar mais seu lado aventureiro e sedutor.

É fato que a “memória do sangue derramado” vai se diluindo, a ponto de parecerem – e de se tornarem – apenas sonhos ruins de Lafitte. Em consequência, pode assim a personagem vivenciar melhor e melhor transmitir outras aventuras.

Junto à memória individual estão também lembranças que remetem à memória coletiva. Afora a guerra, obviamente, em alguns momentos o narrador quer transmitir alguns costumes e características dos lugares em que percorreu. Como quando fala das feiras:

Aberto o dique das lembranças, sinto saudades das feiras de meu passado, tanto as de rua, no Rio de Janeiro, quanto as que se realizam nos vilarejos equatorianos e guatemaltecos. Nos Andes, o mercado é sempre o coração de uma cidade. E, no Rio, eram as feiras que davam vida a certas ruas. Gostaria um dia de descrevê-las em maior detalhe, do baque surdo dos caixotes sendo jogados ao chão do alto dos caminhões, em plena madrugada, quando elas se armavam, ao cheiro de peixe que deixavam no ar ao partirem. Sem esquecer do rolar constante das rodas dos carrinhos de rolimã, em que os meninos das favelas transportavam as compras das *madames* de um lado a outro (RIBEIRO, 2005, p.139).

Ressalte-se, por tal passagem, a figura das lembranças em forma de um dique. Dique esse que, além de se abrir no momento da escritura de Lafitte, vazava ainda quando se unia aos outros dois colegas velhos – e não velhos colegas – de um andar de mansardas, num hotel na Canebière, Françoise e Citérici. Ela, uma antiga cantora lírica; ele, um farmacêutico aposentado. Juntos, se revezavam no contar e ouvir suas histórias.

A figura do dique é bastante apropriada porque está associada às imagens das camadas e à do filtro. Pelo dique, se pode tanto deter a passagem da lembrança quanto retê-la em determinada direção.

Remetendo à memória coletiva, há o seguinte trecho: “Amparados por esses manjares, passamos a falar de Cassis e da Provence. Nossos pequenos fiapos de histórias foram aos poucos se misturando, como riachos que desembocam em um mesmo rio” (RIBEIRO, 2005, p.58).

Lafitte, num momento, chegou a se animar com a atenção de Françoise, a ponto de pensar em lhe mostrar os seus cadernos de memórias: “Quem sabe, entre minhas páginas, ela não descubra cenas que também possam ser de seu interesse?” (RIBEIRO, 2005, p.141-2). E novamente vem uma imagem sobre as reminiscências: “As memórias deveriam vir acomodadas em um cestinho, de onde os interessados pudessem livremente retirar o que lhes parecesse aproveitável, passando em seguida o cesto para os vizinhos” (RIBEIRO, 2005, p.142). Mais

uma vez se percebe aqui um entrelaçamento entre a memória individual e a coletiva.

A *Memória Coletiva* (1990), de Maurice Halbwachs, tem como questão central o estreito vínculo entre memória individual e memória coletiva, já que as lembranças são formadas dentro de um grupo. É certo, no entanto, como bem observou Paul Ricoeur, que o próprio texto de Halbwachs contém uma afirmação que pode ser voltada contra ele, ao dizer que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Dessa forma, Ricoeur acredita ser um tanto equivocado chamar de “ilusão radical” a crença que se tem de que a recordação é algo individual (RICOEUR, 2007, p.133).³³

De fato, quando, por exemplo, Lafitte participa do bombardeio a um tanque alemão perto da casa de seus avós, a visão que ele tem do fato é única e diferente da visão dos demais envolvidos. A recordação deste fato, embora integrante de um episódio coletivo, é também bastante particular.

Lafitte narra que, paralelamente à conversa que tem com Françoise, se lembra de Dalva, sua antiga namorada, e nesse momento da narrativa pondera:

Entre suposições e fatos, penso no grau de exatidão com que revivo meu passado. E me pergunto então se estou de fato reconstituindo o que sucedeu comigo – ou apenas retocando emoções que o tempo depurou. Li, em algum livro, que nossos antepassados mais remotos não pintavam em suas cavernas pré-históricas o que viam – e sim o que *desejariam* ver. Estaria eu agindo da mesma forma? (RIBEIRO, 2005, p. 144)

Essa reflexão metamemorialística é deveras importante, já que registra, uma vez mais, o grau de consciência do narrador quanto à insuficiência de seu narrar, que, no fim das contas, torna-se mais uma releitura de alguns momentos de seu passado, com uma assumida parcialidade, e também não isenta de fantasia. É bastante reveladora a última parte do trecho citado, uma vez que deixa

³³ A partir daí Paul Ricoeur busca investigar a complementaridade entre a sociologia da memória coletiva e a fenomenologia da memória individual, embora isto seja, para ele, uma espécie de aporia.

em aberto a possibilidade de ter “pintado”, em seus cadernos, não apenas o que ele próprio desejaria relembrar de seu passado, – e por isso suas aventuras amorosas e profissionais se sobressaem sobre a participação que tivera na guerra e seu conseqüente remorso –, mas aquilo que gostaria de mostrar ao leitor/espectador que sabe que terá: o seu filho Edgard.

Ainda conversando com a colega e pensando em outras coisas, faz uma análise da “vertente mais sombria” (RIBEIRO, 2005, p.145) de seu passado:

O tempo se encarregara de nivelar os grandes dramas de minha vida. Mathilde, Paul, meus fantasmas...A convivência pacífica com meu irmão, cuja presença em boa medida só fez crescer após sua morte, relegou nossas lembranças de infância à categoria de álbum de família. Quanto a Mathilde, ressuscitara a certa altura para me torturar um pouco mais – e o fizera com requintes de maldade, – mas até isso desaparecera nas sombras do passado (RIBEIRO, 2005, p.145-6).

Observe-se como o autor faz de Jean Lafitte um narrador-personagem bastante irônico, visto que este se coloca como vítima de tortura psicológica, fazendo um jogo de palavras com uma situação muito séria: presa por um ato de Lafitte, quem sofreu torturas reais foi Mathilde; mas o narrador, extremamente individualista, vê apenas o sofrimento do remorso que tivera com a carta amarga da antiga namorada, e afirma que esta reaparecera em sua consciência, através da carta, para o torturar com “requintes de maldade”. Afora isso, verifica-se que o narrador justifica a paz de sua consciência pelo tempo que passou. Egoísta como é, o que importa para ele é que os grandes dramas de *sua vida* foram nivelados pelo tempo, e, assim, os sofrimentos e as mortes que causara ficaram “nas sombras do passado”.

No plano da escritura de seus cadernos, quando narra suas aventuras como dono de restaurante, e perguntado sobre que fase da sua história Lafitte se encontrava, este reflete, aproveitando para usar de imagens gastronômicas, misturadas a outro campo semântico de que gosta bastante, o fluvial:

É da natureza desses textos, dada a minha idade, que eles sejam interrompidos em algum momento. Mas, para adiar esse desfecho, não seria então o caso de abandonar certos pratos de meu cardápio – e me concentrar nos molhos? Ou seja, navegar, ainda que metaforicamente, pelos rios, abandonando a terra firme, que em geral exige do viajante um olhar mais detalhado? (RIBEIRO, 2005, p.160)

Nessa mistura, avalia Lafitte que, apesar de ser próprio de um livro de memórias ser interrompido “em algum momento”, se continuar escrevendo no mesmo ritmo, suas memórias poderão não conter a maioria de suas experiências. É assim que se questiona sobre a necessidade de dar um outro enfoque a seus escritos, não se concentrando tanto em detalhes. A despeito de tal questionamento, continua o narrador na mesma cadência, e, de fato, seus cadernos abrangeriam apenas alguns anos passados no Brasil, não chegando, pois, a cobrir sua experiência no Equador e na Guatemala. Tais países seriam mencionados episodicamente. Será o filho, E.T.R. Lafitte, que, no Epílogo, dará maiores explicações.

No capítulo anterior falou-se um pouco das memórias voluntária e involuntária. Em *Olho de Rei* também é possível observar um exemplo do malogro da memória voluntária. Comentando o suspiro lamentoso de seu antigo patrão, o Senador: “Aaah, Jean, os desejos me abandonaram...” (RIBEIRO, 2005, p.167), escreve Lafitte: “Hoje, quando busco em minha memória um resquício de Úrsula, ou das mulheres que a sucederam – e mal encontro a lembrança de suas vozes ou perfumes –, como entendo o Senador...Os desejos têm vida própria e nos abandonam quando mais precisamos deles” (RIBEIRO, 2005, p.167). Assim, a busca voluntária de reminiscências muitas vezes não é bem sucedida, principalmente, no caso do já idoso Lafitte, as referentes aos desejos sexuais. A falta deles dificultariam a lembrança das mulheres que passaram por Lafitte.

Ao se lembrar, com uma sensação de mal-estar, de sua relação com Mathilde, procura atenuar tal sensação com uma fantasia envolvendo Úrsula e o Senador. Sabendo que na mesma época em que seus antigos patrões estavam em Paris, também ele e Mathilde vivenciaram seus dramas nessa cidade, imagina

que juntos poderiam ter caminhado, os quatro, pelos mesmos cenários: “Não teremos, certa tarde, tomado um sorvete em mesas contíguas em algum terraço de restaurante? Sem nos darmos conta de tudo que ainda viveríamos juntos – e separados?” (RIBEIRO, 2005, p. 236) E continua:

Não é impossível. Tanto que, do alto da torre deste meu castelo, onde os ecos de antigamente se confundem com uma agilidade que mal controlo, diria até que é provável. Nada mais sedutor do que combinar aleatoriamente essas memórias. E como esse *patrimônio de lembranças* é, no fundo, tudo que me resta, dou livre curso a minha imaginação, bordando encontros aqui, desencontros acolá, ao sabor das sobras de um passado que teimam em me assombrar (RIBEIRO, 2005, p.236-7, grifo nosso).

Dono desse “patrimônio de lembranças”, Lafitte não se importa de que junto a ele a sua imaginação ajude a “bordar”, com as “sobras” de seu passado, não aquilo que de fato vivenciou, mas o que gostaria de ter experienciado, como já comentara em outro momento. Não apenas não se importa, como até acha “sedutor” “combinar aleatoriamente essas memórias”. Páginas adiante o narrador volta a abordar tal assunto, e quando diz que releu o que escrevera até então, fica admirado com o que percebe:

Misturas, ênfases... Custei a me reconhecer em vários trechos de meus cadernos. Não por mentir – vivi, ou creio haver vivido, o que descrevo. É a natureza seletiva da memória que me surpreende. Vários dos momentos descritos jamais me teriam parecido dignos de registro – na época. E outros desapareceram sem deixar vestígios (RIBEIRO, 2005, p.251, grifo do autor).

Novamente entra aqui a imagem do “filtro”. A memória, com sua “natureza seletiva”, não permite passar, para contemplação, todos os momentos vividos, mas seleciona alguns fatos. E pelo exercício da reminiscência é natural que se enfatizem alguns aspectos em detrimento de outros (sem mencionar que nesse exercício há a influência de todo um contexto que inclui não apenas a lembrança em si, mas o porquê de determinada lembrança, o momento em que tal lembrança

surgiu, o quanto aquela lembrança se relaciona com uma situação do momento presente, o tempo de que se dispõe para contemplar ou fantasiar aquela lembrança etc). Embora o narrador possa passar a ideia de que os momentos contemplados sejam um tanto aleatórios, é claro que tais momentos lembrados têm uma explicação lógica. Afirma o narrador que: “Tendo passado dos setenta anos, considero até normal que as cenas vividas ou imaginadas se fundam umas nas outras. E que os sonhos interfiram nesse processo” (RIBEIRO, 2005, p.252). O que o espanta é a “tranquilidade com que as imprecisões freqüentam minha mansarda, bem como a infinidade de detalhes que ancoram as lembranças em uma realidade – paralela” (RIBEIRO, 2005, p.252). Com “singular autonomia”, fragmentos de uma história recriada batem à sua porta. E justifica:

Não é que eu esteja me distanciando dos fatos. Eles é que se afastam de mim – deixando alguns curingas em seu lugar.

Atropelado pelas distorções que me cercam, brinco de cabra-cega com a verdade. Luta desigual, que por vezes me leva a sucumbir à tentação de transformar certas pessoas em personagens (RIBEIRO, 2005, p.252).

Se o leitor já é prevenido pela parcialidade de um narrador-personagem, quanto mais o deve ser frente a um narrador que a todo momento enfatiza a imprecisão daquilo que narra. Um médico estudioso sobre o funcionamento da memória, Ivan Izquierdo, corrobora a confissão do narrador quanto à confusão entre real e fantasia que muitas vezes afeta o cérebro humano:

muitas coisas que pensamos recordar costumam ser verdadeiras só em parte ou ser totalmente falsas. Enquanto “dormem” no cérebro, as memórias sofrem misturas, combinações e recombinações, até o ponto em que o que lembramos não é mais verdadeiro. Isto é particularmente visível nos idosos e nas crianças, em que a imaginação, o esquecimento parcial, os sonhos e as emoções recombina fragmentos de memórias de um modo complexo (IZQUIERDO, 2004, p. 57).

Sabendo-se no fim de seus dias, Jean Lafitte justifica e endereça seus escritos, fazendo ainda uma auto-análise. No início afirma que escrevera para si mesmo, num “exercício sempre fértil de inventariar ilusões” (RIBEIRO, 2005, P.252-3). Depois confessa:

Mas, no fundo, é para Edgard que confesso meus pecados. E, por meio dele, quem sabe, para sua mãe. Sinto também agora, a cada página – e a cada novo desdobramento –, que meus textos começam a se aproximar de minhas filhas. Até onde irá esse processo? Terei forças para, um dia, fechar o ciclo e regressar à Guatemala? E falar da mulher com quem vivi por lá? Ou será melhor deixá-la em paz? Para que ela não interrompa as remessas mensais de minha pensão da Aliança Francesa? (RIBEIRO, 2005, p.253)

Há aqui várias informações. Em primeiro lugar, o narrador assume o destinatário de seus escritos: Edgard, e – não tem certeza – a mãe deste. No Epílogo, a voz narrativa de Edgard interpreta tal ato como uma tentativa de aproximar-se do filho e de uni-lo às suas duas filhas. Ao mesmo tempo, um outro tom se percebe no trecho acima, em meio a um segredo: há uma certa ameaça quando cogita falar o que pensa sobre a mulher com quem viveu na Guatemala, o que não se concretiza justamente para que ela continue remetendo a sua pensão. Ora, pelo histórico do narrador, que não se vincula muito tempo a lugares e a pessoas, causando mágoa à maioria das pessoas com quem se relaciona, o leitor se pergunta mais o que Lafitte terá feito a essa mulher que o contrário, haja vista também o episódio em que o narrador diz que a mulher suspirara de alívio ao saber de sua partida.

Depois de apontar a quem se dirigia seus cadernos, e negar que buscasse expiar culpas ou algum tipo de absolvição, revela tão somente pensar que seus filhos teriam “interesse em conhecer a matriz, parcial ao menos, da qual provêm” (RIBEIRO, 2005, p.253). E na releitura de seus cadernos, observa ainda: “Senti também, em meus textos, um leve aroma de censura. Por uma questão de vaidade, talvez. Para me poupar, quase sempre. Ou me apresentar sob uma luz

mais favorável” (RIBEIRO, 2005, p.253). De fato, o narrador procura, para contornar o conteúdo muitas vezes pesado que oferece, romantizar ou exagerar muitas de suas proezas. Após falar de seus casos extraconjugais, alerta: “Mas, a essa altura, melhor repensar meu percurso sob a ótica da compreensão do que dramatizar excessivamente as cobranças de que possa ser alvo” (RIBEIRO, 2005, p.255). E justifica: “Não teria sentido garimpar as veredas de minha vida para deixar em legado a filhos e netos um saldo muito pesado. Eles que decidam se mereço, ou não, ser perdoado” (RIBEIRO, 2005, p.255). Percebe-se também que o narrador acaba acumulando as funções de escritor, leitor e crítico de seus textos, assim como o primeiro narrador também não resistirá à tentação de exercer o papel de crítico do pai, segundo narrador. O leitor, dessa forma, já estará bastante aparelhado, com tantas orientações, para querer tirar suas próprias conclusões, já que fazem isso por ele.

Em sua última reflexão metamemorialística, antes da inevitável interrupção de seus escritos, Jean Lafitte prefere escrever sobre cenas de sua infância. É sobre uma delas que faz o seguinte exame:

Reverendo essa minúscula cena hoje, percebo que, com o tempo, ela conquistou uma qualidade meio irreal, distanciando-se do mundo das lembranças propriamente ditas, para criar uma raiz no plano dos sentimentos. E se os detalhes permanecem gravados em minha memória, com um grau de verdade que não tenho como refutar, o conjunto fragilizou-se em algum lugar. Desses que, por um capricho de nossa imaginação, se preservam na mais delicada das fronteiras, entre a ternura e a tristeza (RIBEIRO, 2005, p.260).

Separa, pois, Lafitte, suas lembranças em duas categorias: as “lembranças propriamente ditas”, e o que chama de “plano dos sentimentos”, sendo que esta última possui uma “qualidade meio irreal”, e onde parecem ter ficado as recordações mais inocentes.

Também interessa a oposição entre os *detalhes* que estão gravados na memória e o *conjunto* fragilizado. O narrador descreve, assim, uma comum

propriedade da reminiscência: o contraste entre uma maior percepção de um pormenor e um anuviamento do contexto em que tal pormenor se encontra.

2.6 O tempo

A memória não é um simples lembrar ou recordar, mas revela uma das formas fundamentais de nossa existência, que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado. A memória é o que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (mas podendo permitir esperá-lo e compreendê-lo).

(CHAUÍ, 2004, p.142)

Na “Apresentação” e no “Epílogo” do romance *Olho de Rei*, espécie de moldura em que se encontra a narrativa de Jean Lafitte, Edgard situa o momento em que recebe os cadernos manuscritos do pai, e como, pelo conhecimento dos mesmos, vai à França com suas irmãs.

Há um bom distanciamento entre o momento da ação de receber os manuscritos do pai após sua morte e o momento da narrativa: seis anos: “Alguns anos atrás, seis para ser preciso, recebi um telefonema de nosso consulado em Marselha, comunicando que meu pai havia falecido em um quarto de hotel daquela cidade” (RIBEIRO, 2005, p.9). Afirma que após ler e submeter o manuscrito à sua editora, o projeto de publicar o texto levaria ainda alguns anos para se transformar em realidade. “Nesse meio tempo, supervisionei a tradução do original francês para o português e fiz um pequeno trabalho de edição, que incluiu uma divisão em capítulos mais ordenada” (RIBEIRO, 2005, p. 16). É pelos cadernos do pai que Edgard se aproxima de suas irmãs: “ao longo desses últimos seis anos aproximei-me de minhas irmãs e nos tornamos amigos, uma amizade

que se consolidou na viagem que fizemos juntos à França – e à qual me refiro no epílogo do presente livro” (RIBEIRO, 2005, P.16)

No “Epílogo”, Edgard esclarece que o falecimento de Jean Lafitte se dá duas semanas após as últimas linhas do manuscrito, informa o tempo vivenciado pelo pai no Brasil que os cadernos cobrem (“cerca de doze dos trinta anos por ele passados no Brasil. Os dezoito seguintes corresponderiam à duração de seu casamento com minha mãe” (RIBEIRO, 2005, p.264) e dá uma continuidade ao que se passou e a personagens citados pelo pai, inclusive a ele próprio, Edgard.

Ao contrário da primeira narrativa, que possui uma linearidade, a narrativa de Jean Lafitte é cheia de intercalações entre presente e passado, obviamente por se tratarem de memórias que são resgatadas junto às reflexões que as mesmas suscitam no momento de seu resgate, a escritura, e às ações que realiza naquele contexto em que, já idoso, vivencia em seu regresso à França.

Regressei à França há algumas semanas, como um velho elefante, para morrer. Ao desembarcar em Marselha aluguei esta mansarda no finalzinho da Canebière, não muito longe do hotel em cujos porões me escondera, quase meio século atrás, minha cabeça posta a prêmio pelos alemães. Daqui partira. Fechado o círculo, para cá voltara (RIBEIRO, 2005, p.19).

Apesar de parecer serena, a expressão “Daqui partira. Fechado o círculo, para cá voltara” esconde uma crise de identidade, pois em vários momentos reflete sobre a validade do que fez durante a vida e questiona-se sobre como ele próprio seria se não tivesse saído da França.

De qualquer forma, é nesse recolhimento que decide escrever suas lembranças em cadernos, cadernos esses que devem ser comprados um de cada vez, para não “provocar excessivamente os deuses” (RIBEIRO, 2005, p.80), e através dos quais há um desejo de vida após a morte, um desejo de permanência à posteridade. Também confessa:

Inauguro cada novo caderno com uma sensação de triunfo pessoal: ao abrir a primeira página, julgo-me merecedor de viver

até a última. Sou então tomado por uma felicidade quase feroz. Roubar um pouco de tempo ao futuro confere uma alegria meio marota a meu presente (RIBEIRO, 2005, p.80).

Essa “felicidade quase feroz” junto a essa “alegria meio marota” é decorrência ainda da revivescência da juventude na senectude, visto que, simultaneamente à tentativa de resgate da memória, as emoções são revividas. Ecléa Bosi, citando Pierre Nora, observa: “Não esqueçamos que a memória parte do presente, de um presente ávido pelo passado, cuja percepção ‘é a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais’” (BOSI, 2003, P.20)³⁴. Assim, nessa ilusão de apreender o inapreensível, e dessa forma “roubar um pouco de tempo ao futuro”, Jean Lafitte, para bem “fechar o círculo”, e “ávido pelo passado”, o quer fazer através da palavra escrita. Será por meio dela que conseguirá refletir melhor sobre sua própria identidade.

Ao revisitar os lugares em que vivera, e ver um cassino onde antes era um galpão de pescadores, se dá conta do tempo em que se ausentara:

Soube depois que um novo cassino fora inaugurado um ano antes em outro ponto da cidade – e que aquele, desativado, seria em breve posto abaixo. Tive assim uma espécie de dimensão física da extensão de minha ausência: um cassino novo havia surgido do nada, vivera inúmeras noites de glória e, agora, seria demolido (RIBEIRO, 2005, p.23).

Da mesma forma, ao recordar um inverno remoto, estranha que o pai fosse mais novo que ele no momento da narrativa: “Estranho pensar que, na época daquela façanha, ele, para mim um homem já de idade avançada, tinha trinta anos *a menos* do que eu hoje” (RIBEIRO, 2005, p.23). Em ambos os trechos citados, há a estupefação pelo caráter fugaz do tempo.

Em sua viagem de volta à França, Jean Lafitte opta por viajar mais uma vez pelo mar, fazendo novamente com que reflita sobre o tempo que passara:

³⁴ Nora, P. Les lieux de la mémoire. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1984, p.32.

A princípio, a constatação de que tanto o tempo quanto o espaço continuavam idênticos aos que eu cruzara no passado acentuou o abatimento em que me encontrava. Era como se *nada* me tivesse acontecido ao longo de cinco décadas e, num piscar de olhos, eu me descobrisse velho e ressecado, como as cigarras mortas cujas carcaças intactas eu costumava estalar sob minhas botas quando garoto (RIBEIRO, 2005, p.32-3, grifo do autor).

Lafitte demonstra, assim, uma fragilidade de sua identidade, acentuada à medida em que regressa à França, lugar de traumas que, a todo custo, busca esquecer, na América Latina, mas com os quais, no fim da vida, quer fazer as pazes.

Em *A Memória, a História, o Esquecimento*, Paul Ricoeur trata dessa relação entre tempo e identidade:

Como causa primeira da fragilidade da identidade é preciso mencionar sua relação difícil com o tempo; dificuldade primária que, precisamente, justifica o recurso à memória, enquanto componente temporal da identidade, juntamente com a avaliação do presente e a projeção do futuro. Ora, a relação com o tempo cria dificuldades em razão do caráter ambíguo da noção do mesmo, implícita na do idêntico. De fato, o que significa permanecer o mesmo através do tempo?³⁵ (RICOEUR, 2007, p.94).

Essa perplexidade do narrador quanto ao tempo decorrido, e com a impressão de “permanecer o mesmo através do tempo”, de nada lhe ter acontecido em 50 anos, e outras expressões análogas é o que se depreende em outros momentos da narrativa. E tal assombro ocorre porque enquanto está Lafitte na América Latina, suas aventuras o envolvem a tal ponto que ele não se dá conta da passagem do tempo, algo que só o fará pensar quando assume uma atitude mais passiva, de rememoração: “Algumas semanas transcorreram assim, entre as mesas da confeitaria e as ruelas da vizinhança, sem que eu me desse conta do passar do tempo, tão envolvido estava com a descoberta da cidade e de seus habitantes” (RIBEIRO, 2005, p.49). Acredita o narrador que o tempo corra mais

³⁵ Tal reflexão é desenvolvida em seu livro *O si mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1991.

depressa ainda quando trabalhou como mordomo na casa do Senador: “Os quatro anos e meio em que permaneci naquela casa passaram mais depressa do que meus primeiros dois de Rio de Janeiro” (RIBEIRO, 2005, p.153).

Esse sentimento de um tempo variável, de acordo, não com a cronologia, mas com a subjetividade, o chamado tempo “psicológico”, é o que também há no episódio em que Lafitte conta como se escondeu dos alemães dentro do relógio da casa de seus avós: “Para mim uma eternidade havia passado – eis que para ele aparentemente não” (RIBEIRO, 2005, p.30). Este “ele” se refere ao soldado que se mantivera de costas e que bloqueara, com o corpo, a luz que o teria denunciado. Num outro momento, ao ler as cartas de seus pais sobre o fuzilamento de seu irmão, também utiliza a expressão “eternidade”, para se referir ao tempo de seu desespero: “Uma eternidade depois, li a carta de meu pai” (RIBEIRO, 2005, P.51).

No episódio em que narra sua aventura como cabeleireiro, e o constrangimento inicial com que atende uma cliente alemã, lembra o narrador que começara a pensar nos fatos culminantes de um dos assassinatos que cometera:

Enquanto passava o pente pelos cabelos de minha alemã, movendo com delicadeza seu rosto de um lado a outro, era no champanhe que o casal havia bebido que eu pensava. O tilintar das duas taças sob o lustre de cristal concentrara o olhar de toda a clientela. Como se ali estivéssemos reunidos em uma espécie de tribunal, juízes coletivos e silenciosos cujas decisões secretas me caberia implementar. Na realidade nada disso acontecia – somente *eu* ardia em meu inferno mais pessoal (RIBEIRO, 2005, p.203, grifo do autor).

É interessante observar aqui, além do trecho que remete ao tempo psicológico: “Na realidade nada disso acontecia – somente *eu* ardia em meu inferno mais pessoal”, a reminiscência que remete a outra reminiscência, o tempo que puxa outro tempo, quando se juntam a cena do salão de beleza carioca à cena do fatídico jantar na França. No entanto, o leitor irá desconfiar – desse narrador que já admitiu que em sua revivescência dos fatos faz deles uma mistura, com direito a toques de fantasia – que tais cenas realmente se juntaram no

momento passado e não apenas no presente da narrativa, já que, se já é difícil recordar detalhes de acontecimentos, quanto mais o seria recordar aquilo em que se estava pensando no momento de tal acontecimento, embora fosse bastante verossímil que o olhar à cliente alemã lembrasse à personagem fatos da guerra, e embora Santo Agostinho já dissesse que grande é o poder da memória, a ponto de “eu me lembrar até de ter me lembrado” (X, XIII, 20).

O narrador sabe transitar muito bem de um tempo a outro, fazendo inclusive um jogo de palavras sobre o corte temporal que efetua:

As lembranças do corte de cabelo no Chez Laurent, em uma tarde ensolarada de Copacabana, produziram um corte de outro gênero – no tempo. E, das cenas ensangüentadas do restaurante na Rua Cortambert, voei para as de nosso primeiro encontro, em uma festa de casamento realizada em uma granja próxima à de meus pais, bem no coração da Provence (RIBEIRO, 2005, p.208).

Sabendo ser necessário não se demorar em determinadas lembranças, para que assim pudesse registrar outras tantas, se justifica sobre a interrupção que deverá fazer: “Gostaria de dedicar mais tempo a esses meus primeiros dias no Rio de Janeiro, quando as coisas foram acontecendo a meu redor com doçura e poesia. Encheria dois cadernos se assim fizesse e, nesse ritmo, não chegaria vivo ao Equador e muito menos à Guatemala” (RIBEIRO, 2005, p.44).

O tempo como elemento de aprendizado é o que aparecerá em outros momentos da narrativa, como: “Não guardo mágoa dela. Com o tempo, tive até condições de compreendê-la melhor” (RIBEIRO, 2005, P.115). Ou: “As grandes famílias nordestinas, aprendi com o tempo, sobretudo as originárias dos estados de Pernambuco e da Bahia, pertencem quase sempre a uns poucos troncos” (RIBEIRO, 2005, p.125). E será pela rememoração que muitas coisas são percebidas no momento mesmo de trazer à tona tais lembranças, permitindo um maior entendimento de si mesmo ou de outrem: “Revendo hoje essas cenas do alto de minha mansarda, percebo que, naquela tarde chuvosa, em meio à neblina que mantinha os jardins daquela casa ora próximos, ora distantes, o Senador não

me transmitiu a sensação de falar, e sim de refletir” (RIBEIRO, 2005, p.127). É sobre esse maior entendimento na velhice que escreve ainda:

Quando se é jovem, o que ocorre no mundo a nossa volta não passa de algo difuso e secundário, em comparação ao que imaginamos realmente interessar (uma paixão, um emprego, a compra de um carro ou de um teto). Em contraste, o que realmente interessa, o que quase sempre fará uma verdadeira diferença em nossos destinos, em geral não é percebido em sua plenitude – a não ser muitos anos depois. E essas revelações, quando finalmente chegam, quase sempre vêm acompanhadas por um sabor de desencanto (RIBEIRO, 2005, p.165).

É certo que nem tudo o narrador conseguirá entender, como a monotonia que se instalou em seu primeiro casamento: “Até hoje busco, em vão, o momento preciso em que esse vírus, do sono, da monotonia, da indiferença, se terá instalado entre nós, minando nossas vidas e reduzindo, até extinguir por completo, o espaço antes ocupado pela poesia e imaginação” (RIBEIRO, 2005, p.231).

Em outras ocasiões o narrador refletirá não sobre o tempo passado, mas sobre o futuro, que será a morte próxima, como quando comenta sobre Françoise: “Uma de suas canções favoritas contém uma indagação que formula cada vez que a conversa recai sobre o passar do tempo e as incertezas que o futuro nos reserva: *est-il encore debout le chêne de mon cercueil?*”³⁶ (RIBEIRO, 2005, p.54). Ou ainda: “Morreremos em breve, os três, em nossas mansardas – penso de olho em meus companheiros. Quem reparará?” (RIBEIRO, 2005, p.190).

Além de falar do tempo de sua história pessoal, o narrador, com seu olhar estrangeiro, discorria, algumas vezes, sobre a história do Brasil: “O país vivia então os estertores da ditadura, que se encerraria com o fim da guerra e daria origem às eleições de 45” (RIBEIRO, 2005, p.71). Ou sobre bairros do Rio de Janeiro: “Naquela época São Cristóvão ainda preservava alguns resquícios de sua antiga grandeza (fora considerado um dos locais mais nobres no período colonial) e oferecia uma boa alternativa residencial para famílias de classe média”

³⁶ [Tradução no rodapé do livro:] Estará ainda de pé o carvalho de meu caixão?

(RIBEIRO, 2005, p.67). Algumas vezes o lugar-comum dominava o discurso: “Acabávamos de perder a Copa de 50, mas não havia dúvida de que inúmeras glórias nos aguardavam na virada da esquina” (RIBEIRO, 2005, p.185).

O olhar demorado sobre o outro é algo também bastante freqüente em sua narrativa. Além de Matilde, Zoraína, Dalva, Úrsula e o Senador são alguns dos personagens criados por seu narrar e que recebem uma maior atenção. Uma conversa com Françoise sobre a escravidão no Brasil o faz lembrar de Dalva. Sobre essa matéria da memória involuntária, comenta:

Curioso lembrar dela agora, nesse banco de praça, conversando com Françoise, *graças a uma brecha casualmente aberta em minha memória*. Milagroso supor que, tendo atingido a idade de sua bisavó, ela pudesse hoje estar tomando sol, com alguma sobrinha-neta no colo, no vilarejo de onde alguns dos seus haviam, pouco mais de um século antes, sido arrancados para embarcar nos navios negreiros em viagens sem volta. Pensei também que o possível retorno de Dalva a suas origens reduzia a muito pouco minhas próprias peripécias. Sua viagem, por envolver várias gerações e incontáveis sofrimentos, trazia embutido outro gênero de grandeza. A minha, em comparação, mais se assemelhava à trajetória de um homem em fuga (RIBEIRO, 2005, p.143, grifo nosso).

Imaginando, no momento da narrativa, o que teria acontecido a sua ex namorada, o que mais o impressiona é o tempo e as aventuras de que Dalva fazia parte: várias gerações e sofrimentos. E mais uma vez o próprio narrador oferece a chave para a interpretação de sua própria história, quando afirma que sua viagem mais se assemelhava “à trajetória de um homem em fuga”.

É assim que, ao refletir sobre o tempo presente, confessa: “E, se hoje me escondo em uma mansarda, é porque creio haver feito tanto mal aos homens a quem matei quanto às mulheres a quem amei” (RIBEIRO, 2005, p.245). Sobre duas das mulheres a quem amou, Matilde e Lídia, analisa:

Foram duas as heroínas de minha vida. E eu, vampirizando a juventude de ambas, consegui a triste proeza de não estar à altura de nenhuma delas. Pelo menos é o que pensarão hoje de mim. E

é isso, mais do que nada, que dói. Saber que a lembrança de meu nome evoca tristeza, quando não ódio. Ou, pior, nada (RIBEIRO, 2005, p.231).

Conforme o tempo da narrativa vai chegando ao fim, e ao fim observa que está chegando sua vida, Jean Lafitte vai tomando uma atitude mais melancólica, visto que, ao contrário do defunto Brás Cubas, que afirma ter obtido um saldo na soma de suas negativas, não transmitindo a nenhuma criatura o legado de sua miséria, observa que o seu saldo é negativo, embora conte, através de seus cadernos, com a aceitação de seus filhos. Mas a despeito de possuir uma ironia que lembra um pouco a machadiana, não parece ter seu pessimismo, pois, apesar de todas as tragédias em que esteve envolvido, procurou dourá-las com o verniz de suas outras aventuras, e, ao final, teve a esperança de que seus cadernos pudessem unir seus filhos.

Mesmo assim, é no tempo da rememoração que o narrador parece se dar conta não só do mal que fez, como das dores por que passou, e que só agora pode de fato senti-las, pois o tempo da ação passou, e lhe resta somente a reflexão do que lhe acontecera. As coisas boas que vivenciou – amores, profissões – parecem ter sido fugazes, restando-lhe um sabor amargo de desencanto e dor. E embora, diante das desgraças que vivenciou, pareceu exercer o luto, e seguir a vida, os fantasmas do passado o perseguiram nos sonhos, o que o impossibilitava de perlaborar o passado. Talvez isso explicasse sua falta de vínculo às coisas e às pessoas. No fundo, era um ser melancólico. Por isso sua trajetória de um homem em fuga. Em fuga de si mesmo.

2.7. O espaço

Dizem que o tempo é como o rio Lete; mas também o ar de paragens longínquas representa uma poção semelhante, e seu efeito, conquanto menos radical, não deixa de ser mais rápido.

(MANN, 2000, p.36)

Nessa trajetória de um homem em fuga de si, Jean Lafitte perambula por vários lugares.

De Cassis, no sul da França, pretende fugir para a Argélia, mas embarca num cargueiro errado, e entre Buenos Aires e Rio de Janeiro prefere a cidade brasileira. Nos trinta anos passados no Brasil mora num quarto de pensão no centro da cidade e trabalha na Confeitaria Colombo; ainda como garçom mora com a namorada Zoraína no bairro de São Cristóvão; em fins de 1944 torna-se contrabandista, mas continua no mesmo bairro até Zoraína expulsá-lo e Lafitte ir até a Rua do Catete, onde fica dois dias na casa de Marcel, junto a Dalva, até o amigo encontrá-lo com sua mulher. Fogem Lafitte e Dalva para a casa de um italiano que os acolhe em sua casa, no Leme. Abandonado por Dalva, fica mais uns dias na casa do amigo até encontrar um emprego como mordomo na casa do Senador, no Alto da Boa Vista, onde passa a morar e permanece por quatro anos e meio. Com o Senador faz viagens a São Paulo, interior de Minas, Bahia e Recife. Ao sair da casa do Senador, volta à pensão do centro do Rio, mas logo aluga um pequeno apartamento no Catete, e vive de biscates. Passa a desenhar cartazes de cinema e a ajudar na distribuição dos filmes, e mais tarde trabalha como cabeleireiro no Salão Chez Laurent. Com as economias do tempo em que trabalhava como mordomo resolve abrir, em 1952, um restaurante no centro do Rio, na Rua do Carmo. Os cadernos se deteriam até esse cenário, embora o leitor é avisado que, depois do Brasil, Lafitte moraria e se casaria, primeiro no Equador e, depois, na Guatemala. Da Guatemala retornaria à França num navio cargueiro, e morreria numa mansarda de um hotel em Marselha, próximo a Cassis.

Pelo resumo dos espaços percorridos pela personagem, observa-se que, em muitas das vezes, este se encontra numa espécie de “não-lugar”, na expressão de Marc Augé (AUGÉ, 2008). Segundo o antropólogo:

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta (AUGÉ, 2008, p.36).

Assim, no caso de Jean Lafitte, tanto ao sair da França quanto ao retornar a ela, o estar a bordo de um cargueiro já é um índice do deslocamento não apenas físico dessa personagem que sente que perdeu a identidade, pois não se reconhece nem em sua terra natal nem em terra estrangeira; é um deslocamento moral, de alguém que, carregado de culpas, sente-se indigno de viver plenamente. Isso se mostra tanto no episódio em que, na guerra, julgando Mathilde morta, busca as situações mais perigosas, quanto ao aceitar ser contrabandista:

Uma chance de me castigar pelas violências que praticara, a principal das quais contra meu irmão. Uma contradança com o crime organizado em um país distante talvez fosse a melhor receita para me desgarrar de uma vida regrada e sedentária que, no fundo, eu não merecia levar (RIBEIRO, 2005, p. 95-6).

Além do navio, a pensão onde morou, a Confeitaria Colombo, o salão de beleza, o hotel onde vive no fim da vida, se não são “não-lugares”, são espaços de trânsito pelos quais circulam muitas pessoas e nos quais dificilmente se criam laços duradouros. É bem verdade, no entanto, que Lafitte faz, no hotel, dois amigos igualmente velhos com quem divide algumas de suas lembranças. O restaurante estaria entre os lugares mencionados se não fosse Jean Lafitte o proprietário. Aliás, junto à casa de Zoraína, e à casa do Senador, o restaurante é um dos lugares em que mais tempo se estabeleceu, época na qual se casa com Lídia, sua primeira esposa, e com quem vive dezoito anos.

Após a morte de Jean Lafitte, é seu filho, o primeiro narrador, que complementa a história. Os cadernos de Lafitte abrangem apenas parte de sua vida no Brasil, parando no momento em que descreve sua vida como dono de restaurante no Rio. Seu filho Edgard completa algumas informações apenas

mencionadas por Jean, como a venda do restaurante devido à paixão por uma jovem equatoriana. É assim que o leitor sabe que Lafitte se muda para o Equador, onde casa com Cecília, também abre um restaurante e por lá vive entre 1973 e 1985. Em 1986 já está se casando pela terceira vez, agora na Guatemala. E em 1990, retorna à França.

De volta à França, Jean Lafitte se sente um estrangeiro em seu próprio país. Assim, da obrigação de se exilar da pátria, e, depois, da opção pela manutenção do exílio, a personagem, a despeito de retornar ao país de origem, se vê ainda desterrada, desterritorializada. A desterritorialização não é mais geográfica, mas do eu.

2.7.1 O espaço dos sonhos

Em *Olho de Rei* configura-se ainda um outro tipo de espaço: o espaço dos sonhos. É nesse espaço que convive com os “seus mortos”: familiares e suas vítimas de homicídio, além de Mathilde, que julgara morta. Todos, na verdade, vítimas de sua ação ou omissão. Jean Lafitte vincula o aparecimento de tais sonhos ao fato de que, vivendo em outro país e tendo agora uma namorada que o faz voltar aos poucos a respirar – referindo-se aqui aos seus primeiros meses no Brasil –, nos sonhos seus fantasmas teriam agora nichos próprios, sem que ele precisasse viver sobressaltado. Esse seria um momento de transição entre a memória do sangue derramado e a superação do luto.

O primeiro registro de tais sonhos ocupa quase todo o capítulo oitavo. É um registro do que sonhara um dia antes ao ato da escrita (lembrando que passado e presente estão mesclados na narrativa). Como acabara de narrar sua relação com Zoraína, sua primeira namorada no Brasil, e que em sua homenagem, já na Guatemala, batizara um canário de *Cafuné*, comenta: “*Cafuné*...Por causa de meu canário, talvez, voltei a sonhar ontem com o homem da *vieille ville* de Lyon. Ele

também mantinha um passarinho em uma gaiola, que dependurava do lado de fora de sua janela pelas manhãs” (RIBEIRO, 2005, p.75).

Após narrar como matara tal homem, um delator que freqüentava os porões da Gestapo, e em conformidade com um plano traçado por seus superiores, passa a detalhar o sonho: desembarca numa estação de trem, vê uma paisagem de vales e bosques, enquanto os demais passageiros desaparecem; no momento seguinte está num campo perto de um estreito canal em que corriam as águas de um riacho e em cuja margem oposta um grupo de pessoas olhava para uma elevação onde quatro soldados alemães aguardavam em suas motos, preparando-se para atravessar o canal. Observe-se o trecho no qual é narrado o momento em que o líder dos soldados aborda Lafitte:

- Quantos hoje? – indagou.
- Quantos? – repeti sem entender.
- Quantos mortos? – ele insistiu.

Do outro lado do canal alguns homens ergueram as mãos. Contei-os mecanicamente.

- Sete – respondi.

O soldado olhou para trás, como se desejasse conferir a conta, e registrou a cifra em seu caderno.

- É pouco – comentou.

Não havia animosidade em sua voz, apenas cansaço. Por meu lado, teria gostado de precisar que haviam sido sete *ao longo de quase dois anos* – e não em um único dia. Mas o soldado já fechara seu caderno (RIBEIRO, 2005, p. 78).

Os homens que ergueram as mãos eram no sonho, de fato, os mortos por Lafitte, e continuaram com as mãos erguidas por alguns momentos, e em silêncio: “Até que eles baixaram as mãos, me deram as costas e se foram, com suas roupas escuras tingidas de prateado. A não ser o último, que a lua de repente iluminou em cheio: era meu conhecido da *vieille ville* de Lyon, que me olhava à distância, sua xícara de café nas mãos” (RIBEIRO, 2005, p.79).

Confessa o narrador que esse primeiro sonho relatado o deixara deprimido. Chega a passar mal e a receber a visita de um médico, que não lhe dá muitas

esperanças. Ao dizer que momentos depois contemplava longamente seu rosto refletido no espelho, reflete:

Em momentos cruciais de minha vida, sempre me detive por alguns segundos em frente ao espelho. Para examinar o homem que, do outro lado, se preparava a encarar seus desafios. Agora, porém, as coisas haviam mudado... E quem me examinava era o homem emoldurado (RIBEIRO, 2005, p.81).

Aqui o espaço – desse eu que se vê no espelho – embora pareça ser o mesmo, revela a mudança de tempo e de atitude: de um ser ativo passa a homem passivo que revive os atos passados.

O segundo registro de seus próprios sonhos, Jean Lafitte o faz ao relembrar a época em que trabalhava na casa do Senador, e provocado pelas leituras que fazia então, afirma que sonhava continuamente com sua infância. Após mencionar algumas imagens da infância e confessar que viagens, sonhos e memórias se confundem em sua cabeça, passa a narrar um sonho que teve num hospital de Quito, mas agora ligado à sua vida adulta. No sonho está num saguão de trem ou aeroporto (um “não-lugar”), e um senhor que por ali passava o ajudou com alguns esclarecimentos sobre sua localização no saguão:

Ao agradecer a ajuda inesperada, tive a certeza de que estava diante do jovem alemão cujo tanque explodira muitos anos antes, nos arredores de Paris, perto da casa de meus avós maternos. Eram os mesmos olhos azuis que, entre as ferragens em chamas, haviam piscado para mim em seus segundos de agonia final (RIBEIRO, 2005, p.155).

A diferença entre o relato deste sonho e o do sonho anterior é que aqui o morto não tem uma atitude passiva, mas dialoga com Lafitte. Após afirmar que sentira um grande prazer em reencontrar tal alemão, conta:

Não sei se ele me reconheceu, pelo menos de início. Mas penso que sim, pois se dirigiu a mim com uma familiaridade de velhos companheiros. Disse-me que ensinava literatura medieval

alemã em Oxford e que, por isso, viajava muito. Depois de conversar um pouco e de se assegurar de que eu havia compreendido suas informações, despediu-se e desapareceu rapidamente na multidão, sem me dar tempo de lhe pedir notícias de meu irmão. Era essa, então, a vida que eu lhe roubara. Professor de literatura medieval alemã em Oxford...(RIBEIRO, 2005, p.156).

Curioso é notar a precisão no relato de tais sonhos, já que uma das características soniais é a de se desvanecer assim que se acorda, restando-se, no máximo, poucos elementos. E observe-se que a descrição, feita muitos anos depois, chega a minúcias na representação do alemão morto por Lafitte: “Como eu, ele tinha envelhecido e engordado. E, como eu, tinha prosperado na vida. Um terno de lã esverdeada de corte moderno emoldurava sua bela gravata de seda pura. Trazia nas mãos uma pasta de couro de fino acabamento” (RIBEIRO, 2005, p.155). Assim, a narrativa sobre o que Lafitte julga ter sonhado não se distingue muito da narrativa sobre o que julga ter vivido. Apesar de reconhecer o narrador que em seus cadernos ele mistura fantasia e realidade, é com muita “sem-cerimônia” que engendra os episódios narrados: como se não houvesse uma fronteira entre tais discursos. Isso será ainda analisado no âmbito da linguagem do romance.

Jean Lafitte deixa muito claro que o tipo de sonho relatado acima é bastante freqüente, inclusive sonhando acordado: “Penso, também, nos outros mortos que me visitam com regularidade, trazendo-me notícias tranquilizadoras sobre sua saúde e seus projetos, como se vivessem, de modo paralelo e constante, o destino que lhes neguei” (RIBEIRO, 2005, p. 157).

Ao refletir que se tivesse permanecido na França, conviveria de forma diferente com suas memórias de guerra, conta que às vezes seus fantasmas apareciam em plena luz do dia:

Despojados de seus rancores (distantes que estavam do estupor de seus momentos finais), invadiam com uma delicada teimosia meus pensamentos, alimentavam minhas dúvidas. Certa vez um

deles permitiu-se ir mais adiante – e me acusou. Foi na época em que eu trabalhava como cabeleireiro (RIBEIRO, 2005, P. 198).

Dessa vez o narrador está “sonhando acordado”, pensando num dos homicídios que cometera nove anos antes, ao mesmo tempo em que corta o cabelo de uma cliente alemã. E quem o acusa não é o morto, como afirma, mas ele próprio: “Nove anos para que eu finalmente confrontasse o homem estarecido que agora me denunciava do outro lado do espelho. *Sim, aquilo não passara de um assassinato*, parecia dizer sem desviar seus olhos dos meus” (RIBEIRO, 2005, p.203). Ele imagina que vê o outro, vendo-se a si mesmo.

Como esse assassinato causara a tortura de Mathilde, seu primeiro amor, é agora nela que pensa e com ela que sonha: “Ontem, contudo, em mais um de meus sonhos, pude finalmente visitar meu primeiro amor. E talvez por isso tenha tido condições de finalmente incorporá-lo a estes cadernos” (RIBEIRO, 2005, p. 207-8). No sonho Mathilde pergunta a Lafitte porque este demorara tanto a regressar à França. Eles estão numa granja, e enquanto ela permanece jovem, ele, já velho, sente que ela lhe fala como se ele fosse dela seu avô. Da granja passam a estar num casarão, em que os demais convidados haviam desaparecido. Sentindo-se, ao mesmo tempo, próximo e distante de sua amada, Lafitte comenta: “Seu carinho por mim, por sua vez, se assemelhava ao de quem, às vésperas de uma longa viagem, se despede de um doente” (RIBEIRO, 2005, p.209).

Após Mathilde percorrer, com as mãos, os objetos que restaram da vida de Lafitte, dispostos numa mesa, como documentos, livros e um álbum de fotografias, ela deita numa cama:

Mas em vez de me aproximar e tomá-la entre meus braços, comecei a apagar as luzes do casarão, inicialmente no quarto, logo nos corredores, nas salas, afastando-me cada vez mais dela sem conseguir voltar, porque novas lâmpadas se acendiam em outras peças daquela mansão que aparentava não ter fim – e na qual, para meu crescente desespero, eu me perdia a cada passo. Sentia que ela começava a adormecer e dificilmente acordaria

quando eu voltasse. Estava, então, a ponto de perdê-la – agora para sempre (RIBEIRO, 2005, P.210).

O próximo sonho mencionado é com Cecília, sua ex-mulher equatoriana, que morreu num acidente de avião. Nesse sonho, com características cinematográficas, Lafitte está com as filhas no momento do acidente, e eles vêem o avião explodir. No instante em que apontava o braço, chamando a atenção de suas filhas, na direção de uma manada de cavalos que galopavam velozmente pela colina, o avião de sua mulher se espatifava contra o vulcão Chimborazo: “E a cena que, para mim, constituía um ápice de beleza, do qual jamais me esqueceria, fora substituída por outra – que ardia em chamas contra os olhos das meninas” (RIBEIRO, 2005, p.248). Apesar de lamentar que falhara “na hora de preservar os seres amados da dor” (RIBEIRO, 2005,p.248), continua:

Transido de frio, acordei em minha mansarda. Decorrido um bom momento, recolhi do chão os lençóis em que me debatera. Os cavalos selvagens se despediam de meus tetos e paredes. Com algum esforço ainda respirei o perfume que brotava de uma paisagem que jamais reveria. Teria gostado de morrer naquele momento exato, convencido de que transporia sem dificuldade a fronteira invisível que ainda tremulava em minha memória (RIBEIRO, 2005, p.248).

Egocêntrico, prefere discorrer sobre a beleza dos cavalos que falar da tragédia. E repetirá tal pensamento ao contrastar a modéstia do presente “em contraste com a beleza de certos fragmentos de nosso passado” (RIBEIRO, 2005, p.248):

Os deuses nos oferecem dádivas quando menos esperamos. Muitas por pouco passam despercebidas. De onde teriam surgido aqueles cavalos em seu tropel mágico? Graças a eles algo de precioso permanecera para sempre comigo: a emoção genuína de minhas filhas, saltitando de alegria a meu lado na relva úmida. Não há feitiço que possa destruir essa lembrança. Certamente não o avião de Cecília – *que bem poderia ter escolhido outra escarpa onde explodir*. Quando chegar minha hora, é com os cavaleiros que desejo partir (RIBEIRO, 2005, p.248-9, grifo nosso).

A explosão do avião em que estava a ex-mulher não é uma imagem forte o suficiente para destruir a lembrança da beleza da paisagem que admirava, e o avião “poderia ter escolhido outra escarpa onde explodir”. Além disso, afirma que na “sua hora” quer partir “com os cavalinhos”. O narrador quer fugir à visão trágica, salientando apenas o cenário onírico.

O leitor tem a informação de que Jean Lafitte não estava no Equador na época do acidente, pois afirmara, páginas atrás, que quando ela morreu num desastre de avião, já estava separado da mulher e que nem teve condições de viajar e comparecer ao enterro: “Ou, uma vez mais, coragem...”(RIBEIRO, 2005, p.215), e que não viu mais suas duas filhas desde a separação. Do espaço do sonho, que oferece matéria para a personagem tentar se expiar do remorso de não ver as filhas nem após o ocorrido, Lafitte retira as imagens da natureza para evadir-se de suas próprias omissões e das reflexões amargas que elas trazem. A covardia é aqui evidente, com sua própria confissão de não ter tido “mais uma vez” coragem.

2.8 O estilo

Contrariando o conselho benjaminiano de se evitar movimentos supérfluos e explicações desnecessárias, pois “já é metade da arte da narrativa manter livre de explicações uma história enquanto é transmitida” (BENJAMIN, 1994, p. 276), parece ser esse o principal “senão” de *Olho de Rei*. As duas vozes narrativas do romance, em que aliás não se vê nenhuma diferença estrutural, pecam pelo excesso de explicação.

Os cadernos manuscritos de Jean Lafitte vêm com desenhos em suas margens. E.T.R. Lafitte faz uma descrição dessas representações:

Casinholas, estações de trem, lagos, praias, céus estrelados ou vulcões serviam de cenário para homens trabalhando a terra ou tocando violão, crianças andando de bicicleta, padres de batina

jogando peteca, mulheres se penteando, além de uma infinidade de outras pequenas cenas. Os traços toscos me surpreenderam tanto quanto a existência dos cadernos (RIBEIRO, 2005, p.12).

Após ler todos os cadernos do pai, ensaia uma justificativa para os desenhos feitos a lápis de cor: como Jean Lafitte pressentia que estava a morrer, tais desenhos eram relevantes porque “era como se a mão do autor, divagando sobre o papel, esboçasse, à margem da escrita, uma pequena pausa – e, por meio dela, ensaiasse uma despedida. Da vida, dos amigos e das próprias lembranças” (RIBEIRO, 2005, p.15-6).

Como se não bastasse o filho Edgard fazer o papel de crítico dos textos e desenhos do pai, o leitor ainda se depara com o próprio Jean Lafitte se indagando sobre a razão de seus desenhos “toscos” (ambos usam tal adjetivo): “Pergunto-me se essa falta de raízes não terá agora gerado em mim um desejo de ancorar meu passado em outras imagens. Viriam daí as tentativas de recobrir algumas das páginas de meus cadernos com desenhos toscos?” (RIBEIRO, 2005, p. 146). Soa até um tanto artificial tal reflexão. E desnecessária, visto que o leitor facilmente depreenderia a “falta de raízes” da personagem.

Esse excesso de explicação está em muitos outros momentos da narrativa, e por parte dos dois narradores. Mas tirando essa passagem sobre os próprios desenhos de Lafitte, é natural que alguém, em sua escritura e leitura dos próprios textos, venha a refletir sobre os mesmos. Na narrativa de Edgard, no entanto, seria melhor o uso de apenas algumas informações para não comprometer a qualidade do romance.

Como já foi mencionado, observa-se que não há nenhuma diferença estilística entre as duas vozes narrativas. O autor poderia se valer de uma perceptível mudança discursiva, o que não ocorre. Em ambos os narradores se verifica o mesmo modo de narrar, a mesma ironia, o mesmo gosto por comparações e metáforas, o mesmo otimismo exagerado, o mesmo pendor para a crítica ou autocrítica.

Aliando o gosto por comparações e metáforas ao pendor para a crítica ou autocrítica vemos na voz de Edgard:

Porque, em decorrência de seu traçado narrativo, os cadernos trazem à tona momentos que, a meus olhos, mais pareceram, em uma primeira leitura, *sobras* de outras histórias. Um pouco como se certos fragmentos de um painel, à primeira vista irrelevantes, tivessem sido colocados sob uma lupa, em detrimento do que ocorria no primeiro plano (RIBEIRO, 2005, p.14-5).

E em Jean Lafitte: “Acordo, quase sempre, sobressaltado. *Terá esse episódio acontecido? Ou esse sujeito sido inventado?* Como se outros fragmentos de uma história, recriada, batessem agora a minha porta, despojados de proteção e dotados de singular autonomia” (RIBEIRO, 2005, p.252).

Há outros exemplos do mesmo tipo que não fazem de *Olho de Rei* um livro ruim; fica, no entanto, a sensação de que poderia ser melhor acabado.

CAPÍTULO 3 – UMA POÉTICA DA MEMÓRIA EM *LEITE DERRAMADO*

Já gozei de boa vida
Tinha até meu bangalô
Cobertor, comida
Roupa lavada
Vida veio e me levou (...)

(BUARQUE, 1987).

3.1 Apresentação

Enquanto em *Olho de Rei* destacam-se as memórias escritas em diário, de forma até bem organizada, com direito à releitura e reflexão sobre o que se colocou no papel, e a um leitor-editor-crítico desse diário, constituindo um segundo narrador, em *Leite Derramado* o que sobressai é seu tom de oralidade e a mimetização dessa narrativa oral.

Eulálio Montenegro d'Assumpção é o narrador do romance. Um senhor de cem anos, de nobre origem, porém decadente e enfermo, que conta sua história a enfermeiras do hospital e a quem quiser ouvir. Sempre revivendo dentro de si suas histórias e reelaborando-as na medida em que as narra e sobre as quais reflete, tem a preocupação de que estas sejam registradas em papel, e para isso interpela uma das enfermeiras do hospital. Tem consciência da confusão espaço-temporal que marca sua narrativa e muitas vezes faz reflexões metamemorialísticas.

Se em *Olho de Rei* o narrador tem um destinatário pré-definido – o seu filho Edgard – , em *Leite Derramado* Eulálio é deixado falando sozinho. Ele se dirige aos enfermeiros – a uma, em particular, que deveria anotar suas memórias –, à filha, e até com os pais mortos crê conversar. No entanto, seus ouvintes não lhe dão atenção:

Estou pensando alto para que você me escute. E falo devagar, como quem escreve, para que você me transcreva sem precisar

ser taquígrafa, você está aí? Acabou a novela, o jornal, o filme, não sei por que deixam a televisão ligada, fora do ar. Deve ser para que esse chuveiro me encubra a voz, e eu não moleste os outros pacientes com meu palavrório (BUARQUE, 2009, p.7).

Para driblar a saudade e a solidão, suas únicas companheiras são a reminiscência e a palavra. Mesmo com o dissabor de não ter interlocutor: “É desagradável ser abandonado assim, falando com o teto” (BUARQUE, 2009, p. 39) Eulálio não pára de falar. É consciente da falta de disposição dos outros em ouvi-lo: “Mas a vocês nada disso interessa, e ainda aumentam o volume da televisão por cima da minha voz já trêmula” (BUARQUE, 2009, p.51). Porém, há uma premente necessidade de extravasar todas as suas recordações, pois que é um modo de revivê-las, ainda quando doloridas. Ilude-se com a possibilidade de que sua fala seja transcrita e resulte num livro de memórias, mas em outras ocasiões depara-se com a indiferença alheia: “Mas a senhora não escreve nada, a senhora abana a cabeça e me olha como se eu falasse disparates. As pessoas não se dão o trabalho de escutar um velho, e é por isso que há tantos velhos embatucados por aí, o olhar perdido, numa espécie de país estrangeiro” (BUARQUE, 2009, p.78). Conforme escreveu Jeanne Marie Gagnebin no prefácio ao volume 1 das Obras Escolhidas de Walter Benjamin, sobre o texto deste denominado “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”:

“Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil” (BENJAMIN, 1994, p.10). É o próprio filósofo quem afirma que “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1994, p.198).

Eulálio será um exemplo desse narrador com abundância de histórias e carência de ouvintes. Num quarto de hospital ou no corredor do mesmo, ele fará sua narração, principalmente sobre seu breve casamento arruinado, e sobre a história de sua família, num período abrangente da história do Brasil, cujos

reflexos aparecem no romance como pano de fundo. Mas o que sobressai, nessa narrativa, e daí a menção no título deste capítulo, é a composição de um personagem que, a despeito da baralhada de seu relato, consegue lucidamente refletir sobre suas próprias lembranças, compondo, pela repetição de tais reflexões, um tratado sobre a reminiscência, que mais parece uma poética³⁷, pela desenvoltura e linguagem com que discorre sobre o funcionamento da memória anciã.

3.2 O título

Uma das primeiras coisas que chamam a atenção do leitor é o caráter plurissignificativo do próprio título: Leite Derramado. A fala do narrador ancião constitui um exemplo bastante ilustrativo da expressão popular “chorar o leite derramado”³⁸, já que toda a narrativa não deixa de ser um lamento sobre a decadência pessoal e familiar.

³⁷ Fico feliz em saber que a expressão que utilizo: “poética da memória”, a respeito de *Leite Derramado*, esteja sendo usada por outros acadêmicos. Em conversa informal com Paulo Fernando Zaganin Rosa, a caminho de um Congresso em Uberlândia-MG, o III Silel (ocorrido de 22 a 25 de novembro de 2011), lhe falei tal expressão. Como pude ver em sua reação naquele momento, e depois se confirmou, ele gostou muito, a usa em suas comunicações e é agora título provisório da tese que está escrevendo: “De leite, névoas e chamuscas: a poética da memória em Umberto Eco e Chico Buarque de Holanda” (conforme leio em seu currículo lattes). Outro acadêmico é Ari Silva Mascarenhas de Campos, que iniciou Mestrado na Usp em 2011, colocando como título provisório de sua dissertação: “A arte de contar histórias: Uma poética da Memória em *Leite Derramado* e *Terra Sonâmbula*”. Em novembro de 2010 eu já havia escrito um artigo, publicado nos Anais do X SEL (Seminário de Estudos Literários): “Memórias em Desalinho: apontamentos sobre *Leite Derramado*”, em que coloco o seguinte objetivo: “Nessa comunicação, o que se pretende é destacar a poética da memória que o narrador constrói ao longo do texto” (<http://www.assis.unesp.br/Home/Eventos/SeminariodeEstudosLiterariosSEL/adrianadusilek.pdf>). É claro que nenhum autor, obra ou expressão é propriedade de alguém; apenas esclareço esse ponto para que não se pense que tenha ocorrido o oposto: que eu tenha me influenciado daquilo que, na realidade, veio depois.

³⁸ A expressão “Não adianta chorar o leite derramado” viria da fábula *A Camponesa e o Balde de Leite* (origem desconhecida): A moça leva o balde de leite na cabeça. A caminho da cidade, imagina o que poderá comprar ao vendê-lo. Distraída, tropeça e derruba o leite no chão. Lamentar não consertaria o desastre: não adiantaria chorar o leite derramado. <http://www.almanaquebrasil.com.br/curiosidades-cultura/7732--nao-adianta-chorar-o-leite-derramado.html>. Acessado em 21/11/2012.

Tal decadência teria começado com o próprio narrador, que se casara com uma mulher que era a “mais moreninha das congregadas marianas que cantaram na missa do meu pai (BUARQUE, 2009, p.20)”, e tivera uma “filha mulher”. Ambas as coisas, a negritude na família e um herdeiro do sexo feminino, não eram bem vistas na tradicional família Assumpção. Assim, o leite derramado também pode ser lido como o fim da suposta brancura familiar (sangue europeu), pois no derramamento (miscigenação) há o escurecer desse leite.

Estilisticamente há também um certo “derramamento” no que se refere à fluência da fala do narrador, que conversa sem parar. Chico Buarque aborda em entrevista essa fluência no falar do personagem, que caracteriza a “eulalia”, uma dicção fácil. Segundo o autor, ele já teria dado o nome Eulálio ao personagem, quando descobre tal significado³⁹.

Esse “derramamento” é ainda visualizado na própria capa do livro, com as letras garrafais do título, brancas como o leite, extravasando nas bordas da capa. E abaixo de tais letras vem, em letras miúdas, o início do primeiro capítulo do romance, com sua efusão discursiva. Essas letrinhas também remetem, materialmente, à imagem do leite em sua ação de ser derramado; tais letrinhas são o próprio discurso já sendo derramado na capa do livro, sinalizando ainda o sentido metafórico do verbo derramar, com uma mostra de sua eulalia.

Ainda sobre a capa do livro há que se destacar as letras brancas sobre o fundo laranja, cor esta que será bastante evocada pelo narrador, reportando-se à roupa de Matilde e ao próprio ciúme do narrador.

Há uma cena em que o narrador afirma ter encontrado Matilde derramando o leite do peito na pia do banheiro: “E vi respingos de leite nas bordas da pia, o ar cheirava a leite, vazava leite no vestido da sua mãe, nunca lhe contei esse episódio?” (BUARQUE, 2009, p.136). E essa cena será significativa no destino de Matilde e Eulálio, já que marca o fim do casamento, com Matilde abandonando Eulálio e a filha Maria Eulália, e posteriormente morrendo de uma forma que não

³⁹ Entrevista à Revista Ípsilon (2009).

fica clara no livro, já que há várias versões. É assim que Eulálio literalmente também “chora o leite derramado”. Matilde também possuía leite em abundância: “O leite de Matilde era exuberante, agora mesmo ela encheu duas mamadeiras antes de dar o peito à criança. 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.85).

Há outras ocasiões em que o narrador cita o leite de Matilde derramado na pia. Uma delas é quando Eulálio imagina Matilde fugindo com Dubosc para Paris, e sentindo saudade da filha: “E por um reflexo, seu leite se faria ainda mais abundante e mais doloroso de extrair dos mamilos, rachados de frio. E ao verter o leite na pia, Matilde poderia se debulhar em lágrimas, mas duvido que o francês se mexesse para acudi-la” (BUARQUE, 2009, p.157). Eulálio continua a imaginar Matilde arrependida, Matilde voltando ao Brasil, amamentando novamente a filha: “E enquanto amamentasse, Matilde se ria ao me imaginar saudoso de roçar a língua em seus mamilos úmidos” (BUARQUE, 2009, p.157). Logo a seguir, porém, acrescenta, cortando o fio da imaginação:

Mas confesso que enjoei de leite desde o momento em que o vi espirrado nas bordas da pia, seus resquícios amarelados coalhando na louça branca, seu cheiro a azedar. Parei um tempo diante daquele mistério, e quando fui cobrar explicações de Matilde, não a encontrei em seu quarto. Eu ainda quis crer que ela tivesse desembestado atrás da filha para aproveitar a lactação inesperada, Matilde era mulher de dar o peito no meio da praça. Mas ela não estava na praça nem em lugar algum, e entrei pela noite a sós com minhas lucubrações. Porque Matilde nunca foi de sair sozinha à noite, e dali a pouco a criança acordaria com fome. E para mim era inconcebível a mãe lhe sonegar o leite que tinha de sobra, de deitar fora na pia. Nem sei onde cabia tanto leite, não eram grandes os seus seios. (BUARQUE, 2009, p.158).

Essa cena do leite literalmente derramado na pia é central na narrativa, pois marca o trauma do abandono sofrido por Eulálio. Tal história do leite na pia, assim como o relato de como conheceu Matilde na igreja são repetições que o próprio narrador explicará: “Mas se com a idade a gente dá para repetir certas histórias,

não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida” (BUARQUE, 2009, p.184). Esses momentos de lucidez, nos quais o narrador discorre sobre suas próprias reminiscências, será melhor visto no item “As metamemórias”.

No lácteo relato entornado de Eulálio se vê também a decadência da família Assumpção. Ele próprio, Eulálio Montenegro d’Assumpção, vivia à sombra da influência do pai, Eulálio Ribas d’Assumpção, senador republicano. Orgulhoso da nobreza de sua família, cita sua genealogia desde antes de seu pentavô até seu pai. A partir de sua vida o tom já é de degradação, até seu trineteto. No entanto, sua memória está embaralhada, e assim confunde as pessoas e as situações, alterando e provavelmente inventando as histórias de seus parentes.

O título *Leite Derramado* remete a múltiplos sentidos: ao provérbio “chorar o leite derramado”; à decadência pessoal e familiar; à miscigenação racial; à eulalia do discurso do narrador; à cena em que Matilde derrama literalmente seu leite na pia do banheiro.

Sobre o título, Leyla Perrone-Moisés, em artigo intitulado “O leite derramado de Matilde” (PERRONE-MOISÉS, 2009) afirma que o mesmo remete à “cena central da trama”, na qual Matilde verte seu leite na pia. Ao falar do leite, metáfora da vida, que abundava em Matilde, afirma que no romance se contrapõem outros dois líquidos vitais, masculinos: o sêmen e o sangue: “Embora também vitais, esses líquidos são associados à morte. O sêmen é evocado em conexão com o assassinato do pai”. Aqui Leyla cita a seguinte cena do romance:

Mas vai restar visível uma mancha úmida no colchão, que tratarei de virar como faço toda manhã, deixando para cima o lado das manchas secas. Terei a sensação de que o colchão pesa mais um pouco a cada dia (...) E pensarei que, se eu tivesse virado o corpo do meu pai na garçonnière, ele pesaria igual ao colchão e exalaria o mesmo cheiro (...) 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.69-70).

E conclui: “Desperdício de vida, como o leite derramado; mas o do sangue provinha da culpa do pai, enquanto o do leite de Matilde é pura perda, sofrimento que se esvai pelo ralo da pia e que permanece, para Eulálio, um ‘mistério’” (PERRONE-MOISÉS, 2009).

De fato, refletindo sobre a crítica de Leyla Perrone acerca do leite como líquido vital, o leite não será apenas uma metonímia para Matilde, com seus seios que sugerem ao mesmo tempo maternidade e erotismo, como escreveu Genilda Azeredo em “Leite Derramado, de Chico Buarque, e a memória em espiral” (AZEREDO, 2009, p. 313), mas também uma metáfora do casamento que se acaba, da vida de Matilde que se acaba, pois que se transforma de uma mulher alegre e cheia de vida a uma pessoa deprimida, abandonando marido e filha e logo depois morrendo de fato, e da vida de Eulálio, que passa a ser puro lamento, pois que ele também se alimentava do leite/vida de sua mulher. Realmente, é o leite derramado como desperdício de vida.

Genilda Azeredo, além de mencionar o provérbio a que remete o título, afirma que o mesmo sugere ainda fartura, desperdício, transbordamento (AZEREDO, 2009). Com efeito, há a fartura do leite de Matilde, seu desperdício na pia do banheiro, e seu estancamento; e há ainda a fartura do dinheiro e do poder da família Assumpção, até quando o pai de Eulálio ainda era vivo, dando vultosas gorjetas quando viajava de navio até a França. Mas pela inabilidade de Eulálio também esse leite secará.

Pensando nesse leite, que antes era abundante, e que depois se extingue, é possível fazer um paralelo com uma passagem bíblica, que está no Livro do Êxodo (3,8), onde surge a expressão “terra que mana leite e mel” (Bíblia de Estudo de Genebra, 1999, p.77). Enquanto na passagem bíblica há a promessa do Senhor a Moisés para uma mudança a um lugar melhor⁴⁰, uma “terra que mana leite e mel”, pois que vira o sofrimento de seu povo nas mãos dos egípcios, Eulálio, como herdeiro da família Assumpção, faz um trajeto oposto. Nascido e

⁴⁰ “O título do livro, ‘Êxodo’, deriva-se da palavra grega *êxodos* (Lc 9.31), que significa ‘saída’ ou ‘partida’. O livro recebe o seu nome a partir do evento central da saída do Egito, registrada nos primeiros quinze capítulos da obra”. (Bíblia de Estudo de Genebra, 1999, p.77).

criado numa terra que lembra a terra prometida, a Fazenda na Raiz da Serra, lugar de fartura, o herói faz um êxodo para chegar, quase no fim de sua vida, à mesma e diversa fazenda, já que esta se transformara em lugar de vida sofrida, com suas favelas, fruto da modernização da cidade. Nessa terra, “leite e mel” já se derramaram e secaram.

Augusto Massi, em resenha publicada no jornal *O Estado de São Paulo* sob o título “Pai rico, filho nobre, neto pobre” (MASSI, 2009) faz uma leitura de *Leite Derramado* como uma “narrativa da derrocada de uma família resumida numa sentença: ‘Pai rico, filho nobre, neto pobre’”, sentença essa que está na voz do narrador, ao se dirigir à filha: “É como se dizia antigamente, pai rico, filho nobre, neto pobre. O neto pobre calhou de estar na sua barriga, Eulálio d’Assumpção Palumba, o garotão por nós criado, que cresceu rebelde com toda a razão” (BUARQUE, 2009, p.38).

Já o crítico Roberto Schwarz, em seu artigo “Cetim laranja sobre fundo escuro” (SCHWARZ, 2012)⁴¹, após afirmar que *Leite Derramado* é “um livro divertido que se lê de um estirão” (SCHWARZ, 2012, p.143), declara que o título “refere-se a um casamento estragado pelo ciúme e, indiretamente, ao curso das coisas no Brasil” (SCHWARZ, 2012, p.143). Sustenta ainda que embora a obra possa parecer um romance histórico ou uma saga familiar, o que se configura, através dos Assumpção, que seriam antes “uma categoria social do que uma família” (p.148), e importaria “menos do que o tempo que os atravessa” (SCHWARZ, 2012, p.148), “é a modernização na sua variante brasileira, em que tudo desemboca” (SCHWARZ, 2012, p.148).

Esse olhar sociológico do crítico, embora bastante aguçado, exagera ao sugerir que “o pano de fundo contemporâneo talvez seja a personagem principal, a que Eulálio, a despeito das presunções, se integra como um anônimo qualquer” (SCHWARZ, 2012, p.148). Ora, a própria expressão “pano de fundo” não parece compatível com aquilo que é o principal. Afora tal questão semântica, como

⁴¹ Este artigo foi escrito originalmente para o jornal *Folha de São Paulo*, sob o título “Brincalhão, mas não ingênuo” (*Ilustrada*, p.E8, 28/03/2009).

poderia o narrador, com nome, sobrenome, genealogia, reminiscências e voz “própria”, ser apenas um “anônimo qualquer” integrado ao “pano de fundo contemporâneo”? Com efeito, através da narrativa dos antepassados e dos descendentes de Eulálio se entrevêem certos costumes da elite e algumas transformações ocorridas no Rio de Janeiro. No entanto, a narrativa é situada sobre o eixo memorialístico de quem revive parte de *sua* infância, de *sua* juventude, de *seu* casamento desfeito, de *seu* fracasso no trabalho, de *seu* sofrimento no hospital, de *seu* olhar sobre seus descendentes e também antepassados. Ainda que esse olhar seja míope, deixando que o leitor visualize mais longe e perceba o que há nas entrelinhas, não é possível relegar Eulálio a um anonimato.

É de se destacar ainda, da fala de Schwarz que remete ao título, a frase: “A carpintaria atrás do *jorro aleatório das recordações* é realista e controlada até o último pormenor” (SCHWARZ, 2012, p. 148, grifo nosso). Esse “jorro”, ou “derramamento”, é, ao mesmo tempo, perfeitamente verossímil, por fazer parte da composição de um ancião que “fala pelos cotovelos”, e perfeitamente funcional, por ser uma feliz realização estilística da ideia do título.

Sérgio Vicente Motta, em “Como beber desse leite derramado”, ao afirmar que a história do narrador é um elemento articulador entre sua árvore genealógica e o painel da sociedade brasileira desde a colonização até os dias de hoje, diz que um dos principais sentidos do livro é “a seiva da violência que tanto irriga a árvore como se irradia pelo quadro sócio-histórico retratado, fruto das relações de dominação e poder que atravessam o longo da linha da nossa história e trama tantas histórias da elite brasileira” (MOTTA, 2009, p.48)⁴². Junto à violência, o preconceito: “Tomado como um dos sentidos principais, o sentimento do preconceito pode ser visto como o pigmento do elemento eleito como culpado e detonador da derrocada da família: o casamento de Eulálio d’Assumpção, com a mulata Matilde” (MOTTA, 2009, p.62). Assim, para Motta, o título seria uma

⁴² Sérgio Vicente Motta analisa detalhadamente a relação entre a árvore genealógica de Eulálio com o fundo histórico que ela evoca.

metáfora que simbolizaria toda a relação de Eulálio com Matilde, além de remeter ao processo de miscigenação racial. Matilde ainda se configuraria como “a causa do rebaixamento do narrador, a nódoa do ‘leite derramado’ e, ao mesmo tempo, o fruto do seu desejo, o ‘sabor’ da mistura que jamais será esquecido” (MOTTA, 2009, p.68).

Essa leitura de Sérgio Vicente Motta aponta para uma entre tantas entrelinhas da narrativa composta por Chico Buarque: o racismo implícito no discurso do narrador Eulálio. Dessa forma, a despeito da afirmação de que a convivência com o escravo Balbino o teria tornado um “adulto sem preconceitos de cor” (BUARQUE, 2009, p.20), a reiteração, na fala de Eulálio, sobre a negritude, parece evidenciar ainda mais tal preconceito, sobretudo se observarmos o contexto de cada enunciado, como será visto no item “Retrato de uma elite quando velha”.

Ainda sobre as entrelinhas do romance, não há como não reportar a José Castello, ficcionista e crítico literário, que tem em seu livro de ensaios *As Feridas de um Leitor* (2012) um texto sobre *Leite Derramado* chamado “A escrita da solidão”⁴³. É de se destacar a seguinte fala: “A narrativa de Chico se faz mais daquilo que escorre entre as palavras, do que com as verdades que elas costumam” (CASTELLO, 2012, p.169). O que *escorre entre as palavras*, o leite derramado, o qual, se derramado, já não existe mais, torna-se ausência. E para José Castello é essa ausência o destaque do romance. Comentando o retrato das colegas de turma de Matilde, no ano de 1927, no pátio do colégio, em que a própria Matilde está ausente, Castello analisa: “Essa ausência, mais gritante que qualquer presença, é o grande personagem de Chico Buarque. Vazio que define um mundo desenhado não tanto por aquilo que nos dá, mas por aquilo que, entre nossos dedos, se derrama” (CASTELLO, 2012, p.174). E ainda: “*Leite Derramado* é não só uma incursão pelo passado, mas uma desmontagem desse salão de lembranças no qual, como sugere o título do romance, quase tudo se perdeu”

⁴³ Escrito originalmente para o caderno “Prosa & Verso”, do jornal *O Globo*, em 28 de março de 2009.

(CASTELLO, 2012, p.170). De fato, embora Eulálio queira reconstruir sua história e deixá-la gravada através das supostas anotações de uma enfermeira, o que se vê é uma desmontagem e não uma reconstrução, e apenas fragmentos de procedência duvidosa vêm à tona. Procedência duvidosa porque, além da expressão da reminiscência em si já ser algo contaminado naturalmente pela linguagem e pelo distanciamento temporal entre o ocorrido e o narrado, o narrador é um confuso ancião. Para piorar a situação desse narrador idoso, ninguém quer escutá-lo. Se pensarmos também a metáfora do leite como o discurso do narrador, o leite derramado, apesar de inflamado como o leite que se ferve, é um discurso difuso e vazio.

A escolha do título “Leite Derramado”, portanto, dado seu caráter plurissignificativo, foi primorosa, a despeito de Rubem Fonseca ter aconselhado Chico Buarque a trocar o título, como nos informa Sylvia Colombo, no jornal *Folha de São Paulo* (COLOMBO, 2009, p.E1).

3.3 Retrato de uma elite quando velha

(...) Foi na Penha
Não, foi na Glória
Gravei na memória
Mas perdi a senha
Misturam-se os fatos
As fotos são velhas (...)
("Barafunda". *Chico*: Biscoito
Fino, 2011).

Enumerando os vários momentos em que Eulálio cita sua ascendência, há o seguinte retrato de sua tradicional família: seu pentavô, D. Eulálio, era um próspero comerciante do Porto; seu tetravô, o general Assumpção, também Eulálio, teria lutado contra a França de Robespierre; seu trisavô Eulálio teria desembarcado no Brasil com a corte portuguesa, e seria confidente de Dona Maria, a Louca; seu bisavô Eulálio, o Barão dos Arcos, feito barão por D. Pedro I; seu avô Eulálio seria um figurão do Império, grão-maçom, comensal de D. Pedro

II, tendo trocado correspondência com a Rainha Vitória. Com o fim do Império, teve que buscar asilo em Londres. Já o pai do narrador era senador republicano e tinha vários negócios, como a concessão do Porto de Manaus, que conseguira do presidente Campos Sales. Também era representante da Companhia de armas Le Creusot & Cie no Brasil. É mencionado ainda D. Eulálio Penalva d'Assumpção, conselheiro do marquês de Pombal que, pela época, parece ser seu trisavô. E ainda D. Eulálio Ximenez d'Assumpção, alquimista e médico de D. Manuel I. Esse seria anterior a seu pentavô.

Eulálio também faz questão de explicar seu sobrenome: “E não se esqueça que meu nome de família é Assumpção, e não Assunção, como em geral se escreve, como é capaz de constar até aí no prontuário” (BUARQUE, 2009, p.18). O “p” seria para diferenciar do nome comum, Assunção, que o escravo de seu avô adotara, “como a pedir licença para entrar na família sem sapatos” (BUARQUE, 2009, p.18)⁴⁴.

Toda essa genealogia de homens ilustres vai até seu pai. Eulálio Montenegro d'Assumpção, o narrador, representaria o início da descensão familiar. Usando a imagem do leite, é a partir dele que começa o derrame de sua nobreza. Além de não ter o dom da política como o pai, e de não saber gerenciar seus negócios, não teve um filho homem, quebrando assim a longa tradição de Eulálios. Sua filha é Maria Eulália, que cresce traumatizada por não saber do paradeiro da mãe e por não ter a atenção do pai. Casa-se com um aproveitador, que tira bastante dinheiro de sua família, e lhe dá um filho: Eulálio d'Assumpção Palumba. Este, desde pequeno é interessado por História, e quando cresce se torna comunista. É detido, e ninguém mais o vê, mas telefonam a Eulálio dizendo que seu bisneto nascera na prisão, e que era preciso buscá-lo. Dão-lhe o nome de Eulálio d'Assumpção Palumba Junior, que se torna um sedutor, e por tal morre num motel. Antes, teria engravidado uma prima sua, e nasce assim Eulálio

⁴⁴ Produz um certo humor a genealogia que o narrador também faz dos escravos e descendentes, que imitariam a tradição de seus senhores de repetir o nome de seus antepassados: “Curioso é que seu filho, também Balbino, foi cavaleiro do meu pai. E o filho deste, Balbino Assunção Neto, um preto meio roliço, foi meu amigo de infância” (BUARQUE, 2009, p.18).

d'Assumpção Palumba Neto, enjeitado pela família da mãe, que o deposita na porta de Eulálio, o narrador. Esse trineto de Eulálio parece ser um traficante de drogas. Quase ao fim do romance, o narrador veria a filha com uma criança no colo, que seria Eulalinho, seu tetraneto.

Outro aspecto a ser destacado sobre essas várias gerações é que, enquanto o bisavô do narrador era traficante de escravos, ou, nas palavras de Eulálio: “pagava altos tributos à Coroa pelo comércio de mão-de-obra de Moçambique” (BUARQUE, 2009, p.78-9), há um processo de miscigenação que resulta na negritude do bisneto de Eulálio. A narrativa tem, assim, uma sutil ironia ao confrontar tal processo com o preconceito racial da família Assumpção. Tal preconceito é apreendido em vários momentos, como na afirmação de que o avô era um “abolicionista radical, queria mandar todos os pretos brasileiros de volta para a África, mas não deu certo” (BUARQUE, 2009, p.15). Ou quando Eulálio afirma que sua convivência com Balbino, seu amigo de infância, neto do escravo Balbino, o fez um adulto sem preconceitos:

Nisso não puxei ao meu pai, que só apreciava as louras e as ruivas, de preferência sardentas. Nem à minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo. Só porque Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas que cantaram na missa do meu pai (BUARQUE, 2009, p.20).

O próprio narrador parece demonstrar discriminação à medida em que está sempre mencionando a nobreza de sua família, diferenciando-se dos demais à sua volta e até explicando certas características alheias pela cor da pele. Há um episódio ao mesmo tempo cômico e revelador, quando, sob o efeito da cocaína oferecida por seu trineto, Eulálio resolve sair um pouco de casa, e antes de retornar exige que uns policiais, dentro de uma viatura, o abriguem no carro para ele descansar as pernas. Enquanto está na viatura fala coisas absurdas:

Visto que o assunto não rendia, perguntei-lhes se estavam felizes aqui ou se pretendiam voltar para a África. Opinei que servir na polícia era um grande progresso para os negros, que ainda ontem o governo só empregava na limpeza pública. Depois lhes perguntei se porventura sabiam o preço da cocaína no Rio, e se possível também no exterior, mas eles continuavam sonolentos (BUARQUE, 2009, p.175).

As expressões “se pretendiam voltar para a África” ou “grande progresso para os negros” soam como discriminação, embora se possa fazer uma outra leitura, segundo a qual o trecho acima é apenas um exemplo do modo franco de falar do personagem, e o que Eulálio diz, ao mesmo tempo em que indica ignorância, não deixa de ser um retrato da discriminação de que sofriam os negros, por ocuparem, de fato, profissões menos elevadas. Assim, justamente por não ter preconceito é que o personagem consideraria normal tudo o que falava. No entanto, há muitas outras passagens em que o narrador aborda tal questão, direta ou indiretamente, e dá a entender que tinha, sim, preconceito.

Um exemplo disso é quando, ao se referir que trocara o chalé de Copacabana por dois apartamentos no mesmo bairro, descreve o ambiente de sua nova moradia: “Trata-se enfim de um ambiente seletto, e era natural que me causasse espécie entrar comigo no elevador um grandalhão com cara de nortista, nariz chato, pele grossa. Indiquei-lhe o elevador de serviço, mas ele me deu as costas e apertou o botão do meu oitavo andar” (BUARQUE, 2009. p.142). Essa atitude de Eulálio não demonstraria apenas arrogância, mas discriminação etnológica com o jogador do Fluminense⁴⁵ e morador do prédio, Xerxes. Este acabaria namorando a filha de Eulálio, e posteriormente tomando-lhe o apartamento, fazendo com que Maria Eulália voltasse a morar com o pai.

Há uma passagem na qual Eulálio, extremamente mimado, teria irritado sua mãe, que, ao invés de lhe bater, preferiu outra atitude:

Ela ergueu a mão aberta, mas na hora H mudou de ideia. Olhou-me bem de perto e disse que, entre os Montenegro de Minas

⁴⁵ Time de coração de Chico Buarque. O nome do jogador é fictício.

Gerais, ninguém tinha beijos grossos como os meus. A comida, cuspi no prato, mas fiquei com a ofensa engasgada esses anos todos. E agora lhe perguntei em passant, ao sair da biblioteca, por que ela nunca me contara que tio Badeco Montenegro tinha cabelo pixaim (BUARQUE, 2009, p.74-5).

Primeiramente, há que se destacar o sentimento de humilhação de Eulálio ao receber as palavras de sua mãe. Como ele crescera num ambiente de preconceito, para ele fora de fato uma ofensa o que sua mãe lhe dissera. Em segundo lugar, se percebe a rejeição e a omissão daquilo que fugiria ao “padrão estético” da família Montenegro: os lábios grossos de Eulálio e o cabelo pixaim do tio.

A fala de sua mãe, D. Maria Violeta, teria sido feita depois que esta percebera o incômodo de Eulálio ao lhe dizerem, na escola, que ele era filho adotivo. E o narrador conta isso ao lembrar que a mãe de Matilde deixara escapar que “a menina não era filha sua, mas fruto de uma aventura do deputado, lá para as bandas da Bahia” (BUARQUE, 2009, p.73). Para ele isso era invencionice, e qualquer criança passava pelo que ele também passara, ou seja, de ser chamado de adotivo. Mas indiretamente, ao longo do romance, é colocada a questão dos senhores que se deitavam com suas escravas e empregadas. Sua avó mesmo teria sugerido que o filho do escravo Balbino seria, na verdade, filho de seu avô.

O curioso ainda é que Eulálio não menciona que sua esposa Matilde era mulata. Isso vai surgindo de forma indireta, pelas falas que seriam dos outros personagens. Eulálio apenas diria que Matilde era de pele “quase castanha”, “a mais moreninha das congregadas marianas” (BUARQUE, 2009, p.20). Quando Eulálio quer mostrar a filha Maria Eulália ao pai de Matilde, dizendo que é sua neta, este desdenha, fazendo que não se lembra do nome Matilde, e depois diz: “Ah, sim, Matilde, uma escurinha que criamos como se fosse da família” (BUARQUE, 2009, p.192). Ao falar de seu bisneto, cujos cabelos, da noite para o dia, teriam se encrespado, e cujo “nariz de batata” engrossado mais ainda, cita que tinha uma sensação perturbadora de conhecer “sua cara de algum lugar” (BUARQUE, 2009, p.149). A filha teria lhe respondido que “está na cara que esse

aí puxou à minha mãe mulata” (BUARQUE, 2009, p.149), ao que Eulálio nega: “Não sei quem abastecia minha filha com tantas maledicências, Matilde tinha a pele quase castanha, mas nunca foi mulata. Teria quando muito uma ascendência mourisca, por via de seus ancestrais ibéricos, talvez algum longínquo sangue indígena” (BUARQUE, 2009, p.149).

O preconceito, que está enraizado na família Assumpção, e o desejo de manter a “nobreza” da tradição familiar, fazem com que Eulálio queira inventar uma origem “mais elevada” para sua esposa. E não seria exagerado interpretar que ele próprio, através de sua exposição, e a despeito de sua paixão pela ex-esposa, estaria justificando o insucesso de sua vida pessoal através do matrimônio contraído com uma mulata. A união com Matilde seria, então, o motivo de o leite ter se derramado. Enquanto o leite estava “puro”, sustentava, havia fartura; a partir do momento em que se misturou, o leite estragara. E se o leite foi derramado, não foi porque houve a fervura, em seu ápice de purificação; foi derramado no sentido de ter sido jogado fora, porque, ao fim e ao cabo, o que viera depois de Matilde não prestou. A culpa da derrocada familiar teria sido, assim, da miscigenação ocorrida. E o primeiro sintoma dessa “anormalidade” seria a quebra da longa tradição de “filhos homens” na família.

Uma outra indicação de que Eulálio não apenas fazia discriminação, mas olhava com naturalidade a violência já sofrida pelos negros, está na cena em que conta a história do chicote de seu pai, que pertencera a seu pentavô, chegando ao cúmulo de afirmar que o ex-escravo Balbino sentia falta de apanhar: “O Balbino nem era mais escravo, mas dizem que todo dia tirava a roupa e se abraçava num tronco de figueira, por necessidade de apanhar no lombo” (BUARQUE, 2009, p.102). E fica mais impressionado com o estilo de quem pegava no chicote do que com a marca que este deixava:

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

apenas riscava a carne do malandro com a ponta da correia, mas o vergão ficava para sempre (BUARQUE, 2009, p.102).

“Negro fujão”, “malandro”, “açoitava com grande estilo” são algumas expressões que revelam de que lado está o narrador, que aproveita para contar orgulhosa e conjuntamente a história do chicote e a de seus antepassados:

Pegara a manha com seu pai, que veio de além-mar com a frota da corte portuguesa, e quando não estava prestando ouvidos à rainha louca, subia ao convés para dar lições a marujo indolente. Mas isso talvez meu trisavô Eulálio tenha inventado para fazer jus ao chicote que seu pai, o célebre general Assumpção, brandiu em campanha ao lado dos castelhanos contra a França de Robespierre. Para encurtar o conto, esse meu tetravô general era filho de dom Eulálio, próspero comerciante da cidade do Porto, que comprou o chicote em Florença com o intuito de fustigar jesuítas (BUARQUE, 2009, p.102-3).

Já o senador Assumpção, um sedutor incorrigível, utilizava o chicote para fins mais lascivos. Lembrando que toda essa história do chicote Eulálio começara ao reclamar que estava com fome, e que os enfermeiros não cuidavam dele direito. A partir daí começa a delirar, dizendo que vai contar a sua mãe e a seu pai como está sendo maltratado, e que o pai baterá de chicote neles todos. É nesse contexto que é reiterado ao leitor o quão mimado era Eulálio, filho único do senador. Relembra sua infância de menino birrento e sem limites⁴⁶, num narrar repleto de confusão espaço-temporal. Nessa revivescência através da palavra, confunde os enfermeiros com os empregados da casa onde morava na infância, e os ameaça dizendo que seu pai os despedirá:

e esse será o pior flagelo pra vocês, que emprego igual não hão de encontrar em lugar nenhum. Não falo só pelo salário em dia, pela casa dos fundos onde vocês se embriagam e se masturbam, pelas provisões de boca que vocês devoram, ou pela folga quinzenal e a gratificação natalina. Falo também pelo trato pessoal que mamãe lhes concede, os pequenos furtos que ela releva, as roupas que lhes doa ainda em bom estado. Ela faz questão de que

⁴⁶ Nada disso é explícito pelo narrador, mas deduzido de sua narrativa.

vão todos bem vestidos à missa, e a cozinheira, que era dada à macumba, fez exorcizar na igreja da Candelária. Foram todos vacinados, exame médico só minha babá não fez, achou uma pouca-vergonha (BUARQUE, 2009, p.103).

Essa estratégia de fazer o narrador se confundir, nesse momento, faz destacar a visão ideológica desse representante da elite brasileira sobre os empregados, e a relação que Eulálio tinha com eles desde a infância. Acreditava que pagar o salário em dia e dar uma folga quinzenal, por exemplo, eram favores. Também a atitude da mãe de fazer exorcizar a cozinheira que “era dada à macumba” mostra o preconceito à cultura negra. Aliás, a palavra “macumba” é uma forma pejorativa de se referir a cultos derivados de práticas religiosas como o Candomblé⁴⁷.

Eulálio continuaria a falar da babá, a quem pouparia de ser mandada embora: “Mas a 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 suas tetas gordas como me deixa, dá tapa na mão mas deixa” (BUARQUE, 2009, p.103-4). Confronta a babá com a governanta alemã, a quem a mãe contratara por achar que Eulálio já estava muito crescido para ter babá: “A Fräulein 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 para a Baviera” (BUARQUE, 2009, p.104). Também seria indulgente com a lavadeira:

Além da babá, acho que vou pedir para meu pai poupar a lavadeira, que está sempre rindo e falando pelos cotovelos. Quando vejo aquela cesta de roupa recém-lavada, mijo em cima com vontade, e ela lava tudo de novo sem reclamar, lava cantando

⁴⁷ Esta outra passagem também mostra Eulálio discriminando os negros e sua cultura, ainda que negue: “(...) Maria Eulália expõe sua mãe ao juízo daquela gentilha da igreja. Não vai aí a intenção de ofender os mais humildes, sei que muitos de vocês são crentes, e nada tenho contra sua religião. Talvez até seja um avanço para os negros, que ainda ontem sacrificavam animais no candomblé, andarem agora arrumadinhos com a Bíblia debaixo do braço. Tampouco contra a raça negra nada tenho, saibam vocês que meu avô era um prócer abolicionista, não fosse ele e talvez todos aí estivessem até hoje tomando bordoadas no quengo” (BUARQUE, 2009, P. 193).

polca, rebolando no tanque. A lavadeira era uma mameluca que mamãe trouxe da roça, e hoje papai não confia a mais ninguém suas camisas de linho, que nos tempos do porto de Manaus, mandava passar e engomar na Europa (BUARQUE, 2009, p.104).

Essas últimas citações, além de demonstrar o quão maroto era Eulálio criança, reforçam sua visão, que era a ideologia corrente entre os membros da então elite, de que os bons empregados, assim como os bons escravos, faziam tudo sem reclamar e com um sorriso nos lábios, ainda que fossem desrespeitados. E faz parecer que essa seria de fato uma característica dos negros e dos índios (já que a lavadeira era uma mameluca), mas nunca dos europeus (representados pela governanta alemã). Ao negro e ao índio era natural que fossem de índole servil, enquanto aos de sangue europeu cabiam dirigir os demais, com pulso firme (e chicote na mão)⁴⁸. Quando fala de Balbino, ex-escravo de seu avô, afirma que ele era “fiel como um cão, ficou sentado para sempre sobre a tumba dele” (BUARQUE, 2009, p.16). Também o neto do ex-escravo, seu amigo de infância, “era de índole prestativa” (BUARQUE, 2009, p.19). Até mesmo Matilde era definida como alegre e “leve de espírito”, mesmo quando ele se excedia. De fato, esse olhar de Eulálio sobre negros e índios, os quais nasceram para servir, pois eram inferiores, fora herdado de seus antepassados, corroborada por toda uma teoria racista e/ou determinista, como as do século dezenove, elaboradas e propagadas por Gobineau⁴⁹, Taine⁵⁰ e outros.

Ao desfiar o rosário da história de sua família, seja sobre o uso do chicote ou outras façanhas, fica claro que Eulálio esconde sua inação por meio do sucesso de seus antepassados. Já ele não precisava fazer muito; bastava-lhe ser filho de, neto de, bisneto de, e assim por detrás.

⁴⁸ Observe-se trecho de uma matéria publicada no *Correio Paulistano* em 13 de maio de 1895: “(...) e a boa raça africana, tão dócil, tão afetiva, tão amiga, fator de riqueza nacional, a velha raça de Caim, em cujas tetas submissas bebemos, grande parte de nossa vida nacional está aí a nosso lado, humilde e sempre boa, honesta, moderada, serviçal, proliferando em paz, entregue a si mesma, sem incomodar os brancos” (In: SCHWARCZ, 2007, p.31, grifo da autora).

⁴⁹ Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), diplomata, escritor e filósofo francês. Escreveu o *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas* (1855).

⁵⁰ Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893), crítico e historiador francês, compreendia o homem à luz de três fatores: meio ambiente, raça e momento histórico.

Um dos momentos em que o narrador oferece seus “dados pessoais” no hospital, “caso a senhora tenha interesse em atualizar o cadastro” (BUARQUE, 2009, p.78), Eulálio se “encosta” no poder do nome Assumpção. Poder esse que é representado por nomes de espaços geográficos do Rio de Janeiro, e o qual oscilou, conforme o poder reinante:

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 (...) 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 os lados 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.77-8).

Para Roberto Schwarz, de todo esse retrato de família que Eulálio monta através do narrar de suas lembranças, o que sobressaem são determinados comportamentos sociais através do tempo que cruza essas histórias. Afirma o crítico:

Os Assumpção, que passam de acompanhantes de d. João VI a barões negreiros, a aproveitadores do Abolicionismo e a traficantes de influência na República Velha, são antes uma categoria social do que uma família, e importam menos do que o tempo que os atravessa. (SCHWARZ, 2012, P.148).

De fato, a fala de Eulálio revela muito mais que o retrato de sua ascendência. Em segundo plano são visualizados os costumes e os “podres poderes” de uma categoria social que, além de preconceituosa, é corrupta:

Assim, trazendo escravos ou mandando-os de volta, cobrando e torrando comissões ilegais, os Assumpção vão cumprindo o seu

papel de classe dominante, europeizadíssimos e fazendo tudo fora da lei. A dissonância entre a autoimagem e a imagem que a história fixaria deles em seguida – mas será que fixou? – impregna a narratividade de comicidade politicamente incorreta do começo ao fim. (SCHWARZ, 2012, p.149).

E ainda: “Talvez seja isso o *leite derramado* que não adianta chorar: persistiu a desigualdade, desapareceram o decoro e a autoridade encasacada, e não se instalaram o direito e a lei. É o que no interregno entre antigamente e agora se chamava modernização sem revolução burguesa” (SCHWARZ, 2012, p.150). Sérgio Vicente Motta também comentará a continuidade da desigualdade através do tempo que atravessa as várias gerações, e o faz comentando o livreto da família de Eulálio, o qual tinha várias fotos do avô deste, e com o qual, folheando ligeiramente, se tinha a ilusão de movimento: “Ilusão de movimento. Talvez a técnica sirva para evocar o curso da história, mas que no Brasil, ironicamente, gera uma ilusão de estaticidade, com os mesmos quadros ou retratos que se sucedem” (MOTTA, 2009, p.51)⁵¹.

O narrador ainda evoca de suas lembranças o costume de se falar em francês no ambiente doméstico:

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

É de se destacar a expressão “em todas as boas casas” para se referir que as demais, na ausência do domínio da língua francesa, não pertenceriam “à sociedade”. Essa citação corrobora o que Schwarz falara acima sobre a elite “europeizadíssima”. Outro termo é “enfermeirinha”, que está sendo usado de

⁵¹ A partir desse livreto que Eulálio descreve no romance Sérgio Motta abordará também a questão da técnica da montagem de *Leite Derramado* (vide item “A maestria da composição”).

forma pejorativa, o que se confirma com a reação da enfermeira, que se encontraria “amuada”.

Ao prometer dar dinheiro para a enfermeira comprar um “vestido bacana”, descreve os hábitos femininos da alta sociedade:

Você pode rir, mas no meu tempo nem havia butiques, com o meu dinheiro você compraria um corte em loja de fazendas, para a modista copiar um croqui de revista francesa. Mulheres mais abonadas faziam como mamãe, que todo ano acompanhava meu pai à Europa e trazia vestuário para as quatro estações. (...) Mas quem numa emergência necessitasse um modelo exclusivo podia recorrer a umas madames francesas que os negociavam em casa, recém-importados de ateliês de alta-costura (BUARQUE, 2009, p.83-4).

É certo que o narrador era dado a invenções, não apenas quando lhe falhava a memória, mas também ao se exaltar em sua prosa retórica. Quando conversa com os franceses, por exemplo: “aponto inscrições fenícias nas montanhas, cito aves hermafroditas que habitam as ilhas oceânicas. Também falo das invasões francesas, do sonho da França Antártica, até inventei um antepassado bretão, braço direito do almirante Villegaignon” (BUARQUE, 2009, p.109). Dessa forma, muito desse painel pode ter sido pintado com as tintas da imaginação.

Esse era o retrato de Eulálio e de sua família, representante de uma elite já eivada de arraigados vícios coloniais.

Não se pode deixar de lado, por fim, uma teoria formulada pelo sociólogo Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e comentada por seu filho Chico Buarque posteriormente: a teoria do “homem cordial”, já que é pertinente visualizá-la em *Leite Derramado*.

Conforme se lê em *Raízes do Brasil* (1936), tal expressão, que veio do escritor Ribeiro Couto, foi muitas vezes confundida com uma hospitalidade e uma generosidade que definiria o caráter brasileiro. No entanto: “Seria engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civilidade. São antes de

tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante” (HOLANDA, 1995, p.147). Como houve polêmica em torno da expressão, o sociólogo, numa nota da segunda edição, explicitava: “A inimizade bem pode ser tão *cordial* como a amizade, nisto que uma e outra nascem do *coração*, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado” (HOLANDA, 1995, p.205). É sugestivo ainda um exemplo que ele dá ao falar de um negociante da Filadélfia que “manifestou certa vez a André Siegfried seu espanto ao verificar que, no Brasil como na Argentina, para conquistar um freguês tinha necessidade de fazer dele um amigo” (HOLANDA, 1995, p.149). O próprio Chico Buarque, em fala extraída de “Chico - Ou O País da delicadeza perdida”, documentário que Chico Buarque estrelou para a televisão francesa em 1990 e lançado em DVD em 2003 pela BMG, comentará tal expressão:

Mas a ideia é a do homem cordial como homem que reage conforme seu coração, né, pro bem e pro mal, capaz de grandes efusões amorosas e capaz de inimizades até violentas. E o brasileiro tem um pouco essa característica de levar tudo por esse lado, de ser incapaz, às vezes, de seguir uma hierarquia, de obedecer uma disciplina muito rígida. A vontade que ele tem é de travar contatos amistosos, criar intimidade, encurtar distâncias, né... Isso é, continua existindo, acho, essa informalidade, ele é avesso a essas formalidades [...] (BUARQUE, 2003).

De fato, é cabível pensar em toda essa alta sociedade retratada como compondo vários grupos “cordiais”, levando para a esfera pública esse caráter privado resumido na sentença: “Para os amigos tudo; para os inimigos a lei”⁵². O Senador Assumpção, pai do narrador, é um exemplo de homem que sabia travar “contatos amistosos”. Ganhara a concessão do Porto de Manaus, sabia travar relações na Companhia de armas Le Creusot & Cie, do qual era representante no Brasil. Já Eulálio, que se tornou representante também pelo nome do pai, não soube manter a capacidade de “criar intimidade” e “encurtar distâncias”. Mas Eulálio também agia com o coração, como no ciúme excessivo por Matilde. O pai

⁵² Frase atribuída ao Presidente Arthur Bernardes (1875-1955).

de Matilde, ao romper relações com Eulálio por uma questão política, e o próprio assassino do senador também eram homens “cordiais”.

3.4 A degradação do espaço físico e moral

(...) A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega o destino pra lá ...(...)
("Roda viva", *Chico Buarque de Hollanda*, vol.3, RGE, 1968).

Se em *Olho de Rei* foi visto que o narrador faz um trânsito por “não-lugares”, em *Leite Derramado* Eulálio está num hospital público, que é também um lugar de passagem. No caso de Eulálio, não será apenas a passagem da doença ao restabelecimento da saúde, mas, pelo que sugere o fim do livro, será a passagem da vida para a morte.

Ao mesmo tempo em que se observa a degradação dos espaços por que percorre Eulálio, se verifica sua degradação moral.

O início da queda se dá quando da morte de seu pai, Eulálio Ribas d'Assumpção. Sendo agora o herdeiro não só da fortuna da família, mas também de suas responsabilidades, Eulálio não percebe que ele não tem a mesma habilidade para os negócios ou para a política que seus ascendentes, e que apenas o nome da família não bastará para que ele mantenha seu status social. Ao comentar que o engenheiro Dubosc mal chegara ao país e já queria encontrar todas as portas abertas, afirma: “Já eu sabia que as portas estavam apenas encostadas, meu pai passara por elas outras vezes”. (BUARQUE, 2009, p.43) E ainda:

Mas eu não tinha dúvida de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha. De trás dela, me chamaria pelo nome justamente a pessoa que eu procurava. E esta me anunciaria com presteza à pessoa influente, que desceria as escadas para me buscar. E me abriria seu gabinete, onde já me aguardariam várias chamadas telefônicas (BUARQUE, 2009, P.43).

É por isso que afirma: “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). Na verdade foi por instância da mãe que Eulálio conseguiu o emprego: “Como imagino o quanto lhe custara ao amor-próprio escrever seguidas cartas à Companhia, até conseguir para o filho o antigo posto do marido” (BUARQUE, 2009, p.85). Mas após Matilde abandonar Eulálio, este logo é dispensado do emprego. Embora a contragosto, é instado por sua mãe a tratar com os agentes financeiros de seu pai, que não respondiam aos telegramas dela. Se ele não fosse a Europa, ela mesma teria que ir: “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).

Compara Eulálio sua atuação para os negócios com a atuação de seu pai:

Desembaraçar na alfândega artefatos e explosivos, por exemplo, era questão que meu pai resolvia com um telefonema, ou por meio de qualquer despachante. Já eu tinha de comparecer à repartição de manhã cedo, me acotovelar com gente estranha, estender meu cartão de visita, chamar a atenção do funcionário, escute aqui, senhor, meu nome é Eulálio d’Assumpção. P.56-7

Também percebe que o momento político é outro, e que talvez por isso tinha dificuldades:

E 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? O momento político também era delicado, ministros vacilavam, e muitas horas amargamos em antessalas do governo, Dubosc e eu. (BUARQUE, 2009, P.57).

Quando embarca a Paris, também vê seu prestígio diminuir. Primeiramente, é muito bem recebido: “Papai era ali admirado por seu impecável francês e suas gorjetas generosas, especialmente nas viagens de ida, ou rumo à civilização, como ele dizia. E logo na primeira noite fui convidado a cear na mesa do comandante [...]” (BUARQUE, 2009, p.57-8). No entanto, logo percebem a

diferença de personalidades e capacidade de comunicação. Eulálio não sabe estabelecer uma conversa interessante, e o comandante, o arquiteto Le Corbusier e a cantora Josephine Baker que ali estariam, passam a ignorá-lo. Eulálio, claro, não percebe que não agradou, mas atribui a mudança apenas a seu francês e a seu dinheiro, que agora está comido: “Nas noites seguintes fui acomodado em mesa de argentinos, e vi pouco a pouco esvaziar meu prestígio no Lutétia, talvez porque já me falhasse o francês fluente do meu pai. Ou porque meu dinheiro de bolso, como tudo o que vinha de minha mãe, era comido” (BUARQUE, 2009, P.58).

Eulálio vivia da mesada da mãe à época em que se casara com Matilde, já que Dona Maria Violeta não permitira que Eulálio fosse assessor de deputado no partido de oposição ao de seu marido: “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.71). Também quando foi demitido continuou a receber a mesada da mãe. No entanto, a prosperidade estava com os dias contados. Já Matilde ficara deserdada quando se casou. As finanças do pai de Eulálio se acabaram com o *crack* da Bolsa de Nova Iorque.

Para piorar a situação, Eulálio tivera como genro um homem inescrupuloso que lhe roubara, e abandonara Maria Eulália. Refletindo sobre o acontecido Eulálio reconhece que não tinha jeito para os negócios: “Antes de me trair a confiança, meu genro dava mostras de um tino comercial que, devo reconhecer, nunca foi meu forte” (BUARQUE, 2009, p.79-80). Aconselhado pelo genro a vender o chalé de Copacabana, Eulálio, que não queria se desfazer da “casa de Matilde”, preferira remover sua mãe do casarão de Botafogo: “Para sustentar seu trem de vida, mamãe contava com pouco mais que a pensão vitalícia do meu pai, pois da partilha dos Montenegro lhe couberam uns títulos do Tesouro Nacional, de escasso valor. Respirei fundo, e com uma fígada no peito autorizei os Palumba a vender o casarão (BUARQUE, 2009, p.81)”. Note-se que no dia seguinte à mudança, Dona Maria Violeta morre: “E olhe que antes e depois do traslado, o médico tinha medido sua pressão, estável, de menina. Para ele, mamãe teria pela

frente muitos anos de vida, ainda que vegetativa. Já para o jardineiro do casarão, mamãe era mesmo como a flor, que ao mudar de vaso às vezes fenece” (BUARQUE, 2009, p.81).

Maria Eulália terminaria por liquidar o que restava de provento a Eulálio. Assim Eulálio conta à enfermeira, afirmando ainda das atividades ilegais de seu trineto, a quem chama de tataraneto:

Porque meu tataraneto, você sabe, faz comércio de entorpecentes, acho que outro dia o vi com a namoradinha nessa televisão, os dois algemados num aeroporto, escondendo a cara. Se ele for parar no xadrez, aí mesmo é que a Maria Eulália vai me entregar às baratas. Isso porque ela não sabe que ainda tenho recursos, se soubesse já os teria torrado como torrou o casarão, o chalé, os imóveis todos, até o jazigo da família ela passou nos cobres (BUARQUE, 2009, p.120).

É assim que a filha, após se casar com Amerigo Palumba, o qual lesou Eulálio, venderá aos poucos todos os bens da família para sustentar seus sonhos.

Maria Eulália cresce sem muita atenção do pai, que chora a perda de Matilde. Após ser abandonada por Amerigo, que sumiu com o dinheiro da venda do casarão, ela prefere acreditar que isso se deu pelos boatos da história do destino de sua mãe, que não teria morrido no parto, como lhe contara o pai, mas abandonado “um marido frouxo e uma criança de colo” (BUARQUE, 2009, p.122). Com Eulálio lhe contando outra versão, a de que foram sim abandonados pela mãe, mas que esta teria morrido num acidente de automóvel pouco depois, e o pai inclusive lhe mostrando o túmulo de Matilde no Dia de Finados, afirma o narrador que Maria Eulália passa a se tornar uma “mulher mais arejada” (BUARQUE, 2009, p.123). Traz para casa uma amiga pintora, que passa ali a residir. Cedendo aos pedidos da filha, Eulálio vende enfim o chalé em que moravam, recebendo como pagamento “dois apartamentos contíguos de sala e três quartos, no oitavo andar de um edifício atrás do nosso terreno” (BUARQUE, 2009, p.124). Enquanto Eulálio mora num dos apartamentos com a antiga mobília, inclusive com o armário com os vestidos de Matilde, e com o criado-mudo com suas jóias na gaveta, Maria

Eulália fica no outro apartamento com a pintora e o filho Eulalinho, que mais fica com o avô, pelas excentricidades das duas. Depois de regressar sozinha dos Estados Unidos, Maria Eulália volta endividada, e é preciso penhorar um dos apartamentos. Eulálio exerce a função de pai do neto Eulalinho, conseguindo-lhe ainda uma bolsa de estudos em seu antigo colégio de padres: “Apeguei-me ao garoto, que malgrado o Palumba no nome e as feições um tanto rústicas, pertencia com certeza à minha estirpe” (BUARQUE, 2009, p.125). Eulálio d’Assumpção Palumba seria uma criança estudiosa, gostaria de História, mas se tornaria comunista:

Que seja, falei comigo. Se vier o comunismo, Eulálio d’Assumpção Palumba chegará provavelmente a algum bureau político, a um conselho de ministros, se não ao comitê central do partido. Mas em vez do comunismo, veio a Revolução Militar de 1964, então tratei de lhe lembrar nossas antigas relações de família com as Forças Armadas, até lhe mostrei o chicote que pertenceu ao seu sexto avô português, o célebre general Assumpção. Mas na sua pouca idade, Eulálio era ainda vulnerável à influência de gente insensata, talvez mesmo de uns padres vermelhos. Ou então lhe subiu à cabeça o sangue quente de calabrês, só sei que ele cismou de ser um herói da resistência (BUARQUE, 2009, p.126).

O desfecho foi outro. O neto de Eulálio morre na prisão, e telefonam do hospital do Exército para buscarem uma criança que seria filho desse jovem com uma comunista que parira no cárcere. Nesse momento da narrativa é usada a técnica da repetição da mesma fala para indicar a confusão mental do narrador, que mistura o destino do neto com o do bisneto. Também linguisticamente, há uma confusão com as palavras. Num primeiro momento, há a seguinte informação sobre o neto: “Ensinei-o a ler, arranjei-lhe uma bolsa de estudos no meu antigo colégio de padres onde meu nome ainda abria portas” (BUARQUE, 2009, p.125); e ainda: “Eu o levava de calças curtas ao Senado, fiz fotografá-lo na tribuna de onde seu bisavô tantas vezes discursou” (BUARQUE, 2009, p.126). Já ao falar do bisneto que nascera na prisão, afirma:

Esse Eulalinho criei como se fosse um filho, ensinei-o a ler, matriculei-o no colégio de padres onde meu nome abria portas, fiz fotografá-lo de calças curtas no Senado. Desde o princípio se mostrou um aluno sagaz, interessado em História do Brasil, discutia com seus professores de igual para igual, e um dia virou comunista. Diz minha filha que ele foi morto na cadeia, mas disso não se tem certeza, só sei que me telefonaram para buscar seu filho no hospital do Exército. Esse Eulalinho criei como se fosse um filho, *ensinei-lhe a abrir as portas, fiz fotografá-lo de calças curtas com padres vermelhos*, mas o sabor do remédio estava estranho (BUARQUE, 2009, p.127, grifo nosso).

Esse processo de troca das palavras do sintagma é algo que o autor usou algumas vezes, como na música “Construção” (*Construção*, Philips, 1971). Observe-se ainda como Eulálio emerge para o tempo presente ao falar do gosto do remédio. Nesse momento ainda parece ter havido uma troca de enfermeiras, visto que agora o narrador estranha também a enfermeira, a quem antes ele adulava: “Não estou gostando da sua cara, não reconheço esse seu sorriso cáustico. Sinto uma queimação no esôfago, você me fez beber a soda e agora estou à morte. Mexa-se, não fique aí me vendo agonizar, pelo menos me dê minha morfina” (BUARQUE, 2009, p.127).

O próprio narrador comenta com sua filha sua condição de rebaixamento:

É como se dizia antigamente, pai rico, filho nobre, neto pobre. O neto pobre calhou de estar na sua barriga, Eulálio d’Assumpção Palumba, o garotão por nós criado, que cresceu rebelde com toda a razão. Já maduro entrou nos eixos, mas você deve lembrar quando ele meteu na cabeça de ser comunista. Agora imagine a sua avó o que diria, neta casada com filho de imigrante e bisneto comunista da linha chinesa. (BUARQUE, 2009, P.38)

Continuando o rebaixamento no espaço físico, Eulálio troca mais uma vez de residência: “Para proporcionar maior privacidade à minha filha, trocamos nosso apartamento por dois menores na Tijuca, com janelas voltadas para o estádio do Maracanã” (BUARQUE, 2009, p.142). Maria Eulália repete então a trajetória de se envolver com as pessoas erradas, desta feita com um jogador do Fluminense, que costumava lhe bater, fazendo com que o neto, que já era grande, fosse dormir

com o avô. E depois ela se juntaria ao pai. Perdem novamente o outro apartamento por dívidas de Maria Eulália. Além disso, volta a receber a amiga pintora que agora se envolvia com teatro. Os vestidos de Matilde e o retrato do avô de Eulálio, que eram para ele relíquias, vão servir, a seu contragosto, para figurino e adorno da peça que Maria Eulália e a amiga estariam ensaiando: “E a pintora já subia para ajudá-la a carregar os vestidos de Matilde, levando de passagem retrato do meu avô, por considerar que daria um toque burlesco à cenografia” (BUARQUE, 2009, p.147).

O chalé em que Eulálio morara dera lugar a um edifício: “No lugar dele subiu um edifício modernista, e tomei por uma delicadeza do arquiteto a construção suspensa sobre pilotis, para não soterrar de vez minhas recordações (BUARQUE, 2009, p.151)”. É nesse edifício que coincidentemente reside a irmã caçula de Matilde, com cuja neta o bisneto de Eulálio tem uma relação amorosa.

O bisneto, a quem Eulálio na narrativa confundira com o neto, é bem diferente do pai. Avesso aos estudos, torna-se um rapaz bastante namorador, mais parecido, neste aspecto, com o pai do narrador. Eulálio d’Assumpção Palumba Junior também tem um fim trágico, sendo encontrado morto num motel. Aliás, há uma cena bastante parecida quando o narrador encontra o pai e futuramente o bisneto mortos no chão. Quando encontra o pai, assim Eulálio narra: “Sempre me lembrarei do meu pai de bruços no tapete ensangüentado, e de como o delegado me impediu de tocar o corpo. Ele não precisava gritar comigo, nem me apertar o braço, eu só não queria deixar meu pai daquele jeito, com a boca aberta no tapete” (BUARQUE, 2009, p.69-70); ao encontrar o bisneto, este é o texto: “Corri ao motel Tenderly, onde meu bisneto jazia nu de borco num carpete com cheiro nauseante” (BUARQUE, 2009, p.152); e também: “Mas não precisava o delegado agadanhá-lo meu braço, porque eu não ia mexer no menino, só queria limpar com o lenço o sangue dos seus lábios carnudos” (BUARQUE, 2009, p.152-3). Durante o enterro do bisneto o narrador refletirá sobre o fim da família Assumpção: “Os coveiros estavam de má vontade, e quando o caixão

bateu com peso no fundo da tumba, o baque abafado me soou com o fim da linha dos Assumpção. Para mim já estava bom, bastava” (BUARQUE, 2009, p.153).

Mas não seria esse ainda o fim dos Assumpção. Do caso com a prima, filha da irmã de Matilde (Matilde na verdade parece ter sido irmã adotiva), nascia Eulálio d’Assumpção Palumba Neto, o trineto do narrador. Assim como o bisneto não pudera ser criado pela mãe, que estaria na prisão, o trineto parece ter sido entregue à família de Eulálio pela sua ex-cunhada, a senhora Anna Regina de Souza Vidal Pires de Albuquerque, suspeita de ter mandado matar o pai da criança.

No momento em que afirma ter passado seus bens à filha Maria Eulália, e que por ele a filha não daria nenhum tostão, até porque também esta passara tudo ao seu trineto (“tataraneto” é a expressão que o narrador utiliza), descreve Eulálio o mais novo “herdeiro”:

Esse talvez os senhores conheçam, Eulálio d’Assumpção Palumba Neto, metido a galã, cabelos claros ondulados, para Maria Eulália seus olhos azuis lembram os do meu avô, num retrato a óleo que se perdeu por aí. Cá entre nós, tenho dúvidas quanto à ascendência do rapaz, dado como filho póstumo do meu bisneto Eulálio. Os senhores vão cair para trás, mas meu bisneto era tão preto quanto o chefão aí da quadrilha. Teve um caso passageiro com a mãe da criança, moça muito refinada, por quem não ponho minha mão no fogo. Pelo sim, pelo não, criamos o garoto, que recém-nascido nos foi entregue em domicílio pelo chofer particular de madame Anna Regina de Souza Vidal Pires de Albuquerque (BUARQUE, 2009, p.168).

Eulálio d’Assumpção Palumba Neto será um traficante de drogas. Sempre fazendo rolos, deu o apartamento em que morava Eulálio e a filha como caução por um empréstimo não quitado a um pastor chamado Adelson, que, compadecendo-se da situação dos velhos, oferece aos dois uma casa de um só cômodo junto à sua igreja, nos arredores da cidade. E pegando a estrada numa van fretada pelo pastor, Eulálio reconhece a paisagem da fazenda em que fora criado, ao passar pela curva de um rio:

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. E à beira-rio uma mangueira me pareceu tão familiar, que por pouco eu não ouvia o preto Balbino lá no alto: ó Lalá, vai querer manga, ó Lalá? Adiante a casa amarela, com o letreiro Igreja do Terceiro Templo na fachada, estava erguida provavelmente sobre os escombros da capela que o cardeal arcebispo abençoou em mil oitocentos e lá vai fumaça. E ao entrar na casinha ao lado da igreja, me trouxe certo conforto saber que debaixo do meu chão estava o cemitério onde meu avô repousava (BUARQUE, 2009, p.178).

Da fazenda na raiz da serra, outrora lugar de fartura, Eulálio foi viver a vida de casado no chalé de Copacabana, onde teve seus melhores e piores momentos, mas ainda mantinha um privilégio social; ainda em Copacabana mora num dos dois apartamentos que compra com a venda do Chalé; perde um apartamento e troca o que restara por dois menores na Tijuca, com as janelas voltadas para o estádio do Maracanã; perde novamente um dos apartamentos, e o que restara é penhorado, tendo a família (apenas Eulálio e Maria Eulália) que se mudar para o subúrbio, onde outrora havia uma bela fazenda, e que, de lugar de fartura, passou a ser lugar de miséria. No entanto, mesmo com a drástica mudança social, sente-se reconfortado ao imaginar que está perto dos ossos de seu avô.

Quando parece não ter mais nada a perder, ou cair ainda mais em sua posição social, sofre literalmente uma queda no banheiro, fraturando os ossos e sendo levado a um hospital público, de onde narra suas reminiscências⁵³.

Também de onde, enfim, Eulálio teria descanso, ou seja, na sepultura, fora desalojado:

Mas da última vez que fui ao cemitério São João Batista, no lugar do jazigo dos Assumpção encontrei um monstrengo de mármore lilás, habitado por um defunto com nome de turco. Foi crueldade da minha filha, se ela vendesse o nosso apartamento em vez da sepultura, eu me acharia menos desalojado. (BUARQUE, 2009, p.170).

⁵³ Eulálio supõe que está num hospital particular, mas o trineto havia parado de pagar seu plano de saúde.

É assim que, já à beira da morte, não sabe nem qual seria a sua última morada. No dizer popular: “não tinha onde cair morto”. Eulálio fora, assim, triplamente abandonado: pela esposa, pela situação social antes privilegiada, e pela atenção a que antes tinha direito.

3.5 As metamemórias

(...)Eu trago o peito tão marcado
De lembranças do passado
E você sabe a razão
Vou colecionar mais um soneto
Outro retrato em branco e preto
A maltratar meu coração
("Retrato em branco e preto".
Chico Buarque de Hollanda,
vol.3, RGE, 1968).

Em *Leite Derramado*, as reflexões do narrador sobre as reminiscências próprias e sobre a reminiscência em geral são numerosas, o que permite se falar numa “poética da memória”, pois o narrador toma a memória como objeto e a retrabalha de variadas formas, com conceitos e poesia.

As lembranças sobre a esposa Matilde são as mais recorrentes, e através delas o narrador também reflete sobre a memória em si: “Quando perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, *a memória é uma vasta ferida*” (BUARQUE, 2009, p.10, grifo nosso). De forma geral, Eulálio não consegue ver muito além das aparências, de seus delírios e de sua arrogância. Inobstante a isso, tem momentos de extrema lucidez ao analisar sua situação no hospital e sobre o próprio ato de rememorar. Como fracassara pessoal e profissionalmente, ao rememorar sente novamente as dores por que passou.

Sobre reminiscências novas e antigas, o narrador também discorre:

Ao passo que o tempo futuro se estreita, as pessoas mais novas têm de se amontoar de qualquer jeito num canto da minha cabeça. Já para o passado tenho um salão cada vez mais espaçoso, onde cabem com folga meus pais, avós, primos distantes e colegas da faculdade que eu já tinha esquecido, com seus respectivos salões cheios de parentes e contraparentes e penetras com suas amantes, mais as reminiscências dessa gente toda, até o tempo de Napoleão. Veja só, neste momento olho para você, que toda noite está comigo tão amorosa, e fico até sem graça de perguntar seu nome de novo. Em compensação, recordo cada fio da barba do meu avô, que só conheci de um retrato a óleo (BUARQUE, 2009, p.14-5).

As imagens que emprega na citação acima são, sem dúvida, além de admiráveis, bastante sugestivas para sua incapacidade de reter novas informações⁵⁴. Ao contrário, a memória pretérita não sofre danos.

Em alguns momentos o narrador afirma que é capaz de se lembrar de tudo, desde que não haja interferência:

A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas. Não pode é alguém de fora se intrometer, como a empregada que remove a papelada para espanar o escritório. Ou como a filha que pretende dispor minha memória na ordem dela, cronológica, alfabética, por assunto (BUARQUE, 2009, p.41).

Essa fala é situada no momento em que narra que encontrara um certo sargento, o qual afirmava conhecê-lo, mas de quem não se recordava: “Mas aí minha lembrança não era recíproca, e nesses casos, para não magoar o próximo, a gente costuma dizer, ah, sim, claro, como vai, e fica por isso mesmo. Porque dá preguiça vasculhar a memória o tempo inteiro (BUARQUE, 2009, p.41-2)”. Só quando o sargento cita um lugar, Marambaia, é que Eulálio irá se lembrar: “Seria mesmo inútil revirar arquivos de nomes e rostos, porque minha memória tinha guardado o sargento na paisagem” (BUARQUE, 2009, p.42).

⁵⁴ O trecho acima faz lembrar a seguinte passagem de “De senectute”, de Norberto Bobbio, o qual fala de sua velhice, e a respeito de ideias velhas e novas: “Fascina-me mais a notícia repetida, a ideia reaprendida, feliz confirmação do que aprendera anos atrás. A ideia nova parece quase uma intrusa que tenta entrar em uma sala superlotada, onde já não há lugar” (BOBBIO, 1997, p.48).

Essa poética da memória que vem sendo erigida pelo narrador, embora de modo fortuito, abrange variados aspectos. Até aqui houve definições, numa linguagem metafórica, e uma relação entre memória pretérita e memória recente, também através de metáforas, além da ativação da lembrança pela memória que pode ser chamada de geográfica.

Muitas vezes, é no momento da reminiscência que certos fatos, que antes passaram despercebidos, ganham um maior entendimento. Enquanto Eulálio se entrega à rememoração, e faz uma mistura de tempos e situações, crê entender, no momento desta recordação, a causa do assassinato de seu pai, o qual se relacionara com uma mulher casada, e a quem deu um vestido azul dias antes de sua morte. Eulálio estava junto de seu pai no momento da compra do vestido: “Na hora dei menos atenção ao vestido que à maneira como meu pai o agarrou, cheirou, alisou devagar, agitou a esmo, e mandou embrulhar para presente” (BUARQUE, 2009, p.87). Mas a cena da lembrança começa antes, quando está revivendo uma cena com Matilde, num jantar na casa de sua mãe:

Matilde levantou-se num pulo, como era do seu jeito, e postou-se na minha frente para ser admirada, o vestido areia sobre o sol estampado em sua pele. Então pode ser que eu a tenha despido com os olhos, como se dizia, porém neste momento a memória me prega uma peça. Dispo Matilde com os olhos, mas ao invés de vê-la nua, vejo o vestido sem o corpo dela. Vejo-me a cheirar o vestido, a alisá-lo por fora e por dentro, a agitá-lo para ver o caimento da seda, vou levá-lo. Em troca de seiscentos mil-réis, recebo o embrulho de umas mãos velhas, cheias de pintas, e acho que era aí que eu queria chegar (BUARQUE, 2009, p.86-7).

Nessa transição de cenário, em que inclusive Eulálio se torna seu pai, e o vestido de Matilde se torna o vestido da amante do senador, o narrador começa a analisar, pelas lembranças, o que poderia ter causado a morte paterna. Pensa na relação adúltera que o pai tivera com a mulher vestida de azul, e evoca cenas daquela noite do baile em que a mulher alisa o vestido em seu corpo e sorri para o seu pai: “Somente hoje, oitenta anos passados, como um alarme na memória, como se fosse azul-celeste a cor de uma tragédia, reconheço na mulher o vestido

rodado que meu pai comprou na véspera” (BUARQUE, 2009, p.87-8). Assim como é certo que na tranquilidade da rememoração situações podem ser esclarecidas, fica claro que outros fatores impedem de o leitor simplesmente crer na versão do centenário Eulálio: a própria distância entre o tempo da lembrança e o tempo do presumível fato ocorrido é um deles; a idade de quem rememora e sua característica de fazer confusões não lhe dá também muita credibilidade; e a propriedade mesma da reminiscência de poder se misturar à fantasia é outro fator que dá ao leitor a dúvida. No entanto, é bastante coerente toda a linha de pensamento de Eulálio. Seja como for, o que é de fato evidente é a construção bastante poética de todo o episódio dessa reminiscência. Observa-se ainda que o autor consegue dar todo um tom dramático à voz do narrador, mas, ao mesmo tempo, não se esquecendo de que se trata da lembrança de um ancião, o faz se perder na narrativa:

E é quando o marido de relance olha para ela, que olha o marido, que olha meu pai, que olha o pianista cego, e ela ajeita os cabelos. É decerto uma cena crucial, mas que naquela noite negligenciei, até porque papai não era dado a mulheres de cabelos castanhos. Saí da sala, fui beliscar alguma coisa no bufê, e a minha cabeça agora fraquejou, onde é que eu estava mesmo? Acho que me perdi, me dê a mão (BUARQUE, 2009, p.88).

Como é natural que no processo da reminiscência aquele que relembra parece reviver o acontecido, Eulálio chega a se espantar de, ao mesmo tempo que narra, lembrar-se do que acontecerá mais adiante, ao falar de Matilde:

E hoje saiu sem avisar aonde ia, Matilde nunca foi de sair à noite. Por isso é natural que eu parta feito um louco atrás dela, mas isso só vai acontecer daqui a pouco. É esquisito ter lembranças de coisas que ainda não aconteceram, acabo de lembrar que Matilde vai sumir para sempre (BUARQUE, 2009, p.116-7).

Genilda Azeredo faz um excelente comentário ao abordar tal citação:

[...] imagens semelhantes de diferentes tempos se contaminam, formando um painel caleidoscópico de presente-passado-presente. A construção desse tempo memorativo em espiral é magistralmente representada ao longo da narrativa, sobretudo naquelas partes em que a mente não consegue concluir o pensamento, fazendo a ideia repetir, uma, duas, três, várias vezes. O vai-vem das lembranças cria a ilusão de que algumas ainda não vieram à tona, como se permanecessem intactas em algum recanto da memória; também dá a entender que, de tanto rememorar-las, o narrador já prevê o momento de sua aparição na corrente da memória (AZEREDO, 2009, p.316).

O próprio Eulálio tem a percepção de que repete a mesma história, e sobre isso também divaga: “Se com a idade a gente dá para repetir casos antigos, palavra por palavra, não é por cansaço da alma, é por esmero. É para si próprio que um velho repete sempre a mesma história, como se assim tirasse cópias dela, para a hipótese de a história se extraviar (BUARQUE, 2009, p.96)”. Sobre essa repetição o narrador volta a comentar páginas adiante, numa riquíssima construção:

Na velhice a gente dá para repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque cada lembrança já é um arremedo da lembrança anterior. A própria fisionomia de Matilde, um dia percebi que eu começava a esquecer-la, e era como se ela me largasse novamente. Era uma agonia, mais eu a puxava pela memória, mais sua imagem se desfiava. Restavam dela umas cores, um ou outro lampejo, uma lembrança fluida, meu pensamento em Matilde tinha formas vagas, era pensar num país e não numa cidade (BUARQUE, 2009, p. 136).

É interessante observar que o narrador, embora tenha consciência da imprecisão de sua narrativa, raramente assume que algumas coisas ele acrescenta ao relato, justamente porque existem as lacunas da memória, ou mesmo porque é dado a fabulações. Para esse contador, praticamente tudo o que narra, ainda que de forma imprecisa, teria feito realmente parte de sua história de vida.

É diferente do que ocorre com *Estorvo*, também de Chico Buarque, cujo narrador desconfia que a chuva, sempre recorrente em suas lembranças, foi uma construção posterior, e não da época:

Não é razoável que tenha chovido tanto em minha infância. Mas me vejo menino, e chove. Minha irmã já adolescente, e chove. Os dois no riacho, em roupa de banho, queimados de sol, e chove. O sol, vejo o sol no cimento, vejo o gato deitado no sol do cimento, e chove. Pode ser que então não chovesse; a chuva imprimiu-se mais tarde na memória. (BUARQUE, 1991, p.66).

É claro que o narrador de *Estorvo* não é idoso como o de *Leite Derramado*, o que contribui para que aquele possa discernir melhor os fatos e para que este nem se dê conta das contradições de sua própria história.

Ainda em *Estorvo* há um outro grande exemplo da desconfiança do narrador quando este quer forçar a memória e a memória lhe dá o que quer, mas aquilo que ela lhe dá não se sabe se é exato, mas talvez fruto de seu querer. É num momento em que quer se lembrar dos pés de seu amigo, mas não consegue:

Torno a me lembrar do meu amigo olhando o horizonte, seus cabelos molhados negros como nunca, e ele agora se penteia com mais vagar que antes. Provavelmente se sentindo lembrado, tira longo proveito da situação. Traga um cigarro, que na lembrança anterior nem existia, e fica se deixando olhar, como um ator de perfil. Que se vira para mim de repente, querendo me surpreender, com um brilho nos olhos que me incomoda de novo. E já vai anoitecer sem que eu tenha conseguido olhar seus pés. Mas mesmo aquilo que a gente não se lembra de ter visto um dia, talvez se possa ver depois por algum viés da lembrança. Talvez dar órbita de hoje aos olhos daquele dia. E é assim que vejo finalmente os pés do meu amigo, pelo rabo do olho da lembrança (BUARQUE, 1991, p.76-7).

Portanto, já em seu primeiro romance se observa um narrador com alguns pensamentos metamemorialísticos, e bastante desconfiado dessa relação entre verdade e ilusão.

Voltando a *Leite Derramado*, ao trecho em que Eulálio fala de seu sofrimento por não se lembrar totalmente da fisionomia de Matilde, por mais que

se esforçasse, é possível relacioná-lo ao seguinte excerto da canção “Roda-Viva”:
“No peito a saudade cativa/ Faz força pro tempo parar/ Mas eis que chega a roda-
viva/ E carrega a saudade pra lá” (BUARQUE, 1968)⁵⁵. Embora a canção, escrita
metaforicamente pelo contexto da ditadura militar, se refira à oposição entre o
desejo de ter voz ativa e à realidade de estancamento desse querer, também
dialoga com o trecho do romance, dado que também nele há o contraste entre
desejo e fuga. No peito de Eulálio a saudade por Matilde insiste em lembrar de
seus traços, mas a roda-viva do tempo quer impedi-lo de ter ao menos esse saíbo.

Após Eulálio falar da memória como uma vasta ferida; da memória com um
grande espaço para pessoas antigas e com pouco espaço para pessoas novas; da
memória como um pandemônio, embora tudo esteja lá dentro; da lembrança como
um arremedo da lembrança anterior, há ainda uma outra imagem muito bem
elaborada que é a memória que pode ser dividida em “camadas”: “São tantas as
minhas lembranças, e lembranças de lembranças de lembranças, que já não sei
em qual camada da memória eu estava agora” (BUARQUE, 2009, p. 138-9). As
camadas da memória de Eulálio dizem respeito aos vários momentos de sua vida,
e em seu narrar esses momentos muitas vezes se misturam, como o banho que
Eulálio toma já velho, e ao pensar em Matilde sente reavivado seu desejo, e o
primeiro banho que sente necessidade de tomar logo que a conhece.

Dessa forma, Eulálio, ainda que não reflita se a imaginação está lhe
ajudando em suas narrativas, tem consciência das misturas temporais que sofrem
seu narrar.

Como a Eulálio pouco sabor lhe resta, uma de suas últimas ilusões é ter
registradas em papel suas experiências, ainda que dolorosas, e as glórias
passadas da família Assumpção. É assim que coloca sua esperança numa
determinada enfermeira: “Sem você me enterrariam como indigente, meu passado
se apagaria, ninguém registraria a minha saga”⁵⁶ (BUARQUE, 2009, p.119).

⁵⁵ Álbum: Chico Buarque de Hollanda. Essa letra faz parte da peça de mesmo nome, escrita em
1967 e que, um ano depois, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, recebeu montagem no
teatro Oficina.

⁵⁶ Eulálio veria essa última ilusão também desfeita.

Eulálio acredita tanto no caráter excepcional de sua história que a denomina “saga”. E a despeito de se poder contestar a exuberância de suas vivências, até porque sempre fez um papel secundário e passivo, recebendo os reflexos dos atores principais, é assaz aceitável coloca-lo como agente da saga de seus próprios pensamentos e delírios derramados a sua desatenta plateia. E para Eulálio, ao mesmo tempo em que narrava as aventuras de seus antepassados, era como se ele próprio fosse o ator.

A ilusão sobre o registro de suas histórias é o que o manteria vivo: “Muita vez de fato já invoquei a morte, mas no momento mesmo em que a vejo de perto, confio em que ela mantenha suspensa a sua foice, enquanto eu não der por encerrado o relato da minha existência” (BUARQUE, 2009, p.184). É significativo que, momentos depois dessa fala, ele conta a alguém que a enfermeira o deixara, imaginando ela (na imaginação de Eulálio, isto sim) que já teria espremido suas “memórias até o bagaço”. E confidencia: “Mas isso é o que ela pensa, saibam os senhores que, só da minha mulher, ainda tenho na cabeça um baú repleto de reminiscências inéditas” (BUARQUE, 2009, p.185). A seguir narra novamente o episódio de como conhecera Matilde, o que faz o leitor suspeitar que a demência (talvez o Alzheimer) o esteja dominando. E talvez o Mal de Parkinson: “Se não fossem meus tremores e câimbras nas mãos, eu preencheria de meu próprio punho, com caligrafia miúda, um caderno para cada dia vivido ao lado da minha mulher” (BUARQUE, 2009, p.185). O irônico é que o narrador crê firmemente que a sua filha é que “está gagá” (BUARQUE, 2009, p.192), pois que, convertida ao protestantismo, dá o testemunho de suas tribulações passadas, sempre com um enredo diferente sobre a morte de sua mãe.

3.6 Desejo, ciúme, abandono e saudade

Sempre
Eu te contemplava sempre
Feito um gato aos pés da dona
Mesmo em sonho estive atento

Para poder lembrar-te sempre
Como olhando o firmamento
Vejo estrelas que já foram
Noite afora para sempre

O teu corpo em movimento
Os teus lábios em flagrante
O teu riso, o teu silêncio
Serão meus ainda e sempre

Dura a vida alguns instantes
Porém mais do que bastantes
Quando cada instante é sempre
("Sempre", *Carioca*: Biscoito Fino, 2006)

O episódio dos banhos que se entrecruzam na memória do narrador é um dos que tratam da recorrência intermitente da lembrança de Matilde, remetendo ao intenso desejo e à dolorida saudade de Eulálio por sua esposa.

Ao afirmar que um dia percebeu que já estava se esquecendo dos traços da mulher, conta à sua filha que já "não recebia sua mãe em sonhos, já não rolava durante o sono para acordar no lado direito da cama, onde o colchão permaneceu côncavo dela" (BUARQUE, 2009, p.136-7). Após afirmar que mesmo após se mudar para o subúrbio não perdera a linha, vestindo pijamas sedosos de seu pai e roupão de veludo para caminhar no quintal, ali, fazendo sua higiene num banheiro "com paredes chapiscadas e chão de cimento" (BUARQUE, 2009, p.137), e onde "à guisa de chuveiro havia um cano caprichoso, que ora pingava água a contagotas ora a soltava em jatos sobre a latrina" (BUARQUE, 2009, p.137), teve uma "tardia e talvez derradeira visão de Matilde, à maneira de uma visita da saúde" (BUARQUE, 2009, p.137):

Diante de uma parede sem emboço, eu sonhava com cavalos-marinhos nos azulejos, com as louças inglesas do nosso antigo banheiro, quando sem esforço algum 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. Recordei-a

envolta no vapor, já me escancarando os olhos negros, recordei seu sorriso preso nos lábios, seu jeito de encolher os ombros e me chamar com o dedo indicador, e cheguei a crer que ela me chamava para o outro mundo. Recordei seu movimento de corpo, ao se encostar nos cavalos-marinhos da parede, o sutil balanceio dos seus quadris, e de repente me senti dotado de uma força que fazia anos já não tinha (BUARQUE, 2009, p.137-8).

A partir daqui o narrador faz uma transição abrupta de destinatário, pois logo pensa estar falando à sua mãe. Primeiro afirma, dirigindo-se à filha ainda: “Olhei-me, admirado, havia em meu corpo de velho um desejo por Matilde semelhante ao do nosso primeiro encontro, acho que nunca lhe contei como a conheci na missa do papai” (BUARQUE, 2009, p.138); e já a seguir dirige-se a alguém que estava na mesma missa, que será a sua mãe: “Você ali a meu lado deve ter percebido meu desassossego, não duvido mesmo que tenha batido os olhos nas minhas entrepernas, e imediatamente desviado a vista, incrédula” (BUARQUE, 2009, p.138). É assim que passa a contar a sua mãe da primeira impressão a respeito de Matilde, narração essa que ao longo do romance se repete amiúde, e em que normalmente consta o jeito como Matilde pronunciou o nome “Eulálio”, e os seus negros olhos:

Porque com seus olhos apenas, aqueles olhos meio árabes, Matilde dava a entender seus menores movimentos de corpo, o sutil balanceio dos seus quadris, e tive de correr para casa, eu precisava de um banho fresco. E debaixo do banho observei meu corpo fremente, só que neste momento minha cabeça fraquejou, não sei mais de que banho estou falando (BUARQUE, 2009, p.138).

É nesse momento que aparece a imagem da “camada da memória”, e em que se admira pela volta do desejo:

Nem sei se eu era muito moço ou muito velho, só sei que me olhava quase com medo, sem compreender a intensidade daquele meu desejo. *E tive a sensação absurda de que, na minha mão, estava o pau duro do meu pai*, mas é triste ser abandonado assim falando com o teto, ardendo de caxumba. Você se esqueceu do

meu beijo, não tirou minha febre, partiu sem cantar minha berceuse (BUARQUE, 2009, p.139, grifo nosso).

Por essa e outras passagens, verifica-se como não só o narrador faz confusão de pessoas, tempos e lugares, como às vezes também age como se ele próprio fosse mais novo. Nesse caso, como se fosse criança, e a mãe o deixasse sozinho com febre e caxumba.

A título de curiosidade, é interessante observar, no trecho destacado acima, um eco de um outro romance de Chico Buarque, *Estorvo*, em que há também essa estranheza do narrador perante o órgão sexual e a mão que o segura:

Viso afinal o centro da latrina, tenho a bexiga repleta, mas o líquido arde e se recusa a extravasar. É como se a mão que segura o pau não me pertencesse. Vem-me a sensação de ter ao lado alguém invisível segurando o meu pau. Agito aquela mão, articulo os dedos, altero a empunhadura, tomo consciência da minha mão, mas agora é como se eu manipulasse o pau de um estranho à minha frente (BUARQUE, 1991, p.125).

No caso de *Estorvo*, o narrador inominado é alguém num estado de semiconsciência e marginalização, e que, encontrando-se na casa da irmã e precisando urinar às pressas, entra no banheiro. A sensação estranha que sente parece ser decorrência mesmo dessa sua peculiaridade de quem vive alheado do mundo. Já em *Leite Derramado*, o absurdo da sensação talvez possa ser lido como uma espécie de ônus pelo peso da tradição familiar, sobretudo pelo nome do narrador que é tão carregado de alteridade. Além do que, o pai, como o avô do narrador, parecia ser bem sucedido com as mulheres no campo sexual.

Há um outro momento em que Eulálio faz diretamente essa relação entre o seu desejo e o comportamento sexual de seu pai. A herança é assim recebida com sucesso, principalmente a partir do momento em que conhece Matilde. Aliás, esse outro trecho, situado no início do romance, é novamente um narrar sobre como conheceu a esposa, sobre como precisou urgentemente de um banho, sobre a descoberta da paixão. E num momento em que o pai há pouco morrera,

pois tudo isso acontece nas exéquias de seu pai, ao final das quais, numa imensa fila para receber as condolências, e já de olho em Matilde durante toda a missa, e no meio da qual fica excitado a observá-la, a vê dar-lhe os pêsames e a ouve chamá-lo pelo nome de que não gosta, Eulálio:

O Eulálio do meu tetravô português, passando por trisavô, bisavô, avô e pai, para mim era menos um nome do que um eco. Então a encarei e disse, não entendi. Matilde repetiu, coragem, Eulálio, e já agora, em sua voz ligeiramente rouca, parecia que meu nome Eulálio tinha uma textura. Falou meu nome como se o arranhasse um pouco, e quando num volteio se retirou, tive como temia novo arrebatamento obsceno (BUARQUE, 2009, p.31-2).

Nesse momento, para evitar um vexame, foge para casa:

Entrei pelos fundos e subi direto para o banheiro, pois tinha transpirado muito e carecia de um banho fresco. E urgia compreender melhor o desejo que me descontrolara, eu nunca havia sentido coisa semelhante. Se desejo era aquilo, posso dizer que antes de Matilde eu era casto. Quem sabe se, inadvertidamente, eu não teria me apossado da volúpia do meu pai, assim como da noite para o dia herdara gravatas, charutos, negócios, bens imóveis e uma possível carreira na política (BUARQUE, 2009, p.32-3).

É assim que vem a cena, debaixo do chuveiro, que será revisitada depois na velhice: “Olhando meu corpo, tive a sensação de possuir um desejo potencial equivalente ao dele, por todas as fêmeas do mundo, porém concentrado numa só mulher” (BUARQUE, 2009, p.33).

Leyla Perrone-Moisés, na contracapa do livro *Leite Derramado*, afirma:

Percorre todo o relato, como um baixo contínuo, a paixão mal vivida e mal compreendida do narrador por uma mulher. Os traços e gestos de Matilde, ao mesmo tempo que determinam a paixão do marido, ocasionam a infelicidade de ambos. Embora vista de forma indireta e em breves *flashes*, Matilde se torna, também para o leitor, inesquecível (PERRONE-MOISÉS, contracapa).

De fato, Matilde deve figurar entre as personagens femininas mais marcantes da literatura brasileira vistas pelo torto viés do ciúme masculino, de que foram vítimas a Capitu de Bentinho e a Madalena de Paulo Honório.

Ao relembrar suas atitudes para com a esposa, o narrador algumas vezes mostra consciência de seus erros no trato com a amada. Não os assume propriamente, mas afirma que agiria diferente com a enfermeira a quem propõe casamento: “Quando sair daqui, vou levá-la comigo a toda parte, não terei vergonha de você. Não vou criticar seus vestidos, seus modos, seu linguajar, nem mesmo seus assobios” (BUARQUE, 2009, p.61). Tais negativas são o oposto de sua postura para com Matilde. Havia, nessa atitude, uma mistura de ciúmes e posterior vergonha por Matilde ser diferente.

Ainda falando à enfermeira, diz ter aprendido um pouco sobre o ciúme:

Com o tempo aprendi que o ciúme é um sentimento para proclamar de peito aberto, no instante mesmo de sua origem. Porque ao nascer, ele é realmente um sentimento cortês, deve ser logo oferecido à mulher como uma rosa. Senão, no instante seguinte ele se fecha em repolho, e dentro dele todo o mal fermenta. O ciúme é então a espécie mais introvertida das invejas, e mordendo-se todo, põe nos outros a culpa da sua feiúra (BUARQUE, 2009, p. 61-2).

No início Eulálio não tinha tal consciência, e narra um episódio em que sua esposa se arrumara toda, de vestido e turbante⁵⁷ laranja, para o acompanhar ao cais do porto, para receber um engenheiro francês, e ele decide não levá-la:

Parecia empinada na ponta dos pés, com os sapatos de salto, e estava muito corada ou com ruge demais. E quando vi sua mãe naquele estado, falei, você não vai. Por quê, ela perguntou com voz fina, e não lhe dei satisfação, peguei meu chapéu e saí. Nem parei para pensar de onde vinha a minha raiva repentina, só senti

⁵⁷ Em entrevista de Chico Buarque à Revista Ípsilon, afirma que sua mãe, centenária, aprovou o livro e as referências históricas, mas fez um reparo no turbante de Matilde. <http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=236612> acessado em 10 de maio de 2012.

que era alaranjada a raiva cega que tive da alegria dela (BUARQUE, 2009, p.12).

O engenheiro francês Dubosc, colega de trabalho de Eulálio, será alguém que despertará ainda mais o ciúme de Eulálio:

E uma vez, no cabaré Assirius, depois de dançar com senhoritas de outra mesa, pediu mais uma batida de limão e me perguntou por que eu nunca me fazia acompanhar da minha mulher, que todos diziam ser tão charmosa. Não sei de onde tirou isso, no seu círculo ninguém conhecia Matilde. Disse ainda que, pelo telefone, minha esposa tinha uma voz cálida e falava um excelente francês. Já isso certamente ele disse para me lisonjear, e me fez rir porque Matilde em francês era quase tatibitate. Eu cogitara mesmo em levá-la à recepção da embaixada, e para a ocasião ela havia feito as unhas e separado um vestido cor de laranja. Mas concluí que não valia a pena, Matilde ficaria encabulada naquele meio (BUARQUE, 2009, p. 44-5).

A partir daqui Eulálio começa a narrar que, juntamente ao ciúme, está a vergonha por certas maneiras de Matilde, como seu gosto musical, seu jeito de dançar e de se vestir. Numa das poucas vezes em que Eulálio a leva para sair, e nessa ocasião sugere que Matilde dance maxixe com o francês, observa:

Talvez pelo contraste, ela brilhava entre dezenas de dançarinos, e notei que todo o cabaré se extasiava com a sua exibição. Todavia, olhando bem, eram pessoas vestidas, ornadas, pintadas com deselegância, e foi me parecendo que também em Matilde, em seus movimentos de ombros e quadris, havia excesso. A orquestra não dava pausa, a música era repetitiva, a dança se revelou vulgar, pela primeira vez julguei meio vulgar a mulher com quem eu tinha me casado (BUARQUE, 2009, p.65-6).

Após o francês ir embora, sem se despedir direito, sem sequer beijar a mão de Matilde, Eulálio observa: “Talvez tenha concluído, ao longo da noite, que ela era mulher para dançar maxixe, e não de beijar a mão” (BUARQUE, 2009, p.66). Já Matilde, no caminho de casa, volta assobiando a melodia do maxixe, o que irrita Eulálio. Mais irritado fica ao ver que ao chegar em casa Matilde vai direto à

cozinha, como era seu costume, e critica essa mania de Matilde estar sempre na cozinha a conversar com as empregadas. É nesse momento que vem à tona uma das cenas mais violentas na atitude de Eulálio com sua esposa:

Então me vi tomado de um sentimento obscuro, entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha. 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, e seu corpo tremeu inteiro, levando o meu a tremer junto (BUARQUE, 2009, p.67).

Outra cena em que se vê a desconfiança de Eulálio em relação ao envolvimento de Matilde com o francês, é aquela em que estão jantando na casa da mãe de Eulálio e então as luzes se apagam. Depois de levar sua mãe com o castiçal até o quarto dela, vem tateando a procurar Matilde:

Cheguei cego à sala de jantar e sussurrei, Matilde, Matilde, não sei por que falava assim tão baixo. Também sussurravam na copa, onde à luz de velas enfiadas em gargalos, os empregados comiam empadinhas com vinho estragado. 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. Olhei em torno e, sem ser perguntada, Matilde disse que ele tinha acabado de sair com os amigos franceses (BUARQUE, 2009, p.90-1, grifo nosso).

Há que se destacar que a expressão “caçadores de cabeças” foi dita anteriormente por Matilde, que perguntara a Dubosc se os índios xavantes que ele conhecera não eram antropófagos. O francês teria achado graça das palavras de Matilde, ditas num francês escolar. Além disso, na hora em que as luzes se apagam, Dubosc estava na cozinha para cumprimentar o chofer francês. Na cabeça do marido ciumento, era para Dubosc e não para o chofer francês que

Matilde estaria sussurrando. As duas possibilidades parecem verossímeis; no entanto, como o próprio narrador observará, Matilde era leve de espírito, e demonstra ser uma mulher alegre, curiosa e sem preconceitos.

O ciúme chega a provocar delírio em Eulálio, que, ao saber que Dubosc chegara a estar em sua casa em sua ausência, imagina um caso entre ele e sua esposa. Segundo Matilde, o francês teria entrado para trocar de roupa em casa, já que eles moravam numa casa de praia, e mal o teria visto. E não seria a primeira vez que ele e o médico francês apareciam rapidamente. Sobre tudo isso cisma Eulálio no caminho a um compromisso na Marambaia, onde ficara de se encontrar com Dubosc. Nesse caminho, por distração, acaba se perdendo, imaginando que o francês, naquele momento, estaria na praia com a esposa, e que antes já haveriam se encontrado: “Queria me convencer de que os dois nunca se esbarrariam no entra-e-sai da casa, seus olhares nunca se cruzariam em horas de banhos de sol” (BUARQUE, 2009, p.112). A partir daí mais e mais Eulálio imagina cenas entre sua esposa e o francês: “Não, Matilde não resistiria a puxar conversa, em breve já lhe estaria perguntando pela sua vida na França, se era casado, se sua mulher era jovem e bonita, quantos filhos tinham” (BUARQUE, 2009, p.112). A desconfiança chega ao ponto de duvidar do compromisso marcado pelo francês, que propositadamente teria feito Eulálio tomar um longo caminho numa estrada esburacada:

E de repente me pareceu óbvio que os franceses me faziam de tolo, eles jamais cogitaram em se aventurar por conta própria na estrada esburacada e íngreme em que eu me perdia. Com aquele calor que eles chamam de senegalesco, já estariam refestelados à sombra da barraca de Matilde, com a filha e a babá (BUARQUE, 2009, p.113).

Após mais algumas cenas fantasiadas pelo marido ciumento, Eulálio chega à barraca da praia de Copacabana: “[...] foi fácil distinguir nossa barraca. Era um círculo azul-celeste, à distância parecia o vestido rodado da mulher casada com

quem meu pai teve seu último romance” (BUARQUE, 2009, p.115). Como está com a expressão alterada, assusta a babá e a filha, que começa a chorar:

Perguntei por Matilde, Balbina me apontou o chalé, e já do portão se ouvia música. Pensei que fosse um maxixe, mas era o tal do samba que ela deu para ouvir todo dia: jura, jura, jura de coração. A porta de casa estava escancarada, e na sala deparei com Matilde de maiô, dançando com o preto Balbino. Sim, o preto Balbino, eu não acreditei, mas era ele. Não reagiram ao me ver, os dois continuaram a dançar e a me olhar e a me sorrir como se nada fosse (BUARQUE, 2009, p.115).

Ainda tomado pelo ciúme e pela infâmia em ver sua esposa “nos braços daquele crioulo”, dá um pontapé na vitrola de Matilde, deixando-a atônita. Enquanto isso, o telefone toca e é o francês perguntando o que ele ainda faz em casa, atrasado para o compromisso. Eulálio não chega a tempo, e no caminho de volta compra uma radiovitrola de último tipo para Matilde, que volta a ficar bem com ele, pois “ela era leve de espírito” (BUARQUE, 2009, p.116).

Outro momento em que a imaginação o faz delirar de ciúme é quando ouve gemidos de Matilde. Ela, nesse momento, já não é mais uma pessoa alegre. Não fala com Eulálio, não dá mais o peito à filha, vive reclusa em seu quarto. A princípio Eulálio imagina que Matilde está pensando nele:

Mas eis que, do nada, me subiu à cabeça uma quentura violenta, senti minha pele inteira se repuxar. Num instante fui tomado pela ideia de que havia um homem com Matilde, eu já ouvia ofegos de homem mesclados aos gemidos dela. Meus olhos como que se encheram de sangue, e os tacos do assoalho imitavam pegadas de um homem grande, uns pés sujos de areia no caminho de Matilde. Eu via pegadas por todo o piso, antigas e recentes, direitas e esquerdas, indo e vindo, também de lado, era um quebra-cabeça de pegadas justapostas (BUARQUE, 2009, p.135).

Novamente não era o que Eulálio suspeitara; Matilde, chorando, estava derramando o leite de seu peito na pia do banheiro. E em breve sairia de casa. Quando, páginas adiante, Eulálio fala à enfermeira que ela perdeu lances

fundamentais de sua vida, relata um outro episódio em que se equivoca quanto à traição de Matilde. Matilde já saíra de casa, e Eulálio invade o Palace Hotel de madrugada, crendo que a esposa estaria com Dubosc, e a mulher que ali encontra é a esposa do médico francês: “Um indivíduo que abusava de uma mulher de peitos murchos, pelo prazer de lesar seu melhor amigo. Matilde precisava saber disso, eu a acordaria para lhe relatar o flagrante, mas ela ainda não estava em casa ao meu regresso” (BUARQUE, 2009, p.160-1).

Segundo Eulálio, Matilde saíra de casa dias mais tarde do episódio da vitrola quebrada. Ora, tudo aconteceu, portanto, muito rápido: de uma mulher alegre, leve de espírito, para uma mulher reclusa, e que logo abandonaria o marido, passaram-se apenas dias. O que teria acontecido para essa brusca mudança? Não há respostas a essa pergunta; apenas suposições, já que o narrador não conta tudo, seja por incapacidade, por intenção ou por ambas as coisas. Textualmente, tal ambigüidade será uma das virtudes do livro.

Três possibilidades podem ser aventadas: Matilde é maltratada por Eulálio; Matilde foge com outro homem; Matilde está doente.

Seja qual fosse a causa, é fato que Eulálio não sabia lidar com a esposa. Se não foi a causa principal, com certeza essa incapacidade de entender Matilde e de mostrar seu amor contribuiria para o abandono que se seguiu.

Eulálio, ao invés de demonstrar seu amor, diminuía Matilde em público: “Também é possível que eu a iniba com minhas risadas, nas raras vezes em que se mete a falar francês. Apresso-me a corrigir sua pronúncia, desculpo-me por suas faltas gramaticais, e com isso não é raro ela se reprimir no meio de uma frase (BUARQUE, 2009, p.109-10)”. Eulálio muitas vezes a deixava em casa ao vê-la toda arrumada, preferindo sair sozinho. Assim, a humilhação, o ciúme e a vergonha podem ter contribuído para a fuga de Matilde. E o fato de o médico amigo da família ter falado em doença, poderia ter sido a pedido de Matilde, que não mais queria vê-lo:

Porém mais tarde comecei a duvidar do relato do médico, pois não me recordava de Matilde tossindo, e a lavadeira teria me alertado caso ela andasse botando sangue pela boca. Eu tinha um pé-atrás com aquele doutor, não porque fosse judeu, mas pusilânime, sua mulher o induziria facilmente a me contar qualquer patranha (BUARQUE, 2009, p.164).

Outra possibilidade seria a fuga de Matilde com outro homem, como o próprio Dubosc. Eulálio preferia acreditar nessa possibilidade a pensar em Matilde doente: “A figurar Matilde trancada num sanatório, era mil vezes preferível perambular pela cidade, adivinhando a silhueta dela em cada janela de arranha-céu. Algum dia eu haveria de topá com ela, mesmo que se passassem anos, mesmo aos beijos com outro (BUARQUE, 2009, p.164)”. No entanto, depois de fantasiar como seria esse outro homem e como Matilde ainda dele se lembraria, Eulálio termina dizendo que “o inferno era a doença de Matilde” (BUARQUE, 2009, p.165). Dessa forma, a hipótese mais plausível para a fuga de Matilde parece ser de fato a doença que lhe sobreveio. E o fato de Eulálio ser o último a saber de tal doença se deve também ao modo como ele estava se relacionando com a esposa.

Também fica em aberto como Matilde teria morrido, se de um acidente de carro ou da doença que a contagiou.

Observe-se como Eulálio nunca soube lidar com o desaparecimento da esposa, e como consequência não sabe o que contar à filha, que cresce revoltada com isso. Há sempre também várias versões de Maria Eulália sobre ela não ter mãe.

Em toda a narrativa está presente a marca da ausência de Matilde, e sua consequente dor na vida de Eulálio. Examine-se o seguinte trecho, de bastante poesia: “Sem Matilde, eu andava por aí chorando alto, talvez como aqueles escravos libertos de que se fala. Era como se a cada passo eu me rasgasse um pouco, porque minha pele tinha ficado presa naquela mulher” (BUARQUE, 2009, p.56). Tal sentimento do narrador evoca uma composição de Chico, “Pedaço de mim” (*Ópera do Malandro*, Polygram/Philips, 1978): Oh, pedaço de mim/ Oh, metade afastada de mim/ Leva o teu olhar/ Que a saudade é o pior tormento/ É pior do que o esquecimento/ É pior do que se entrevar (...). E também

“Desencontro” (*Chico Buarque de Hollanda*, vol.3., RGE, 1968): “A sua lembrança me dói tanto/Eu canto pra ver/ Se espanto esse mal/Mas só sei dizer/Um verso banal/Fala em você/Canta você/É sempre igual [...]”.

Embora depois tivesse levado outras mulheres pra casa, a lembrança de Matilde continuava forte: “Porém meu desejo pela sua mãe permanecia vivo, sua lembrança me assaltava na cama, no banho, na escada, a cozinha eu até evitava” (BUARQUE, 2009, p.93). Eulálio ainda fazia as outras mulheres usarem a roupa de Matilde e vislumbrava a ex-esposa em revistas ilustradas: “A verdade é que sem sua mãe, o chalé outrora tão solar foi se deteriorando. E por mais que se erguessem edifícios a sua volta, era a sombra de Matilde que eu via sempre em cima dele” (BUARQUE, 2009, p.94). Até na filha verificaria frequentemente o que restava de Matilde:

Não era loucura minha, a Balbina também notava que cada dia você perdia mais um traço da mãe, e nesse passo já perdera todo o desenho original da boca, fora o negro dos olhos e a tez acastanhada. Era como se, na calada da noite, Matilde passasse para buscar suas coisas no rosto da filha, em vez dos vestidos no armário ou dos brincos na gaveta (BUARQUE, 2009, p.94-5).

Nas mudanças de casa, Eulálio não esquece de levar consigo os vestidos de Matilde. São relíquias que se perderão como figurino de uma peça representada no Chile, na época em que Maria Eulália queria ser atriz: “E ao saber da prisão de políticos, proletários, estudantes e até artistas de teatro, temi pelos vestidos de Matilde, pressenti que nunca mais os veria” (BUARQUE, 2009, p. 148). Mesmo já se esquecendo da fisionomia da mulher, o sentimento ainda era forte.

A distância temporal entre o acontecido e o rememorado, e a impossibilidade de reviver o passado, tornam o relato sobre o amor de Eulálio por Matilde ainda mais prenhe de idealização e beleza, principalmente porque tais reminiscências estão envoltas aos elementos trágicos do amor mal resolvido e da morte. Como no poema drummondiano, “Memória”: “Amar o perdido/ deixa

confundido/ este coração. // Nada pode o olvido contra o sem sentido/ apelo do Não. // As coisas tangíveis/ tornam-se insensíveis/ à palma da mão. // Mas as coisas findas, / muito mais que lindas, / essas ficarão” (ANDRADE, 2005, p.238). É assim que a breve história de amor entre Eulálio e Matilde, coisa finda, ficara na alma do narrador.

3.7 A maestria da composição

“O trabalho em uma boa prosa tem três graus: um musical, em que ela é composta, um arquitetônico, em que ela é construída, e, enfim, um têxtil, em que ela é tecida”. Walter Benjamin

Os vinte e três capítulos de *Leite Derramado* representam os vinte e três monólogos entabulados por um centenário narrador, que, imobilizado num hospital, tem ainda a ilusão de que seus interlocutores, sobretudo uma indeterminada enfermeira, registrem suas reminiscências. Apesar de muitas vezes confundir ouvintes, personagens, espaço e tempo, muito se depreende de sua narrativa, até mais que ele próprio, o narrador.

O primeiro aspecto, pois, que dará verossimilhança a tais monólogos será a própria natureza da oralidade. Para conseguir esse efeito, uma linguagem informal é utilizada, com referências ao destinatário e com muitas expressões coloquiais, embora expressões difíceis e desusadas também sejam notadas, para denotar a idade e a posição do narrador.

As referências ao destinatário são normalmente feitas através do pronome de tratamento “você”, mais informal: “Antes de exhibir a alguém o que lhe dito, você me faça o favor de submeter o texto a um gramático, para que seus erros de ortografia não me sejam imputados” (BUARQUE, 2009, p.18). Outras vezes usa a expressão “senhora” ou “senhores”, como em “Mas a senhora sempre me interrompe com esse negócio de doutor Assumpção, eu já lhe disse que não sou doutor” (BUARQUE, 2009, p.70); e “Digo aos senhores que conheci o vasto

mundo (...)” (BUARQUE, 2009, p.180). Em ambos os exemplos o verbo “dizer” corrobora o próprio ato da fala. Há momentos em que o narrador ainda testa o canal de comunicação: “E falo devagar, como quem escreve, para que você me transcreva sem precisar ser taquígrafa, você está aí?” (BUARQUE, 2009, P.7).

Quanto às expressões coloquiais, essas são inúmeras. Uma delas é “mil oitocentos e lá vai fumaça” (BUARQUE, 2009, p.6), que será repetida mais umas duas vezes no decorrer do romance. Também aparecerá a versão “Em mil seiscentos e lá vai pedrada” (BUARQUE, 2009, p.195). Sobre essa expressão, em entrevista à Isabel Coutinho, para a Revista Ípsilon, Chico Buarque revela:

Engraçado que eu quase usei uma expressão portuguesa, “mil novecentos e carqueja”. Li não sei onde, mas não está nos meus dicionários e acabei por deixar de lado. Aqui ninguém ia perceber. “E lá vai fumaça” era o mais usado no Brasil, mas também fora de moda. Se você falar na rua “mil e oitocentos e lá vai fumaça” vai-se entender. Se falar “mil oitocentos e lá vai pedregulho” também. (2009)

Por esse trecho se percebe uma preocupação do escritor em ser claro ao leitor, além do desejo de que a expressão usada fosse brasileira, e não portuguesa. E por ser fora de moda, tal expressão cabia bem ao personagem.

Outros clichês encontrados são, por exemplo: “É o tal negócio (...)” (BUARQUE, 2009, p.23); “tomem tento” (p.52); “despir com os olhos⁵⁸” e “pregar uma peça⁵⁹”, como em: “Então pode ser que eu tenha despido com os olhos,

⁵⁸ A expressão viria da seguinte lenda: Das mãos de Han Su saíram as mais finas e delicadas peças de seda já vistas em todos os tempos. Eram tão leves e macias que escorregavam entre os dedos. Por isso a imperatriz Guang Xi decidiu que o Trono deveria ter os produtos de Han Su com exclusividade. As sedas saíam da tecelagem do artesão diretamente para o vestuário dos concubinos da imperatriz. Diz a lenda que ela precisava apenas olhar para eles para fazer a seda deslizar e deixar seus corpos nus. <http://almanaque.wordpress.com/2009/09/17/dramatis-person%C3%A6-85-han-su/> Acessado em 15 de fevereiro de 2013.

⁵⁹ A origem da expressão é incerta. De acordo com o filólogo Menezes de Oliva, peça era uma das denominações dos escravos trazidos da África para o Brasil. Para enganar os compradores de escravos, que procuravam homens saudáveis, os traficantes diziam que alguns eram jovens quando, na verdade, já haviam passado havia muito dos 30. Outra provável interpretação para a expressão tem origem no século 19. Peça, para os portugueses, era a moeda do dinheiro corrente. E pregar era sinônimo de transmitir, dar. Só que ninguém dá para outra pessoa, a troco de nada, uma peça de verdade – apenas a falsa, que não tem valor. Pregar uma peça, então, significava

como se dizia, porém neste momento a memória me prega uma peça” (p.86); “entregar às baratas” (p.120); “e de lambuja” (p.179); “se engraçou” (BUARQUE, 2009,p.183).

É possível também verificar modos de falar que denotam a idade do narrador e sua posição de homem de família tradicional, como sempre faz questão de ressaltar.

Ao reclamar de suas dores à sua filha, que nesse momento Eulálio confunde com a enfermeira, diz: “Não sei que graça pode achar dos meus esgares, é uma pontada cada vez que respiro” (BUARQUE, 2009, p.10). “Esgares” não é uma palavra de uso popular, como também não o são as expressões: “Ao passo que” (p.14); “Com seus respectivos” (p.14); “contraparentes” (p.14); “meliantes” (p.49); “conquanto” (p.55); “longevos” (p.55); “alvissareira” (p.145); “elã” (p.157); “idade provecta” (p.172). Já o vocábulo “meganha”, que está na frase: “Segui até a esquina, onde estava parada uma radiopatrulha com dois meganhas dormindo nos bancos reclinados” (BUARQUE, 2009, p.175), e que significa “soldado da polícia”, é uma gíria antiga. A expressão “Bom dia, flor do dia” (p.35) também vem de outros tempos.

O narrador, além de salientar a todo o momento sua origem nobre, procura falar “bonito” para se destacar do “povo” à sua volta. Ele diz: “Ouço suas vozes, e posso deduzir que são pessoas do povo, sem grandes luzes, mas minha linhagem não me faz melhor que ninguém. Aqui não gozo privilégios, grito de dor e não me dão opiáceos, dormimos todos em camas rangedoras”. (BUARQUE, 2009, p.50). Apesar de afirmar que sua “linhagem” não o faz diferente dos outros, ainda assim continua a desfiá-la. Diz ainda: “Seria até cômico, eu aqui, todo cagado nas fraldas dizer a vocês que tive berço” (BUARQUE, 2009, p.50). Mas continua a dizer, ainda que negando: “Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa” (BUARQUE, 2009, p.50). E assim prossegue, até dizer: “Agi como um esnobe, que como vocês devem saber, significa indivíduo

sem nobreza” (BUARQUE, 2009, p.50). Assim, mesmo dizendo aos supostos interlocutores que está na mesma situação que eles, continua agindo como um esnobe, embora ele não seja “um indivíduo sem nobreza”. O tom professoral continua. Chico Buarque, em entrevista já mencionada à Revista Ípsilon, revela ainda:

Agora eu acho que a linguagem do velho tem alguns anacronismos, principalmente quando ele se decide a falar com uma certa afectação. Quando ele lida com pessoas mais humildes, é uma forma de ele se valorizar por intermédio da linguagem, de criar uma distância de classe até, e então ele começa a falar de uma certa forma empolada. Ao mesmo tempo, aqui e ali, ele fala um português ou um brasileiro quase coloquial. Evidentemente que não escrevo como falo, nem pretendo reproduzir a linguagem oral, mas não creio que o livro inteiro seja escrito numa linguagem “démodée”. Acho que muitas vezes propositadamente é, mas não ao longo do livro todo. (2009).

De fato, em certas falas há uma certa “afetação”; em outras, um tom mais prosaico; em outras ainda, uma mistura da fala mais popular com a fala mais culta. Um exemplo dessa mistura está no episódio sobre uma desavença tida com um chofer de praça:

Ele não queria me esperar meia horinha em frente ao cemitério São João Batista, e como se dirigisse a mim de forma rude, perdi a cabeça e alcei a voz, escute aqui, senhor, eu sou bisneto do barão dos Arcos. Aí ele me mandou tomar no cu mais o barão, desaforo que nem lhe posso censurar (BUARQUE, 2009, p.50).

“De forma rude”, “alcei a voz”, “nem lhe posso censurar” são exemplos de expressões mais formais, enquanto “meia horinha” e “me mandou tomar no cu”, esta última uma repetição da fala do chofer, são falas mais vulgares. Igualmente é de se destacar o uso do termo “mais” no sentido de “além de”, como em “mais o barão”. Outro exemplo é “e penetras com suas amantes, mais as reminiscências dessa gente toda, até o tempo de Napoleão” (BUARQUE, 2009, p.14). Tal emprego de “mais” como uma conjunção aditiva é também um registro popular.

Mas o que realmente se distingue no estilo dessa prosa buarquiana é o ritmo ágil e o veio poético.

Sobre a poesia que está incrustada no romance existe uma série de exemplos. Riquíssimas construções de linguagem há em quase todas as páginas, e a despeito do autor ser um criativo e bem-sucedido compositor, o amante da literatura ficará ainda admirado da desenvoltura do escritor.

Um dos pilares utilizados para a estrutura poética do texto é o uso de metáforas e comparações.

Começando pelas metáforas, a primeira que se vê é referente à dor de Eulálio por viver sem Matilde. O narrador começa a falar de seus padecimentos físicos, reclama que não lhe aliviam as dores, e a seguir diz: “Mas bem antes da doença e da velhice, talvez minha vida já fosse um pouco assim, *uma dorzinha chata a me espetar o tempo todo, e de repente uma lambada atroz*” (BUARQUE, 2009, p.10, grifo nosso). E a seguir vem a referência a Matilde e uma metamemória já referida anteriormente: “Quando perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, *a memória é uma vasta ferida*” (BUARQUE, 2009, P.10, grifo nosso). A vida como dor, a memória como ferida, lembram a visão shopenhauriana de que viver é sofrer, e Eulálio e Matilde são exemplos do desencontro entre o eterno querer e as reduzidas possibilidades, gerando assim o sofrimento. E enquanto os pesares de Matilde apenas se visualizam nas linhas e entrelinhas do texto, os de Eulálio são nele confessados.

Num outro momento, em que Eulálio relembra que numa fotografia ele seria o único a ficar de frente para a câmera, se lê: “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.25, grifo nosso). Se viver é sofrer, nada mais coerente como representar o tempo como quem descarrega sua fuzilaria. Por esse trecho também se percebe o desejo de ser lembrado na posteridade, assim como suas memórias, que ele julga estarem sendo escritas por uma enfermeira, fariam esse papel de mantê-lo vivo.

Já ao refletir sobre a curta vida que teve Matilde, há a seguinte consideração: “Nos dedos de alguma fiandeira, provavelmente a linha da vida 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). A vida como uma linha que é tecida por uma fiandeira, feita de fibra de mais ou menos qualidade, e podendo parar no meio do caminho, não por ser curta, mas tortuosa, é uma bela imagem que representa a saudade e o amor do marido, e ao mesmo tempo a dúvida de que caminhos teria tomado a ex-esposa depois que o abandonou. Dá para observar, também nessa citação, palavras que exprimem hipótese, como “provavelmente”, “seria”, que é algo que se manifesta em muitos outros trechos. Além disso, aparece muitas vezes uma afirmação seguida de negação ou o contrário, como “não por ser a linha curta, e sim tortuosa”. É por isso que as conjunções adversativas são também bastante utilizadas, como nesse “e” adversativo. Em alguns casos haverá realmente contradição, mostrando que o narrador se confundiu.

O número de comparações é bastante expressivo, sendo que as referentes à Matilde, ao abandono e à saudade dela são as mais belas. As descrições feitas de Matilde a deixam na galeria de grandes mulheres da literatura brasileira, não deixando de ser associada, inclusive, à personagem machadiana Capitu, de *Dom Casmurro*. Isso não apenas por ambas serem vítimas do ciúme excessivo de seus maridos, e pela suspeita de traição que recai sobre elas, mas pela personalidade marcante, e embora transmitidas ao leitor indiretamente, representadas pelo olhar de seus companheiros, tais descrições as tornam singulares.

Matilde, por exemplo, saía da igreja “como quem saísse do cinema Pathé (...)” (BUARQUE, 2009, p.20); e na igreja ainda, na fila para dar os pêsames a Eulálio pela morte do pai, 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” (BUARQUE, 2009, p.31). Quando entrava no mar, era “daquele jeito dela, como se pulasse corda” (BUARQUE, 2009, p.113).

O desejo de Eulálio por Matilde é descrito também de forma especial:

Porque assim suspensa e de cabelos presos, mais intensamente ela era ela em seu balanço guardado, seu tumulto interior, seus gestos e risos por dentro, para sempre, aí. Então, não sei como, em plena igreja me deu grande vontade de conhecer sua quentura. Imaginei que abraça-la de surpresa, para ela pulsar e se debater contra o meu peito, seria como abafar nas mãos o passarinho que capturei na infância. (BUARQUE, 2009, p.21).

Na primeira parte deste trecho aparecem alguns paradoxos como “balanço guardado”, “tumulto interior”, “gestos e risos por dentro”, lembrando que, tradicionalmente, na literatura, falar em amor e desejo passa por essa linguagem mais antitética, paradoxal e/ou metafórica, como no famoso verso camoniano: “É ferida que dói e não se sente” (CAMÕES, 1954, p.232). Já na comparação que é feita no final do trecho, observa-se o sentimento de posse que terminaria por dominar o narrador, um dos motivos que desencadeariam a crise em seu casamento e a dúvida sobre a fuga de Matilde.

Quando não encontra Matilde em casa, e julga que ela está com o francês Dubosc, ele vai até o hotel em que ele está hospedado, e pensa em arrombar a porta, louco de ciúmes: “Derrubaria até porta de caixa-forte, como um alcoólatra pode abrir uma garrafa com os dentes, como um alcoólatra deseja o álcool com raiva, era assim que eu vinha” (BUARQUE, 2009, p.160).

E a imagem da dor de estar sem a esposa é bastante nítida nessa comparação: “Era como se a cada passo eu me rasgasse um pouco, porque minha pele tinha ficado presa naquela mulher” (BUARQUE, 2009, p.56). Ou nessa outra: “Passar uma noite sem Matilde me parecia tão improvável quanto cessarem todas as ondas sem mais nem menos” (BUARQUE, 2009, p.161).

No hospital, mesmo julgando se dirigir à sua mãe, já falecida, sua fala remete à esposa, através do “leite empedrado”: “Fora da música, você tem sempre essa nobreza de represar os sentimentos, que certamente lhe doem, *como deve doer leite empedrado*” (BUARQUE, 2009, p.130, grifo nosso). De fato, a imagem do leite é bastante forte para o narrador, já que Matilde parou de amamentar a filha, e os abandonou, sem lhe comunicar nada. Ficaram apenas conjecturas,

embora tivesse a chance de tirar a dúvida: “Mas ao deixar a carta intacta em seu envelope lacrado, creio ter feito a vontade de Matilde, que quis sair da minha vida como desaparecem os gatos, com pudor de morrer à vista do seu dono” (BUARQUE, 2009, p.190).

No episódio em que completa cem anos, e seu trineto aparece com a namorada, um bolo com três velas formando um 100, uma caixa de charutos cubanos e um bom vinho, além de fazer o trisavô aspirar cocaína dentro do estojo de ébano que pertencera ao pai de Eulálio, o senador, e que Eulálio centenário nunca mais vira, há a seguinte fala: “E pela cava da sua camiseta pude ver seu seio direito até o bico marrom, ela que era de pele trigueira tinha um seio branco *feito cocaína*” (BUARQUE, 2009, p.174, grifo nosso). Tal comparação é feita logo após Eulálio aspirar a coca.

Um dos melhores tropos dispostos no romance está no episódio em que, num jantar na casa da mãe de Eulálio, as luzes se apagam e Eulálio leva sua mãe até seu quarto, com um lampião: “Fui iluminando seu caminho pelos salões, *sua sombra se fraturava nos degraus da escada*, segui-a pelo corredor e a acomodei em seu quarto” (BUARQUE, 2009, p.90, grifo nosso). O verbo “fraturar” sugere ao mesmo tempo o significado de “dividir” e também de “partir um osso”, uma vez que sua mãe já andava alquebrada; daí a beleza da construção, já que, de forma indireta, se fala da debilidade da mãe idosa. O trecho em destaque é também aliterativo e assoante.

O ritmo ágil Chico Buarque constrói através de frases curtas e da melodia da fala. Observe-se o início do romance:

Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra. Você vai usar o vestido e o véu da minha mãe, e não falo assim por estar sentimental, não é por causa da morfina. Você vai dispor dos rendados, dos cristais, da baixela, das joias e do nome da minha família (BUARQUE, 2009, p.5).

Neste trecho, o que contribui para a leveza do ritmo, afora a intercalação de sílabas mais fortes com outras mais fracas (sua acentuação), são os conectivos adverbiais e aditivos, as negativas e a enumeração.

Contribuindo para a fluência do ritmo está o processo de montagem que lembra a técnica cinematográfica, com interrupções bruscas, *flashes* e cenas paralelas. O vaivém das lembranças, o estado entre a vigília e o sono e a interferência da rotina do hospital em que se encontra Eulálio permitem cortes, retomadas, transição entre tempos narrativos, incluindo também cenas paralelas, frutos da imaginação e do delírio do narrador.

Sérgio Vicente Motta, em seu artigo “Como beber desse leite derramado” afirma: “A técnica apurada de cortes e montagens cria um efeito dinâmico, ligando o sonho e a realidade, como se passa na mente convalescente do narrador” (MOTTA, 2009, p.52). Motta também destaca essa técnica a partir do livreto com as fotos do avô de Eulálio, que, quando folheados, dão a ilusão de movimento. E Eulálio gostava de folhear o livro de trás para frente:

Na leitura, como no pequeno livro de fotografias, o leitor deve manusear as folhas e juntar os fragmentos de lembranças para montar o filme da narrativa. Esse é o jogo: ilusão do movimento do cinema. Como as fotografias do livreto, em *flashback*, a memória traz as lembranças mais fortes do passado e da infância (MOTTA, 2009, p.52).

Motta, no entanto, se por um lado, acredita que tal técnica faça com que a narrativa ganhe em modernidade, por outro “a história perde em profundidade, aplainando aquela densidade psicológica e cumplicidade que atraem o leitor para o interior dos meandros da trama ficcional” (MOTTA, 2009, p.52).

Genilda Azeredo também destacará o uso da técnica cinematográfica, e lembrará que: “As transições de uma visão a outra lembram os *fade-outs* do cinema” (AZEREDO, 2009, p.315). Genilda também fará uma leitura do ensaio de Adorno “Posição do narrador no romance contemporâneo”, sobre sua comparação entre romance e cinema, quando afirma que, enquanto no romance tradicional a

distância entre narrador e leitor era fixa, agora varia como nas posições da câmera no cinema (ADORNO, 2003, P.61). Emprega tal declaração na leitura de *Leite Derramado*, citando “um pacto entre o uso das diversas temporalidades, a expressividade visual e a mobilidade de pontos de vista, fazendo fundir experiências afetivas semelhantes” (AZEREDO, 2009, P.315). Cita ainda, entre outros exemplos, os *flashes* que Eulálio tem, ao ver o vestido de Matilde e se lembrar do vestido da amante de seu pai.

A fim de representar a fala confusa de um ancião que tem lapsos de memória, se percebe, em muitos trechos, uma afirmação e a contradição dessa afirmação, como a seguir:

(...) moraremos na fazenda da raiz da serra (...) mas se você não gostar (...) poderíamos morar em Botafogo, no casarão construído por meu pai (...) Os dinamarqueses me compraram o casarão a preço de banana (...) Mas se amanhã eu vender a fazenda (...) talvez possa reaver o casarão de Botafogo (...) Aliás, bem em cima do nosso próprio terreno levantaram um centro médico de dezoito andares, e com isso acabo de me lembrar que o casarão não existe mais. E mesmo a fazenda na raiz da serra, acho que desapropriaram em 1947. (BUARQUE, 2009, P.6-7).

No trecho seguinte há a representação de uma narrativa misturada a devaneio. Eulálio conta como na igreja estava a desejar Matilde, mas precisa tomar a comunhão, vai, volta e fecha os olhos: “Quando os reabri, Matilde se virava para mim e sorria, sentada ao órgão que não era mais um órgão, era o piano de cauda da minha mãe. Tinha os cabelos molhados sobre as costas nuas, mas acho que agora já entrei no sonho” (BUARQUE, 2009, P.21). Como são muitas as imagens da lembrança do narrador, e ele já faz confusão de tempo, espaço e personagens, há episódios assim, para mimetizar tal desordem mental. Da mesma forma que nesse outro trecho: “Saí da sala, fui beliscar alguma coisa no bufê, e a minha cabeça agora fraquejou, onde é que eu estava mesmo?” (BUARQUE, 2009, P.88).

Há, ainda, em grau elevado, orações adversativas e concessivas, como nesse trecho há uma adversativa: “Agradei, recusei passagem e caderneta, mas mamãe pretendia me curar à força, e acabou por me impingir a viagem, como colher de xarope em boca de criança” (BUARQUE, 2009, P.56). É de se salientar que este excerto faz lembrar o episódio de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, no qual o pai de Brás Cubas o obriga a embarcar num navio rumo a Lisboa.

Outro exemplo está no seguinte trecho, em que se usa a adversativa para mostrar a confusão em que o narrador se encontra: “Mas lembrança de velho não é confiável, e agora estou seguro de ter visto o garotão Eulálio ainda outro dia, forte toda a vida. Ele até me deu uma caixa de charutos, *mas* que besteira a minha, o que morreu era outro Eulálio, um que parecia o Amerigo Palumba mais magro” (BUARQUE, 2009, p.38, grifo nosso).

Como oração concessiva, há este outro exemplo:

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, grifo nosso).

Em tal passagem, reveladora da aflição do marido abandonado, vê-se igualmente o recurso da nasalização e da aliteração que colaboram para o tom lamentoso e poético do relato de Eulálio: “em”, “ãe”, “ão”, “an”, “em”, “om”, “em”, “em”, “im”, “ão”, “om”, “om” são os fonemas que darão o teor melancólico, e as aliterações do “s” e do “r” dão um tom mais poético em: “Vo**Cê**, não vi c**ReSCeR** di**Reito**, vo**Cê** c**ReSC**ia na**S** Somb**RaS** da casa a**SSombR**ada”.

Assim como o uso de expressões antigas, também as frases contraditórias, a alta frequência de orações adversativas e concessivas, bem como o recurso da repetição e de expressões que sugerem condição e hipótese, são todas estratégias linguísticas para formar um discurso lacunar, ao mesmo tempo representativo e estilizador de um ancião da elite brasileira, nascido no início do

século XX, que quer contar suas histórias, mas esquece que já as contou ou, esquecendo-se delas, a imaginação as completa.

A repetição, portanto, é outro expediente de que se vale o autor para formar o discurso de Eulálio. E isso aparece em muitos momentos.

Num determinado momento Eulálio revela ter recebido uma carta de um médico amigo deles, uma das muitas cartas que recebera, e na qual se dá a notícia da morte da ex-esposa. A narrativa nesse momento intercala trechos da carta do médico com a expressão que mais o chocou, “trágica desapareção de Matilde”:

Eva já se adaptava à África, depois de intenso frio na Indochina etc. e tal, e embora profícua, a temporada na Indochina ficaria para sempre turvada pela notícia da trágica desapareção de Matilde, trágica desapareção de Matilde, trágica desapareção, sempre turvada pela notícia da trágica desapareção de Matilde. O médico se desculpava pelo tom de sua carta anterior, escrita no calor da hora sob forte emoção, e disse que não se cansava de orar pela trágica desapareção de Matilde, desapareção, não se cansava de orar pela memória de Matilde, muito afetuosamente, Daniel Blaubaum. P.188

Lembrando que a tal “carta anterior”, em que provavelmente o médico contava detalhes do que acontecera a Matilde, mas que Eulálio recebera depois dessa carta acima citada, não foi aberta por Eulálio, pensando em fazer a vontade de Matilde, que não queria que soubessem de seu paradeiro.

Eulálio decorara a carta, e pelo trecho se repercute também como o narrador revivencia o choque que ele sofrera ao lê-la pela primeira vez.

Também já foi citado outro momento em que o narrador se repete para sugerir sua confusão mental, baralhando o destino do neto com o do bisneto (BUARQUE, 2009, p.126-7).

Outra recorrência na prosa de *Leite Derramado* está no emprego de palavras que sugerem condição e hipótese. Expressões como “poderíamos morar” “talvez possa reaver” (BUARQUE, 2009, p.6) indicam que Eulálio ainda está fazendo planos para o futuro; outras vezes tais expressões refletem o que poderia

acontecer, sem que se fizesse planos: “um corpo nu ali debaixo poderia até dançar sem dar na vista” (p.30); ou cogita sobre uma possível causa para determinada reação: “Quem sabe se, inadvertidamente, eu não teria me apossado da volúpia do meu pai” (p.32); na maioria das vezes tais expressões condicionais indicam o que ele faria numa determinada situação ou mesmo fantasia uma contingência: “E se algum dia encontrasse Matilde com outro, mais que olhar Matilde eu olharia o outro, eu necessitava saber como era esse homem, para dar substância ao meu ciúme” (BUARQUE, 2009, P.164). Eulálio também conjectura que o francês e Matilde estariam juntos na praia, enquanto ele trabalha:

Então é provável que, a fim de um passatempo, Dubosc a alcance e caminhe com ela à beira da água. Aqui e ali vão parar para colher uma concha, ela se agachando, ele a se vergar, esticando o braço comprido. Nada se dirão, porém Matilde talvez descubra algum significado no toque-toque das conchas, que ela deposita e ele atira no balde. Quando o balde se encher até a borda, será como se tudo entre eles estivesse dito, e seguirão em frente até o forte no fim da praia, onde Matilde vai querer refrescar o corpo (BUARQUE, 2009, p. 113).

Ao pensar que a enfermeira não lhe dá mais atenção, também imagina: “Ou quem sabe já se engraçou lá dentro com outro, algum canalha que a engambela forjando memórias mais fabulosas que as minhas” (BUARQUE, 2009, P.183).

A enumeração também ajuda a dar fluidez ao texto, como a seguir:

Daí a eterna impaciência, e adoro ver seus olhos de rapariga rondando a enfermaria: *eu, o relógio, a televisão, o celular, eu, a cama do tetraplégico, o soro, a sonda, o velho do Alzheimer, o celular, a televisão, eu, o relógio de novo*, e não deu nem um minuto. Também acho uma delícia quando você esquece os olhos em cima dos meus, para pensar *no galã da novela, nas mensagens do celular, na menstruação atrasada* (BUARQUE, 2009, p.19, grifo nosso).

E neste outro trecho: “Pouco importa que entrem meliantes pela minha casa, *e mendigos e aleijados e leprosos e drogados e malucos*, contanto que me

deixem dormir até mais tarde” (BUARQUE, 2009, P.49, grifo nosso). E ainda nessa bela descrição: “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, grifo nosso).

Também não deixa de haver humor no relato de Eulálio, como quando pensa no que sua mãe diria se o visse em estado de degradamento social: “À falta de um saca-rolha, com uma chave de fenda atoei a rolha gargalo abaixo. Esquichou vinho na minha cara, e ainda bem que mamãe não estava ali para me ver bebendo um Bordeaux em copo de geleia” (BUARQUE, 2009, p. 178-9).

Há também um exemplo de falta de paralelismo semântico: “Passado o primeiro elã, Dubosc na certa se revelaria um amante avaro, de *regular as carícias e a calefação*, e que mesmo na cama a trataria por vós” (BUARQUE, 2009, P.157, grifo nosso).

Quando uma obra é aberta, plurissignificativa, tudo pode ser lido com desconfiança, com cuidado às vezes até exagerado, já que podem existir armadilhas em toda parte. Assim também acontece com o próprio título do romance de Chico Buarque, sobre cuja metáfora já se discutiu anteriormente. É sabido, por exemplo, que a palavra “leite” é um anagrama de “elite”, podendo reforçar a leitura sociológica do romance. Com o título completo, “leite derramado”, é possível reescrever variadas palavras, expressões e até frases mais ou menos condizentes com o enredo do livro, como Matilde, deleite, amor, morte, dor, marido, traído, errado, teima, tríade, drama, trama, mar, Maria, tiro, erro de Matilde, te amarei, ele te adora, e outras dezenas de palavras menos adequadas ao contexto. Mas justamente porque o leque de opções é imenso, tal exercício não é funcional, podendo-se inclusive levar o leitor à superinterpretação.

Dessa forma, além de se depreender de *Leite Derramado* uma poética da memória, verifica-se ainda a narração de uma memória poética, ou seja, a construção do romance se dá por uma prosa poética. A linguagem da prosa, aparentemente fácil, é rica de poesia e significado, e trabalhada nos mínimos

detalhes. Seria possível aqui repetir o mestre Machado de Assis ao fazer a crítica de *Iracema*, de José de Alencar, afirmando que: “Há de viver este livro, tem em si as forças que resistem ao tempo, e dão plena fiança do futuro” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p.)

CONCLUSÃO

A memória é uma coisa viva, as coisas não
param no mesmo lugar.

(PERES, 2013, p.84)

Na história da literatura brasileira há diversos romances de caráter memorialista. Dentre eles, muitos com discursos metamemorialísticos. Só de 2000 para cá, já se contabilizam variados volumes. Além dos objetos de análise desta tese, *Olho de Rei* e *Leite Derramado*, e dos outros romances aqui citados: *Dois Irmãos* (2000), de Milton Hatoum; *Chove Sobre Minha Infância* (2000), de Miguel Sanches Neto; *O Falso Mentiroso* (2004), de Silviano Santiago; *Lugares que não Conheço, Pessoas que Nunca vi* (2007), de Cecília Gianetti; *Se eu Fechar os Olhos Agora* (2009), de Edney Silvestre; *Azul-Corvo* (2010), de Adriana Lisboa; *Cidade Livre* (2010), de João Almino; *Diário da Queda* (2011), de Michel Laub; *Livro das Horas* (2012), de Nélida Piñon; *As Visitas que Hoje Estamos* (2012), de Antônio Geraldo Figueiredo Ferreira; *As Pequenas Mortes* (2013), de Wesley Peres, há muitos outros, sem contar os de literatura estrangeira.

Essa manifestação metamemorialística é apenas uma entre várias outras “metas”. A metaficção, historiográfica ou não, é outra. E o que está por trás desse falar “no meio de” (do grego “metá”= no meio de, entre, com) é a feição cada vez mais liberta do narrador que questiona, embora isso não seja nenhuma novidade. Cada vez mais buscam-se diálogos com outras formas de comunicação; dissolvem-se as fronteiras entre os gêneros discursivos; hibridizam-se vozes, tempos e espaços; mostra-se a fragilidade do eu, e se faz uma “epopeia” da vida comum. Autores surgem, da periferia da cidade ou da periferia do país. Pelo livro ou pela internet. Vozes antes emudecidas têm hoje mais expressão: mulheres, negros e gays são autores e temas. Esses são alguns tipos de ficção que hoje se vêem, os quais convivem com romances mais tradicionais. Já alertava Flora Süssekind (1984) sobre o perigo de querer ver num *tal Brasil* um *qual romance*.

Analogias entre sociedade e arte acontecem e são bem-vindas, desde que não sejam limitadas.

Todos os romances citados no capítulo 1, bem como os dois romances escolhidos para análise, refletem a multiplicidade de olhares e formas sobre a reminiscência do narrador. Justamente porque há diversidade, é necessário escolher um foco. Um, entre tantos possíveis. Escolhido o foco, ou a direção, é importante seguir em frente, não se esquecendo de olhar pelo retrovisor. É isso o que recomendam as organizadoras do livro *O Futuro pelo Retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea* (CHIARELLI et al, 2013). Tomando de empréstimo a expressão de Marshall McLuhan para seu título, as organizadoras expressam a importância de não se esquecer da voz da tradição quando se lê a produção literária contemporânea, até porque os autores de hoje também estão fazendo uma releitura das tradições da modernidade. Foi pensando na importância dos predecessores, inclusive, que se procurou fazer um resgate, no capítulo primeiro, da temática aqui trabalhada.

Os narradores ali listados, em sua maioria, são desconfiados de suas próprias lembranças. Já o narrador de *Lucíola*, de José de Alencar, questionaria a expressão *fiel* das *impressões* do vivido. A lembrança do vivido já seria, então, *impressão*, inexatidão⁶⁰. E a transmissão dessa impressão uma representação distorcida de uma impressão distorcida. Cientes da incompletude da reminiscência, questionam sua utilidade, percebem que recordar é sentir, e abordam, desconfiados ou taxativos, outras questões ligadas à rememoração, como a memória involuntária, a memória bloqueada e a memória coletiva. A construção dessas metamemórias, muitas vezes, se faz por imagens que aparecem como uma resposta à natureza complexa do tema.

Os dois romances escolhidos para elaboração desta tese também apresentam um narrador desconfiado de suas reminiscências, e se utilizam de

⁶⁰ No entanto, como foi visto no primeiro capítulo, o narrador cai em contradição quanto à fidelidade das memórias.

muitas imagens para representar a memória. Apesar de muito diferentes, há outras similaridades entre os dois.

Tanto em *Olho de Rei* quanto em *Leite Derramado* pode-se dizer que há uma memória do leite e do sangue derramados. Em *Olho de Rei*, esse leite é apenas figurativo, pois “chora-se o leite derramado” daquilo que poderia ter sido e que não foi. Já a memória do sangue derramado está em Jean Lafitte, umas vezes latente e outras nem tanto, por ter sido ele o responsável por algumas mortes durante a resistência francesa. Em *Leite Derramado*, além de haver um derramamento literal e figurativo do leite, também há uma memória do sangue derramado. O pai, o neto e o bisneto de Eulálio são assassinados.

Em ambas as narrativas há um ancião à beira da morte que quer deixar suas experiências, reflexões, dúvidas e angústias registradas, ainda que muitas dessas experiências tenham sido bastante traumáticas. Se Jean Lafitte consegue viabilizar tal desejo, com seus cadernos dirigidos ao filho Edgard, posteriormente publicados por este segundo narrador, não tem o mesmo fim as histórias de Eulálio Montenegro d’Assumpção, que joga suas palavras ao vento, apesar de pedir que anotem sua fala. Ambos os narradores têm o desejo de permanecer mais um tempo depois de mortos, pela palavra, mas só Lafitte tem sucesso.

Nos dois romances há um problema de relacionamento com o pai. Edgard, filho de Lafitte, depois que seus pais se separaram, teve pouco contato com seu pai. Tanto é assim que escolhe nem adotar o nome paterno em sua carreira. Os cadernos que Jean Lafitte envia ao filho é também uma forma de pedir perdão a este. Já Eulálio não tem escolha, e cresce na sombra paterna. Sua presença é constante, não só no mesmo nome, mas na pressão exercida para aquele seguir os mesmos passos de seu pai. Assim, enquanto no primeiro romance há a ausência do pai Lafitte e do pai de Lafitte também, no segundo há uma opressiva influência paterna, mesmo com a morte deste.

Os dois narradores falam de família, amor ou amores, sofrimento e mortes. E o nome Mathilde (*Olho de Rei*) ou Matilde (*Leite Derramado*) são nomes

fundamentais na trajetória desses narradores, sendo responsáveis por suas maiores alegrias e suas maiores tristezas.

Uma semelhança importante está na percepção metamemorialística do narrador de que o passado só pode ser revisitado em fatias (*Olho de Rei*) ou em camadas (*Leite Derramado*), de forma bastante incompleta. E em ambos os discursos há muitos trechos com uma linguagem metafórica para falar desse caráter lacunar da reminiscência.

Outro ponto considerável é a trajetória geográfica dessas personagens que, quase no fim da vida, acabam voltando aos lugares de sua infância. O narrador de *Olho de Rei* chega a reconhecer a macieira de sua infância, enquanto Eulálio vê a fazenda de sua feliz infância modificada pela urbanização. No entanto, se o primeiro escolhe voltar à França para ali morrer, o segundo é levado pelas circunstâncias para aquele lugar que se transforma em favela. Aliás, enquanto Jean Lafitte exibe um caráter mais ativo, senhor de seus próprios atos, Eulálio Montenegro D'Assumpção demonstra ter uma índole mais passiva. Ambas as vozes, no entanto, traumatizadas por experiências doloridas, não escondem uma melancolia perturbadora.

Uma diferença significativa também é preciso notar: enquanto na narrativa de *Olho de Rei* há uma profusão de histórias aventureiras, em *Leite Derramado* o que há são variações sobre os mesmos temas, principalmente no que concerne à descrição do desejo de Eulálio por Matilde.

Quanto à linguagem, acontece o oposto: se em *Olho de Rei* o estilo, aliás muito correto, não contém muitas surpresas, e ainda é igual ao do segundo narrador, em *Leite Derramado* há abundância de construções riquíssimas.

Por fim, enquanto em *Olho de Rei* não se exige muito a participação do leitor, já que tudo é muito bem explicado, inclusive pelo segundo narrador, em *Leite Derramado* as entrelinhas são muitas, deixando a obra mais aberta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

_____. O que significa elaborar o passado. Trad. Wolfgang Leo Maar. In: _____. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1995.

AGOSTINHO, A. **Confissões**. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

AGUALUSA, José Eduardo. **O Vendedor de Passados**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

ALENCAR, José de. **Lucíola**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ALMINO, João. **Cidade Livre**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ALVES, Oswaldo. **Um Homem Dentro do Mundo**. 2. ed. São Paulo: Global, 1985 (1ª ed. 1940).

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Versos à boca da noite”. In: _____. **Antologia Poética**. 56 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias Sentimentais de João Miramar**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1991. (1ª ed. 1990).

ANJOS, Cyro dos. **O Amanuense Belmiro**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

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

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 18.ed. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Scipione, 1994.

_____. **Obras completas**. (Poesia, crônica, crítica, miscelânea e epistolário). Organizado por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962. v. 3.

_____. **Seus Trinta Melhores Contos**. 6. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008. (1ª ed. 1994).

AUSTER, Paul. **Homem no Escuro**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AZEREDO, Genilda. *Leite Derramado*, de Chico Buarque, e a memória em espiral. **Graphos**. João Pessoa, Vol 10, N. 2, Dez./2008, Vol 11, N. 1, Jun./2009 – ISSN 1516-1536 <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/4241>
Acessado em 20 de novembro de 2012.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1993.

BANDEIRA, Manuel. “Pneumotórax”. In: _____ **Estrela da Vida Inteira**. Edição Comemorativa do centenário de nascimento do bardo (1886-1986). 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. (1ª ed. 1978).

BARNES, Julian. **O Papagaio de Flaubert**. Trad. Manoel Paulo Ferreira. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. (1ª ed. inglesa: 1984).

BARRETO, Lima. **Recordações do Escrivão Isaías Caminha**. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas**. São Paulo: Planeta, 2003.

BAZ, Erika Infante. “Memória”. In: Site da Sociedade Brasileira de Neurociência. <http://www.sbneurociencia.com.br/erikainfante/artigo4.htm> Acessado em 10 de abril de 2013.

BENCKE, Diane Blank. “Destinchando o conceito de metacognição: definições, tipos e estudos”. **Anais do X CELSUL** (Círculo de Estudos Linguísticos do Sul), ocorrido entre 24 e 26 de outubro de 2012. <http://celsul.org.br/Encontros/07/dir/arg30.pdf> . Acessado em 19 de abril de 2013.

BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. In: _____ **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Vol.1. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (1ª ed. 1985).

_____. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____ **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Vol.1. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (1ª ed. 1985).

_____. **Rua de Mão Única**. Obras Escolhidas. Vol.II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995 (1. ed. brasileira 1987).

_____. “Sobre o conceito de História”. In: _____ **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Vol.1. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (1ª ed. 1985).

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Vol.1. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (1ª ed. 1985).

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

BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEVRA. São Paulo e Barueri: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BOBBIO, Norberto. **O Tempo da Memória**. De senectude e outros escritos autobiográficos. Trad. Daniela Versiani. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BOHLEBER, Werner. “Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise”. **Revista Brasileira de Psicanálise**. Vol 41, n.1. São

Paulo, _____ março _____ de
2007. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0486641X2007000100015&script=sci_arttext#3b Acessado em 22 de março de 2013.

BORGES, Jorge Luis. **História da Eternidade**. In: _____ **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. Vol 1. Trad. Carmem Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1999.

_____. **O Livro de Areia**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: MEDIAfashion, 2012.

_____. **Obras Completas**. Vol 3. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.

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

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

_____. **O Tempo Vivo da Memória**. Ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRASIL, Luís Antônio Assis. In: "Os eleitos". **Folha de São Paulo**. Caderno Ilustrada, 16 de julho de 2012, E1.

BUARQUE, Chico. "Barafunda". **Chico**: Biscoito Fino, 2011.

_____. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Chico – Ou o País da delicadeza perdida**. Documentário. BMG, 2003.

_____. "Construção". **Construção**: Philips, 1971.

_____. "Desencontro". **Chico Buarque de Hollanda**, vol.3. RGE, 1968.

_____. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Leite Derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. “Pedaço de Mim”. **Ópera do Malandro**: Polygram/Philips, 1978.

_____. “Retrato em branco e preto”. **Chico Buarque de Hollanda**, vol. 3, RGE, 1968.

_____. “Roda Viva”. **Chico Buarque de Hollanda**, vol.3, RGE, 1968.

_____. “Sempre”. **Carioca**: Biscoito Fino, 2006.

_____. “O Velho Francisco”. **Francisco**: RCA, 1987.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Obras Completas de Camões**. Vol. 1. Lisboa: Livraria Sá da Costa:1954.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2012 (1ª ed. francesa:1998).

CANDIDO, Antonio. **A Educação pela Noite e Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. A literatura e a formação do homem. In: **Ciência e Cultura**. São Paulo: USP, 1972.

_____. et al. **A Personagem de Ficção**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. (1. ed. 1968).

CASTELLO, José. **As Feridas de um Leitor**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2004.

CHIARELLI, Stefania et al. **O Futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

COLOMBO, Sylvia. “Chega às livrarias *Leite Derramado*, novo livro de Chico Buarque”. Ilustrada. **Folha de São Paulo**, 28/03/2009, p.E1.

CONY, Carlos Heitor. **Pessach: a travessia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Quase Memória**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Publifolha, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vivendo a ilusão biográfica. A personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea. P.112-125. In: **REVISTA LITERATURA E SOCIEDADE**. São Paulo: USP, 1996. Número 8, 2005.

_____. (org.) **Ver e Imaginar o Outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo/SP: Editora Horizonte, 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Alumbramentos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

EAGLETON, Terry. **Depois da Teoria**. Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Trad. Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Entrevista de Chico Buarque à Revista Ípsilon. 17 de julho de 2009. <http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=236612> acessado em 10 de maio de 2012.

FERREIRA, Antônio Geraldo Figueiredo. **As Visitas que Hoje Estamos**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

FERREIRA, Maria Soares. http://www.psicorama.com.br/artigo_detalhe.asp?ID=64. Acessado em: 10/06/11.

FORSTER, E.M. **Aspectos do Romance**. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.

FREUD, S. "Recordar, repetir e elaborar". In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FROTA, Adolfo José de Souza. "Por uma mitologia literária da memória e do esquecimento: o papel da narrativa memorialista nos contos sobre Seymour Glass". **Espéculo. Revista de Estudios literários**. Universidad Complutense de Madrid. N.44, 2010.

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/mitglass.html>

Acessado em 24 de abril de 2013.

FUENTES, Carlos. **Geografia do Romance**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Prefácio. In.: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

GAI, Eunice Piazza e OLIVEIRA, Vera Lúcia de (orgs). **Narrativas Brasileiras Contemporâneas em Foco**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012.

GIANETTI, Cecília. **Lugares que Não Conheço, Pessoas que Nunca Vi**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

GIANNETTI, Eduardo. **A Ilusão da Alma: biografia de uma ideia fixa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. Trad. L. L. Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Relato de um Certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HELENA, Lúcia. "Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira". In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.) **Ver e Imaginar o Outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo/SP: Editora Horizonte, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IZQUIERDO, Ivan. **Questões Sobre Memória**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2009.

JAMES, Henry. **A Arte do Romance**: antologia de prefácios. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

KAY, Jerald, TASMAN, Allan. Trad. Eliseanne Nopper. **Psiquiatria: ciência comportamental e fundamentos clínicos**. São Paulo : Manole, 2002.
http://books.google.com.br/books?id=7skqPFPrxLoC&pg=PR9&lpg=PR9&dq=Psiquiatria:+Ci%C3%A2ncia+Comportamental+e+Fundamentos+Cl%C3%ADnicos&source=bl&ots=XgRUzXslv4&sig=5DYn6ptV00HQjQDc_cvegT4W8G8&hl=pt-BR&sa=X&ei=8UZxUeWLG4O68wSIiIGQCw&ved=0CFQQ6AEwBg#v=onepage&q=Psiquiatria%3A%20Ci%C3%A2ncia%20Comportamental%20e%20Fundamentos%20Cl%C3%ADnicos&f=false Acessado em 15 de abril de 2013.

LAUB, Michel. **Diário da Queda**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

_____. **O Segundo Tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Osman. **Avalovara**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (1. ed. 1973).

LISARDO, Rubio. **Terencio: Comedias vol. II: El Heautontimorúmenos – Formi3n**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

LISBOA, Adriana. **Azul-Corvo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **A Paix3o Segundo G.H.** 2. ed. Rio de Janeiro: Sabi3, 1968. (1.ed. 1964).

LUK3CS, Georg. **A Teoria do Romance**: um ensaio hist3rico-filos3fico sobre as formas da grande 3pica. Trad. Jos3 Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

MACEDO, José Marcos Mariani de. “Posfácio”. In: LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

MAGRIS, Cláudio. “O romance é concebível sem o mundo moderno?” In: MORETTI, Franco (org.) **A Cultura do Romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. 2. ed. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. (1ª ed. 1980)

MARQUES, Reinaldo. Suplemento literário de Minas Gerais. Agosto de 2006 <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/slmg-agosto.pdf>). Acessado em: 9/06/11.

MASSI, Augusto. “Pai rico, filho nobre, neto pobre”. **O Estado de São Paulo**, 28 de março de 2009. Caderno 2, p. 101.

MATLIN, Margaret W. **Psicologia Cognitiva**. Trad. Stella Machado. Rio de Janeiro: LTC Editora, 2004.

MORETTI, Franco (org.) **A Cultura do Romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOTTA, Sérgio Vicente. “Como beber desse leite derramado”. In: _____ **Fragmentos do Contemporâneo**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falava Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Trad e notas: Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2007.

PERES, Wesley. **As Pequenas Mortes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

PERRONE-MOISES, Leyla. “O leite derramado de Matilde”. Revista Trópico (online). Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3077,1.shl> Acessado em 10 de julho de 2012.

_____. “A literatura exigente: os livros que não dão moleza ao leitor”. **Folha de São Paulo**, 25/03/2012. Ilustríssima, p.4.

PIÑON, Nélida. **Livro das Horas**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

PLATÃO. **Fedro**. In: _____ **Diálogos I** - Menon-Banquete-Fedro. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Edições de Ouro/Tecnoprint, S/D.

POUILLON, Jean. **O Tempo no Romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PROUST, Michel. **No Caminho de Swann**. Trad. Mário Quintana. 9. ed. Porto Alegre: 1985.

QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**. São Paulo: Siciliano, 1992.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. **São Bernardo**. 59.ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

REGO, José Lins do. **Eurídice**. In: **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

_____. **Menino de Engenho**. 31.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

_____. **Pureza**. In: **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

REUTER, Yves. **A Análise da Narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **Maíra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (1ª ed. 1976).

RIBEIRO, Edgard Telles. **Olho de Rei**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Sargento Getúlio**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. (1ª ed. francesa: 2000)

RIBEIRO, Renata de Azevedo. A memória como bússola: as representações do passado na obra de Mia Couto. Dissertação de Mestrado. UFPel, 2010. <http://www.ufpel.edu.br/ich/ppgmp/v2/wpcontent/uploads/2011/03/Mem%C3%B3ria-como-bussola.pdf> Acessado em: 9/06/11.

ROSA, J. Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 26.ed. Rio de J.: Nova Fronteira, 1986.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____ **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSSI, Paolo. **O Passado, a Memória, o Esquecimento: seis ensaios da história das idéias**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SÁBATO, Ernesto. **O Escritor e seus Fantasmata**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANCHES NETO, Miguel. **Chove Sobre Minha Infância**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

SANTIAGO, Silviano. **O Falso Mentiroso**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. **Nas Malhas da Letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARAMAGO, José. “O meu avô também”. In: _____ **Deste Mundo e do Outro: Crônicas**. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva**. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Ed. da UFMG, 2007.

SCHWARCZ, Lília Moritz. “Dos males da dádiva: sobre as ambiguidades no processo da Abolição brasileira”. In: CUNHA, Olívia Maria Gomes da e GOMES, Flávio dos Santos. **Quase-cidadão. Histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

SCHWARZ, Roberto. “Cetim laranja sobre fundo escuro”. In: _____ **Martinha versus Lucrecia**. Ensaios e Entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SEIXAS, Jacy Alves de. “Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais”. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs). **Memória e (Res)Sentimento**: Indagações sobre uma questão sensível. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp: 2004. (1.ed.2001).

SILVA, Elizabete Bianca Tinoco. “Mecanismos de defesa do ego”. <http://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0212.pdf> Acessado em 30 de abril de 2013.

SILVESTRE, Edney. **Se Eu Fechar os Olhos Agora**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual Romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TACCA, Oscar. **As Vozes do Romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

TORRES, Antônio. **Balada da Infância Perdida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Um Cão Uivando para a Lua**. Rio de Janeiro: Record, 1972.

VIEGAS, A. C. “A invenção de si na escrita contemporânea”. In: JOBIM, José Luis e PELOSO, Silvano (orgs.). **Identidade e Literatura**. Rio de Janeiro/Roma: de Letras/Sapienza, 2006.

VILLAÇA, Nízia. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito e ficção. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

YASSUDA, Mônica Sanches et al. "Meta-memória e Auto-Eficácia: Um estudo de validação de instrumentos de pesquisa sobre memória e envelhecimento". **Psicologia: Reflexão e Crítica**, 2005, 18(1), pp.78-90.

ZAGURY, Eliane. **A Escrita do Eu**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.