



FLUTUAÇÕES DA MEMÓRIA: A CONSTRUÇÃO DA VEROSSIMILHANÇA EM LEITE DERRAMADO, DE CHICO BUARQUE

FLUCTUATIONS OF MEMORY:
BUILDING VERISSIMILITUDE
IN LEITE DERRAMADO BY CHICO BUARQUE

Mirian Sousa Alves, Tailze Melo Ferreira¹
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Resumo: Este trabalho propõe uma reflexão acerca da organização interna do romance *Leite Derramado*, de Chico Buarque, uma autobiografia ficcional que faz da memória contraditória do narrador a principal responsável pela construção da verossimilhança no romance. A voz do autor implícito por trás da fala do narrador propõe ainda um olhar crítico sobre aspectos delicados da sociedade brasileira e, por desdobramento, reflete sobre a própria condição ficcional da memória. Este trabalho visa ainda perceber a imagem fílmica como construtora das reminiscências literárias e pretende demonstrar de que forma a imagem fílmica e/ou onírica no processo de rememoração aparece como especificidade desse relato.

Palavras-Chave: Chico Buarque; Leite Derramado; Imagens da memória; Autobiografia ficcional.

¹ miriansousalves@gmail.com, tailzemelo@yahoo.com.br

Abstract: *This paper proposes a reflection on the internal narrative strategies adopted by Leite Derramado, Chico Buarque's novel, a fictional autobiography that makes the contradictory memory of the narrator the primarily responsible for the construction of the verisimilitude in the novel. The voice of the implicit author behind the narrator proposes a critical look at delicate aspects of Brazilian society, and, by extension, reflects on the fictional condition of every memory. This work still investigates the film image as a builder of literary reminiscences and aims to demonstrate how the filmic/oneiric image appears as a particularity of this literary narrative.*

Key-Words: *Chico Buarque; Leite Derramado; Images of memory; Fictional autobiography.*

Um homem de cem anos está internado em um hospital público, recebe doses constantes de morfina e insiste em narrar para interlocutores diversos – enfermeiras, sua filha e até nós, leitores – sua história de vida e também a da sua linhagem familiar, do século 17 até um tataraneto em 2007. A personagem Eulálio Montenegro D' Assumpção, do romance *Leite Derramado*, de Chico Buarque, tem na atividade mnêmica, marcada pela produção de imagens, a centralidade da sua existência. Já debilitado e vacilante, o ancião percorre, por meio de uma memória flutuante, reminiscências de gerações ascendentes e descendentes da sua família e, por desdobramento, o comportamento da classe dominante no desenrolar de acontecimentos históricos, políticos e culturais brasileiros.

Por meio dos cacos de uma memória vacilante e fragmentada, desenrola-se a trama do livro. Em *Coleção de cacos*, poema de Carlos Drummond de Andrade, a memória se evidencia, como a imagem que dá título ao poema, em cacos. São fragmentos que nunca poderão formar um todo sem as marcas de suas rachaduras, mas esses cacos, refeitos pela memória, ganham uma nova significação. Para o poeta, “cacos novos não servem/Branco também não” e ele segue formando “a coleção e seu sinal de sangue”, refazendo “flor por sua cor” na “coleção que nenhum outro imita” (DRUMMOND, 2006, p. 214-215). A coleção de fragmentos singulares, aquela que, segundo Drummond, nenhum outro imitaria, seria a única via de acesso a uma narrativa do passado.

É por essa via da memória, assumida pelo próprio protagonista como não confiável, que a verossimilhança do romance será construída. A autobiografia ficcional funciona como uma chave de leitura verossímil para o livro, pois sabe-se que qualquer memória é construída em menor ou maior grau pela transfiguração da realidade que é realizada no ato de lembrar, o que justificaria os deslizos e incoerências do narrador. Como enfatiza Ivete Walty (1999, p. 47) “[...] a ficção vale-se de recursos narrativos das memórias, ora validando-os, ora desmitificando-os, o que é uma das possibilidades do complexo jogo narrativo literário”.

Ao validar a memória como invenção que apenas ofusca o real, o autor torna possíveis as vacilações do narrador entre passado e presente, sonho e realidade, bem como o trânsito entre o domínio do privado e o aspecto de

crítica social do romance. No entanto, como bem lembra Roberto Schwarz (2009), essas flutuações fazem parte do sofisticado jogo narrativo controlado pelo autor:

As flutuações entre presente e passado, realidade e fantasia, ângulo familiar e ângulo público são caucionadas, no plano da verossimilhança psicológica, pela confusão mental do narrador. No plano da técnica narrativa elas são asseguradas, com total precisão, pela maestria literária de Chico Buarque, o romancista, para quem o narrador de anteontem é um artifício que permite sobrepor e confrontar as épocas.

Trata-se então de compreender que a primeira pessoa confessional foi engendrada pelo autor como solução formal para o jogo narrativo do texto. Temos nesse jogo duas histórias que se entrecruzam e são indissociáveis: a de Eulálio e sua família de passado “nobre” e a formação de nossa sociedade, desde tempos remotos, calcada no racismo, no autoritarismo e na corrupção.

Ao escolher um narrador excessivamente idoso, o autor consegue dar saltos no tempo e nos deparamos com fatos históricos verificáveis. Uma leitura crítica de vários desses fatos é captada pelo leitor e nunca pelo narrador que, com seu esnobismo caricato, parece achar naturais comportamentos disparatados da classe dominante, como no relato de Eulálio à enfermeira:

Disparates quem fala é a minha filha, que tem oitenta anos [...] o dinheiro dos Assumpção sempre foi limpo, era dinheiro de quem não precisa de dinheiro. Saiba a senhora que ao ganhar do presidente Campos Sales a concessão do porto de Manaus, meu pai era um jovem político bem-conceituado, sua fortuna de família era antiga. Não sei se alguma vez lhe contei que meu bisavô foi feito barão por dom Pedro I, pagava altos tributos à Coroa pelo comércio de mão-de-obra de Moçambique. Se hoje enfrento privações, em breve viverei à larga, são contingências de quem costuma lidar com grandes somas. Ontem mesmo falei com meus advogados e, finalmente está para sair o ressarcimento pela desapropriação da minha fazenda na raiz da serra. (BUARQUE, 2009, p. 78-79)

Assim, no nível do enunciado, teríamos a fala de Eulálio com suas convicções tortas, seu preconceito racial e ética duvidosa, sem nenhuma

perspectiva crítica. Todavia, observamos a voz do autor implícito por trás da fala do narrador, refletindo sobre aspectos delicados da sociedade brasileira e ainda, em nível metalinguístico, sobre a própria condição ficcional da memória, já que fala e voz nem sempre coincidem em um processo enunciativo.

Além de verificar o enunciador, aquele que tem a palavra no texto, cumpre ainda identificar as vozes que aí circulam. Fala e voz não se identificam, pois uma fala pode conter mais de uma voz, e várias falas podem ser expressão de uma única voz. Voz seria, então, o conjunto ou conjuntos de valores presentes em uma enunciação (WALTY; CURY, 1999, p.52).

Em *Leite Derramado*, o aspecto de crítica a pontos da sociedade brasileira é captado na voz do autor implícito e pode até permitir uma leitura voltada para a nuance sociológica, mas não é por essa via que a verossimilhança é construída. A organização interna da obra se dá pela vacilante memória de Eulálio e pela evocação à imagem fílmica e/ou onírica do processo de rememoração da personagem, como pretende demonstrar este artigo. A memória é a via para a imaginação e parece ser mesmo o eixo operador de leitura do romance, bem como responsável pela construção de sua verossimilhança.

A lógica interna do enredo é possível somente porque Eulálio põe-se a serviço do desejo de ordenação e conhecimento de seu mundo via sua frágil memória. Halbwachs (apud Bosi, 1994, p. 60) enfatiza que a atividade mnêmica é inerente ao tempo da velhice quando o homem deixa de ser ativo no grupo social ao qual pertence, restando-lhe a função própria de lembrar:

O velho não se contenta, em geral, de aguardar passivamente que as lembranças o despertem, ele procura precisá-las, ele interroga outros velhos, compulsava seus velhos papéis, suas antigas cartas e, principalmente, conta aquilo de que se lembra quando não cuida de fixá-lo por escrito. Em suma, o velho se interessa pelo passado bem mais que o adulto, mas daí não se segue que esteja em condições de evocar lembranças desse passado do que quando era adulto, nem, sobretudo, que imagens antigas, sepultadas no inconsciente desde sua infância, recobrem a força de transpor o limiar da consciência só então.

Como já dito, a memória de Eulálio impõe, portanto, uma fronteira porosa entre os acontecimentos realmente vividos e os acontecimentos

inventados por sua imaginação pulsante, configurando tempos diversos. A conjugação de temporalidades distintas qualifica, pois, a “imagem dialética” que constitui a formulação constelar pensada por Benjamin, permitindo a aproximação de elementos que a princípio pareciam pertencer a domínios dicotômicos e que, por meio dessa lógica constelar, podem se aproximar, instaurando sentidos que escapam da linearidade temporal. Como bem lembra Luis Alberto Brandão, ao discorrer sobre a complexidade da obra do pensador alemão, na obra de Benjamin, não cabem visões dicotômicas, mas aproximações de polos em princípio incompatíveis:

Apesar de sua heterogeneidade e, em casos relevantes, de seu caráter inconcluso e em estado de constante reelaboração (ou justamente por causa de tais qualidades), a obra de Walter Benjamin pode ser definida, no conjunto, como um projeto intelectual (no sentido mais amplo da expressão, a qual não se restringe a registros disciplinares ou estilísticos, muito menos abdica das vinculações existenciais e políticas) que procura articular polos em princípio incompatíveis. Busca aproximar o científico e o poético, o rigor do conceito e a ambiguidade da imagem, a perspectiva individual e a coletiva, a consciência e os estados oníricos, o olhar culto e o olhar desarmado, o mimetismo e o distanciamento, a adesão aos fenômenos e a intenção de ruptura e transformação. Essas aproximações, porém, não implicam a negação das incompatibilidades entre os polos; ao contrário, tornam-nas mais evidentes e revelam os fatores e as condições que a determinam. (BRANDÃO, ano, p. 100-101)

Sendo assim, no âmbito da memória, nada é constituído de modo uno, mas por aproximações de fragmentos possíveis de serem conectados por fusão, contraste, oposição ou qualquer outro princípio que possibilite a criação de uma narrativa para o sujeito que rememora. É pela via da impossibilidade de reunir a inteireza dos fatos no tradicional compartimento da ordenação linear do tempo, que Benjamin, no ensaio *O narrador*, enfatiza a importância de narrar uma história a partir da experiência que estaria, segundo o filósofo alemão, declinando. Para Benjamin, a natureza da verdadeira narrativa é proveniente da experiência de quem se propõe a contar suas histórias. Na narrativa, enfatiza Benjamin, o importante não é transmitir o conteúdo narrado como mera informação ou relatório, mas a memória viva e pulsante, pois a verdadeira narrativa “[...]mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro

na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Podemos dizer que, nesse sentido, a memória seria a nossa visão subjetiva do mundo que, ao ser narrada, levaria o nosso olhar, ou seja, a marca do narrador.

Eulálio não narra seus acontecimentos como “mera informação” do ocorrido, mas, tal qual o narrador benjaminiano, mergulha e insere todos os acontecimentos que estão sendo narrados em sua visão particular de mundo. Essa visão, por sua vez, passa completamente por sua memória formada por acontecimentos realmente vividos, mas também por acontecimentos que são transfigurados por sua imaginação pulsante. Assim, o leitor terá diante de si essa fusão mnemônica e não saberá ao certo quando se trata de uma memória de ocorrências ou de uma memória inventada.

A referida mistura temporal se acentua quando Eulálio, em alguns momentos acredita que a enfermeira, supostamente sua ouvinte, estaria transcrevendo sua fala e ainda solicita uma revisão gramatical: “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). O patriarca centenário ainda credita à enfermeira a tarefa de compilar suas memórias de modo organizado, como se ele próprio assim o fizesse: “Mas você perdeu lances fundamentais da minha vida. Do jeito que anda relapsa, quando você compilar minhas memórias vai ficar tudo desalinhado, sem pé nem cabeça” (BUARQUE, 2009, p.155). Fica implícito, pois, que Eulálio, em mais uma de suas percepções equivocadas acredita numa possível publicação de suas memórias, reafirmando, assim, a citação de Halbwachs, quando o teórico enfatiza que a fixação pelo registro escrito da lembrança é algo inerente à condição da velhice.

Podemos lembrar ainda, com Walter Benjamin (1935, p. 207), da autoridade narrativa advinda do instante que antecede a morte de qualquer sujeito, à qual recorre o romance de Chico Buarque, ao eleger como narrador, a figura de Eulálio, com cem anos, em um leito de hospital:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso-, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.

Jean-Pierre Vernant (apud Gagnebin) lembra que a palavra “sema” tem como significado original o de “túmulo” e, só depois, o de “signo”. “Pois o túmulo é signo dos mortos; túmulo, signo, palavra, escrita, todos lutam contra o esquecimento”. (GAGNEBIN, 2006, p. 112). Ao pedir à enfermeira que registre suas memórias no papel, o romance parece evocar o espaço da reminiscência. Segundo Walter Benjamin, é ela a origem comum da rememoração – musa do romance – e da memória – musa da narrativa. “A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração ... Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra” (BENJAMIN, 1936, p. 211). Para Gagnebin (2006), o sofrimento indizível e as dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração apontam para o conceito de rememoração.

A rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança, nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao 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).

Em *Leite derramado*, a estratégia adotada pelo autor, ao contrapor-se à atividade historiadora enquanto evoca a própria história do país de forma caricata e distorcida, parece buscar, por outro viés, a percepção crítica dos leitores. Ao mesmo tempo, essa estratégia narrativa coloca o narrador em posição distinta daquela assumida pela figura pública de seu pai – um “intelectual de prestígio”, abrindo a possibilidade de uma correlação com traços biográficos do autor, o que, entretanto, não passa de uma suposição permitida pela leitura da obra.

Como buscamos evidenciar, no romance, é a função memorialista a responsável pela articulação de toda a trama narrativa. Essa é explicitada em vários capítulos do livro, numa discussão sobre o papel da memória para a personagem, dando ênfase ao caráter ficcional guardado por qualquer lembrança. Eulálio apresenta consciência da fragilidade de suas memórias, mas, simultaneamente, não desiste de tentar costurar alguns episódios marcantes de sua vida, principalmente o desaparecimento de Matilde.

Como se trata de uma autobiografia ficcional, tal reflexão acaba ganhando um tom metalinguístico uma vez que o leitor, por meio da

autorreflexão da personagem, passa a analisar a própria tessitura de *Leite Derramado* e, por desdobramento, a especificidade da narrativa de memórias. É assim que Eulálio considera a memória um pandemônio, impossível de dispor de modo linear:

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 do escritório. Ou como a filha que pretende dispor minha memória, cronológica, alfabética ou por assunto. (BUARQUE, 2009, p. 41)

Eulálio afirma que lembrança de velho não é confiável, que sua cabeça fica embolada e é uma “tremenda barafunda” ou ainda que suas lembranças chegam em camadas: “São tantas as minhas lembranças e lembranças de lembranças de lembranças que já não sei em qual camada eu estava agora. Nem sei se eu era moço ou muito velho [...]” (BUARQUE, 2009, p. 139).

As memórias da personagem se intensificam quando se voltam para Matilde. Essas reminiscências, reconhecidas por Eulálio como uma “vasta ferida”, são dolorosas e trazem a angústia de uma perda dupla: a de Matilde e a da própria memória. Com o tempo, não lhe restam sequer os traços de Matilde no rosto da filha. À medida que crescia, a menina perdia, a cada dia, mais um traço da mãe: “o negro dos olhos”, “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. 95). Paralelamente, o narrador enfrenta a perda da memória e passa a ser invadido por histórias que não mais escolhe para visitar suas lembranças.

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 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).

Desse modo, é em meio a fragmentos e lampejos que Matilde vai se delineando para o leitor. Suas características físicas sobrepõem-se às psicológicas, mas isso não impede que a personagem tenha densidade, pois a

despeito do olhar obtuso de Eulálio -- única via de acesso do leitor a Matilde -- é possível inferir aspectos de sua personalidade que a tornam de um caráter e vivacidade falhos em Eulálio. A construção da personagem Matilde é considerada por Leyla Perrone Moisés sofisticada, justamente por se fazer apenas por meio de índices invisíveis para o narrador, mas claros para o leitor.

Uma das grandes qualidades deste romance é a habilidade com que o escritor consegue criar essa personagem pelo olhar obtuso de Eulálio, semeando índices para ele invisíveis, mas plenamente legíveis para o leitor. Esses índices que vão compondo a personagem, não por acaso cifram-se nos achados estilísticos mais notáveis do livro, que não provém da capacidade expressiva do narrador, mas da maestria escritural do romancista. (PERRONE MOISÉS, 2009).

No capítulo 4, quando são enunciadas as primeiras impressões de Matilde, Eulálio descreve com sensibilidade aflorada a menina que seria sempre um mistério na sua existência. Características físicas de Matilde são apresentadas e predominam no relato. Sua cor “acastanhada” - eufemismo para falar que ela era mulata - seus cabelos negros cacheados, seu corpo exuberante. No entanto, também é sugerido um pouco de seus comportamentos e personalidade. Sua intensidade, seu “balanço guardado”, seu “tumulto interior”, seus “gestos e risos por dentro” dão a medida da personagem que, apesar de sempre vista de modo indireto, é forte o suficiente para afetar o leitor.

No desfecho do capítulo, Eulálio, após receber a hóstia sagrada, tem a visão de Matilde nua no piano de cauda de sua mãe, mas percebe, meio oscilante, que já estava contando um sonho: “Tinha os cabelos molhados sobre as costas nuas, mas acho que agora já entrei em sonho” (BUARQUE, 2009, p. 21). São muitos os trechos em que, diante de lembranças de Matilde, o narrador torna seu relato ainda mais duvidoso, beirando mesmo o onírico.

Entre a imagem onírica e a imagem fílmica, parece situar-se a imagem literária de Matilde construída pelo narrador de *Leite derramado*. Em diversos trechos da obra, Eulálio descreve suas lembranças como se assistisse a um filme, que tem como protagonista a figura de Matilde. A descrição das imagens lembradas é permitida pelo movimento rápido, como se fossem fotogramas colocados em uma moviola.

A primeira referência à imagem fílmica como construtora das reminiscências literárias encontra-se logo no início do romance. Eulálio folheia um livro com figuras de seus antepassados, cujas imagens, repetitivas como a memória, caso vistas em ordem inversa, poderiam revelar novas narrativas,

reafirmando o movimento feito pela memória, que evoca novos sentidos a cada vez que as imagens arquivadas são tocadas e reordenadas pelo narrador.

É um pequeno livro com uma sequência de fotos quase idênticas, que em folheada ligeira dão a ilusão de movimento, feito cinema. Retratam meu avô a caminhar em Londres, e em criança eu gostava de folhear as fotos de trás para diante, para fazer o velho dar marcha a ré. É com essa gente antiquada que sonho, quando você me põe para dormir. Eu por mim sonhava com você em todas as cores, mas meus sonhos são que nem cinema mudo, e os atores já morreram há tempos. (BUARQUE, 2009, p. 15).

A imagem fílmica é ainda evocada no romance pelas constantes descrições, que atribuem as cores mais quentes à figura de Eulália (sempre em vestidos cor de laranja) e as mais frias aos relatos que abordam a imagem do pai do narrador, que compra um vestido azul-celeste à mulher com quem troca olhares discretos, na semana em que foi assassinado, supostamente sua última amante.

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. É o próprio, não há dúvida, eu poderia identificá-lo até pelo avesso, meu pai o tinha alisado por fora e por dentro, frente e verso, assim como a mulher o alisa agora de cima a baixo. E é quando o marido de relance olha para ela, que sorri para o meu pai, que olha para ela, que olha o marido, que olha meu pai, que olha o pianista cego, e ela ajeita os cabelos. E é decerto uma cena crucial, mas que naquela noite negligenciei, até porque papai não era dado a mulheres de cabelos castanhos. (BUARQUE, 2009, p. 87-88)

O narrador tenta aí novamente diferenciar-se do pai, já que Matilde é, desde o início do romance, marcada pelo “castanho”. Ela é também aquela que escolhe a cor laranja para se vestir, como mostra Buarque (2009, p. 11), desde a primeira aparição da personagem: “Chegado o dia, vestiu-se como achou que era de bom-tom, com um vestido de cetim cor de laranja e um turbante de feltro mais alaranjado ainda”.

A cor laranja – cor da capa da primeira publicação do romance – é reiteradamente escolhida como a cor das vestimentas da mulher, como pontua Chico Buarque (2009, p. 64) em outro trecho da narrativa: “Matilde tampouco

usava os vestidos de manga comprida que mamãe lhe deu, o que era injusto com os vestidos. Até lhe sugeri um cinzento de gola alta, quando saímos para dançar [...]. Mas ela teimou com o vestido de alças, cor de laranja”.

A construção de imagens que traduzam de forma caricata a percepção memorialística do narrador atinge um ponto extremo quando Eulálio, ao referir-se ao medo de se tornar como o pai, faz uso de outra aparição que se ancora na descrição de um figurino.

Eu morria de medo de no futuro virar senador também, ter de dormir em pé e andar sempre igual a meu pai, ereto e grave. Por isso não esqueço o dia em que, de saída para o trabalho, ele se inclinou para beijar a minha mãe à mesa do almoço, e vi surgir a ponta do chicote na fenda traseira do seu paletó. Sensacional, era como ver papai de fantasia, com um rabo de couro pendente no paletó de tweed. (BUARQUE, 2009, p. 104-105).

A presença da luz de velas, frequente referência à lanterna mágica (antecedente da projeção fílmica praticada nos dias atuais) também pode ser vista como recurso que aproxima as cenas evocadas pela lembrança do narrador da imagem fílmica. A passagem em que Eulálio flagra Matilde na cozinha, local predileto da mulher que, segundo o narrador, adorava misturar-se aos serviçais, comprova o uso dessa estratégia. No jogo narrativo, é com certa dificuldade que a figura do narrador permite que venham à tona as imagens capazes de denegrir ou manchar as lembranças de Eulália:

[...] tomei seu castiçal, que tremia um pouco na minha mão. A chama se apagou perto da porta de entrada, que o vento deve ter aberto. Cheguei cedo 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. Então voltou a eletricidade e ouviu-se um longo oh, como à interrupção de um filme bom ou de um sonho coletivo. (BUARQUE, 2009, p. 90-91).

A imagem da ex-mulher surge de forma ofuscada e breve pela luz baixa do castiçal, já que o vento logo apaga a chama. São esses lampejos que nos permitem conhecer o fascínio e a paixão de Eulálio pela mulher que o seduzira, mesmo não pertencendo ao círculo da nobreza do qual descendia sua família. A percepção dos gestos da mulher que a distinguiriam do comportamento de sua linhagem familiar aparece de forma fugaz e logo sua imagem sublime é recuperada ou sua vulgaridade negada pelos diálogos que compõem as reminiscências do narrador, como no momento em que Eulálio descreve a dança de Matilde com Dubosc, seu amigo francês, durante o baile:

O francês, muito alto, era um boneco de varas, jogando com uma boneca de pano. Talvez pelo contraste, ela brilhava entre dezenas de dançarinos, e notei que todo o cabaré se extasiava com a sua exibição. Todavia, olhando bem, eram pessoas vestidas, ornadas, pintadas com deselegância, e foi me parecendo que também em Matilde, em seus movimentos de ombros e quadris, havia excesso. A orquestra não dava pausa, a música era repetitiva, a dança se revelou vulgar, pela primeira vez julguei meio vulgar a mulher com quem eu tinha me casado. Depois de meia hora eles voltaram se abanando, e escorria suor pelo colo de Matilde decote abaixo. Bravô, eu gritei, bravô, e ainda os estimulei a dançar o próximo tango, mas Dubosc disse que já era tarde [...]. (BUARQUE, 2009, p. 65-66).

Para o desaparecimento de Matilde a confusão é intensa e versões variadas são rememoradas por Eulálio: morte de acidente de carro, morte por tuberculose em sanatório distante, fuga com o engenheiro francês, morte durante o parto da filha, corpo tragado pelas ondas do oceano, dentre outras. Os motivos são escolhidos de modo oportuno e Eulálio assume sempre a condição de omissor e esquivo diante da decisão de Matilde. Afinal, segundo ele, como perdoar uma mulher que deixa família e filha ainda em fase de amamentação? “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).

As grosserias de Eulálio e as cenas de ciúmes violentas não são sequer postuladas como possíveis causas da fuga de sua mulher. O leite derramado de Matilde, seu maxixe, sua mania de conversar e comer com os empregados, sua origem negra, seu francês precário, tudo parece ser motivo para Eulálio considerá-la vulgar e distante. No entanto, o desejo pela mulher é o que fica mais forte na memória do narrador. A cena da missa ganha continuidade no capítulo 6, em detalhamentos que revelam de modo ainda mais acentuado a

força do desejo de Eulálio por Matilde. Os relatos de desejo por Matilde aproximam Eulálio da insaciedade sexual de seu pai, cujo olhar para as mulheres sempre o impressionou. O desejo é apresentado com uma força tamanha que parece ser um deslocamento da personalidade fraca e sem vivacidade do narrador.

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 política. Foi meu pai quem me apresentou às mulheres em Paris, contudo mais que as próprias francesas, sempre me impressionou o seu olhar para elas. Assim como o aroma das mulheres daqui não me impressionava tanto quanto o cheiro dele, impregnado na garçonière que ele me emprestava. Debaixo do chuveiro eu agora me olhava com medo, imaginando em meu corpo todo a força e a insaciedade do meu pai. 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)

É esse desejo incontrolável que leva Eulálio a desenvolver um ciúme doentio pela mulher e perturba indelevelmente sua lembrança. Nessa história entremeada de delírios, incongruências e devaneios, o narrador antes de tudo tenta com seu discurso delirante encontrar uma justificativa para a perda de Matilde. Todavia, mesmo Matilde, personagem de alta concentração significativa, só existe pela memória desfalecente do narrador e terminamos o livro sem nenhum esclarecimento preciso sobre nada. Isso porque, como já mencionado, é justamente essa memória contraditória a responsável pela construção da verossimilhança do romance.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: Menino antigo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- BENJAMIN, Walter. "O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In ____ *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. v.1, 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

-
- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BUARQUE, Chico. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed 34, 2006.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. O leite derramado de Matilde. Disponível em <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3077,1.shl>>. Acesso em: 01/08/2011.
- SCHWARZ, Roberto. Brincalhão, mas não ingênuo. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_fsp_SCHWARZ.htm> Acesso em: 01/08/2011.
- WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.