



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSU* EM
LINGUAGENS E REPRESENTAÇÕES**

ELIENE ALVES DOS SANTOS

**A (DES)CONSTRUÇÃO DO CORPO NA ESCRITA MEMORIALÍSTICA NA OBRA
LEITE DERRAMADO DE CHICO BUARQUE**

**ILHÉUS-BAHIA
2012**

S237

Santos, Eliene Alves dos.

A (Des)construção do corpo na escrita memorialística na obra de Leite derramado de Chico Buarque / Eliene Alves dos Santos. – Ilhéus, BA: UESC, 2012.

vii, 106 f. : il.

Orientadora: Vânia Lúcia Menezes Torga.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações.

Referências: f. 102-106.

1. Buarque, Chico, – 1944- – Leite derramado. 2. Análise do discurso narrativo. 3. Memória. 4. Corpo e alma na literatura. 5. Alusões na literatura. 6. Metáfora. 7. Metonímia. I. Título.

CDD 401.41

ELIENE ALVES DOS SANTOS

**A (DES)CONSTRUÇÃO DO CORPO NA ESCRITA MEMORIALÍSTICA NA OBRA
*LEITE DERRAMADO DE CHICO BUARQUE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem

Orientadora: Profa. Dra. Vânia Lúcia Menezes Torga

**ILHÉUS-BAHIA
2012**

ELIENE ALVES DOS SANTOS

**A (DES)CONSTRUÇÃO DO CORPO NA ESCRITA MEMORIALÍSTICA NA OBRA
*LEITE DERRAMADO DE CHICO BUARQUE***

Ilhéus-Ba, 10/10/2012

Profa. Dra. Vânia Lúcia Menezes Torga
UESC/DLA
(Orientadora)

Profa. Dra. Maria da Penha Casado Alves
UFRN

Prof. Dr. Cláudio do Carmo Gonçalves
UESC/DLA

Havia uma pedra no meu caminho.
Eis que surge alguém, não para removê-la, mas,
para fragmentá-la em pequenos pedaços,
sobre os quais caminhei, tropecei, aprendi, cresci.
Esse alguém me deu segurança para ir em frente. Segui.
Ajudou-me a ter equilíbrio sobre os pedregulhos
e esteve sempre presente,
esperando-me do outro lado da longa estrada.

A você, minha querida orientadora e mestra, **Vânia Lúcia Menezes Torga**, dedico.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, **Vanda**, pelo amor, carinho, confiança e apoio a mim dedicados durante uma vida inteira, por compreender minhas “ausências”, por ser tão especial, pelo exemplo de vida.

Ao meu pai, **Edvaldo**, pela relação de confiança, lealdade, amor, pelo exemplo de perseverança, dedicação, compromisso e responsabilidade.

À querida amiga-irmã, **Valdiléa Souza**, pelo companheirismo, pelo exemplo de superação, pelas conversas, desabafos, risos, choros e discussões teóricas ao celular, pelo olhar diferenciado e apurado sobre o trabalho, pela relação de cumplicidade, por ser uma pessoa *sui generis* em minha vida.

À querida amiga, **Débora Gonçalves**, pela relação de amizade, pela ajuda, pelas discussões teóricas, pelo exemplo de perseverança e persistência.

Às amigas, **Nayara** e **Denise**, pelo apoio e companheirismo, pelas nossas “andanças”, pelas discussões teóricas, pela amizade.

Ao amigo, **Urbano**, pela disponibilidade, pelo exemplo de vida, pela competência, amizade, carinho e respeito.

À amiga, **Nayla**, por termos superado juntas as adversidades surgidas ao longo do mestrado, pela amizade e carinho.

Às amigas, **Annallena**, **Larissa** e **Juliana**, pelo apoio, pelo incentivo, pela relação de amizade e respeito.

Às amigas de trabalho, **Gilcele**, **Elaine** e **Márcia**, pela relação de amizade, pelo incentivo e apoio necessários.

Aos professores do mestrado, em especial **Gessilene Kanthack**, pelo apoio, pela importante contribuição nos meus estudos, no meu crescimento acadêmico e pelo compromisso com a pesquisa.

Aos colegas de mestrado, pelas valiosas discussões e contribuições.

Aos professores de graduação e pós-graduação da UESC, em especial **Eliuse Silva**, **Arlete Vieira**, **Íris Nunes** e **Nair Floresta**, por terem sido exemplo de determinação e busca contínua de conhecimento.

A todos aqueles que de alguma forma incentivaram e participaram desta conquista.

Não há como conhecer o todo sem conhecer as partes que o compõem. Assim qualquer estudo ao chegar ao final é apenas uma parte do todo que se buscou conhecer e por isto permanece aberto a que seja conhecido.

Vânia Torga

RESUMO

O presente trabalho objetiva investigar como se dá o processo de (des)construção do corpo na escrita memorialística em *Leite Derramado* de Chico Buarque. Além disso, pretendemos identificar os efeitos de memória presentificados na obra; descrever o imbricamento entre memória-trabalho e memória-sonho; e analisar as marcas linguístico-discursivas na construção do gênero memorialístico. A fim de concretizarmos os objetivos propostos, buscamos, no primeiro momento, situar a memória dentro do processo interacional, entendendo-a como parte de um gênero discursivo, considerando que o sujeito assume um posicionamento enunciativo para narrar suas lembranças, suas interpretações do passado. No segundo momento, estabelecemos uma relação entre as noções de corpo e velhice, entendendo-as como construções sócio-discursivas. Aproveitamos para discutir sobre o papel do autor e sua relação de circularidade com os outros elementos da tessitura narrativa. No terceiro momento, procuramos perceber o (in)acabamento estético dado pelas mãos do autor à obra em tela. Com o propósito de analisar esse (in)acabamento, apresentamos uma discussão sobre como se processa o movimento alusivo, a partir das categorias que compõem, produzem e operacionalizam a alusão: memória, metáfora, metonímia. Por fim, trazemos os resultados alcançados ao longo do processo investigativo, revelando a validação e ampliação de nossas hipóteses. Acrescentamos que a alusão defendida por Torga (2001, 2006) foi utilizada numa perspectiva teórico-metodológica, legitimando e licenciando a análise do *corpus*.

Palavras-chave: Gênero do discurso. Memória. Corpo. Autor. Alusão. Metáfora. Metonímia.

ABSTRACT

The present work aims to investigate how occurs the process of (de)construction of the body in the memorialistic writing in *Leite Derramado* of Chico Buarque. Besides, we intend to identify the effects of memory present in the work; describe the relation between memory-work and memory-dream; and analyze the linguistic and discursive prints in the construction of the memorialist genre. In order to consolidate the proposed goals, we aim to, at first, situate the memory in the interactional process, understanding it as part of a discourse genre, considering that the subject assumes an enunciative position to narrate its memories, its interpretations from the past. At a second moment, we established a relation between the notions of body and old-age, understanding them as social and discursive constructions. We take the opportunity to discuss about the role of the author and its relation of circularity with the other elements of the narrative fabric. At a third moment, we search for realizing the aesthetic (un)finishing given by the author's hand to the work in screen. In order to analyze this (un)finishing, we present a discussion about how the allusive movement is processed, from the categories that make part, produce and operate the allusion: memory, metaphor, metonymy. At last, we brought the results achieved through the investigative process, revealing the validation and widening of our hypothesis. We add that the allusion defended by Torga (2001, 2006) was used in a theoretical and methodological perspective, legitimating and licensing the corpus analysis.

Keywords: Discursive Genre. Memory. Body. Author. Allusion. Metaphor. Metonymy.

SUMÁRIO

RESUMO.....	vi
ABSTRACT.....	vii
1 INTRODUÇÃO	9
2 GÊNERO E MEMÓRIA	15
2.1 Entre o oral e o escrito: o ritmo.....	22
2.2 Da memória.....	26
2.2.1 Das memórias: memória-sonho e memória-trabalho em <i>Leite Derramado</i>	29
3 ATANDO OS FIOS DO CORPO NA ESCRITA MEMORIALÍSTICA	41
3.1 A (des)construção do corpo	41
3.1.2 Corpo velho e memória	44
3.2 Corpo-escrito: o jogo entre autor e narrador-personagem.....	52
4 DA ALUSÃO	75
4.1 O jogo alusivo em <i>Leite Derramado</i> : insólita trilha	75
4.2 O trabalho metafórico-metonímico no processo de composição do gênero memorialístico <i>Leite Derramado</i>	88
5 CONCLUSÃO	99
REFERÊNCIAS.....	102

INTRODUÇÃO

*A [escrita] de minha alma é o corpo.
O corpo é a [escrita] de minha alma.
Este livro é a sombra de mim.*

(Clarice Lispector)

*A conversa evocativa de um velho é
sempre uma experiência profunda.*

(Ecléa Bosí)

As epígrafes com as quais iniciamos o nosso trabalho traduzem o significado do nosso objeto de estudo, a obra *Leite Derramado*.¹ Todo o livro reflete uma experiência profunda do narrador-personagem, através da qual, por meio de uma conversa evocativa, projeta e produz a (des)construção do corpo na escrita e da escrita do corpo rememorador.

O corpo na escrita nos remete à figura do narrador Eulálio Assumpção. É ele quem desfia suas memórias, cuja multiplicidade de fios, entrelaçando-se na escrita, tece a sombra de si. A escrita do corpo é a própria tessitura da sombra. Em verdade,

¹ *Leite Derramado* apresenta-nos as memórias de um homem muito velho, que se encontra hospitalizado devido à fratura sofrida no fêmur. Esse velho centenário, de família tradicional brasileira, rememora sua saga familiar, caracterizada pela decadência sócio-econômica, através de um monólogo interior dirigido a vários interlocutores (enfermeira, médico, filha, pacientes, leitor, ele mesmo etc). As memórias do velho passeiam pela história de seus ancestrais portugueses (Eulálio Ximenes d'Assumpção, alquimista e médico particular de dom Manuel I); representantes de uma época mais próxima da sua (o a avô figurão do império e o pai, senador da República) até os dias atuais (com o garotão tataraneto), tendo como pano de fundo a cidade do Rio de Janeiro. O livro, estruturalmente, organiza-se em vinte e três partes, as quais trazem de modo esfacelado, repetitivo e obsessivo as reminiscências do velho.

não podemos dissociar um do outro, porque ambos estão em constante diálogo: “Este livro é a sombra de mim” (LISPECTOR, 1999, p. 13). Este livro é mais do que uma simples obra, ele é o acionamento da própria memória.

É justamente esse processo de acionamento da memória em *Leite Derramado* que nos convida a coser a trama narrativa, deslocando, junto com o narrador, os fios discursivos da tessitura memorialística. Desse modo, a obra em tela torna-se, para nós, um lugar de trabalho com a memória, ou as memórias, porque o seu sentido não se encerra no trabalho da memória de quem o produziu. Também, nós, leitores, pesquisadores ativamos a nossa memória-trabalho para fazê-lo funcionar. Nas palavras de Eco (1994, p. 9), “[...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho”. Tanto quem produz quanto quem lê são sujeitos que interagem na relação com o texto, através do princípio da cooperação. Assim, ambos – autor/narrador e leitor – são instauradores de sentidos.

Se o princípio da cooperação se faz presente em qualquer texto compreendido como ação de linguagem, em *Leite Derramado* a cooperação é fundamental, já que se trata de uma narrativa permeada de efeitos de memória (lacunas, esquecimentos, lapsos, repetições, rupturas, redefinição/atualização do vivido), metáforas e metonímias, memória-sonho e memória-trabalho, como se pode perceber nos fragmentos abaixo:

(1) É a mão que me sustém pelos raros cabelos. Até eu topar na porta de um pensamento oco, que me tragará para as profundezas, onde costumo sonhar em preto-e-branco (BUARQUE, 2009, p. 8).

(2) Então pode ser que eu a tenha despido com os olhos, como se dizia, porém neste momento a memória me prega uma peça (BUARQUE, 2009, p. 86).

(3) 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).

(4) [...] Eulalinho, que virou um filho para mim. [...] 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).

(5) Esse Eulalinho criei como se fosse um filho, ensinei-o a ler, matriculei-o no colégio de padres onde meu nome abria portas [...] (BUARQUE, 2009, p. 127).

Essas citações são exemplares do trabalho da memória, que não guarda tudo exatamente como foi. Ela extrai do que foi também o que não foi e poderia ser através do sonho, do desejo, que indicia sempre uma falta. A memória, constituída no sonho, permite o acionamento da criatividade, do sentido inacabado. Por meio da metáfora o narrador-personagem transforma o estranho em algo familiar, como bem ilustra o primeiro fragmento selecionado. A mão a que a citação (1) faz referência é a mão do autor-criador, aquele que orienta, guia o narrador para um lugar específico, um lugar onde as histórias são forjadas, inventadas. O narrador dorme pelas mãos do autor-criador e sonha em preto-e-branco, cor que institui o contraste que nos é familiar e, ao mesmo tempo, estranho porque também se refere à tinta preta que escreve a memória, que preenche o vazio ou em branco do narrador-personagem. Dito de outro modo, podemos dizer que a presença da metáfora do pensamento oco reconstitui uma folha em branco que é tingida pelo contraste da caneta preta que escreve uma realidade que traduz não uma verdade original, mas uma realidade ficcional, literária.

O segundo e o terceiro fragmentos (2) e (3) trazem a lacuna, o esquecimento, o lapso, a ruptura com o lembrado, caracterizando, assim, uma memória em processo não linear, porque o mesmo se interrompe quando tais aspectos atuam no curso da memória-trabalho. As citações (4) e (5) apresentam o lembrar, esse fio nem tão fixo que, apesar dos “curto-circuitos”, mantém a corrente elétrica circulando.

A percepção da presença desses elementos conduziu o nosso empreendimento de pesquisa para um cunho linguístico, haja vista que seguiremos as estratégias textuais, as pistas linguístico-discursivas das marcas e dos efeitos de memória utilizados pelo narrador na construção de uma obra literária, *corpus* de investigação e análise.

Ressaltamos também que o nosso objeto de pesquisa seguirá os princípios norteadores da teoria da alusão, entendida como estratégia textual que atua na produção e na recepção de textos. Segundo Torga (2007, p. 194-195),

a alusão, estratégia textual, construída como ação de linguagem, indicia que há o movimento de deslocamento do autor/leitor na busca da construção interativa de sentido nas ações do “um” e do “outro”, o que se dá via excedência de visão [...] o processo alusivo, por se constituir no jogo da reprodução e da transformação de sentidos, constitui aquele excedente, ou seja, aquele projeto de sentido que vai além dos sentidos estabelecidos, constituído pelo cruzamento de sentidos de enunciações diferentes.

É preciso dizer ainda que situamos a memória dentro do processo interacional, entendendo-a como parte de um gênero discursivo, considerando que o sujeito assume um posicionamento enunciativo para narrar suas lembranças, suas interpretações do passado. Só então pudemos traçar os caminhos que nos propusemos a percorrer durante a investigação.

Através de nossos estudos, ambicionamos saber como se dá o processo de (des)construção do corpo na escrita memorialística em *Leite Derramado* de Chico Buarque. Para tanto, objetivamos identificar as marcas e os efeitos de memória presentificados na obra, descrever o imbricamento entre a memória-sonho e a memória-trabalho e analisar as pistas linguístico-discursivas presentes na construção do gênero memorialístico em estudo.

Partimos das hipóteses de que o processo de (des)construção do corpo na escrita memorialística dá-se a) pelo acionamento da memória, de suas marcas e efeitos, os quais ressignificam o corpo na escrita; b) por meio do imbricamento entre memória-trabalho e memória-sonho do narrador-personagem e da participação do guardião das memórias, este configurado na figura da enfermeira. Assim, o corpo na escrita encontra-se atravessado pelo outro que ressignifica as memórias, uma vez que esse outro é autorizado a transcrever os relatos do narrador-personagem.

O desenvolvimento de um estudo acerca da (des)construção do corpo na escrita memorialística justifica-se por possibilitar uma compreensão mais ampla do gênero memorialístico, uma vez que a rede discursiva que o tece não está presa somente aos fios discursivos do passado, ela se desloca para o momento presente, configurando-se pela enunciação em um novo contexto. Trata-se, pois, de um passado modificado. Além disso, queremos contribuir para um melhor entendimento dos processos de leitura e escritura de textos, a partir da proposta teórico-metodológica da alusão, pois é através das lentes alusivas que pretendemos enxergar a (des)construção dos sentidos da obra em questão.

Dessa forma, o nosso estudo, além da introdução e da conclusão, estruturar-se-á em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Gênero e memória”, apresentará uma discussão sobre o gênero; o funcionamento discursivo da memória enquanto categoria do gênero;² e o jogo entre memória-sonho e memória-trabalho. O segundo capítulo, “Atando os fios do corpo na escrita memorialística”, discutirá sobre as noções de corpo e de velhice que circulam na sociedade e sobre a questão do lugar da autoria. Por fim, o terceiro capítulo, “Da alusão”, versará sobre o jogo alusivo em *Leite Derramado*, bem como sobre a metáfora e a metonímia como categorias que operacionalizam esse jogo. Assim, procurar-se-á estudar o desdobramento do texto em tela mediante uma abordagem teórico-prática das relações composicionais que o fazem funcionar.

² Tendo em vista que a memória também se constitui como um gênero discursivo, esclarecemos que, na obra em análise, ela entra como categoria do gênero romance memorialístico. A memória, nesse caso, é percebida como uma estratégia discursiva, utilizada pelo autor-criador para concretizar seu objetivo literário.

*em mim
vejo o outro
e outro
e outro
[...]*

(Paulo Leminski)

2 GÊNERO E MEMÓRIA

A epígrafe, com que abrimos o presente capítulo: “em mim/ vejo o outro/ e outro/ e outro/ [...]” (LEMINSKI, 1985, p.13), alude ao papel dialógico da linguagem, às relações de projeção e constituição do “eu” e do “outro” no processo comunicativo, ao mesmo e ao diferente que se estabelece na produção de sentidos. Essas relações podem ocorrer mediante as alternâncias entre um “Eu – outro” e um “Eu - Outro de si”. Para Madfes (s.d., p. 42) essas relações constituem dois tipos de alteridade: uma que é implícita e negada; e outra que é externa ao indivíduo.

A primeira refere-se à ilusão que o sujeito tem de ser a fonte ou origem do seu dizer, bem como à impossibilidade do eu se colocar num excedente de visão de si mesmo, como um todo, conforme assinala Bakhtin (2010). Nesse tipo de alteridade “el Outro no se presenta como un objeto exterior al discurso³ (MADFES, s.d., p. 42)”, mas como condição constitutiva para que o discurso aconteça. Noutras palavras, o sujeito sempre fala a partir do outro, sua voz é sempre heteroglóssica, habitada por outros dizeres. Além disso, esse outro de si, apesar de negado, é não controlável, por isso é sempre uma construção de linguagem, um eu que inventa/constrói a si próprio.

A segunda forma de alteridade diz respeito ao outro concebido como “tu”. “Todo enunciado está dirigido socialmente, es dialógico, en la medida en que es concebido en función de un receptor, de la comprensión y respuesta de este⁴ (MADFES, s.d., p. 43)”. Desse modo, o Eu – outro corresponde à atividade dialógica

³ “o outro não se apresenta como um objeto exterior ao discurso” (tradução nossa).

⁴ “Todo enunciado está dirigido socialmente, é dialógico, na medida em que é concebido em função de um receptor, da compreensão e resposta deste” (tradução nossa).

entre pessoas diferentes do discurso: um sujeito fala para outro sujeito, constituindo o princípio basilar da comunicação discursiva. O Eu – Outro de si corresponde a projeções diferentes de um mesmo eu: é o eu que fala para o outro – ele mesmo.

Em *Leite Derramado*, identificamos a presença dessas duas projeções, através das quais o “eu” se “perde” a cada encontro com o “outro” para ganhar e atribuir sentido à memória. Quando Eulálio apresenta suas memórias, elas vêm acrescidas de um novo olhar, um novo tempo. O “eu” não está mais no passado, fora deslocado para o presente ou futuro que o torna “outro”. Trata-se, nesse momento, da presença do “Eu – Outro de si” transformado, pois transforma aquilo que é em uma versão modificada de si mesmo pelo jogo da (des)construção. Quando Eulálio narra suas memórias para outros personagens, e, até mesmo, para nós leitores, dialoga com o outro, também responsável por lhe dar um certo acabamento. Desse modo, acreditamos que a construção da obra *Leite Derramado* institui-se pelos princípios da alteridade e da dialogia. Da alteridade porque se constitui pela presença do outro; da dialogia, que também se dá pela presença do outro, porque as vozes que ecoam no romance não estão separadas, ao contrário, elas se correlacionam, são vozes essenciais para a constituição do todo da obra. Observemos:

(6) Antes de exibir 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).

(7) É para si próprio que um velho repete sempre a mesma história, como se assim tirasse cópias dela, para a hipótese dela se extraviar (BUARQUE, 2009, p. 96).

(8) Pensei que você hoje não viesse mais, que estivesse de folga (BUARQUE, 2009, p. 61).

Os fragmentos acima demonstram a presença e o diálogo com o outro, a relação discursiva entre um locutor e um ouvinte/leitor real ou imaginado. Todo dizer instaura, postula a figura do outro, implícita ou explicitamente. Para Bakhtin (1999, p. 113), “A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor”.

Dito de outro modo, a linguagem é interação entre sujeitos comunicantes. Uma espécie de ponte que se lança entre locutor e interlocutor, proporcionando um encontro essencialmente dialógico.

O pensamento bakhtiniano funda-se na dialogia, ou seja, na “atividade do diálogo e atividade dinâmica entre EU e *Outro* em um território preciso socialmente organizado em *interação* linguística” (GEge, 2009, p. 29, grifos do autor). Através do processo dialógico o ser humano confronta ideias, discute valores, concorda, responde, ouve, questiona, evidencia e julga pontos de vista, enfim, estabelece comunicação.

O processo de comunicação ganha forma através do jogo enunciativo que se estabelece no intercâmbio entre sujeitos. Segundo Bakhtin (2010, p. 297), “o enunciado é pleno de tonalidades dialógicas”, ele satisfaz ao conteúdo e ao enunciativo, figurando sempre como resposta a um enunciado precedente, formando, assim, uma cadeia enunciativa.

Ao tratar sobre o enunciado, Bakhtin “abala” a concepção de língua consagrada por Saussure (2006). A língua perde o seu caráter monológico, objetivo, sob o controle individual do falante e passa a ser considerada como fenômeno a serviço das necessidades enunciativas concretas do sujeito, o qual pensa a partir de uma objetivação externa, que habita o território social. Com efeito, Bakhtin não pretendeu negar o sistema linguístico, mas dar relevância ao contexto e à interação dialógica, já que a língua é produzida e constituída socialmente, pelos sujeitos.

As considerações bakhtinianas revelam que o enunciado, em sua forma plena, carrega consigo uma carga semântica, esta, por sua vez, é sempre atualizada, pela situação imediata, pela intenção discursiva do falante, pela responsividade que a determina, já que o enunciado parte sempre de um alguém para um outro alguém. É esse processo interativo, dialógico que ocorre em *Leite Derramado* quando a ponte é lançada entre o narrador e os seus outros, com os quais interage durante a narrativa:

(9) **Não sei se já lhe contei** como conheci Matilde na missa de sétimo dia do meu pai, quando ela falou Eulálio de tal jeito, que nem mesmo atrizes sensuais conseguiram reproduzir na minha cama (BUARQUE, 2009, p. 96, grifo nosso).

(10) **Antes de exhibir a alguém o que lhe dito**, você me faça o favor de submeter a um gramático, para que seus erros de ortografia não me sejam imputados (BUARQUE, 2009, p. 18, grifo nosso).

(11) **Que fique entre nós dois**, mas ultimamente ando muito agitado, com certeza estão trocando meus remédios (BUARQUE, 2009, p. 52, grifo nosso).

(12) **Quando a senhora me acordou**, por coincidência **eu acabava de acordar no casarão de Botafogo**, e aposto que minha mãe mandou queimar o colchão naquele mesmo dia (BUARQUE, 2009, p. 70, grifo nosso).

Os fragmentos acima demonstram como ocorre o processo responsivo na obra. Vemos, pois, que Eulálio está sempre direcionando sua fala para alguém, de forma prefigurada. Essa prefiguração não requer apenas ouvintes, mas requer alguém que escreva, que registre a história contada. Desse modo, observamos que a responsividade dos apenas ouvintes é sempre silenciosa, ou um tipo de “compreensão discursiva de efeito retardado: cedo ou tarde o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subseqüentes (sic) ou no comportamento do ouvinte (BAKHTIN, 2010, p. 272)”. Já a responsividade da escrevente é diferenciada, é ativa. Ao tomar nota do que ouve, responde ao enunciado, deixa ecos dos enunciados que ouviu, adiciona novos ecos e permite a continuidade dessa cadeia de ecos do discurso.

Outra característica relevante do enunciado diz respeito à forma correspondente a um gênero definido. A utilização da linguagem dá-se em variadas esferas sociais, exigindo do falante o uso heterogêneo da língua, ou seja, o uso de enunciados que se delineiem e se moldem de acordo com a situação de interação verbal. Cada forma assumida pelo enunciado constitui, assim, um gênero discursivo. Nas palavras de Bakhtin (2010, p. 262), os gêneros do discurso são tipos relativamente estáveis de enunciados, apresentam extrema heterogeneidade e podem ser considerados primários ou secundários.

Os gêneros primários dizem respeito àqueles gêneros criados a partir de situações do cotidiano (cartas, bilhetes, diálogos); e os gêneros secundários são aqueles mais estabilizados socialmente (romance, teatro, discurso científico). No entanto, a relação entre esses tipos de gêneros é bastante complexa, haja vista que

os gêneros estão sempre inseridos em uma determinada cadeia enunciativa, o que significa dizer que um gênero pode ser primário em determinada situação, porém com a atitude responsiva desse gênero, o mesmo pode vir a se tornar secundário (NAGAI, 2010, p.171).

O próprio Bakhtin (2010, p. 263) salientou a influência que um gênero pode exercer sobre o outro ao afirmar que os gêneros secundários “[...] incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples)”. Nesse sentido, os primários servem aos secundários, mas o contrário também pode ocorrer, segundo a perspectiva de Nagai (2010). Além disso, a passagem de um gênero a outro está intimamente relacionada a retomadas de enunciados. Afinal, os gêneros são apreendidos por meio dos enunciados concretos que o falante ouve e reproduz durante o processo comunicativo, como afirma Bakhtin (2010, p. 283):

Nós aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras, adivinhamos um determinado volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso que em seguida apenas se diferencia no processo da fala.

Assim, na perspectiva desse teórico, a comunicação só é possível através dos gêneros, das formas relativamente estáveis dos enunciados. “A vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na escolha de um certo gênero discursivo” (BAKHTIN, 2010, p. 282). Se pensarmos na questão da memória enquanto categoria discursiva do gênero, veremos que ela está intimamente relacionada a informações e interpretações do passado, a um saber adquirido que, ao ser narrado, delinea-se através das condições de enunciação.

Consoante Nagai (2010, p. 169), “[...] a memória se concretiza no tempo da estabilização enunciativa. É no momento em que os usuários da língua começam a adaptar sua produção discursiva ao gênero”. O argumento desse autor faz referência ao pensamento bakhtiniano, considerando que para este o processo de comunicação verbal só é possível através de gêneros. Nesse sentido, a memória possui um funcionamento discursivo, cujo instrumento socializador é a linguagem.

Nesse horizonte teórico, podemos dizer que *Leite Derramado* é um gênero (romance memorialístico) que se constitui a partir da articulação entre gêneros: o

contar para a enfermeira (primário) e o escrito (secundário). O gênero oral apresenta-se por meio de um monólogo interior, um fluxo de consciência do narrador-personagem, pois é por meio deste que o narrador desfia suas memórias. O escrito se estabelece a partir do registro, do arquivamento de suas memórias oralizadas - a escrita do corpo.⁵ Ambos dão origem ao processo de absorção, transformação, (des)construção do lembrado.

Segundo Maingueneau (1996, p. 127) o monólogo interior apresenta algumas regularidades, a saber: “1) não é dominado por um narrador; 2) não está submetido às regras da troca lingüística (sic), podendo portanto tomar certas liberdades quanto à sintaxe e à referência”. Desse modo, no monólogo não há citações de falas de outros personagens, pois a história se projeta no fluxo de consciência da personagem. Contudo, não podemos esquecer que mesmo sendo monólogo “persiste a necessidade de que seu texto seja endereçado a um leitor, de que seja inteligível, participe da literatura, etc.” (MAINGUENEAU, 1996, p. 129).

Na obra em análise, o monólogo interior do narrador-personagem está direcionado para si e para os outros (o leitor, a filha, a enfermeira, o médico, etc.), cumprindo, portanto, a função de endereçamento. Em se tratando de fluxo de consciência, de memórias do personagem, o monólogo do velho Eulálio também é portador de um diálogo entre tempos: presente, passado e futuro. Assim, carrega consigo a ressonância de outras vozes, outros espaços, outras épocas, como se pode perceber nos fragmentos abaixo:

(13) Meu avô foi um figurão do Império, grão-maçom e abolicionista radical, queria mandar todos os pretos brasileiros de volta para a África, mas não deu certo. Seus próprios escravos, depois de alforriados, escolheram permanecer nas propriedades dele. Possuía cacauais na Bahia, cafezais em São Paulo, fez fortuna, morreu no exílio e está enterrado no cemitério familiar da fazenda na raiz da serra, com capela abençoada pelo cardeal arcebispo do Rio de Janeiro (BUARQUE, 2009, p. 15-16).

(14) Saiba o doutor que meu pai foi um republicano de primeira hora, íntimo de presidentes, sua morte brutal foi divulgada até em jornais da Europa, onde desfrutava imenso prestígio e intermediava comércio de café (BUARQUE, 2009, p.52).

⁵ A escrita do corpo mantém estreita relação com o corpo da escrita, equivalendo-se. Ambos fazem referência ao jogo discursivo que, pela estratégia da memória, institui a partir de um corpo físico, biologicamente velho, outras manifestações discursivas do corpo. Essa relação será explicitada no próximo capítulo.

Apesar de o gênero monólogo apresentar as características, as regularidades descritas por Maingueneau (1996), em *Leite Derramado* ele está a serviço do literário, do ficcional, o que lhe permite romper com uma visão hermética de seus aspectos constitutivos, como, por exemplo, inserir no fio discursivo falas que não são suas, mas que conferem sentido ao rememorado:

(15) 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, grifo nosso).

(16) Muito prosa, participei o sucesso à **minha mãe**, que teve uma reação destemperada, **perguntou se eu já me havia esquecido do assassinato do meu pai**. (BUARQUE, 2009, p. 71, grifo nosso).

O relato das memórias pelo velho narrador tenta não só reconstituir a sua história, mas também mantê-lo vivo:

(17) 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).

O desejo de documentar, registrar suas vivências engendra marcas do gênero secundário (escrito), posto que se trata de uma representação do oral monologado. A razão fundamental do registro de memória para Eulálio é imortalizar a vida, evitar o esquecimento, que é próprio da memória. O personagem pretende deixar o seu legado aos vindouros.

2.1 Entre o oral e o escrito: o ritmo

*E falo devagar, como quem escreve,
para que você me transcreva sem
precisar ser taquígrafa.*

(Chico Buarque)

Em *Leite Derramado* somos convidados a pensar sobre a questão do ritmo que se estabelece entre o relato oral e o escrito na apresentação das memórias pelo narrador-personagem.

A epígrafe escolhida para essa nossa discussão indicia o jogo de linguagem que se travará ao longo da narrativa, a fim de delinear a velocidade com que se pretende ditar, e até mesmo re-viver, as memórias. “E falo devagar, como quem escreve, para que você me transcreva sem precisar ser taquígrafa” (BUARQUE, 2009, p. 7), diz Eulálio para a enfermeira, aquela a quem ele atribui uma importante função, transcrever suas memórias.

Sabemos que a velocidade da escrita é inferior à da fala. Pensar em algo e reproduzi-lo oralmente é, quiçá, menos custoso do que escrevê-lo, representá-lo graficamente sem perder ou modificar aspectos de sua essência. Desse modo, consideramos representativa a seleção de três palavras escolhidas pelo narrador, na epígrafe citada, quais sejam: devagar, transcrever e taquigrafar. Segundo o dicionário, o termo **transcrever** [ê] vem do latim (*transcribo, -ere*) e significa 1. Escrever a mesma coisa noutro local = copiar, reproduzir; 2. Escrever o que foi ouvido; 3. Fazer uma transcrição. Já a palavra **taquigrafar** quer dizer escrever usando a **taquigrafia** (*taqui- + -grafia*), ou seja, um sistema muito rápido de escrita que usa abreviaturas especiais = Estenografia.

Assim, podemos pensar, no caso da obra, que o ato de transcrever demanda tempo e fidelidade ao ouvido, por isso precisa ser feito com atenção, em um ritmo desacelerado, mais lento. Eulálio não quer a rapidez, a agilidade, a concisão de uma taquígrafa para registrar suas memórias. O registro precisa ser fiel à velocidade mental de suas lembranças, para que haja uma equivalência entre os textos que se

tecem a dois, o “eu” e o “outro”. Um “eu” que dita para um “outro” “eu” que transcreve. E, em sendo o “outro” o responsável pela transcrição das memórias do narrador, temos não só um corpo ressignificado, mas também a constituição de um novo corpo memorialístico, fruto da memória-trabalho⁶ desse “outro” e do “eu” que rememora. Calvino (2005), em *Seis propostas para o próximo milênio*, no capítulo *Rapidez*, trata da questão da velocidade do tempo da narrativa, apontando aspectos estilísticos e estruturais favorecidos pela economia e pela rapidez do ritmo dado aos fatos narrados. Sem embargo, não despreza ou muito menos desvaloriza o ritmo demorado e suas estratégias estruturais e estilísticas na arte de contar. Eco (1994) retoma o pensamento de Calvino e empreende uma discussão às avessas, porque pretende explorar o ritmo desacelerado do texto.

Segundo Eco (1994, p. 56), “Demorar-se não quer dizer perder tempo: com frequência (sic), a gente pára (sic) a fim de refletir antes de tomar uma decisão”. Decisão esta tomada, em um primeiro momento, por quem produz o texto e, depois, por quem lê/ouve o texto. Para ele, o ritmo demorado é uma estratégia utilizada pelo autor, cujo propósito é convidar o leitor a realizar “passeios inferenciais”, refletindo sobre a história a partir de suas próprias experiências. Mas não é só isso. A estratégia sobre o tempo da narrativa é engendrada a partir de outras estratégias como, por exemplo, o uso de metáforas e metonímias, memória-trabalho e memória-sonho que, operacionalizadas no jogo alusivo, auxiliam no processo inferencial do leitor.

Os argumentos apresentados por Eco podem ser perfeitamente utilizados para iluminar o nosso objeto em análise, a começar pelo próprio título da obra, *Leite Derramado*, o qual convida o leitor a parar antes mesmo de abrir o livro para “iniciar” sua leitura. A metáfora do leite derramado trata-se de um artifício proposital. Chico Buarque poderia ter escolhido outro título, quem sabe “As memórias de Eulálio”, mas neste o sentido estaria desde sempre lá, impedindo o leitor de aludir ao dito popular “*não adianta chorar pelo leite derramado*”, e de se perguntar o porquê de um título tão sugestivo.

Ao prosseguir com a leitura, vemos que a metáfora do leite derramado literalmente se derrama pelas páginas seguintes do livro, constituindo o corpo na escrita e a escrita do corpo por meio da (des)construção de suas memórias. Ao

⁶ Termo que faz referência ao trabalho da memória, ao exercício voluntário e consciente do ato de lembrar. A memória-trabalho será melhor explicitada na próxima seção.

derramá-las o personagem-narrador as fragmenta em palavras, as quais vão constituindo os atos e formando o todo – o leite derramado (contudo, esse todo já não representa o mesmo, pois o rememorado é como a própria metáfora do leite: uma vez derramado, esparramado não se pode recuperar o que se perdeu):

(18) 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 brincar com o mamilo livre (BUARQUE, 2009, p. 85).

(19) Sua mãe se alheou de tudo, da noite para o dia seu leite secou, nunca lhe contei essas coisas? (BUARQUE, 2009, p. 96).

(20) Eu 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).

Nos fragmentos acima (18), (19) e (20), o leite representa alimento, fonte de vida, e é para partilhar a vida que o velho narrador nos chama ao banquete. Leite derramado constitui a grande metáfora das memórias de Eulálio, as quais brotam do passado e vão alterando-se no curso do presente e indiciando novas memórias, memórias de futuro. Em verdade, a memória, assim como um leite que derrama e coalha, ou como um leite que cria a cada fervura uma nata, vai se fragmentando em camadas que alternam, por meio do fluxo de consciência, o lugar do passado, do presente e do futuro. Dito de outra forma, é o momento enunciativo do relato que revela qual camada vem à superfície, sobressaindo-se sobre as outras.

Também não podemos esquecer que o tempo da memória de velho é lento, o ritmo do velho não é mais como o de antes. Segundo Halbwachs (2006), cada ser possui duração temporal interior própria, contudo

à medida que envelhecemos, o ritmo da vida interior se torna mais lento e, enquanto o dia de uma criança está cheio de impressões e observações multiplicadas (abrangendo um grande número de momentos), no declínio dos anos o conteúdo de um dia [...] se reduz a muito menos estados distintos um do outro e, neste sentido, em um pequeno número de momentos singularmente dilatados. O velho, que guardou a lembrança de sua vida de criança, acha que os dias no presente são ao mesmo tempo mais lentos e mais curtos [...] (HALBWACHS, 2006, p. 116-117).

O velho narrador-personagem da obra de Chico Buarque apresenta essa lentidão, discutida por Halbwachs, quando diz: “naquele tempo a gente era veloz e o tempo se arrastava. Daí a eterna impaciência [...]” (BUARQUE, 2009, p. 19). Hoje, a pressa de Eulálio consiste em dizer, em registrar as memórias, respeitando-se, contudo, a inversão: lentidão do velho e velocidade do tempo. Um tempo que lhe escapa por entre os dedos.

Desse modo, o ritmo vai se estabelecendo através das estratégias encontradas pelo caminho – memória-trabalho, memória-sonho, metáfora, metonímia. Tais estratégias são percebidas enquanto ação de linguagem e compreendem o movimento de deslocamento próprio do jogo alusivo. Nesse movimento em que produtor e leitor buscam construir o sentido do texto, percebemos o deslocar do relato oral para o escrito, do mesmo para o diferente, do centro para a margem, da reprodução para a transformação das memórias.

Pensando um pouco sobre a questão da origem, da coisa primeira, voltaremos o nosso olhar para a verdade platônica, segundo a qual temos a presença do oral ocupando o centro e a escrita ocupando a margem. Para Platão (2004), em “Fedro”, a escrita é considerada um veneno, ela é nociva à memória porque lhe é exterior, é falsa, repete sem saber. É no oral que se constitui o valor de verdade, a essência interior, a memória que se deve saber de cor. Já em *Leite Derramado*, dialogicamente, oralidade e escrita se imiscuem: a escrita desloca-se da margem para o centro, o oral do centro para a margem. O velho narrador reproduz a tradição ao oralizar suas memórias e, ao pretender o registro escrito das mesmas, transforma a tradição em algo novo. A escrita seria para ele o símbolo do não esquecer, a garantia de que suas memórias ficariam para a posteridade, perdendo, assim, o caráter nocivo atribuído por Platão.

Diante desse processo, o trabalho da memória de Eulálio oraliza-se e eterniza-se no presente, delineando uma escrita que projeta um corpo rememorador⁷ transformado pelo “eu” e pelo “outro”, habitantes da obra. Por outro viés, as memórias oralizadas ganham forma, acabamento estético através da escrita, do registro e do olhar do outro, ou dos outros, com quem dialoga o velho narrador-personagem.

⁷ Corpo rememorador diz do sujeito que rememora.

2.2 Da memória

[...] cada lembrança já é arremedo de lembrança anterior.

(Chico Buarque)

Leite Derramado é construído a partir e/ou através da capacidade de lembrar e de narrar experiências retidas na memória do personagem-narrador. É pelo trabalho da memória que o velho Eulálio revisita e re-vive um passado tensionado pelo presente, pois não reproduz, de fato, aquilo que foi: “cada lembrança já é arremedo de lembrança anterior” (BUARQUE, 2009, p. 136). Em sendo arremedo, transfigura acontecimentos pretéritos para torná-los outros, pelo processo de atualização, transformação.

Desse modo, a memória é percebida como arquivo vivo, lembrança de um saber ou de um acontecimento significativo que significa (de novo) ao ser lembrado, recordado. Aqui a “redundância” é proposital. Trata-se da atualização do vivido. Essa atualização faz-nos pensar na memória enquanto atividade psíquica que apenas o homem é capaz de desenvolver, pois “a memória é de homens e animais, a reminiscência só é humana” (ROSSI, 2010, p. 16). Só o homem retém e recupera experiências vividas, interferindo e alterando a representação do lembrado.

Para Halbwachs (2006), a memória não deve ser reduzida a memória psíquica de forma individual, pois as lembranças são coletivas (ainda que aparentemente estejamos sós). O que ele nos mostra é que existe uma relação contígua entre dois tipos de memórias, a individual e a coletiva. Na obra *Leite Derramado* parece acontecer justamente esse movimento que entrelaça o individual e o coletivo de maneira atualizada, ressignificada:

(21) 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 (BUARQUE, 2009, p. 14).

A citação (21) acima demonstra que a memória individual está relacionada à lembrança íntima do indivíduo, mas esta não é isolada nem fechada; busca pontos fora de si, determinados pela sociedade. Dito de outro modo, ela é constituída coletivamente, em grupo, no seio da família, da escola, da igreja, a partir de testemunhos sobre acontecimentos (nascimento, entrada na escola primária etc.) que, apesar de marcantes, podem ser para nós “um dado abstrato ao qual me é impossível correlacionar qualquer lembrança viva: não me lembro de nada” (HALBWACHS, 2006, p. 32). Mas esse testemunho pode germinar e se cristalizar em nós, constituindo-se como traço do nosso passado.

Ainda sobre esse fragmento (21) da obra, destacamos que essa relação entre a memória individual com o fora, ou seja, com o que lhe é exterior, se expressa metaforicamente através do que ousamos chamar “memória-salão” e “memória-canto da cabeça”. Se é verdade que a memória é do passado, é lá onde situamos a “memória-salão”, pois o passado parece significar muito mais que o tempo presente, o momento atual não tem tantas novidades para um velho, não é tão significativo, por isso constitui a “memória-canto da cabeça”, lugar onde as informações, as pessoas vão se amontoando, conforme ressalta o velho narrador. Se pensarmos na estrutura física do salão, teremos a imagem de um centro e de seus quatro cantos. O centro alude à lembrança viva, ao que há de mais significativo para o narrador. Já os cantos aludem ao esquecimento, ficando, portanto, à margem. No entanto, a lembrança íntima, as pessoas com as quais se relacionava, os grupos sociais estão no passado, mas não aprisionadas no centro.

Em relação à memória coletiva, podemos afirmar, segundo o autor, que ela se configura pelo entrelaçamento entre as memórias de grupo e as individuais, sem confundir-se com elas, as últimas. Por isso,

não conseguimos lembrar senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, ou seja, nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela está muito estritamente limitada no espaço e no tempo (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Em uma palavra, minhas lembranças são minhas, interior e pessoalmente. As lembranças tomadas de empréstimo são chamadas de lembranças históricas,

memória da nação. Referem-se a acontecimentos que conhecemos através dos meios de comunicação oral ou impresso, mas que não assistimos de fato.

Na obra em tela é possível perceber como a memória individual de Eulálio permite-nos a construção de uma memória social, coletiva, como, por exemplo, quando retrata costumes, acontecimentos de uma época ao lembrar-se de seus antepassados:

(22) Eulálio Montenegro d'Assumpção, 16 de junho de 1907, viúvo. Pai, Eulálio Ribas de d'Assumpção, como aquela rua atrás da estação do metrô. Se bem que durante dois anos ele foi uma praça arborizada no centro da cidade, depois os liberais tomaram o poder e trocaram seu nome pelo de um caudilho gaúcho. A senhora já deve ter lido que em 1930 os gaúchos invadiram a capital, amarraram seus cavalos no obelisco e jogaram nossas tradições no lixo. Tempos mais tarde um prefeito esclarecido reabilitou meu pai, dando seu nome a um túnel. Mas vieram os militares e destruíram 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 (BUARQUE, 2009, p. 77).

A memória individual de Eulálio, em (22), recupera um tempo passado que remonta, a partir da história dos seus, a história do povo brasileiro, ao aludir sobre o Golpe de 1930, o fim da República Velha e o advento da democracia.

O panorama que podemos traçar a partir das reflexões de Halbwachs (2006) é que a memória atua nas instâncias do vivido, do significado e do apreendido, ambos convergindo para a conservação do passado. No entanto, esse passado é (re)vivido, revisitado, ressignificado, (re)lembrado no tempo presente, de acordo com as novas circunstâncias, em um novo contexto.

Assim, o ato de lembrar carrega consigo uma função que transgride a mera conservação do passado, pois o indivíduo pode alterar, esquecer, apagar, descartar suas experiências pretéritas. De acordo com Chauí (1994), o passado é sempre um passado transformado, porque “lembrar não é reviver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reaparição do feito e do ido, não sua mera repetição” (CHAUÍ, *in* BOSI, 1994, p. 20). Como dissemos anteriormente, trata-se da atualização de algo que significou em nossas vidas.

Pelo exposto, parece-nos claro que a escrita memorialística pode e deve ser encarada, em uma perspectiva bakhtiniana, como gênero discursivo. Pois, a

memória, em sua realização, permite ao indivíduo assumir um posicionamento enunciativo segundo o qual pretende narrar o seu discurso memorialístico, relacionando passado, presente e futuro; lembranças individuais e coletivas; empreendendo sentidos.

2.2.1 Das memórias: memória-sonho e memória-trabalho em *Leite Derramado*

Sabemos que ambicionamos com nossa memória sermos fiéis ao passado, por isso entendemos que a memória traria em sua essência o dever de não esquecer, exercitado por um esforço de recordação que pode ser laborioso ou involuntário. Esse exercício leva-nos a pensar em duas projeções de memória, das quais o indivíduo se apropria na construção de seu passado: a memória-sonho e a memória-trabalho.

A memória-sonho e a memória-trabalho são discutidas por Bosi (1994) a partir dos estudos desenvolvidos por Bergson e Halbwachs. Para o primeiro, a memória é individual e dá-se em dois extremos: hábito (envolve ações ligadas a repetições de comportamentos) e lembrança pura (refere-se a um acontecimento da vida, irrepetível). Para o segundo, a memória é compreendida como um fenômeno social.

Na perspectiva de Bosi, a memória-trabalho seria uma mescla entre o pensamento dos dois estudiosos, ou seja, a memória-trabalho seria a memória-hábito desenvolvida de acordo com as práticas sociais que o ser humano realiza. Já a memória-sonho seria a lembrança pura enquanto ato inconsciente e involuntário.

No entanto, no presente estudo, interessa-nos pensar sobre essas duas memórias de forma mais ampla, seguindo a linha de raciocínio de Torga (2007). Para esta autora há uma diferença significativa entre memória-trabalho e memória-hábito: a memória-trabalho não é mecânica como a memória-hábito de Bergson, ela é uma memória laboriosa, um exercício mental que o sujeito faz no instante rememorativo, em que se lembra de algo. Com relação à memória-sonho, esta

fala do que não existe. Entre o que existe e o que não existe há um fosso, um silêncio que alude à falta, ao desejo. O sonho vai articular a voz do

desejo. E para articular o sistema de significação da memória-sonho, ele precisa rearticular, desarticular o sistema de significação da memória imediata, articulando outro sistema de significação que dá conta da memória mediata. (TORGA, 2007, p. 196).

A memória-trabalho seria, como em uma visão aristotélica, o processo de reminiscência, a reinvocação ou recuperação de algo. “Voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma [...]” (ROSSI, 2010, p. 16). Nesse sentido, a memória-trabalho demanda ato voluntário, esforço. Cabe ao indivíduo, enquanto autor/narrador do seu relato memorialístico, modelar, projetar e reconstruir de forma intencional significado para os acontecimentos vividos por ele. Essa atividade apoia-se nos dados significativos que o indivíduo possui, os quais se encontram arquivados em sua memória, sendo preciso escavá-los e trazê-los ao presente atribuindo-lhe novo acabamento.

No que diz respeito à memória-sonho, podemos dizer que está intimamente relacionada à imaginação, à fantasia, ao desejo que se tem de modificar o vivido ou o não-vivido, mas de forma involuntária. Desse modo, ela, assim como a memória-trabalho, também é responsável pela atribuição do sentido que o autor/narrador projeta em seu relato, em sua narrativa.

A memória-sonho é uma espécie de revelação inconsciente que emerge no curso da memória-trabalho, preenchendo lacunas, lapsos de memória, esquecimentos ou transformando um fato que se quer apagar, alterar, descartar ou viver de outra forma. A memória-sonho é poética no sentido de mexer com o imaginário do ser, desvendando aquilo que se encontra em sua essência.

Assim, como podemos observar, há um imbricamento entre memória-trabalho e memória-sonho na construção da tessitura de uma escrita memorialística, e é possível perceber em *Leite Derramado* o imbricamento de tais memórias, pois o velho narrador re-vive experiências profundas e as transmite para outras pessoas, por meio de uma “conversa” evocativa, a qual envolve um jogo, uma articulação entre duas memórias, uma que é trabalho e outra que é sonho.

A narrativa empreendida por Eulálio, narrador-personagem, tem origem em sua memória-trabalho. Há, pois, um esforço consciente e atento em lembrar, recordar fatos ocorridos no passado. No entanto, essa rememoração laboriosa é, ao

mesmo tempo, atravessada pela memória-sonho, a qual imprime na memória-trabalho a marca do desejo vindo de um momento presente, que ressignifica e transforma o vivido em algo que ainda não aconteceu, (des)construindo a sua história.

(23) Mas agora, no momento em que o órgão dava a introdução para o ofertório, bati sem querer os olhos nela, desviei, voltei a mirá-la e não pude mais largar. Porque assim suspensa e de cabelos presos, mais intensamente era ela em seu balanço guardado, seu tumulto interior, seus gestos e risos por dentro, para sempre, ai. Então, não sei como, em plena igreja me deu vontade de conhecer sua quentura. Imaginei abraçá-la de surpresa, para ela pulsar e se debater contra meu peito, seria como abafar nas mãos o passarinho que capturei na infância. Estava eu com essas fantasias profanas, quando minha mãe me tomou pelo braço para a comunhão. Hesitei, remanchei um pouco, não me sentia digno do sacramento, mas recusá-lo seria um desacato. Com certo medo do inferno, fui afinal me ajoelhar ao pé do altar e cerrei os olhos para receber a hóstia sagrada. **Quando os reabri, Matilde se virava para mim e sorria, 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, grifo nosso).

O fragmento (23) acima revela não só o esforço atento e consciente de coisas vividas, mas também uma alteração no curso da memória-trabalho (trecho em negrito), expressando inconscientemente seus desejos mais íntimos, mais profundos. O cenário da memória-sonho de Eulálio parece não ser mais a igreja, não é lá que Matilde está. Parece-nos que os personagens sofreram um deslocamento relacionado ao tempo e ao espaço, não é mais o passado, mas o presente que projeta uma ação futura. Segundo Pajeú (2010, p. 83), “é justamente através do passado que construímos o presente, e por intermédio do presente projetamos uma memória de futuro”. O processo interior passado-presente-futuro é vivido e reconhecido pelo próprio narrador-personagem:

(24) É esquisito ter lembranças de coisas que ainda não aconteceram, acabo de lembrar que Matilde vai sumir para sempre (BUARQUE, 2009, p. 117).

(25) [...] nem tudo o que digo se escreve, você sabe que sou dado a devaneios [...] (BUARQUE, 2009, p. 136).

(26) Na velhice a gente dá para repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque cada lembrança já é um arremedo de lembrança anterior (BUARQUE, 2009, p. 136).

Eulálio nos dá pistas de que suas memórias vêm atualizadas, porque não se trata de uma mera repetição do passado. Como ele mesmo diz, “cada lembrança já é arremedo de lembrança anterior” (porque a lembrança não reproduz o que foi); “você sabe que sou dado a devaneios”. São os efeitos de memória que agem e vão ressignificando o corpo na escrita, isto é, são as lembranças, os lapsos, os esquecimentos, as rupturas, as repetições que (des)constroem o vivido. E esses efeitos de memória fazem parte do processo, do jogo entre memória-sonho e memória-trabalho:

(27) [...] tenho vaga lembrança de tal assunto. Mas lembrança de velho não é confiável [...] (BUARQUE, 2009, p. 38).

(28) Minha cabeça às vezes fica meio embolada. É uma tremenda barafunda [...] (BUARQUE, 2009, p. 39).

(29) Mamãe amava o silêncio, e para o ressaltar, em breve voltou ao piano e retomou sua valsa muda. Mas quando o relógio deu dez horas, fechou a tampa com estrondo, chamou o mordomo com um sininho e mandou servir o jantar. **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 de 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. [...] **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 pelo avesso, meu pai o tinha alisado por fora e por dentro, frente e verso, assim como a mulher o alisa **agora** de cima para 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. 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?** (BUARQUE, 2009, p. 86-87-88, grifos nossos).

Esses fragmentos (27), (28) e (29) são exemplares, pois revelam que os efeitos de memória não se dão ao acaso ou à toa. Por que lembramos vagamente de alguns acontecimentos e de outros lembramos como se fosse hoje? Por que esquecemos totalmente? Por que modificamos as lembranças a cada vez que elas vêm à tona? A memória é mesmo uma barafunda. São lembranças que puxam lembranças.

Gostaríamos de destacar a representatividade do último fragmento (29), em que, mais uma vez, presenciemos o jogo entre as memórias trabalho e sonho. Eulálio rememora um jantar na casa de sua mãe, onde esteve presente com sua esposa Matilde. Essa memória-trabalho é transformada pelo imaginário do velho narrador, que fantasia de forma poética, metaforiza imagens do vestido de sua esposa: “vestido areia sobre o sol estampado em sua pele” – pois Matilde, para ele, era radiante como o sol e tinha a pele bronzeada porque gostava de ir à praia. O vestido areia alude não só à beleza de sua esposa, posta em destaque, mas alude principalmente às memórias, que, assim como a areia, são inúmeras e estão sempre em processo de construção-(des-re)construção, numa cadeia ininterrupta. O interessante é que essa memória-sonho, ao mesmo tempo em que transforma, recupera um acontecimento negligenciado no passado: “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”. Essa recuperação do passado está intimamente relacionada ao assassinato de seu pai, encontrado morto em um motel, acompanhado pela mulher do vestido.

Para as repetições das memórias de Eulálio, ele mesmo parece justificar:

(30) 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 dela se extraviar (BUARQUE, 2009, p. 96).

As repetições evitam o esquecimento e sustentam os fatos ocorridos em sua vida, dando segurança ao narrador. Afinal, são suas memórias. As lembranças, sejam elas repetições, devaneios ou não, falam de algo que aconteceu para ele, e isso basta. O velho narrador repete sim a mesma história, porque sua memória

[...] está em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e repentinas revitalizações (NORA, 1993, p.9).

Nesse sentido, a memória opõe-se à história, já que não representa o passado, não emerge de uma operação intelectual, nem tem característica universal de pertencimento. A memória também não é linear e datada como a história, ela possui tempo e ordem próprios de um fluxo de consciência.

Em *Leite Derramado* não encontramos uma ordem cronológica para os fatos, mas um fluxo de consciência do narrador-personagem, até porque a memória não é linear. Ela aparece em “flashes” e eles iluminam o que significa:

(31) 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, ou por assunto (BUARQUE, 2009, p. 41).

Para o velho narrador a memória é um pandemônio, uma confusão de informações, uma balbúrdia. No entanto, a metáfora do pandemônio filia-se a uma rede semântica própria de quem rememora, re-vive, re-cria situações do passado. É essa aparente desorganização ou desordem dos fatos que transmite ao leitor a imagem de um texto memorialístico. As memórias de Eulálio não se relacionam com a cientificidade histórica, apesar de, em alguns momentos, aludir a uma época, a um contexto sócio-econômico brasileiro, cujo objetivo é apresentar sua ascendência e descendência, sua linhagem portuguesa, imperial, republicana, e atual:

(32) Meu avô foi um figurão do Império, grão-maçom e abolicionista radical, queria mandar todos os pretos brasileiros de volta para a África, mas não deu certo. Seus próprios escravos, depois de alforriados, escolheram permanecer nas propriedades dele. Possuía cacauais na Bahia, cafezais em São Paulo, fez fortuna, morreu no exílio e está enterrado no cemitério familiar da fazenda na raiz da serra, com capela abençoada pelo cardeal arcebispo do Rio de Janeiro (BUARQUE, 2009, p. 15-16).

(33) Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa. De nada adianta me gabar de ele ter sido confidente de dona Maria Louca, se aqui ninguém faz ideia de quem foi essa rainha (BUARQUE, 2009, p. 50).

(34) Eu queria dizer que meu avô foi comensal de dom Pedro II, trocou correspondência com a rainha Vitória [...] (BUARQUE, 2009, p. 51).

(35) Saiba o doutor que meu pai foi um republicano de primeira hora, íntimo de presidentes, sua morte brutal foi divulgada até em jornais da Europa, onde desfrutava imenso prestígio e intermediava comércio de café (BUARQUE, 2009, p.52).

(36) Eulálio Montenegro d'Assumpção, 16 de junho de 1907, viúvo. Pai, Eulálio Ribas de d'Assumpção, como aquela rua atrás da estação do metrô. Se bem que durante dois anos ele foi uma praça arborizada no centro da cidade, depois os liberais tomaram o poder e trocaram seu nome pelo de um caudilho gaúcho. A senhora já deve ter lido que em 1930 os gaúchos invadiram a capital, amarraram seus cavalos no obelisco e jogaram nossas tradições no lixo. Tempos mais tarde um prefeito esclarecido reabilitou meu pai, dando seu nome a um túnel. Mas vieram os militares e destruíram 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 um mapa da cidade. Estes são meus dados pessoais, caso a senhora se interesse em atualizar o cadastro. O resto são bagatelas de que não me ocupo, aliás não pedi para estar aqui, quem me internou foi a minha filha. Convênio médico não é assunto meu, e se não estiver quite, por favor dirija-se a dona Maria Eulália. Para efeito de contabilidade, quem paga minhas despesas é o meu tataraneto, Eulálio d'Assumpção Palumba Neto. E se fizer questão de saber de onde procedem seus rendimentos, eu lhe afirmo que não tenho a menor ideia. Sou muito grato ao garotão, mas para ganhar milhões sem instrução alguma, deve ser artista de cinema ou coisa pior, pode escrever aí (BUARQUE, 2009, p. 77-78).

É possível observar nos fragmentos (32), (33), (34), (35) e (36) acima que a memória-trabalho de Eulálio é capaz de retratar o coletivo do qual fez parte. É no seio familiar que busca reconstituir suas origens. Ser um legítimo Assumpção para ele tem um peso, esse nome denota importância social, tradição, nobreza. Por isso, é com orgulho que o narrador-personagem nos apresenta seus antepassados, mas é também com certo “descomprometimento” que nos apresenta o tataraneto, um garotão que representa o Rio de Janeiro atual, e este já é fruto da fase decadente dos Assumpção:

(37) 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 o que sua avó diria, neta casada com filho de

imigrante e bisneto comunista da linha chinesa. Esse seu filho engravidou outra comunista, que teve um filho na cadeia e morreu. Você diz que ele próprio morreu nas mãos da polícia, e com efeito tenho vaga lembrança de tal assunto. 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 outra caixa de charutos, mas que besteira a minha, o que morreu era outro Eulálio, o que parecia o Amerigo Palumba mais magro. O Eulálio magro é que virou comunista, porque já nasceu na cadeia e dizem que teve um desmame precoce. Daí fumava maconha, batia nas professoras, foi expulso de todas as escolas. Mas mesmo semianalfabeto e piromaníaco, arranhou trabalho e prosperou, outro dia me deu uma caixa de charutos (BUARQUE, 2009, p. 38-39, grifo nosso).

O provérbio utilizado pelo narrador traduz muito bem a saga de sua família decadente, “pai rico, filho nobre, neto pobre”. No entanto, resta-lhe ainda o peso do nome e sobrenome:

(38) O **Eulálio** do meu tetravô português, passando por trisavô, bisavô, avô e pai, **para mim era menos um nome do que um eco** (BUARQUE, 2009, p. 31, grifo nosso).

(39) 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. Assunção na forma mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos (BUARQUE, 2009, p. 18).

(40) A Faculdade de Direito estava fora de cogitação, eu mal punha os pés lá dentro, mas o emprego, consegui de imediato. O pai de Matilde me recebeu com simpatia extrema, me garantiu que o filho do senador Eulálio d’Assunção teria cadeira cativa em seu gabinete, ficou até de apressar minha filiação ao partido (BUARQUE, 2009, p. 71).

Em *Leite Derramado* o nome do narrador-personagem põe em circulação uma relação semântica com a tessitura memorialística, pois não se trata apenas de nomear um personagem, mas de dar-lhe acabamento, plausibilidade.

O texto memorialístico em tela é constituído de partes que sustentam o todo da narrativa, isto é, a história do velho narrador. Essa relação todo/parte, parte/todo também pode ser percebida através do nome Eulálio Assumpção. Esse nome constitui o todo do nome da personagem, pela condensação de nome e sobrenome. O sobrenome Assumpção evidencia o legado da família, expressa a origem, a posição social, enfim, classifica o ser na sociedade. Já o nome Eulálio, apesar de ser considerado pelo próprio narrador como um eco, como algo que ressoa e

perdura ao longo do tempo, traz a marca da individualidade: Eu + -lácio. A cada Eulácio existente na família há um “eu” particular, específico, próprio.

Eulácio é um nome de origem grega e significa *bom orador*,⁸ e Assumpção (forma arcaica de Assunção) é um sobrenome português e tem origem religiosa.⁹ Se pensarmos no contexto da obra, Eulácio é realmente um “bom orador”, não no sentido de orar, fazer orações, porque a sua oratória é o próprio discurso que se instaura na narrativa. Contudo, não se trata de negar a ligação entre o nome e a igreja, considerando que em alguns momentos Eulácio evidencia sua estreita relação com ela e os rituais do catolicismo. Vejamos:

(41) E foi como um choque elétrico quando mamãe tocou meu cotovelo, me convocando para a comunhão. Mas assim que me levantei, me atirei de volta ao genuflexório, prevenindo um vexame. [...] Quando consegui me safar em parte do embaraço, cabisbaixo acompanhei mamãe ao altar-mor, e comunguei ciente de cometer um sacrilégio pelo qual seria em breve punido (BUARQUE, 2009, p. 30-31).

(42) E se houver algum padre por perto, mande-o vir me confessar, pois vivo em pecado desde o dia que conheci minha mulher. Não sei se já lhe contei como pecava em pensamento até dentro da igreja, no tempo em que ainda ia à missa, mas sou batizado e tenho direito à extrema-unção (BUARQUE, 2009, p. 163).

Para Oliveira (2003, p. 65), “O nome é sem dúvida, marca maior de nossa individualidade”. Ao ser nomeado Eulácio Assumpção, ele ganha identidade e traz consigo a ressonância da tradição, da memória familiar, pois, ainda segundo Oliveira, “O nome é a memória do ser, de sua existência”.

É pelo sobrenome que o velho narrador se apresenta, haja vista que o sobrenome Assumpção carrega toda uma carga semântica relacionada às suas origens de fidalgo. O peso do nome da família Assumpção deixou aberta todas as portas para o velho Eulácio, não era necessário nenhum esforço para ser reconhecido ou ocupar um cargo, enquanto houvesse dinheiro, poder:

⁸EULÁLIO. In: DICIONÁRIO de Nomes Próprios. Disponível em: <<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br>>. Acesso em: 10 jul. 2011.

⁹ASSUMPÇÃO. In: DICIONÁRIO de Sobrenomes. Disponível em: <www.benzisobrenomes.com/nomes/princ.html>. Acesso em: 18 jul. 2011.

(43) Já eu sabia que as portas estavam apenas encostadas, meu pai passara por elas outras vezes. Por ser um jovem inexperiente, como o francês me julgava, talvez amanhã eu me visse eventualmente perdido num labirinto de setecentas portas. 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 (BUARQUE, 2009, p. 43).

(44) Em instituições tradicionais, meu nome abre portas [...] (BUARQUE, 2009, p. 120).

O termo *assumpção* vem do latim *assumptio*, *-onis*, recebimento e é o mesmo que *assunção* (ato de assumir; elevação). No entanto, percebe-se que para o narrador-personagem *assumpção* não é sinônimo de *assunção*, visto que não se trata de assumir um cargo ou um posto, não se trata de uma promoção. Para Eulálio, ninguém é promovido a *Assumpção*, apenas se nasce. É o caso do negro Balbino, a quem foi atribuído o sobrenome *Assunção*, sem o [p], já que sua identidade não era legítima. A retirada do [p] alude a uma classe social inferior – “a dos sem sapatos”: “*Assunção*, na forma assim mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos” (BUARQUE, 2009 p. 18). Talvez hoje Eulálio devesse se chamar *Assunção*, porque o seu padrão de vida não é mais o mesmo, não prima por privilégios sociais, ele agora pertence a uma classe social inferior e tem consciência disso:

(45) Estou neste hospital infecto, e aí não vai intenção de ofender os presentes. Não sei quem são vocês, não conheço seus nomes, mal posso virar o pescoço para ver que cara têm. 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 de privilégios, grito de dor e não me dão meus opiáceos, dormimos todos em camas rangedoras. Seria até cômico, eu aqui, todo cagado nas fraldas, dizer a vocês que tive berço. Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa [...] Hoje sou da escória igual a de vocês [...] (BUARQUE, 2009, p. 50).

Como vimos no trecho (45), a representatividade do nome do velho narrador alude à sua memória-trabalho, ao lugar de onde fala, projeta sua enunciação, ao grupo social que fez parte e ao que pertence atualmente. O Eulálio *Assumpção* de hoje, apesar de saber que não prima por privilégios, é, inúmeras vezes, deslocado da margem para o centro por meio da memória-sonho:

(46) 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. 79).

O imbricamento que se estabelece entre essas memórias, trabalho e sonho, está relacionado à questão do espaço. O centro comporta a riqueza, o luxo, o poder; a margem comporta a privação, a falta de recursos, a ausência de todo o cenário que constitui o que há de mais significativo em sua memória, em sua lembrança viva. Para Halbwachs (2006, p. 189),

[...] é justamente a imagem do espaço que, em função de sua estabilidade, nos dá a ilusão de não mudar pelo tempo afora e encontrar o passado no presente – mas é somente assim que podemos definir a memória e somente o espaço é estável o bastante para durar sem envelhecer e sem perder nenhuma de suas partes.

A reflexão de Halbwachs leva-nos a pensar em Eulálio e na sua decadência: a perda dos títulos que a família ostentava, do peso do sobrenome, dos imóveis (o chalé de Copacabana, o casarão de Botafogo, a fazenda da raiz da serra) tão representativos para ele. Os lugares, os espaços já não são os mesmos. Para o narrador é difícil aceitar as mudanças, pois esses espaços só desaparecerão de fato quando ele se for: “Quando eu morrer, meu chalé cairá comigo, para dar lugar a mais um edifício de apartamentos” (BUARQUE, 2009, p. 49).

Ao longo da narrativa, percebemos que o velho memorialista busca o equilíbrio entre os lugares do passado e as novas condições em que se encontra. E é o jogo entre memória-trabalho e memória-sonho que possibilita esse equilíbrio, pois é por meio do trabalho das memórias que se teletransporta para lugares do passado e vivencia um presente-futuro sustentado pelo tempo da memória.

*O corpo perdido e recobrado
pode então desdobrar-se
vertiginosamente na escrita de
outros corpos, ao mesmo
tempo diversos e semelhantes
[...]*

(Wander Melo Miranda)

3 ATANDO OS FIOS DO CORPO NA ESCRITA MEMORIALÍSTICA

3.1 A (des)construção do corpo

Do ponto de vista conceitual, não podemos afirmar que exista consenso sobre a problemática do corpo entre as áreas do conhecimento. Na realidade, o que circula, desde a história da civilização, são os discursos sobre o corpo. Cada área apropria-se de forma diferente de sua estrutura e de seu funcionamento.

Numa perspectiva religiosa, cristã, o corpo encontra-se estritamente relacionado à questão do divino, da representação da ressurreição. O funcionamento do corpo é tarefa inexplicável, pois reside nele o mistério, os segredos da criação. Em contrapartida, no paradigma científico, o corpo seria um corpo biológico, sem alma, seria a somatória de órgãos e funções, cujo funcionamento é perfeitamente possível, explicável. A partir do olhar científico sobre o corpo, outros discursos vão se formando e constituindo culturalmente vários modelos de corpo: social, filosófico, artístico, psicológico.

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos dizer que o corpo, em realidade, trata-se de uma (des)construção discursiva e, por isso, precisa ser pensado pela enunciação. Consideramos o termo (des)construção porque é por meio do conflito, do embate próprio do saber, que se produz o conhecimento. A construção, nesse caso, seria fruto de uma desconstrução, de uma descentralização, desestabilização de conceitos e/ou ideias previamente estabelecidas. É justamente isso que ocorre

com o pensar o corpo: enunciações que sofrem mudanças que o momento histórico, sócio-cultural lhe outorgará.

A exemplo desse movimento, podemos citar a problematização de Foucault (2001) sobre o corpo. Para ele, o corpo é social, construído e controlado discursivamente, definido por diferentes fases sócio-culturais. Num primeiro momento, Foucault apresenta-nos um corpo que é físico, matéria. Era por meio dessa visão que se davam os suplícios, as punições, os castigos aos indivíduos considerados culpados pela sociedade. O corpo físico era esquartejado em praça pública para que todos o vissem e mantivessem registrado em suas memórias tal espetáculo de dor, pois, dessa forma, evitava-se a ocorrência de atos criminosos. Os sujeitos sociais dos séculos XVII e XVIII eram assim controlados: pelo suplício do corpo.

Num segundo momento, fim do século XVIII e começo do século XIX, a festa, o espetáculo da punição vai se extinguindo. Nasce outra forma de percepção e controle do corpo: a disciplina. Descobre-se que o corpo é manipulável, pode ser moldado, modelado, fabricado. O discurso, os interesses políticos da época são outros. Prefere-se o domínio dos corpos ao seu esquartejamento. O corpo passa a objeto e alvo de poder. Não se trata apenas de redução da criminalidade, mas de outra forma de poder. Um poder que

define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que se façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis” (FOUCAULT, 2001, p. 119).

Essa nova ordem de coerção disciplinar, que atribui ao corpo uma utilidade, uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada, pede políticas de reformulações, a começar pela distribuição dos indivíduos no espaço: colégios, quartéis. Lugares fechados, protegidos da monotonia disciplinar; depois, controle da atividade; vigilância hierárquica; punições ou sanções normalizadoras. Enfim, políticas que põem em prática técnicas que induzem efeitos de poder. Conforme Foucault (2001, p. 118), “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”, as

quais gerenciam o corpo. Um corpo bem adestrado absorve a disciplina de controle e permanece por si vigilante.

Com isso, queremos dizer que o discurso disciplinar, que torna o corpo adestrado, chega a uma descentralização de poder. O controle social sobre o corpo é tão hierarquicamente marcado que, mesmo sem a presença do olhar vindo diretamente do chefe, o corpo sente-se vigiado, olhado, controlado. Assim, nasce outra forma de percepção e de funcionamento do corpo. O corpo agora é habitado pela dispersão do poder. Ele próprio é fonte e alvo de poder.

A questão do corpo conforme pensada e demonstrada discursivamente por Foucault (2001), de certa forma relaciona-se com o olhar que lançamos sobre o nosso corpo/*corpus Leite Derramado*. Pois, se o corpo é uma construção sócio-discursiva, a obra em tela apresenta-se, para nós, como (des)construção discursiva de um corpo velho, culturalmente determinado, e a reconstituição de um corpo velho na literatura. Na obra em análise, interessa-nos discutir sobre um corpo que já não é somente o biológico, mas o da experiência de mundo, um corpo simbólico, representado discursivamente por meio do objeto estético (a obra). Observemos:

(47) Mas bem antes da doença da velhice, talvez minha vida já fosse um pouco assim, uma dorzinha chata a me espetar o tempo todo, e de repente uma lambada atroz. Quando perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora vai doer, a memória é uma vasta ferida (BUARQUE, 2009, p. 10).

(48) Recuei ao pé da escada, recuei dez anos para reviver o dia em que vi Matilde descer pelo corrimão, sendo suspensa das aulas por uma semana (BUARQUE, 2009, p. 98).

(49) 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. 87-88).

(50) Com a idade a gente dá para repetir velhas lembranças, e as que menos gostamos de revolver são as que persistem na mente com maior nitidez (BUARQUE, 2009, p. 163).

Os fragmentos (47), (48), (49) e (50) exemplificam a presença de um corpo de velho situado/situando-se no mundo, e só o percebemos, só o sabemos através da

enunciação desse mesmo corpo, projetado pela escrita memorialista. Desse modo, só podemos analisar o corpo por meio dos enunciados que o formam. Sem ato enunciativo não há corpo. O corpo, nesse sentido, também estaria relacionado à concepção de Merleau Ponty (1999). Para ele, o corpo é uma forma de ser no mundo, haja vista que é habitado por uma consciência. Por meio do corpo o sujeito situa-se temporal e espacialmente.

Sob a ótica da psicanálise, o corpo é o grande mediador entre a psique e o mundo. Por meio de uma consciência psíquica, adquirida através da linguagem, o ser humano é capaz de perceber e responder a estímulos provindos tanto do mundo exterior quanto do interior de seu próprio corpo físico. O corpo na psicanálise seria então um corpo atravessado pela linguagem, pois é ela quem articula, ordena e conecta simbolicamente consciência e percepção.

Dito de outro modo, o corpo não é somente um corpo físico, biológico, mas é, sobretudo, um corpo que se representa pela linguagem. O corpo físico se faz visível, mas é o corpo psíquico que é falado. Este último reúne dores, emoções, memórias, lembranças, retalhos de uma vida que ganham forma, completude quando recordadas por um corpo reminescente. Por tudo isso, perguntamo-nos: como esse corpo velho se faz presente na obra *Leite Derramado*? Passemos a essa discussão no tópico a seguir.

3.1.2 Corpo velho e memória

Nas sociedades humanas sempre houve uma tendência a exaltar o vigor, a fecundidade, a força da juventude e a repelir o desgaste, a esterilidade, o enfraquecimento da velhice. Por isso, em algumas sociedades primitivas o velho é expulso, busca a própria morte, é morto pelos seus, ou é enterrado vivo. A concepção de velhice que norteia cada uma dessas práticas é mítica, religiosa ou técnica.

Na Antiguidade, por exemplo, tinha-se uma visão bastante mítica da velhice: matava-se o velho antes de sua decrepitude acreditando-se que o mesmo

sobreviveria em outro plano com a mesma idade; matava-se o chefe, aos primeiros sinais de fraqueza, para que ele transmitisse ao seu sucessor uma alma vigorosa. Essa visão mítica sugere uma ideia de conservação ou ressurgimento da juventude. Teme-se a chegada do novo, do futuro. Há um culto, um apego ao passado, devendo este ser perpetuado no presente. Todavia, em alguns casos o velho é valorizado, principalmente se for considerado apto a exercer funções religiosas, possuir poderes mágicos e for detentor do conhecimento, do saber. Nesses casos ele deve ser respeitado, e também temido.

Consoante Beauvoir (1990), em contraposição ao plano mítico, o que as sociedades apresentam de fato é a velhice instaurada em pessoas de carne e osso. Indivíduos reais cuja memória conserva conhecimentos científicos, lembranças do passado, todo um saber indispensável às sociedades primitivas de tradição oral. Por isso, a figura do velho, nesse sentido, impõe respeito. Não há razão, motivo para expulsar, excluir ou assassinar um idoso cujas faculdades mentais estejam em perfeitas condições. Quando considerado dessa forma, o velho é bem tratado, inspira admiração por sua longevidade, prova de que soube viver a vida com sabedoria, é ouvido por possuir e repassar os saberes da tradição.

Ser velho, nesse sentido, era sinônimo de sabedoria, experiência de uma vida inteira. O velho cumpria a função social de lembrar e transmitir os valores da ancestralidade. Com o passar do tempo, com as sucessivas mudanças sociais, o crescimento industrial, tecnológico etc., o velho vai sendo rejeitado, marginalizado pela sociedade.

Essa sociedade em transformação requer sujeitos ativos, aptos ao trabalho, sujeitos produtores, reprodutores, que consumam. O velho não tem nada a oferecer, encontra-se sem projetos, não tem mais serventia. “O velho não participa da produção, não faz nada: deve ser tutelado como um menor” (BOSI, 1994, p. 77). Dito de outro modo, o velho é um sujeito em “suspenso”, não cumpre mais sua função social. Posto à margem, e sem poder exercer a atividade para qual se preparou a vida toda, vê-se obrigado a absorver e a repetir a ideologia dominante: o discurso da eficácia e do lucro.

Nessa perspectiva, a velhice não é somente um fato biológico, mas é, sobremaneira, discursivo, cultural. Pois, a constituição do conceito, da noção sobre

o que é ser velho tem sido regulada pelos discursos que emanam das relações de poder que regem a sociedade. De outro modo, os interesses sociais determinam, ditam, impõem o estatuto do velho – como também da criança, do jovem, do adulto, do negro, do branco, do pobre, do rico etc. – e delimitam o lugar que ele (e os demais) deve ocupar. Nas palavras de Beauvoir (1990),

a sociedade destina ao velho seu lugar e seu papel levando em conta sua idiossincrasia individual: sua impotência, sua experiência; reciprocamente, o indivíduo é condicionado pela atitude prática e ideológica da sociedade em relação a ele (BEAUVOIR, 1990, p. 16).

De modo geral, a sociedade insere o velho em um lugar marginal, porque ele é visto como alguém que não faz mais nada, apenas existe. Sua morte está projetada, não por ele, mas pela população ativa, por aqueles que ocupam o lugar da produtividade. Esses lugares são lugares discursivos: fica à margem social o velho improdutivo, dependente dos serviços sociais “conquistados”, portanto, de direito; permanece no centro social o sujeito que produz, paga, consome, colabora, traz benefícios, retorno financeiro à sociedade. Entrementes, estando à margem, a condição social do velho reflete e refrata a concepção de produção situada no centro, pois o discurso marginal é aquele que caminha ao lado, acentuando o discurso da produtividade e vice-versa. Um discurso não apaga, muito menos anula ou silencia o outro. O que há, parece-nos, é um lugar discursivo que se destaca conforme o posicionamento que se assume para falar sobre um e outro, caracterizando, assim, um deslocamento do discurso da margem para o centro e do centro para a margem. Nesse sentido, o conceito de velho relaciona-se com o próprio conceito de corpo, haja vista que ambos nascem da discursividade, da atividade de linguagem que atravessa os sujeitos sociais.

Assim, não se pode negar a velhice enquanto categoria social. Todos os indivíduos envelhecem, todos os corpos sofrem o declínio biológico. Mas o que é ser velho na contemporaneidade? A velhice seria um estado, a representação de uma idade avançada, a proximidade com a morte? Fatores biológicos, sociais, psicológicos, patológicos seriam suficientes para definir o que é ser velho? Que discurso sobre velhice circula hoje?

Atualmente, parece-nos, a ciência vem colaborando para um apagamento ou retardamento do envelhecimento. Nem sempre a imagem e a idade condizem com o estado ou o estágio em que de fato se encontra o sujeito. Na realidade, a ciência vem contribuindo para que o velho seja jovem, e, ao fazer isso, o insere no universo de consumo, cujo discurso de jovialidade pede que se faça intervenção cirúrgica, inserção no mundo tecnológico, atividade física etc..

Antigamente, o sujeito aposentado era velho, hoje não se pode mais defini-lo por esse aspecto social, pois as pessoas se aposentam por diversos motivos: idade, invalidez, tempo de serviço. Enfim, crescem com nitidez as formas de apagamento da representação tradicional, clássica de velho e passa-se a constituição de uma nova representação desse ser em “suspenso”. Contudo, essa nova representação não anula a ideologia dominante, nem o lugar marginal em que fora colocado o sujeito velho. Ela apenas camufla para o próprio sujeito o seu declínio físico, pois o processo de envelhecimento visível aos olhos dos outros, não chega à sua consciência. Ou seja, só se é velho para o outro, não para si. Nas palavras de Bosi (1994, p. 79), refletindo o pensamento sartreano:

nunca poderei assumir a velhice enquanto exterioridade, nunca poderei assumi-la existencialmente, tal como ela é para o outro, fora de mim. É um irrealizável como a negritude; como pode o negro realizar em sua consciência o que os outros vêem (sic) nele?

Nesse sentido, o velho atual não ocupa o lugar discursivo que lhe fora destinado. Ainda que a imagem do corpo decline, sua percepção interior detém-se no que ousamos chamar de identidade corporal narcisista, isto é, na imagem com que se identificou por muito tempo em frente ao espelho, inconscientemente. O velho contemporâneo encara a velhice de outra forma: estuda, trabalha, questiona, projeta, retarda os efeitos biológicos do corpo. Tudo isso demonstra um novo laço social, uma nova ordem discursiva, a qual não permite mais que o velho seja associado às ideias de improdutividade e de morte. O discurso que vem circulando projeta uma concepção de velhice que cada vez mais se desloca da margem para o centro social, promovendo significativas mudanças nos moldes discursivos que delinearam o pensamento ao longo do tempo.

Como vimos, estamos diante de vários discursos sobre o velho, contudo, percebemos, na obra de Chico Buarque, um paradoxo relacionado ao corpo-velho que nela se faz presente. Ao mesmo tempo em que a relação do narrador-personagem com o corpo é relação de desagregação – pois a velhice é um irrealizável, não existe para si, o que existe é a memória viva – ele reconhece a velhice de seu corpo, as limitações e a opressão social de que é vítima:

(51) 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. Olhei-me, admirado, havia em meu corpo de velho um desejo por Matilde semelhante ao do nosso primeiro encontro [...]. Você ali ao 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).

(52) É desagradável ser abandonado assim, falando com o teto (BUARQUE, 2009, p. 39).

(53) [...] não pedi para estar aqui, quem me internou foi minha filha. Convênio médico não é assunto meu, e se não estiver quite, por favor dirija-se à dona Maria Eulália (BUARQUE, 2009, p. 78).

(54) As pessoas não se dão ao 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).

(55) [...] mesmo imobilizado eu estaria muito melhor em casa (BUARQUE, 2009, p. 119).

O primeiro fragmento (51) selecionado demonstra a desagregação do corpo. As sensações sentidas pelo velho Eulálio remetem-nos a um corpo jovem, viril, cujas faculdades estão em perfeito estado. Já os próximos fragmentos (52), (53), (54), (55) afirmam o lugar marginal destinado ao velho pela sociedade e o reconhecimento do mesmo como partícipe desse lugar. Outra característica que demonstra a negação da velhice por parte do narrador-personagem aparece quando ele tece planos, sonha com o futuro como se, assim, esticasse, estendesse, prolongasse a própria vida, como observamos nos seguintes trechos:

(56) 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. Vai dar ordens aos criados, vai montar no cavalo da minha antiga mulher. E se na fazenda ainda não houver luz elétrica, providenciarei um gerador para você ver televisão (BUARQUE, 2009, p. 5).

(57) Vamos nos casar na capela que foi consagrada pelo cardeal arcebispo do Rio de Janeiro em mil oitocentos e lá vai fumaça. Na fazenda você tratará de mim e de mais ninguém, de maneira que ficarei completamente bom. E plantaremos árvores, e escreveremos livros, e se Deus quiser ainda criaremos filhos nas terras de meu avô (BUARQUE, 2009, p. 6).

(58) Quando eu sair daqui, vamos começar vida nova numa cidade antiga, onde todos se cumprimentam e ninguém nos conheça. Vou lhe ensinar a falar direito, a usar os diferentes talheres e copos de vinho, escolherei a dedo seu guarda-roupa e livros sérios para você ler (BUARQUE, 2009, p. 29).

(59) Quando eu 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).

Eulálio deseja o (re)começo de uma história ao lado de outra mulher, com quem ele não repetirá os erros do passado, os erros que cometera com Matilde. As falas do narrador-personagem ao mesmo tempo em que remetem para o passado vivido com a esposa, remetem também para um presente-futuro (re)inventado, (re)planejado, modificado, principalmente nos pontos em que a relação anterior lhe pareceu falha: modo como criticava o jeito de ser de Matilde, descendência, comportamento, escolaridade. O fato de querer o (re)começo de uma vida a dois corrobora a ideia de virilidade e juventude sentida pelo velho narrador, ou seja, ainda há tempo para viver coisas não vividas, sonhadas, sentidas de dentro, do seu interior como perfeitamente possíveis.

Diante disso, temos então, em *Leite Derramado*, a “corporificação” de um sujeito velho, cuja identidade encontra-se sempre em aberto, inacabada. Essa “corporificação” diz da presença/ausência de um ser que se consubstancia habitando um corpo velho e, ao mesmo tempo, desagregando-se desse corpo. Por outro viés, o ser que habita o corpo velho apresenta-se sempre sujeito a mudanças, a transformações que o impedem de ser sempre o mesmo, apesar da certeza de

permanência em um corpo envelhecido. Essa forma de (in)acabamento do sujeito ocorre através da memória, a qual, de forma dinâmica, possibilita a relação entre experiências, vivências e a identidade, a imagem que ele tem de si, ainda que de modo inconsciente.

Desse modo, podemos afirmar que a tessitura do corpo dá-se por meio de um anagrama, não de palavras, mas um anagrama discursivo do corpo, havendo, pois, uma transposição e uma combinação entre o que já está posto (corpo biológico do velho) e aquilo que não está, mas que vai sendo construído, trançado, arrevesado pelo jogo da memória (corpo discursivo do velho). Formamos o anagrama a partir de partes que compõem o todo da obra, como podemos observar em:

(60) [...] Lhe asseguro que esse homem de terno preto e chapéu-coco sou eu. [...] E ainda que resultasse nítida, os traços apurados do meu semblante, aos vinte e dois anos incompletos, talvez lhe parecessem menos verossímeis que uma máscara de borracha (BUARQUE, 2009, p. 24-25).

(61) Conquanto se divertisse às minhas custas, sei que o garotão tinha orgulho dos meus cem anos, todo mundo se orgulha de parentes longevos (BUARQUE, 2009, p. 55).

(62) Como hoje acho graça da minha revolta pueril, quando espalharam no colégio que eu era filho adotivo. Era uma brincadeira trivial, qualquer criança passa por isso, e até mamãe riu um pouquinho ao ouvir meu relato (BUARQUE, 2009, p. 73).

(63) Dispensio salamaleques, odeio intimidades, exijo atendimento neutro, profissional. Tragam-me por obséquio a minha goiabada, tenho fome. Virei o prato no chão, não nego, e voltarei a fazê-lo sempre que o bife vier com nervo. Sem falar que a comida cheirava a alho, deixem minha mãe saber. Deixem mamãe me cheirar, tão logo volte da missa, e ela vai descobrir que me serviram a comida dos empregados. Porque quando a babá sai de folga é sempre o tal negócio, ninguém tem paciência comigo. Mas estou com fome e sou capaz de ficar batendo com a cabeça na parede até me servirem a sobremesa. E quando meu pai perguntar que galo é esse na minha testa, vou lhe contar que nesta casa me dão porrada quase todo dia (BUARQUE, 2009, p. 101-102).

(64) 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).

(65) Quem hoje veio me ver foi o papai, que nunca aparece no meu quarto. Passou para me recomendar que ficasse pregado na cama, senão a

caxumba desce para os ovos, o saco fica enorme e o pinto vira pelo avesso (BUARQUE, 2009, p. 129).

(66) Vocês vão cair pra trás, até porque ninguém me dá a idade que tenho, mas aquela velhota não é minha mãe, é a minha filha (BUARQUE, 2009, p. 141).

(67) Instalado no banco traseiro, desafiei-os a adivinhar minha idade, e pareceram céticos quando anunciei meu centenário. Cem anos, insisti, e esbanjando saúde, apesar do coração momentaneamente acelerado [...] (BUARQUE, 2009, p. 175).

(68) Eu menino não compreendia o que se passava com meu corpo naquelas horas, eu tinha vergonha de sentir aquilo, era como se o corpo de outro menino estivesse crescendo no meu corpo. Pois agora também demorei a atinar comigo, demorei a acreditar que meu desejo pudesse restaurar a esta altura da vida, tão forte quanto nos dias em que Matilde me olhava como se eu fosse o maior homem do mundo (BUARQUE, 2009, p. 181).

(69) Pudera, sou filho único, mamãe não dava colo senão a mim, e mesmo assim só de quando em quando. Se eu começasse a fazer manha, ela me passava para a governanta, que me passava para a babá, que me passava para a ama-de-leite me aleitar (BUARQUE, 2009, p. 194).

Essas partes retiradas do romance revelam um corpo que fala a partir do discurso memorialista do velho, trazendo outras vozes discursivas: a voz da infância, da adolescência, da idade adulta, e da terceira idade. Contudo, esses discursos fundem-se na narrativa, no momento mesmo do relato, da lembrança viva. Inúmeras vezes, o narrador-personagem é absorvido pelo tempo da lembrança e o seu corpo velho reage a estímulos infantis, da adolescência e da idade adulta. Seu corpo velho responde às lembranças dos pais, aos desejos carnis sentidos pela esposa Matilde, às dores próprias da velhice, bem como se desconhece como pertencente a esse mesmo corpo: ninguém lhe dá a idade que tem, nem ele mesmo, diante dos surpreendentes momentos de virilidade.

O corpo de Eulálio constitui-se de fragmentos, pedaços conectados discursivamente pela memória. A conexão entre os fragmentos nos revelam a impossibilidade do sujeito ser sempre o mesmo, pois o sujeito apresenta-se como uma reunião de “eus” que habita um só corpo, e cada “eu” é um “eu” modificado pelo jogo que o anagrama nos permite arrevessar.

O anagrama discursivo do corpo possibilita e resulta na constante reformulação do corpo velho, porque o corpo biologicamente decadente fora inserido em um espaço literário, ficcional e contemporâneo (espaço onde ocorre a fusão de aspectos que caracterizam o corpo velho, visto como corpo marginal, e outros corpos que nascem do discurso da produtividade). Na realidade, o anagrama é um jogo cujas peças são movidas por mecanismos alusivos que operacionalizam uma engrenagem discursiva.

O discurso memorialista do velho alude a um corpo que é sempre outro, num processo ininterrupto, porque cada lembrança vivida ou sonhada alude a um ser que foi outro, em sendo outro já não é mais o outro que foi. Daí o anagrama enquanto possibilidade de infinitas combinações e atualizações de um corpo que apesar de singular não pode ser uno.

Por meio do jogo da memória, compreendemos a paradoxa dialogicidade entre esses corpos. Enxergamos um corpo exterior, que é físico, biológico, regulado, regido por leis naturais; e um corpo interior regido pela ordem do discurso, responsável por perfazer os caminhos e descaminhos da memória que aviva o corpo. O corpo fala, mas é na escrita memorialística que ganha forma, acabamento estético. O corpo projeta-se na escrita tornando-se o seu equivalente: a escrita do corpo. Por meio do reconhecimento desse processo é que pretendemos, na próxima seção, investigar como se dá a (des)construção do corpo na escrita e da escrita do corpo, considerando o(s) responsável(eis) pelo acabamento estético da obra em questão.

3.2 Corpo-escrito: o jogo entre autor e narrador-personagem

Toda obra possui alguém que a redigiu, alguém que através do seu nome, da sua assinatura lhe confere credibilidade. Trata-se da chamada propriedade autoral, da presença do autor e sua relação direta e pessoal com a linguagem. Tradicionalmente falando, todo texto/obra seria constituído de um todo significativo fundado, elaborado mentalmente por um sujeito/escritor, através da inspiração.

Segundo Saramago (1998, p. 27), “o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor”, por isso a figura do autor não pode ser considerada em segundo plano. Quem escreve expõe, expressa, à sua maneira, pensamentos seus. “O escritor, esse, tudo quanto escreve, desde a primeira palavra, desde a primeira linha, é escrito em obediência a uma intenção, às vezes clara, às vezes escondida” (SARAMAGO, 1998, p. 26). Nesse sentido, o autor é responsável pelo que escreve, pelo que conta, baseado em sua memória, criadora de verdades e não-verdades sobre outro(s).

O pensamento de Saramago leva-nos a estabelecer um diálogo com o pensamento bakhtiniano em *Estética da criação verbal*, no que diz respeito ao autor e à personagem. Para Bakhtin (2010), o autor é o agente responsável pelo acontecimento artístico. Enquanto agente, ele assume função transgrediente, colocando-se numa posição exotópica, trabalhando a forma, o conteúdo e o material em uma relação integrada, dando-lhe acabamento estético. Nas palavras do próprio teórico russo,

Autor: é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetramos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor (BAKHTIN, 2010, p. 10-11).

Desse modo, a figura do autor, na construção de uma obra, utiliza sua memória não para falar de si, mas sobre o outro de si, haja vista que, ainda que fale de sua própria vida, como numa escrita memorialística ou autobiográfica, terá de posicionar-se de fora, utilizando o excedente de visão capaz de dar-lhe o acabamento. Seria como narrar sempre a história, a memória de uma personagem, atribuindo a ela vivência interior e atributos tão reais que chega a confundir-se com o seu criador.

Essa perspectiva defendida por Bakhtin [dirá Arfuch (2010)] estende-se a qualquer gênero discursivo inserido no espaço biográfico: biografias, autobiografias, memórias, diários íntimos, romances autobiográficos, testemunhos, autoficções,

para citar apenas alguns. Segundo Arfuch (2010), a não coincidência de identidade entre autor e personagem, defendida por Bakhtin (2010),

assinala, em primeiro lugar, o *estranhamento* do enunciador a respeito de sua “própria” história; em segundo lugar, coloca o problema da temporalidade como um desacordo entre enunciação e história, que trabalha inclusive nos procedimentos de autorrepresentação. Não se tratará então de adequação, da “reprodução” de um passado, da captação “fiel” de acontecimentos ou vivências, nem das transformações “na vida” sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos – autor e personagem – compartilharem o mesmo contexto (ARFUCH, 2010, p. 55, grifos da autora).

A reflexão de Arfuch (2010) sob o posicionamento bakhtiniano leva-nos a concluir que a narração da própria vida ou da vida de outra pessoa insere o gênero discursivo no campo da totalidade artística, ou seja, sai do campo da experiência factual, vivencial e passa ao campo literário da representação, o qual põe em circulação formas específicas de funcionamento do discurso, estratégias que marcam e atribuem veridicidade ao narrado. Desse modo, o conteúdo narrado passa a ser mais significativo do que a questão da autorreferenciação.

Os estudos de Arfuch têm demonstrado a precariedade de se identificar de fato o enunciador com um eu-autor: “Mas como saber que “eu” é quem diz “eu”?” (ARFUCH, 2010, p. 52). Para ela, a tentativa de definição referencial do nome/assinatura/autor enquanto lugar de articulação entre pessoa e discurso, desenvolvida por Lejeune (2008)¹⁰, não garante a coincidência de identidade, pois “para além do nome próprio, da coincidência “empírica”, o narrador é *outro*, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar” (ARFUCH, 2010, p. 54, grifos da autora). Por outro viés, por mais que a narrativa seja autobiográfica, o sujeito que narra já não é o mesmo da experiência primeira, encontra-se clivado pelo paradoxo do

¹⁰ Segundo Lejeune (2008, p. 14), a autobiografia seria uma “narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Nesse sentido, a identidade do autor revela-se a mesma do narrador e do personagem principal. O autor a que Lejeune faz referência é o autor-pessoa, real, é o mesmo que assina a obra. Essa identificação mesma entre quem escreve e assina a obra é dado suficiente para garantir a especificidade do gênero, basta que autor e leitor selem um pacto de produção e recepção do texto: o pacto autobiográfico. Desse modo, tudo parece reduzir-se à presença escrita de um nome próprio.

tempo – passado e presente – e pela própria interpretação imaginária que faz dos fatos, o que lhe impede de sustentar fielmente o desejo de sinceridade narrativa.

A percepção desse paradoxo, dessa divergência temporal e de “eus” empíricos assinalada por Arfuch, remete-nos ao pensamento foucaultiano sobre a questão do autor enquanto “efeito de contrato”. Ou, nas palavras do próprio teórico Foucault (2009, p. 46), o autor é uma função “[...] característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”.

Segundo Foucault, houve um tempo em que a questão da autoria não era primordial nos textos literários, o texto falava por si; já os textos científicos da Idade Média adquiriam valor de verdade a partir da assinatura, do nome do autor. Posteriormente, nos séculos XVII e XVIII, houve uma inversão: “Apaga-se a função autor [dos discursos científicos] [...]. Mas os discursos “literários” já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 51). E aqui abrimos um parêntesis para introduzir os estudos bartheanos, os quais rompem com o papel do autor na literatura enquanto princípio criador que detém a explicação da obra.

Para Barthes (2004), a produção de sentido de uma obra independe da figura autoral, pois é a linguagem que fala num aqui e agora *ad infinitum*. O sentido é trabalho do jogo da linguagem e não da intenção do autor. “Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 2004, p. 63), e o texto só se constitui como unidade de sentido quando chega ao seu destino: o leitor. Por isso, Barthes apaga, mata a figura do autor enquanto origem do que diz e faz nascer a figura do leitor, considerada como aquela que percorre o texto, deslindando-o. O leitor é comparado à própria escritura: múltiplo, tecido de citações. É ele quem reúne os traços que compõem o escrito, pois “é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia” (BARTHES, 2004, p. 64), isto é, sem “origem”, se comparado ao autor.

Nesse sentido, a função autor não se trata de uma constante, pois se encontra sujeita a modificações sócio-históricas, variando com os discursos. Também não se trata de uma aporia, haja vista que atende, em um determinado momento, a especificações discursivas.

Nessa perspectiva, o autor, enquanto função, não seria reduzido a um nome próprio que confere responsabilidade e credibilidade sobre o escrito, sobre a obra. A função autor encontra-se na dispersão de “eus” e de discursos. “Seria tão falso procurar o autor no escritor como no locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 2009, p. 55). Assim, a função autor parece não se limitar a uma assinatura porque abrange determinações muito mais complexas e menos óbvias.

A partir do olhar de Foucault, podemos dizer que a ideia de autor está sujeita a questionamentos, descentramentos e transformações sociais, históricas. Todas as afirmações dos autores citados no curso do desenvolvimento dessa seção demonstram esse descentramento, essa transformação. Cabe-nos, portanto, tomar partido daquele(s) discurso(s) que se aproxima(m), que melhor dialoga(m) com nosso objeto de pesquisa, a saber: os discursos de Saramago, Bakhtin e Arfuch.

Os estudos de Arfuch (2010) dialogam com os bakhtinianos no sentido de que apontam para uma autobiografia em que o eu é sempre outro. Em sendo outro carrega consigo algo de literário, de ficcional. Dito de outro modo, o autor-pessoa, que assina a obra, traveste-se de autor-criador e cria outras duas figuras, narrador e personagem, do mesmo modo em que acontece no contexto, no universo literário. O que se pretende com essa constatação não é negar a correspondência entre autor-empírico e a voz que fala, que diz eu na narrativa, mas de revelar os lugares pelos quais passeiam esse autor para constituir, para fazer funcionar o seu discurso. Trata-se de uma autoria revelada na unidade, no todo, no acabamento da obra, mas que se fragmenta por dentro em sua constituição identificatória, posto que para falar de si precisa estar situado do lado de fora, em um espaço denominado por Bakhtin (2010) de excedente de visão.

Como vimos, a questão da autoria pode ser pensada por diferentes pontos de vista. Considerando a perspectiva de Saramago e Bakhtin, podemos dizer que o processo de escritura e/ou composição de uma obra memorialística dá-se por meio da figura do autor. Mesmo com toda sua complexidade, cumprindo contrato ou função estabelecida pelos discursos, é a figura do autor que, com seu excedente de visão, projeta a obra; dá vida a figuras como narrador e personagem; utiliza e desenvolve estratégias que ordenam/organizam o sentido pretendido, ficando a

cargo do leitor não só trilhar os caminhos e descaminhos do texto, mas também atribuir-lhe nova discursividade, novo sentido. Por isso, pretendemos por esse fio denominado autor atar os outros fios que atuam na tessitura textual, ou no corpo da escrita, do objeto artístico, *Leite Derramado*.

Leite Derramado, como dissemos no primeiro capítulo, trata-se de um romance memorialístico, gênero discursivo que se aproxima do autobiográfico, não pela correspondência entre autor, aquele que diz “eu” e discurso, mas, por relatar memórias, histórias, experiências de vida. No romance em questão, não é no autor que identificamos a coincidência de pessoa do discurso, mas no narrador que é o personagem principal. Coube ao autor a atividade *sui generis* de subverter, transgredir os elementos de uma autobiografia, fazendo com que a obra apenas aluda ao gênero autobiográfico, sem confundir-se com ele.

Para nós, o autor é o grande estrategista da obra. É ele quem cria as figuras do narrador e do personagem, alternando, compartilhando com elas o seu lugar. No entanto, o autor aproxima-se mais do narrador, que, por ocasião, assume o lugar da autoria. Esse jogo entre autor e narrador-personagem é consequência de uma estratégia maior, da qual o autor-criador se utiliza para compor o todo da obra: a memória. É a memória que possibilita ao narrador assumir o lugar autoral e ao mesmo tempo ser a personagem principal.

Em sendo narrador, ele assume a função autor e situa a personagem temporal e espacialmente, por isso é dele que o autor se aproxima mais. Em sendo personagem, não nega sua aproximação com a função autor, haja vista que se trata de uma personagem memorialista, que fala de si por meio do lugar, da voz do narrador-autor. Desse modo, temos uma relação de circularidade entre esses três elementos, embora haja certa hierarquia entre a alternância de lugares. Poderíamos representar essa relação da seguinte forma:

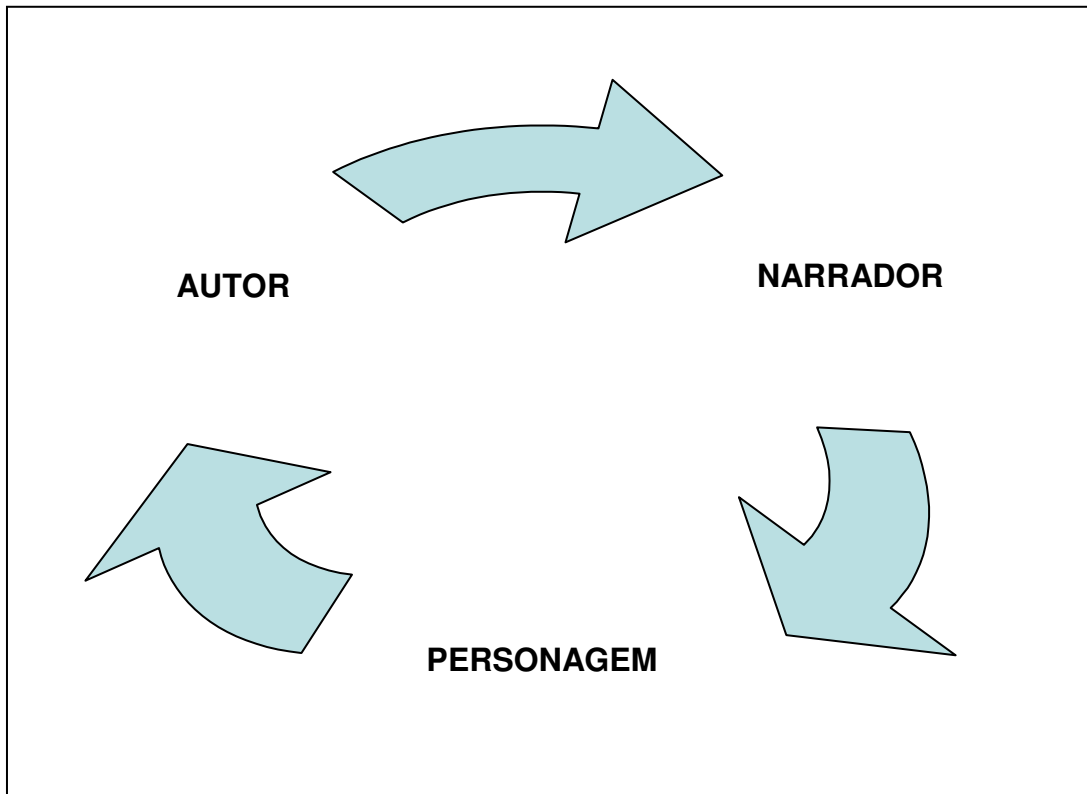


Figura 1

Essa circularidade representada graficamente demonstra o deslocamento e o compartilhamento entre funções. Assim, considerando as discussões até aqui desenvolvidas, dedicamo-nos a pensar o jogo entre autor e narrador-personagem na obra de Chico Buarque.

Como vimos, personagem e narrador são figuras criadas pelo autor e não podem confundir-se com ele. Na escrita memorialística, a função narrador penetra o silêncio da personagem principal, fazendo ecoar um monólogo, um fluxo de consciência, uma linguagem interior capaz de torná-lo narrador-personagem.

Segundo a teoria literária, o narrador-personagem é aquele que narra suas vivências, assumindo-se como primeira pessoa do discurso – eu –, por isso o tom memorialista de seu relato. Ao criar o narrador-personagem, o autor autoriza-o a narrar a história, cedendo-lhe o seu lugar, “apagando”, assim, a sua própria figura autoral. Trata-se do jogo da escrita: aventura da linguagem no processo da criação, do sentir e do imaginar. No romance em análise identificamos através de pistas linguísticas (pronomes pessoal e possessivo; verbos em primeira pessoa) um narrador que se assume. Segundo Benveniste (1989, p. 84), “o locutor se apropria

do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor por meio de índices específicos, de um lado, e por meio de procedimentos acessórios, de outro”, fazendo com que haja uma relação constante e fundamental entre aquele que fala (o locutor) e sua enunciação. Vejamos:

(70) Tinha os cabelos molhados sobre as costas nuas, mas **acho** que **agora** já **entrei** no sonho (BUARQUE, 2009, p. 21, grifo nosso).

(71) Debaixo do chuveiro **eu agora me olhava** quase com medo, imaginando em **meu** corpo toda a força e insaciedade do **meu** pai (BUARQUE, 2009, p. 33, grifo nosso).

(72) E **agora lhe perguntei** en passant, ao sair da biblioteca, porque ela nunca **me** contara que tio Badeco Montenegro tinha cabelo pixaim (BUARQUE, 2009, p. 75, grifo nosso).

(73) **Voltei agora**, passado pouco mais de um ano, atrás de um vestido que fizesse justiça às formas de Matilde sem ofender minha mãe (BUARQUE, 2009, p. 84, grifo nosso).

(74) O leite de Matilde era exuberante, **agora** mesmo ela encheu duas mamadeiras antes de dar peito à criança (BUARQUE, 2009, p. 85, grifo nosso).

(75) [...] e a **minha** cabeça **agora fraquejou**, onde é que **eu estava** mesmo? (BUARQUE, 2009, p. 88, grifo nosso).

(76) E se antes **me** carregavam para a tomografia à toa, **agora** que **estou** carecido não tenho quem **me** examine (BUARQUE, 2009, p. 119-120, grifo nosso).

(77) Mas **hoje** a moça não está para conversas, voltou amuada, **vai me aplicar** a injeção (BUARQUE, 2009, p. 8, grifo nosso).

(78) **Hoje sou** da escória igual a vocês, e antes que me internassem, **morava** com **minha** filha de favor numa casa de um só cômodo nos cafundós (BUARQUE, 2009, p.50, grifo nosso).

(79) 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, grifo nosso).

(80) **Hoje tenho** para **mim** que a própria Maria Eulália nunca pôs muita fé no que falava, falar da mãe morta era como um esconjuro, era como bater três vezes na madeira (BUARQUE, 2009, p. 121, grifo nosso).

(81) Quem **hoje veio me** ver foi o papai, que nunca aparece no **meu** quarto. Passou para me recomendar que ficasse pregado na cama, senão a caxumba desce para os ovos, o saco fica enorme e o pinto vira pelo avesso (BUARQUE, 2009, p. 129, grifo nosso).

(82) [...] E **plantaremos** árvores, e **escreveremos** livros, e se Deus quiser ainda **criaremos** filhos nas terras de meu avô (BUARQUE, 2009, p. 6, grifo nosso).

(83) **Vou lhe ensinar** a falar direito, a usar os diferentes talheres e copos de vinho, **escolherei** a dedo **seu** guarda-roupa e livros sérios para você ler (BUARQUE, 2009, p. 9, grifo nosso).

Os fragmentos destacados ilustram bem a presença de índices instauradores de pessoa (eu-tu) e de outros elementos que ajudam a compor o todo da enunciação (como, por exemplo, os advérbios). Consoante Fiorin (1996, p. 61),

Basicamente, três conjuntos de morfemas servem para expressar a pessoa: os pronomes pessoais retos e oblíquos; os pronomes possessivos e as desinências número-pessoais dos verbos. Os pronomes pessoais exprimem as pessoas pura e simplesmente. Os retos exprimem a pessoa em função subjetiva e os oblíquos em função complemento.

Com relação às formas verbais, gostaríamos de destacar não só a instituição da pessoa verbal, mas, sobretudo, a questão da temporalidade. Em *Leite Derramado* é notório o uso do tempo verbal no pretérito, no futuro e no presente, bem como o uso dos advérbios de tempo “agora” e “hoje”, na constituição da enunciação. Os advérbios “agora” e “hoje” nos dão a ideia de um presente enunciativo, o momento em que fora proferida a fala do personagem, no entanto, ao percebermos os outros elementos composicionais dos enunciados em questão, torna-se evidente que é o próprio ser quem delimita em seu discurso aquilo que é presente, atual e aquilo que já não é mais, conforme assinala Benveniste (1989). Ainda segundo o autor, “o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o “agora” de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo” (BENVENISTE, 1989, p. 85).

Os trechos apresentados são exemplares dessa relação com o momento enunciativo. De outra forma, nem todo verbo no presente, nem todo advérbio “agora”, “hoje” denotam o momento presente de fato. Muitos traduzem lembranças de tempos passados que são atualizados pelo tempo do relato, pela enunciação, e o locutor mesmo tomado pelo trabalho da memória, pelo sonho, pelo desejo denuncia esta delimitação temporal: presente, passado, futuro.

O romance de Chico Buarque nos mostra uma harmoniosa presença entre os elementos composicionais do enunciado, caracterizando e concretizando a manifestação do processo mnemônico, do fluxo de consciência de um sujeito que se assume como narrador-personagem e que se coloca sob diferentes perspectivas temporais para relatar o lembrado que vivenciou ou que deseja/desejou viver.

Apesar de reconhecer que o narrador-personagem assume em seu relato a perspectiva de um eu rememorador, é possível perceber a mão do autor exercendo certo controle sobre ele em alguns momentos da narrativa:

(84) Sirene na rua, telefone, passos, há sempre uma expectativa que me impede de cair no sono. **É a mão que me sustém pelos raros cabelos** (BUARQUE, 2009, p. 8, grifo nosso).

(85) 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, grifo nosso).

Os fragmentos (84) e (85) selecionados demonstram que o narrador-personagem recorre à figura do autor-criador quando sua memória parece não dar conta de concluir o fato narrado. É como se o narrador-personagem, nesse momento, se despisse das vestes de autor porque não consegue transgredir ao todo da personagem, atribuindo-lhe certo acabamento. Conforme Bakhtin (2010, p. 10) somente o autor é transgrediente a cada elemento da obra. Daí a incapacidade do narrador, mesmo sendo narrador-personagem, projetar o acabamento do todo artístico.

Com isso, não queremos aqui negar a circularidade de lugares que nos propusemos a demonstrar, mas reafirmar a questão da hierarquia, a que nos referimos também dentro dessa mesma circularidade. Para nós, o autor-criador está no topo, lugar estratégico, de onde é capaz de enxergar o todo; o narrador aparece

logo abaixo e ao lado, situando-se num lugar de onde é capaz de projetar e visualizar a personagem; esta última aparece à sua frente, como imagem refratada num espelho, representando o próprio reflexo do narrador. Observemos:

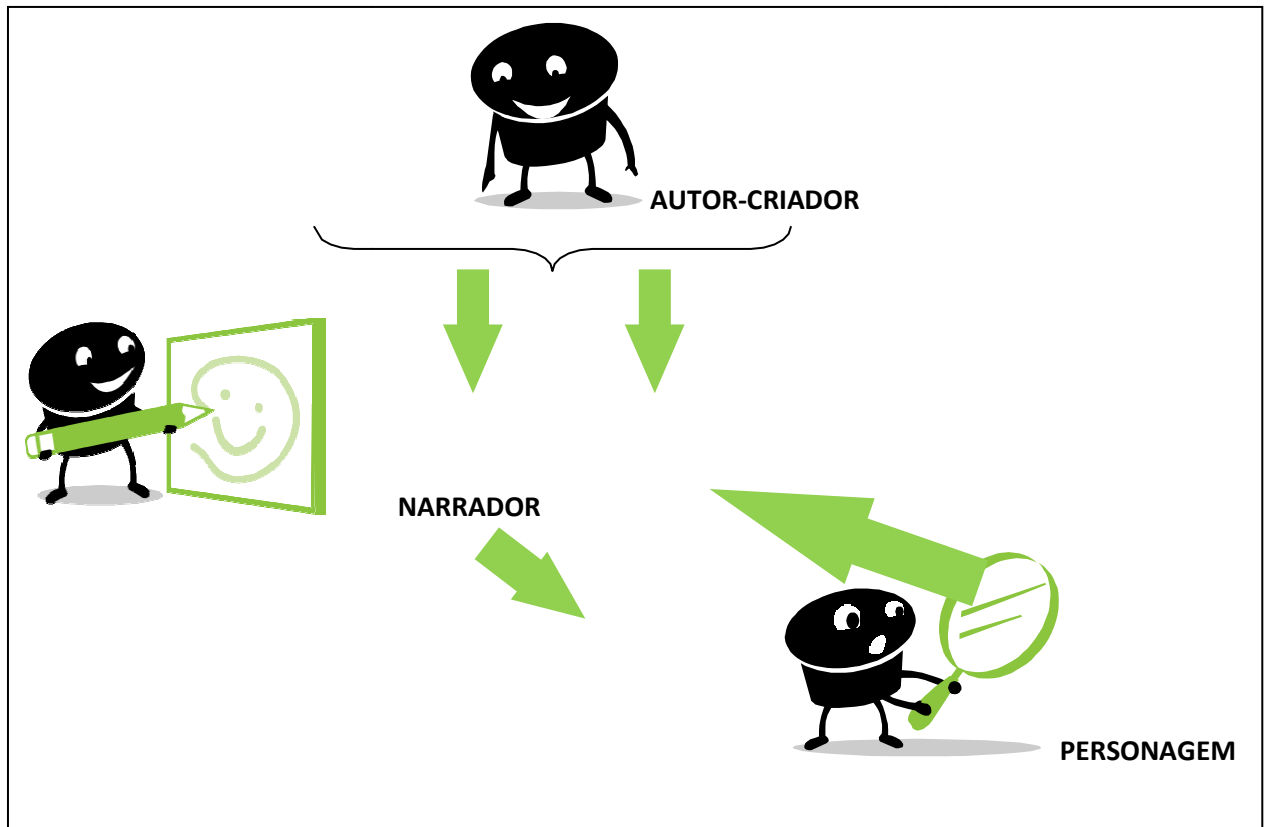


Figura 2

Essa percepção nos permite entender que no processo de construção narrativa de *Leite Derramado* os lugares estão bem marcados, de modo que mesmo narrador e personagem “assumindo” o lugar da autoria nunca terão a visão do todo.

Diante disso, torna-se possível estabelecer a seguinte classificação sistemática dos elementos correlativos da obra em questão: a) temos a presença de um autor-criador que projeta como narrador e personagem a figura do velho Eulálio, a partir do excedente de visão I; b) sendo Eulálio narrador-personagem, traveste-se de autor-criador, posiciona-se no excedente de visão II e vê a si mesmo enquanto personagem principal. Nesse sentido, é como se narrador e personagem fossem seres ficcionais diferentes, mas que ao mesmo tempo constituem-se pela

duplicidade de papéis que dão acabamento estético à obra. Esquemáticamente temos:

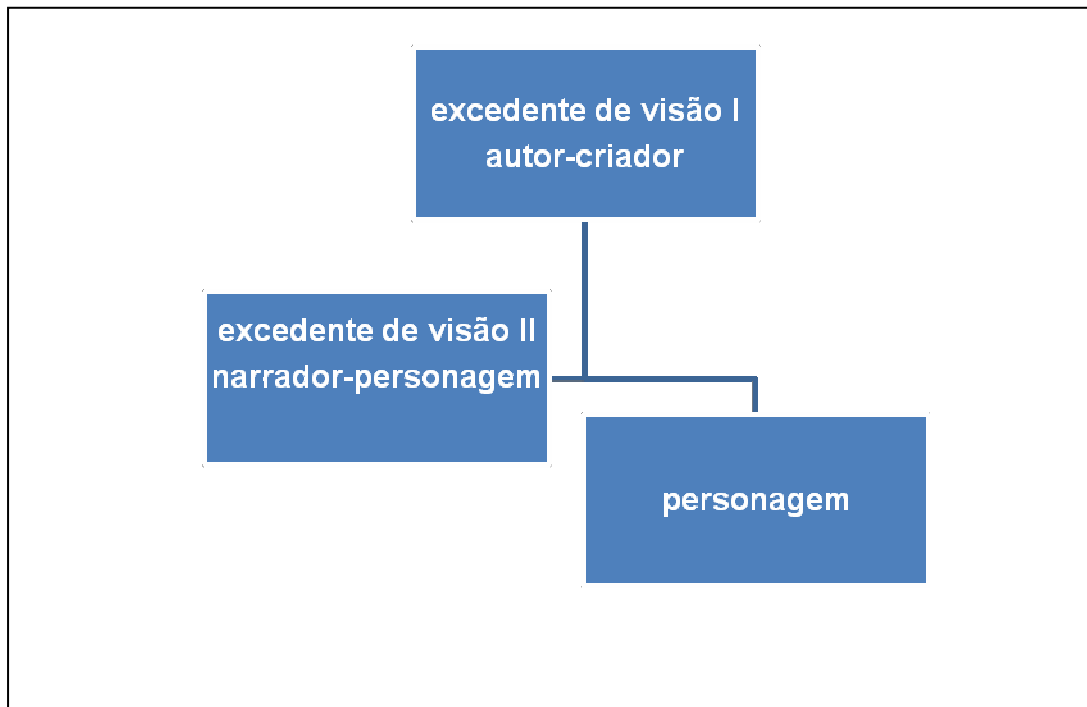


Figura 3

Nessa linha de raciocínio, o excedente de visão I proporciona uma visão global da obra. Já o excedente de visão II permite ao narrador uma visão parcial do todo. O fato de o narrador possuir uma visão parcial não anula nem diminui a sua significância, a sua representatividade, ao contrário, é justamente o jogo entre o que é projetado por ele e pelo autor-criador que institui em nós a certeza da alternância e do diálogo entre os papéis e as funções de cada um deles.

O modo como autor e narrador-personagem se comportam na narrativa relaciona-se à estrutura composicional, às estratégias do texto: memórias trabalho e sonho; metáfora e metonímia. São essas estratégias que dão o (in)acabamento ao romance, pois tanto a memória quanto a metáfora e a metonímia não convergem para o fechamento do sentido, ao contrário, deixam-no sempre em aberto para a reflexão, para a (des)construção de outras possibilidades semânticas.

A memória-trabalho traz a reconstituição das vivências do narrador-personagem. A memória-sonho traz o acréscimo de elementos que não fazem parte da realidade factual desse mesmo narrador:

(86) É esquisito ter lembranças de coisas que ainda não aconteceram [...] (BUARQUE, 2009, p. 117).

(87) [...] saibam os senhores que, só da minha mulher, ainda tenho na cabeça um baú repleto de reminiscências inéditas (BUARQUE, 2009, p. 185).

Com isso, queremos dizer que o tempo todo a mão do autor-criador esteve atuando na tessitura narrativa, no acabamento estético do toda da obra, inserindo no fio discursivo da memória-trabalho do velho narrador a presença do sonho, do devaneio, daquilo que o velho parece não lembrar. O autor-criador age como na metáfora do pensamento oco (a qual fizemos referência ainda na introdução de nosso trabalho), preenchendo o vazio, tingindo de preto a folha em branco da trama memorialística vivida pelo narrador-personagem.

Ao escolher e fazer uso desses elementos composicionais, o autor-criador permite que o narrador-personagem seja um ser fragmentado e simultaneamente autônomo. Fragmentado porque pede ajuda ao autor-criador – “Acho que me perdi, me dê a mão” (BUARQUE, 2009, p. 88) – e não encerra o sentido daquilo que diz – “Até eu topar na porta de um pensamento oco, que me trará para as profundezas, onde costumo sonhar em preto-e-branco” (BUARQUE, 2009, p. 8); autônomo porque, ao utilizar a memória como categoria discursiva, institui outros personagens, além dele mesmo: a mãe, o pai, a filha, o neto, o tataraneto, a esposa, a enfermeira, dentre outros. É incrível como o narrador-personagem consegue, a partir da categoria da memória, instituir a presença de personagens tão marcantes, principalmente da esposa Matilde, sobre quem ele revela traços, características que nos permitem visualizá-la:

(88) Minha mulher gostava de sol, voltava sempre afogueada das tardes no areal de Copacabana (BUARQUE, 2009, p. 6).

(89) [...] Matilde era de pele castanha, era a mais moreninha das sete irmãs [...] (BUARQUE, 2009, p. 29).

(90) Política não lhe interessava, negócios, muito menos, amava fitas de caubói, mas não sustentaria uma conversação sobre literatura. Pouco sabia de ciências, geografia e história, apesar de ter estudado no *Sacré-Coeur*. Aos dezesseis anos, quando deixou o colégio para casar comigo, não tinha completado o curso ginasial. Estudara piano, como todas as meninas do seu gabarito, mas tampouco brilhava nessa matéria. Ainda éramos namorados no dia em que ela sentou ao Pleyel de minha mãe, e me preparei para escutar alguma peça de Mozart, compositor que ela cantara, ou fingira cantar, na missa de sétimo dia o meu pai. Mas com mão pesada, ela tocou um batuque chamado Macumba Gegê, vá saber onde aprendeu aquilo (BUARQUE, 2009, p. 45).

Os trechos (88), (89) e (90) destacados mostram Matilde como uma mulher que embora tenha sido criada por um deputado e tenha estudado em uma escola renomada (*Sacré-Coeur*), não nega sua verdadeira origem: moça humilde, de descendência negra, cujo comportamento reafirma o lugar de onde veio. Eulálio, por ser de família realmente nobre, não entende como pôde gostar de uma mulher que vive metida na cozinha:

(91) [...] tinha mania de ir para a cozinha [...] dava conversa às empregadas, era vezeira em almoçar ali com a babá. Então me vi tomado de um sentimento obscuro, entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha (BUARQUE, 2009, p. 66).

Ainda com relação à instituição de personagens, *Leite Derramado* traz a figura da enfermeira. Esta não é apenas uma ouvinte, ela é uma espécie de guardiã das memórias do velho narrador. A enfermeira foi projetada com uma importante e significativa função, transcrever aquilo que ouve:

(92) E falo devagar, como quem escreve, para que você me transcreva sem precisar ser taquígrafa, você está aí? (BUARQUE, 2009, p. 7).

(93) 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).

Os trechos (92) e (93) acima corroboram a função atribuída à enfermeira. Apesar de o velho Eulálio relatar suas memórias para outros personagens, conforme dissemos em outros momentos de nosso trabalho, somente ela (a enfermeira) é escolhida para evitar o apagamento de sua existência, por meio da escrita: “Sem

você me enterrariam como indigente, meu passado se apagaria, ninguém registraria minha saga” (BUARQUE, 2009, p. 119).

Para nós, a presença, a escolha de um alguém que transcreva suas memórias pode estar relacionada à ideia de (in)acabamento desse ser de papel que enuncia um discurso memorialístico. No processo enunciativo, o narrador-personagem não tem controle sobre o seu dizer. As lembranças surgem, outras são forjadas, inventadas no calor do momento. Por isso a necessidade de alguém que anote *ipsis litteris* o que ouve, pois, ele mesmo seria incapaz de enunciar de igual modo o seu discurso.

Entrementes, ao recorrer à figura da enfermeira para escrita e registro de suas memórias, o velho narrador autoriza-a a dar acabamento aos seus relatos, de forma que na escrita do corpo ecoam a voz do narrador-personagem e do “narrador-compilador” (considerando que a enfermeira assume função e lugar do narrador-autor para contar as memórias de Eulálio). A escrita do corpo, isto é, a escrita das memórias do velho, encontra-se atravessada pelo olhar da enfermeira, que mesmo sendo ouvinte, sem atitude responsiva no sentido de dialogar literalmente com o narrador, responde ao que ouve no instante em que toma nota das memórias. O próprio narrador-personagem parece reconhecer isso quando declara:

(94) Mas você perdeu lances fundamentais da minha vida. Do jeito que anda relapsa, quando você compilar minhas memórias vai ficar tudo desalinhavado, sem pé nem cabeça. Vai ficar parecendo coisa de maluco [...] (BUARQUE, 2009, p. 155).

O fragmento (94) acima revela que a enfermeira adquiriu certa autonomia ao longo da narrativa. Se antes ela parecia atenta ao que ouvia e submissa às exigências do velho narrador, agora parece proceder a seu modo, registra as memórias como e na ordem que lhe convém. A postura da enfermeira a coloca, nesse sentido, no excedente de visão III, haja vista que entra em cena também o seu olhar parcial com relação ao (in)acabamento, à (des)construção das memórias de Eulálio, conforme ilustração abaixo:

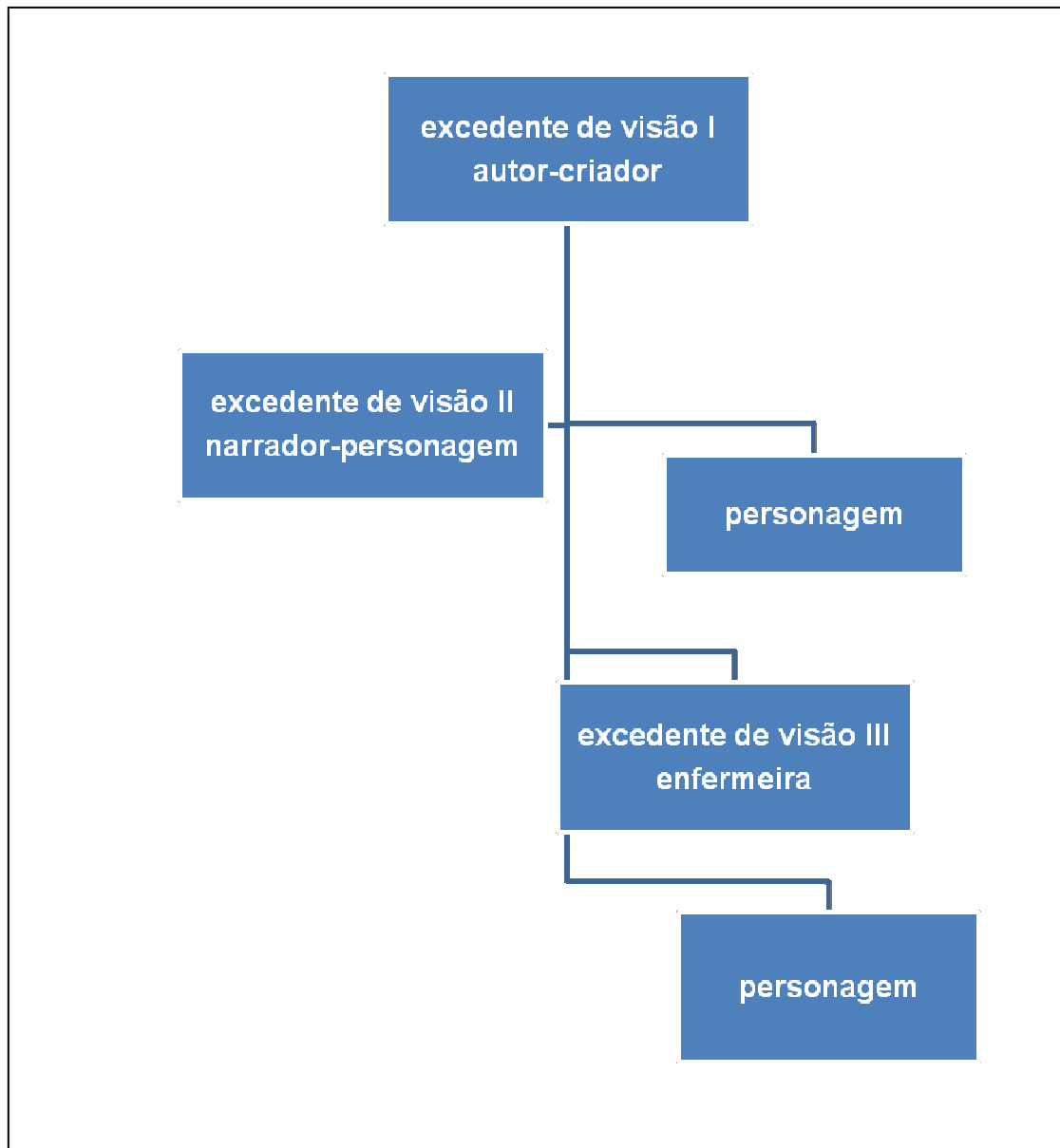


Figura 4

A atitude autônoma da personagem parece incomodar o velho narrador, o qual almeja fidelidade para suas memórias:

(95) Até há pouco eu soletrava esses nomes para uma enfermeira, que me deixou depois de espremer minhas memórias até o bagaço. [...] talvez valesse a pena providenciar uma gravação dos meus depoimentos. Se não fossem meus tremores e câimbras nas mãos, eu preencheria de meu próprio punho, com caligrafia miúda, um caderno para cada dia vivido ao lado de minha mulher (BUARQUE, 2009, p. 185).

A fala do personagem, em (95), demonstra o desejo da transcrição literal do discurso memorialístico que enuncia, ou não cogitaria a possibilidade de gravar os seus depoimentos. Eulálio sente que a personagem criada por ele para projetá-lo no corpo da escrita ganhou forma diferente da que lhe fora concedida. Intui que ela, transcrevendo suas memórias de velho, não anula a projeção de seu corpo, mas lhe acrescenta o suplemento: sua interpretação.

O comportamento da personagem – a enfermeira – permite-nos pensar, mais uma vez, sobre a função transgrediente do autor-criador. Vimos que este, segundo Bakhtin (2010), é o único que enxerga todos os elementos da obra de forma concludente. Desse modo, cabe-nos acreditar que a mudança de atitude da enfermeira, sob a ótica do narrador-personagem, mantém relação com o olhar do autor-criador. Noutros termos, a enfermeira age na narrativa conforme a designação do autor-criador e não mais do narrador-personagem. Assim, o autor-criador subverte a ordem narrativa de Eulálio e o surpreende, quando ele se dá conta de que não controla mais a personagem escolhida e projetada para registrar suas memórias.

Em verdade, a figura da enfermeira pode ser visualizada através de dois ângulos distintos: o da recepção e o da autoria. Esses lugares ocupados pela enfermeira remetem-nos a uma orientação de leitura proposta pelo autor. Ao situá-la no lugar da recepção, ela torna-se a metáfora do leitor/ouvinte, estabelecendo com ele certa aproximação, familiaridade. Se pensarmos no papel social da enfermeira visualizaremos a imagem de alguém que busca promover, cuidar, reestabelecer a saúde dos doentes, alguém que ao lidar com os pacientes enfermos deve ser cordial, atenciosa. Se pensarmos no papel social do leitor/ouvinte veremos que um bom ouvinte é aquele que permite que o outro se expresse sem interrompê-lo, ouve nas entrelinhas, retém, registra detalhes, informações importantes da conversa, interessa-se genuinamente pelo dizer do outro, e, por fim, imagina a resposta ao ouvido somente após a colocação do outro. O autor consegue fazer dialogar essas duas instâncias, pois a enfermeira é uma junção, uma reunião dessas características. Ela não só trata da saúde do velho Eulálio, como lhe dá atenção, demonstra interesse por suas histórias quando para para ouvi-lo:

(96) Pensei que você hoje não viesse mais, que estivesse de folga. A outra menina não é má pessoa, mas na pressa sempre derruba meus remédios, além de não tomar nota das coisas que falo (BUARQUE, 2009, p. 61).

(97) Se soubesse como gosto de suas cheganças, você chegaria correndo todo dia. É a única mulher que ainda me estima, se você me faltar morro de inanição. Sem você me enterrariam como indigente, meu passado se apagaria, ninguém registraria minha saga (BUARQUE, 2009, p. 119).

Contudo, essa enfermeira também foge ao comportamento do bom ouvinte quando demonstra certo desinteresse pelo narrado, surpreendendo o narrador:

(98) Do jeito que anda relapsa, quando você compilar minhas memórias vai ficar tudo desalinhavado, sem pé nem cabeça. Vai ficar parecendo coisa de maluco [...] (BUARQUE, 2009, p. 155).

Nesse momento, a enfermeira desloca-se do lugar do bom ouvinte e passa a exercer aparentemente uma função específica, a de cuidar da saúde do velho, ignorando seus caprichos de narrador, como podemos perceber nestes outros momentos da narrativa:

(99) Mas hoje a moça não está para conversas, voltou amuada, vai me aplicar a injeção. O sonífero já não tem mais efeito imediato [...] (BUARQUE, 2009, p. 8).

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

(101) Mexa-se, não fique aí parada me vendo agonizar, pelo menos me dê minha morfina (BUARQUE, 2009, p. 127).

Entrementes, esses fragmentos (99), (100) e (101) ilustram a atuação, a influência da enfermeira sobre o narrador-personagem. Ela, além de transcrever e compilar as memórias do velho Eulálio, também o cala, colocando-o para dormir através do sonífero que lhe aplica, e que o próprio velho parece ter consciência de quando irá recebê-lo. Isso talvez demonstre a estratégia de “apagamento” do autor-criador, que se faz presente por meio da conduta de uma personagem específica, de modo bastante sutil. Ao ocupar o lugar da autoria, a enfermeira alivia as dores

físicas e as dores da memória do narrador-personagem. Pelas mãos da enfermeira, o velho é conduzido para um momento não planejado por ele.

Como vimos, o autor-criador, apesar de ser o grande estrategista da obra, divide, compartilha, com os personagens que cria, parte significativa de seu trabalho. O jogo traçado ao longo da narrativa, as estratégias utilizadas para compor e significar o percurso memorialista de *Leite Derramado* fora pensado para dialogar com uma figura fundamental e também criada pelas mãos do autor: o leitor.¹¹

A obra *Leite Derramado* leva-nos a pensar sobre o imanente processo de escrita do corpo memorialístico, fazendo-nos perceber que é através de uma prática específica de leitura, dos efeitos de interpretação, que ela produz o(s) sentido(s) pretendido(s) pelo autor. Com isso, queremos dizer que dentre as estratégias que o autor lança mão, durante a tessitura textual, há sempre uma produção e/ou projeção do leitor, de modo que ele se torna responsável pelo acabamento estético da obra. Assim, o leitor também ganharia um espaço no excedente de visão, como demonstra a figura abaixo:

¹¹ “Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. [...] um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa. Em outros termos, um texto é emitido por alguém que o atualize – embora não se espere (ou não se queira) que esse alguém exista concreta e empiricamente” (ECO, 2008, p. 37).

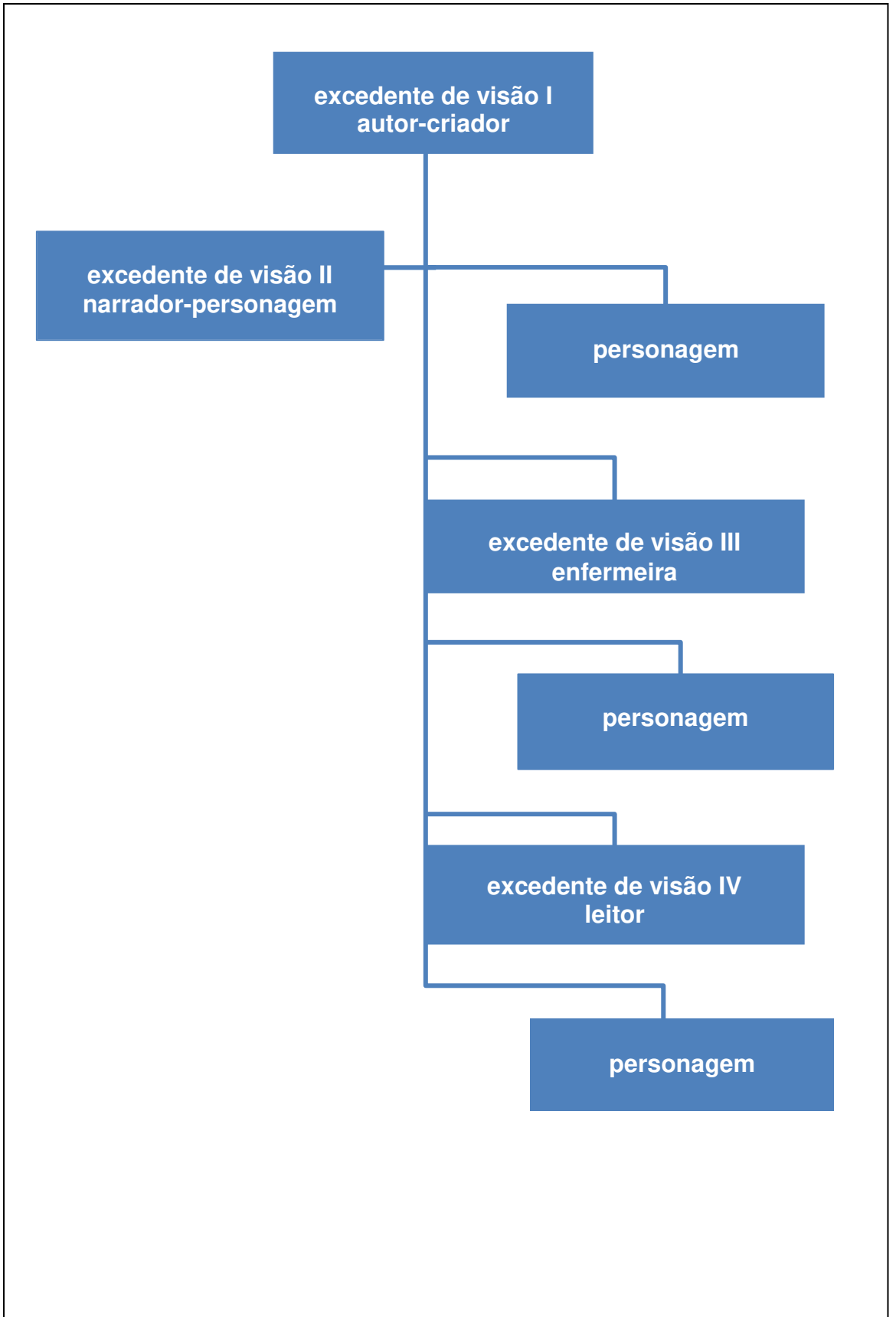


Figura 5

No caso específico da obra em questão, o trabalho do autor é tão sutil, no que concerne ao leitor, que supomos até a ausência proposital do mesmo, pois a escolha do monólogo como fonte enunciativa das memórias aparentemente cerceia e exclui a ativa colaboração do leitor. Em se tratando de monólogo, cabe ao velho narrador preencher os vazios, as lacunas, os espaços em branco deixados pelo caminho discursivo. Contudo, essa trajetória narrativa revela constantemente a necessidade do narrador dialogar com a figura do outro, fazendo-o direcionar-se, reportar-se em muitos momentos para outros personagens, sendo a enfermeira a principal delas.

Em verdade, na obra de Chico Buarque, vemo-nos diante de um jogo que solicita a participação ativa do outro, seja ele personagem ou leitor. O modo de operação da atividade cooperativa do leitor dá-se como num palimpsesto, ou seja, o leitor imaginariamente imprime sobre a escrita do corpo memorialístico a sua percepção, a sua interpretação, sem, no entanto, apagar as marcas, os traços, os ecos da escrita primeira desse corpo. O papel do leitor enquanto colaborador ultrapassa o preenchimento de lacunas, quando dialoga, responde ao lido deslindando o texto e dispersando-se com ele, sem pretender estancar ou ancorar num sentido forçosamente unificado do corpo que se apresenta des-fiado, (des)construído.

O leitor age, coopera a partir de artifícios semelhantes aos utilizados pelo autor na composição artística. Ele parte da paradoxal categoria da memória (esquecimento, lembrança) para participar do jogo da leitura. Por meio do trabalho da memória, o leitor vai recuperando e empreendendo sentidos ao lido; pelo esquecimento entra no sonho e vai transgredindo o(s) sentido(s) do narrado.

Por outro viés, é o leitor quem percebe as mudanças temporais do relato do velho (porque este não consegue desvencilhar-se do tempo da lembrança); segue o ritmo lento da narrativa; compreende que as memórias trabalho e sonho fundem-se de tal modo que não é possível dizer onde uma e outra começam e terminam; alude à transformação dos sentidos daquilo que aparentemente reproduz um discurso desde sempre lá; mantém um diálogo com os elementos que figuram no universo narrativo; percebe através da enfermeira o lugar de destaque e a aproximação que esta mantém com o próprio lugar ocupado por ele (leitor), que é o lugar da recepção.

Enfim, é para o leitor que o autor projeta, pensa, produz a sua obra. O leitor é um colaborador fundamental para que o sentido (ou o não-sentido) pretendido aconteça.

A alusão é fragmentária do todo e não fragmentada, por que traz em si as possibilidades dos sinais do todo [...]

(Vânia Torga)

4 DA ALUSÃO

4.1 O jogo alusivo em *Leite Derramado*: insólita trilha

[...] ler é senão aprender a pensar na esteira deixada pelo pensamento do outro.

(Marilena Chauí)

Se para Chauí (*in* BOSI, 1994, p. 21) “[...] ler é senão pensar na esteira deixada pelo pensamento do outro” – isto é, perceber como se constitui, como funciona cada peça presente no discurso do outro, criando, a partir dessa percepção, uma interpretação que dialoga não só com o lido, mas com o discurso daquele que leu e o dos próximos possíveis leitores, sejam eles leitores do texto inaugural ou do(s) surgido(s) a partir deste – para nós a epígrafe traduz o movimento constitutivo da análise de nosso trabalho, que tem como ferramenta a alusão.

Segundo Torga (2006, p. 22), a leitura, com a ação da alusão, indicia que há um movimento tanto na produção, constituição do texto e do leitor, quanto no processamento do ouvido ou do lido. Pelas ideias da autora, podemos entender que o autor, no ato de produção discursiva, deixa rastros, pistas, indicia estratégias que atuam na constituição do texto e do leitor, cabendo a este último seguir os rastros, decifrar as pistas, trilhar estrategicamente o texto na busca contínua de sentido, sendo, desse modo, construtor e partícipe do discurso do autor.

O fenômeno da alusão “inaugura” um olhar diferenciado sobre o texto, visto como espaço de interação e cooperação entre autor, texto e leitor. O autor escreve um texto que é de certo modo fragmentado, lacunar. Ao leitor cabe o papel de preencher as lacunas, atribuindo-lhes sentido. Assim, o texto inicial, projetado pelo autor, torna-se outro (ou outros) pelo olhar do leitor. É, pois, nesse espaço interativo que situamos a obra *Leite Derramado*, objetivando enxergar, através das lentes alusivas, a ação do (in)acabamento estético dado, pelas mãos do autor, ao objeto artístico e o(s) efeito(s), a(s) imprevista(s) ressonância(s) que ele provoca no leitor. Trata-se, portanto, de perceber como o estrategista¹² organizou a obra, indo ainda mais longe: articulando e desestabilizando aquilo que é omitido no texto através do que nos é dado em sua insólita superfície.

Estudar o (in)acabamento do objeto estético *Leite Derramado* requer inicialmente uma compreensão sobre como se processa o movimento alusivo, bem como a observação das categorias que compõem, produzem e operacionalizam a alusão: memória, metáfora, metonímia. (Cremos, nesse momento, ser oportuno dizer que aqui trataremos somente da categoria memória. Para tratar da metáfora e da metonímia abriremos outra seção).

As pesquisas de Torga (2001, 2006, 2007)

têm indiciado que a alusão, em sendo sutil, é perturbadora, criadora do movimento de ir e vir, devir, exige do leitor um compromisso com a construção da narrativa, que tem uma história e precisa ser por ele reconstruída mnemonicamente pela cooperação (TORGA, 2007, p. 194).

O processo de ir e vir, devir solicita o deslocamento do autor e do leitor. Ambos devem ir se movimentando para que aconteça a construção interativa de sentido do texto. O movimento alusivo propõe um jogo com a linguagem, através do qual os jogadores não só reproduzem como também transformam sentidos, cruzam enunciações diferentes. Pela teoria da alusão, podemos perceber que o jogo da linguagem jogado pelo leitor é antes, porém, jogado pelo autor, o qual projeta o texto. É este quem primeiro se apropria das estratégias que operacionalizam a

¹² Ao falar de estrategista, “[...] de certo modo falo daquele que escreve e, assim, constrói, imaginariamente, um certo perfil de autor – certo estilo de escrita. Por outro lado, também ao escrever, projeta-se certo estilo de leitura, certo leitor” (TORGA, 2007, p. 194).

alusão e depois as deixa a cargo do leitor, responsável pelo preenchimento e pela transgressão do sentido, a partir do movimento dialógico de ir e vir, devir.

A memória é peça fundamental para que autor e leitor entrem no jogo. Ela está relacionada ao partilhamento de saberes do “um” e do “outro” no universo discursivo. Se o autor estrategicamente projeta obra e leitor, ele faz circular uma memória, através da qual o leitor seja capaz de reconhecer, de recuperar, em termos de estrutura, de gênero discursivo, o efeito de sentido pretendido, sem, contudo, limitar-se a esse reconhecimento, haja vista que, partindo do princípio da cooperação, é capaz de ir além do proposto, transgredindo o sentido. Assim, a memória garante certa coesão entre o saber do leitor e o saber repetido, representado no texto, pelo autor.

Por outro viés, a memória traz o mosaico de coisas vistas, ouvidas, vividas, aprendidas e apreendidas coletiva e individualmente, e, ao escrever, o autor demonstra o caráter reprodutivo e, ao mesmo tempo subversivo, do ato mnemônico. A reprodução é recuperada pelo leitor que, ao desmontar o mosaico, subverte mais uma vez o reproduzido. Isso se dá porque a memória carrega consigo, contraditoriamente, o seu duplo: lembrar/esquecer. O “esquecer, recriado; o lembrar, reestruturado, em que fica o que significa, reproduzido pela transformação” (TORGA, 2007, p. 194). Considerando o movimento entre os contrários (lembrar/esquecer) como um exercício mnemônico, podemos dizer que a memória operacionaliza o movimento alusivo – quando solicita do leitor a desmontagem e a reconstituição do mosaico na tessitura textual – assim como o movimento alusivo põe em circulação o trabalho da/com a memória – quando, no ato de escrever, o autor lida com o exercício mnemônico.

Nesse sentido, o movimento alusivo nos obriga a pensar o discurso tensionando sempre forças contrárias, pois o sentido da totalidade, da unidade, se faz com a articulação das partes, como no pensamento dialético-fenomenológico:

[...] compreender as partes pelo todo que elas vão formando e o todo, não como uma soma, mas uma síntese de partes que vão sendo ligadas entre si. Assim, o fenômeno contém o movimento que revela a essência e essa o movimento que revela o fenômeno e que ambos se articulam cientificamente pelo *déteour* ou giro analítico, no interior da mediação que mobiliza os dois constituintes anteriores (TORGA, 2007, p. 197).

Na obra de Chico Buarque fica evidenciado o pressuposto teórico defendido por Torga, uma vez que *Leite Derramado* permite que façamos o movimento alusivo, indo das partes para o todo, considerando a relação interativa entre autor/texto/leitor. O texto de Chico organiza os elementos que lhes são constitutivos de modo a captar o objeto como um todo. Noutras palavras, percebemos um trabalho astucioso com a linguagem, segundo o qual se produz o efeito de uma memória original, viva.

A articulação da linguagem na presente obra põe-nos em contato com um conhecimento, um saber partilhado (porque foi aprendido e cristalizado socialmente) sobre a própria noção de memória, seja enquanto capacidade biológica de adquirir, armazenar, recuperar e transformar informações, ou enquanto gênero discursivo, maneira como se organiza/compõe o relato de uma vida. Pois, a cada página lida, o leitor reconhece o modo como a trama é tecida (fios (des)conectados; reunião espaço-temporal; esquecimento/lembrança; reprodução/transformação) e a aparente não-linearidade narrativa (porque os fatos são narrados em uma ordem própria da memória do sujeito rememorador). Em sendo memória, deixa em aberto o sentido do lembrado, do esquecido, do sonhado; (des)organiza a cronologia do tempo, passado-presente-futuro, e a estrutura tradicional do texto narrativo: início, meio e fim.

Leite Derramado produz no leitor o valor expressivo de uma memória, o qual só é possível porque há um partilhamento de saberes do “um” e do “outro” no que se refere à noção de memória, dos elementos que a compõem, de sua manifestação no sujeito, do modo como o sujeito a utiliza. Vejamos:

(102) 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 (BUARQUE, 2009, p. 14).

(103) 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, ou por assunto (BUARQUE, 2009, p. 41).

(104) Vai ver andei delirando, de bom grado voltarei a falar de coisas que você já sabe. Se com a idade a gente dá para repetir casos antigos, palavra por palavra, não é por cansaço da alma, é por esmero (BUARQUE, 2009, p. 96).

(105) Não é culpa minha se os acontecimentos às vezes me vêm à memória fora da ordem que se produziram (BUARQUE, 2009, p. 188).

Esses fragmentos (102), (103), (104) e (105) revelam o exercício mnemônico, o trabalho da memória do narrador-personagem na constituição do próprio gênero memorialístico. As lembranças vêm à tona, são inúmeras vezes repetidas, transformadas, outras vezes inéditas. Os esquecimentos permitem o delírio, a brecha, a lacuna, a transformação do “lembrado”. O presente é o *link* de acesso aos outros tempos, passado e futuro, mas é no passado que a memória é mais forte. A estrutura composicional do gênero se organiza de modo semelhante ao fluxo de consciência do sujeito-narrador. Em *Leite Derramado* não encontramos um acontecimento seguido de outro, e de outro, e de outro, numa sequência. Ao contrário, o tempo todo nos deparamos com acontecimentos deslocados, fora da tradicional noção de ordem, pois o narrador-personagem, tomado pelo tempo da lembrança/esquecimento, fala daquilo que lhe vêm à cabeça no momento oportuno, como vimos nos trechos (103) e (105).

Tradicionalmente, nos fora ensinado que há uma ordem, uma cronologia para a história. Nossos álbuns de recordações são exemplo disso. Buscamos separar as fotos, especificando cada momento registrado para a posteridade. Seguindo a cronologia do tempo, criamos os álbuns de nascimento, batizado, aniversários, formatura, casamento, para citar apenas alguns. Contudo, basta a visualização de uma imagem, uma fotografia para que uma série de recordações surjam de forma completamente (des)ordenada, porque a memória não guarda nem recupera acontecimentos linearmente, ela subverte a nossa capacidade de guardar tudo em ordem alfabética, numérica, cronológica, criando em nós um falseamento, uma aparente desordem, porque, ao mesmo tempo, tudo faz sentido, tudo se encaixa perfeitamente na constituição das lembranças.

A memória é esse “pandemônio” de informações, de coisas que significam em nós e que pessoas de fora não podem controlar, como assevera o narrador-personagem em (103): “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 [...]” (BUARQUE, 2009, p.41). No caso da obra em análise, a memória aparentemente (des)ordenada ganha sequência lógica por meio da alusão. A alusão permite-nos juntar as partes, recuperar os fragmentos de lembranças e formar o todo, a memória de Eulálio. O que de início parece estranho aos olhos do leitor, acostumado a uma cronologia, uma sequência para os fatos narrados, vai formatando, delineando o gênero, de maneira que o leitor reconhece a presença de uma memória viva, e descobre o passo-a-passo do jogo alusivo como quem monta as peças de um quebra-cabeça.

Nessa perspectiva, vemos que a obra em tela atua como uma espécie de metamemória. De outra forma, a tessitura textual desenvolvida pelo autor demonstra certo conhecimento sobre a memória e seu funcionamento, deixando transparecer um movimento em que a memória se debruça sobre ela mesma. Assim, o narrador-personagem projetado pelo autor fala por meio de sua capacidade consciente de pensar mnemonicamente sobre si mesmo, sua dimensão temporal e histórica.

A atividade consciente do narrador dá-se por meio da atividade de uma consciência anterior a sua, a do autor. Pelas mãos do autor-criador, o velho brinca com o leitor, fornecendo-lhe um corpo memorialístico lacunado, mas é o autor-criador quem traça o caminho dos deslocamentos e das faltas, o qual permite o trabalho do leitor: o da continuidade. O tempo todo o leitor busca o preenchimento das ausências, a compreensão da lacuna, do espaço em branco deixado pelo narrador quando esquece ou lembra fatos. Essa continuidade se dá pela alusão, a qual permite a ação do leitor na trilha insólita, pois o caminho o surpreende, como se estivesse percorrendo um labirinto: pensa que encontrou a saída (o sentido), mas se perde, precisa continuar (reconstruir o sentido), pois nada está peremptoriamente pronto.

O modo como o autor-criador joga com a memória do narrador-personagem desperta o leitor para alguns indícios de um ser empírico, que podem ser recuperados pela alusão. Em alguns momentos, a narrativa indicia experiências vividas por um ser que é ele e, ao mesmo tempo, já não o é mais, porque está ficcionalizado. Com isso, não queremos dizer que a obra seja autobiográfica, e sim

que ela apresenta traços biográficos, com algumas alterações. Em entrevista sobre o livro *Leite Derramado*,¹³ Chico Buarque declarou:

Tenho uma mãe centenária, vai fazer 100 anos em Janeiro. Tenho a impressão que foi ela a primeira pessoa a me falar sobre esses navios. Ela mora em Copacabana, aqueles navios ali passando... Alguns dos navios nomeados - o "Cap Polónio", alemão; o "Lutétia", da França; o "Arlanza", inglês - são navios de que ela me falou. Como precisava de um caminho para o livro, comecei a me interessar por esses navios. Comecei a ler sobre o "Lutétia" e havia várias histórias interessantes ali (COUTINHO, 2009).

Relatos de família, coisas que ouvi, estão no livro. Mas o nome Eulálio não. O nome Eulálio é um nome que existe na minha família e que se repete. Meu tetravô e também um tio que se chamava Eulálio. [...] O curioso é que o nome não foi pensado no início, mas há essas coincidências que são instigantes. Quando começo a encontrar coincidências, tenho a impressão de que estou no caminho correcto (COUTINHO, 2009).

Conscientemente não há influência dos livros de meu pai. Há a presença do meu pai porque ele é um historiador e os estudos e o trabalho dele normalmente vazavam para a conversa do dia-a-dia. Não que se fosse conversar sobre a história do Brasil o tempo todo. Inclusive eu citei lá coisas anedóticas que ele gostava muito. O que ele não podia usar, porque não cabia no tom dos livros dele, os restos dessas histórias, a pequena história, eram assuntos lá em casa. Pequenas coisas sem importância que nas pesquisas ele descobria, que eram engraçadas, mas não faziam parte do repertório dele oficial, do que era escrito. Mas que ele comentava. Eu naturalmente sou interessado em História, em História do Brasil especialmente, mas não sou um grande estudioso nem sequer da obra do meu pai (COUTINHO, 2009).

Em contato com a obra, vemos que não se trata apenas de trazer para a constituição do texto relatos de família ou de coisas ouvidas, mas, sobretudo, coisas vividas. São essas coincidências que o autor não revela em entrevista e que o leitor alude durante a leitura do romance. Prova disso se dá por meio das perguntas que Isabel Coutinho¹⁴ faz em entrevista ao escritor, ou seja, ela leu a obra e conhece um pouco sobre a vida do autor, de modo que suas inferências, sua cooperação lhe permitem ir mais longe, relacionando realidade e ficção ao elaborar suas perguntas (Porque é que deu à personagem o nome de Eulálio? O seu tetravô também se chamava Eulálio; Falou nas lembranças de família. Há críticos que consideram que

¹³ Entrevista disponível em: <http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2009/07/18/chico-buarque-a-primeira-entrevista-sobre-o-romance-leite-derramado/> Acesso em: jul. de 2012.

¹⁴ Jornalista que realizou e publicou em seu *blog* a entrevista.

há neste livro grande influência da obra do seu pai, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, autor de "Raízes do Brasil").

Segundo Oliveira (2003, p. 47), "[...] a produção literária de um autor não pode prescindir de suas lembranças, visto que o presente é apreendido com o auxílio delas". Partindo desse pressuposto, conseguimos visualizar na rede intratextual alguns fatos que aludem às memórias pessoais do autor. Memórias que retratam a história do Brasil; histórias contadas pelo pai, pela mãe; dados biográficos e experiências que ganham nova roupagem, traços da imaginação, do sonho, da fantasia de alguém que brinca, joga, conscientemente, com a linguagem. Essas memórias que aparecem reelaboradas, refeitas, "maquiadas", fazem com que o leitor fique cada vez mais preso à leitura da obra, buscando pistas que corroborem, validem ou refutem suas suspeitas sobre a dissimulada presença dessas memórias pessoais. Caso o leitor não seja capaz de recuperar tais memórias não dará conta de "ler" o texto em tela, pois, o jogo alusivo criado pelo autor consiste no processo de colocar sob aparência de outra coisa, ou seja, dissimular, disfarçar, esconder, fatos de uma história vivida.¹⁵ Vejamos:

(106) Que é proibido fumar aqui dentro eu sei, mas dá-se um jeito, também não estou lhe pedindo para entrar no hospital com cocaína. Vou lhe contar como um belo dia, em Paris, seu avô resolveu me levar a uma estação de inverno. [...] À noite demos entrada no hotel, munidos de botas e luvas e gorros de lã, pares de esquis e de bastões, todo o aparato. Eu já ia dormir quando papai me chamou ao seu quarto, sentou-se numa chaise longue e abriu um estojo de ébano. Mas o que é isso, meu pai? É a neve, ora bolas, disse ele muito sério, papai fazia questão de nunca sair do sério. Com uma miniespátula separou o pó branquíssimo em quatro linhas, depois me passou o canudo de prata. Mas não se tratava dessa porcaria que idiota cheira por aí, era cocaína da pura, que só tomava quem podia (BUARQUE, 2009, p. 36).

(107) O Eulálio do meu tetravô português, passando por trisavô, bisavô, avô e pai, para mim era menos um nome do que um eco (BUARQUE, 2009, p. 31).

¹⁵ "[...] o autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual, formula uma hipótese de Leitor-Modelo e, ao traduzi-la em termos da própria estratégia, configura a si mesmo autor na qualidade de sujeito do enunciado, em termos igualmente "estratégicos", como modo de operação textual. Mas, de outro lado, também o leitor empírico, como sujeito concreto dos atos de cooperação, deve configurar para si uma hipótese de Autor, deduzindo-a justamente dos dados da estratégia textual" (ECO, 2008, p. 46).

(108) Porque nas férias de verão o seu avô, meu pai, sempre me levava à Europa de vapor. Mais tarde, cada vez que eu via um deles ao largo, na rota da Argentina, chamava sua mãe e apontava: lá vai o Arlanza!, o Cap Polonio!, o Lutétia!, enchia a boca para contar como era um transatlântico por dentro. Sua mãe nunca tinha visto um navio de perto, depois de casada ela mal saía de Copacabana (BUARQUE, 2009, p. 11).

(109) Meu avô foi um figurão do Império, grão-maçom e abolicionista radical, queria mandar todos os pretos brasileiros de volta para a África, mas não deu certo (BUARQUE, 2009, p. 15).

(110) Eu queria dizer que meu avô foi comensal de dom Pedro II, trocou correspondência com a rainha Vitória, mas sou obrigado a ver essas dançarinas bizarras, tingidas de louro (BUARQUE, 2009, p. 51).

(111) 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 (BUARQUE, 2009, p. 78-79).

A citação (106) levanta uma possível suspeita aos olhos do leitor: de quem será que o personagem está falando? Aqui há um relato autobiográfico, se considerarmos que o autor empírico, além de fumante, já foi usuário de drogas ilícitas¹⁶. Mas Chico brinca com o leitor, trazendo elementos que ficcionalizam a história narrada. Quando o leitor pensa que captou um traço do autor empírico, depara-se com elementos que o fazem repensar: o pai de Chico seria capaz de iniciá-lo no mundo das drogas? Então, o leitor percebe que a ficcionalização do fato fica por conta da memória falha de um velho no seu leito de hospital, fica por conta do mundo do como se.

No universo do como se, ao projetar a figura do autor-criador, o autor empírico ganha a distância necessária para narrar, (re)criar, (des)construir os

¹⁶ **Folha** – Droga você nunca experimentou? **Chico Buarque** - Já experimentei drogas também, experimentei e gostei. Mas parei com as drogas ilegais. Cocaína, nunca mais. Na verdade as drogas nunca foram um problema sério para mim, mas poderiam vir a ser, porque eu tenho uma certa propensão ao vício. Sou uma pessoa que cria hábitos, se eu fosse supersticioso seria impossível de tratar, tenho facilidade para criar manias e luto contra isso. A única droga que realmente me afeta hoje é o cigarro, sou um fumante compulsivo, então procuro me disciplinar. Isso poderia ter acontecido em relação ao álcool, ter virado um alcóolatra e talvez tenha chegado perto. Consegui, por algum motivo que não é tanto disciplina, poder beber socialmente, de vez em quando. Mas ainda assim, se eu entro numa temporada de shows, tenho que tomar vinho. (MASSI, Augusto. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira. In: **Folha de São Paulo**. jan. 1994. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_09_01_94.htm>. Acesso em: jul. de 2012).

acontecimentos, os quais a partir desse momento só podem ser recuperados pela alusão. A escolha do velho como narrador-personagem também permite a troca, a simulação, a subversão de papéis. Trata-se de um velho centenário, doente, hospitalizado, características propícias à subversão. Um velho decrepto que rememora e esteticamente transmuta o autor, pois o autor pode colocar na boca do velho coisas que aconteceram e coisas inventadas, misturando eventos.

A memória do velho narrador é confusa, delirante. O autor cria a figura do velho a partir da experiência, forja a memória trazendo elementos de uma vivência factual, por isso os indícios de traços biográficos. A citação (107) traz mais uma vez o elemento factual imbricado ao ficcional. Se na vida real Chico teve um tetravô e um tio chamados Eulálio, na obra o nome Eulálio perpetua-se como um rito, uma tradição que passa de pai para filho. Em *Leite Derramado*, o personagem Eulálio dá sequência à tradição, atribuindo o nome Maria Eulália à sua filha e Eulálio aos neto, bisneto e tataraneto. Eulálio trata-se de um nome que preserva e evoca a memória, a história vivenciada por uma família.

Nos trechos (108), (109), (110) e (111) aludimos à influência das histórias contadas pela mãe e pelo pai do escritor na formação de sua memória individual. O fragmento (108) traz as ressonâncias, os ecos das histórias que a mãe contava sobre os navios que passavam pelo mar de Copacabana; já os (109), (110) e (111) aludem à história do Brasil, e, como o próprio escritor disse em entrevista a Isabel Coutinho, aludem à presença do seu pai, grande historiador. O modo como mistura elementos da vivência pessoal com a vivência do personagem ficcional torna a narrativa bastante significativa, considerando que o que o personagem conta não é apenas a história do Brasil, mas a saga da sua família decadente a partir de elementos factuais (dom Pedro I, dom Pedro II, comércio de escravos, abolição da escravatura etc.) que vão conduzindo o olhar do leitor para a construção da origem do personagem. Não se trata de enxergar a história de Chico Buarque, mas de perceber ecos de uma realidade que lhe é próxima, no sentido de que cresceu ouvindo as histórias do pai, e do quanto essa realidade o influenciou. No romance acontece justamente isso, o relato de coisas ouvidas sobre o bisavô, o avô, o pai, a mãe. A constante influência e ressonância da voz do “outro” na do “um”.

Ainda sobre esses ecos da figura paterna de Chico na vivência do narrador-personagem, podemos destacar, de modo geral, os frequentes relatos do personagem sobre viagens à Europa, o hábito de em sua casa se falar francês e a seriedade do pai: “[...] papai fazia questão de nunca sair do sério” (BUARQUE, 2009, p. 36); “[...] nunca vi meu pai com um fio de cabelo fora do lugar. Nunca uma nódoa, uma ruga na roupa, meu pai de manhã sai do quarto tão alinhado quanto entrou de noite [...]” (BUARQUE, 2009, p.104). Pela alusão aos traços biográficos do escritor, vemos que as memórias de Eulálio recuperam a relação formal e distante que Chico Buarque mantinha com o pai. Pois foi através dos livros, alguns de literatura francesa, que Chico buscou uma aproximação com a figura paterna¹⁷. Apesar da distância, havia a admiração, o desejo de penetrar o seu mundo particular, o desejo de estar perto. O romance traz, por meio do jogo alusivo, pistas dessa admiração e desse interesse pelo universo particular do pai quando cria, ficcionaliza as idas à Europa, os diálogos em francês, as ausências de um homem de múltiplos interesses, senador da República Velha, que vestia-se impecavelmente com camisas mandadas a engomar na Europa.

Outro indício de que a obra literária prescinde da vivência do escritor salta aos olhos do leitor à medida que este vai tomando conhecimento da substância narrada. As relações estabelecidas pelo narrador-personagem com seus parentes revelam a fragilidade, a melancolia, o desinteresse profissional, a ausência de amigos, a desconfiança e o ciúme que caracterizam o velho Eulálio, aproximando-o de personagens machadianos como Brás Cubas em *Memórias Póstumas* e Bentinho em *Dom Casmurro*. Assim como Bentinho, Eulálio também tinha uma relação conturbada com a esposa, porque, torturado pelo nocivo ciúme – “o ciúme é a

¹⁷ **Folha** - Você poderia explicar melhor essa relação? **Chico Buarque** - A minha tentativa de aproximação com meu pai foi através da literatura. Ele vivia fechado na biblioteca, e eu, que tinha medo de penetrar naquele território, comecei a ler algumas coisas. Ele me indicava desde clássicos, como Flaubert, até Céline, Camus e Sartre. Li, ainda em francês, Kafka, Dostoiévski, Tolstói e uma boa dose de literatura russa. Mais prosa do que poesia: meu conhecimento de francês sempre foi suficiente para prosa e insuficiente para poesia. Eu me lembro de, lá pelos 18 anos, ir para a Faculdade de Arquitetura com esses livros em francês, o que era uma atitude um pouquinho esnobe. Talvez para me valorizar dentro de casa ou talvez para agradar meu pai. (MASSI, Augusto. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira. In: **Folha de São Paulo**. jan. 1994. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_09_01_94.htm>. Acesso em: jul. de 2012).

espécie mais introvertida das invejas, e mordendo-se todo, põe nos outros a culpa de sua feiura” (BUARQUE, 2009, p. 62) –, vivia a suspeitar e a fantasiar envolvimento extraconjugais dela. Para Eulálio, Matilde o traía até com “amigos” que frequentavam sua casa:

(112) Eu já saíra de casa com Matilde na cabeça, vinha matutando que ela escondia alguma coisa de mim. Ela queria me fazer crer que, na minha ausência, Dubosc se servia do chalé puramente, como de alguma cabine pública em balneário francês. Queria me convencer de que os dois nunca se esbarrariam no entra-e-sai da casa, seus olhares nunca se cruzariam em horas de banho de sol. Deitada ao lado dele na praia, me parece impossível que ela não tivesse curiosidade por um homem tão vivido, não quisesse saber por quantos continentes andara, quantas línguas falava, em quantas batalhas se batera, ou mesmo por que não tirava do corpo aquela camisa marrom (BUARQUE, 2009, p. 112).

(113) Cheguei ao topo da escada pisando leve, de jeito nenhum eu interromperia Matilde, queria espreitá-la até o fim. Mas eis que, do nada, me subiu à cabeça uma queadura violenta, senti minha pele inteira se repuxar. Num instante fui tomado pela ideia de que havia um homem com Matilde, eu 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 (BUARQUE, 2009, p. 135).

(114) Vi Matilde com as faces coradas na cama de Dubosc, nua, estática, tão exatamente como eu a imaginava, que talvez a estivesse imaginando ainda (BUARQUE, 2009, p. 155).

(115) 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. Eu pensava nesse homem constantemente, muitas noites cheguei a sonhar com ele, mas ao despertar não conseguia lhe conferir forma humana (BUARQUE, 2009, p. 165).

Todos os fragmentos acima, (112), (113), (114) e (115), aludem ao medo da traição, à desconfiança e ao ciúme desmedido de Eulálio por Matilde. Apesar de seu casamento ter durado pouco tempo, menos de dois anos, a presença de Matilde em sua vida era tão marcante que, mesmo com o seu desaparecimento, o narrador-personagem repete fatos, sonha, deseja, forja e conta memórias inéditas vividas com ela: “[...] saibam os senhores que, só da minha mulher, ainda tenho na cabeça um baú repleto de reminiscências inéditas” (BUARQUE, 2009, p. 185).

Com relação à aproximação do velho-narrador Eulálio com o protagonista machadiano Brás Cubas, podemos dizer que ela se dá não só pelo jeito amofinado, isolado, melancólico, desconfiado e profissionalmente desempenhado, mas, principalmente, pela irônica contramão em que se cruzam as origens de um e outro. Pois, enquanto Brás Cubas reconhece sua origem difusa, cuja importância é duvidosa, Eulálio empenha-se em ocultar as licenciosidades que acompanham a sua linhagem. Com efeito, a maneira como o autor-criador traça cada um dos eventos que vão compondo o perfil do personagem, por meio da estratégia de escrita e leitura alusiva, permite-nos, mais uma vez, recuperar traços da presença do autor empírico, no sentido de que o romance indicia rastros de suas leituras pessoais.

De modo geral, a obra em análise recupera muitos elementos da realidade vivida e ouvida pelo autor empírico. A brincadeira e o jogo dão suporte à reinvenção criativa das impressões vividas. Desse modo, o autor empírico vai construindo uma nova realidade combinada com dados de sua experiência de vida. A reinvenção por meio do jogo alusivo com a memória disfarça o estilo assumido pelo autor na constituição da obra, enquanto artifício, traquejo no uso da linguagem, para dar lugar à presença viva de um sujeito rememorador. Por outro viés, a estratégia da memória permite o “apagamento” da figura autoral, conforme discutimos no capítulo dois, fazendo falar o personagem, de modo que o leitor não consegue recuperar completamente a presença da voz do autor empírico, haja vista que o real agora é sonho, a ficcionalização das memórias é muito mais forte do que os elementos factuais. Sobre esses o leitor pode apenas inferir, conjeturar, pois os indícios estão lá no texto e somente com a estratégia da alusão conseguimos recuperá-los.

4.2 O trabalho metafórico-metonímico no processo de composição do gênero memorialístico *Leite Derramado*

A meta do poeta [do autor] é, sem dúvida, elaborar seu discurso como uma metáfora da memória vivida. A meta do leitor, por sua vez, é criar sentidos a partir dessas imagens, desvelando-lhes (ou não) seus implícitos [...]

(Maria Lília Simões de Oliveira)

Conforme sinalizamos na seção anterior, a alusão é operacionalizada não só pela memória, mas também pela metáfora e pela metonímia. Desse modo, pretendemos aqui dar continuidade ao desnudamento do processo de (in)acabamento estético do livro em tela, *Leite Derramado*.

Creemos ser oportuno iniciar o processo de desnudamento comentando a epígrafe de abertura da presente seção:

A meta do poeta [do autor] é, sem dúvida, elaborar seu discurso como uma metáfora da memória vivida. A meta do leitor, por sua vez, é criar sentidos a partir dessas imagens, desvelando-lhes (ou não) seus implícitos [...]
(OLIVEIRA, 2003, p. 82).

Se para Oliveira (2003) a meta do poeta é elaborar o discurso como metáfora da memória viva, para nós essa é a meta do autor. É o autor quem se utiliza de artifícios discursivos que dão à obra características de uma memória viva, com digressões, repetições, esquecimentos, lapsos, sonhos, delírios. É o autor quem traça o jogo metafórico-metonímico da obra, a partir dos elementos que seleciona para a composição da tessitura textual. Quanto à meta do leitor, partilhamos e ampliamos a ideia da autora. Cabe ao leitor não só criar sentidos, mas, sobretudo, reconstruir o sentido do lido subvertendo o jogo traçado pelo autor, indo além das expectativas. O processo reconstrutivo envolve sim o criar modificado, no entanto, vai muito além disso, porque o leitor quando recria brinca com as peças de um primeiro jogador (o autor), manipulando-as a seu modo. O sentido não está mais

apenas nas peças do tabuleiro do autor, mas no movimento de cada peça que alusivamente o leitor (des)constrói para (re)construir.

Em *Leite Derramado*, observamos que o jogo astucioso com a linguagem ultrapassa as fronteiras do dito, transbordando para um universo discursivo onde a língua fala mais do que consegue codificar. Noutros termos, o trabalho desenvolvido com a categoria memória, aprisionado na teia literária, ganha elementos, marcas, traços que asseguram e alicerçam o dizer como possibilidade. Na constituição na obra, a memória é parte/todo/parte literatura. Por meio do fazer literário, a obra liberta-se das limitações, das amarras de um mundo cartesiano, preso a uma visão holística das coisas e passa a representar um universo onde habitam o estranho, o abstrato, o enigmático, o subjetivo, o (im)possível, o impensável, o imprevisível.

Nessa perspectiva, o texto não parte de um desejo de verdade ou referencialização das memórias em si. Parte da noção de intraduzibilidade, incerteza, impossibilidade de uma leitura única, de uma interpretação restritiva, presa às amarras de um pensamento pretensioso, instituído pela ideologia da transparência, do significado transcendental. O sentido do lido não lhe é inerente, é construído, porque tudo é apenas linguagem.

Com isso, queremos dizer que, em *Leite Derramado*, a metáfora e a metonímia contribuem para a instauração da possibilidade semântica sobre a palavra impressa. Mais que isso, elas permitem o acionamento do olhar diferenciado por parte do leitor. Por isso, ambas não podem ser consideradas apenas como simples adorno do texto literário, já que possibilitam além de uma ampliação de sentido ou uma inovação semântica, um indicativo de que existe um movimento de leitura responsável por manter o leitor em permanente estado de alerta. Isso acontece porque a metáfora e a metonímia trazem para o texto a presença/ausência de algo que nos é familiar e, ao mesmo tempo, estranho. Para compreender essa percepção diferenciada sobre a metáfora e a metonímia, faz-se necessário ultrapassar a perspectiva tradicional dessas categorias.

Tradicionalmente, a metáfora é concebida como uma figura de linguagem, um recurso de estilo que embeleza, ornamenta o texto. Consoante Sardinha (2007), o termo

metáfora vêm do grego ‘*metapherein*’, que significa ‘transferência’ ou ‘transporte’. Etimologicamente, é formada por ‘*meta*’, que quer dizer ‘mudança’ e por ‘*pherein*’ que significa carregar.

Assim, metáfora seria uma transferência de sentido de uma coisa para outra. (SARDINHA, 2007, p. 21-22).

Essa noção de metáfora enquanto transposição de sentido de uma palavra para outro contexto vem de Aristóteles. Os estudos aristotélicos, em sua *Poética*, levaram muitos outros pesquisadores a interessar-se por esse fenômeno, de modo que o processo metafórico foi deslocado para um leque mais extenso. Segundo Marcuschi (2007), por exemplo, o filósofo alemão H. Lipps considera a posição teórica de Aristóteles sobre a metáfora completamente inadequada, pois o processo de transposição do significado de uma palavra cai no uso polissêmico do termo, enquanto que as “expressões metafóricas sugerem aspectos que as palavras com seu “significado literal” não podem apresentar” (MARCUSCHI, 2007, p. 126). O significado literal do termo é incapaz de fazer compreender a metáfora porque ela é da ordem do sugerido, do intuído, daquilo que foge à explicação lógica.

Nessa perspectiva, se foge à explicação lógica, é porque se trata de fenômeno linguageiro. Assim, as tradicionais definições que os dicionários de literatura ou os compêndios gramaticais trazem sobre metáfora (como relação de similaridade, comparação implícita, abreviada) e metonímia (como relação de contiguidade entre elementos que habitam um mesmo campo de interdependência)¹⁸ não dão conta de expressar o movimento de ler e escrever que se realiza com a alusão. Pela alusão, segundo Torga (2007, p. 198),

As categorias da metonímia e da metáfora, mais que figuras de linguagem, aludem à heterogeneidade constitutiva na re-construção lingüístico-semântica (sic) [...].

Pela metonímia, temos o movimento do deslocamento, em que o todo se desloca em partes, fragmentos dele. A metáfora, pela condensação das partes, dos fragmentos formará o todo. Tais movimentos permitem e solicitam que o leitor vá mais longe na produção do sentido.

Desse modo, cabe ao leitor atribuir significado ao todo metafórico, por meio das alusões que ele lhe permite fazer, reunindo as partes metonimicamente dispersas, de modo que é preciso considerar que, na metáfora,

¹⁸ Ver os conceitos de metáfora e metonímia em Lima (2011, p. 598-604).

a parte é produzida para ser equivalente ao todo, de forma que na relação todo/parte, ou parte/todo possa ser vista pretensamente na condensação do todo, mas contraditoriamente, a parte jamais suprime a diferença entre as partes que concorrem ao lugar do todo (TORGA, 2007, p. 199).

Partindo das ideias dessa autora, sobre o movimento metafórico-metonímico, enxergamos a linguagem como possibilidade fundada na ambivalência em que se inscreve o movimento alusivo, ambivalência essa que impede o fechamento do dizer quando promove o sentido por meio da sua junção. Ou seja, o lugar do sentido se dá justamente na contradição, vista como um recurso reestruturador da realidade lógica, a qual estamos acostumados. De posse desses argumentos, acreditamos que o processo de composição do gênero memorialístico em tela se dá pela combinação de elementos que alusivamente expressam a relação todo/parte e parte/todo.

Brincando com as memórias, *Leite Derramado* desperta o leitor para o jogo metafórico-metonímico, criado pelo artifício da contradição, propondo como desafio reelaborar significativa e criativamente as impressões (re)vividas e (re)construídas pelo narrador-personagem. Para tanto, exige não só um olhar atento e diferenciado do leitor, como também a reconstituição dos elementos que “figuram” no universo ficcional, quais sejam: o narrador-personagem Eulálio e seus interlocutores (a enfermeira, a filha, o médico, ele mesmo, o leitor etc); o tempo (passado, presente, futuro); o espaço (leito de hospital); e a linguagem (fluxo de consciência, parágrafos extensos, expressões metafóricas). De posse de cada elemento selecionado, o autor-criador gerencia o modo como cada parte deve se manifestar no romance, acionando no leitor o reconhecimento não só de uma memória viva, a pleno vapor, como também o reconhecimento de um corpo a (des)construir-se. De outro modo, o fazer estético do texto engendra uma intenção que se cumpre no decurso narrativo.

A estratégia do autor-criador de projetar a figura do narrador-personagem como um velho é fundamental para a execução de seu empreendimento ficcional. Esse velho encontra-se em estado de decadência, assim como sua memória. Sua fisionomia, sua saúde, seu comportamento (impaciência, teimosia) são semelhantes às de um velho real. É na boca desse velho decrépto que o autor-criador coloca a

fluidez de uma fala, ao mesmo tempo, entrecortada pelo modo de tergiversar, característico de alguém que diz pelo rodeio, pela falta.

O modo fluido no falar do narrador-personagem determina a escolha e a manifestação superficial da língua(gem). Justamente por ser fluxo de consciência, o romance apresenta parágrafos longos e fluidos, capítulos de um único parágrafo, os quais representam a manifestação do ato de rememorar segundo uma linha temporal não mensurável, até mesmo para o próprio sujeito rememorador. Na fala desse velho é possível ainda identificar a presença de expressões antigas, para não dizer antiquadas (“ela se fez de rogada”; “minha linhagem”; “mil oitocentos e lá vai fumaça”; “macular”; “locupletar”; “o carcamano figiu com o “butim”; “opiáceos”, etc.), corroborando a voz de um personagem centenário, bem como expressões metafóricas, características do grau de subjetividade, pessoalidade, originalidade e (in)acabamento do dizer. As metáforas trazidas para o corpo textual revelariam o desejo de expressão do personagem, mas que a língua entendida somente como código estaria inapta a dizer, senão por meio de tal recurso. Vejamos:

(116) Até eu topar na porta de um pensamento oco, que me tragará para as profundezas, onde costumo sonhar em preto-e-branco (BUARQUE, 2009, p. 8).

(117) Minha mãe era de outro século, em certa ocasião chegou a me perguntar se **Matilde não tinha cheiro de corpo** (BUARQUE, 2009, p. 29, grifo nosso).

(118) Porque assim suspensa e de cabelos presos, mais intensamente era ela em seu balanço guardado, seu tumulto interior, seus gestos e risos por dentro [...] (BUARQUE, 2009, p. 21).

As metáforas destacadas em (116), (117) e (118) respondem ao todo do texto, quando deixa em aberto o sentido daquilo que está posto. As expressões metaforizadas provocam estranhamento e despertam a sensibilidade do leitor, o qual, na ânsia pela compreensão do sentido, é levado, pela força da metáfora, a sonhar junto com o narrador, entrando no jogo alusivo, percebendo a estratégia de oscilação dissimulada de um sujeito que se mostra pela (in)capacidade de se desnudar. Cada lembrança metaforizada revela e esconde, como num jogo de luz/sombra, uma parte do velho. Parte essa reveladora do jogo que se trava entre

memória-trabalho e memória-sonho, daquela que recupera o passado e dessa que o fantasia indo além de suas experiências factuais, porque o sonho é da ordem da subversão, assim como a metáfora. Em sendo subversivo possibilita o dizer enigmático, imaginado por alguém que, profundamente mergulhado no interior do seu ser, busca relatar a presença de sentimentos e sensações que só podem ser sentidas e não traduzidas por meio de palavras.

Podemos relacionar a metáfora do primeiro fragmento selecionado (116) ao pensamento de Barthes (1998). Para ele a fotografia em preto-e-branco traduz a verdade original. Em se tratando do romance em questão, aludimos (além das ideias já expressadas sobre essa metáfora ainda na introdução de nosso trabalho, e aqui não queremos nos repetir) que há, por meio dessa metáfora, o desejo, não de uma verdade original, mas, da “corporificação” de uma memória primeira. Como se as memórias relatadas, mesmo quando inventadas, precisassem dizer de uma origem factual do personagem, de modo que pudessem ser comprovadas por aqueles que viessem a suspeitar de qualquer índice de falseamento.

Já a metáfora do fragmento (117) alude à contradição e ao preconceito vividos por um homem, cujas raízes provinham de uma casta família provençal. Eulálio mantinha um relacionamento com uma mulher de linhagem enigmática (Matilde tem pele castanha ou é uma legítima mulata?), que entrou em sua vida pela porta da cozinha, que dançava naturalmente o maxixe, assobiava, cantava cantigas folclóricas, tocava um batuque chamado Macumba Gegê em vez de Mozart, enfim, comportava-se e vestia-se de um modo meio extravagante, que ia de encontro às crenças e tradições familiares do esposo. Contudo, a forma metafórica com que descreve a esposa na citação (118) alude ao encanto, ao fascínio, ao profundo desejo que nutria por essa mulher de origem, por ele, camuflada, através de suas memórias. Pois não podia admitir “[...] a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha” (BUARQUE, 2009, p. 66).

O jogo alusivo com as metáforas ganha força à medida que vai respondendo ao todo memorialístico vivido pelo ancião. Para ele, recordar fatos de sua vida chega a ser um processo doloroso, pois, as memórias denunciam verdades que o narrador não consegue encarar, mas deixa nas entrelinhas:

(119) E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, a memória é uma vasta ferida (BUARQUE, 2009, p. 10).

(120) E vou deixar de falação porque a dor só faz piorar (BUARQUE, 2009, p. 12).

(121) Minhas dores eram crônicas, eu já previa onde e quanto iam doer. Mas aqui sinto dores que não são minhas, devo estar com infecção hospitalar (BUARQUE, 2009, p. 119).

As citações (119), (120) e (121) parecem vinculadas ao doloroso processo rememorativo, segundo o qual o narrador-personagem vê-se obrigado a retratar a decadência da família, o casamento falido, o fracasso e o desinteresse profissional, a relação distante com o pai, mesmo não admitindo para si a onipresença dessa drástica realidade. Assim, a obsessão no relato das memórias engendra uma dor cuja dimensão ultrapassa a sensação física, porque ela advém da alma, do corpo interior. Ademais, o jogo alusivo autoriza-nos a reconstituir a dor da memória, metonimicamente, através das associações dos desvios, das imperfeições enfatizadas no meio de uma corrente fluida de recordações, as quais nos permitem recuperar o fim da suposta casta familiar de Eulálio:

(122) 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 Gerais, ninguém tinha beijos grossos como os meus. A comida, cuspi no prato, mas fiquei com a ofensa engasgada esses anos todos. [...] por que ela nunca me contara que tio Badeco Montenegro tinha cabelo pixaim (BUARQUE, 2009, p. 74-75).

(123) Mas nada comovia a avó, nem a aparência do menino com o pai, nem mesmo o idêntico bruto nariz dos Palumba, que para ela era mais uma impostura. Pensei que lhe fazia um agrado, ao registrar a criança como Eulálio d'Assumpção Palumba Júnior, em homenagem ao pai. No entanto ela só se referia ao neto como esse aí: esse aí está chato, esse aí está fedendo, minha filha perdeu muito de sua finesse depois que se misturou com uma gente de maus bofes (BUARQUE, 2009, p. 146).

(124) [...] mas ela não se impressionou com ele nem quando ele começou a pretejar. Da noite para o dia os cabelos dele se encresparam, o nariz de batata engrossou mais ainda, e quanto mais o menino escurecia, mais me perturbava a sensação de conhecer sua cara de algum lugar (BUARQUE, 2009, p. 148-149).

Os fragmentos acima (122), (123) e (124) aludem veementemente ao fim de uma idealização de pureza genealógica, a começar pela citação (122), a qual retrata uma possível mestiçagem do velho, por parte da família da mãe. Contudo, para esse centenário – que embora tenha se sentido ofendido ao saber de sua ascendência de “beiços grossos” e “cabelo pixaim” – a responsabilidade pela destituição do nome “Eulálio” e do sobrenome “Assumpção”, representantes da sua tradicional família de prestígio e posses, advém da filha, Maria Eulália, conforme corroboram as citações (123) e (124). Maria Eulália casou-se com Amerigo Palumba, cujo nariz era “bruto”, com ele teve um filho, Eulálio d’Assumpção Palumba, assassinado como criminoso; teve um neto, Eulálio d’Assumpção Palumba Júnior, que herdara não só o “bruto” nariz do avô, mas todas as características físicas dos negros, também “[...] fumava maconha, batia nas professoras, foi expulso de todas as escolas [...]” (BUARQUE, 2009, p. 38); fazia “[...] comércio de entorpecentes [...]” (BUARQUE, 2009, p. 120). Segundo o velho-narrador, a filha “perdeu muito de sua finesse depois que se misturou com uma gente de maus bofes” (BUARQUE, 2009, p. 146). Diante desses “embaraços” familiares e, ao mesmo tempo, do orgulho que nutria a certeza de ser um legítimo Assumpção, as memórias, pela metáfora da dor, revolvem o desastre que foi a vida do narrador-personagem.

Ainda sobre esses mesmos fragmentos, o leitor é levado a pensar, alusivamente, sobre a esteira deixada pelo autor empírico, haja vista que a tessitura engenhosa da trama possibilita, de novo, uma relação sinuosa com a realidade factual de Chico Buarque – considerando-se que uma de suas filhas, Helena Buarque, casou-se com um homem de descendência negra, Carlinhos Brown, com quem também teve filhos. Todavia, mais uma vez, reafirmamos: não se trata de confundir as memórias do autor empírico com as do narrador-personagem, e sim de recuperar por meio da estratégia alusiva indícios de uma realidade factual, ficcionalmente reinventada, a começar pela escolha do sobrenome “Palumba” (cuja origem advém da nobreza italiana) atribuído ao genro do narrador-personagem.

Na obra, a família Palumba, além de apresentar traços físicos dos negros (“bruto nariz”), uma raça desprestigiada, desfavorecida socialmente, “[...] enriqueceu em São Paulo estripando porcos” (BUARQUE, 2009, p. 37) e depauperou o que restou da herança do velho Eulálio: “Até que Amerigo Palumba me deu o bote e

sumiu” (BUARQUE, 2009, p. 37). Desse modo, podemos dizer que os Palumba vêm para representar o jogo entre os contrastes: empírico/ficcional; margem/centro, transgredindo o processo mnemônico do velho. A transgressão acontece pelo processo metafórico-metonímico, em que o autor não só traz para o texto um elemento factual, que pode ser recuperado pela alusão, mas desloca esse elemento quando o reelabora, dando-lhe um novo (in)acabamento, característico do movimento parte/todo/parte. De outra forma, o conceito de Palumba é reelaborado na obra ficcional quando o autor agrega informações (partes) que ampliam, ironizam seu sentido “original”, validado historicamente, de modo que o leitor alude ao sentido primeiro, mas vê-se obrigado a compactuar com a ficcionalização. Em contraste com o termo Assumpção, o termo Palumba, em *Leite Derrmado*, não recupera a ascendência nobre, evidenciando, intencionalmente, a degradação da família de Eulálio.

Assim, para nós, os elementos composicionais da tessitura narrativa, considerados metonimicamente as partes do todo memorialístico, que condensados metaforicamente, expressam a memória como de fato ela é, fragmentada, incerta, lacunada. Por isso, ninguém melhor do que um personagem centenário, entre a vida e a morte, num hospital, sendo frequentemente visitado por seus interlocutores, para trazer à tona a avaliação de uma vida. O tempo da velhice, que abarca um passado amplo, um presente estreito e um futuro incerto, visto desse ambiente hospitalar, favorece a uma situação em que a memória pode, deve aflorar. Talvez o velho não quisesse rememorar fatos dolorosos de sua vida, mas o espaço lhe é propício ao embate contraditório com o passado. A contradição entra em cena como um aspecto delineador não só da memória, mas também do corpo-velho, o qual se (des)constrói a cada lembrança/esquecimento relatado no corpo da escrita.

Esse processo metafórico-metonímico se dá não só pela percepção das partes até aqui descritas, mas também pelas partes inerentes ao fio do discurso para a formação e visualização de todo um contexto de época (termos, expressões que revelam o passado nobre, a origem de seus antepassados) e local (o hospital infecto onde ocorrem as memórias). Já nas primeiras páginas do livro nos deparamos com palavras como: rendados, cristais, baixela, joias, banheiros de mármore com bidês, salões com espelhos venezianos, estátuas, telhas de ardósia importadas da França,

moedas de cinco francos, retrato a óleo, livrete, navio, bonde, cinema mudo, barão, império, Coroa, escravo, fazenda, cacauais, cafezais, tradição senhorial, direito de primícias, escravos, dentre outros termos, revelando a origem de fidalgo do narrador-personagem. Associado a esse antigo contexto que se presentifica na memória do narrador e no imaginário de seus ouvintes/leitores, tem-se também a materialização do espaço atual: pacientes, médico, enfermeira(s), sala de tomografia, raio X, chapa de pulmão, maqueiro, maca, prontuário, cama do tetraplégico, soro, sonda, velho do Alzheimer, corredor, para citar apenas alguns.

Trazemos, por fim, essa constatação para dizer, mais uma vez, nas palavras de Torga (2001), que a categoria da metonímia, no presente romance memorialístico,

caracterizaria pelo seu caráter objetivo, o fenômeno. Ela, que em sendo partes que se relacionam em um conjunto e em movimento por deslocamento, posteriormente será a metáfora, por condensação – subjetiva, conceitual (Torga 2001, p. 47).

Por outro viés, a metonímia autonomiza partes que podem ser visualizadas, compreendidas na sua condição de parte, sem deixar, contudo, de manter estreita relação com o todo. O todo atualiza a visão das partes, de modo que, cada parte composicional do todo se imiscui para formar a grande metáfora da memória viva: *Leite Derramado*.

*Caminhos... traçamos alguns.
Nem todos puderam, todavia,
ser trilhados com segurança,
pois as escolhas que fizemos
revelaram-nos paisagens
surpreendentes.*

(Maria Lília Simões de Oliveira)

5 CONCLUSÃO

A epígrafe de Oliveira (2003) é reveladora de qualquer processo de pesquisa, em que o sujeito-pesquisador traça caminhos, afirma/nega, confirma/refuta hipóteses, ao perceber paisagens que, num primeiro momento, não foram vistas. Esse foi justamente o processo que se instaurou ao longo de nosso trabalho. Planejamos os caminhos a ser percorridos, mas fomos constantemente surpreendidas pelo movimento linguageiro da obra, *Leite Derramado, corpus* de nossa investigação e análise.

Do passeio pela obra *Leite Derramado* de Chico Buarque, persistiu-nos a convicção de que se trata de um romance memorialístico, cuja configuração textual procura perfazer os caminhos de uma memória viva, por isso as idas-e-vindas, os lapsos, os esquecimentos, os intervalos, as retomadas, as repetições integrais e parciais do lembrado. A busca incessante do velho narrador consiste no desejo de escrita, de “corporificação” de suas memórias, vencendo a névoa do esquecimento, substituindo-a pela névoa do sonho. Esse desejo de escrita memorialística trouxe para a tessitura da obra os trabalhos da memória do narrador-personagem: o imbricamento entre a memória-trabalho e a memória-sonho. A memória, portanto, revela-se a estratégia maior da obra. Ela impõe ao narrador-personagem a ilusão de uma autonomia do ato de lembrar, ou seja, o sujeito reminescente vive a refazer o passado, cosendo-o com os mesmos fios discursivos e, ao mesmo tempo, tece as experiências pretéritas com percepções do presente, ou futuras, trazendo para a escrita projeções incertas, verdades nada dogmáticas. Com isso, o velho ao invés de escrever suas memórias, acaba sendo escrito por elas.

A memória social/individual tecida pelo velho-narrador recupera lugares da experiência factual, onde o ser humano busca a construção de si, bem como engendra experiências ficcionais, possibilitando o encontro dialógico entre polos opostos e o movimento alusivo todo/parte e parte/todo. Um dos paradoxos da obra gira em torno das concepções de velhice e de corpo, ambos considerados como produto da discursividade, da atividade de linguagem que atravessa os sujeitos sociais, pois a corporificação do sujeito velho ocorre por meio da presença/ausência de um ser que se consubstancia pela (des)agregação de um corpo-velho. Vimos o corpo situando-se no mundo pela enunciação do “um”, que é da ordem da memória, e reformulando-se pela percepção, interpretação, pelo olhar do “outro”, que é da ordem do enunciado. O jogo travado entre o “um” e o “outro” diz não só do princípio de alteridade e dialogicidade desenvolvido no fio do discurso do velho-narrador, mas também do empreendimento astucioso desenvolvido pela figura autoral.

Em *Leite Derramado*, percebemos que o autor-criador é peça fundamental na tessitura da trama. Ele possibilita o movimento das peças envolvidas no jogo memorialístico travado entre narrador, personagens e leitor. Pelas mãos do autor, o narrador-personagem “apaga” a figura autoral e toma para si a consciência (falsa) de sua plenitude e autonomia narrativa, que resulta no monólogo interior, no fluxo de consciência, próprio da memória. O autor, responsável pela estrutura composicional do texto, revela-nos, pela escolha de cada elemento figurativo da obra, a intenção de fazer com que o leitor entre em contato com uma memória a pleno vapor. Nesse sentido, a função da autoria se cumpre ao trazer para a trama elementos (partes) que se condensam na constituição do todo. O processo de constituição do todo se deu pelas estratégias da memória, da metáfora e da metonímia, operacionalizadores da alusão. Por meio da alusão, estratégia de escrever e ler, recuperamos e conectamos os fios utilizados pelo autor para coser a obra e pelo leitor para dar acabamento ao lido. A metáfora pela condensação das partes metonimicamente apresentadas no relato do velho trouxe a atualização de cada memória revisitada pelo sujeito reminiscente.

Por tudo isso, afirmamos que a estrutura composicional, ou seja, o modo como se organiza o texto, as estratégias utilizadas pelo autor-criador e seus outros (o diálogo entre tempos passado-presente-futuro; o ritmo lento da narrativa; as

relações de projeção entre margem/centro, oral/escrito, lembrar/esquecer, presença/ausência, factual/ficcional, reprodução/transformação, memória-trabalho, memória-sonho, todo/parte, parte/todo, metáfora, metonímia etc.), levou-nos à compreensão de que o processo de (des)construção do corpo na escrita memorialística em *Leite Derramado* ocorre através do jogo alusivo que tensiona cada um desses elementos constitutivos do gênero em questão. (Des)construindo e deslocando conceitos, o narrador-personagem transporta o leitor para o universo literário, espaço de encontro entre o todo e as partes que se condensam pela/na memória, dando-lhe (in)acabamento estético.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. Trad. José Horta Nunes. 2. ed. São Paulo: Pontes, 2007.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

ASSUMPÇÃO. In: DICIONÁRIO de Sobrenomes. Disponível em: <www.benzisobrenomes.com/nomes/princ.html>. Acesso em: 18 jul. 2011.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Nos riscos da alusão. Trad. Ana Vaz e Doris Arruda Carneiro da Cunha. Revista **Investigações**. vol. 20, nº 2, julho/2007. Disponível em: http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.20.N.2_2007_ARTIGOSWEB/JacquelineAuthier-Revuz_NOS-RISCOS-DAALUSAO_Vol20-N2_Art01.pdf. Acesso em: 18 mar 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). **Marxismo e Filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Manuela Torres. Lisboa-Portugal: Edições 70, 1998.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães et al. São Paulo: Pontes, 1989. Cap. 5, p. 81-90.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembranças de velhos. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BUARQUE, Chico. **Leite Derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Italo. Rapidez. In: CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Cap. 2, p. 43-67.

CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembranças de velhos. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 17-33.

COMPAGNON, Antônio. O autor. In: COMPAGNON, Antônio. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p. 47-94.

COUTINHO, Isabel. Chico Buarque: a primeira entrevista sobre o romance leite Derramado. In: *blog Ciberescritas*. jul. 2009. Disponível em: <http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2009/07/18/chico-buarque-a-primeira-entrevista-sobre-o-romance-leite-derramado/>> Acesso em: jul. de 2012.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério Costa. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. 2. ed. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EULÁLIO. In: DICIONÁRIO de Nomes Próprios. Disponível em: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br>>. Acesso em: 10 jul. 2011.

FIORIN, José Luiz. Da pessoa. In: FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação:** as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996. Cap. 2, p. 59-126.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** o nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhe. 34ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **O que é o autor?**. Trad. António Fernandes Cascais & Eduardo Cordeiro. 7ª ed. Lisboa: Nova Vega, 2009.

Grupo de Estudos dos Gêneros do discurso – GEGe. **Palavras e contrapalavras:** glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva.** Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Trad. Bernardo Leitão et. al. 4. ed. São Paulo: UNICAMP, 1996. p. 423-477.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à internet. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & Relaxos.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LIMA, Rocha. **Gramática normativa da língua portuguesa.** 49. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. p. 598-605.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida** (pulsações). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome:** leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Dom Casmurro.** Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1969.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 27. ed. São Paulo: Ática, 1999.

MADFES, Irene. Acerca de La Alteridad. Análise de Discurso en perspectiva de enunciación. Fundación de Cultura Universitaria: Universidad de La República. Uruguay. [s.d].

MAINGUENEAU, Dominique. O monólogo interior. In: MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de lingüística para o texto literário**. Trad. Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 1996. cap. 5, p. 126-131.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. A propósito da metáfora. In: MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Fenômenos da linguagem**: reflexões semânticas e discursivas. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. cap. 6, p. 119-132.

MASSI, Augusto. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira. In: **Folha de São Paulo**. jan. 1994. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_09_01_94.htm>. Acesso em: jul. de 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIOTELLO, Valdemir (Org.). **Fios Ideológicos**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2009.

NAGAI, Eduardo Eide. A perspectiva sócio-dialógica de Bakhtin: memória, linguagem e atualidade. In.: MIOTELLO, Valdemir (Org.). **Fios ideológicos**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 161-173.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. In: Revista **Projeto história**. São Paulo, n. 10, p. 07-28, dezembro de 1993.

OLIVEIRA, Maria Lília Simões de. **A língua e o discurso da memória em Bartolomeu Campos de Queirós**. Belo Horizonte: Miguilim, 2003.

PAJEÚ, Hélio Márcio. Memória, arquivo e gênero do discurso. In: MIOTELLO, Valdemir. (Org.). **Fios Ideológicos**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 79-92.

PLATÃO. **Fedro**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010.

SARAMAGO, José. O autor como narrador. **Cult** – Revista Brasileira de Literatura.. São Paulo: Lemos Editorial, nº 17, dez. 1998.

SARDINHA, Tony Beber. Teorias da metáfora. In: SARDINHA, Tony Beber. **Metáfora**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007. Cap. 1, p. 19-62.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

THOMPSON, Paul. A memória e o eu. In: THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Cap. 5. p.197-216.

TORGA, Vânia L. M. **O movimento de sentido da alusão**: uma estratégia textual de leitura do livro “Ler, escrever e fazer conta de cabeça”, de Bartolomeu Campos Queirós. (Dissertação: Mestrado em Estudos Lingüísticos). FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2001.

TORGA, Vânia Lúcia Menezes. **O Risco do Bordado de Autran Dourado - A Alusão nos Gêneros Textuais : o Romance e a Tese** . Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. (Tese: Doutorado em Letras: Linguística).

TORGA, Vânia L. M. “Aludir é melhor que nomear”: a leitura e a alusão no texto literário. In. Revista **A cor das letras**. Feira de Santana, n. 8, 2007. 193-204.

WEINRICH, Harald. **Lete**: Arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.