

Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Letras - Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em Estudos Literários

O que será que será...
A visão do Brasil no projeto literário de Chico Buarque de Hollanda

Webert Guiduci de Melo

Juiz de Fora
2013

Webert Guiduci de Melo

O que será que será...
A visão do Brasil no projeto literário de Chico Buarque de Hollanda

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Dr^a. Maria Luiza Scher Pereira

Juiz de Fora

2013

Webert Guiduci de Melo

O que será que será...
A visão do Brasil no projeto literário de Chico Buarque de Hollanda

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovada em / / .

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Scher Pereira (orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Gabriel da Cunha Pereira
Universidade Estadual do Amazonas

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Prof. Dr^a. Bárbara Simões
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr^a. Josyane Malta Nascimento
Universidade Estadual do Amazonas

Dedico esta dissertação à
Fabiana.

Agradecimentos

Aos meus pais, Nilson e Maria, primeiros e principais incentivadores.

À professora Maria Luiza Scher Pereira, minha orientadora, pela presença amigável, pelo carinho e orientação indispensáveis durante a graduação e pós-graduação.

À professora Terezinha Maria Scher Pereira, cujas observações na banca de qualificação contribuíram para o direcionamento desta tese.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, em especial a professora Jovita Maria Gerheim Noronha, pelo apoio e incentivo constantes.

À amiga Patrícia Ribeiro, pelo apoio nos momentos de dúvidas e por nos escutar pacientemente.

À Amanda Testa, pela ajuda na revisão do texto.

À Fabiana, pelo companheirismo e presença constantes. A pessoa que me ensinou que o melhor caminho é através da afetividade.

RESUMO

Essa dissertação focaliza as canções e a literatura de Chico Buarque de Hollanda, um intelectual e um artista totalmente vinculado à produção cultural brasileira das últimas cinco décadas. Chico Buarque construiu uma obra que repensa o Brasil e, ao mesmo tempo, desenha a utopia de uma sociedade mais democrática. Procurou-se, então, identificar as continuidades entre o compositor e o escritor de romance, visto que esta dualidade de persona artística leva a uma tensão interna da crítica em relação ao conjunto de sua obra. Analisamos como a sociedade brasileira é representada socialmente e culturalmente e como os elementos estéticos e críticos, já presentes em suas primeiras canções, permanecem constantes em sua produção artística. Na leitura de *Leite Derramado*, o destaque será para a representação e função do narrador, e de elementos e personagens, em paralelo com aspectos da estrutura cultural e social brasileira. Ou seja, observando gêneros, forma e temas, buscamos refletir como Chico Buarque de Hollanda pensa o Brasil e expressa esse pensamento em sua obra.

Palavras-Chave: Literatura e identidade cultural; Chico Buarque; música popular brasileira; narrativa contemporânea; crítica literária e crítica cultural.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the songs and literature of Chico Buarque de Hollanda, an intellectual and artist totally tied to Brazilian cultural output of the past five decades. Chico Buarque constructed a work that rethinks Brazil and at the same time, draws the utopia of a more democratic society. It was attempted to identify the continuities between the composer and writer of romance, since this duality of artistic persona leads to an internal tension of criticism over the set of his work. We have analyzed how Brazilian society is socially and culturally represented, and how critical and aesthetic elements, already present in his first songs, remain constant in their artistic production. When reading *Leite Derramado*, the highlight will be for the representation and role of the narrator, and elements and characters, in parallel with aspects of Brazilian social and cultural structure. I.e. observing genres, forms and themes, we reflect how Chico Buarque de Hollanda thinks Brazil and expresses this thought in his work.

Key-words: Literature and cultural identity; Chico Buarque, Brazilian popular music, contemporary narrative, literary criticism and cultural criticism.

*Se fôssemos infinitos
Tudo mudaria.
Como somos finitos
Muito permanece.*

(Bertold Brecht)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
--------------------------	-----------

CAPÍTULO I:

DO COMPOSITOR AO ESCRITOR: UMA VISÃO DE CONTINUIDADE NA OBRA DE CHICO BUARQUE.....	17
-------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

1.1 A utopia dos anos 50 e seu desencanto em 1964.....	18
1.2 O lirismo nostálgico nos primeiros “anos de chumbo”.....	21
1.3 “Nem toda a Loucura é Genial”: da crise ao amadurecimento da crítica social em Chico Buarque.....	27
1.4 A felicidade como afetividade: Chico encontra Marcuse.....	36
1.5 Anos 80: O delírio da massa ou o Carnaval da melancolia.....	39
1.6 Do compositor ao escritor: variações sobre o mesmo tema.....	45
1.7 Brasil-Estorvo e Brasil-Paratodos: entre a permanência e a emergência de um país.....	50

CAPÍTULO II:

A QUESTÃO DO NARRADOR NO ROMANCE <i>LEITE DERRAMADO</i>.....	57
---------------------------------------------------------------------	-----------

2.1 O gênero narrativo.....	58
2.2 Quem está narrando?.....	63
2.3 O narrador melancólico: a ambivalência de posturas.....	70

CAPÍTULO III:

O LEITE QUE SE DERRAMA: OS PROBLEMAS HISTÓRICOS E SOCIAIS DISCUTIDOS EM <i>LEITE DERRAMADO</i>.....	74
------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

3.1 A construção do imaginário social e político no Brasil.....	74
3.2. As questões simbólicas e do poder no romance: a casa, o mestiço e a mulher.....	79
3.2.1 O Espaço: a casa.....	79
3.2.2 O Chicote: a violência na carne.....	83
3.2.3. Os outros: Balbino e Matilde, a questão racial e de gênero no Brasil.....	87

CONCLUSÃO: AS POSSIBILIDADES DE SE VISUALIZAR UM FUTURO.....98

ANEXOS.....101

REFERÊNCIA.....102

APRESENTAÇÃO

*São tantas as minhas lembranças, e lembranças
de lembranças, que já não sei em qual camada
da memória eu estava agora.*

(Chico Buarque – *Leite derramado*)

*Vai ver que andei delirando, e de bom grado
voltarei a falar de coisas que você já sabe.*

(Chico Buarque – *Leite derramado*)

O mundo do rio não é o mundo da ponte.

(Guimarães Rosa – *Orientação*)

Esta dissertação é resultado de uma pesquisa iniciada ainda na graduação, em um projeto que refletia sobre a cultura brasileira e suas relações com a diáspora africana, o que nos aproximou das questões de violência, dissimulação e poder no Brasil, e nos incentivou à leitura de alguns textos clássicos do pensamento sociológico nacional como, por exemplo, *Casa-grande & Senzala*, de Gilberto Freire, e *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda.

Nesse contexto, a obra de Chico Buarque surgiu como uma grande indagação, pois começamos a observar como as questões de violência em nosso país eram representadas através de suas canções. Partimos inicialmente da canção *Fado Tropical*, da peça teatral *Calabar*, dos anos 70, que, por sua vez, nos levou ao romance *Leite Derramado*, publicado em 2009. Esta quarta narrativa de Chico, que foi vencedora do Prêmio Jabuti de melhor livro de ficção no ano de 2010, foi inicialmente o *corpus* escolhido como um possível projeto de dissertação de mestrado.

Contudo, no desenvolvimento da pesquisa, tivemos a necessidade de ampliar nosso objeto de estudo e de buscar expandi-lo além do romance. Assim, a presente dissertação não ficou restrita somente ao romance *Leite derramado*, mas teve o *corpus* ampliado, com a inclusão de outros textos, como as suas canções, para se obter uma visão mais geral da obra, buscando compreender um possível projeto-político literário que envolva todo o percurso artístico de Chico Buarque.

Dessa forma, esta dissertação será constituída de duas partes, para a construção e desenvolvimento de nossa proposta. Na primeira parte, apresentamos a hipótese da existência de uma continuidade entre a obra do compositor e do romancista Chico Buarque de Hollanda. Estas duas instâncias – escritor e compositor – geram um diálogo interno que tem como ponto

convergente produzir uma interpretação sobre o Brasil. Essa interpretação, ou leitura sobre o quadro cultural, histórico e social brasileiro, permitiu observar que, em alguns momentos, Chico parecia não acreditar na possibilidade de realização de nossa nação; sendo que, em outros momentos, proclamava ou anunciava a sua emergente realização.

Para tanto, a primeira parte de nosso trabalho realiza uma leitura do repertório das letras de suas canções e de uma apresentação muito geral das peças, desde os anos 1960 até o início do século XXI. Neste primeiro momento, também formulamos uma hipótese de itinerário da sua visão sobre o país durante esse período, parte inicial que intitulamos *Do compositor ao escritor*.

Para propor, via as letras das canções, o itinerário político do compositor que ocupa essa primeira parte da dissertação, partimos do princípio de que Chico Buarque é uma personalidade que se insere de forma direta em nossa cultura nacional desde a década de 60, quando começa a apresentar suas primeiras canções. Sua obra sempre trouxe a marca de uma reflexão da realidade social e um desejo de intervenção, sem, contudo, ser panfletária como propunha o Centro Popular de Cultura (CPC), criado em 1961 pela UNE. O CPC defendia que a arte deveria ter um caráter didático, em que o artista seria o sujeito político ativo capaz de levar até as massas operárias o conhecimento de sua realidade e direcioná-las para um novo futuro libertário e revolucionário.

Na verdade, as canções, as peças teatrais e a literatura de Chico Buarque denotam uma grande capacidade de pensar os nossos momentos históricos e nossa realidade social, através de um discurso que nunca foi ideologicamente inocente e, muitas vezes, respondeu a urgência do momento sem adotar a dimensão panfletária da proposta desenvolvida pelos CPCs. Podemos pensar em Chico Buarque como um intelectual *inatural*, conforme definição de Giorgio Agamben (2009), isto é, Chico Buarque tem a capacidade de apresentar seu tempo, por necessariamente não coincidir com ele.

Assim, na primeira parte realizaremos um mapeamento de sua obra, identificando os elementos recorrentes que estão constantemente presentes em seu discurso literário nas diversas épocas. Também vamos observar como eles dialogam com a frustração política do intelectual com a ditadura brasileira nos anos 60; a repressão dos anos 70; a abertura democrática (que na sua obra é alegorizada como o Carnaval) na década de 1980; com a modernização nacional e, também, com a recessão dos anos 80 e 90 e as novas (im)possibilidades das últimas décadas.

Verificaremos, também, que existem três elementos fundamentais que configuraram esteticamente sua obra e estão presentes durante toda a sua produção artística. Estes

elementos serão adotados como norteadores de nossa leitura sobre sua produção (tanto a das canções como a do romance), orientando-nos por um itinerário do seu pensamento que inclui o lirismo nostálgico, a variante utópica e a vertente crítica.

O lirismo nostálgico será a marca inicial de suas canções. Este elemento ganha forma com o golpe de 64, pois gera uma grande frustração política em Chico Buarque, que passara a buscar referências em um passado em que as pessoas seriam mais felizes. Suas canções fazem alusão à felicidade quando associadas a elementos como o carnaval, o samba e a dança.

Ao lado deste elemento nostálgico, temos a variante utópica, característica responsável pela reflexão sobre a possibilidade iminente de uma nação igualitária e justa, que seria capaz de surgir apesar das impossibilidades históricas e sociais.

Já a vertente crítica, que ganha cores a partir dos anos 70 com o endurecimento do sistema político do governo militar, leva Chico Buarque a uma mudança de tom em suas letras. Estas passam a apresentar temas que cantam sobre a realidade nacional e a situação repressiva no Brasil. Contudo, sua variante crítica não se concentra somente no sistema político, mas também na própria cultura brasileira, representando seus vícios e contradições.

Assim, analisaremos como estes elementos se relacionam e geram um diálogo com as questões sociais e políticas e ainda constroem a proposta de se pensar um mito-Brasil, possível através da afetividade e felicidade para todos. Em outras palavras, e de maneira resumida, poderemos pensar a hipótese de que o princípio da justiça social na obra de Chico Buarque se vincula à possibilidade de menos repressão e mais afetividade, e isso encontra um modo de expressão formal tanto nas canções, como na estruturação da narrativa de *Leite Derramado*.

Para a análise da estrutura e dos temas da obra de Chico Buarque, utilizaremos os estudos de Adélia Bezerra de Meneses, Renato Ribeiro, Roberto Schwarz, Fernando de Barros e Silva, dentre outros, que buscam refletir sobre os elementos estéticos e críticos nas canções e romances buarquianos, consolidando a fortuna crítica do autor.

Na segunda parte do trabalho, que se desenvolverá em dois capítulos, vamos ter como objeto de leitura principal, o romancista Chico Buarque de Hollanda, focalizando, sobretudo, o romance *Leite Derramado*. Começamos pela análise dos temas sociais que configuram na ficção uma análise da sociedade brasileira, para observar como eles se desenvolvem no romance. Lançando mão dos fundamentos da teoria da narrativa, focalizaremos, inicialmente, o principal personagem da história, que no caso é o próprio narrador.

O romance de Chico Buarque possibilita um estudo sobre a própria forma narrativa contemporânea, que, na relação dicotômica entre mostrar e contar, se aproxima mais da segunda, visto que a sua estrutura é apresentada a partir dos comentários de um único narrador em primeira pessoa. Devido ao fato de este ser sempre um narrador não confiável, observaremos como o personagem-narrador seleciona os fatos conforme seu interesse e tenta se aproximar do leitor e ganhar a sua cumplicidade. Ou seja, o personagem-narrador não é confiável porque apresenta apenas os fatos que deseja e da maneira que deseja. E esta marca mostra uma das características da classe social à qual pertence e a qual representa: a elite política e econômica brasileira, que forjou e disseminou uma história e uma cultura nacional para criar uma ideia de Brasil. Esta imagem do Brasil, elaborada pela elite, torna-se discrepante em relação à realidade vivenciada pelas outras camadas sociais brasileiras, que enfrentam, em seu cotidiano, variadas formas de violência e exclusão.

Ou seja, o Brasil criado nos discursos das elites gera uma discrepância com a realidade. Pois, enquanto o discurso elitista apresenta uma nação acolhedora e cordial para com todos os seus membros, a realidade social apresenta um quadro diferente, com desigualdades sociais e de gênero. Também podemos observar as várias formas de violências, física e simbólica, que estão integradas culturalmente na sociedade e são tomadas como elementos naturais de nossa constituição social.

E assim, no segundo capítulo, intitulado *A questão do narrador no romance Leite Derramado*, a análise da estrutura narrativa será relacionada às questões temáticas apresentadas no romance. Os temas se configuram como elementos que devem ser estudados como índices das relações sociais da sociedade brasileira, visto que quem narra é um personagem-narrador que tem suas origens filiadas a uma postura elitista e autoritária e tem como intenção a imposição de uma forma de ver e conceber o mundo social.

Tomaremos, como base teórica para este momento da análise da estrutura narrativa, os conceitos desenvolvidos por F. K. Stanzel (1988), que, em seu livro *Theory of narrative*, desenvolve tipologias acerca dos tipos de narrativas possíveis na modernidade e como sua estrutura pode ser o reflexo das questões culturais. A identificação e compreensão de quem narrar o romance *Leite Derramado* nos levará a uma discussão do poder através do discurso, propiciada pela escolha de um narrador em primeira pessoa e da ficção de memória. Contudo, também utilizaremos os conceitos de *Luto e melancolia* desenvolvidos por Freud para uma correta configuração deste narrador.

Já no terceiro capítulo da dissertação, que intitulamos *O leite que se derrama: os problemas históricos e sociais discutidos em Leite Derramado*, discutiremos como o romance revisa a história nacional dos últimos cem anos pela ótica da intimidade, e revela-nos uma capacidade de repensar os discursos e o imaginário nacional, não propriamente discutindo somente o passado, mas a nossa própria identidade contemporânea, formada por uma memória que seleciona fatos e discursos para se auto apresentar e representar.

Neste momento, analisaremos como os elementos de poder, metaforizados através da imagem da casa e do chicote, são utilizados para desenhar as relações de força na sociedade brasileira. Apresentaremos, também, como as mulheres, os negros e as crianças são tratados dentro da intimidade do lar.

Este índice, a casa, passa a ser um ambiente emblemático na obra de Chico Buarque, pois é o local em que a violência, o preconceito e a repressão estão constantemente presentes. A casa, ou a intimidade do lar, na obra buarquiiana, apresenta um forte descompasso com os discursos advindos da rua, que pregam a democracia para todos, o respeito à vida e às diferenças.

Sendo, assim, o romance se mostra um interessante objeto para a discussão: 1) da identidade nacional e sua relação com a memória; 2) das relações de poder estabelecidas e seus signos; 3) do diálogo do intelectual com sua tradição.

Ou seja, este romance de Chico Buarque é um objeto importante para refletirmos sobre a realidade nacional e suas configurações. A reflexão sobre questões de violência e poder, memória e esquecimento, público e privado passará também pela condição simbólica que envolve as minorias como os negros, mulheres e crianças, visto que enfocamos as relações sociais a partir da intimidade doméstica, ou seja, veremos a configuração da identidade a partir da casa, local em que estes personagens transitam.

Dessa forma, a pesquisa vincula-se a um campo de estudos que se dedica à investigação das construções identitárias e ao diálogo entre literatura e outras áreas do conhecimento como a teoria da literatura, história, psicanálise e sociologia, ou seja, o trabalho tem em vista a natureza interdisciplinar dos estudos literários hoje.

O estudo do romance *Leite Derramado* pretende contribuir para que se amplie a reflexão sobre a obra de Chico Buarque, para que se verifique como o seu pensamento literário se desenvolveu e se relaciona com sua própria obra cançãoeira e em que medida sua literatura representa um ponto de inflexão para se pensar o Brasil.

Além disso, tem-se também a intenção de contribuir com os estudos que refletem sobre a questão da identidade nacional, considerando como esta identidade é pensada e

formulada dentro dos discursos literários. Ainda pretende-se revisitar o debate sobre o discurso de miscigenação e violência na formação das nossas relações íntimas e sociais, tendo como suporte a sociologia nacional de Gilberto Freyre, Sergio B. de Holanda e Roberto DaMatta, além da teoria sociológica de Pierre Bourdieu.

Para a discussão destas questões culturais brasileiras representadas no romance, queremos dialogar com alguns elementos do livro *Casa-grande & Senzala*, responsável por formular algumas teorias sobre a identidade nacional e trazer para o primeiro plano a intimidade da casa para os estudos de relações de poder no Brasil. Para esta discussão, também, buscaremos apoio na leitura sociológica de Pierre Bourdieu, que elabora conceitos como violência simbólica e capital simbólico para interpretação das relações de poder nas sociedades capitalistas.

CAPÍTULO I: Do compositor ao escritor: uma visão de continuidade na obra de Chico Buarque

Neste primeiro momento, temos como objetivo abordar a obra de Chico Buarque, buscando superar uma certa fragmentação que caracteriza a crítica. A fragmentação ocorre devido ao fato de os estudos de sua obra focarem certos temas, como a questão da mulher ou do feminino, da política, ou da cultura popular. Essas leituras temáticas nem sempre levam em conta as características estéticas presentes desde o início de sua produção artística, que invariavelmente retornam com mais ou menos força ao longo de seu trabalho como compositor e como escritor. A consideração dessas características estéticas representa para nós uma chave de leitura para a obra de Chico e nos auxiliará a avaliar os recursos críticos em seu projeto literário.

Assim, o que buscamos inicialmente identificar são esses elementos estéticos e a recorrência desses em sua obra (nas canções, teatro e literatura) e, também, queremos refletir como tais elementos estão diretamente relacionados às questões externas (políticas e sociais) com as quais Chico Buarque sempre demonstrou estar concatenado.

Concordamos, desta maneira, com Silva (2004), quando argumenta que a obra de Chico Buarque é “extensa e diversificada, mas ao mesmo tempo muito coesa e coerente. As dificuldades começam por aí: como puxar o fio que atravessa do início ao fim sem desdenhar suas complexidades, suas modulações, suas sutilezas, suas variações no tempo”. (SILVA, 2004, p. 8)

Para tal análise, gostaríamos de realizar um mapeamento das características estéticas de suas canções, em paralelo com algumas análises críticas que foram sendo desenvolvidas ao longo do tempo sobre este artista que se inseriu de uma maneira muito contundente e presente na cultura nacional. Sua obra, conforme o crítico acima mencionado,

...não apenas registra a nossa história, como frequentemente a revela para nós sob ângulos insuspeitos, amarrando e comunicando a experiência coletiva aos segredos e abismos da subjetividade de cada um. É o inconsciente do país que parece falar na rede simbólica que Chico nos estendeu ao longo dos anos. (SILVA, 2004, p.8-9)

Contudo, como veremos ao longo do trabalho, existe uma tensão que se formará na obra devido à presença de *elementos utópicos* e pela visão de um país que *não se realizará*. Este fato leva o compositor ou escritor a dizer sobre a impossibilidade e/ou desaparecimento de um país que foi imaginado em sua juventude. Em consequência dessa visão em perspectiva, a sua visão sobre o *tempo* passa a influenciar diretamente toda a sua obra.

Importante destacar e conceituar o que entendemos por utopia, visto que, como já mencionamos, será um conceito importante dentro da leitura da obra de Chico Buarque.

De forma geral, utilizamos o conceito utopia (ou elementos utópicos), a partir de uma concepção que estabelece algo que não está presente no momento, mas é potencialmente viável, e não no sentido que não existe ou é impossível de se realizar. Ou seja, tomamos o conceito conforme estudo desenvolvido pelo sociólogo Mannheim (1976), que propõe a utilização do termo *utopia* associado à ideia de possibilidade de realização, de sair do campo virtual e se tornar real, sendo algo contrário à ideologia. Assim, a utopia seria o fundamento da renovação social.

Em seu livro, *Ideologia e Utopia*, originalmente publicado em 1929, Mannheim (1976) estabelece uma diferenciação bem clara entre as forças ideológicas e utópicas para o desenvolvimento das sociedades. Pois, enquanto

as ideologias são as ideias situacionalmente transcendentais que jamais conseguem *de facto* a realização de seus conteúdos pretendidos. Embora se tornem com frequência motivos bem intencionados para a conduta subjetiva do indivíduo, seus significados, quando incorporados efetivamente à prática, são, na maior parte dos casos, deformados. (MANNHEIM, 1976, p. 218)

Já as utopias, estas deixam de ser ideologias devido à sua força revolucionária, que possibilita a mudança do *status quo*. Assim, as utopias, também “transcendendo a realidade, tendem a se transformarem em conduta, a abalar, seja parcial ou totalmente, a ordem de coisas que prevaleça”. (MANNHEIM, 1976, p.216). Se tivermos a perda desta força utópica, o seu desaparecimento “ocasiona um estado de coisas estático em que o próprio homem se transforma em coisa”. (MANNHEIM, 1976, p. 285).

Dessa forma, a utopia tem como função permanente a criação de espaços para o possível, contra qualquer passividade ao estado presente.

Como veremos, a obra de Chico é permeada pela busca deste possível e por uma constante crítica a massificação e perda de significação da vida em comunidade.

1.1 A utopia dos anos 50 e seu desencantamento em 1964

Chico Buarque cresce e vive sua juventude em um momento bastante interessante de nosso país. Ele presenciou o clima de populismo que fora amplamente divulgado e exaltado nos anos de governo de Juscelino Kubitschek, através do que ficou conhecido como a ideologia do nacional-desenvolvimentismo.

A estratégia de Juscelino merece o rótulo de “nacionalismo desenvolvimentista”, mais que o de simples “desenvolvimento”, devido à forma como foi apresentado aos brasileiros. Sublinhando as declarações e ações do governo, havia um apelo ao sentimento de nacionalismo. Era o “destino” do Brasil tomar o “caminho para o desenvolvimento”. A solução para o subdesenvolvimento do Brasil, com justiça social e tensão política crônica, tinha de ser a industrialização rápida. (SKIDMORE, 2010, p.205)

Santiago (2002), em seu artigo *Poder e Alegria – a literatura brasileira pós-64 – reflexões*, reafirma este clima de *utopia* e *otimismo* que circulava na atmosfera nacional anterior ao golpe de 1964 e contaminava as esferas artísticas deste período:

O jogo entre as duas forças sociais opostas escamoteava por vezes as camadas médias e urbanas da sociedade e era composto de forma a antecipar dramaticamente uma evolução otimista e sem tropeços do capitalismo para o comunismo no Brasil. Otimismo e utopia se aliavam para mostrar a vitória definitiva das forças de esquerda. (SANTIAGO, 2002, p. 13)

É este quadro que apontava para uma mudança da organização social que contaminará a obra de Chico. Ele vivenciava o discurso de uma utopia social e uma utopia estética, através da influência direta das obras de Tom Jobim e Oscar Niemeyer, conforme aponta Silva (1994). Este sentimento renovador, que projeta um país de esperanças dos anos 50 e 60, forjará a obra buarquiana desde o início e se desdobrará conforme o amadurecimento do artista.

Críticos como Menezes (1982) e Silva (2004) argumentam que o período anterior a 64 vivia em um clima no qual se acreditava que as fontes de um desenvolvimento econômico poderiam abrir as portas para a modernidade e para o “primeiro mundo”, e, além disso, trazer a reparação das injustiças históricas que geram tantas diferenças sociais em nosso país. Chico, dessa forma, presencia um período de efervescência dos movimentos populares e a politização através dos CPCs – Centro Popular de Cultura da UNE; do MCP – Movimento de Cultura Popular de Paulo Freire; com a criação da CGT - conferência geral dos trabalhadores; e surgimento de ligas camponesas, além de movimentos das vanguardas artísticas como a poesia concreta, o Cinema Novo e na arquitetura: Lucio Costa e Oscar Niemeyer, que projetaram a cidade do futuro, Brasília.

O que também é confirmado por Heloisa Buarque de Hollanda (2004), quando analisa este período como altamente político, devido a uma forte agenda social, que se apresentou na discussão diária da sociedade brasileira. Este momento singular levou Hollanda (2004) a denominar este período de os “incríveis anos 60”. Década em que “a relação direta e imediata estabelecida entre arte e sociedade era tomada como uma palavra de ordem e definia uma

concepção de arte como serviço e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia mais imediata”. (HOLLANDA, 2004, p. 19)

Dessa forma, configura-se um momento nacional que criou uma imagem de que o brasileiro passaria a viver em uma pátria que finalmente atingiria o seu futuro de felicidade e um momento em que os “nossos antagonismos nunca estiveram tão perto de uma conciliação: o local e o cosmopolita, o sertão e o litoral, o folclore e a vanguarda, o popular e o erudito pareciam próximos de encontrar um ponto de solução”. (SILVA, 2004, p. 15)

Tal sentimento nacional se apresenta na obra ainda imatura de Chico, através de uma canção denominada *Marcha para um dia de Sol*, que ficou mais conhecida como “João XXIII”, pois foi relacionada ao tom de reconciliação das encíclicas do papa Ângelo Roncalli, ou Papa João XXIII. Esta canção foi gravada por Maricene Costa e expressa uma utopia que se mostra bastante inocente:

Eu quero ver um dia
 Numa só canção
 O pobre e o rico
 Andando mão em mão
 Que nada falte
 Que nada sobre
 O pão do rico
 O pão do pobre
 (HOLLANDA, 2006, p. 10)

Essa canção registra bem a configuração do período de sua juventude, com uma marca da preocupação social, mesmo que revestido de um romantismo juvenil.

Todavia, no mesmo ano de 1964, Chico publica uma canção, *Pedro pedreiro*, que já demonstra uma grande capacidade estética como compositor, devido à habilidade de unir e discutir a questão social dos menos privilegiados, porém sem utilizar de uma forma estética simplista ou didática, como propunham os CPCs.

Assim ele canta:

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã, parece, carece de esperar também
 Para o bem de que tem bem
 De quem não tem vintém
 Pedro pedreiro fica assim pensando
 Assim pensando o tempo passa
 E a gente vai ficando para trás
 Esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol
 Esperando o trem
 Esperando o aumento
 Desde o ano passado
 Para o mês que vem.
 (...)
 Que já vem, que já vem, que já vem. (etc.)

(HOLLANDA, 2006, p. 141)

Canção essa que já aponta para a capacidade de leitura do artista para a realidade social. Chico vê em todo aquele entusiasmo nacional uma falácia que não leva a uma real alteração na vida da maioria da população, que continua a esperar pelas promessas que um dia talvez se realizassem.

Neste mesmo ano de 64, ocorre o golpe militar, levando a um corte de toda a politização da sociedade e um controle dos movimentos sociais. O golpe será, na verdade, um retrocesso em todo aquele movimento de politização que ocorrera nos últimos anos, além de produzir uma desorganização na sociedade civil, que começava a ganhar forma. Politização da sociedade, que, pelos olhos dos militares, representava um discurso que se alinhava a um pensamento de esquerda, que desejava produzir uma revolução socialista no Brasil. Era, assim, o fim da ideia de um novo Brasil projetado nos sonhos utópicos.

Este outro momento da histórica nacional se reflete na obra de Chico Buarque, que lançara três discos, respectivamente nos anos de 1966, 1967 e 1968, tendo como as canções *A banda*, *Retrato Preto e Branco*, *Carolina* e *Realejo*, os seus maiores sucessos.

Assim, se as primeiras canções de Chico trazem a marca de uma época em que as preocupações sociais dominavam – preocupações trabalhadas com generosidade ingênua e adolescente – logo esse tipo de temática cede lugar ao *lirismo nostálgico* que vai se tornar a característica dominante de sua produção da década de 60. (MENESES, 1982, p. 21)

Este segundo momento será analisado com mais cuidado logo à frente, quando destacaremos o desenvolvimento do *lirismo nostálgico* nas obras de Chico Buarque.

1.2 O lirismo nostálgico nos primeiros “anos de chumbo”

Com a instalação do regime militar no Brasil, a imagem que mais observamos nas canções de Chico são as personagens que ficam à janela (não sofrendo os efeitos do tempo), se destacando, em sua sintaxe, a presença forte dos verbos *olhar* e *ver* como, por exemplo, na canção *A banda*. Assim, “contraste entre utopia e realidade. A felicidade nessa e em outras canções dessa fase terá dois traços marcantes: será fugaz e sempre relacionada a motivos musicais, e próprios da cultura popular”. (SILVA, 2004, p. 41). Ou seja, a banda, através da canção, é a que apresenta e dissemina uma felicidade efêmera às pessoas que apenas a observam:

Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

(...)
 A moça debruçou na Janela
 Pensando que a banda tocava para ela
 (HOLLANDA, 2006, p. 147)

Perda que também se apresenta em *Madalena*, que deixou o amado que apenas olha para o mar, em uma tentativa de localizá-la:

Madalena foi pro mar
 E eu fiquei a ver navios.
 (...)
 Para zombar dos olhos meus
 No alto mar a vela acena.
 (HOLLANDA, 2006, p. 138)

Outro bom exemplo é a criticada e até parodiada canção *Carolina*, em que Chico é acusado de fazer uma música que não condizia com o período opressor. Um período anterior a 68 em que muitas músicas de teor político tomavam o primeiro plano da produção nacional. Porém, esta canção ilustra bem o que Menezes (1982) classifica como um período na obra de Chico de forte conotação de *lirismo nostálgico*:

Carolina,
 nos seus olhos fundos
 guarda tanta dor,
 a dor de todo esse mundo
 Eu já lhe expliquei,
 que não vai dar,
 seu pranto não vai nada mudar
 Eu já convidei para dançar,
 é hora, já sei, de aproveitar
 Lá fora, amor,
 uma rosa nasceu,
 todo mundo sambou,
 uma estrela caiu

Eu bem que mostrei sorrindo,
 Pela janela, ah que lindo
 Mas Carolina não viu

Carolina, nos seus olhos tristes,
 guarda tanto amor,
 o amor que já não existe,
 Eu bem que avisei, vai acabar,
 de tudo lhe dei para aceitar

Mil versos cantei pra lhe agradar,
 agora não sei como explicar
 Lá fora, amor, uma rosa morreu,
 uma festa acabou,
 nosso barco partiu
 Eu bem que mostrei a ela,
 o tempo passou na janela

Só Carolina não viu.
(HOLLANDA, 2006, p. 156-157)

O lirismo nostálgico indica a busca de um outro tempo-espaço, que não pode ser recuperado (seu pranto não vai nada mudar), pois não faz mais parte da realidade, daquele momento em que se canta. Este sentimento nostálgico é sobre algo que não mais está presente (o amor que não mais existe; uma rosa que morreu; uma festa que acabou; o barco que partiu) e que simplesmente gera dor por sua impossibilidade. “E isso é nostalgia (de nostos = volta e *algos* = dor), no seu sentido primeiro e etimológico: a dor do retorno”. (MENEZES, 1982, p. 50). Ou melhor, a nostalgia é a dor da impossibilidade de se retornar para aquele momento feliz em que o mundo político e o mundo do cotidiano se mostravam em equilíbrio na visão do artista. Este tempo-espaço nostálgico também se configura como a perda potencial de felicidade futura para todos.

Todavia, é importante identificarmos este olhar para o passado como uma forma de *resistência*, e não como um período de alienação do artista. Há uma ânsia em suas canções pelo retorno a um momento em que não havia dor, dor provocada pela decepção política, que o golpe militar gerou, e, assim, uma resistência, uma negação àquele período.

Resistência a todo um discurso que acabava se pautando na massificação através da industrialização e modernização, e que, na obra de Chico Buarque, é representada através da atomização dos indivíduos, os quais são infelizes quando sozinhos ou isolados do contato em comunidade. Assim, como exemplo, pensemos nos personagens da canção *A banda*: a minha gente sofrida; o homem sério que contava dinheiro; a moça triste, a rosa triste; o velho fraco. Quando eles são integrados através da música e comungam juntos daquele momento, a felicidade se torna possível, pois são retirados de suas tristezas cotidianas.

Evidentemente, essa recusa da realidade presente – seja assumindo a busca de figuras da infância ou da sociedade pré-industrial (*A banda*, *O realejo*), seja propondo um espaço-tempo mítico, como o Carnaval, o samba, a canção (...) em que se possibilita a comunhão humana num tempo que é o da celebração – significa uma forma de resistência. (MENESES, 1982, p. 23)

Assim, a canção e o carnaval tornam-se não somente um elemento de nostalgia, mas também o local utópico (que poderia ter sido, mas ainda pode existir) em que se pode chegar à felicidade, ou seja, aquele elemento utópico que havia na obra inicial de Chico não fora substituído, mas passou a conviver com sua vertente nostálgica. No samba *Olê Olá* de 1965, podemos presenciar esta relação entre utopia e nostalgia, em que o samba tem um papel estético importante na superação das formas opressoras que se firmam na sociedade. Contudo, sabe-se que este tempo de felicidade não é mais possível neste momento. Assim ele canta:

(...)
 Não chore ainda não, que eu tenho a impressão
 Que o samba vem aí
 É um samba tão imenso que eu às vezes penso
 Que o próprio tempo vai parar pra ouvir
 Luar, espere um pouco, que é pra o meu samba poder chegar
 Eu sei que o violão está fraco, está rouco
 Mas a minha voz não cansou de chamar
 Olê, olê, olê, olá
 Tem samba de sobra, ninguém quer sambar
 Não há mais quem cante, nem há mais lugar
 O sol chegou antes do samba chegar
 Quem passa nem liga, já vai trabalhar
 E você, minha amiga, já pode chorar.
 (HOLLANDA, 2006, p. 141)

Há, assim, uma situação de espera, como em *Pedro pedreiro*, porém aqui não há dúvidas se o trem chegará, ele já passou, ou, no caso, o dia já raiou: O sol chegou antes do samba chegar. A nova realidade triste, que somente possibilita um canto rouco e o choro da amiga. “Ou seja, o que parecia vir na verdade já havia passado, foi desperdiçado”. (SILVA, 2004, p. 42)

Dessa maneira, temos a apresentação de um elemento: o tempo. Elemento que, de alguma maneira, sempre estará presente na obra de Chico Buarque e é identificado como algo que é responsável por diluir as coisas e toda a vida, isto é, o tempo é tomado como algo que leva à perda e à destruição. “O tema da inocência, levada pelo tempo e mundo destruidores, que carregam a via em *O velho Francisco* (1987), por exemplo, já estava em *A banda* (1966), em *a Roda viva* (1967), na janela de *Carolina* (1968) e em muitas das canções dos primeiros de Chico”. (WISNIK e WISNIK, 1999, p. 17).

Meneses (1982) classifica essa relação de Chico Buarque com o tempo como um forte marcador de distanciamento político. Isto é, uma forma de resistência, como já mencionamos anteriormente, mas atravessado por uma concepção que, em um primeiro momento, destaca a sua forma *a-histórica*, pois “o tempo, nas produções iniciais de Chico, é quase mítico: o tempo do Carnaval, o tempo da canção, o tempo que dura o canto e a dança: um parêntese na realidade”. (MENESES, 1982, p. 23)

Esta questão do carnaval é muito importante, pois, dentro da obra de Chico Buarque, é o momento da suspensão da dor e das frustrações. É o que se percebe ao final da canção *Noite dos Mascarados*, em que Chico exalta justamente um tempo suspenso em que as questões do cotidiano são deixadas de lado e se vive em um período no qual a ordem social pouco importa:

Mas é carnaval

Não me diga mais quem é você
 Amanhã, tudo volta ao normal
 Deixe a festa acabar
 Deixe o barco correr
 Deixe o dia raiar
 Que hoje eu sou
 Da maneira que você me quer
 O que você pedir
 Eu lhe dou
 Seja você quem for
 Seja o que Deus quiser
 Seja você quem for
 Seja o que Deus quiser
 (HOLLANDA, 2006, p. 151)

Roberto DaMatta (1986) apresenta justamente esta leitura sobre a festa do carnaval, que ele denomina como a “festa do teatro e do prazer”, sendo o seu oposto o mundo do trabalho, o da ordem cotidiana, que representa a dor, o sofrimento, as desigualdades, e as preocupações do *Cotidiano*:

Todo dia ela faz tudo sempre igual
 (...)
 Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
 (...)
 Toda noite ela diz pra não me afastar
 Meia-noite ela jura eterno amor
 E me aperta pra eu quase sufocar
 E me morde com a boca de pavor
 (HOLLANDA, 2006, p. 192)

Ou nas palavras do próprio DaMatta (1986):

Sabemos que o carnaval é definido como “liberdade” e como possibilidade de viver uma ausência fantasiosa e utópica de miséria, trabalho, obrigações, pecado e deveres. Numa palavra, trata-se de um momento onde se pode deixar de viver a vida como fardo e castigo. É, no fundo, a oportunidade de fazer tudo ao contrário: viver e ter uma experiência do mundo como excesso – mas agora como excesso de prazer, de riqueza (ou de “luxo”, como se fala no Rio de Janeiro), de alegria e de riso; de prazer sensual que fica – finalmente – ao alcance de todos. A “catástrofe” que o carnaval brasileiro possibilita é a da distribuição teórica do prazer sensual para todos. Tal como o desastre distribui o malefício ou a infelicidade para a sociedade, sem escolher entre ricos e pobres, como acontece normalmente, o carnaval faz o mesmo, só que ao contrário. O Rei Momo, Dioniso, o Rei da Inversão, da Antiestrutura e do Desregramento, coloca agora uma possibilidade curiosa e, por isso mesmo, carnavalesca e impossível no mundo real das coisas sérias e planificadas pelo trabalho. E que ele sugere um universo social onde a regra é praticar sistematicamente todos os excessos! (DAMATTA, 1986, p. 68)

Assim, o carnaval está associado à possibilidade de liberdade através de um tempo suspenso que desconstrói a estrutura social opressora e possibilita, através da fantasia (e até com a permissão de Deus: *Seja o que Deus quiser*), obter alguma felicidade. DaMatta (1986), ainda reafirma este poder do carnaval, que se associa à fantasia:

A fantasia liberta, desconstrói, abre caminho e promove a passagem para outros lugares e espaços sociais. Ela permite e ajuda o livre trânsito das pessoas por dentro de um espaço social que o mundo cotidiano torna proibitivo com as repressões da hierarquia e dos preconceitos estabelecidos. É a fantasia que permite passar de ninguém a alguém; de marginal do mercado de trabalho a figura mitológica de uma história absolutamente essencial para a criação do momento mágico do carnaval. Se no mundo diário estamos todos limitados pelo dinheiro que se ganha (ou não se ganha...), pelas leis da sociedade, do mercado, da casa e da família, no carnaval e na fantasia temos a possibilidade do disfarce e da liberação. (DAMATTA, 1986, p. 69)

No artigo *O artista e o tempo*, Wisnik e Wisnik (1999) apresentam a mesma percepção deste período da obra buarquiana, salientando que essa primeira fase reflete um mundo de uma ingenuidade, mas “que se encaminha rápida e também precocemente para um sentimento de exaustão melancólica” (WISNIK e WISNIK, 1999, p. 18), que se transforma para um “intimismo e introversão que não deixam de conter, no entanto, como mostra *Sabiá*, uma indireta forma de intuição política”. (WISNIK e WISNIK, 1999, p. 18).

E uma última questão sobre este período é desenvolvido no artigo *A utopia lírica de Chico Buarque*, de Ribeiro (2003). Este crítico apresenta uma interessante leitura sobre esta fase, e principalmente sobre a relação desses elementos utópicos e líricos na produção musical inicial de Chico Buarque, denominando-a de *utopia lírica*. Ele argumenta que o termo que ele próprio propõe – utopia lírica – apresenta em si uma interessante contradição interna, visto que uma utopia não pode ser lírica, pois o elemento utópico está associado à épica, a representação de uma coletividade que busca se representar enquanto grupo. Assim, a narrativa de uma epopeia se apresenta em terceira pessoa. Por outro lado, o lírico é a intensificação da primeira pessoa, é a explosão da individualidade. Então, como se dá esta *utopia lírica* em Chico? O próprio Ribeiro (1993) reflete e nos dá uma resposta a questão:

Talvez - este coletivo somos nós, como o apelo da utopia está em convidar a fazer parte dessa irmandade, dessa comunhão – a utopia tenha a ver com a primeira pessoa, só que do plural. O sujeito utópico (ou épico) é o conjunto de todos nós, pelo menos de todos os puros, excluídos os que não merecem integrar esse coletivo. Ou, indo mais longe: a primeira pessoa do plural, épica ou utópica que se mostre, é na verdade uma projeção da terceira pessoa na primeira, convertendo esta última em plural. O sujeito dito majestático (nós) é na verdade um “eu” que se tornou “eles”, mas antes de mais nada porque conseguiu uma objetividade, uma exterioridade a tudo o que é frágil, uma densidade ontológica que nada fazia prever e que nada, no tempo mesmo, justifica mais. (RIBEIRO, 1993, p. 152)

Para ilustrar e refletir sobre esta questão da epopeia lírica na obra de Chico Buarque, tomemos o festival de música de 1966, em que as canções *A banda*, de Chico Buarque, e *Disparada*, de Geraldo Vandré, vencem e dividem o primeiro lugar. Na verdade, essas canções apresentam a mesma proposta, porém buscando princípios diferentes: a canção de

Vandré visa à justiça; a de Chico, à felicidade. Assim, *A banda* é a representação de um projeto que parte do desenvolvimento da felicidade individual e ganha forma na comunidade (uma epopeia lírica), Ou seja, como o próprio Ribeiro (1999) explica,

O interessante é que *A banda* seja exatamente a descrição, ou a proposta, ou o sonho, de gente que se imana, de uma sociedade que se converte em comunidade ao ser atravessada por um sentimento de amor. São dois projetos de comunidade, de sociedade injusta (no caso de *Disparada*) ou infeliz (no d'A banda) tornada, respectivamente, justa e feliz porque se converteu em comunidade. A diferença está no projeto, que num caso é o da justiça, no outro o da felicidade - e que, em função disso, o futuro se constitua, n'A banda, pelo lirismo, e em *Disparada* pela epopeia. (RIBEIRO, 1999, p. 153)

Assim, aqui já temos sinalizado um outro elemento que será recorrente na obra buarquiana, que é o amor, e o desejo, como forma de reconciliação e felicidade coletiva. Esta *utopia lírica*, que é a fórmula de transgressão e/ou resistência em Chico, é que possibilita a união do social e político através da intensificação do afeto. A falta de desejo e o seu controle é uma das questões mais importantes em sua obra. O desejo é, também, a forma de comunhão entre as pessoas, o que se configura em sua utopia social. Explanaremos essa questão com mais cuidado à frente.

1.3 “Nem toda a Loucura é Genial”: da crise ao amadurecimento do crítico social em Chico Buarque

Chico lança seu terceiro LP em 1968, com canções como: *Ela desatinou, Retrato em Branco e Preto, Januária, Carolina, Roda-viva, Sem fantasia*, dentre outras. Sua proposta estética permanece a mesma dos LPs anteriores e, com o advento do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, que representou o aumento da truculência da ditadura e a perda dos direitos políticos, surge uma forte crítica à obra de Chico por parte dos movimentos políticos de esquerda, que esperavam um engajamento explícito através de todas as formas de arte. Contudo, a crítica desses grupos contrários aos militares via a produção artística de Chico deste período como alienada e ultrapassada, não estando condizente com a urgência do período.

Como um bom exemplo, temos a canção *Sabiá* (1968), feita em parceria com Tom Jobim. Ela foi extremamente vaiada na fase preliminar do terceiro festival da canção, realizado em 1968, e que tinha como concorrente a música de Geraldo Vandré, *Para não dizer que não falei de flores*, sendo esta a preferida do público naquele momento. Todavia, devemos olhar a canção *Sábica* e observar a *intuição política* presente em sua letra:

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Para o meu lugar
 Foi lá e é ainda lá
 Que eu hei de ouvir cantar
 Uma sabiá

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Vou deitar à sombra
 De um palmeira
 Que já não há
 Colher a flor
 Que já não dá
 E algum amor
 Talvez possa espantar
 As noites que eu não queira
 E anunciar o dia

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Não vai ser em vão
 Que fiz tantos planos
 De me enganar
 Como fiz enganos
 De me encontrar
 Como fiz estradas
 De me perder
 Fiz de tudo e nada
 De te esquecer

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Para meu lugar
 Foi lá e ainda é lá
 Que eu hei de ouvir cantar
 Uma sábia.
 (HOLLANDA, 2006, p. 172)

Sabiá é uma canção que já antevia os futuros exílios e se mostra mais próxima à realidade nacional que as canções que buscavam questionar a ditadura no poder. Ela faz uma referência intencional, ou uma paródia indireta a um elemento de nossa literatura: *a canção do exílio*, de Gonçalves Dias. Entretanto, em *Sabiá*, a nação, ou melhor, a terra que se apresenta está arrasada (De uma palmeira/ Que já não há/ Colher a flor/ Que já não dá). Há um forte marca da melancolia, que no caso não é nostálgica, pois o artista agora se posiciona olhando para seu momento, ou até para seu futuro, ou seja, apresenta um princípio de resistência crítica.

Cabe destacar o final da primeira estrofe, que se repete ao final, e tem como último verso “uma sabiá”, destacando a pátria como *mátria*, referente à terra-mãe, aquela que é capaz de gerar conforto e afetividade e agregar todos em uma só comunidade. Do lado, teríamos a nação, que representaria a parte opressiva e regulatória, que oprime e exclui os indivíduos que não se adaptam às suas condições, provocando, por fim, o desterro. Os conceitos de pátria e nação são analisados na peça teatral *Calabar*, por Pereira (2011), de forma a destacar as diferenças entre essas suas definições:

Queremos ressaltar distinção entre nação e pátria. A nação é controlada pelo Estado-nação através de seus estatutos, censos, mapas e de suas leis, normas e instituições (...). A nação existe geograficamente e factualmente, com limites territoriais bem estabelecidos e é responsável por inculcar nos cidadãos um sentimento patriótico, isto é, de pertencimento a uma comunidade política imaginada. A pátria é, na verdade, o laço que une afetivamente os habitantes de um país, pelo que eles têm em comum uns com os outros. (...) Ter pátria é um processo interior, subjetivo e pessoal, sobre o qual podemos obter ou não sucesso. (PEREIRA, 2011, p. 89)

Dessa forma, com uma sutileza poética, Chico Buarque e Tom Jobim produzem uma figura de linguagem (uma sábia, e não um sabiá), para representar a relação do desterrado com a pátria, ou melhor, com a mátria.

Outra canção que levantou bastantes críticas foi *Bom tempo* (1968):

Um marinheiro me contou
Que a boa brisa lhe soprou
Que vem aí bom tempo
O pescador me confirmou
Que o passarinho lhe contou
Que vem aí bom tempo
(HOLLANDA, 2006, p. 168)

A princípio, parece se tratar de uma canção que está felicitando aqueles tempos de repressão. Mas, como dissemos anteriormente, há uma chave de leitura muito importante em Chico Buarque, que é a sua forma de resistência utópica e nostálgica. Esse tempo não era aquele que vivia, mas um outro, de uma antiga felicidade, que, todavia, se mostra sempre irre recuperável. Essa fatalidade é confirmada, inclusive, nos últimos versos da canção: “Que vem aí bom tempo/ ando cansado da lida/ preocupada, corrida, surrada, batida/ dos dias meus”. (HOLLANDA, 2006, p. 169).

Soma-se a este período o surgimento do movimento tropicalista, que passa a propor uma nova estética para a canção brasileira, numa mescla de tradição e inovação (utilização de guitarras elétricas, por exemplo), juntamente com a incorporação de uma cultura midiática e de consumo. Esta postura tropicalista passa a ter, em Chico, um contraponto na produção

cultural, levando ao acirramento das críticas ao seu trabalho pelos próprios artistas, que o colocavam como um autor desconectado com a realidade social daquele momento devido à sua ligação com o samba, seus temas líricos e suas moças na janela, que não se aproximavam dos novos modelos estéticos apresentados ou pelo tropicalismo ou pelos grupos de contestação ao regime militar. WERNECK (2006), em sua reportagem biográfica, estabelece como o clima se dava naquele período entre Chico, Caetano e Gil:

A amizade entre Chico e os baianos atravessou incólume o inesquecível III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em outubro de 1967. (...) Pouco depois, no entanto, a explosão do movimento tropicalista abriu uma brecha entre os amigos. (...) Separou-os, sem dúvida, a radicalidade da proposta do tropicalismo. “Nós queríamos também uma coisa que fosse de algum modo feia, enquanto Chico permaneceu realizando só o que era bonito”, resume Caetano. A troca de farpas, a fuzilaria, aconteceu mesmo foi na periferia dos três compositores [Chico, Caetano e Gil]. Depois de ouvir “Roda-viva”, o poeta Augusto de Campos disse que o autor deveria preocupar-se menos com as engrenagens do sucesso e mais com a “chicolatria” que se criara à sua volta. (WERNECK, 2006, p. 58-59)

De qualquer forma, este novo quadro cultural e político favorece o estabelecimento de uma crise na obra de Chico, que lança o seu quarto LP do exterior, devido a seu exílio na Itália. É um disco de que o próprio Chico Buarque diz não gostar muito, devido à forma como foi produzido, não apresentando uma organicidade, uma unidade. Contudo, é um bom registro deste período, pois teremos canções que acabam por se distanciar dos padrões de suas primeiras produções artísticas. O quarto LP demonstra uma fissura, não mais tendo como carro chefe de sua produção o *lirismo nostálgico*, mas o surgimento de uma nova forma de resistência, porém agora uma resistência crítica.

As canções *Essa moça tá diferente* e *Agora falando sério*, são duas boas representantes desse momento de tensão sobre a própria obra que levará Chico Buarque a uma nova poética no próximo LP *Construção*, de 1971. Este LP “funda um novo caminho no interior da obra de Chico Buarque e apresenta alguns de seus argumentos diante do impacto provocado pelo projeto estético e pelo exercício de linguagem tropicalista, pela violência da ditadura militar, pela experiência existencial do exílio”. (STARLING, 2009, p. 11)

Porém, retornando ao terceiro LP, queremos observar as letras das duas canções mencionadas acima e mapear como se dá a crise em sua obra neste momento. Iniciemos por *Essa moça tá diferente*:

Essa moça tá diferente
 Já não me conhece mais
 Está para lá de pra frente
 Está me passando para trás
 Está moça tá decidida

A se supermodernizar
 Ela só samba escondida
 Que é pra ninguém reparar.
 (...)
 Essa moça é a tal da janela
 Que eu me cansei de cantar
 E agora está só na dela
 Botando pra quebrar.
 (HOLLANDA, 2006, p. 177)

A moça apresentada não está mais à janela. Agora ela é ativa e se transforma, ela se *supermoderniza*, e tem vergonha de sambar (Ela só samba escondida), pois novos estilos seriam mais adequados para a sua nova postura social. Percebemos uma personagem mais ativa, que não se restringe às visões nostálgicas e utópicas e tenta se adaptar ao novo mundo. Assim, a *tal moça da janela* (a Carolina), a musa inspiradora, não fica mais só admirando, mas está *botando pra quebrar*. E, por outro lado, esta canção pode ser encarada como uma metáfora da própria mudança que se deu em sua produção deste período, motivada em parte pelas críticas as estruturas de suas produções e em parte por alguns grupos políticos de esquerda, ou seja, a sua obra precisou se “modernizar”.

Já em *Agora falando sério*, o tom é mais sério, mais melancólico. Se anteriormente a canção era uma forma de se manter um passado, uma felicidade, nesta música de 1969, a nostalgia já não é mais possível. É a indicação de que o momento exige uma nova postura:

Agora falando sério
 Eu não queria Cantar
 A cantiga bonita
 Que se acredita
 Que o mal espanta
 Dou um chute no lirismo
 Um pega no cachorro
 E um tiro no sabiá
 (...)
 Faço a mala e corro
 Para não ver a banda passar.
 (HOLLANDA, 2006, p. 174)

E, mais à frente, fica claro que o motivo de sua mudança é a urgência de uma realidade que se configura, e que não possibilita mais ao artista negar, chegando ao ponto de se preferir a um silêncio que perturbaria mais que qualquer canto, pois é um silêncio de opressão:

Quer saber o que está havendo
 Com as flores do meu quintal?
 O amor-perfeito, traindo
 A sempre-viva, morrendo
 E a rosa, cheirando mal.
 (...)
 Eu quero fazer silêncio

Um silêncio tão doente
Do vizinho reclamar.
(HOLLANDA, 2006, p. 174)

Assim, este quarto LP, ainda de forma geral, se mantém mais próximo à suas primeiras canções em termos de estrutura e tema, mas já sinaliza para o que passaria produzir nos anos 70. Ou seja, “a proposta dessas canções será a de mudança do presente e não de uma momentânea suspensão da realidade, como se viu no lirismo nostálgico. Pois agora o tempo parece ter adquirido para Chico sua dimensão histórica e, portanto, irreversível”. (MENESES, 1982, p. 69)

Em relação à categoria tempo, podemos observar uma outra leitura em sua produção artística. Agora em Chico, o tempo não é algo que está diluindo as coisas ou é um passado a ser reconstruído, mas é o tempo que “carrega em seu bojo a virtualidade da transformação”. (MENESES, 1982, p. 36). Contudo, não devemos pensar que o tempo mítico é abandonado, este invariavelmente retornará (como na canção *João e Maria*, de 1978). Porém, a tomada de uma nova posição significa que a urgência da hora passa a exigir uma nova postura de suas canções, que passarão a apresentar uma dimensão histórica. O tempo, então, é tido como um *por vir*, ou seja, “endossará a concepção de que o homem se faz na história, estando os valores humanos imersos no tempo”. (MENESES, 1982, p. 37).

A forma como Chico lida com a realidade que se apresenta é bem identificada por Silva (1994):

...a coerência de *Chico o projeta para fora e para frente, obrigando-o a responder a novos desafios sem tê-los previamente codificados*. (SILVA, 2004, p. 65, grifos nossos)

Essa capacidade de mudança estará presente nas várias etapas de toda a obra de Chico Buarque, quer seja nas canções, no teatro ou na literatura. Sua perspicácia para ler a realidade e para se posicionar, às vezes de forma mais sutil, às vezes de forma mais aberta, é que possibilita um dinamismo e uma renovação de sua obra, mesmo quando observamos que ele se utiliza dos mesmos elementos críticos, nostálgicos e utópicos.

Considerando, então, que entramos nos anos 70. Este período será bastante produtivo para Chico Buarque com a elaboração dos seguintes LPs: *Construção* em 1971, um em conjunto com Caetano em 1972, um outro com canções da peça *Calabar* em 1973; *Sinal Fechado* de 1974; *Meus Caros Amigos* de 1976 e *Chico Buarque* de 1978, além de outros compactos ou gravações de shows. Chico também realiza a publicação da novela *Fazenda Modelo* em 1974 e da história infantil *Chapeuzinho Amarelo* em 1979. E, ainda, escreve três

peças teatrais: *Calabar* de 1973 (que não foi encenada na época devido à censura); *Gota d'Água* de 1975; e *Ópera do Malandro* de 1978 (lembrando que a peça *Roda Viva* é de 1968, e tem como temática a questão do *show business* que massacrava o artista).

Todas essas obras estarão marcadas por um viés mais crítico, social e político. A evolução da sua crítica social, que começa a se esboçar em *Marcha para um dia de Sol*, quando já sinaliza para as diferenças sociais que existiam, ganha novas cores no momento em que chega a esta outra fase. E, como exemplo, temos a canção *O que será*. Nela existe um questionando sobre aqueles que não possuem voz, os que estão à margem de todo o sistema, sendo colocados em primeiro plano os mendigos; os que suspiram pelas alcovas; os mutilados; os embriagados; as meretrizes; os bandidos; os desvalidos.

Estes são personagens que passaram a fazer parte inclusive na produção literária nacional e que modificaram a paisagem da cidade devido a um processo de urbanização desorganizada, fruto de uma modernização desumanizante e que, conforme expõe Candido (2000), em seu artigo *A nova narrativa de 1979*, gerou uma massa excluída pelo sistema e que não poderia ser retirada da paisagem:

Nos nossos dias aparecem outros traços para dar certa fisionomia comum, como por exemplo, a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica. (CANDIDO, 2000, p. 201).

E nas canções, assim como nas peças, o que será valorizado e será apresentado na produção artística de Chico serão esses personagens: indivíduos urbanos excluídos pelo sistema. Como exemplo, *Pedro pedreiro* retorna na canção *Construção*, mas agora como o operário que somente sobe na vida através do delírio que o leva a se destroçar ao final, sendo apenas um pacote destituído de sua humanidade.

Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito pacote bêbado
Morreu na contramão atrapalhando o sábado.
(HOLLANDA, 2006, p. 190)

A forma como a elaboração da canção se faz demonstra um tempo que sufoca dentro de um embaralhamento de imagens que se sobrepõem, criando uma imensa vertigem e chegando ao ponto em que o próprio indivíduo, o operário, não mais se reconheça. Este mesmo efeito é utilizado na canção *Deus lhe pague* e *Cotidiano*, que falam sobre a vida e

desesperanças desta gente marginalizada, mas que é chamada a construir uma pátria que não será para ela.

Assim, Chico, em suas composições, recorrentemente retorna a este personagem, o trabalhador, que é reificado ao longo do processo histórico nacional. Este processo é bem claro nas canções dos anos 70, como podemos ver em *Deus lhe pague*:

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer, e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí"
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair
Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gíbi
Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague

(HOLLANDA, 2006, p. 193)

E também em *Cotidiano*:

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar
Meio dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar
 Ela pega e me espera no portão
 Diz que está muito louca pra beijar
 E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pra eu não me afastar
 Meia-noite ela jura eterno amor
 E me aperta pra eu quase sufocar
 E me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual
 Me sacode às seis horas da manhã
 Me sorri um sorriso pontual
 E me beija com a boca de hortelã
 (HOLLANDA, 2006, p. 192)

Analisando as canções, podemos sentir a opressão que existe na rotina diária, que torna sufocante a própria vida (Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir). Contudo, este estilo de vida, que é imposto sobre este operário, é assimilado como natural, como se a vida fosse um favor oferecido, e que deveriam se contentar com este pouco (Deus lhe pague). A própria afetividade passa a ser vivenciada dentro da mesma agonia por essas pessoas que estão à margem da sociedade: *E me aperta pra eu quase sufocar/ E me morde com a boca de pavor*.

Assim, Chico Buarque faz seu passeio pela cidade e nos apresenta aqueles indivíduos que são os párias da sociedade. “A obra teatral de Chico Buarque focaliza uma cultura popular, urbana e carioca, pois é o Rio de Janeiro o seu *locus* de enunciação”. (PEREIRA, 2011, p. 11). Assim, “a obra de Chico Buarque não só defende o direito das minorias como faz a diagnose dos estragos sociais provenientes de ambientes opressivos, seja pela discriminação racial (*Calabar*), pela falta de moradia (*Gota d’água*), ou pelo capitalismo exploratório (*Roda-viva e Ópera do malandro*)”. (PEREIRA, 2011, p. 35)

Contudo, as minorias também estarão presentes em suas canções, como *Pivete* (1978) (e que é regravada em *Paratodos* de 1993); *Meu guri* (1981); *Brejo da cruz* (1984); *Uma menina* (1987); *Assentamento* (1997); *Levantados do chão* (1997); *Iracema voou* (1998); e *Ode dos ratos* (2001).

Nestas canções, as personagens que surgem serão: os meninos pobres que precisam sobreviver trabalhando na rua como na canção *Pivete* (No sinal fechado/ Ele vende Chiclete) ou se tornam pequenos delinquentes e têm um fim trágico como em *Meu guri* (Chega estampado, manchete, retrato/ com venda nos olhos/ legenda e iniciais); os imigrantes, como em *Brejo da Cruz*, que assumem as profissões rejeitadas (garçom, faxineiro, operário) nos grandes centros (São faxineiros/Balançam nas construções/são bilheteiras/Baleiros e garçons)

e os emigrantes que deixam o país como na canção *Iracema* (Iracema voou/Para a América/(...) Não domina o idioma inglês/ Lava chão numa casa de Chá).

Chico tem a capacidade de perceber que a terra, ou pátria, é um local de desterro, pois uma camada da população se encontra excluída das grandes promessas nacionais. Ele retoma, assim, a tese de Sergio Buarque de Holanda (1995) em *Raízes do Brasil*. Esse pensador havia diagnosticado uma tensão na capacidade de o brasileiro criar identidades profundadas com sua terra, devido à própria nação gerar a exclusão de boa parte de sua população, ou seja, “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”. (HOLANDA, 1995, p. 31)

1.4. A felicidade como afetividade: Chico encontra Marcuse

Existe um ponto muito importante neste período da obra de Chico Buarque e que será um elemento que se tornará presente em suas canções, peças teatrais e na literatura, constituindo-se em uma marca que indicará o seu amadurecimento enquanto crítico social: a relação na sociedade contemporânea entre opressão, dominação e desejo.

Pensar nesta relação é trazer para o debate a discussão levantada por Herbert Marcuse (2009) em seu livro *Eros e a civilização*.

Neste livro, Marcuse (2009) se utiliza de conceitos psicanalíticos para uma melhor compreensão da repressão sexual, utilizada por nossa sociedade para sua auto-conservação. Esta sociedade é definida como *unidimensional*, ou seja, uma sociedade sem dimensões e/ou diferenciações de valores, em que tudo equivale a tudo, assim como todos equivalem a todos, seguindo uma lógica de condição de objetos de consumo, da mercadoria. Na verdade, não há liberdade, pois tudo é controlado por uma força maior.

Hoje em dia, essa união de liberdade e servidão tornou-se "natural" e um veículo do progresso. A prosperidade apresenta-se, cada vez mais, como um pré-requisito e um produto marginal de uma produtividade auto-impulsionada, em constante busca de novas saídas para o consumo e a destruição, no espaço exterior e interior, embora seja impedida de "extravasar" nas áreas de miséria — tanto as internas como as externas. Em contraste com esse amálgama de liberdade e agressão, produção e destruição, a imagem de liberdade humana está deslocada: converte-se em projeto da subversão dessa espécie de progresso. A libertação das necessidades instintivas de paz e tranquilidade, do Eros "associal" autônomo, pressupõe a emancipação da afluência repressiva: uma inversão no rumo do progresso. (MARCUSE, 2009, p. 15)

O Homem se encontra, assim, segundo Marcuse (2009), sob uma grande força que determina o seu estado de opressão, mas que ele não se dá conta. A infelicidade é vista como uma incapacidade produtiva e de consumo, mas justamente este modo de vida, focado e

vivido como mercadoria é que gera a diminuição da libido. Eros se desfaz e abre campo para as forças destrutivas, do Thanatos.

Assim, o indivíduo não vive apenas a sua repressão, mas vive a mais-repressão, que é um conjunto de restrições e imposições que auxiliam a “domesticação” humana. Isso significa dizer que, além do aspecto repressor individual (*ontogênese*), que apresenta a evolução do indivíduo reprimido, deve-se observar a evolução da civilização repressiva (a filogênese). Isto é, “a luta contra a liberdade reproduz-se na *psique* do homem, como a auto-repressão do indivíduo reprimido, e a sua auto-repressão apoia, por seu turno, os senhores e suas instituições. É essa a dinâmica mental que Freud desvenda como a dinâmica da civilização”. (MARCUSE, 2009, p, 37)

Este quadro apresenta um ambiente em que as satisfações encontram um mundo pobre de realizações, ou melhor,

...qualquer satisfação que seja possível necessita de trabalho, arranjos e iniciativas mais ou menos penosas para a obtenção dos meios de satisfação das necessidades. Enquanto o trabalho dura, o que, praticamente ocupa toda a existência do indivíduo amadurecido, o prazer é suspenso e o sofrimento físico prevalece. (MARCUSE, 2009, p 51)

Dessa forma, a mais-repressão fragmenta as condições existenciais desses indivíduos sociais quase que absolutamente e acaba por também fragmentar a sexualidade.

A leitura de Marcuse pode nos levar a compreender como Chico Buarque reflete sobre a repressão do desejo na mesma direção. Meneses (1987) destaca que, em Chico, temos uma “explosão erótico-política” (MENESES, 1982, p. 37). Ou seja, a felicidade é possível quando o desejo e a afetividade não são reprimidos, como já mencionamos anteriormente. Porém, neste momento, a questão do desejo se alia de forma direta à questão da *Política* (*politiké*), ou seja, precisamos lembrar que os negócios e assuntos públicos são questões que devem ser solucionadas e discutidas entre todos os cidadãos para promover o bem da *polis*, e, assim, a felicidade de todos os seus *politikos* (seus cidadãos). A fragmentação ou exclusão da comunidade política, com o isolamento dos indivíduos, é um índice de repressão nas sociedades.

Em suma, a felicidade funciona, para Chico Buarque, como um significante-ímã, ou um ímã semântico. Há alguns significantes ímãs na obra de Chico, ligados entre si: euforia, amor, *Eros*. Esses significantes têm a potencialidade de transformar o social, como se fossem um fulcro que muda tudo – como se a partir daí se pudesse fazer o que em outros tempos se chamaria uma revolução. Aliás, não me lembro de ter visto, ou ouvido, na obra de Chico Buarque esse termo, *revolução*; mas a sua promessa – numa chave que não é mais partidária nem talvez política no sentido convencional – nela cintila, reverbera intensidade. (RIBEIRO, 1993, p 159).

Em Pereira (2011), também teremos sinalizado esta questão da repressão do desejo, que não se configura apenas na sociedade brasileira, mas será um tema de discussão do mundo Ocidental. Como ele argumenta em seu texto, o prazer será contraposto ao trabalho, que é não libidinal:

Na sociedade contemporânea, o trabalho é estimulado como forma de se conseguir uma melhor condição de vida, que se traduz, para a grande maioria, em artigos modernos capazes de gerar conforto, luxo e prazer. Dessa forma, criou-se um sistema de mais repressão no qual trabalho e recompensa convivem de modo eficiente. (PEREIRA, 2011, p. 36)

Assim, são introduzidos “controles adicionais e além dos indispensáveis à associação civilizada humana. Esses controles adicionais, gerados pelas indicações específicas de dominação, receberam o nome de mais-repressão”. (MARCUSE, 2009, P. 53)

Este controle adicional, esta mais-repressão é identificada na obra de Chico que “se posicionará contra a *opressão* porque o popular passava, em vista de uma ditadura militar, o compositor também voltará seu olhar, ainda que de forma tímida, para as repressões individuais” (PEREIRA, 2011, p. 34).

Contudo, esta expressão erótico-política se estenderá para a esfera individual, conforme podemos analisar na canção *Valsinha* (1970), que narra o encontro dos amantes em uma praça. Nessa canção, a felicidade surge justamente no encontro e comunhão entre as pessoas, e o resultado deste encontro e a mudança da própria realidade opressora. Ou seja, há a sinalização da necessidade de felicidade do indivíduo para se gerar um novo mundo, um *politikos* mais saudável. Assim são os últimos versos desta canção:

E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade que toda a cidade enfim se iluminou
E foram tantos beijos loucos
Tantos gritos roucos como não se ouvia mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu
Em paz.
(HOLLANDA, 2006, p. 188)

Ou seja, “o que Chico Buarque põe em cena no tocante ao duplo sentido é, contudo, algo muito diferente; uma convicção muito profunda de que o político está fundado no afeto, de que o político só tem sentido se partir do afeto”. (RIBEIRO, 1993, p. 162). Assim, há a busca pela convergência, e “é por isso que não dá para traduzir todo o pessoal em político” (RIBEIRO, 1993, p. 162), pois há um ideal mais forte: o de que a política se funde no açúcar, no afeto, conforme o título de sua canção *Com açúcar, com afeto* (1966).

Deste modo, “aqui está a utopia de Chico Buarque, e seu lirismo”. (RIBEIRO, 1993, p. 163). Aqui está o elemento subversivo: o amor. A concepção do amor e do desejo em Chico pode ser resumida através dos versos do poeta romano Virgílio (1982): O amor vence todas as coisas para mudar o mundo^{1,2}.

Ou na concepção de Marcuse (2009): que declara que a noção de que Eros e Ágape (αγάπη, uma das diversas palavras gregas para amor) “podem, no fim de contas, ser uma e a mesma coisa — não que Eros é Ágape, mas Ágape é Eros” (Marcuse, 2009, p. 184) e promover “a libertação do homem das condições existenciais inumanas”. (MARCUSE, 2009, p. 167)

1.5. Anos 80: O delírio da massa ou o Carnaval da melancolia

O início dos anos 80 vivenciou um período de grande euforia, devido ao indicativo de abertura política, através da anistia dos presos políticos em 1979 e da campanha pelas diretas, que buscavam a volta das eleições diretas. Esse período foi marcado por importantes mudanças paradigmáticas que levaram a um reajuste do imaginário popular e da própria noção identitária. “A bipolaridade existente durante os anos de regime militar – esquerda versus governo militar – desaparece para dar lugar a várias identidades. As representações nacionais (...) perdem espaço para novas políticas culturais emergentes”. (PEREIRA, 2011, p. 22), tendo, como exemplo, a própria questão da esquerda que se fragmenta e a “politização do cotidiano” (PEREIRA, 2011, p. 25) que ganha a agenda do dia.

Além disso, esse período reforça (ou busca reformular) a questão da ideia de pátria e nação, pois, como salienta Santiago (1998), “caíam por terra tanto a imagem falsa de um Brasil-nação, integrado, imposta pelos militares, através do controle da mídia eletrônica, quanto a uma coesão fraterna das esquerdas, conquistada nas trincheiras”. (SANTIAGO, 1998, p. 14).

Assim, a melhor imagem para este período pode ser uma grande carnavalização, a embriaguez de um povo que na verdade nem sabia o que comemorava. E, justamente em Chico, esta questão é amplamente sentida com um leve toque de ironia e melancolia, de forma que *A banda* se transforma em uma *Escola de Samba* na canção *Vai passar* (1984): “Vai passar/ Nessa avenida um samba popular”. (HOLLANDA, 2006, p. 359). Novamente exalta o poder transformador da arte em “Seus filhos/ (...) Tinham direito a uma alegria fugaz/ Uma

¹ Todas as traduções nesta dissertação são nossas.

² Omnia Vincit Amor et nos cedamus amori (Virgílio, 1982, X, 69)

ofegante epidemia/ Que se chamava Carnaval”. (HOLLANDA, 2006, p. 359). E, ao final da canção, entra sua reflexão irônica: “Ai, que vida boa, olerê/ O estandarte do sanatório geral vai passar”. (HOLLANDA, 2006, p. 359). Ele reconhece, desta maneira, que todo aquele movimento nacional de abertura ganhara um tom de delírio e loucura.

Ainda nos anos 70, com os LPs *Meus caros amigos* (1976) e *Chico Buarque* (1978), já percebemos uma alteração no tom de abordagem da realidade política e da relação com o regime. As canções passam a ter um toque de humor, inclusive em suas melodias. Em *Corrente (este é um país que vai pra frente)*, que menciona diretamente um dos slogans do regime militar, o tom irônico explode através da relação do sambista e de seu samba com o sistema. Nesta canção, inicialmente, parece que temos um sambista que passa a concordar com todo o regime, cantando: “Eu hoje fiz um samba bem pra frente/ Dizendo realmente o que é que eu acho”. (HOLLANDA, 2006, p. 229) E, mais à frente, até parece fazer *mea culpa*: “Talvez precise tomar na cara/ Pra ver que o samba está melhorando”. (HOLLANDA, 2006, p. 229). Contudo, na segunda parte, ele menciona o que realmente canta, demonstrando sua ironia:

E ver que o samba está tomando jeito
Só mesmo embriagado ou muito louco

Pra contestar e botar pra defeito
Precisa ser muito sincero e claro

Pra confessar que andei sambando errado
Talvez precise até tomar na cara

Pra ver que o samba está bem melhorado
Tem mas é que ser bem cara de tacho

Não ver a multidão sambar contente
Isso me deixa triste e cabisbaixo

Por isso eu fiz um samba bem pra frente
Dizendo realmente o que é que eu acho.
(HOLLANDA, 2006, p. 229)

Como podemos observar, o que se tem na canção é a direta provocação a um discurso que promovia uma falsa imagem da realidade daquele período e a uma produção cultural que somente poderia festejar se estivesse *louca e embriagada*. Se agora o povo ainda não dança contente, essa embriaguez irá tomar seu lugar e ser um dos reflexos nos anos 80. A promessa de se encontrar finalmente a felicidade foi vislumbrada no final dos anos 70, contudo se frustrou nos primeiros anos de abertura na década de 1980. Aquela abertura, na verdade, não era para todos, o povo novamente não estava incluído.

Paralelo à ironia, encontramos também, nesta fase de Chico Buarque, um aumento do teor de melancolia, e justamente o desencanto surge na canção *Bye Bye, Brasil* (1979). Canta-se a um Brasil que não se realizou, e impôs uma modernização sobre uma cultura nacional. Essa canção dialoga justamente com este momento nacional de abertura política. Em *Bye Bye, Brasil*, alguém liga para a pessoa amada, pois se encontra distante, e vai narrando apressadamente o que vê, pois possui poucas fichas para a ligação. Ele fala de um Brasil que não passa na TV; um Brasil que não é mais igual ao que foi cantado na *Aquarela* (1939), de Ary Barroso. *Bye Bye, Brasil*, como podemos ler em seguida, retrata um Brasil angustiante, que, na verdade, se mostra múltiplo e problemático, e que passa a dar espaço a uma nova mentalidade nacional, que vai contrastar os desejos deste indivíduo que tem *Saudades de roça e sertão*. Assim é a canção completa:

Oi, coração
 Não dá pra falar muito não
 Espera passar o avião
 Assim que o inverno passar
 Eu acho que vou te buscar
 Aqui tá fazendo calor
 Deu pane no ventilador
 Já tem fliperama em Macau
 Tomei a costeira em Belém do Pará
 Puseram uma usina no mar
 Talvez fique ruim pra pescar
 Meu amor

No Tocantins
 O chefe dos parintins
 Vidrou na minha calça Lee
 Eu vi uns patins pra você
 Eu vi um Brasil na tevê
 Capaz de cair um toró
 Estou me sentindo tão só
 Oh, tenha dó de mim
 Pintou uma chance legal
 Um lance lá na capital
 Nem tem que ter ginásial
 Meu amor

No Tabariz
 O som é que nem os Bee Gees
 Dancei com uma dona infeliz
 Que tem um tufão nos quadris
 Tem um japonês trás de mim
 Eu vou dar um pulo em Manaus
 Aqui tá quarenta e dois graus
 O sol nunca mais vai se pôr
 Eu tenho saudades da nossa canção
 Saudades de roça e sertão
 Bom mesmo é ter um caminhão
 Meu amor

Baby, bye bye

Abraços na mãe e no pai
 Eu acho que vou desligar
 As fichas já vão terminar
 Eu vou me mandar de trenó
 Pra Rua do Sol, Maceió
 Peguei uma doença em Ilhéus
 Mas já tô quase bom
 Em março vou pro Ceará
 Com a benção do meu orixá
 Eu acho bauxita por lá
 Meu amor

Bye bye, Brasil
 A última ficha caiu
 Eu penso em vocês night and day
 Explica que tá tudo okay
 Eu só ando dentro da lei
 Eu quero voltar, podes crer
 Eu vi um Brasil na tevê
 Peguei uma doença em Belém
 Agora já tá tudo bem
 Mas a ligação tá no fim
 Tem um japonês trás de mim
 Aquela aquarela mudou
 Na estrada peguei uma cor
 Capaz de cair um toró
 Estou me sentindo um jiló
 Eu tenho tesão é no mar
 Assim que o inverno passar
 Bateu uma saudade de ti
 Tô a fim de encarar um siri
 Com a benção de Nosso Senhor
 O sol nunca mais vai se pôr
 (HOLLANDA, 2006, p. 285)

Essa leitura que Chico faz sobre o Brasil nos aproxima de um conto de Rubens Fonseca (2010) dos anos 70, intitulado *Intestino grosso*. Neste conto, Fonseca (2010) realiza uma provocação ao mencionar o personagem Diadorim do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira. (...) Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, *estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afixam o arame farpado*. (...) Não dá mais para Diadorim. (FONSECA, 2010, p. 149-150, grifos nossos)

Ou seja, o trecho destacado mostra que a modernização nacional solicitava uma nova agenda dos problemas nacionais, que se filiavam principalmente às questões urbanas. As paisagens não eram mais ligadas ao campo, mas à cidade. É este espaço que crescia abundantemente nas décadas de 60 a 80 e transformava o imaginário nacional para um país industrializado e moderno que possibilitaria novas oportunidades de bem estar para todos.

Contudo, esquecia o que justamente Fonseca (2010) deseja mostrar: que a modernização produziria sujeitos à margem das promessas de igualdade e riqueza para a maioria.

A provocação de Fonseca (2010) nos remete à reflexão de que o sertão de Diadorim não existe mais. Remete-nos à ideia da cidade não-utópica, polifônica, sem espaço para discursos metafísicos, que não vai assumir o papel do campo. Neste novo cenário, não há certezas apaziguadoras e, além disso, a solidariedade e o sentimento de comunidade se tornam frágeis.

É justamente este tom de incertezas que norteará a produção artística de Chico Buarque a partir deste período, quando se inicia a abertura política com novas promessas que não poderão ser cumpridas a todos.

O mundo que começa a se apresentar para Chico a partir dos anos 80 não poderia ser relacionado às suas ideias utópicas e nostálgicas que o guiaram pelos anos 70.

Nesta fase, a noção do tempo ganha novos contornos, devendo ser analisado a partir deste novo contexto histórico, pois, se o tempo já fora nostálgico e histórico, agora ele se torna fugaz e distante do indivíduo, relacionando-se diretamente à posição melancólica e frustrada de Chico. Como expõem Wisnik e Wisnik (1999):

Acirra-se um retorno à (de todo jamais abandonada) especificidade lírica, que supõe um novo acerto de contas com o tempo, num tempo agora de abordagem mais difícil, pois parece escapar ao alcance da participação do sujeito. (...) O tempo como acontecimento que se desprende da ordem linear das coisas e que vaga por si mesmo, para além delas e para dentro delas, modelando-as, destruindo-as e dando-lhes a quintessência, projetando-as na vertigem do finito e do infinito. (WISNIK e WISNIK, 1999, p. 18)

É exatamente esta nova dimensão e relação do tempo que serão apresentadas nas obras de Chico a partir dos anos 80 e se refletirão também em sua literatura, que se inicia nos anos 90. Este, agora, é um tempo que está ligado diretamente a um eu-lírico, como uma estrela que não pode ser alcançada, mas que se relacionará e será pensada de uma forma individual. Há aqui um retorno forte de um lirismo, que, como já dito, nunca se perdeu em sua obra. Para ilustrar, tomemos uma parte da canção *Um tempo que passou* (1983):

Vou
Uma vez mais
Correr atrás
De Todo o meu tempo perdido
Quem sabe, está guardado
Num relógio escondido por quem
Nem avalia o tempo que tem
(...)
Pois sabem que não volta mais
Um tempo que passou.
(HOLLANDA, 2006, p. 349)

Também na canção *O corsário do rei* (1985), temos a mesma reflexão sobre o tempo, porém associada à questão do desejo, que também é recorrente na obra de Chico Buarque:

É bonito ver passar o tempo
 Ele já foi meu
 Ele já foi meu
 Já usou meu corpo
 Ele abusou de mim
 Será que me esqueceu
 Será que me esqueceu
 (...)
 Quero Bacanais
 Eu já tive vinte anos
 Agora eu quero mais.
 (HOLLANDA, 2006, p. 363)

Na canção acima, há a busca de algo que se sabe estar perdido, e o que se encontra não é acessível pela distância, pois “está guardado” na memória, visto que já passou. Um tempo que utilizou o artista apenas durante o período que o desejou e acaba por abandoná-lo no fim. O eu-lírico se encontra em uma melancólica relação com o mundo e com o tempo. Também bem expressado na canção *Lola* (1987), em que o tempo lhe arranca tudo como um amante:

Sabia
 Gosto de você chegar assim
 Arrancando páginas, dentro de mim
 Desde o primeiro dia

Sabia
 Me pagando filmes geniais
 Rebobinando o século
 Meus velhos carnavais
 Minha melancolia.
 (HOLLANDA, 2006, p. 383)

Por sua vez, essa melancolia se liga justamente ao sentimento do artista que percebe que toda a festa de abertura das diretas não passa de um simples carnaval. O seu sonho “de reviver uma unidade nacional-popular” (SILVA, 2004, p. 92) já não é mais possível. Perdeu-se no tempo. Simplesmente não existe mais.

Dessa forma, no início destes anos 80

começa a ganhar corpo a expressão variada de um *sentimento de desilusão*, que irá se traduzir ao longo da década num distanciamento maior em relação à referência política, numa ironia mais aguda que não poupa nada nem ninguém – muito menos a si mesmo – e finalmente e talvez mais importante, numa expansão do lirismo em sua obra – lirismo que lhe é intrínseco desde o início, mas que irá assumir nova força e dicção diferenciada no compositor que se vê às voltas com a idade madura. (SILVA, 2004, p. 96, grifos nossos)

Na verdade, este sentimento de desilusão é uma expressão que reflete um sentimento de *luto*, de perda. E este sentimento somente se altera com o lançamento do CD *Paratodos* no ano de 1993, conforme Silva (2004).

Dessa forma, após uma forte presença de um discurso de crítica social, temos um retorno de um lirismo solitário, e isto se dá por um movimento maior de introspecção do “eu” que se fecha em si mesmo. Nos anos 70, a obra de Chico apresenta um lirismo que deve lidar com um objeto que é negado: a felicidade, mas é virtualmente atingível, pois o elemento *utópico* permanece na base de suas produções, mesmo com a preponderância do elemento *crítico* nesta década de 70. Modificando-se principalmente a situação política autoritária deste período, seria possível construir uma sociedade mais afetiva.

Contudo, os anos 80 não criaram a possibilidade de se alcançar tais expectativas que se acumularam na década anterior, o que levou a produção artística de Chico a realizar uma reflexão neste período sobre a ausência, e não como torná-lo possível: “Mas como eu espero / Teus beijos nunca mais/ Teus beijos nunca mais”. (HOLLANDA, 2006, p. 378)

1.6. Do compositor ao escritor: variações sobre o mesmo tema.

A produção artística de Chico nos anos 90 se constituiu através de um duplo diálogo dentro de sua obra. Este diálogo interno gerou uma tensão sobre como pensar a integração social brasileira, ou seja, ocorreu uma leitura como compositor e outra enquanto escritor. O escritor Chico ainda apresentará uma grande tensão interna sobre a impossibilidade de reconciliação da cultura nacional e um pessimismo em relação à degradação social que lhe parece irreversível e será bem marcado em seu primeiro romance *Estorvo* de 1991.

Primeiramente, vamos observar o seu movimento de retorno e reconciliação com uma tradição que estará na base de sua formação enquanto artista. Essa tradição será cantada no CD *Paratodos* de 1993. Neste álbum, Chico realiza “um movimento de retorno à sua origem capaz de forjar um caminho característico da relação do compositor com a memória”. (STARLING, 2009, p. 28). Neste trabalho, também, há uma postura que busca se reconciliar com a possibilidade de uma pátria que possibilite a felicidade (palavra correta em Chico, mais que justiça) aos seus membros.

Assim, após o processo de luto dos anos 80, temos novamente o elemento *utópico* se apresentando nas composições de Chico Buarque. Destacamos a canção que dá título ao álbum e que já representa um indicativo: uma pátria *Paratodos*. Seu projeto, que estará ligado à tradição, não deve ser lido como saudosismo, mas como um reencontro com a cultura-

popular, com sua própria obra e com as ilusões perdidas da juventude. Assim, ele canta o seu sonho de integração nacional:

O meu pai era paulista
 Meu avô, pernambucano
 O meu bisavô, mineiro
 Meu tataravô, baiano
 Meu maestro soberano
 Foi Antônio Brasileiro
 (...)

 Vou na estrada muitos anos
 Sou um artista brasileiro.
 (HOLLANDA, 2006, p. 403)

Como destaque, lembramos que as capas dos álbuns de Chico Buarque sempre apresentaram suas fotos solitárias. Justamente neste álbum, temos a apresentação do povo brasileiro através de várias fotografias (vide anexo I) e, ao centro, uma foto do artista ainda adolescente, quando fora preso por “puxar” um carro para passear, e é tema da canção *A Foto da capa* de 1993:

O retrato do artista quando moço
 Não é promissora, cândida pintura
 É a figura do larápio rastaquera
 Numa foto que não era para a capa.
 (HOLLANA, 2006, p. 400)

Desse modo, há um diálogo que estabelece uma cumplicidade do cantor com uma nação através de sua diversidade. A busca por um mito-Brasil requer esta capacidade de encontrar os elementos essenciais que nos formam enquanto um povo. Starling (2009) destaca a questão que insurge na obra de Chico Buarque deste período. Ele percebe como o compositor tenta estabelecer um lugar comum a todos, mas a sua construção mítica tenta reconciliar as noções de nação e pátria, que invariavelmente eram contraditórias em sua obra. Sobre isso, Starling (2009) diz:

No argumento da canção, esse é um diálogo que separa e articula a ideia da nação da de pátria e executa um percurso muito próprio para combinar a evidência de um território nativo capaz de abrigar cada um de nós, ocupado e cultivado por nossos ancestrais, com o reconhecimento de que o convívio entre os homens demanda a construção de um modo próprio de viver livre numa cultura comum. (STARLING, 2009, p. 30)

Portanto, Chico retoma uma discussão que estava presente nos anos 70, principalmente em suas peças, sobre a noção de *pátria e nação*, que era relacionada, segundo Pereira (2011), com a problematização de “pertencimento a essas terras”. (PEREIRA, 2011, p. 88), ou melhor, retoma a discussão que se estabelecia em *Calabar*, em que os sujeitos não se

sentiam ligados a uma pátria e eram capazes de traí-la em nome da terra. Como confirma Pereira (2011), ao definir pátria como “o laço que une afetivamente os habitantes de um país, pelo que eles têm em comum uns com os outros (...), ter pátria é um processo interior, subjetivo e pessoal, sobre qual podemos obter ou não sucesso” (PEREIRA, 2011, p. 89). O que Chico propõe é transferir o sentimento de *afetividade* da terra (ou da nação) para também sermos capazes de criarmos uma pátria que acolha a todos.

Também em Starling (2009), iremos observar a mesma concepção sobre as noções de pátria e nação quando a autora analisa a canção *Paratodos* de 1993.

A passagem entre o lugar onde se nasce, a *natio* (ligado a ele como língua e etnia), e o lugar pátrio, a maneira de viver em comum que deriva de uma concepção muito característica de comunidade política e social, está sujeita, sobre tudo, à existência de uma disposição que precisa ser adquirida e não simplesmente prescrita. (STARLING, 2009, p. 33)

O que se torna bem claro é o fato de Chico retornar àquilo que foi muito bem definido por Ribeiro (1993) como *Utopia Lírica* na obra de Chico Buarque. Novamente temos um “eu” que, na verdade, está configurado e deve ser lido como “nós”. O seu canto se converte, assim, em uma epopeia, e se liga a uma tradição. Por outro lado, não devemos nos esquecer de que as epopeias são obras que se iniciam em um momento no qual um povo encontra-se desarticulado e sem identidade, ou seja, nas ruínas e em crise e tem, por direção, um momento de sua conciliação e consolidação (vide *Odisseia*, o herói perdido e castigado que deseja retornar a casa; ou *Eneida*, a fuga do herói para fundar uma nova Tróia). Esta é a concepção que se apresenta no compositor Chico Buarque. Em resumo, “a música popular, na tradição Chico-buarquiana, é o meio e a mensagem do país que fala por seu corpo”. (WISNIK e WISNIK, 1999, p. 12)

Agora, queremos pensar sobre o escritor. Ao direcionarmos o nosso olhar sobre a literatura, não podemos realizar a mesma leitura em *Estorvo* sobre a questão da pátria. Neste romance, o luto ainda não havia passado. Nesse momento, a leitura social de Chico esbarra na impossibilidade de reconciliação. O personagem principal que foge freneticamente pela cidade do Rio de Janeiro, em um movimento de constante retorno aos mesmos lugares, acaba se deparando com uma parte miserável da pátria, quando, por exemplo, entra em contato com os traficantes que ocupam o sítio de sua família ou com os marginais que atacam a casa de sua irmã. Todo o ambiente é sufocante e sem saída. No final, não se sabe bem o porquê da fuga incessante do personagem principal, que não possui nem um nome. “A aliança entre a elite e a

classe baixa, pelo samba e pela utopia, se mostra impossível. O mundo do narrador é estanho, deformado”. (COELHO, 1991).

Wisnik e Wisnik (1999) confirmam este mundo desorganizado que o primeiro romance de Chico Buarque apresenta:

Em Chico Buarque temos, diferentemente, um acompanhamento das transformações sociais, culturais e psicológicas do mundo popular nas quais se inclui o processo de desagregação que vai, no extremo, ao romance *Estorvo* (que não deixa de ser um aprofundamento e um acirramento de *Bye Bye, Brasil*). (WISNIK e WISNIK, 1999, p. 12).

Assim, *Estorvo* é o romance que pode ser associado às produções do final dos anos 70 e início dos anos 90 por manter a mesma crítica da desestruturação do sentimento de comunidade na sociedade brasileira, conforme Wisnik e Wisnik (1999) indicam na última citação: *Estorvo* é um acirramento de *Bye Bye, Brasil*.

Os próximos romances, *Benjamin* de 1995 e *Budapeste* de 2003, serão analisados por Silva (2004) dentro do mesmo quadro de melancolia e não reconciliação dos seus personagens principais com a realidade em que vivem, apresentando uma problemática da cena contemporânea. Estes romances circulam por paisagens sufocantes, situações cotidianas que nunca possibilitam uma solução, criando para o leitor um mal-estar, pois as narrativas se fecham em um movimento circular que termina em uma degeneração das imagens e personagens, ou na fuga da realidade. Silva (2004) lista três características que podem ser encontradas nestes três primeiros romances do escritor Chico Buarque. A primeira, uma relação de máximo realismo com uma sensação intensa de delírio na vivência do personagem principal de *Estorvo*; de Benjamim Zambraia em *Benjamin* e em José Costa/Zsoze Kosta de *Budapeste*. Estes vivem um mal-estar diante do mundo que não pode ser resolvido.

Em seguida, identifica que o enredo destes romances tem uma tendência a ser circular, a retornar aos mesmos pontos, o que eleva o grau de delírio em um ambiente extremamente realista.

Por fim, os protagonistas vivem à mercê do acaso. E, ao mesmo tempo, suas trajetórias sinalizam, de alguma forma, um destino fatídico, do qual não conseguiram escapar. “Suas vidas não lhes pertencem, e tudo o que fazem o ou deixam de fazer só tende a agravar o descontrole sobre si mesmos”. (SILVA, 2004, p. 122).

Assim, temos apresentado as duas concepções com que Chico passa a lidar neste período de sua produção artística: uma literatura que não vê a possibilidade de uma reconciliação, e canções que passam a viver novamente a *utopia* da reconciliação.

Esta ambivalência pode ser avaliada tomando como referência algumas questões que levantamos na composição estética de Chico ao longo do tempo.

Em primeiro lugar, não devemos tomar seu pensamento dentro de uma linha evolutiva, mas, assim como Meneses (1982), observar que este se desenvolve em uma espiral, ou, em suas próprias palavras: “a trajetória que se pretende traçar não deve ser encarada como algo linear, mas antes imaginada como uma trajetória em espiral”. (MENESES, 1982, 43). Assim, percebemos que as modalidades poéticas que configuraram sua obra como o *lirismo nostálgico*, a *variante utópica* e a *vertente crítica* se entrecruzam e se perpassam. São estes elementos críticos e estéticos, quando combinados, que formam as características de sua obra, possibilitando sua forma de resistência e, também, um canal de reflexão sobre a realidade social.

Não devemos pensar as canções e a literatura como opostos, mas como dois gêneros que estão em profundo diálogo sobre o que é e o que se deseja do país. Como argumentam Wisnik e Wisnik (1999) sobre esta relação entre o compositor e o escritor:

Gêmeos idênticos e alterados, o cancionista e o romancista tiram consequências aparentemente opostas de suas linguagens, que correspondem, no entanto aos dados contrários do mesmo problema (isto é, os avatares do Brasil, e sua desordem-em-progresso, visto tanto na aparição como na força do seu vácuo). De um outro modo, pode-se dizer que romance e canção se remetem e se contaminam reciprocamente num balanceio objetivamente incluso, em que o pesadelo de *Estorvo* pode se contrapor à apologia da força regeneradora da música popular em *Paratodos*. (WISNIK e WISNIK, 1999, p. 12)

1.7. O Brasil-Estorvo e Brasil-Paratodos: entre a permanência e a emergência de um país

A última questão que iremos abordar é uma outra chave de leitura importante, que é indicada por Schwarz (1999) no ensaio *Um romance de Chico Buarque*, no qual o crítico analisa o primeiro romance: *Estorvo*. Ele finaliza sua análise com uma importante leitura, que engloba bem mais que este romance, e pode ser utilizada para uma interpretação da obra desenvolvida por Chico: “Esta disposição absurda de *continuar igual em circunstâncias impossíveis* é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo, cujo livro talvez tenha escrito”. (SCHWARZ, 1999, p. 181, grifos nossos)

Dessa forma, é através de uma relação dialética entre algo essencial que se perdeu, mas que, ao mesmo tempo, se mantém como rastro e resíduo. A sua percepção é a de um Brasil (ou de vários) que se dissipa e permanece, apresentado um presente ausente e uma

ausência presente, tanto em questões positivas, como uma brasilidade, um modo de viver nacional, e também, em questões negativas, que são responsáveis pelas injustiças sociais e uma desagregação de um modo de vida, que é potencializada através de um modo de vida modernizante que só isola os indivíduos e aumenta as disparidades e contrastes nacionais. Como salienta Marcuse: “o ausente deve estar presente, visto que a maior parte da verdade reside no ausente”. (MARCUSE, 1966 apud OUTHWAITE, W. e BOTTOMORE, 1996, p. 1174)

Assim, a ideia de uma pátria possível, “na obra de Chico Buarque, se dissipa e não se dissipa, insistindo como memória, projeto, presença ou resíduo, ali mesmo onde o parece extinguir-se de vez” (WISNIK e WISNIK, 1999, p. 12), ou, como o próprio Chico canta em *Estação Derradeira* (1987), em que vê uma nação em cada encruzilhada na tentativa de se reconciliar com o povo.

Rio de ladeiras
Civilização encruzilhada
Cada ribanceira é uma nação
(HOLLANDA, 2006, p. 382)

Entretanto, na visão de Silva (2004), o projeto do compositor não é o mesmo do escritor nos anos 90. Na verdade, podem ser vistos como personas distintas: “Esse gesto de resgate pela música de um Brasil autêntico e não extraviado está ausente da obra literária do autor” (SILVA, 2004, p. 127).

E a questão mais importante é se ainda podemos vislumbrar um projeto de Brasil que exalte suas origens e se veja em um todo unificado, capaz de gerar felicidade a todos os seus membros na obra de Chico Buarque. Talvez, ele não mais se encontre em uma encruzilhada e já tenha escolhido uma direção.

Convém ainda lembrarmos que o interessante livro, *Chico Buarque*, de Fernando Barros e Silva (2004), é lançado antes da última obra literária de Chico Buarque, *Leite Derramado*, de 2009. Este seu quarto romance continua o caminho de reflexão de Chico, e dá um passo a mais nesta questão de pensar um Brasil que se mantém e se transforma no processo histórico social. Além de posicionar o escritor mais próximo do compositor.

O que temos, na verdade, na obra de Chico Buarque, são dois Brasis em constante tensão: um Brasil permanente e relutante, que insiste em se fazer com seus antigos traços de hierarquia e desigualdade social, e um outro Brasil emergente, que se vincula a novas estruturas democráticas, mas que também pode sofrer deformações devido ao processo de modernização que não visa ao bem estar da comunidade, mas apenas se desenvolve com as

formas opressivas do capitalismo moderno. Esta tensão externa é vivida pelo artista, o que gera também um desconforto dentro de sua obra ao olhar para um país que *continua igual em circunstâncias impossíveis*.

Uma importante posição para esta discussão é apresentada por Paulo da Costa e Silva (2012), em texto intitulado: *Chico e os olhos do carrasco: de Paratodos a Parapoucos*, de 2012. Este texto discute justamente a possibilidade dentro do projeto poético de Chico Buarque de continuidade e viabilidade de se pensar o Brasil através da produção artística nacional, pois Silva (2012) levanta uma importante questão em relação à viabilidade de o artista nacional associar o seu projeto artístico a um projeto de construção de Brasil, fato que nos anos 60 e 70, principalmente, era tomado como uma relação natural. “De fato, para a geração de Chico e Caetano praticamente não havia diferença entre pensar a música popular e pensar o Brasil – a música tornava-se um modelo, não apenas de revelação do que já éramos, mas também de experimentação do que poderíamos ser”. (SILVA, 2012)

Como já mencionamos anteriormente, Chico Buarque cresce e se constrói como artista em relação ao mito de uma unificação nacional atrelado à visão possível de progresso e modernização nacional que finalizaria as desigualdades sociais no final dos anos 50. A construção dessa imagem mítica de nação é tomada como catalizadora para a produção da música popular brasileira, o que engloba com toda certeza a produção artística de Chico Buarque desde o início, em que a “busca da felicidade, a realização individual e coletiva, a fraternidade e a capacidade de transformação pessoal e social são poeticamente representadas e realizadas em muitas composições”. (PERRONE, 1988, p. 40)

Assim, existe a produção de um mito nacional que será bastante difundido e interpretado pela própria camada artística nacional. O que leva Silva (2012) a afirmar que

...que desde muito cedo – desde sua primeira formatação como linguagem maleável e dinâmica, urbana e moderna, coloquial e direta, já significativamente deslocada da herança romântica do século XIX – a música popular associou-se ao mito de um país unificado em torno de ideais de convívio cordial, informalidade e mistura; as ideais de sedução, alegria e de uso intenso e prazeroso do corpo. Isso ocorreu de tal modo que terminou por confundir-se com esse mito. Mais do que portadora do mito-Brasil, a música popular tornou-se ela própria uma instância não apenas difusora, mas também elaboradora desse mito. Mito que está inscrito nas camadas mais profundas da linguagem, que se faz sentir não apenas intelectualmente, mas por meio da totalidade dos sentidos. Mito capaz de injetar significado nos ossos. (SILVA, 2012)

Então, temos o lançamento de *Paratodos* nos anos 90. Segundo nossa leitura, esse trabalho poder ser considerado como a última tentativa de Chico Buarque de alavancar o encontro entre sua produção artística e o mito de uma nação unificada, que se reconhece e se

identifica com suas origens e mira um futuro socialmente justo. Ou seja, é um projeto que pensa na coletividade, segundo confirma Silva (2012):

Grande parte da força de *Paratodos* vinha também do fato de ali ter o artista atingido um ponto de equilíbrio entre suas pretensões coletivistas – de uma canção que efetivamente fosse *Paratodos* – e o desenvolvimento de um idioma pessoal ultra sofisticado. O disco é inteiramente perpassado pela crença reafirmada na canção como porta-voz do destino do país. Não há dúvidas: uma obra prima da discografia brasileira. Mesmo que o Brasil redemocratizado não entrasse nos eixos, haveria sempre a canção para reconciliá-lo consigo mesmo. (SILVA, 2012)

Enquanto na canção temos essa linha, vemos que, do contrário, nos deparamos com sua produção literária. O que ganha mais força é a impossibilidade da construção do mito-Brasil. Há, então, uma tensão nessa contemporaneidade. Na verdade, entre o que se propôs em *Paratodos* e o que se narrou em *Estorvo*, a imagem que passa a ser preponderante e constante em sua obra é a do romance. Um projeto político-artístico que Silva (2012) define como *Parapoucos*:

É essa fé na canção e no Brasil que parece ter sido perdida. Depois do *Paratodos*, Chico definitivamente e cada vez mais se tornou “*Parapoucos*”. Junto com o aparente fim do ciclo histórico do mito-Brasil e com tudo o que isso implicava de investimento na noção de uma unidade nacional, o caminho de um refinamento cada vez maior no artesanato das canções simplesmente já quase não encontrava resposta junto ao público – já não lhe dizia tanto respeito, como se o canal de comunicação tivesse sido perdido. (SILVA, 2012)

Talvez, radical demais em sua posição, poderíamos ler a posterior produção literária e musical de Chico Buarque como uma nova estratégia para trazer à tona um país que resiste em persistir com seus vícios e desigualdades, apesar das novas possibilidades futuras. Cabe lembrar que a literatura, bem como as canções, desempenha

[...] um papel social importante. Se, por um lado, pode reproduzir valores e normas associados a interesses de classe, e se pode até mesmo legitimar, no plano simbólico, o sistema de poder vigente, por outro lado, ela é capaz de, através de escritas inovadoras, abrir fendas e “provocar rupturas no edifício do discurso dominante de uma dada época”. (PEREIRA, 2004, p. 16)

Esse papel de abrir fendas e abalar o discurso dominante na obra de Chico permanece constante, pois o que temos apresentado em sua literatura são personagens e/ou paisagens que muitas vezes esquecemos e o discurso oficial finge não ver. Em seus romances *Estorvo* (1991) e *Benjamim* (2004), são justamente apresentadas personagens que não se ajustam ao todo social: são criminosos, sem-tetos, solitários que vagam pela cidade. Elas não podem participar de um mito de felicidade prometido que se configuraria através de uma pátria-mãe.

O ambiente sufocante e sem saída destes romances marcam bem o Brasil que se quer apresentar e expressam a crítica do autor.

Assim, a literatura de Chico Buarque poderia ser lida não apenas como desesperança frente à realidade, mas ainda poderia ser um projeto-artístico que busca denunciar um Brasil que ainda permanece imutável, preconceituoso e injusto.

No entanto, para Silva (2012) é justamente o oposto. E, para reforçar sua opinião, o autor faz uma leitura da canção *Sinhá*, do CD *Chico* de 2011. A canção aparentemente se enquadra nas produções já realizadas por Chico Buarque. Ele constrói um narrador, um escravo castigado, que apresenta sua história amorosa. Vejamos a canção:

Se a dona se banhou
 Eu não estava lá
 Por Deus Nosso Senhor
 Eu não olhei Sinhá
 Estava lá na roça
 Sou de olhar ninguém
 Não tenho mais cobiça
 Nem enxergo bem

Para que me pôr no tronco
 Para que me aleijar
 Eu juro a vosmecê
 Que nunca vi Sinhá
 Por que me faz tão mal
 Com olhos tão azuis
 Me benzo com o sinal
 Da santa cruz

Eu só cheguei no açude
 Atrás da sabiá
 Olhava o arvoredado
 Eu não olhei Sinhá
 Se a dona se despiu
 Eu já andava além
 Estava na moenda
 Estava para Xerém

Por que talhar meu corpo
 Eu não olhei Sinhá
 Para que que vosmincê
 Meus olhos vai furar
 Eu choro em iorubá
 Mas oro por Jesus
 Para que que vassuncê
 Me tira a luz

E assim vai se encerrar
 O conto de um cantor
 Com voz do pelourinho
 E ares de senhor
 Cantor atormentado
 Herdeiro sarará
 Do nome e do renome

De um feroz senhor de engenho
 E das mandingas de um escravo
 Que no engenho enfeitiçou Sinhá
 (HOLLANDA, 2011)

Contudo, na última estrofe, temos uma alteração na voz deste narrador: quem canta a sua dor não é mais o escravo, mas o próprio cantor, que está atormentado (E assim vai se encerrar / O conto de um cantor), que se mostra sem máscara e ao mesmo tempo com todas, como um Ulisses de muitos nomes. Em nosso caso específico, ele possui múltiplos rostos (ares de senhor; herdeiro sarará). Ou seja, Chico Buarque ao alterar a narrativa de sua canção para a primeira pessoa, possibilita que o descendente do escravo, e também, do senhor fale. E ao falar apresenta a nossa própria tradição mestiça, ele não é apenas branco, ele é filho da cultura da senzala também³.

Já para Silva (2012), que defende até o fim o desligamento do artista com um projeto de nação, esta última estrofe é a confirmação de mudança na postura e obra de Chico Buarque, que poderíamos já encontrar em sua literatura, mas que, nas canções, ainda passava por um momento de inflexão deste *Paratodos*. Em *Sinhá*, teríamos, segundo Silva (2012), a confissão de sua mudança de postura e o desligamento de um projeto para o desenvolvimento de um mito-nacional reconciliador, além de se retirar deste local de enunciação, que, junto com alguns outros nomes da MPB, vem ocupando há várias décadas.

Assim, Silva (2012) apresenta seu argumento, apoiando-se na leitura de *Sinhá*:

Logo, só resta a Chico tirar a máscara e falar a partir de seu próprio lugar. E é isso o que acontece em *Sinhá* – última faixa do último disco de Chico – e de uma forma tão surpreendente que se impõe como o fator decisivo da canção. Partindo do idioma musical de João Bosco – idioma no qual os índices da herança africana do samba aparecem muito nítidos, Chico cria uma narrativa que remonta ao Brasil Colônia. Dá voz a um escravo, reproduzindo em primeira pessoa o tipo de fala da senzala, e

³ A respeito do racismo no Brasil, Chico Buarque gravou uma entrevista na qual expõe o seu ponto de vista sobre este tema. Ele declara de maneira contundente que vivemos em um país que não tem uma clara imagem sobre si mesmo, pois tenta negar constantemente as suas origens mestiças. Segue um trecho de sua entrevista em que ele expõe seu pensamento de forma direta sobre o preconceito racial e que pode ser relacionada ao último trecho da canção *Sinhá*: “Primeiro as pessoas pensam que são brancas, pensam que eu sou branco, por exemplo, eu... só no Brasil eu sou Branco, ou minha filha é branca. E um dia eu falei que no Brasil ninguém é branco, a não ser a Xuxa, eu fiz uma brincadeira que se a Xuxa não casar com o Taffarel, (...) irão acabar os últimos brancos no Brasil. Naquela semana fui num restaurante, tinha do outro lado da mesa uma senhora, uma senhora com um cabelo pintado de amarelo, ela pensando que era branca, e começou a berrar: “Eu sou branca!””, isso no restaurante. (...) É uma coisa muito mal resolvida no Brasil, o brasileiro não aceita o fato de ser mestiço, não aceita mesmo, que pega fundo”. Mas a frente ele reflete: “O que me aborrece é a hipocrisia e a ignorância, porque isso é ignorância, é incultura, porque o nosso valor é a miscigenação, isso é, as pessoas pensam que não são mulatas, e são mulatas, e tão fazendo muita coisa boa porque são mulatas. A mistura de raças inclusive é o futuro”. Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=sD2sjAw9mLM>

conta uma história de violência que parece diretamente extraída dos livros de Gilberto Freyre. Mas o que poderia ter sido uma novela de época torna-se a confissão mais aguda do mal-estar que desde sempre esteve presente nos olhos azuis da MPB – que na letra são os olhos do carrasco, “por que me faz tão mal/ com olhos tão azuis?” -, de sua contradição interna que somente então, quando o mito unificador perdeu força, pôde se revelar na plenitude. Uma modulação no fim da música gera uma variação melódica que, sem perder o contato com a primeira parte, é capaz de comentá-la sob um outro ponto de vista – cai a máscara do escravo e surge a própria face de Chico, dirigindo-se em tom de confissão ao ouvinte: “E aqui vai se encerrar/ o canto de um cantor/ com voz de pelourinho/ e ares de senhor/ cantor atormentado/ herdeiro sarará/ do nome e do renome/ de um feroz senhor de engenho/ e das mandingas de um escravo/ que no engenho enfeitiçou sinhá” (SILVA, 2012)

Contudo, devemos refletir até que ponto esta mudança em Chico Buarque não representa a sua capacidade de renovação, como já indicamos anteriormente. Um artista capaz de se renovar utilizando os mesmos referenciais que o construíram como artista e que é capaz de ler a realidade nacional e representá-la através de sua obra.

Na obra de Chico, ao contrário, se há a inevitável desconfiança de que a aventura nacional brasileira está sempre por um triz, *o chamado utópico permanece como esperança*, situa-se na categoria do que ainda não foi realizado. (STARLING, 2009, p. 49, grifo nossos).

Ou, como o próprio Chico Buarque canta em *Fantasia*, a esperança e alegria se fazem através da própria arte, canal que potencializa a felicidade:

Canta, Canta uma esperança
Canta, Canta uma alegria
Canta mais
Revirando a noite
Revelando o dia
Noite e dia, noite e dia
Canta a canção do homem
Canta a canção da vida
(HOLLANDA, 2006, p. 278)

Faz-se, também, importante entender que, para se falar de Brasil, devemos perceber que existe uma tensão entre o mundo particular e o público. E que, para entender e modificar as nossas relações, teremos que adentrar a este recinto tão sagrado que é a vida privada, mas que é justamente o local onde um Brasil teima em resistir às possibilidades de novas vivências e associações voluntárias para a construção de um destino próprio.

Se, em seus primeiros livros, são destacadas a paisagens das ruas, em *Leite Derramado*, teremos um romance sobre a privacidade, sobre a casa. Um romance sobre um Brasil que muitas vezes não é lembrado, pois não faz parte dos dados oficiais, mas é o

principal promotor de nossa cultura e também de nossas mazelas, preconceitos e resistência de integração nacional.

Com *Leite Derramado*, tentaremos entrar neste mundo, visualizar seus componentes e tentar observar, nem que seja da sala de visitas, as relações tensas que se formam neste ambiente.

Capítulo II: A questão do narrador no romance *Leite derramado*.

O romance *Leite Derramado* é uma ficção de memória em primeira pessoa, como se o personagem principal estivesse fazendo um discurso convencional. Sendo assim, o narrador é importante e vai ser privilegiado na leitura e no desenvolvimento da análise do romance.

Ao tratarmos diretamente do personagem narrador, gostaríamos de abordar as questões relativas ao foco narrativo adotado no romance *Leite Derramado*, bem como verificar como se constrói seu discurso e como este discurso reflete uma visão de classe social, e, por fim, apontar como este narrador se aproxima da questão de mal-estar e melancolia de nossa contemporaneidade, que já foram tratadas em outros momentos da própria obra de Chico Buarque, quando este autor, a partir dos anos 80, verifica uma descontinuidade entre as práticas e os discursos nacionais.

Para tanto, faz-se imprescindível lembrar uma importante reflexão realizada por Bakhtin (2006) sobre a questão do uso prático da linguagem:

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. *A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial*. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida. (BAKHTIN, 2006, p. 96)

Dessa forma, queremos pensar a língua (ou o discurso) enquanto fenômeno da práxis, ou seja, a linguagem enquanto um produto cultural, que se constrói na relação entre os indivíduos e, principalmente, é formatada por questões de ordem ideológica, que envolvem consequentemente relações de poder. “Agora encontramos outras questões e outra maneira de atualizar as que permaneceram como legado de uma mesma atitude do escritor perante sua realidade cultural: a de revisão, ou de questionamento das mitologias alimentadas pelo discurso oficial”. (PEREIRA, 1994, p. 21)

A partir desta concepção, gostaríamos de nortear nossa análise sobre o discurso desenvolvido pelo narrador-personagem do romance de Chico Buarque, pensando-o a partir da teoria literária e analisando-o em relação ao contexto social.

Para tal tarefa, utilizaremos o modelo de análise desenvolvido por Stanzel (1988), que servirá de base para a análise do narrador de *Leite Derramado*, apresentando primeiramente a questão formal, isto é, como o narrador é construído no romance. Em seguida, esboçaremos o quadro político, histórico e social que forjou o imaginário do mito-Brasil e que serve de moldura para a construção do personagem-narrador e toda a sua paisagem, ou seja,

apresentaremos a temática do romance. Feito isso, criaremos um mapa capaz de unir tanto as questões internas (ou formais) e as externas (ou temáticas) para o desenvolvimento da nossa análise. Assim, apoiados em Stanzel (1988), tomamos o romance como um objeto cultural que apresenta diversas camadas sobrepostas, e devem ser estudadas na constante relação entre elas.

2.1 O discurso narrativo:

Acreditamos que uma discussão sobre a forma narrativa se liga diretamente a uma questão cultural, que será capaz de contribuir para analisarmos não somente a estrutura interna de um romance, mas pode representar um eixo de diálogo com as representações do mundo social.

Assim, tomamos como referência o livro *A theory of Narrative*, de Stanzel (1988), que inicia seus argumentos sobre os estudos da mediação narrativa indicando justamente esta questão de pensarmos a narrativa (a estrutura superficial) associada aos elementos externos, a fim de nos revelar a estrutura profunda contida no texto. Estrutura esta que se aproxima do conceito foucaultiano denominado *dispositivo* e que é analisado por Agamben (2009). Este conceito é entendido como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. (AGAMBEN, 2009, p. 12). Ou, ainda, “o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados”. (FOUCAULT, apud AGAMBEN, 2009, p. 28)

Dessa forma, buscamos uma análise que seja capaz de identificar, a partir do romance estudado, as questões culturais e políticas que estão presentes em sua estrutura profunda e são responsáveis, principalmente, pela construção do discurso na sua estrutura superficial. Stanzel (1988) apresenta este modelo, que é capaz de analisar as narrativas modernas, as quais trabalham com tipologias, como narrador, espaço e tempo, de forma mais complexa e que não podem ser simplesmente desconsideradas no momento de análise dos romances na modernidade.

Dessa forma, a análise da estrutura se conjuga com o estudo da cultura, visto que entendemos a literatura como um elemento cultural. Tal assertiva se associa ao pensamento de Stanzel (1988), que, na introdução de seus estudos sobre a mediação narrativa, declara a relação da teoria narrativa com a questão cultural:

Quase toda questão da teoria da narrativa está também presente no contexto com questões mais amplas sobre a situação intelectual da nossa cultura. Assim, a questão sobre a literatura, especialmente o trabalho narrativo, está ao alcance de uma teoria sistemática, não é mais de interesse apenas dos críticos, mas deve ser considerada em um aspecto mais amplo, como tentativas compreensíveis de entender os fatores intelectuais e sociais da nossa cultura. (STANZEL, 1988, p. 2)⁴

Assim, o estudo de Stanzel (1998) inicia-se elaborando a classificação da entidade “narrador” em três formas possíveis, três tipos ideais, que serão possibilidades de ligação entre o leitor e o mundo factual. No caso, são identificadas as seguintes formas narrativas: 1) *First-person Narrative Situation*: em que a mediação da narração pertence totalmente ao terreno ficcional dos personagens, ou seja, o narrador é um personagem deste mundo, assim como os outros personagens; 2) *Authorial narrative situation*: neste ato narrativo, o narrador se encontra fora do mundo dos personagens, em um processo de transmissão realizado através de uma perspectiva externa; e 3) *Figural narrative situation*: forma de narração em que o narrador é substituído por um *reflector*, isto é, o narrador é um personagem que pensa, sente e percebe seu mundo, mas dentro de uma visão restrita, como qualquer outro personagem.

Ou seja, dentro do processo de transmissão do mundo ficcional, o narrador pode executar diretamente seu ato narrativo, ou pode se esconder por trás de um personagem, fazendo com que o leitor não perceba sua presença.

Além da definição deste constituinte (*person*) para a análise da situação narrativa, Stanzel (1988) estabelece também a necessidade de pensarmos qualquer narrativa utilizando mais dois constituintes: o modo (*mode*), que é um índice das relações entre o narrador e o leitor (narrador e não-narrador ou refletor), e o constituinte perspectiva (*perspective*). Este elemento dirige a atenção do leitor para a forma como é percebida a realidade ficcional, ou seja, a noção de uma perspectiva interna ou externa que é criada a partir do narrador.

Assim, em uma extremidade, temos o narrador que pertence ao mundo dos personagens (e fala em primeira pessoa) e, na outra ponta, um narrador cujo mundo é distinto do mundo dos personagens (o *authorial narrative situation*), mas somente esta diferença não é suficiente para realizarmos uma análise precisa sobre a questão da transmissão narrativa. A simplificação desta questão leva a uma grande confusão entre *narrador* e *função narrativa*,

⁴Almost every single question of narrative theory is also present in a context with larger questions of the intellectual situation of our culture. Thus the question as to literature, especially narrative work, is within the grasp of a systematic theory, is no longer of interest merely to critics but rather should be considered one aspect of larger, comprehensive attempts to understand the intellectual and social factors of our culture.”. (STANZEL, 1988, p. 2)

conforme indica Stanzel (1988). Desta maneira, devemos entender o *narrador* como um elemento da estrutura superficial do romance, responsável por fazer do mundo ficcional realidade; a parte visível, que é transmitida conforme a tríade de constituintes (modo; perspectiva; e pessoa) que se relacionam.

Já a *função narrativa*, que está relacionada à estrutura profunda do romance, não faz parte direta da transmissão, mas da produção (da gênese) da narrativa, conforme expõe Stanzel (1988):

Mais uma vez nós mostramos que a discussão pode ser confundida pela confusão entre os dois sistemas de referência. Em cada palavra da página impressa de um romance, a função da narrativa deixa seus traços, “escrita por alguém”. O processo de produção, a gênese do texto narrativo (estrutura profunda) deve, no entanto, tal como foi referido anteriormente, ser distinguida do processo de transmissão, ‘ uma história foi contada’ (estrutura superficial). (STANZEL, 1988, p. 20)⁵

Dessa forma, o que buscamos verificar em relação à estrutura narrativa do romance *Leite Derramado* é sua constituição mais profunda, analisando não somente a questão do narrador que estará ligada a uma modalidade narrativa (no caso de nosso romance, alguém que fala em primeira pessoa), mas também como a perspectiva do romance ou o “point of view” (STANZEL, 1988, p. 21) regula a percepção do leitor sobre o mundo ficcional do narrador, tendendo a influenciar a visão do leitor sobre a imagem perceptual da realidade manifesta na narrativa, e, conseqüentemente, entender o próprio narrador e sua ideologia.

Em relação ao constituinte *modo*, que trabalha com a questão do narrador e refletor, Stanzel (1988) identifica que a alternância entre estes dois modos narrativos (*narrator/reflector*) influencia em uma mudança decisiva na declaração narrativa, influenciando diretamente na interpretação da mediação na narrativa por parte do leitor.

Dito isto, ao observamos o narrador de *Leite Derramado*, verificamos como é complexa a sua classificação, visto que ele se utiliza de uma estratégia para parecer confiável: ele se apresenta, em sua forma geral, como um *teller-character*, ou seja, um narrador que narra, registra, informa, escreve cartas, inclui documentos, cita fontes confiáveis, refere-se à sua própria narração, dirige-se ao leitor, comenta o que foi narrado e assim por diante”

⁵ Once again we see how the discussion can be confused by confounding the two systems of reference. In every word of the printed page of a novel the narrative function leaves its trace, "written by someone". The process of production, the genesis of narrative text (deep structure) must, however, as was stated above, be distinguished from the process of transmission, 'a tale that has been told' (surface structure). (STANZEL, 1988, p. 20)

(STANZEL, 1988, p. 144)⁶. Entretanto, se observamos o seu discurso, percebemos que este parte invariavelmente de suas percepções e sentimentos.

Em resumo: acreditamos que temos um reflector-character transfigurado em teller-character. Transfigurado porque, apesar de aparentemente narrar, recordar, informar fatos de sua vida e dialogar com o leitor conforme a definição de Stanzel (1988), ele narra a partir de lembranças e memórias, que se misturam à sua imaginação. Dessa forma, a perspectiva interna prevalece, pois temos um personagem autoral, que, através de um monólogo, apresenta o seu mundo. Cabe lembrar, ainda, que, segundo Stanzel (1988), “um personagem-reflector reflete, representa, ele espelha eventos do mundo exterior em sua consciência, percebe, sente, registra, mas sempre em silêncio, porque ele nunca ‘narra’, que tentam reproduzir os eventos do mundo exterior”. (STANZEL, 1988, p. 144)⁷

O narrador-personagem de *Leite Derramado* tenta ser um sujeito de credibilidade a repassar uma mensagem a quem o escuta, a expor fatos confiáveis. Todavia, este narrador-personagem se utiliza, na verdade, de informações e lembranças repetitivas, que, moldadas pelos sentimentos ou, no caso, pelos ressentimentos, reforçam nossas impressões de desconfiança e dúvidas a respeito da veracidade de seu discurso.

Dessa forma, o que devemos compreender é que “essa estratégia não é parte do processo de transmissão (a estrutura da superfície), mas do processo de produção (a estrutura genética profunda)” (STANZEL, 1988, p. 147)⁸, ou seja, temos um jogo retórico, em que a questão simplesmente não se resume à mudança da primeira pessoa para um narrador ou um refletor, mas significa uma mudança do papel propriamente da narração. “‘Eu’ do narrador ao refletor. Tais mudanças às vezes ocorrem sutilmente, formas graduais às vezes difíceis de definir”.(STANZEL, 1988, p. 149)⁹

Portanto, este jogo retórico nos traz a questão da confiabilidade do processo narrativo, pois a primeira pessoa é tendenciosa por definição, conforme sentença Stanzel (1988) e Booth (1980).

Stanzel (1988) também observa que a configuração da primeira pessoa enquanto refletor desfavorece em grau maior a confiança do discurso, visto que o *teller* responderia pela

⁶Narrates, records, informs, writes letters, includes documents, cites reliable informants, refers to his own narration, addresses the reader, comments in that which has been narrated, and so on” (STANZEL, 1988, p. 144)

⁷A reflector-character reflects, that is, he mirrors events of the outer world in his consciousness, perceives, feels, registers, but always silently, because he never 'narrates', that attempt to communicate them”. (STANZEL, 1988, p. 144).

⁸This strategy is not part of the transmission process (the surface structure), but rather of the process of production (the genetic deep structure)”. (STANZEL, 1988, p. 147)

⁹“ ‘I’ from that of teller to that of reflector. Such changes often occur in very subtle, gradual ways sometimes difficult to define.” (STANZEL, 1988, p. 149)

integridade da informação ficcional oferecida através da presença de seu personagem na narrativa, que, inclusive, tem a capacidade de explicar o motivo do assunto tratado, ou o porquê da seleção do assunto que irá tratar.

Em suas próprias palavras: “O personagem-narrador normalmente anuncia sua presença nas sentenças iniciais da narrativa e transmite ao leitor as informações preliminares necessárias à compreensão da história, o que significa dizer que ele deliberadamente conduz o leitor ao limiar da história”. (STANZEL, 1988, p. 156)¹⁰

Enquanto a sua definição de *reflector* se contrapõe diretamente à noção que ele elabora sobre o *teller*, citado anteriormente, em sua análise, Stanzel conclui que “No caso do personagem-reflector, o processo narrativo e a motivação da seleção do que foi representado não se tornam o tema da narrativa, logo qualquer informação explícita acerca do critério de seleção é negada ao leitor.” (STANTEL, 1988, p. 153)¹¹

Assim, de forma melhor ou pior, o leitor fica à mercê do *refletor* e dos seus conhecimentos limitados da existência e da experiência. Questão esta que não somente se relaciona com um problema de comunicação restrita, mas a um fato existencial, visto que o refletor narra somente o que foi experienciado por ele. Este fato se confirma quando verificarmos que o contato que o leitor realiza com a narrativa iniciada por um refletor não é precedido por informações preliminares que iniciariam este leitor na realidade ficcional. Seu contato com este mundo se realiza *in actu*, conforme o desenvolvimento da narrativa. Vide, como exemplo, o próprio romance *Leite Derramado*, no qual inicialmente nós não sabemos o que se passa com o narrador. Somos inseridos abruptamente na cena narrativa: há alguém que se localiza em um hospital e que pensa sobre sua volta para casa e deseja se casar novamente, informações que nos dizem muito pouco sobre a história do personagem-narrador que irá se desenvolver.

O último ponto que queremos tratar, e é significativo dentro do pensamento de Stanzel (1988) sobre a produção narrativa, envolve a questão da perspectiva. Stanzel (1988) sinaliza que a *perspectiva interna* faz a *perspectization* tornar-se significativa, pois as relações espaciais e a limitação perceptual do conhecimento sobre o mundo narrado ganham em significação para o leitor, ou seja, uma perspectiva interna é mais afinada com a dimensão temporal da história narrada, enquanto a perspectiva externa se apoia nos elementos espaciais,

¹⁰The teller-character usually announces his presence in the opening sentences of the narrative and conveys to the reader the preliminary information necessary for understanding of the history, that is to say, he deliberately leads the reader to the threshold of the story. (STANZEL, 1988, p. 156).

¹¹ In the case of a reflector-character, the narrative process and the motivation of selection of what has been presented are not made the subject of the narrative, so any explicit information about the criteria for the selection is withheld from the reader. (STANTEL, 1988, p. 153)

ou seja, a “perspectivização neste sentido significa, conseqüentemente, subjetivação”. (STANZEL, 1988, p. 123)¹². No caso de nosso romance, esse jogo entre a significação espacial e a temporal mostra-se bem marcado quando o narrador, ao se voltar para a história de sua família, por exemplo, adota uma perspectiva externa, se apoia em elementos temporais para desenvolver os fatos e a história familiar. Contudo, quando relembra a sua infância, ou fatos íntimos de sua vida, o elemento espacial se sobrepõe. As lembranças acabam sendo associadas às casas em que viveu ou aos lugares por qual passou. Ele próprio define suas lembranças como um amplo salão como discutiremos com mais detalhes à frente.

Dessa forma, estes são pontos de referência que possibilitam nortear nossa leitura do romance *Leite Derramado*, indicando-nos que a nossa análise deve buscar as relações que se encontram por baixo da fina camada das aparências que o discurso do narrador leva ao leitor. Devemos localizar os *dispositivos* que estabelecem a rede de relações entre o discurso e o mundo ficcional deste narrador.

2.2 Quem está narrando?

*O velho sem conselhos
De joelhos
De partida
Carrega com certeza
Todo o peso
Da sua vida
(...)
Pra deixar
Nada
Só a caminhada
Longa, pra nenhum lugar.
(O Velho – Chico Buarque)*

O próprio personagem-narrador se apresenta em uma passagem, quando ele indica, em uma fotografia, que é o único indivíduo que “olha para trás”, olha para a “objetiva”, representação singular de si mesmo e que se associara inevitavelmente ao seu próprio modo de narrar que se volta para o passado. Vejamos a passagem:

Peça à minha mãe que lhe indique a escrivaninha barroca de jacarandá, cuja gaveta central é abarrotada de fotografias. Procure direito e me traga uma foto do tamanho de um cartão-postal, com um janeiro de 1929 escrito à mão no verso, que mostra uma pequena multidão no cais do porto, com um navio de três chaminés ao fundo. Da multidão veem-se apenas as costas das vestes e copas de chapéus, porque todo mundo estava virado para o Lutétia na baía. Mas não me deixe de trazer também a lupa, que está sempre na gaveta menor, e vou lhe mostrar uma coisa. Num exame

¹²Perspectivization in this sense consequently means subjectivization. (STANZEL, 1988, p. 123).

minucioso, pode-se notar na foto um único rosto, de um único homem voltado para a objetiva, e lhe asseguro que esse homem de terno preto e chapéu coco sou eu. Nem adianta arrumar uma lupa mais potente, porque ampliada demais a fisionomia se deforma, não se vê boca nem nariz nem olhos, será como uma máscara de borracha com um bigode escuro. E ainda que a imagem resultasse nítida, os traços apurados do meu semblante, aos vinte e dois anos incompletos, talvez lhe parecessem menos verossímeis que uma máscara de borracha. (HOLLANDA, 2009, p.24)

Percebemos, no trecho supracitado, a tentativa de o narrador se definir a partir de uma foto guardada em uma gaveta. A gaveta central, que se transfigura em uma metáfora da memória, e indica o seu próprio ato narrativo, o qual busca referências e informações em um local de sua mente que está abarrotada de lembranças.

Interessante pensar também na própria imagem da gaveta enquanto um local seguro de manutenção do narrador, um local como um cofre onde “estão as coisas inesquecíveis para nós, mas inesquecíveis para aqueles a quem daremos nossos tesouros. Passado, o presente, um futuro estão aí condensados. E, assim, o cofre [a gaveta] é a memória do imemorial”. (BACHELARD, 1988, p. 164)

Além disso, o direto referencial à palavra *máscara* para descrever seu rosto é um índice relacionado a não confiabilidade de seu discurso, indicando que o narrador não deseja se mostrar. Assim, esta passagem nos indica que lidamos com um “homem sem rosto”, ou melhor, um homem que pretende esconder seu caráter. E mesmo a utilização da lupa passa a ser inválida, pois não possibilita um melhor foco para melhor observá-lo. Lupa que será igual à imagem que ele mesmo propõe de si para o leitor enquanto conta sua história e distorce, como bem deseja, as informações.

Este nosso narrador de nome Eulálio¹³ é nosso guia na descrição e na apresentação das imagens que ele retira de sua gaveta para apresentar sua história de vida.

O próprio nome “Eulálio” possui uma carga semântica bastante significativa, pois tem origem na palavra grega *Eulalos*, que significa “falar bem” (junção do advérbio grego *εὖ*, que significa “bem feito”, “feito com excelência”, com o verbo grego *λαλέω*, falar, proclamar), ou seja, a indicação de um ser que é um bom orador. Um índice interessante que deve nos alertar

¹³ Em entrevista a Coutinho (2009), Chico Buarque informa que não foi influenciado pelo nome de seu tetravô Eulálio da Costa Carvalho na escolha do nome do narrador. Mas que há em seu livro outras influências, diz Chico Buarque: Há “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 correto. Já com o livro encaminhado fui descobrir o significado da palavra eulália. A minha preocupação com a narrativa era tornar a fala ou a escrita — que é uma verbosidade constante desse velho — fluida. Queria dar uma fluidez a essa narrativa que permite alguns capítulos sejam, na verdade, parágrafos únicos”. (COUTINHO, 2009)

para este personagem. O nome, inclusive, é o mesmo de seu pai, seu avô, seu bisavô, e de outras gerações. Uma tradição familiar que lhe impõe essa identidade e também um mal-estar:

Eulálio. Matilde falou, e me confundiu. Tive um arrepio a contrapelo, por ouvir um nome que me humilhava. Eu não queria ser Eulálio, só mesmo os padres me chamam assim nos tempos de colégio. Ao me chamar Eulálio, preferia envelhecer e ser sepultado com meus apelidos infantis, Lalinho, Lalá, Lilico. *O Eulálio de meu tetravô português, passado por trisavô, bisavô, avô, pai, para mim era menos um nome do que um eco.* (HOLLANDA, 2009, p. 31, grifos nossos)

Inicialmente, ele pode nos enganar inserindo fatos que demonstram a sua inabilidade para lidar com outras pessoas, mas, na verdade, dentro de seu jogo retórico, ele se utiliza de habilidades narrativas para lidar com os seus ouvintes, pois, durante todo o livro, é ele quem dá a cadência da narração e estabelece os pontos que deseja contar, mesmo que nos pareça, em um primeiro momento, uma confissão direta e pretensamente verdadeira sobre sua vida.

Na verdade, o seu discurso é uma reunião de fatos de seu passado. Fatos que se cruzam com seus sonhos e delírios, através de encaixamentos de imagens, que, muitas vezes, não poderemos saber se foram observadas, desejadas ou criadas pelo velho Eulálio, realizando, assim, um caleidoscópio memorial que possibilita a ele se constituir enquanto sujeito, isto é, cria-se um jogo discursivo que se utiliza da memória para se preservar através da palavra enquanto arte, “para falar das várias facetas dessa arte é que o narrador pós-moderno – ele mesmo detendo a arte da palavra escrita – existe. Ele narra ações ensaiadas que existem no lugar (o palco) e no tempo (o da juventude) em que lhes é permitido existir”. (SANTIAGO, 2002, p. 60).

Esta reflexão de existir através da palavra é refletida em outro momento na obra de Chico Buarque, quando ele pensa na relação do artista com o tempo. A canção *Tempo e Artista*, de 1993, é essa expressão da possibilidade do artista perene permanecer através do tempo que consome tudo, menos a palavra, a obra do artista:

Já vestindo a pele do artista
O tempo arrebatava-lhe a garanta
O velho cantor subindo ao palco
Apenas abre a voz, e o tempo canta.
(...)
No anfiteatro, sob o céu de estrelas
Um concerto eu imagino
Onde, num relance, o tempo alcance a glória.
E o artista, o infinito.
(HOLLANDA, 2006, p. 405)

Como indica o trecho acima selecionado, o tempo se reveste do artista, ou melhor, de seu ofício, e o torna imortal.

Esta relação linguagem/tempo é, também, exposta metaforicamente no romance *Leite Derramado*. O discurso de Eulálio ilustra esta questão associando vida e linguagem, sendo que a possível permanência do sujeito através dos tempos se realiza exatamente na presença da palavra.

Tal associação surge exatamente na última cena apresentada, em que o próprio narrador se cala após contar a história da morte de seu tetravô que, assim como ele, também se encontrava em um hospital. Temos aí um interessante jogo de espelhos, que se confundem, pois não se sabe se Eulálio fala sobre seu avô, ou delira sobre sua própria situação, visto que é improvável que tenha presenciado tal enterro. Assim ele narra esta última cena:

Entretanto, já agora tenho a vaga ideia de ela ter me levado ainda bebê para me despedir de um velho, se não me engano meu tetravô, que agonizava num hospital de campanha. O célebre general Assumpção devia ter uns duzentos anos, parecia mais velho que Matusalém, no século retrasado desafiara Robespierre e agora jazia numa simples padiola. Ele já não dizia coisa com coisa, se intitulava camareiro de dom Afonso VI e acreditava estar no palácio de Sintra, em mil seiscentos e lá vai pedra. Tive pena porque para o velar só havia mamãe e eu, me admirou que não comparecessem autoridades, marechais, nem um representante da família real. Eu só via gente estranha à sua volta, uns indivíduos de aparência bronca que se riam do velho. *E juntou mais gente quando ele esbugalhou os olhos, ficou roxo e perdeu a voz, queria falar e não saía nada.* Então abriu passagem uma jovem enfermeira, que se debruçou sobre meu tetravô, tomou suas mãos, soprou alguma coisa em seu ouvido e com isso o apaziguou. Depois passou de leve os dedos sobre suas pálpebras, e cobriu com o lençol seu outrora belo rosto. (HOLLANDA, 2009, 195, grifos nossos)

No trecho acima destacado, o narrador realiza uma associação entre vida e linguagem e, por outro lado, silêncio e morte, pois o seu avô justamente tem a vida finalizada quando se cala, quando não consegue mais falar. Dessa forma, o ato da fala, o uso da palavra é a única possibilidade de vencer o esquecimento, o silêncio, representando o fim da sua existência. Contudo, é importante lembrar que próprio Eulálio impõe, justamente, o silêncio à sua esposa e, assim, condena-a à morte.

Em outro momento, esta questão se mostra de forma mais clara, quando Eulálio expõe a sua relação com a morte:

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.* Então começo a recapitular as origens mais longínquas da minha família, e em mil quatrocentos e lá vai fumaça há registro de um doutor Eulálio Ximenez d'Assumpção, alquimista e médico particular de dom Manuel I. Venho descendo sem pressa até o limiar do século XX, mas antes de entrar na minha vida propriamente, faço questão de remontar aos meus ancestrais por parte de mãe, com caçadores de índios num ramo paulista, num outro guerreiros escoceses do clã dos McKenzie. (HOLLANDA, 2009, p. 184, grifos nossos)

Como bem demonstra o trecho, a estratégia do narrador é tentar realizar um relato infinito, que possibilite o afastamento da morte. Temos a linguagem, a palavra, como imortalidade.

Se for dessa forma que o velho narrador buscará se perpetuar no tempo, narrando permanentemente, sua estratégia se mostrará frágil, pois Eulálio não tem elementos suficientes para estender a sua própria história. Será necessário estender seu relato às origens mais antigas de sua família, histórias que não presenciou e muito provavelmente as inventou, e, em outros momentos, visitar constantemente as mesmas memórias já enunciadas anteriormente: como o encontro com Matilde, ou a morte do pai.

Neste sentido, devemos retomar o conceito de Walter Benjamin (1995), em seu texto *O Narrador*, em que são discutidas as mudanças nas experiências vivenciadas pelo agente do discurso. Benjamin (1995) destaca que os discursos ficcionais da modernidade não apresentam a possibilidade de transmissão das experiências vividas, pois se baseiam, principalmente, em experiências discursivas, que, na verdade, produzem e configuram-se em uma *pobreza da experiência*, pois não podem ser transferidas em sua integridade para o ouvinte e ou leitor.

Soma-se a isto uma instabilidade do mundo moderno, que tenta transformar a memória em um porto seguro. A memória passa a ser uma obsessão na contemporaneidade, na qual se tenta manter o registro de todos os acontecimentos, e forma-se um paradoxo, pois o excesso de registro da memória pode causar, na verdade, o esquecimento dos fatos. Esta constatação é realizada por Huyssen (2004) ao verificar como o mundo moderno, ou melhor, o mundo pós Segunda Guerra tenta manter o registro do holocausto através da criação de diversos museus. Huyssen (2004) observa que, na verdade, esta é uma tentativa de buscar segurança em um mundo cada vez mais fragmentado nos excessos de recordações. Assim, o autor analisa nossa época:

O enfoque sobre a memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos ancorar em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo, e pelo faturamento do espaço vivido. Ao mesmo tempo, sabemos que tais estratégias de rememoração podem afinal ser, elas mesmas, transitórias e incompletas. (HUYSSSEN, 2004, p. 20)

Portanto, memória se associa à capacidade discursiva, da qual Eulálio necessita para manter sua identidade, visto que existe um desmoronamento de suas referências temporais e espaciais. Seu relato e imagens, em certa medida, se constituem como peças em um museu, o qual sempre revisita para não esquecer. Isso é o que Huyssen (2004) denomina de a *musealização* do mundo, e aqui queremos utilizar em sentido metafórico, visto que Eulálio

constrói apenas um museu virtual, através de seu discurso. Todavia, assim como nossa contemporaneidade, este narrador “precisa da memória e da musicalização, juntas, para construir uma proteção contra a os obsolência e o desaparecimento” (HUYSSSEN, 2004, p. 28).

Assim, o narrador personagem do romance *Leite Derramado* se volta para suas memórias, para seu amplo salão da memória como último recurso.

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. (HOLLANDA, 2009, pg. 14, grifos nossos)

Como podemos ler, cria-se um problema com a questão do futuro, pois o presente é apenas um canto. Dessa forma, o narrador tem somente como parâmetro o passado, que, em seu caso, não se torna maior, mas ocupa um espaço maior em suas memórias: o salão se estende cada vez mais.

Neste trecho, também, torna-se evidente a questão da confiabilidade da narração deste personagem, ou melhor, da sua não credibilidade, pois este seu espaço memorial se estende para além de sua própria existência, até, como ele mesmo diz, à época de Napoleão. Assim, apesar de tentar se mostra um narrador - *um teller-character* – honesto, ele utiliza apenas de um jogo retórico para convencer seu leitor. É, na verdade, um refletor transfigurado de narrador, como apresentamos anteriormente, pois narra, a partir de suas impressões subjetivas, inserindo um tom de objetividade. É válido lembrarmos que “a memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social”. (HUYSSSEN, 2004, p. 37)

Contudo, quando Eulálio não narra sua história, mas pensa sobre as suas memórias, ele próprio levanta a questão da credibilidade sobre o que diz ao seu ouvinte.

Então, temos mais um índice apresentado pelo próprio narrador, que nos coloca a dúvida sobre todo o relato apresentado. A questão não é sobre o que é verdade, mas, sim, sobre o que é confiável. O que é dito sem intenções de ludibriar o leitor, como o próprio Eulálio revela:

São tantas as minhas lembranças, e lembranças de lembranças de lembranças, que já não sei em qual camada da memória eu estava agora. Nem sei se eu era muito moço ou muito velho, só sei que me olhava quase com medo, sem compreender a intensidade daquele meu desejo. (HOLLANDA, 2009, p. 138)

Por outro lado, esse seu discurso pode ser a tentativa de ludibriar o leitor para justificar seu estilo de vida e passividade frente aos acontecimentos, pois temos um personagem que narra, mas que, na verdade, não é senhor das ações. Ele age de forma inerte e é levado pelas opiniões e vontades dos que o cercam, como: o pai, que o inicia na vida sexual com prostitutas; a mãe, que busca determinar seu casamento e seu trabalho; os “amigos”, que usam de sua casa sem sua permissão; a própria filha, cujos desejos atende; e os netos, que serão jogados em sua casa como filhos ilegítimos ou filhos de pais indesejados.

Assim, sua dissimulação e desvios ao narrar se configuram como um truque bem construído para disfarçar uma vida passada sem propósitos e realizações. Temos o perfil de um indivíduo fracassado, que não consegue nem amar, pois sufoca sua esposa *Matilde* em seu mundo inerte e sem cor, que é sua memória. O seu narrar se faz, assim, entre relíquias de lembranças e “um corredor de pensamentos” (HOLLANDA, 200, p. 8), ou, como ele nos diz: “Até eu topar na porta de um pensamento oco, que me trará para as profundezas, onde costumo sonhar em preto-e-branco”. (HOLLANDA, 2009, p. 8)

Contudo, seu discurso apresenta fissuras que ele não poderá esconder, apesar de tentar nos seduzir constantemente como um bom prosador. Eulálio troca de assunto e de fatos conforme seja necessário para conquistar os que escutam, mas fugindo às questões que se apresentam ao leitor.

Sua possível natureza se configura, assim, na total falta de determinação e propósitos, e sua linguagem utiliza um “jogo de máscara”, para disfarçar sua natureza ou tentar construir uma realidade que somente ocorrerá no texto. Conforme Noica (2011), esse mundo contemporâneo apresenta um grande vazio e uma inoperância da experiência, e esse é o mundo do nosso narrador, que se formata através do absurdo:

É também o que diz o Livro de Jó. Nele, no entanto o mundo não está vazio de sentido. Somente o absurdo contemporâneo o conseguiu privar dele: já nada significa nada, e toda determinação é supérflua. A *ahorecia* é a doença que exila o homem nas areias do deserto e que manda os jovens para debaixo das pontes, ou seja, para parte alguma. A *ahorecia* é a doença do não atuar. (NOICA, 2011, p. 42-43)

A linguagem, dessa forma, é transformada ou incorpora em si própria a única forma de experiência que este narrador poderá vivenciar, visto que é através do próprio ato de falar de si que este sujeito constrói sua identidade, e, assim, uma autoimagem que não é a sua representação no tempo, mas que somente se visualiza enquanto narrar, ou seja, no agora. Santiago (2002), citando Octavio Paz, diz: “A ficção pós-moderna, passando pela experiência

do narrador, que se vê – e não se vê – a si ontem no jovem de hoje, é primado do ‘agora’”. (SANTIAGO, 2002, p. 56)

2.3 O narrador melancólico: a ambivalência de posturas

A questão de um mal-estar em nossa contemporaneidade está associada a uma palavra muito recorrente entre nós: a *melancolia*. Sentimento este que, inclusive, identificamos na obra de Chico Buarque a partir de seu desencantamento com a democratização nos anos 80 e pode ser associado ao narrador Eulálio.

Dessa forma, nos apoiamos no conceito desenvolvido por Freud, em seu texto *Luto e Melancolia*, publicado em 1917, que trata justamente do indivíduo melancólico.

Freud afirma que o luto ocorre quando um indivíduo sofre a perda de uma pessoa, de algo material ou profissional, levando-o a entrar em um estado de tristeza mais acentuada. Contudo, o luto é uma condição normal da psique humana. No estado de luto, o “eu” se identifica com o objeto perdido, mas, dessa vez, através de uma reelaboração, ou seja, através da desvinculação com o objeto. Sendo assim, este sujeito tem a capacidade de superar a aquela dor inicial, diferentemente do que ocorre com o indivíduo melancólico. Na melancolia, não temos esta superação, o “eu” permanece identificado com o objeto, visto que se utiliza de sua energia psíquica para se manter ligado ao objeto.

Assim, o quadro clínico de um paciente que sofre desta patologia pode ser resumido através da presença da

apatia, o desinteresse, a anestesia sexual, o empobrecimento da excitação, que associa, à época, a uma hemorragia interna, como se a excitação escoasse através de um furo: na melancolia, o buraco será na esfera psíquica, daí o cansaço, a fraqueza, a perda da vitalidade e o desinteresse pela vida. (...) Existiria, na melancolia, um luto pela perda de libido. (EDLER, 2008, p. 29-30, grifos nossos)

Esta situação melancólica está associada a um ponto importante que, dentro do projeto político literário de Chico Buarque, envolve a relação erótico-política como geradora de bem estar social, como já comentamos anteriormente. A possibilidade de felicidade dentro da poética buarquiana se vincula diretamente à capacidade de o sujeito não ser reprimido em seu desejo. Contudo, o quadro melancólico justamente atinge o sujeito, reduzindo sua capacidade de interação com o mundo por se identificar apenas com o objeto perdido. “A identificação narcísica com o objeto torna-se, assim, um substituto do investimento erótico. Em outras palavras, o sujeito ama a si mesmo no outro, embora não tenha consciência disso”. (EDLER, 2008, p. 35)

Faz-se importante também destacar que o desejo nem é uma posição de conforto, que leva à estagnação do sujeito, mas, antes de tudo, é algo que “dá trabalho, demora a se realizar, dissolve-se ao ser realizado e cobra um tributo. (...) O desejo verticaliza: ele levanta o sujeito, o põe em ação, contrariando qualquer ideia ligada a conformismo ou acomodação. (...) Ele é o motor da vida psíquica” (EDLER, 2008, p. 82). Com a perda do desejo, cria-se espaço para a pulsão de morte, que, ao se tornar presente, distancia o sujeito do *Eros*, do movimento da vida erótica.

Por outro lado, este quadro clínico também apresenta outras características:

Pacientes desprovidos de vergonha e apresentam, ao contrário, uma satisfação no desmascaramento de si próprio, no *auto-envilecimento*. Destituído de valor e convencido de suas implicações negativas, mostra-se, por vezes, culpado até pela consideração com que é tratado pelos familiares, e aguarda uma punição compatível com esse implacável olhar que dirige a si. (EDLER, 2008, p. 31)

Este é um ponto que poderemos observar no discurso de Eulálio, que fala sem pudores de detalhes íntimos para estranhos ou mesmo para sua filha.

Acabou a novela, o jornal, o filme, não sei por que deixam a televisão ligada, fora do ar. Deve ser para que esse chuvisco me encubra a voz, e eu não moleste os outros pacientes com meu palavrório. Mas aqui só há homens adultos, quase todos meio surdos, se houvesse senhoras de idade no recinto eu *seria mais discreto*. Por exemplo, jamais falaria das putinhas que se acoravam aos faniquitos, quando meu pai arremessava moedas de cinco francos na sua suíte do Ritz. Meu pai ali muito compenetrado, e as cocotes nuinhas em postura de sapo, empenhadas em pinçar as moedas no tapete, sem se valer dos dedos. A campeã ele mandava descer comigo ao meu quarto, e de volta ao Brasil confirmava à minha mãe que eu vinha me aperfeiçoando no idioma. (HOLLANDA, 2009, p. 7, grifos nossos)

Ou seja, é um quadro paradoxal que apresenta um alto nível narcísico do sujeito e que, por outro lado, há também uma baixa autoestima de sua condição. Segundo Edler (2008), para entender este duplo elemento, devemos nos voltar para expressão alemã que Freud utiliza: *Selbst*, que é traduzida por *auto*, ou *voltado a si*.

Este sujeito volta-se para si, e, ao comunicar algo, é como se estivesse em um monólogo interno, uma conversa consigo mesmo, pois o que importa é a sua própria imagem. Tudo se concentra em torno do ego deste sujeito: “e adoro ver seus olhos de rapariga rondando a enfermaria: eu, o relógio, a televisão, o celular, eu, a cama do tetraplégico, o soro, a sonda, o velho do Alzheimer, o celular, a televisão, eu, o relógio de novo, e não deu nem um minuto”. (HOLLANDA, 2009, p. 19). Como demonstra esta citação, a repetição do pronome *eu* é um indicativo para que não esqueçamos que se trata apenas do seu ponto de vista particular, pois,

A referência do sujeito melancólico seria então uma auto-referência, um autocentramento, tanto na censura e crítica de si – nas quais, como vimos, é implacável – quanto no mecanismo de engrandecimento ou mesmo no delírio de grandeza, que podem surgir no estado maníaco. Em ambas as condições, reduzido ao mínimo ou elevado ao máximo, o sujeito está no centro da avaliação. (EDLER, 2008, p. 31)

Ao analisarmos Eulálio, percebemos justamente como o seu discurso, que é o discurso do “eu”, tenta a manutenção de sua imagem, em uma suposta manutenção de ‘posição de classe’.

Esta questão narcísica, quando tratada em relação à coletividade, pode ser associada à questão que DaMatta (1986) discute acerca da diferença existente, em nosso sistema social, entre a categoria *indivíduo* – o sujeito das leis universais que conduzem à modernização – e *pessoa* – o sujeito das relações sociais, que conduz ao pólo tradicional do sistema. Para circular entre estes dois espaços, surge a figura do malandro, e o “jeitinho”, o que leva muitas vezes ao “antipático ‘sabe com quem está falando?’” (DaMatta, 1986, p. 97), que será uma das marcas de nosso narrador que, constantemente, irá lembrar o nome de sua família, a posição de seu pai como senador, a grande fazenda da família de sua mãe, e mesmo toda a sua tradição familiar para poder ter suas vontades atendidas. Contudo, com o empobrecimento e o esquecimento do prestígio do nome de sua família, Eulálio não percebe que não possui o mesmo poder político que seu pai, pois o capital simbólico de sua antiga classe aristocrática se esgotara.

Não era a primeira vez que eu entrava no palácio, ainda adolescente estive ali com meu pai, passei horas brincando nos jardins com os filhos do presidente Artur Bernardes. Por isso soltei uma gargalhada quando um funcionário com cara de botocudo me afirmou que, sem audiência marcada, eu não seria recebido pelo doutor Vidal. Atirei na sua mesa meu cartão de visita, repeti meu nome sílaba por sílaba, *ao que ele disse, grande merda*. (HOLLANDA, 2009, p. 191, grifos nossos)

Todavia, este quadro paradoxal pode nos alertar para um discurso que também é altamente depreciativo da própria imagem. Se não tem pudores de dizer os constrangimentos pelos quais passou, ele expõe a sua própria carne para quem o escuta. Eulálio não tem vergonha de falar de seus encontros com Matilde, de seus ciúmes ou de como era tratado por sua mãe. O narrador expõe, de forma clara, como o engenheiro Dubosc o tratava como um inferior, e ele se sujeitava sem reclamar:

O sargento traduziu a mensagem do emissário, mas foi para mim que Dubosc olhou ato contínuo. E devo convir que no francês o mau humor era premonitório, pois cedo ou tarde os desgostos vinham lhe dar razão. A mim cabia amortecer seus golpes de fúria, duas horas de carro até o Palace Hotel a lhe servir de saco de pancada. Dissimulado, pérfido, incompetente, indolente, impontual, e até mau motorista,

muitos impropérios ouvi calado, por saber que em verdade não eram endereçados à minha pessoa, mas aos meus patrícios de modo geral. (HOLLANDA, 2009, p. 43)

Dessa forma, há um masoquismo em se expor que somente confirma a questão melancólica de seu discurso. É como se desejasse rir de si mesmo. “O melancólico ainda nos apresenta uma coisa que falta no luto: um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do Eu. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu”. (FREUD, 2010, p. 176) Ou ainda,

...a melancolia toma uma parte de suas características do luto e outra da regressão, da escolha de objeto narcísica para o narcisismo. Ela é, por um lado como luto, relação à perda real do objeto amoroso, mas além disso é marcada por uma condição que se acha ausente no luto normal, ou que, quando aparece, transforma-o em patológico. (FREUD, 2010, p. 183)

Eulálio tem em comum com o narrador machadiano Brás Cubas a autodepreciação. Contudo, em Machado de Assis, a característica deste narrador é o *cinismo*. Já no narrador de Chico, é a melancolia.

A perda de Eulálio está associada a vários níveis. A mais evidente é em relação ao “desaparecimento” de sua esposa. Ele próprio expõe sobre o fato e sabe como o ocorrido lhe traz dor: “Quando perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, a memória é uma vasta ferida”. (HOLLANDA, 2009, p. 10) A perda de Matilde é a metáfora que problematiza a questão do desejo.

Contudo, é importante lembrar que primeiramente existe um luto não vivido, que ocorre em sua adolescência, com a morte do pai. Esta perda também não se cura, mas é substituída por Matilde, quando a morte de seu pai ainda não havia sido assimilada por Eulálio.

Estas duas perdas se relacionam constantemente, pois, em seu discurso, temos o retorno, por diversas vezes, ao momento de encontro com Matilde e também com a imagem do pai morto a tiros no chão. A morte do pai estará ligada diretamente à perda de prestígio que levará à falência de sua família. Se, em Matilde, temos a figura do desejo (a sua falta), a figura do pai se vincula ao desencontro do sujeito em relação ao mundo social. Dessa forma, ele se mostra incapaz de se tornar um agente político e, assim, os dois elementos transformadores do mundo são enfraquecidos em nosso narrador.

Capítulo III: O leite que se derrama: os problemas históricos e sociais discutidos em *Leite derramado*

Após analisarmos o narrador, gostaríamos de tratar dos temas e questões que são apresentados no romance *Leite derramado*, e que são expostos pelo melancólico narrador-personagem Eulálio. Como veremos, a sua narrativa expõe as grandes contradições e feridas nacionais.

Os temas que são tratados durante a narrativa destacam a questão da miscigenação, ou melhor, o preconceito em relação aos negros e mulatos; a posição da mulher na sociedade brasileira; a violência, que estará relacionada diretamente com os outros temas; e a questão da casa um *locus* de poder simbólico, em que a intimidade é gerida por uma ordem que tenta contaminar as relações da rua.

Contudo, gostaríamos de refletir inicialmente sobre como se desenvolveu no pensamento de nossa elite a questão de nossa identidade, pois as formas que se constituíram enquanto discurso passam a fazer parte do imaginário da nação através de nossa história, permanecendo de diversas maneiras no imaginário e vivências dos sujeitos nacionais. Tal imaginário formatará a fala de nosso narrador.

3.1 A construção do imaginário social e político no Brasil

A questão do que seria o nacional e cultura brasileira já é um tema bastante tratado dentro do pensamento político-sociológico brasileiro. Contudo, não é um tema que se resolveu; muito pelo contrário, ainda representa um problema presente em nossa nação que busca se construir enquanto pátria, um lugar afetivo, que acolha nossa diversidade cultural. Diversidade que inclusive está na base de nossa formação enquanto grupo.

Este problema do nacional se apresenta na obra de Chico, e acreditamos que com mais força em seu romance *Leite derramado* de 2009, fruto de um amadurecimento intelectual e artístico que percebe as questões que ainda não se resolveram em nossa contemporaneidade.

Para tanto, tomaremos como base o livro de Renato Ortiz (1994), *Cultura Brasileira e Cultura Nacional*, que realiza uma interessante análise e um mapeamento do pensamento social brasileiro do final do século XIX até a década de 70 (período em que Chico já é um intelectual inserido na cultura nacional) e discute como se deu o desenvolvimento do discurso sobre nossa identidade nacional.

A reflexão de Ortiz (1994) poderia ser basicamente ilustrada pela seguinte citação de Silvio Romero (2001), retirada de seu livro *Historia da Literatura Brasileira*, e publicada às vésperas da abolição da escravatura. Tal passagem indica qual deveria ser a posição do intelectual em relação à agenda das questões políticas e sociais do país e que se mostrou ser o quadro mais comum de nossa *intelligentsia*: a construção do nacional a partir do discurso intelectual:

Todo homem que empunha uma pena no Brasil deve ter uma vista assentada sobre tais assuntos [a escravatura, a república, o federalismo, e questões sociais], se ele não faltar aos seus deveres, se não embair o povo. (...) O Brasil é um país ainda em via de formação; nunca é demais esclarecer o seu futuro. (ROMERO, 2001, p. 40)

Já no final do século XIX, antes mesmo da República, há no Brasil uma crescente tentativa de se entender os motivos de seus atrasos e uma calorosa discussão a respeito da identidade nacional. Evidentemente, a construção de uma identidade já se encontrava entre os Românticos, porém com a assimilação de novas teorias científicas como o Darwinismo social, o Positivismo de Comte e o Evolucionismo de Spencer, emerge uma necessidade de explicar o Brasil em relação a essas teorias. Como são bem conhecidos, os estudos sociais e políticos desta época apontam para as questões de raça e meio para justificar nosso atraso enquanto nação. Ou seja, o meio e a raça eram entendidos como definidores da realidade brasileira, e, segundo este ponto de vista, o negro e o índio eram considerados entraves para o processo de desenvolvimento econômico e social do Brasil. E como bem sintetiza Ortiz (1994) sobre o quadro ideológico da época:

A temática da mestiçagem é neste sentido real e simbólica; concretamente se refere às condições sociais e históricas da amálgama étnica que transcorre no Brasil, simbolicamente conota as aspirações nacionalistas que se ligam à construção de uma nação. (ORTIZ, 1994, p. 21).

Assim, a absorção destas teorias europeias para explicação de nossa realidade demonstra que a *intelligentsia* brasileira adota uma visão preconcebida, isto é, elabora ideias antes da apresentação dos fatos, e assim passa a ter uma função legitimadora da realidade conforme os interesses da elite. “Na verdade, as ciências sociais da época reproduzem, no nível do discurso, as contradições da sociedade como um todo”. (ORTIZ, 1994, p. 34)

Quando adentramos na década de 30 do século XX, durante o Estado Novo, passamos a ter contato com uma teoria que não mais tem o foco na questão da raça, mas passa a pensar o Brasil a partir da *cultura*. Assim, altera-se a questão da mestiçagem e a toma como uma questão própria da identidade nacional. “Antes vista com um misto de horror e vergonha, a

mestiçagem se convertera em fusão harmoniosa de raças e culturas e em valor a ser preservado, por garantir a especificidade do Brasil diante de outras nações”. (VENTURA, 2000, p. 23)

É neste momento que temos construído o mito das três raças que é invocado na obra *Casa-grande & Senzala* de Gilberto Freyre em 1933. Freyre (1978) basicamente toma a raça, o meio e a cultura como fatores inter-relacionados, ou seja, não há uma total quebra de paradigma com os antigos pensamentos sociais que se apoiavam no meio e na raça para justificar suas explicações. “Sob certo aspecto, *Casa-grande e senzala* é uma ponte entre o naturalismo dos velhos intérpretes da nossa sociedade, como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e mesmo Oliveira Viana, e os pontos de vista mais especificamente sociológicos que imporiam a partir de 1940”. (CANDIDO, 1995, p. 10)

E também devemos destacar que “em jargão antropológico eu diria que o mito das três raças não consegue ainda se ritualizar, pois as condições materiais para a sua existência são puramente simbólicas. *Ele é linguagem e não celebração*”. (ORTIZ, 1994, p. 39, grifos nossos)

Assim, constrói-se um discurso que insere o negro e o mestiço na discussão da identidade, porém agora, através de um viés positivo, tornando-o um elemento nacional. De uma forma geral, esta obra autoriza o brasileiro a se ver de forma positiva, mas infelizmente não visualizam os conflitos sociais, ou melhor, os encobrem, pois tenta produzir uma identidade única, ou seja, as relações sociais são obscurecidas pela ideologia da democracia racial, que na realidade será distante da realidade cotidiana nacional. Além disso, cria-se um discurso que elabora a imagem de um país e um povo que vivem em uma grande harmonia. E está “ideia de uma história em que os conflitos se harmonizam passou a fazer parte do senso comum do brasileiro e da cultura política do país, sendo vinculada pelos sucessivos governos a partir dos anos 40”. (VENTURA, 2000, p. 11)

No final, o pensamento de Gilberto Freyre (1978) é conservador, e não progressista, como bem demonstra Ortiz (1994):

Para Gilberto Freyre, diversidade significa unicamente diferenciação, o que elimina *a priori* os aspectos de antagonismos e de conflito da sociedade. Num certo sentido o pensamento de Gilberto Freyre é tomista, pois elimina qualquer possibilidade de superação; o senhor não se opõe ao escravo, mas diferencia deste. A senzala não representa um antagonismo à casa-grande, mas simplesmente impõe uma diferenciação que é muitas vezes complementar no quadro da sociedade global (ORTIZ, 1994, p. 94)

Confirmado, também, por Ventura (2000) que argumenta que “o método cultural de Freyre contém, portanto, o ovo da serpente: o reacionarismo exacerbado que ostentaria publicamente no fim da vida”. (VENTURA, 2000, p. 74)

Na mesma década, em 1936, temos a publicação do livro *Raízes do Brasil* de Sergio Buarque de Holanda. Um livro que também foi capital para a interpretação do Brasil, e diferente do discurso mais coloquial e aberto de *Casa-grande e Senzala*, tem um tom mais acadêmico e formal. Sergio Buarque de Holanda (1995) utiliza de uma “metodologia dos contrários” (CANDIDO, 1995, p. 12), explorando conceitos polares (como exemplo, trabalho/aventura) para realizar sua investigação sociológica acerca da identidade nacional. “São pares que o autor destaca no modo-de-ser ou na estrutura social e política, para analisar e compreender o Brasil e os Brasileiros”. (CANDIDO, 1995, p. 13).

É também, neste livro, que há a tentativa de definição do caráter do brasileiro, através da imagem do *Homem cordial* e da *mentalidade cordial* que estaria na base de nossa sociabilidade, sobre está questão retornaremos novamente.

Contrário ao pensamento de Freyre (1978) que tomará como modelo o patriarcalismo rural para a defesa da cultura nacional, Sergio Buarque de Holanda vê na dissolução da sociedade agrária a possibilidade de gerar uma nação democrática. “Trata-se de liquidar o passado, adotar o ritmo urbano e propiciar a emergência das camadas oprimidas da população, únicas com capacidade para revitalizar a sociedade e dar um novo sentido à vida política”. (Candido, 1995, p. 19). Ou seja, é o primeiro intelectual brasileiro, que diferentemente, por exemplo, de Silvio Romero, toma o povo como dono de seu próprio destino, não estando nas mãos, ou na caneta, dos intelectuais e administradores políticos. Sergio Buarque de Holanda se apresenta, assim, como um democrático, e seu livro *Raízes do Brasil*, representa um pensamento que questiona as estruturas autoritárias nacionais.

Contudo, um terceiro momento na forma de se pensar o nacional, coloca novamente o intelectual como o promotor da justiça e igualdade social. Neste período a cultura brasileira passa a ser confrontada com os conceitos de alienação e colonialismo, que são desenvolvidos principalmente pelo ISEB – Instituto superior de estudos brasileiros – fundado em 1955 no governo JK.

Seus estudos estavam diretamente associados à questão de desenvolvimento nacional, busca de autenticidade do pensamento nacional e a questão sobre a ausência ou presença de um povo brasileiro. “A ausência de um ‘povo’ caracterizava o passado brasileiro, no momento em que os intelectuais do ISEB escrevem, afirma-se a existência de uma sociedade civil que não possui ainda devida expressão política”. (ORTIZ, 1994, p. 64). Ou seja, há uma sociedade

civil que não está ainda madura, desenvolvida, mas ela existe e a tarefa destes intelectuais, dentro de um projeto reformista, é de buscar sua autonomia e desenvolvimento, fortalecendo assim uma classe média no Brasil: “Não há utopia, a realização do ser nacional era questão de tempo, cabia à burguesia progressista comandar esse processo”. (ORTIZ, 1994, p. 65).

Está mesma questão é absorvida pelos CPC da UNE, que acreditava que deveria levar cultura às massas, um claro desprezo e rejeição à cultura popular. Ideia contrária a de Gramsci em que o intelectual é a expressão das massas, e se encontra vinculado aos interesses populares.

Com o governo militar em 64, Ortiz (1994) observa que o estado busca se vincular a intelectuais que possam unir o presente com o passado, para construir uma imagem de continuidade e não de ruptura nacional. A própria questão de mestiçagem é abordada agora enquanto *heterogeneidade*, isto é, diversidade. A ideia de cultura promovida pelo Estado se vincular ao pensamento de Gilberto Freyre, intelectual que apoiou o golpe dos militares na década de 60. E assim, temos a união de tradição com o sentimento de harmonia que seriam próprias da cultura brasileira conforme propaganda oficial. “A cultura brasileira dentro desta perspectiva é vista como um conjunto de valores espirituais e materiais acumulados através do tempo” (ORTIZ, 1994, p. 96) e devem ser preservadas.

Dessa forma, devemos pensar que a questão da identidade nacional sempre fora gerida por um pequeno grupo ligado diretamente ou não ao Estado, isto é, a ideia de identidade e do que ser nacional sempre apresentou um mediador, ou melhor, “o processo de construção da identidade nacional se fundamenta sempre numa interpretação. (...) Todos, no entanto, se dedicam a uma interpretação do Brasil, a identidade sendo o resultado do jogo das relações apreendidas por cada autor” (ORTIZ, 1994, p. 140)

Assim, o que nos revela este pequeno histórico das ideias políticas e sociais no Brasil até a década de 70 é que a construção da imagem nacional fora realizada basicamente de cima para baixo. Ou seja, um discurso de elite que buscava forjar uma realidade e, ao mesmo tempo, descartava a possibilidade de se ler o Brasil a partir do próprio brasileiro. Este, na maioria das vezes, era encarado como o problema do não-progresso ou não-desenvolvimento em nosso país, devido a sua suposta falta de capacidade intelectual para alterar sua própria realidade.

Este quadro é que nos aponta para o ponto que gostaríamos de tratar no romance de Chico, ou sendo mais específico, pensar como o romance *Leite Derramado* de Chico Buarque dialoga com está tradição, e mais especificamente como conversar com os livros *Casa-grande & senzala e Raízes do Brasil*. E, assim, se apresenta ou não uma leitura própria sobre a

questão da imagem nacional através de seus elementos constituintes como a violência, a miscigenação, o patriarcalismo e a posição de classe, ou seja, os temas que indicamos anteriormente.

Queremos, dessa forma, posicionar o intelectual Chico Buarque como um mediador simbólico: “Colocar o intelectual como mediador simbólico implica apreendermos a mediação como possibilidade de reinterpretação simbólica. Dito em linguagem gramsciana, o folclore penetra a filosofia”. (ORTIZ, 1994, p. 140). Ou seja, Chico Buarque tem a capacidade de refletir sobre a nossa realidade política e cultural através da arte, saindo do senso comum e interpretando o que existe por detrás do discurso do cotidiano.

3.2. As questões simbólicas e de poder no romance: a casa, o mestiço e a mulher.

3.2.1 O Espaço: a casa

O espaço é uma dimensão que está diretamente associada à representação e manutenção do mundo ibérico. No livro *Tradição e artifício: Iberismo e Barroco na formação americana*, de Barboza Filho (2000), nos é apresentado uma leitura bastante interessante da questão que reflete sobre como os ibéricos, e assim, por tradição os latino-americanos, se relacionavam com o espaço de uma forma peculiar, pois buscavam a manutenção de sua ordem através da reprodução do espaço, não racionalizado, e, também, menos focado na reprodução através do tempo como os Anglo-saxões. A estrutura hierárquica ibérica era, dessa forma, um arranjo arquitetônico que tinha na dimensão espacial o seu maior símbolo de manutenção da ordem e poder, o que acabava exigindo uma constante expansão territorial. Como Barbosa Filho (2000), argumenta:

A Ibéria encontrou uma alquimia própria entre os elementos de conservação e movimentos existentes no mundo feudal, transformando-se na sociedade mais dinâmica e aberta da Europa durante vários séculos. (...) Se era, entretanto, uma sociedade disposta a enfrentar perigos de toda a sorte, não se organizou para a mudança. O que ela juntou foi tradicionalismo e movimento, num registro em que o tema da mudança só parece com extrema dificuldade, e a possibilidade da revolução é simplesmente cancelada. Ela movia-se, e o fazia desesperadamente, para manter-se a mesma. Esta característica parece ter sido a raiz de sua fortuna e de seu desastre. (BARBOZA FILHO, 2000, p. 240)

Esta manutenção tinha como prerrogativa a constante expansão, ou seja, movimento, em que uma estrutura social que tem o rei no topo da pirâmide, se reproduz em menor escala nas áreas e territórios conquistados. A configuração, por exemplo, de um engenho de cana de

açúcar no Brasil colonial, é uma boa representação deste quadro que reproduz toda a ordem social do império, em que o senhor do engenho detém o poder absoluto em suas terras, agindo como um rei.

Bourdieu (1989) nos traz de forma clara como este movimento de desnaturalização do espaço ocorre a partir das ordens dos soberanos, e que reflete nas outras esferas da estrutura social, que passa a ter os seus espaços simbólicos que delimitam outras esferas da vida, criando, por exemplo, a fronteira do que está dentro e do que está fora, do que é do meu grupo ou não. Assim, Bourdieu (1989) expõe:

A etimologia da palavra região (*regio*) (...) conduz ao princípio da di-visão, ato mágico, que quer dizer, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por decreto uma descontinuidade decisória na continuidade natural (não só entre as regiões do espaço, mas também entre as idades, os sexos, etc.) *Regere fines*, o ato que consiste em traçar as fronteiras em linhas retas, em separar o interior do exterior, o reino do sagrado do reino do profano, o território nacional do território estrangeiro.

A *regio* e as suas fronteiras (*fines*) não passam do vestígio apagado do ato de autoridade que consiste em circunscrever a região, o território, em impor a definição legítima, conhecida e reconhecida, das fronteiras e territórios, em suma, o princípio de di-visão legítima do mundo social. (BOURDIEU, 1989, p.114)

Assim, o espaço ganha uma grande uma configuração simbólica do mundo ibérico, ou seja, torna-se um produto das relações entre os homens. No caso dos reis ibéricos, para a manutenção da ordem em seus impérios, necessitavam de uma constante expansão de seus territórios, para que pudessem retribuir os favores prestados à coroa através de doação de terras e títulos. Ou seja,

O que traz à tona uma característica essencial da aventura ibérica: ela se movimenta e se expande reiterando sua estrutura e seus valores sociais, e só consegue se repetir e preservar porque se mantém em movimento. (...) Ela se movimenta e cresce por cissiparidade, sempre ambicionando vencer o *tempuse* permanecer imutável. (BARBOZA FILHO, 2000, p. 246)

Dessa forma, está questão do espaço, que ordena o mundo social, surge enquanto símbolo de poder no romance *Leite derramado*. E, por isso, representará uma importante metáfora para a interpretação das relações de poder no Brasil contemporâneo. Está relação de poder se faz através da representação da casa, ou no caso de nosso narrador-personagem estará mais vinculada às perdas de suas posses, pois cada período de sua vida será associado a este elemento espacial que será substituído conforme o desenrolar de sua fala. Inclusive, já é marcada deste o início de sua narrativa, através do pedido de casamento e a decisão de retornar a fazenda de sua família com a sua suposta noiva: “Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na serra”. (HOLLANDA, 2009, p. 5)

Assim, teremos em sua narrativa lembranças sobre as viagens à França, dos momentos nos barcos ou no porto. Mas o espaço que mais se mostra é a própria cidade do Rio de Janeiro, através das constantes mudanças de residência que ele passará: “a fazenda da infância da minha feliz infância” (HOLLANDA, 2009, p. 5); “o chalé em Copacabana” (HOLLANDA, 2009, p. 6); “morar em Botafogo, no casarão construído por meu pai” (HOLLANDA, 2009, p. 6), “trocamos nosso apartamento (em Copacabana) por dois menores na Tijuca” (HOLLANDA, 2009, p. 142) e, finalmente, a casa na favela: “O pastor Adelson (...) nos ofereceu um teto provisório. Tratava-se de uma casa de um só cômodo pregada à sua igreja nos arredores da cidade.” (HOLLANDA, 2009, p. 176). O trajeto realizado pelo personagem inicia no meio rural (a fazenda), passa pelo meio urbano (Copacabana, Botafogo, Tijuca), e sai do grande centro para retornar à região da sua antiga fazenda que era na verdade a periferia. Local onde se localizava uma favela, sua última morada.

A casa se constitui como um símbolo muito importante, pois remete a uma relação de poder, pois o senhor de engenho era o senhor da casa, como indicava Gilberto Freire (1979) e não somente isto, ele era o senhor de seus escravos e das pessoas que viviam ligados a ele em um regime de clientelismo. “A casa-grande venceu no Brasil a Igreja, nos impulsos que esta a princípio manifestou para ser a dona da terra. Vencido o jesuíta, o senhor de engenho ficou dominando a colônia quase sozinho. O verdadeiro dono do Brasil. Mais do que vice-reis e os bispos”. (FREYRE, 1979, p. 33)

Assim, a perda da *Casa* é a perda de um símbolo de poder que está relacionado ao domínio do espaço, é a perda do trono pelo rei. Ou seja, não pensamos apenas a casa como um local físico determinado espacialmente, mas como define DaMatta (1984): a casa é um *espaço moral*.

Uma dimensão da vida social permeada de valores e de realidades múltiplas. Coisas que vêm do passado e objetos que estão no presente, pessoas que estão saindo deste mundo e pessoas que a ele estão chegando, gente que está relacionada ao lar desde muito tempo e gente que se conhece de agora. Não se trata de um lugar físico, mas moral: esfera onde nos realizamos basicamente como seres humanos que têm um corpo físico, e também uma dimensão moral e social. Assim, na casa, somos únicos e insubstituíveis. (DAMATTA, 1984, p. 24-25)

A saga de Eulálio e sua decadência são representadas, assim, pela transformação de sua morada, pois este termina sem residência própria, morando de favor em uma favela que se encontra na antiga propriedade rural que já pertencera a sua família. É, ironicamente, a história invertida dos excluídos, mas dos excluídos que já tiveram no poder. E além, disso, a perda da casa é a perda de uma identidade, a qual a rua não consegue nos oferecer, pois a

“casa se exprime numa rede complexa e fascinante de símbolos que são parte da cosmologia brasileira, isto é, de sua ordem mais profunda e perene”. (DAMATTA, 1984, p. 27)

Está imagem da casa, como lugar de segurança, é reafirmado no pensamento de Bachelard (1988) sobre a construção dos *espaços felizes*, em que a casa se transfigura “na topografia de nosso ser íntimo” (BACHELARD, 1988, p. 108).

O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão geométrica. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. (...) Concentra o ser no interior dos limites que protegem. (BACHELARD, 1988, p. 108)

Por isso, quando a rua entra na casa, esta situação é vista como vergonha e temor como podemos perceber na seguinte passagem após a morte de seu pai, quando sua mãe recebe a visita da polícia em sua casa:

Às vezes sinto pena de minha mãe, porque papai não lhe deu sossego nem depois de morto. Sua avó teve de receber em casa o chefe da polícia, aturar perguntas insolentes, pois corria que meu pai tinha sido morto a mando de um corno. (HOLLANDA, 2009, p. 36)

E é, justamente, a fazenda que Eulálio associa a sua infância feliz, o local que o ambiente familiar o protegia de todos os perigos do mundo que enfrentou no momento em que se casou e resolver sair desta sua proteção.

Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam às lembranças das antigas moradas, viajamos até o país da infância imóvel, imóvel como o imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. (...) As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho: nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. (BACHELARD, 1988, p. 113).

Assim, a casa socialmente é um espaço moral que possibilita ao indivíduo ser reconhecido em sua individualidade, e representa para quem a possui um status de poder, visto que não se torna um agregado, uma pessoa que vive de favores.

Já pelo lado íntimo, a casa se relaciona à memória e lembranças que se cruzam com a imaginação, pois a construção deste símbolo remete a um paraíso perdido de nossa infância, e é uma casa que nunca abandonamos. “A casa natal é uma casa habitada” (BACHELARD, 1988, p. 188), pois está inscrita no próprio sujeito, ou seja, a relação é dialética, o espaço fornece identidade e o próprio sujeito configura este seu espaço. O fim do sujeito, também é o

fim de sua casa, e sentencia o próprio narrador Eulálio: “Quando eu morrer, meu chalé cairá comigo, para dar lugar a mais um edifício de apartamentos”. (HOLLANDA, 2009, p. 49)

3.2.2 O Chicote: a violência na carne

Outro símbolo de poder que ele acaba por perder é metaforizado no chicote que se encontra há muitos anos (séculos, conforme sua versão) em sua família, símbolo de autoridade e violência, que serviu para guerras na Espanha e para “domesticar” os negros no Brasil. Assim, ele resume a história deste símbolo:

Saibam vocês que papai tem um chicote guardado ali na biblioteca, atrás da enciclopédia Larousse. Ele um dia me exibiu a peça, a correia trançada de couro de antílope, a flor-de-lis no cabo. É um chicote fora de uso, uma relíquia familiar que ele herdou do pai, meu avô. (...) O Balbino nem era mais escravo, mas dizem que todo dia tirava a roupa e se abraçava num tronco de figueira, por necessidade de apanhar no lombo. E vovô batia de chapa, sem malícia na mão, batia mais pelo estalo que pelo suplício. Se quisesse lanhar, imitaria seu pai, que quando pegava negro fujão, açoitava com grande estilo. O golpe mal estalava, era um assobio no ar o que se ouvia, meu bisavô Eulálio apenas riscava a carne do malandro com a ponta da correia, mas o vergão ficava para sempre. Pegara a manha com seu pai, que veio de além-mar com a frota da corte portuguesa, e quando não estava prestando ouvidos à rainha louca, subia ao convés para dar lições a marujo indolente. Mas isso talvez meu trisavô Eulálio tenha inventado para fazer jus ao chicote que seu pai, o célebre general Assumpção, brandiu em campanha ao lado dos castelhanos contra a França de Robespierre. Para encurtar o conto, esse meu tetravô general era filho de dom Eulálio, próspero comerciante da cidade do Porto, que comprou o chicote em Florença com o intuito de fustigar jesuítas. (HOLLANDA, 2009, p. 102)

Se observamos, o chicote encontra-se relacionado a momentos históricos importantes como contra o movimento revolucionário burguês francês, ou nas ações de correção dos negros e de alguns marujos, é a representação do elemento conservador e opressor, utilizado para a manutenção da ordem social.

Faz-se importante perceber, que estas lembranças, como a citada anteriormente, surgem justamente no momento em que Eulálio se encontra com raiva dos enfermeiros, que segundo ele não o tratavam com o devido respeito de representante de uma grande família, e mereceriam ser castigados da mesma maneira que os antigos empregados de sua casa.

Discurso que faz cair a máscara do homem cordial, que é na verdade, apenas um comportamento ritual de aparência para evitar o conflito, e que quando não consegue o que quer ou quando é contrariado, passa a utilizar da força e violência para impor sua vontade. Como expõe Candido (1995):

O “homem cordial” não pressupõe bondade, mas somente o predomínio dos comportamentos de aparência afetiva, inclusive suas manifestações externas, não necessariamente sinceras nem profundas, que se opõem aos ritualismos da polidez. O “homem cordial” é visceralmente inadequado às relações impessoais que decorrem da posição e da função do indivíduo, e não da sua marca pessoal e familiar, das afinidades nascidas da intimidade dos grupos primários.

(...) Ao que se poderia chamar “mentalidade cordial”, estão ligados vários traços importantes, como a sociabilidade aparente, que na verdade não se impõe ao indivíduo e não exerce efeito positivo na estruturação de uma ordem coletiva. Decorre deste fato o individualismo, que aparece aqui focalizado de outro ângulo e se manifesta como relutância em face da lei que o contrarie. Ligado a ele, a falta de capacidade para aplicar-se a um objetivo exterior. (CANDIDO, 1995, p. 17)

Ou nas palavras de Sergio B. de Holanda (1995):

Nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro. Nossa forma ordinária de convívio social, é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência. (...) Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções. (HOLANDA, 1995, p. 147)

A violência, dessa forma, é apresentada como um constituinte “normal” e corriqueiro do cotidiano, sendo a solução para o estabelecimento da ordem, quando as vontades dos que detêm o poder e a força não são atendidas, sendo apresentada uma das faces, ou máscaras, desse homem cordial. Tendência que fica clara, quando Eulálio expõe a figura do pai e sua forma de fazer “política”:

Por isso não esqueço o dia em que, de saída para o trabalho, ele se inclinou para beijar a minha mãe à mesa do almoço, e vi surgir a ponta do chicote na fenda traseira do seu paletó. Sensacional, era como ver papai de fantasia, com um rabo de couro pendente no paletó de tweed. Ri um bocado, perguntei ao meu pai onde ele ia brincar com aquele rabo. Que é isso, pirralho, ele falou, mas mamãe já se contorcia para espiar as costas dele. Então papai puxou o chicote pela nuca, bateu-o na palma da mão, pensou um pouco e disse, com esses anarquistas nunca se sabe. (HOLLANDA, 2009, p. 104-105)

E a ironia contida neste símbolo se faz quando Eulálio o perde numa invasão policial a sua casa na época da ditadura. A perda do chicote ocorre quando a sua situação financeira já se deteriorara e vivia na Tijuca em um pequeno apartamento com a filha. Eulálio leva uma bofetada de um agente, e vê que não há nada o que fazer, o seu nome e de sua família pouco importavam naquele momento:

Não demorou muito, sete agentes da polícia invadiram nosso apartamento, vasculharam tudo, sacolejaram Maria Eulália, perguntaram por um tal de Pablo, e eu lhes disse que havia um equívoco, o garoto era um Assumpção de boa cepa. Ainda lhes apontei o retrato do meu avô na moldura dourada, mas uns brutamontes me deu

um tapa na orelha e me mandou enfiar o avô no cu. Esse ignorante espalhou no chão meu acervo de fotos, e nem me adiantaria protestar quando confiscou o chicote florentino. (HOLLANDA, 2009, p. 127)

Ele não perde somente um chicote, ele perde antes um poder, um símbolo de violência que se configurava naquele instrumento. Interessante metáfora para a nossa sociedade, que se contrasta ao discurso dissimulado que é amplamente divulgado sobre a sociedade civil, em seus âmbitos históricos e estruturais, como sendo em sua “natureza” extensamente pacífica.

E novamente, como demonstra esta passagem mencionada, a reconfiguração da ordem se dá sempre pelos meios da força, uma violência que na verdade sempre se mostra sem rosto, pois é neste momento que o “indivíduo cordial” retira a máscara e impõe sua vontade. Evidentemente, que “a violência não foi alternativa exclusiva da Ibéria para decifrar e tentar controlar este mundo novo que emergia com, força, ainda que de modo confuso e obscuro” (BAROBOZA FILHO, 2000, p. 279), mas esta questão histórica resiste apesar da modernização e consolidação do Estado de direito no Brasil.

Outro momento de violência, no caso violência física, bem retratada no romance é a morte de seu pai. Assassinado por um marido ciumento que descobre que o pai de Eulálio tinha sua mulher como amante: a mulher do vestido azul. A imagem que justamente irá se fixar na sua memória é o corpo do pai baleado:

Terei a sensação de que o colchão pesa mais um pouco a cada dia, e imaginarei que na palha dentro dele, se impregna a pasta dos meus sonhos e atos solitários. E pensarei que, se eu tivesse virado o corpo do meu pai na garçonnière, ele pesaria igual ao colchão e exalaria o mesmo cheiro. Sempre me lembrarei do meu pai de braços no tapete ensanguentado, e de como o delegado me impediu de tocar o corpo. Ele não precisava gritar comigo, nem me apertar o braço, eu só não queria deixar meu pai daquele jeito, com a boca aberta no tapete. E queria entender por onde entraram tantas balas, porque parecia que todo o sangue dele tinha saído pela boca, aquela grande úlcera. (HOLLANDA, 2009, p. 69)

O que somente nos confirma como as questões de ordem moral são resolvidas na sociedade brasileira: através da violência entre as pessoas, resposta para salvaguardar a honra e o nome perante os outros. Violência que é, invariavelmente, uma marca presente nas relações e na vivência de todos os personagens da trama. Característica que se formata como “natural” no discurso de Eulálio, que quase nunca realiza uma reflexão sobre o fato, mas simplesmente, o apresenta em suas cores cruas. O seu discurso melancólico não apresenta qualquer pudor frente aos seus ouvintes.

Ou seja, na imagem direta de sua reflexão, na naturalização dos atos de força e na imposição de uma violência *simbólica*, conforme conceito bourdieusiano, o seu discurso nos indica que a questão é mais profunda, devido a toda uma carga ideológica que está

impregnada no imaginário nacional, e não se apresenta no primeiro plano das representações nacionais, que forjam imagens de alegria, passividade e camaradagem como características brasileiras. O chicote também é um símbolo fálico, quando Eulálio perde o poder tem a impotência simbólica associada a essa representação.

Ainda em relação à violência simbólica, no romance *Leite derramado* temos algumas passagens em que há um choque entre uma cultura dita erudita e europeia contra uma cultura nacional-popular. Exemplo se dá, quando Matilde toca o samba *Macumba Gegê* do ano de 1923 no piano da mãe de Eulálio:

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 do meu pai. *Mas com mão pesada, ela tocou um batuque chamado Macumba Gegê.* (HOLLANDA, 2009, p. 45, grifos nossos)

Assim, a violência simbólica não está somente relacionada às minorias, mas também a esta elite. Como na citação anterior, a família de Eulálio busca seus referenciais culturais no velho continente, rejeitando o que se produzia nacionalmente. Um outro exemplo, e a recorrência da língua francesa com status social. Eulálio chega a achar impossível que sua esposa pudesse falar tal língua, apesar dos elogios do engenheiro francês Dubosc que “disse ainda que, pelo telefone, minha esposa tinha uma voz cálida e falava um excelente francês.” (HOLLANDA, 2009, p. 44), pois a língua francesa era para Eulálio, e principalmente sua mãe, um produto destinado a ser utilizado apenas por pessoas de sua classe. Já Matilde, apesar de pertencer a uma família rica da elite, era filha ilegítima e também mulata, o que fazia dela uma estranha neste meio no qual Eulálio fazia parte.

A violência simbólica é assim a ideia de que

“as diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais”. (BOURDIEU, 1989, p. 11)

Ou seja, as posições sociais se configuram conforme o capital simbólico que adquirido socialmente.

Contudo, o que se faz importante notar, é que quando as minorias rejeitam ou se rebelam contra as ideologias da elite brasileira, elas sofrem as consequências da violência propriamente física, como bem demonstra a nossa história nacional.

A violência recebe uma interessante leitura na obra de Chico Buarque através da canção *Fado Tropical* de 1973. Os versos desta canção foram escritos para a peça teatral

Calabar, durante a ditadura, mas eles extrapolam em termos de significado o seu momento histórico, pois podem ser lidos em relação a nossa forma sádica de lidar com o outro. Assim canta o conquistador:

Sabe, no fundo eu sou um sentimental
 Todos nós herdamos no sangue lusitano uma
 boa dose de lirismo (além de sífilis, é claro)
 Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas
 Em torturar, esganar, trucidar.
 Meu coração fecha aos olhos e sinceramente chora.
 (HOLLANDA, 2006, p. 206)

E essa representação de nossa realidade se faz bem metaforizada nas relações de Eulálio com outros dois personagens do romance: Balbino e sua esposa Matilde. Relações que se estabelecem dentro de um “campo de poder” (BOURDIEU, 1989, p. 29), ou seja, um campo simbólico em que as relações estão em tensão permanente para a imposição de visão de mundo dos grupos dominantes, no caso de *Leite derramado* a imposição de visão de mundo do personagem-narrador Eulálio.

Da mesma maneira, Eulálio massacra aqueles que o amam. Sendo melancólica a sua narrativa, ela tem também todo o teor sádico que reduz o outro a um objeto. Eulálio também podia chorar: “Sem Matilde, eu andava por aí chorando alto, talvez como aqueles escravos libertos de que se fala. Era como se a cada passo eu me rasgasse um pouco, porque minha pele tinha ficado presa naquela mulher”. (HOLLANDA, 2009, p. 56) Mas na verdade, o choro não era por Matilde, e sim, para si próprio, pois com a distância da esposa ele não teria mais ninguém para impor suas vontades e seu poder. É o choro de uma criança mimada, de uma elite que acredita que o outro existe para servir a qualquer custo.

3.2.3. Os outros: Balbino e Matilde, a questão racial e de gênero no Brasil.

A discussão sobre a miscigenação, como apontamos anteriormente, é tema bastante recorrente no discurso das ciências sociais no Brasil. Porém, gostaríamos de acrescentar o pensamento de Roberto DaMatta (1986) sobre o tema, pois a sua posição sobre este assunto nos auxiliará na leitura deste tema dentro do romance *Leite derramado*. No livro *O que faz o Brasil, Brasil?*, DaMatta (1986) dedica um capítulo sobre a questão racial no Brasil.

Em seu argumento demonstra como um “racismo à brasileira” se configura nas práticas sociais e estabelece uma falsa ilusão de aceitação da miscigenação e do *mulato* em nossa sociedade. DaMatta (1986) realiza uma comparação com o racismo nos Estados Unidos

e na Europa, que definem institucionalmente a sua discriminação, através da restrição de acesso a certos lugares, ou na disputa no mercado de trabalho, criando, dessa forma, fronteiras bem claras sobre quem é superior e quem é o inferior. “Isto é, entre o preto e o branco (que nos sistemas anglo-saxão e sul-africano são termos exclusivos), nós temos um conjunto infinito e variado de categorias intermediárias em que o mulato representa uma cristalização perfeita”. (DAMATTA, 1986, p. 33)

No Brasil, assim, as fronteiras se enfraquecem aparentemente, criando um falso clima de harmonia racial.

De fato, é mais fácil dizer que o Brasil foi formado por um triângulo de raças, o que nos conduz ao mito da democracia racial, do que assumir que somos uma sociedade hierarquizada, que opera por meio de gradações e que, por isso mesmo, pode admitir, entre o branco superior e o negro pobre e inferior, uma série de critérios de classificação. (DAMATTA, 1986, p. 39)

Nesse sentido, passemos a verificar como esta questão da raça se desenvolve no discurso de Eulálio, através de sua relação com os outros personagens de sua história.

O personagem que representará a questão do negro no Brasil no romance de Chico Buarque é o negro Balbino. Personagem que já é inicialmente definido pelo narrador como uma pessoa “de índole prestativa” (HOLLANDA, 2009, p. 19). Discurso que já nos aponta para uma posição dissimulada, visto que Balbino, apesar de ser livre, diferentemente do pai, ainda trabalhava na família Assumpção e era tratado como os seus antepassados.

Em seguida, o narrador realiza uma rápida apresentação deste seu companheiro de infância, explicando como este se tornou “parte de sua família”:

Assumpção, na forma assim mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos. Curioso é que seu filho, também Balbino, foi cavalariço do meu pai. E o filho deste, Balbino Assumpção Neto, um preto meio roliço, foi meu amigo de infância. Esse me ensinou a soltar pipa, a fazer arapucas de caçar passarinho, me fascinavam seus malabarismos com uma laranja nos pés, quando nem se falava em futebol. Mas depois que entrei no ginásio, minhas idas à fazenda escassearam, ele cresceu sem estudos e perdemos as afinidades. (HOLLANDA, 2009, p. 18).

Temos aqui a reprodução entre as gerações de escravos com o mesmo nome, assim como o nome Eulálio se repete no tempo, contudo o sobrenome do escravo seria popular, ou seja, sem um “p”. E, além disso, devemos destacar que o nome Balbino representa um índice interessante, pois tem como significado o que não tem a capacidade de falar, mas apenas um ser que balbucia: um “balbucador”. E, exatamente, em nenhum momento Eulálio reproduz qualquer diálogo que tenha realizado com Balbino. Este seu amigo de infância é apenas considerado por Eulálio como um indivíduo inferior, apesar de não explicar o motivo, e

sempre se referir a sua origem ou cor. E assim, ao negro, como percebemos, não é dado o direito à fala pelo homem branco.

Outra questão recorrente no discurso de Eulálio é a necessidade de declarar que sua família sempre cuidou bem dos negros, e assim, estes deveriam se sentir agradecidos de sua situação, como é indicado no discurso dissimulado de Eulálio aos enfermeiros que lhe davam atendimento: “Tampouco contra a raça negra nada tenho, saibam vocês que meu avô era um prócer abolicionista, não fosse ele e talvez todos aí estivessem até hoje tomando bordoadas no quengo”. (HOLLANDA, 2009, p. 193).

Nesta passagem, novamente o narrador não perde a oportunidade de se colocar em uma classe superior ao intitular seu avô como um “prócer”, ou seja, um homem importante da nação ou partido. E também, temos nesta fala uma importante configuração de nossa cultura, que nega qualquer preconceito de cor. Um discurso que mostra o lado mais perverso do tratamento desta questão racial, pois tenta-se dissimular o fato, fingindo que este não ocorre, apesar das diferenças sociais que existem na estrutura de classes da sociedade brasileira, historicamente construídas. A propósito da dissimulação e suas consequências, vejamos o que diz Roberto DaMatta (1986):

A consequência disso, sabemos bem, é a dificuldade de combater o nosso preconceito, que em certo sentido tem, pelo fato de ser variável, enorme e vantajosa invisibilidade. Na realidade, acabamos por desenvolver o preconceito de ter preconceito, conforme disse Florestan Fernandes numa frase lapidar. (DAMATTA, 1986, p.34)

Balbino é, dessa forma, a representação da grande ferida relacionada à questão racial no Brasil. Personagem que é a alegoria de um discurso e preconceituoso, se configurando no quadro desta violência sobre uma parcela da população que nunca teve voz, e sempre foi encarada como um objeto e, além disso, é exigida de sua parte a agradecer pelos “bons tratos” e “boas intenções” daqueles que teriam sido bons senhores, e que são, também, defendidos no discurso de Eulálio:

Muitos de vocês, se não todos aqui, têm ascendentes escravos, por isso afirmo com orgulho que meu avô foi um grande benfeitor da raça negra. Creiam que ele visitou a África em mil oitocentos e lá vai fumaça, sonhando fundar uma nova nação para os ancestrais de vocês todos. (...) Conquistou o apoio da Igreja, da maçonaria, da imprensa, de banqueiros, de fazendeiros e do próprio imperador, a todos parecia justo que os filhos de África pudessem retornar às origens, em vez de perambularem Brasil afora na miséria e na ignorância. (HOLLANDA, 2009, p. 50-51)

A visão de Eulálio sobre Balbino se torna ainda mais cruel quando este na sua juventude o reconhece como simples objeto sexual:

Estava claro para mim que o Balbino queria me dar a bunda. Durante um período, para você ter uma ideia, encasquetei que precisava enrabar o Balbino. Eu estava com dezessete anos, talvez dezoito, o certo é que já conhecia mulher, inclusive as francesas. Não tinha, portanto, necessidade daquilo, mas do nada decidi que ia enrabar o Balbino. (...) Só me faltava ousadia para a investida final, e cheguei a ensaiar umas conversas de tradição senhorial, direito de lei -, primícias, ponderações tão acima de seu entendimento, que ele já cederia sem delongas. (HOLLANDA, 2009, p. 20).

Porém, desiste da ideia e acredita no que diz a si mesmo: “No entanto garanto que a convivência com Balbino fez de mim um adulto sem preconceitos de cor”. (HOLLANDA, 2009, p. 20). Novamente, nesta passagem, a tentativa de harmonizar a situação através da falsa ideia de uma ausência de preconceitos, que se reflete por toda a sociedade. Pois como expõe DaMatta (1986), este fato se configura principalmente por que

a sociedade brasileira ainda não se viu como sistema altamente hierarquizado, onde a posição de negros, índios e brancos está ainda tragicamente de acordo com a hierarquia das raças. Numa sociedade onde não há igualdade entre as pessoas, o preconceito velado é forma muito mais eficiente de discriminar pessoas de cor, desde que elas fiquem no seu lugar e “saibam” qual é ele. (DAMATTA, 1986, p. 38)

Ou seja, um verdadeiro mascaramento que sempre diverge das ações e discursos, como apontam os momentos de raiva do personagem-narrador, quando, por exemplo, se encontrava no hospital e se dirige aos enfermeiros, ameaçando-os: “Papai não admite que alguém encoste no filho, fora ele e mamãe. (...). Mas assim que voltar da Europa, se ouvir falar que deram na cabeça do filho, vai distribuir chibatadas às cegas por aí”. (HOLLANDA, 2009, p.102-103). Aqui, novamente, a imposição da violência, como meio de reorganizar a hierarquia velada de nossa sociedade.

Além, da personagem Balbino, outra que tem grande significação é a personagem Matilde, a esposa de Eulálio.

Matilde é a personagem que está associada diretamente ao título do romance *Leite derramado*, o qual nós analisaremos mais frente. É também a personagem estará relacionada à questão da cor e da origem em diversos momentos de sua apresentação. Ela é a mulata que conforme a definição da mãe de Eulálio tem “cheiro de corpo”. (HOLLANDA, 2009, p. 20).

A posição do mulato em nossa sociedade é a do ser ambíguo, intermediário, e que foge ao dualismo do preto e do branco, presente nas sociedades anglo-saxônicas, mas que por outro lado, reforça o nosso mascaramento e dissimulação sobre o preconceito.

Se o mulato é um ser intermediário e ambíguo, uma espécie de Dona Flor das relações raciais brasileiras, categoria que existe de fato e de direito na ideologia

social da sociedade e se legitima precisamente por instituir o intermediário e a síntese dos opostos como algo positivo, sua associação com o Paraíso nos ajuda a entender a genial sensibilidade de Antonil para os valores mais profundos da nossa sociedade. Porque não há dúvida alguma de que ele percebeu o valor positivo que associamos ao intermediário, a categoria que fica no meio, ao ser situado entre os extremos e que, por isso mesmo, permite a sua associação e a negação de suas tendências e características antagônicas. (DAMATTA, 1986, p.34)

Contudo, é importante destacar que Matilde também é uma personagem, que segundo Perrone-Moisés (2009) ainda não foi tratada e analisada de forma correta pela crítica basicamente masculina, pois o romance *Leite Derramado* também

é a história de uma mulher que, embora exposta de modo indireto, pelas linhas tortas da memória do narrador, tem uma consistência e uma pungência excepcionais. O livro não é apenas divertido. A história de Matilde é de uma profunda tristeza”. (PERRONE-MOISÈS; 2009)

Matilde já no início do seu relacionamento com Eulálio passa a ser rejeitada pela família de seu namorado .Eulálio chega a ser subornado pela mãe com uma viagem para a França, a qual rejeita de primeiro momento, mas é obrigado no fim a acatar a decisão autoritária de sua mãe.

Porém, o desejo de unir-se a Matilde permanece e somente após uma atitude impulsiva de sua futura esposa, que se declara grávida a família, possibilita efetivar a sua vontade: “Foi quando Matilde entrou com o lance decisivo, comunicou aos pais que estava grávida. Não era verdade, Matilde nunca abriu mão de casar virgem. Mas para um deputado federal, por mais liberal que fosse, ter uma filha mãe solteira não convinha”. (HOLLANDA, 2009, p. 72). Destacamos este fato, pois esta cena demonstra uma das qualidades desta personagem feminina que contrasta diretamente com a de Eulálio: a determinação em suas ações na parte inicial da narrativa.

A personagem Matilde será, assim, retratada como a parte exótica da história, já sendo identificados os seus modos diferentes desde criança:

Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas que cantaram na missa do meu pai. Eu já a tinha visto de relance umas vezes, na saída da missa das onze, ali mesmo na igreja da Candelária. Na verdade nunca a pude observar direito, porque a menina não parava quieta, falava, rodava e se perdia entre as amigas, balançando os negros cabelos cacheados. Saía da igreja como quem saísse do cinema Pathé, onde na época exibiam fitas em série americanas. (HOLLANDA, 2009, p. 20)

Matilde, dessa forma, representa a vida do romance. É dela que surgem a alegria e as cores. Ela se veste de laranja o que incomodava o seu marido, pois representa a *cor do ciúme* segundo Eulálio. Ela é que toca um batuque no piano da mãe de Eulálio. É ela quem dança e

escuta em sua vitrola samba e musica popular. É ela a personagem que tira a razão de Eulálio e o leva a ter pensamentos pecaminosos na Igreja. Definitivamente, Matilde representa o oposto de Eulálio.

Por outro lado, Matilde, também, será no romance a parte mais melancólica e angustiante da memória do narrador, que não será capaz de nos explicar e entender o sofrimento que se abate sobre sua esposa, visto que seu discurso somente se volta para si próprio, num narcisismo constante. Em nenhum momento a vida de Matilde é nos narrada. Essa é a melhor representação da mulher como “subalterno” no romance: ela não tem voz, como Balbino também não tem.

Eulálio, assim, como ele se descreve na fotografia do Porto, é aquele indivíduo que estará retratado no preto-e-branco. É o que olha constantemente para trás. O seu mundo é cinza, e será esse cinza que contaminará a vida em Matilde, que com o tempo mudará seus jeitos e roupas e se tornará uma grande incógnita para Eulálio. O autoritarismo de seu marido e seu etilo de vida exerce tamanha violência sobre Matilde que modifica toda a sua forma de via, levando a se transformar em uma pessoa depressiva e distante de Eulálio.

Durante o desenvolvimento do romance, a vida de Matilde não é contada de forma clara e seus desejos e vontades não são apresentados. Somente temos a narrativa não confiável de Eulálio, e assim, sua verdade é a que prevalece, como um Dom Casmurro machadiano que fala sobre a personagem feminina Capitu. Lembrando que a personagem Capitu de Machado de Assis é acusada de adultério por seu marido Bentinho (o Dom Casmurro), contudo sem a apresentação de provas consistentes. O que é oferecido ao leitor sobre o adultério de Capitu, gira em torno de divagações e das imaginações do seu marido Bentinho, assim como ocorre de forma no discurso de Eulálio. Ambos os discursos de Eulálio e Bentinho representam a versão autoritária do homem sobre a mulher, representação da relação de poder sobre a mulher na sociedade brasileira.

Esta relação se reflete em seu discurso. Para exemplificar, tomemos as várias versões para o desaparecimento de sua esposa oferecidas a sua filha durante a história, o que deixa em suspense o verdadeiro ocorrido:

As cinco versões do sumiço de Matilde são as seguintes: morte de parto; morte em desastre de automóvel na antiga Rio-Petrópolis; morte por afogamento; fuga para a França com o engenheiro francês; morte por tuberculose num sanatório. As três primeiras versões são contadas à filha, segundo o próprio narrador, como “mentiras piedosas”. A fuga para a França narrada toda no condicional, é claramente reconhecida como imaginação de um ciumento. A última parece ser a verdadeira, porque quando ela é contada à filha o narrador usa o verbo “revelar”: “revelei-lhe que...”. Mas, depois de tantas versões falsas, esta também fica sujeita a dúvida para o leitor. Ainda mais que Eulálio nunca abriu a carta do médico que narrava a doença. (PERRONE-MOISÉS, 2009)

Se observamos essas histórias, a responsabilidade da ausência recai sempre sobre Matilde. Já Eulálio não tem capacidade crítica de pensar em suas responsabilidades pelo fato ocorrido a sua esposa.

Ante de continuar a leitura da personagem Matilde, vamos nos deter em outra personagem que está ligado diretamente à história do narrador: a sua filha Maria Eulália. As diversas versões de desaparecimento de Matilde influenciaram diretamente Maria Eulália, que crescerá sem mãe, sofrendo preconceito na escola devido a este fato. Ela, inclusive, será retratada como uma sonhadora, que vai degradando o patrimônio da família e é por muitas vezes a ouvinte de seus relatos.

Maria Eulália se casa com Ameringo Palumba, que irá iludi-la ao fugir com o dinheiro da venda do casarão. Mas este deixará uma herança para a família de Eulálio, pois o nome Palumba, vem do latim *Palumbus*, *-i*, que pode significar pomba; amante (em um sentido figurado), e também “fazer cair alguém na esparrela de outro” (SARAIWA, 2006, p. 838), ou seja, *Palumba* é um termo que indica um índice muito interessante no contexto do romance. Este nome tem inserido em si a ideia da malandragem (pregar peças ou golpes em outras pessoas para levar vantagens). E esta característica é constantemente identificada como um dos elementos constituintes da cultura brasileira.

Os netos de Eulálio receberão essa “herança” do nome: todos se chamaram Eulálio Assumpção Palumba, o que levará a confusão do patriarca da família quanto a qual neto ocorreu determinada história. O seu bisneto, fazendo jus ao nome, ou seja, um bom orador que gosta de pregar peças nos outros, irá tomar seu último imóvel como garantia a um agiota e não irá pagar a dívida, levando Eulálio para a favela com a filha. Cria-se uma relação de pai rico, filho extravagante, neto pobre e bisneto marginal: “É como se dizia antigamente, pai rico, filho nobre, neto pobre. O neto pobre calhou de estar na sua barriga, Eulálio d'Assumpção Palumba”. (HOLLANDA, 2009, p. 38)

Após ser abandonada por Ameringo, Maria Eulália se relaciona com um jogador de futebol, cujo nome era Xerxes e era seu vizinho no prédio da Tijuca. O encontro de Eulálio com este jogador é uma outra passagem que nos aponta para a dissimulação de hierarquia em nossa sociedade, visto que em seu prédio havia um elevador de serviços para os empregados e as pessoas de cor, o que leva Eulálio a sugerir para Xerxes que ele utilizasse o elevador de serviço por ter traços de nordestino. Assim, é apresentada a situação:

O edifício tem lá sua classe, com o hall de entrada metido a *art déco*, os vizinhos são discretos os porteiros limpinhos. Trata-se enfim de um ambiente seletivo, e era natural

que me causasse espécie entrar comigo no elevador um grandalhão com cara de nortista, nariz chato, pele grossa. Indiquei-lhe o elevador de serviço, mas ele me deu as costas e apertou o botão do meu oitavo andar. Maria Eulália lá em cima riu à beca do incidente, segundo ela eu era a única pessoa do Rio de Janeiro a desconhecer o Xerxes. Até meu neto tinha uma figurinha do veterano center-half do Fluminense Football Club, e com isso acabo de lembrar que já não moro em Copacabana há muito tempo. (HOLLANDA, 2009, p. 142)

Em um outro momento, quando Maria Eulália se converte em evangélica e passa a frequentar a igreja, nosso narrador expõe mais uma de suas observações preconceituosas sobre a questão do negro, mas agora ligada à religião:

E eu sou obrigado a ouvir essas enormidades no alto-falante, Maria Eulália expõe sua mãe ao juízo daquela gentalha da igreja. Não vai aí a intenção de ofender os mais humildes, sei que muitos de vocês são crentes, e nada tenho contra sua religião. Talvez até seja um avanço para os negros, que ainda ontem sacrificavam animais no candomblé, *andarem agora arrumadinhos com a Bíblia debaixo do braço*. (HOLLANDA, 2009, p. 193, grifos nossos)

Esta passagem é bastante interessante por representar a mentalidade da elite em relação ao preconceito racial no Brasil. Além do tom irônico com que se expressa o narrador sobre a “evolução” dos negros, podemos observar a incapacidade de identificação de Eulálio com este grupo social, os “humildes”. O narrador sempre se coloca em outro patamar, mesmo se encontrando em uma situação financeira igual ou pior do que as dos seus vizinhos. Ele acredita fazer parte de um outro estamento social.

Agora, retornando à personagem Matilde, observamos que a relação afetiva do narrador com ela se configura em um amor imaturo, que somente buscava ter, e não se doava. Pois, todos os seus relatos mostram como era violento e possessivo, além de autoritário, o que acabou por retirar toda a alegria de Matilde. Uma passagem forte e que une sua violência descabida se dá no encontro de Matilde com Balbino, ao dançarem a música *Jura* de Noel Rosa:

Perguntei por Matilde, Balbina me apontou o chulé, e já do portão se ouvia música. Pensei que fosse um maxixe, mas era o tal do samba que ela deu para ouvir todo dia: jura, jura, jura de coração. A porta de casa estava escancarada, e na sala deparei com Matilde de maiô, dançando com o preto Balbino. Sim, o preto Balbino, eu não acreditei, mas era ele. Não reagiram ao me ver, os dois continuaram a dançar e a me olhar e a me sorrir como se nada fosse. Balbino vestia uma calça roxa muito justa, sua bunda maior que a da irmã, e ver minha mulher nos braços daquele crioulo foi para mim a pior infâmia. Ele dançava rebolando a bunda, ela ria que se ria, e o cantor com voz de maricas cantava: daí então dar-te eu irei o beijo puro na catedral do amor. A cena foi ficando insuportável, os dois não queriam parar com aquela dança nojenta, então dei um pontapé na vitrola de Matilde. O disco voou, partiu-se em cacos no chão, voaram também o prato e o braço da vitrola. Matilde me olhou atônita, Balbino correu com passos curtos. (HOLLANDA, 2009, p.116)

E posteriormente, Eulálio tenta reparar seu erro comprando uma nova vitrola com novos discos para Matilde: “Voltei de novo pelo centro da cidade, onde comprei uma radio vitrola RCA Victor de último tipo e dois álbuns com vinte e quatro discos de samba. Matilde ficou boba com o presente, voltou às boas comigo, *ela era leve de espírito*”. (HOLLANDA, 2009, p. 116) (grifos nossos). E é, dessa forma, que ele qualifica Matilde: um indivíduo de qualidades menores que as suas, de pouca capacidade intelectual, pois os seus gostos eram os da cozinha. Assim, seu discurso recorrentemente depreciava a sua esposa, pois além de ter “cheiro de corpo”, uma clara insinuação à cor de sua pele, tem também, segundo Eulálio, gosto pela cozinha, único local permitido a grande maioria dos escravos e servos nas casas da elite brasileira.

Está questão depreciativa e de crítica social em relação à questão da miscigenação e da situação da mulher em nossa sociedade, são, assim, constantes no nosso narrador, e se configuraram na sua relação direta com Matilde. Quadro, também, identificado por Perrone-Moisés (2009) em sua leitura:

A cor da pele também é obsessivamente lembrada, e pertence ao aspecto de crítica social do romance. Para Eulálio, Matilde era “castanha”, descendente de mouros ibéricos ou de índios, jamais mulata. (...) Matilde, que virá ocupar o lugar das antigas escravas que seu avô ia procurar na senzala. Como em muitos outros pontos do romance, a falsidade é captada pelo leitor e não pelo narrador. (PERRONE-MOISÉS, 2009)

Eulálio reprimiu totalmente o espírito de sua esposa, o que a levou a enlouquecer, e ser internada pelo médico: “Ele vinha de interná-la num sanatório em região montanhosa de clima seco, onde colegas sanitaristas lhe prestariam assistência especial, apartada de enfermos de baixa esfera”. (HOLLANDA, 2009, p. 162-163).

Esta forma de possessão fica claramente simbolizada através de sua ação de sorver o leite destinado a sua filha no próprio seio de Matilde: “Eu gostava de vê-la amamentar, e quando ela trocava a criança de peito, às vezes me deixava bicar no mamilo”. (HOLLANDA, 2009, p. 85)

A passagem que dá título ao romance se desenvolve quando Eulálio ao chegar a casa imagina que Matilde está lhe traindo, pois ele escuta alguns gemidos de sua esposa. Contudo, o que ele vê quando entra no banheiro é Matilde sofrendo para retirar o leite dos seios. E a imagem que se destaca é o leite materno derramado sobre a pia do banheiro. Sua esposa não gemia de prazer, mas sofria. A passagem é narrada dessa forma:

Cheguei sem fôlego à porta entreaberta do banheiro, e o que vi foi Matilde debruçada na pia, como se vomitasse. Por um segundo me ocorreu que pudesse estar grávida, depois vi seu ombro direito nu, ela arriara uma banda do vestido. Corri para abraçar, envergonhado do meu mau juízo, mas ela apurou o vestido bruscamente

e se esquivou de mim, deixando a torneira aberta. E vi respingos de leite nas bordas da pia, o ar cheirava a leite, vazava leite no vestido da sua mãe, (HOLLANDA, 2009, p. 136)

Uma cena representada de maneira forte e melancólica, demonstrando claramente o narcisismo de Eulálio que somente tem preocupação com a sua pessoa, e por outro lado, a dor de Matilde, que desistira da sua vida devido à configuração de uma violência simbólica, a que ela era submetida. O leite derramado é a própria vida de Matilde que se esvazia.

Assim, temos duas possibilidades de leituras para esta metáfora que dá nome ao romance.

A primeira, o derrame do leite pode ser associado à questão da própria mestiçagem, a mistura da mestiça Matilde com a brancura de Eulálio: o branco que se derrama e se mistura, que é própria de nossa cultura, e é tratada de forma preconceituosa no cotidiano nacional. Essa mistura geram as futuras gerações, como representado através dos netos de Eulálio, que a cada geração se tornam mais miscigenados.

Por outro lado, o leite que se representar a história de todo um país que tem na raiz de sua constituição a violência dissimulada e também física, como apresentamos anteriormente. O leite derramado é o símbolo de uma vida perdida e que além de tudo é esquecida, pois a versão é apenas de Eulálio, a versão masculina branca, a versão elitista que se oficializará. O leite que se derrama quando o preconceito de cor impera nos discursos cotidianos para criar uma diferenciação social.

Se no ditado popular se diz: “Não adianta chorar pelo leite derramado”, é justamente o contrário que o romance nos força a pensar, pois se faz necessário e urgente se discutir as feridas e violências geradas contra os negros, as mulheres, as crianças, os pobres, e todos os que estiveram submetidos a um poder excludente e massacrante.

Contudo, faz-se necessário superar este discurso que tenta nivelar o que não é na realidade. Pois como bem lembrar DaMatta (1986):

Na nossa ideologia nacional, temos um mito de três raças formadoras. Não se pode negar o mito. Mas o que se pode indicar é que o mito é precisamente isso: uma forma sutil de esconder uma sociedade que ainda não se sabe hierarquizada e dividida entre múltiplas possibilidades de classificação. Assim, o “racismo à brasileira”, paradoxalmente, torna a injustiça algo tolerável, e a diferença, uma questão de tempo e amor. Eis, numa cápsula, o segredo da fábula das três raças... (40)

A leitura do romance *Leite derramado* é, dessa forma, a crítica desse discurso fácil e enganoso que impera em nosso cotidiano. Contudo, o romance tem a capacidade de representar a nossa formação cultural através de nossas próprias sentenças, julgamentos e

visão de mundo, pois, satiricamente, utiliza-se de um narrador delirante para mostrar o que somos e não o que imaginamos que somos.

Inserido no projeto literário de Chico Buarque, o romance *Leite derramado* é a representação de um país e de suas origens formadoras, e não somente uma simples crítica cultural.

Enquanto intelectual crítico, Chico Buarque executa uma leitura de nossa sociedade tomando como princípio o seu cotidiano, o que leva Pereira (2011), a defini-lo como produtor cultural. Contudo, “sua figura reúne o sonho do compromisso e da identidade entre uma elite esclarecida e um povo que enfim teria encontrado seu lugar e destino. Se há um fio vermelho que atravessa e unifica sua obra imensa e variada é aquele que faz dela ao mesmo tempo registro e memória do ‘país da delicadeza perdida’”. (SILVA, 2004, p. 16)

Conclusão: as possibilidades de se visualizar um futuro

O futuro reduz-se às proporções angustiantes de um túnel onde se penetra mugindo a dor antiga que não consegue sarar, antiga como a morte que dentro de nós cresce, desde a infância, o seu musgo pegajoso de febre, convidando-nos à inacção dos moribundos. (ANTUNES, 2010, p. 73).

Ao final desta dissertação, esperamos ter atingido os nossos objetivos de trabalho, ou ao menos ter possibilitado novas reflexões sobre a obra de Chico Buarque e sua visão sobre o Brasil.

Inicialmente, apresentamos a relação entre o artista-compositor e o artista-escritor, a fim de concluirmos que existe uma intenção programática na obra de Chico Buarque para se pensar o Brasil. As duas *personas* – compositor e escritor – possuem perspectivas divergentes em alguns momentos, mas se integram e fazem parte do mesmo projeto, que é construído deste os anos 60 na obra buarquiana.

Em relação à sua produção literária, mais especificamente o romance *Leite Derramado*, esta pode ser entendida como uma revisão histórica-social de nossa cultura. Assim, “a revisão toma dimensão de programa quando a ficção encaminha-se intencionalmente para as relações entre discurso e ideologia”. (PEREIRA, 1994, p. 19). E o discurso de Chico Buarque repensa criticamente a *cordialidade* brasileira e apresenta as mazelas e os traumas de nossa formação. Dessa forma, a obra de Chico Buarque se distancia dos discursos ideológicos que forjam um conceito de nação elitista e excludente. Em sua produção artística, temos a apresentação de nossas tensões sociais através de diversos elementos do nosso cotidiano. Esses elementos sociais e culturais, por diversas vezes, são jogados nos porões de nossas casas como se não existissem, e nós esperamos que eles simplesmente desapareçam.

Assim, as canções, as peças teatrais e os romances destacam nossas feridas históricas e sociais, mas vão, além disso, demonstrar que estas feridas se acumulam e tomam o espaço de toda a “casa”. Quando percebemos tal situação, se é que conseguimos perceber, os traumas e as feridas são nossas convivências naturais do dia a dia. Muitas das vezes esses elementos são tratados com naturalidade em nossa paisagem social cotidiana.

Por isso, focalizar como Chico Buarque pensa sobre o ambiente íntimo do lar é pensar o que é o Brasil no cotidiano, pois é na intimidade que nossas máscaras caem e os discursos ideológicos e preconceituosos ganham forma de verdade, reproduzindo-se em todos os espaços. Esses foram os objetivos de nosso trabalho na segunda parte de nossa dissertação.

Dessa forma, pensar na literatura como um processo que dialoga com o mundo sócio-histórico é discutir a relação ficção e real, sendo que “o real que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2003, 377) e se constrói na sua forma fragmentada e agonizante, na tentativa de expressar o indizível, de expor uma experiência que somente pode ser retomada através da linguagem, não enquanto expressão da realidade, mas da subjetividade do sujeito que vivenciou fatos esvaziados de humanidade, e precisa, através do ato mais humano que é a língua, se humanizar novamente para que o trauma possa ser vivenciado em sua totalidade e profundidade.

A leitura de *Leite Derramado* possibilita a representação de nossos silêncios, que, associados aos nossos preconceitos, geram uma imagem de tudo o que muitas vezes negamos ser, como, por exemplo, machistas e racistas.

Assim, o projeto político na obra de Chico, que repensa o Brasil, precisa, antes de projetar uma nação mais solidária, nos apresentar um Brasil que muitas vezes queremos esquecer. E justamente sua arte, seja canções ou literatura, se faz no choque com o discurso ideológico que massifica a ideia de uma nação acolhedora e justa e que se torna contraditória quando comparada à realidade vivenciada por todos.

Evidentemente, o passado é um ponto chave para reflexão dos traumas. Esclarecê-los é clarear, ou gerar uma revisão do próprio presente. Logo, quando o narrador de *Leite Derramado* conta o seu passado, ele possibilita que o leitor reavalie o seu passado e entenda o presente que este personagem vivencia. Isso abre a possibilidade de o leitor pensar sobre a sua própria realidade, criando um processo de revisão. Sendo assim, como expõe Pereira (1994): “Se o passado não pode ser compreendido senão através dos instrumentos conceituais do presente e em função do próprio presente, uma conclusão sobre a história será sempre ‘um passo de revisão’ de conclusões anteriores”. (PEREIRA, 1994, p. 18)

Por outro lado, devemos ter em mente que o momento da escrita passa a ser a ação do impossível, de tentar restaurar o que não pode ser recuperado, pois a experiência não pode ser novamente vivida, mas, simplesmente, representada.

Contudo, esta tentativa de representação é uma frágil ação para tentar organizar o imaginário social, de colocar ordem em ruínas que o constituem. Cabe ao artista apresentar a dura imagem de uma nação que não abraça a todos os indivíduos enquanto cidadãos. Ele tem também a tarefa de criar um amplo questionamento sobre a nossa própria história e seus silêncios: o silêncio infringido aos índios, africanos, mulheres e crianças, que sempre estiveram à sombra das narrativas. A mudez daqueles que foram massacrados, como em

Canudos, ou em período mais recentes, como a ditadura de Vargas, ou a ditadura militar dos anos 60 e 70. A obra de Chico Buarque busca exatamente repensar esses silêncios.

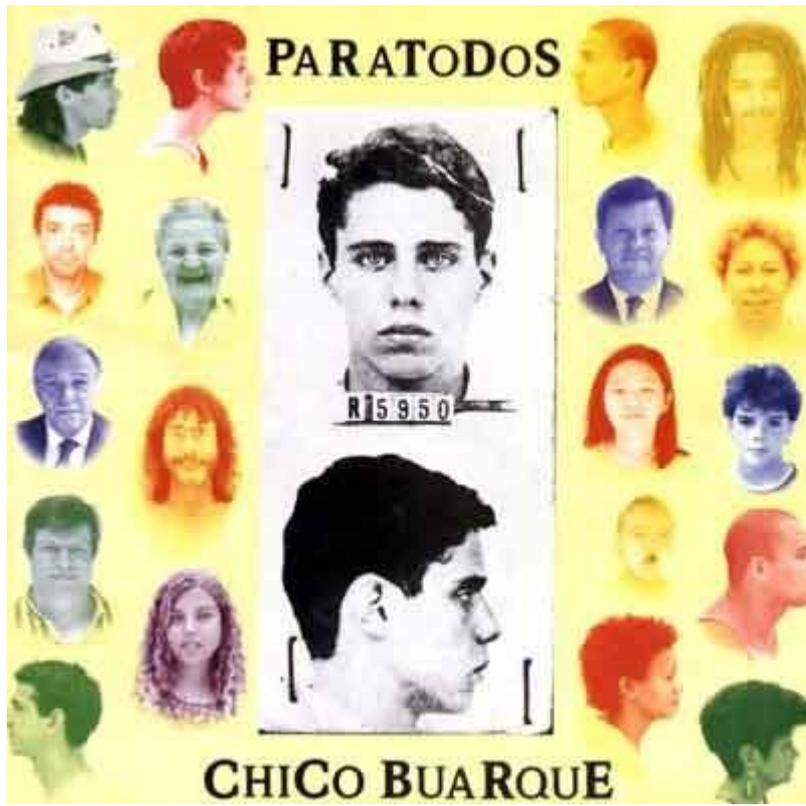
Assim, a literatura buarquiana torna-se um instrumento de releitura da nossa história e de denúncia das ideologias e dos discursos dissimulados que pairam sobre o povo. Um discurso que divulga uma predestinação para uma suposta grandeza que sempre acontecerá amanhã, e, por não observar o próprio passado, acaba por repetir os mesmos erros.

Por isso, a literatura de Chico trabalha apresentando nossos traumas não somente no passado, mas as questões conflitantes que perduram insistentemente em nosso presente. Sua literatura se torna um projeto de reflexão histórica para entendermos o que somos hoje. E suas canções e romances vão além quando narram parte das ruínas de nossa existência enquanto nação. Por isso, “a narração de uma história de sucessos explode em fragmentos e estilhaços: em ruínas. Ruínas representam aqui justamente a síntese paradigmática entre tempo e espaço: ruína é uma imagem-tempo” (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 394/395) que possibilita olharmos para este nosso eu coletivo que poucos querem observar.

É claro que ainda ficam algumas questões, pois a experiência é a do narrador, e ela não pode ser transferida, mas este ouvinte do eu-narrador Eulálio, que por vezes é o próprio leitor, terá a possibilidade de entender a herança que recebe? Em Walter Benjamin (1975), temos uma impossibilidade: “as experiências perderam muito do seu valor. E parece que assim continuarão perdendo”. (BENJAMIN, 1975, p. 63). A perda de valor significa que, mesmo sofríveis, as experiências de dor não podem ser intercambiadas. E, apesar do volume de livros que serão gerados por soldados que retornam de conflitos, estas experiências serão pobres, não serão intercambiáveis.

Contudo, o projeto político-literário de Chico Buarque possibilita uma reflexão sobre o discurso hegemônico que projetou o nosso país. Sua produção artística é um trabalho de constante luta contra a permanência de uma falsa imagem nacional a qual tenta se projetar em um futuro, que, na verdade, *reduz-se às proporções angustiantes* e sufocantes. Seu projeto se relaciona com um mito de nação, mas uma nação mais justa, afetiva e igualitária, porque justamente coloca em primeiro plano a poeira e sangue que se escondeu em nossos porões. Assim, seu mito-Brasil abre a possibilidade de um diálogo, de forma a mostrar que, apesar dos sérios problemas, o “país das delicadezas” ainda é viável.

Anexo I.



REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico e A poética do Espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BARBOZA FILHO, Rubem. *Tradição e artifício: Iberismo e Barroco na formação americana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000.

BENJAMIN, W. *O Narrador*. In: BENJAMIN, W., HORKHEIMER, M., ADORNO, T. e HABERMAS, J. *Textos Escolhidos*. Coleção Os pensadores. Rio de Janeiro: Editora Cultural, 1975.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é solido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das letras, 2007.

CANDIDO, A. *A educação pela noite & outros ensaios*. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. O significado de “Raízes do Brasil”. In : HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

COELHO, Marcelo. Chico Buarque faz um livro impopular. In: *Folha de São Paulo*. 03/ago/1991. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_coelho.htm>>. Acessado em: 03/11/2012.

COUTINHO, Isabel. *Chico Buarque: a primeira entrevista sobre o romance Leite Derramado*. 18/jul/2009. Disponível em: <<<http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2009/07/18/chico-buarque-a-primeira-entrevista-sobre-o-romance-leite-derramado/#sthash.2zUyfBu4.dpuf>>> Acessado em: 03/11/2012.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

EDLER, Sandra. *Luto e melancolia: à sombra do espetáculo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FONSECA, R. *Feliz Ano Novo*. 3ed. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-196). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico*. CD, 2011.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Tantas palavras* - Chico Buarque. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- HOLLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro; Aeroplano, 2004.
- MANNHEIM, K. *Ideologia e Utopia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização – Uma interpretação Filosófica do pensamento de Freud*. 8 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico – Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982. Teatro
- ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Cultura Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- OUTHWAITE, W. e BOTTOMORE, T. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 1996.
- PEREIRA, Gabriel da Cunha. *Imaginando o Brasil: cultura popular urbana no teatro de Chico Buarque e em outras páginas*. 2011. 187 f. Tese (Doutor em Literatura). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários: UFJF-MG. Juiz de Fora, 2011.
- PEREIRA, M. L. Scher. *Ficção em processo*. São Paulo: USP, 1994. 220 f. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas – USP, São Paulo, 1994.
- PERRONE, Charles A. *Letras e Letas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- RIBEIRO, Renato J. A Utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda. In: CAVALCANTE, B; STARLING, H e EISENBERG, J. (org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- ROMERO, Silvio. *Historia da Literatura Brasileira – Tomo I*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raúl et al. (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Anais. Florianópolis: Abralic/Letras Contemporâneas, 1998, p. 11-23.
- _____. *Nas malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

- SCHWARZ. Um romance de Chico Buarque. In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. *O testemunho: entre a ficção e o real*. In: *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003.
- _____. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: *História, memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003b.
- SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- SILVA, Paulo da Costa. *Chico e os olhos do carrasco: de Paratodos a Parapoucos* – por Paulo da Costa e Silva Disponível em: <<<http://www.blogdoims.com.br/ims/chico-e-os-olhos-do-carrasco-de-paratodos-a-parapoucos-por-paulo-da-costa-e-silva/>>>. Acessado em: 15/10/2013
- SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio a Castello (1030-64)*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- STANZEL, F. K. *Theory of narrative*. Cambridge: CUP, 1988.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Uma pátria para todos: Chico Buarque e as raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- VENTURA, Roberto. *Casa-grande & Senzala*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Brasília: UNB, 1982.
- WERNECK, Humberto. Na vertigem da roda-viva. In: HOLLANDA, Chico Buarque de. *Tantas palavras - Chico Buarque*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- WISNIK, José M. e WISNIK, Guilherme. O artista e o tempo. In: HOLLANDA, Chico Buarque de. *Songbook – Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. V. 2.