

ALEGORIAS DO BRASIL EM *LEITE DERRAMADO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p144-162>

Maria Augusta Fonseca

RESUMO

Este ensaio busca explorar na história de vida do personagem Eulálio, de *Leite derramado*, modos pelos quais o artista enreda e dramatiza na fatura literária o vasto e prismático território de hostilidades e de discriminações enraizado no cotidiano da vida brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: fatura literária; personagem Eulálio; discriminações; vida brasileira.

ABSTRACT

This essay intends to explore in the lifetime of the character Eulálio, from *Leite derramado* (spilled milk), ways through which the artist enhances and dramatizes in his literary work the vast and prismatic field of hostilities and discriminations rooted in the daily life of the Brazilian society.

KEYWORDS: literary work. character Eulálio; discriminations; Brazilian society.

*Para minhas irmãs
Elizabeth Virgínia e Vera Regina*

L*eite derramado* (2009)¹ de Chico Buarque é uma obra de características singulares.² Sua história contida em vinte e três capítulos, ora breves, ora mais espichados, é transmitida pelo ditado (voz de comando) de um personagem centenário, Eulálio Montenegro d'Assumpção, a uma suposta enfermeira (mas não apenas), escolhida por ele como responsável pelo registro escrito. Em seu vasto tecido de misturas a obra contempla diferentes modalidades expressivas e mescla de gêneros literários, com prevalência do drama, uma vez que a história, articulada pelo personagem, começa perto do fim. Eulálio (Lalinho, Lalá, Lilico), nasceu e cresceu num meio abastado, de projeção pública, mas, desprovido dos bens materiais na extrema velhice, foi internado por sua única filha num hospital público com precárias condições de atendimento e de higiene, situado no espaço periférico da cidade onde reside (Rio de Janeiro). No aqui e agora do relato o personagem-ditador encontra-se imobilizado numa cama/maca hospitalar, em estado de saúde terminal. Impossibilitado de se mover devido à sofrível condição física (corpo coberto por escaras), Eulálio agarra-se a fiapos de vida e a espasmos da memória para compor histórias familiares, à feição de saga que, engrandecida por valores nada edificantes, ganha foros de farsa.

¹ Buarque, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Nas citações extraídas da obra a indicação da página será feita no corpo do texto.

² Além do apoio na crítica de Antonio Candido, a presente leitura também é devedora de reflexões de Roberto Schwarz, particularmente de *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990 ; *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

No fluxo descontínuo do relato Eulálio vai enxertando informações sobre seu pífio e doloroso cotidiano, como explicitado numa passagem em que recorre à figura de um antigo conhecido, o engenheiro francês Jean-Jacques Dubosc, para medir sofrimentos, expondo por viés oblíquo a sua realidade abjeta: “Espero mesmo que nunca tenha entrado em elevadores fedorentos, nem visto essas baratas subindo pelas paredes, nem provado a gororoba de um hospital igual a este, nem continuado a falar merde alors, até a hora da morte. Porque tudo é mesmo uma merda, mas depois melhora um pouco, quando de noite a namorada vem” (p. 27). Aqui, o conteúdo intensificado pela camada sonora dos vocábulos se traduz em consoantes nasais, guturais, dentais e explosivas, agitando o ritmo da sequência enumerativa caótica e diabólica³, que adensa a força expressiva com referências de caráter repulsivo: fedorentos, baratas, gororoba, merde, merda.

De acordo com explicações do personagem, sabe-se que seu ditado é dirigido a uma única enfermeira, mas, por vezes, também é passado para alguma substituta de plantão, ou à sua filha Maria Eulália, em rara visita ao pai. O processo de anotação e transcrição, que parece convocar mais de uma pessoa, tanto afeta o manejo da língua como põe o conteúdo em risco. A primeira possibilidade não passa despercebida de Eulálio, que certa feita adverte com a soberba que lhe é peculiar: “Antes de exhibir a alguém o que lhe dito, você me faça o favor de submeter o texto a um gramático, para que seus erros de ortografia não me sejam imputados” (p. 18). A descontinuidade dos conteúdos expostos, que pode ser creditada aos efeitos de sedação e rateios da memória, obedece a um ir e vir que ora retém um acúmulo de repetições, por variantes do mesmo tema, ora mistura versões com conteúdo desviante, ora afirma para depois negar, ora detecta lapsos, como afiançado pelo próprio Eulálio: “lembrança de velho não é confiável” (p. 38). E isso é reforçado em outra constatação: “minha cabeça às vezes fica embolada. É uma tremenda barafunda, [...]” (p. 39).

No conjunto, o procedimento narrativo põe em tensão a voz ressentida, ferina e melancólica do personagem e a voz autoral, crítica. Esta última impregnada por um sagaz e implacável tom de galhofa. Nos dois casos, envolvendo personagem e artista, por razões opostas, narrar é manter acesa a chama da vida e

³ Spitzer, Leo. *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid: Gredos, 1968, p. 274.

da obra. A se pensar nessa estratégia, por meandros da narrativa de tradição oral, com foco na fala do personagem, Eulálio seria uma espécie de Sherazade às avessas na luta contra a iminência da morte, protagonizando uma paródia patética de espectro masculino. Nesse entender, cabe ressaltar, a oralidade característica do “ditado”, como palavra imposta em voz alta para ser transcrita, difere do “ditado” no sentido proverbial, como é o recurso utilizado para nomear a obra. No caso, o uso do fragmento como título de textos (à moda de Rimbaud)⁴ ganha visibilidade por uma fração do ditado popular, “não adianta chorar sobre o leite derramado”, ou seja, inútil lamentar o que já ocorreu. Nessa função, como atalha Benjamin, “provérbios [...] são ruínas de antigas narrativas [...]”.⁵ Mas há também nessa escolha outros sentidos ocultos. Se considerarmos que depois de derramado o leite se mistura e muda de coloração, agrega-se um fato novo, por exemplo, implicando no desmanche de um código racista, aquele que a alvura do leite passou a simbolizar. Ainda, nesse campo exploratório, por jogo verbal resultante de transposição silábica, o vocábulo “leite” contém de modo anagramático o termo “elite”, escondendo na figuração paronomástica outro subterfúgio ardiloso, alçado como tema. Visto assim, leite derramado pode se transmutar em “elite derramada”, isto é, desprovida da rama que já lhe serviu como disfarce para manter falsas aparências. O artifício não é único. Para dar vida aos conteúdos que se sucedem na fala diversificada e aleatória de Eulálio, o artista lança mão de múltiplos recursos formais: acelera ritmos pela pontuação escassa; opera transgressões sintáticas; mina o texto com armadilhas no campo sonoro; dribla o leitor com inserções inesperadas de tom jocoso; subverte sentidos de vocábulos; infunde um largo repertório de metáforas, e muito mais. Por esse veio, ainda, a mescla que caracteriza o procedimento incorpora e atualiza recursos da antiga tradição dialógica da sátira menipeia⁶, entranhados no vasto aparato de misturas do estilo

⁴ Guyaux, André. “Du fragment au mot” in *Poétique du fragment*. Essai sur les *Illuminations* de Rimbaud. Neuchâtel (Suisse): Éditions de la Baconnière, 1985, pp. 228-254.

⁵ Benjamin, Walter. “O narrador” in *Magia e técnica. Arte e política* (vol. 1). São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 221. Trad. Sérgio Paulo Rouanet.

⁶ Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1994, p. 122. Edited and translated by Caryl Emerson. Introduction by Wayne C. Booth.

“carnavalizado”⁷ que embebe o relato. E é nelas que “se imprime o sinal do narrador, como o da mão do oleiro no vaso de argila”⁸.

No interior de cada capítulo, estruturado como um bloco monolítico, sem parágrafos, mesclando diferentes conteúdos, num “constante redemoinhar dos motivos”⁹ (expressão extraída de Eric Auerbach), o fluxo narrativo escoia por associação livre, na esteira da escrita automática dos surrealistas¹⁰, no caso, em sintonia com a incontinência discursiva do personagem. Nesse exercício estético de expressividade irreverente, liberto de amarras, também se entrançam experiências devedoras do modernismo brasileiro.

Variações sobre o mesmo. A “fazenda na raiz da serra”, fixação temática no sonho acordado de Eulálio Assumpção, vem à baila por uma distorcida ilusão quixotesca¹¹, rememorada em fragmentos esparsos nos vários capítulos da obra. Emblemática para o personagem, essa lembrança que invade seu mundo imaginário é tratada no texto por um complexo jogo de “inversão por distorção”, pelo qual (acompanhando Dolf Oehler), “poderão se impor todos os modos discursivos que extraem a inversão de si próprios, a exemplo do que, na realidade, cabe à dialética histórica fazer: ironia, paródia, sarcasmo, estranhamento, satanismo etc.” A isso, o crítico acrescenta: “Também o idílio e a elegia, que Schiller descrevera, ao lado da sátira, como formas da experiência do artista moderno, possuem virtualmente esse momento de inversão, embora de modo precário; [...]”¹² A expressão “na raiz da serra” (por “fazenda na raiz da serra”) se espalha metonimicamente no corpo do relato a espaços irregulares, próximos ou distantes, de modo obsessivo, como uma espécie de chavão, impregnando o conjunto com toque de melancolia. A expressão assoma na abertura do relato, inscrita na oração principal: “Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda de minha feliz infância, lá na raiz da serra” (p. 5). A declaração impositiva — “vamos nos casar” —, dirigida a uma interlocutora que o leitor desconhece, contempla procedimentos

⁷ Idem. *Ob. cit.*, p. 107.

⁸ Benjamin, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” in *Os pensadores*, vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 37. Trad.

⁹ Auerbach, Eric. “A meia marrom” in *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 490.

¹⁰ Breton, André. “Manifeste du surréalisme” (1924) in *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1963, pp.11-64,

¹¹ Auerbach, Eric. “A Dulcineia encantada” in *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2017, pp. 299-320.

¹² Oehler, Dolf. *Quadros parisienses – Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 158. Trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr.

de inversão na base de suas unidades significativas. No exemplo, nota-se que a oração principal foi sintomaticamente deslocada de sua posição prioritária em favor da subordinada adverbial temporal (reduzida de infinito). O recurso tem ressonâncias no plano do conteúdo se considerarmos que a realização do desejo manifesto depende do deslocamento físico do sujeito que fala, o que no plano daquela realidade ficcional seria impossível acontecer, dada a situação em que se encontra o declarante. Como pouco depois ficamos sabendo, quem fala é um homem de cem anos, numa cama hospitalar, à beira da morte. E mais. A propriedade rural à qual se refere, de longa data não pertence a sua família, com as terras já tragadas pela expansão desordenada do espaço urbano. No rol de suas informações salteadas, o personagem esclarece em outro segmento: na “desapropriação da minha fazenda na raiz da serra” foram “sessenta anos de processo contra a União.” E não se esquece de juntar que quando levou o genro ao lugar onde a fazenda existiu a “área já tinha sido ocupada por indústrias, e algumas favelas já infestavam a redondeza” (p. 79). Como se observa, tais referências testemunham uma nova ordem econômica e social, que substituiu a propriedade explorada pelo oligarca rural por aquela explorada pelo capital industrial, agora protagonista da destruição voraz do meio físico. Na explicação do personagem, observa-se por uma apreensão de repulsa o uso do verbo “infestar”, pejorativa e enviesadamente associado à devastação e à população pobre que habita a favela. As constatações feitas, porém, não desalojam da mente fantasiosa de Eulálio a materialização íntegra daquele espaço agora degradado. Em forma variante, agarra-se a outras palavras do genro italiano, deslumbrado diante da paisagem: “Mas Amerigo Palumba, que não conhecera a fazenda em seu esplendor, ao chegar à margem do ribeirão disse, *cazzo*, isto é o paraíso” (p. 79). Aqui a emblemática “fazenda na raiz da serra” combina e amplifica a imaginação idílica de Eulálio atrelando-se ao lamento e ao sentimento de perda. O único vestígio de sua Pasárgada, quase apagado, é a natureza que resta junto ao ribeirão. Seguindo Oehler, aqui reverberando no andamento narrativo, “o idílio pode perder-se na bela imaginação e a elegia pode diluir-se em tristeza e petrificar-se na melancolia.”¹³ Vale dizer, a fazenda da “feliz infância”, que não existe mais, ficará reduzida à singela expressão “raiz da serra”, embora continue grandiosa na

¹³ Oehler, Dolf. *Ob. cit.*, p. 158.

imaginação de Eulálio, associada duplamente à infância e ao desejo amoroso. Fora isso, o uso continuado da expressão em diferentes situações contextuais acaba por transformá-la num elemento de forte poder simbólico, modo de ver o mundo idealizado, preso a um “paraíso” privado, contrafação da utopia coletiva da idade de ouro.

Ainda, visto de outro ângulo, a expressão “raiz da serra”, que invade aleatoriamente vários segmentos do relato, adquire também função tragicômica, como um cacoete que beira à repetição senil, confirmando a fixação da memória remota de Eulálio, que se move a intervalos entre o sonho e a demência, em falsa “visão do paraíso”. Nesse caso, a “forma repetitiva” presta-se à “manutenção coerente de um princípio sob novos disfarces. É a reafirmação da mesma coisa de diferentes maneiras.”¹⁴ Na atualidade do personagem, a visão obnubilada de Eulálio, de características cômicas, se irmana àquela visão romântica da paisagem brasileira, pitoresca e exuberante, que “aparece triunfante n’A *Assunção*, onde o ingênuo Frei Francisco promove a natureza brasileira a alturas inéditas, ornando o Paraíso de ipês, jaqueiras, bananeiras, cajueiros, abacaxis, e pedindo inspiração à mangueira, em perífrase de saborosa comicidade involuntária.”¹⁵ Dadas as devidas diferenças, de tempo e de propósitos, mas considerando aqui ressonâncias de obras e de ideias, o texto paródico supera o modelo e inverte propósitos, por se tratar de uma apropriação particular do “paraíso terreal”. Tudo isso é parte de um conjunto complexo, contraditório, identificando o meio que rege o universo de Eulálio, cheio de armadilhas, falsificações, subordinações, que reverbera no modo de ser desse ditado do personagem: dizer e desdizer, dizer uma vez mais, engrandecer, ocultar e escancorar, configurando o relato como campo minado estético e historicamente.

O personagem-ditador. Perfilar figuras, contar e recontar histórias, mudar versões, exagerar, mentir, descalibrar o tom, tudo é para Eulálio, simultaneamente, um modo de espichar os sonhos acordados e ao mesmo tempo aplacar o padecimento extremo que está vivendo. Na contramarcha de seu cotidiano, o “ditador” Eulálio forja sua pseudo-saga familiar enaltecendo bravatas nada elevadas e atos hediondos praticados pelo clã, capilarizados em tráficos de

¹⁴ Burke, Kenneth. *Teoria da forma literária*. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 129. Trad. José Paulo Paes.

¹⁵ Candido, Antonio. “Formação da Rotina” in *Formação da literatura brasileira* 1, capítulo VI, Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975, p. 211.

influência, de favores, de pessoas, de dinheiro, de drogas. Nela se elevam comportamentos nefastos, passando das histórias de fidalgos ibéricos de tempos imperiais às aquelas de políticos da república brasileira. E, dessa galeria de medalhões Eulálio escolhe exemplos a dedo, como o bisavô, que “feito barão por dom Pedro I, pagava altos tributos à Coroa pelo comércio de mão-de-obra de Moçambique.”¹⁶ Ao declarar que o bisavô era “chamado de barão negreiro”, distinguindo a revelação pelo título nobiliárquico, acaba por inclui-lo na feira dos reles e abomináveis traficantes de pessoas. Já no evocar de tempos mais recentes, Eulálio também inclui seu pai nessa réstia, mas contraditoriamente deixando entrever um juízo ambíguo de amor e ódio. Primeiro, decide expô-lo numa sentença-epitáfio tragicômica: “morto a mando de um corno” (p. 36). Depois, pinçando por sentença adversa, lembra o assassinato do pai, destacando-o como “político importante, além de homem culto e bem apessoado” (p. 52). Na continuação, enaltecendo a figura, aproveita para se vangloriar, ocultando do interlocutor a causa do assassinato: “Saiba o doutor que meu pai foi um republicano de primeira hora, íntimo de presidentes, sua morte brutal foi divulgada nos jornais da Europa, onde desfrutava imenso prestígio e intermediava comércio de café” (p. 52).

Nesse esboço do mandonismo e de práticas perversas, se de um lado Eulálio consagra os sórdidos antepassados e a si próprio, de outro zomba dos descendentes, debocha da nova geração como se os primeiros não se locupletassem como os últimos, em proporção abissal. Nesse movimento pendular os elogios dispensados aos ancestrais, que remetem a atos extremos de desrespeito humano, manobras políticas ilícitas, coerção, jugo social, são simbolizados por um “chicote histórico” (p. 103), que o tetravô general comprou “em Florença com intuito de fustigar jesuítas” (p. 103), como informa. Muitos e muitos anos depois, no Brasil, durante a Ditadura militar de 1964, agentes da polícia invadiram o apartamento onde Eulálio morava à procura do neto: “[...] perguntaram por um tal Pablo, e eu lhes disse que havia um equívoco, o garoto era um Assumpção de boa cepa.” Na sequência, explica que, nessa varredura, um desses brutamontes, “ignorante”, “espalhou no chão meu acervo de fotos, e nem me adiantaria protestar quando confiscou o chicote florentino” (p. 127). Esse

¹⁶ *Ob. cit.*, pp. 78-79.

objeto incorporado ao patrimônio dos Assumpção passou pelas mãos de muitas gerações, como o personagem cinicamente exemplifica e detalha, pondo ênfase nos requintes de uso de quem o empunhava — da ameaça psicológica à tortura física: “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” (p. 102). Já sobre os outros Assumpção, seus descendentes, destampa: “Aquele que veio me ver, ninguém acredita, é minha filha. Ficou torta assim e destrambelhada por causa do filho. Ou neto, agora não sei direito se o rapaz era meu neto ou tataraneto ou o quê” (p. 14). E sobre o neto — “o garotão ganha milhões, sem instrução alguma.” —, observa depois: “Já maduro entrou nos eixos, mas você deve lembrar quando meteu na cabeça de ser comunista” (p. 78). Adiante, virá à tona a história protagonizada pelo neto, aludindo aos tempos sinistros da Ditadura e à prática da tortura em seus porões. Assim ele conta que o neto estava preso e a mulher dele acabava de morrer ao dar à luz o bisneto, “recém-nascido no hospital do Exército” (p. 145). Sobre o bisneto, garotão que sobreviveu, declara com ironia: “não tem jeito de quem distribuiu panfletos contra a ditadura” (p. 39).

No presente do relato, o insolente e presunçoso Eulálio Montenegro d’Assumpção retrato vivo do sofrimento, que amarga a descida ao mundo infernal da doença e da miséria, traduz de modo contraditório o padecimento dos que estiveram por séculos a serviço de clãs como o seu. Nisso se incluem também os que continuam vivendo na pobreza, como a massa oculta que ocupa o hospital e a região periférica onde Eulálio se encontra, perenizada no sofrimento pela classe social que ele representa. O fato é que, mesmo nesse estado precário, quase agonizante, despojado de sua humanidade, Eulálio não tira consequências objetivas dessa condição sub-humana, embora constate o duro cotidiano vivido por aqueles que considera seus subalternos: “E já que a senhora está com papel e caneta na mão, não custa nada a senhora fazer uma minuta, para adiantar o serviço da sua funcionária. A coitada ganha uns caraminguás no plantão noturno, atende a todo mundo ao mesmo tempo, e ainda tem de escrever minhas memórias” (p. 70).

Observado pelo filão de nossa história literária, não é difícil detectar nas posturas do personagem traços daquela “desfaçatez de classe”¹⁷ (na expressão de Roberto Schwarz), definidora dos nossos muitos Brás Cubas. Mas, além desse parentesco, é possível reconhecer na construção ficcional de Eulálio amálgamas de outros personagens de Machado de Assis, como o casmurro e elitista Bento de Albuquerque Santiago, o delirante Rubião-Napoleão III de *Quincas Borba*, invocando outro personagem farsesco,¹⁸ e até mesmo em ressonâncias mais difusas com o velho memorialista Conselheiro Aires. Os exemplos, porém, não bastam para dar conta dos elementos trabalhados e transformados pela imaginação do artista na construção do personagem porque, embora presentes, estão longe de ser arremedo ou simples citação erudita. A composição dessa figura paródica e patética certamente resulta de uma complexa forja, também evidenciada por diversas colagens (pedaços de frases, frações de versos, frases feitas, alusões literárias), e bricolagens, com outros elementos selecionados de variada procedência. Nos componentes que contribuem para a caracterização, do personagem avultam manobras da elite do mando no plano econômico, social, cultural, sexual, racial, alcançando o presente do relato. Por essa régua vale ressaltar, ainda, o papel desempenhado pela figura feminina que se move no meio eulalial. E, se de um lado a mulher adere às cruezas do universo masculino, no trato que confere a seus subalternos, de outro, é rebaixada como as demais fora de seu meio, sendo também penalizada como o foram a avó, a mãe e a ex-mulher. Na sua identificação, duas mulheres da família são logo referidas pelo nome a filha Maria Eulália e a mulher, Matilde. Mas poucas são nomeadas. O prenome da mãe será referido pelo chofer Auguste, de modo incomum e afrancesado, “Marie Violette” (cap. 13, p. 81). Depois, só quase ao término do relato (cap. 23, p. 186), será citado como Maria Violeta numa interlocução casual com um padre. Há referências, porém, a figurantes como Eva e Kim, ou à geração de Balbinas (sempre ocupando posições subalternas). Encorpendo o repertório de *gags*, uma mulher chama atenção pelo nome impresso num cartão de visitas: “Anna R.S.V.P. de

¹⁷ “Machado é o romancista da desfaçatez das elites brasileiras, e não do ‘homem em geral’, como frequentemente se diz.” A citação de Roberto Schwarz foi extraída de *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 222.

¹⁸ Marx, Karl. “O 18 Brumário” in *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. Trad, revista por Leandro Konder.

Albuquerque”. Trata-se da avó de uma amiga de seu neto, que Eulálio descobre (por trás das rugas) ser uma das irmãs de Matilde, cuja abreviação (transmutada numa de forja cômica) será depois explicitada: Anna Regina de Sousa Vidal Pires de Albuquerque (p.168).

A história familiar de Eulálio, desprovida de “obras valerosas”, constitui-se parodicamente com base num repertório gabola, sonho acordado de “um homem ridículo”, cujo intento principal é o de se pavonear exibindo etiquetas, como se bastasse nomear a descendência, sem vinculá-las com suas ações: “Eulálio Penalva d’Assumpção, conselheiro do Marquês de Pombal” (p. 150). Neste sentido, entre as banalidades que alimentam seus verbetes de classe, o prenome (repetido por gerações) e o sobrenome de grafia peculiar assumem protagonismo. Como se pode notar, no exemplo citado não escapam metonímias da escrita, nem sugestões de brancura (pena alva), bem como a alusão histórica ao controverso marquês de Pombal. Dadas as insistentes referências, embutidas nos nomes, considera-se que tais escolhas desempenham função substantiva em *Leite derramado*. Em “O estatuto semiológico da personagem”, Phillippe Hammon discute o problema por vários enfoques críticos, como o de Leo Spitzer, para quem “o nome é, de algum modo, o imperativo categórico da personagem”.¹⁹ Nessa decifração, temos o vocábulo Eulálio, que deriva do grego, significando “bom orador”, máscara verbal²⁰ que se ajusta à figura desse “ditador” de histórias, homem de formação culta bacharelesca, fala sedutora, oco de ideias, afeito ao palavrório. Essa falação, como foi dito, tem duplo propósito: seduzir o receptor das mensagens e prolongar a vida pela palavra. Quanto ao sobrenome Assumpção, que retém parte da grafia latina (*sumptio* ou *assumptio*), atualiza-se em português no substantivo comum “assunção”. Nada parece gratuito e muito se esconde nos detalhes. Em sentido lato, dicionarizado, assunção significa ascender por intermédio de alguém de muito poder; ou, ação de assumir, de tomar para si. Por uso religioso, entre os católicos se diz “ascensão de Nosso Senhor” (elevou-se ao céu), e “assunção de Nossa Senhora”, implicando que foi conduzida ao céu por força divina superior. Tais índices

¹⁹ “[...] le nom est en quelque sorte l’impératif catégorique du personnage [...]” Referência extraída de Philippe Hamon, “Statut sémiologique du personnage” in *Poétique du récit* [Vários autores]. Paris: Seuil, 1977, nota 55, p. 175.

²⁰ Tynianov, Iúri. “Dostoevsky e Gogol” (per una teoria della parodia). In: *Avanguardia e Tradizione*. Bari: Dedalo Libri, 1968, p. 148.

concorrem para moldar o personagem e compreender figurações exploradas na obra. Não menos significativas, porém, são aquelas relativas ao direto e sugestivo sobrenome materno, composto pelo substantivo “monte” e pelo adjetivo “negro”. Segundo Eulálio, tais ancestrais são de um lado “caçadores de índios” e de outro “guerreiros escoceses do clã dos McKenzie” (p.184-5). Nada escapa nesse relato que enreda, de modo simultâneo, muitos tempos do Brasil. Aqui, obliquamente, a selvageria humana também alcança certo bando organizado, incitador da “Batalha da Maria Antônia” (outubro de 1968).

A respeito do sobrenome paterno, vale assinalar uma passagem do capítulo 4, contendo advertência de Eulálio, numa fala dirigida a alguém que acredita responsável pelo apontamento de seu ditado. A advertência é tosca e categórica: “E não se esqueça que meu nome de família é Assumpção, e não Assunção, como em geral se escreve, como é capaz de constar até aí no prontuário” (p. 18). No destaque dado à grafia do sobrenome, com a intenção de se colocar como “varão assinalado” sobre os demais, Eulálio configura por comparação o registro popularizado da grafia como um índice de rebaixamento. Como o artista não deixa escapar fio no tecido narrativo, lembra-se que o procedimento remonta a uma prática do Brasil escravista, em que o escravizado adotava o sobrenome dos seus senhores, em mais um modo de lavrar a propriedade. No caso, como quer o exemplo, o registro é sem o “p” e sem o partitivo (de), indicativo de procedência, distinção hierárquica, os “Filhos d’algo”, confirmando com o historiador Sérgio Buarque de Holanda que “toda hierarquia funda-se necessariamente em privilégios.”²¹ Ainda, por lupa invertida, expõe-se na explicação finória de Eulálio um traço tanto arrogante quanto ridículo que ajuda a escancarar deploráveis atitudes de classe nas malhas do texto: “Assunção, na forma assim mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos” (p. 18). Afora preconceitos dessa laia, que afloram nos juízos do personagem, há por trás dessa comparação ferina, à feição de palimpsesto, a revelação de uma história sabida, mas ocultada na família, que vaza num desabafo de sua avó, reproduzido por Eulálio nos seguintes termos: “[...] jurava que seu marido era o pai dos filhos de Balbino, o leal criado” (p. 62). A revelação sem necessidade de jura, por constatação óbvia, torna patente não

²¹ Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984, p. 6.

apenas o tabu de um parentesco ilegal, interdito familiar, mas principalmente o que nele se esconde: o caráter brutal, animalesco, que caracterizou o assédio dos senhores da casa grande às mulheres da senzala, por submissão sexual. A filiação desse tio-avô de nome Balbino era segredo de polichinelo, cochichado na intimidade da casa, mas devidamente escondido das relações de classe. Falsos segredos como esse mantinham subalternos os filhos não legitimados por casamento, sem direito de herança, claro, mas explorados pelo pai-proprietário, como aquele Balbino, “fiel como um cão”. Na distinção de origem, marcada pelos prenomes, Balbino, que significa “palavra balbuciante”, contrapõe-se ao significado de Eulálio, “bom orador”. As várias gerações dos Balbino Assunção (Filho, Neto) carregaram o sobrenome grafado por corruptela linguística, sem a consoante explosiva, “p”, supressão necessária para sinalizar a filiação bastarda. São, ainda, e por isso mesmo, testemunhas flagrantes da mestiçagem que o tronco espoliador buscava esconder, também no manifesto desejo se afirmar pelo branqueamento “num país onde as posições eram tão recentes quanto a própria nacionalidade, onde a brancura era o que ainda é (uma convenção escorada na cooptação dos ‘homens bons’) onde a liberdade era uma forma disfarçada de dependência.”²² Detalhes como esses compõem um complexo tecido de mascaramentos que ajuda a historiar bastidores do preconceito racial no Brasil. Enriquecidos, os traficantes e compradores de homens buscavam se distanciar daqueles que tratavam como animais e que serviam para encher de ouro as suas burras, como acusou o juízo atilado do poeta Heinrich Heine em *Das Sklavenshiff* (*O navio negreiro*, tradução de Augusto Meyer): “/ Pois, se não me sobraem trezentas peças, /Meu rico negócio acabou-se!”//²³

E há mais nesse processo de falsificações e camuflagens do dominador em suas “tenebrosas transações”. Como exposto pelo personagem, os Assunção se ergueram junto aos poderosos na metrópole real portuguesa e, um deles, detentor de muitas posses, já era figura ilustre quando chegou ao Brasil no início do século XIX, juntamente com o séquito da família real portuguesa, que então buscava refúgio na Colônia. Segundo informação de Eulálio, a abertura dos portos em 1808

²² Candido, Antonio. “De cortiço a cortiço” in *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 132.

²³ Heine, Heinrich. *Das Sklavenshiff*. “O navio negreiro”. Trad. de Augusto Meyer. <https://pt.scribd.com>

facilitou para seu avô o tráfico de negros. Já o tráfico de influência garantiu-lhe altos postos na corte brasileira e muitas dádivas, entre elas as doações de vastas extensões de terras pelas quais seu avô se tornou dono de “cacauais na Bahia, cafezais em São Paulo”. Garantidos pelo dinheiro e pelo *status* ajudaram a consolidar posturas truculentas de mando e posições de atraso, que enodavam o país.²⁴ Numa passagem do capítulo 3, Eulálio conta: “Meu avô foi um figurão do Império, grão-maçom e abolicionista radical, queria mandar todos os pretos brasileiros de volta para a África, mas não deu certo” (p. 15). A proposta do avô, cínica, perversa, debochando dos propósitos de luta de um “abolicionista radical”, dimensiona ainda o desejo de destaque que Eulálio imprime ao avô, lançando mão do aumentativo: “um figurão”. Se atentarmos para os fatos históricos, pelo testemunho de Joaquim Nabuco, constata-se por via inversa a situação dramática da população escravizada no país, direta ou indiretamente constrangida pelo ferro da servidão: “Quando a campanha da abolição foi iniciada, restavam ainda quase dois milhões de escravos, enquanto os seus filhos de menos de oito anos e todos os que viessem a nascer estavam sujeitos até os vinte e um anos a um regime praticamente igual ao cativo.”²⁵

O tema da mestiçagem atrelado a brutalidades na relação da casa grande com a senzala ganhará protagonismo relevante no miolo do relato. No estratégico capítulo 12, espécie de entreto dessa representação farsesca, a mestiçagem familiar figura como tabu no seio dos dois clãs, o dos Assumpção e o dos Montenegro. Para Eulálio, o segredo de bastidor acaba exposto em meio a um confronto, vindo à tona como xingamento capital pela força da palavra, no caso, capaz de substituir um severo castigo físico. Nesse contexto os atos violentos praticados no reduto familiar são relembrados por Eulálio pelos castigos corporais e por atitudes repreensivas violentas de seu pai, ora dando-lhe tapas na cara, ora surrando-o com o cinto, largando marcas de fivela nas suas nádegas, agindo como um feitor contra o próprio filho. Mas a violência corporal não era prerrogativa paterna, também era prática usada por sua mãe. Por exemplo, uma ausência prolongada do marido, em mais uma noite do senador fora de casa, por alegado motivo de trabalho, deixou a mulher com os nervos à flor da pele, de imediato

²⁴ Como exposto por Emilia Viotti da Costa em *A abolição*. São Paulo: Editora Global, 2001,

²⁵ Nabuco, Joaquim. *Minha formação*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004, p. 183.

gerando ações indiretas e graves. A passagem descrita por Eulálio filtra comportamentos de uma mulher submissa ao marido, promovendo cenas de fingimentos, acrescidas de reações brutais de “sinhá”, descontando frustrações amorosas nos subalternos e no filho, com a crueza da impunidade. De sua parte, o filho se aproveitava para “enervá-la um pouco mais”: “Chutava empregadas, simulava desmaios, nesse dia pus os cotovelos na mesa e resolvi comer de boca aberta” (p. 74). A ferocidade doméstica é complexa. Os atos violentos da mãe e as representações patéticas alcançam também a provocação exibicionista de maus modos do filho. Nesse ímpeto de fúria, sem proporção, a mãe desistiu no último instante de aplicar-lhe um “corretivo” corporal, não por arrependimento (como insinua a onisciência do narrador) mas porque desejava (segundo conta) fustigá-lo com uma punição maior, diminuindo e insultando os Assumpção, costado do marido: “Ela ergueu a mão aberta, mas na hora H mudou de ideia. Olhou-me bem de perto e disse que, entre os Montenegro de Minas Gerais, ninguém tinha beiços grossos como os meus” (p. 41). No seu juízo raso e igualmente preconceituoso Eulálio dará a dimensão do golpe que sofreu com aquela revelação, confessando que, anos depois, reagiu ao insulto atirado pela mãe, dando-lhe o troco, sutilmente, “com a grosseria da gente fina” (emprestando aqui uma expressão de Antonio Candido). Na verdade, nem era uma desforra, apenas confirmava que também não se podia negar a descendência materna de raiz africana. Foi assim que, tempos mais tarde, explicitou o recalque, destilando seu ódio numa vingança estéril: “A comida, cuspi no prato, mas fiquei com a ofensa engasgada esses anos todos. E agora lhe perguntei em passant, ao sair da biblioteca, porque ela nunca me contara que tio Badeco Montenegro tinha cabelo pixaim” (p. 74-75).

A vida de Eulálio, como de resto o mundo ilusório que parece anestesiar suas agruras, termina num episódio surreal, tragicômico, em mais um surto de grandeza, no limiar de um sonho (delírio) em que ele se vê ainda pequeno com a mãe, visitando “se não me engano meu tetravô, que agonizava num hospital de campanha. O célebre general Assumpção [...] que no século retrasado desafiara Robespierre e agora jazia numa simples padiola” (p. 195). Ato contínuo seus olhos foram fechados por uma enfermeira.

Rebeldia e liberdade. A jovem Matilde, “de pele quase castanha”, como definiu Eulálio, “era a mais moreninha de sete irmãs, filhas de um deputado

correligionário de meu pai” (p. 29-30). Na história de *Leite derramado* sua figura sintetiza mistura racial, rebeldia, irreverência, trato afável, sensualidade. Protagonizando a mulher moderna de seu tempo, rompendo tabus sexuais, Matilde ousou enfrentar e se livrar do meio opressivo onde gravitava o marido, dominador em casa e submisso ao bando elitista de sua família. Matilde assombrava a sogra, provocava ciúme e irritava o marido com seu comportamento livre, lúdico, seja pelo assobio, seja pelo repertório musical popular, seja no remelexo do corpo sambando com Balbino, ou num maxixe²⁶ dançado com o francês Dubosc. A provocação feita pela adesão a danças de origem mestiçada vinha aliar-se ao comportamento social de desprezo pelas etiquetas de classe, e isso desde tempos escolares, depois manifesto no convívio com seu novo e empertigado meio familiar, mostrando-se despojada de artifícios e contestadora na ação. Em sintonias diferentes, tudo isso abalava mãe e filho, como Eulálio expõe, mesclando tempos e enviesando a fala: “E no caminho de casa Matilde pegou a assobiar, assobiava a melodia do tal maxixe. Parecia má-criação, duma feita assobiou num jantar da minha mãe, que se retirou da mesa. Mas agora deve ter percebido o quanto me exasperava, porque se interrompeu para perguntar o que havia comigo” (p. 66). Centro de atenções e tensões, a ex-mulher de Eulálio desapareceu de sua vida, ainda jovem, deixando com ele a filha pequena, Maria Eulália. Ele nunca mais soube de seu paradeiro, mas Matilde continuou sendo uma fixação em seu imaginário, lembrada por cenas de ternura e de ciúme, de atrevimento e humor, de sensualidade e erotismo. Quando a evoca pelo desejo, diga-se, sua fala muitas vezes ganha força poética, e o sonho acordado com o reencontro impossível se transforma em combustível, em sensação ilusória de plenitude da vida. Mas como dá com uma das mãos e tira com a outra, a ambiguidade característica do discurso de Eulálio penetra como verruma em observações que usa para definir Matilde: ginásial incompleto, francês quase tatibitate, interesse por futilidades. Como de hábito, nas comparações entre o restante dos mortais e seu meio familiar, Eulálio deixa sobressair ridículas e traços de caráter, como na referência aos dotes musicais de Matilde, numa sequência pândega em que lança seu fel: “Ainda éramos

²⁶ Em *Música, doce música*, Mário de Andrade escreve que “foi da fusão da habanera, pela rítmica, e da polca, pela andadura, com a adaptação da síncopa afro-lusitana que originou-se o Maxixe.” Andrade, Mário de. “Ernesto Nazaré” in *Música, doce, música*. São Paulo: Martins Ed., 1963, p. 125.

namorados no dia em que 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, vai saber onde aprendeu aquilo. E mamãe se despencou pela escada para ver que diabo se passava” (p. 45).

Por essas e outras razões, o arcabouço que dá consistência à figura de Matilde alcança questões profundas, simbólicas, presas às raízes da vida social do país, de onde brotam preconceitos de variada natureza, como o exposto na seguinte alfinetada: “um dia a gorda mãe de Matilde deixou escapar que a menina não era filha sua, mas fruto de uma aventura do deputado, lá para as bandas da Bahia” (p. 73). A centelha solta em meio a uma conversa entre amigas, lapso involuntário ou voluntário da futura sogra, abalou os valores estreitos da mãe de Eulálio. Incluído no *intermezzo*, resulta em mais um gol contra da mentalidade colonizada. O episódio que expõe Matilde e questões de consanguinidade dá azo a mais um entrecho de comicidade farsesca, captada numa soma de logros: a mãe faz revelações indesejáveis para a família inflexível de Eulálio; o pai nega-se a dar a mão da filha ao pretendente; a filha mente estar grávida; o pai volta atrás para manter aparências; a filha se casa; o pai, em ato contínuo, a deserda. Se consideramos diálogos com a tradição literária local, pondo de lado pantomimas de nossa tradição romântica, ainda uma vez vale evocar o par Bentinho-Capitu. Isso porque, dadas as devidas diferenças, Matilde também representa para Eulálio a figura ousada, independente, que ele não consegue ser e nem suportar no outro. Fugidia, sensual, despojada, Matilde (termo cuja sonoridade - vogais e consoante – guarda parentesco com “maxixe”) avulta metonimicamente por atrativos ousados: não mais os cabelos longos, o penteado, o decote do vestido de gala da personagem machadiana. Surge agora atualizada: o cabelo cortado “à la garçonnette”, a exposição das curvas do corpo, a coxa que sai de uma fenda do vestido, a boca pintada, o remelexo do corpo. Ela também se insinua, como já foi dito, pelo movimento requebrado da dança, em parceria com o francês Dubosc ou, sem distinção de classe, nos braços de Balbino. Desprezando interditos sociais, sua figura rememorada nos detalhes, volta à cena por elementos pictóricos impregnados de sensualidade: a cor laranja de seu traje, as flores vermelhas que estampam seu despojado (e ousado) vestido de casamento, a roupa cor de areia que acentua por

contraste o tom mais escuro da pele, tudo contribuindo para compor a figura feminina que atíça os sentidos de Eulálio.

Na construção dessa personagem outros elementos integram a fertilização entre textos²⁷, contribuindo para a decifração de diferentes camadas do relato, também marcado pelo caráter folhetinesco, em mais um elemento da sua mistura de gêneros. Assim, além das possíveis afinidades locais, como uma Capitu de meados do século XX, a personagem Matilde Vidal (prenome equivalente a guerreira poderosa) assimila outros traços da tradição literária. Nesse caso, o prenome pode evocar uma conhecida personagem da literatura francesa do século XIX, título de uma obra de Eugène Sue: *Mathilde — mémoires d'une jeune femme*²⁸, de recepção indireta no Brasil, por fonte folhetinesca. A se considerar pelo viés popular e paródico, fora de contexto, sabemos por Marlyse Meyer que “também se tremeu por *Mathilde* em Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil.”²⁹ A isso, acrescenta: “Em praticamente todos os volumes de suas memórias, Pedro Nava evoca os dois volumes que pertenceram ao marido Halfeld da Inhá Luísa e deixaram marcas profundas em três gerações da família e na dele, Pedro Nava, em particular.”³⁰ No capítulo II “Caminho novo” de *Baú de ossos*, lê-se: “[...] uma palavra sobre o romance de Eugène Sue. [...] a história calou tanto no seu espírito, que uma das filhas de seu [Inhá Luísa] matrimônio com meu avô chama-se também Matilde.”³¹ Pode-se dizer que por essas e muitas outras razões Nava também entra no espectro dos diálogos com *Leite derramado*. Embora assim, a Matilde de *Leite derramado*, personagem com características próprias e inscrita num determinado contexto, se emancipa do meio opressivo pelo desprezo às soberbas regras do meio familiar, por enfrentar os preconceituosos com irreverência e dele se desvencilhar, enigmaticamente, saindo de cena para não voltar. Fugiu com Dubosc, o francês nela interessado? Está viva? Onde se encontra? Não se sabe. O fato é que

²⁷ A sugestão tem por base o ensaio “Ressonâncias”, de Antonio Candido, in *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, pp. 43-51.

²⁸ Eugène Sue. *Mathilde – mémoires d'une jeune femme*. Por intermédio dessa Mathilde narra-se a história da Revolução Francesa, vista de um castelo da província. Em seu tempo, essa personagem de Eugène Sue foi interpretada como uma alegoria da Revolução de Julho de 1789. Meyer, Marlyse. *Folhetim — uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 72.

²⁹ *Idem. Ob. cit.*, p. 72. Segundo M. Meyer a personagem mobilizou gerações de leitores, desde o lançamento da obra, extrapolando territórios, com sobrevida no tempo e repercussão específica no Brasil.

³⁰ *Idem. Ob. cit.*, p. 72.

³¹ Nava, Pedro. *Baú de Ossos*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1974, p. 136.

Eulálio dimensiona a perda de Matilde por uma comparação de proporções descabidas, aproximando sua dor de abandono àquela dos escravos recém-libertos, episódio cravado de tragicidade que marcou o fim da escravatura, nos estertores do Brasil imperial: “Depois que me deixou, nem posso imaginar quantas aflições Matilde teve em sua existência. Sei que a minha se alongou além do suportável, como linha que se esgarça. Sem Matilde, eu andava por aí, chorando alto, talvez como aqueles escravos libertos de que se fala” (pp. 55-56). A potência do amor por Matilde, que se mistura de modo contraditório no sonho de Eulálio, parece ecoar poeticamente num soneto de Pablo Neruda: “Matilde, nome de planta ou pedra ou vinho/ [...] / Nesse nome correm navios de madeira/ rodeados por enxames de fogo azul-marinho, / e essas letras são a água de um rio/ que em meu coração calcinado desemboca. / [...]”³² Mas, no jogo de insegurança amorosa de Eulálio, a afetividade será uma vez mais subjugada pela mentalidade atrasada e conservadora, determinada pelos valores do universo masculino que regem seu meio social. Antiteticamente, Matilde representa o avesso do mundo erigido e controlado pela elite derramada do “ditador” Eulálio, sendo assim uma figura potente e imprescindível nessa invenção da oficina provocativa e inovadora do artista.

Maria Augusta Fonseca. Foi Prof. Adj. de Literatura Brasileira na UFSC (1992-1995). Em 1966, ingressou no Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada-FFLCH-USP, onde atua como Prof. Sênior Livre-Docente. Entre as publicações estão: *Palhaço da burguesia. Serafim Ponte Grande e o universo do circo* (1979); *Oswald de Andrade. Biografia*. (1990) (2007); “A carta pras icamiabas”. (1988); “Tai: é e não é. *Cancioneiro Pau Brasil*. (2003-2004); “Fósforo aceso: um poema minúsculo, um poeta sagaz” (2021). Participa de *Oswald de Andrade Obra incompleta* (org. Jorge Schwartz), (2021-2), com edições críticas e ensaios sobre *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Org. com Roberto Schwarz de *Antonio Candido 100 anos* (2018); e org. com Raul Antelo de *Lirismo+Crítica+Arte=Poesia - Um século de Pauliceia desvairada* (2022).

³² Neruda, Pablo. *Cem sonetos de amor*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: LPM, 1998.