

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Rene Rogério Pereira

Leite derramado, de Chico Buarque, à luz do conceito de alegoria
de Walter Benjamin

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2011

Rene Rogério Pereira

Leite derramado, de Chico Buarque, à luz do conceito de alegoria
de Walter Benjamin

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Rosa Duarte de Oliveira.

SÃO PAULO

2011

Banca Examinadora

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, que ainda hoje sustenta meus sonhos

Profª Drª Maria Rosa Duarte de Oliveira, muito mais do que orientadora, muito além de professora, verdadeira cúmplice.

À Profª Drª Maria Aparecida Junqueira, acolhedora.

À Banca de qualificação, em particular, Jeanne Marie Gagnebin em sua severidade fecunda.

À Ana Albertina, pela dedicação austera em lidar com documentos, prazos e matrículas, mas principalmente pelo enorme incentivo.

Aos colegas de mestrado nos últimos dois anos: Lisandra, Natália , Kelly, Ana Paula e Dona Mariana Faraco.

Ao meu parceiro de discussões profundas: Thiago.

Ao meu riso: Josy

PEREIRA, Rene. *Leite derramado* à luz do conceito de alegoria de Walter Benjamin. 2011. 123 f. Dissertação de Mestrado – Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

RESUMO

Este trabalho oferece uma leitura do romance *Leite derramado* (2009) de Chico Buarque à luz da teoria narrativa de Walter Benjamin e seu conceito de alegoria. A partir do diagnóstico do filósofo de que a forma tradicional de narrativa, como arte de dar conselhos e transmissibilidade de experiência autêntica, estaria em vias de extinção, o trabalho propõe-se a investigar a possibilidade de sua sobrevivência na contemporaneidade. Para tanto, o estudo percorre dois caminhos paralelos: a fortuna crítica dedicada a Chico Buarque destacando aspectos ético-estéticos que o aproximam das preocupações do filósofo e o conceito de alegoria e narração em Walter Benjamin. A análise do romance recolhe no relato descontínuo e fragmentário do narrador, temas como a morte, a memória, a velhice e a língua de Eulálio, um narrador no leito de morte, cuja fala segue os padrões da gramática mais tradicional, de modo a suscitar os contrastes entre o antigo e o moderno. O conceito de alegoria, longe de seguir a retórica clássica, implica, na concepção benjaminiana, o transplante de uma imagem, inscrita em determinado contexto, e sua inserção em outro, no qual passa a receber novo sentido, gerando um tecido ambivalente entre o dito e o aludido. Tal é o que se dá com o contexto de um narrador arcaico, fundado na transmissão da experiência autêntica, quando transplantado para o contexto moderno, adverso à arte narrativa. Os resultados demonstram que o elemento alegórico, como método composicional da prosa buarqueana, além de assumir um caráter de denúncia sobre o tratamento da morte e da velhice na modernidade, desempenha, também, uma função preservadora da arte de dar conselhos na contemporaneidade.

Palavras-chave: Leite derramado; Walter Benjamin; alegoria; narração; morte.

PEREIRA, Rene. *Leite derramado* under the notion of allegory by Walter Benjamin. 2011. 123 f. Dissertation - Literature and Literary Criticism, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

ABSTRACT

This paper offers a reading of the novel *Leite derramado* (2009) by Chico Buarque in light of the narrative theory of Walter Benjamin and his concept of allegory. From the diagnosis of the philosopher that the traditional form of narrative, as the art of giving advice and transmissibility of authentic experience, would be in danger of extinction, the study aims to investigate the possibility of its survival in contemporary society. To this end, the study covers two parallel paths: the critical heritage dedicated to highlighting aspects Chico Buarque ethical and aesthetic concerns that the approach of the philosopher and the concept of allegory and narrative in Walter Benjamin. The analysis of the novel picks up in the discontinuous and fragmentary account of the narrator, themes like death, memory, old age and language Eulálio, a narrator on his deathbed, whose speech followed the pattern of the more traditional grammar, in order to raise the contrasts between ancient and modern. The concept of allegory, far from following the classical rhetoric implies, in Benjamin's conception, the transplantation of an image, inscribed in a given context, and its insertion into another, that now receive new direction, creating an ambivalent tissue between said and suggestive. This is what happens to the context of a narrator archaic, based on the transmission of authentic experience, when transplanted to the modern context, adverse to narrative art. The results show that the allegorical element, as a method of composing prose Buarque, and assume a character of complaint about the treatment of death and old age in modern plays also a role of preserving the art of giving advice nowadays.

Keywords: *Leite derramado*, Walter Benjamin, allegory, narrative, death

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursupriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2006, p. 502)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I	
1. CHICO BUARQUE: ARTESÃO DA LÍNGUA	18
1.1. A música: o artista que “avançando arrasta consigo a tradição”.....	18
1.2. A Dramaturgia – da releitura dos clássicos gregos à Brecht.....	22
1.3. O Romance – identidades fraturadas	22
CAPÍTULO II	
2. ALEGORIA	27
2.1. A alegoria retórica.....	27
2.2. A concepção benjaminiana de alegoria.....	30
2.3. Os tipos alegóricos e a experiência do choque do homem moderno.....	38
2.4. O gesto alegórico e sua relação com a memória e a rememoração.....	42
CAPÍTULO III	
3. IMAGENS-RUÍNAS - ALEGORIAS NO LEITE	46
3.1. A Morte.....	46
3.2. O velho.....	53
3.3. O tempo	60
3.4. Memória e Rememoração	71
3.5. A escrita e a Língua de Eulálio	78
CAPÍTULO IV	
4. CORRELAÇÕES ALEGÓRICAS NA NARRATIVA EULALIANA.	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS.....	119

INTRODUÇÃO

Diversos fatores concorrem para a escolha de um objeto de estudo. Os motivos de cunho pessoal são sempre apontados como os mais relevantes.

Em 2009, no lançamento de *Leite derramado* de Chico Buarque, deparei-me com um tema incomum para indústria do entretenimento: um velho no leito de morte num monólogo centrado em mortes. Ao ler o romance pela primeira vez, fui tomado por uma dupla sensação de “*déjà vu*”. Essa cena básica do romance em que um anônimo recolhe um relato de uma vida arruinada, sob a suspeita de uma memória pouco confiável, além de retratar a minha ação diária na clínica me trouxe à mente imediatamente Walter Benjamin. *Leite derramado* forneceu uma fecunda conjugação: a representação literária dos problemas enfrentados cotidianamente por mim no tratamento da loucura e uma atmosfera benjaminiana que esboçava se delinear como fio condutor da análise do objeto que eu escolheria para estudar.

Enquanto empreendia a leitura inicial do livro, um depoimento de Chico Buarque me chamou atenção. Em diversas entrevistas, o autor confessava que o livro se baseara numa canção esquecida: “*Velho Francisco*”. A letra da música era o relato de escravo alforriado, centenário, abandonado num asilo, tendo todas as suas histórias desacreditadas por um suposto estado demencial. Chico Buarque ouve a canção na voz de Mônica Salmaso, sofre um “**branco**”, e pergunta de quem é a letra, descobrindo, então, que o autor era ele mesmo. Esse lapso de memória, curioso demais numa canção cujo título menciona o seu nome, estimula-o, então a escrever o romance, sem alterar, substancialmente o enredo da história, embora haja a troca do negro pobre pelo branco aristocrata e decadente. Essa ruína da canção, sobre a qual se ergueu o edifício do romance, constituiu um dos pré-textos fundamentais para a inquietação que a obra despertou.

Se esse contexto preliminar influenciou a abertura do livro, um elenco de imagens como o “velho no leito de morte”, “a figura do sucateiro” e o “anjo da

história”, evocadas durante a leitura do monólogo do moribundo, estabeleciam contato espontâneo com o pensamento de Walter Benjamin.

Minhas primeiras indagações sobre o romance giravam em torno de seu caráter estrutural e diferiam das resenhas que inauguraram a recepção crítica da obra. A maioria dos autores que se dedicou a resenhar o livro identificava *Leite derramado* pelo viés sociológico, como a crítica do autor à sociedade brasileira do século XX, com seus modismos estrangeiros, desigual e racista, ou como um inventário de costumes da aristocracia decadente brasileira.

Ecos temáticos sobre Walter Benjamin na obra de Chico Buarque já tinham sido captados por diversos estudos focados sobre sua composição musical, teatral e literária, mas sobre o romance em questão nenhuma relação fora aventada.

Leyla Perrone-Moisés¹ considerou o livro “uma saga familiar caracterizada pela decadência social e econômica, tendo como pano de fundo a história do Brasil dos últimos dois séculos”. Para Augusto Massi², “*Leite Derramado* é a narrativa da derrocada de uma *família*”. Embora as duas resenhas atentassem para o estilo elegante do narrador, não abordavam os aspectos estruturais do romance que me chamavam a atenção, a saber: as figuras de linguagem utilizadas pelo narrador como métodos de enfrentamento da realidade e não apenas como recursos retóricos. Uma verdadeira devoção à língua portuguesa e um apego às regras sintáticas, expressões e ao vocabulário de sua infância; um procedimento memorialístico que consistia em só revisitar eventos traumáticos; num livro sem um único diálogo um texto que possibilitava a identificação de influências da tradição literárias da filosofia e da religião sem nenhuma menção explícita do narrador, um homem com amplo domínio da língua, mas que ao longo do relato não citava nenhuma obra, peça ou música, parecendo estar à margem das manifestações culturais em cem anos de vida.

Ao contrário do narrador machadiano, com quem a crítica referida acima logo o associou imediatamente, se por um lado o racismo e a aristocracia o aproximavam de Bras Cubas, por outro, a enxurrada de citações e a exibição

¹ http://www.leitederramado.com.br/wordpress/Leyla_Perrone-Moisés

² http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20090328/not_imp346101,0.php

de conhecimentos que aquele personagem promovia não encontrava eco em Eulálio.

Uma segunda leitura do romance trouxe elementos constitutivos mais profundos. Temas centrais como o tempo, a memória, a velhice e a língua apresentavam características de concepções arcaicas num ambiente avesso a esses traços vestigiais. O contraste entre o antigo e novo se conjugava a outro aspecto fundamental: o narrador deixava escapar enquanto erguia a história de suas ruínas uma série de comentários sorrateiros que construía um discurso paralelo em que, por exemplo, a vítima de maus tratos disfarçava o racista e o machista. Infiltrando-se no relato essas digressões rasuravam a fisionomia que a narrativa retratava. No interior desse contraste, o narrador recortava imagens do passado para, em seguida, inseri-las num ambiente estranho à sua presença e dava um significado diferente do convencional àquela lembrança, inclusive diferente da que ele próprio um dia preservou.

Os planos de significação que a narrativa fabricava foram surgindo: uma postura peculiar em relação ao passado, uma concepção singular do tempo, uma visão particular da morte e um modo único de interferir na realidade por meio das palavras, que constituía um elemento agregador numa confusa colcha de retalhos. A rememoração de Eulálio e seu processo narrativo se baseavam num procedimento repleto de planos associativos não nomeados. Ao exumar seus mortos, ao ressuscitá-los, ao revolver suas ruínas, montava com fiapos um tecido sem emendas na superfície, mas uniforme subterraneamente. Seu retorno ao passado não era para cultuá-lo como um monumento intocável, mas para reinterpretar acontecimentos imprimindo a cada volta novas versões do ocorrido. Esse procedimento se baseava em manobras verbais, praticadas com destreza de esgrimista, desviando os sentidos que ameaçavam a integridade das imagens com que forjava seu mundo, ora adiando a entrada em contato com um conteúdo doloroso demais, ora trazendo à tona o mesmo conteúdo em momento mais propício à sua elaboração.

O que se percebia era que o passado de Eulálio, ao invés de ser um fato consumado, ou um “leite derramado”, era uma imagem maleável e portadora de sentidos que alteravam sua perspectiva no momento em que seu passado

era atualizado pela narração. No entanto, a estranheza estava no fato de os episódios inesquecíveis nunca se constituírem nos grandes momentos de felicidade. Por que Eulálio escavava o subterrâneo de sua memória para recolher apenas episódios de morte e decadência, enquanto todos os outros instantes de sua vida eram negligenciados na narrativa?

Quanto mais aprofundava minha leitura de Benjamin mais mergulhava no *Leite* e descobria camadas repletas de imagens à espera de decifração. No entanto, é como se empregasse um instrumento fragmentado para desmontar um objeto, um martelo de vidro para bater em pedra dura. Assim, mesmo com todas as dificuldades inerentes ao uso do pensamento de Benjamin como mediação para a arqueologia das ruínas de Eulálio, foi um fio condutor para a reunião dos cacos do relato e confirmar impressões sobre a composição do “leite”. Não com uma teoria explicativa, mas sugestiva. Suas imagens dialéticas, sua teoria narrativa e seu conceito de alegoria ajudaram a alinhar o fio da meada dessa narrativa cheia de planos subterrâneos e um forte apelo à tradição num mundo que simula não se apegar a nenhuma raiz.

Se, por um lado, muitos dos conceitos do filósofo contribuíam para organizar o material disperso do relato e responder parcialmente às primeiras dúvidas, por outro lado, sua teoria narrativa impunha um problema que se tornou central para o presente trabalho. O personagem Eulálio reunia diversos elementos da caracterização do narrador benjaminiano, no entanto, sua aparição contrariava a própria constatação de Walter Benjamin de que

[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. (BENJAMIN, 1985, p.197)

Benjamin via o novo século, hoje o antigo século XX, como uma era que teria eliminado todas as condições para a realização da narrativa autêntica. A transmissibilidade de experiências, resultado da arte de dar “conselhos”, dependeria de condições que o modo de vida moderno, dos conglomerados urbanos, extinguiu. Em dois textos dos anos 30, “Experiência e pobreza” e “O narrador”, Walter Benjamin trata do assunto declarando que a narrativa se

encontraria “em vias de extinção”. Essa impossibilidade da realização da narrativa na modernidade seria resultado direto das características desse período. Essa crítica à modernidade, da qual Benjamin é precursor, é acompanhada por uma série de intérpretes da modernidade que concordam com o pensador no tocante ao corte que essa época operou em relação à tradição.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. [...] ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como diz Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 1986, p. 15)

Lyotard (2002) aponta o fim das grandes metanarrativas edificantes.

Arendt (2000) indica que na modernidade surge a existência de uma ruptura inédita entre o passado e o futuro, um espaço e um tempo no qual nossas antigas referências estariam esgarçadas, bloqueando nosso acesso aos “tesouros” do passado e da tradição.

Theodor Adorno sentencia que a posição do narrador se caracterizaria no século XX por um paradoxo: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance seja a narração [...] Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (ADORNO, 1980, p. 55-56). Bauman (2001) afirma que a modernidade opera um repúdio e um destronamento do passado, e, antes e acima de tudo, da “tradição” - isto é, o sedimento ou resíduo do passado no presente.

Para Benjamin, a arte narrativa em vias de extinção não desapareceria sem causar danos irreparáveis ou deixar vazios.

[...] Também já se sabe como o relato que o paciente faz ao médico no início do tratamento pode se tornar o começo de um processo curativo. Daí vem pergunta se a narração não formaria o clima propício e condição mais favorável para uma cura. E não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para longe – até a foz – na correnteza da narração? Que se pense que a dor é uma barragem que se opõe à correnteza da narrativa, então se verá claramente que é rompida onde sua inclinação se torna

acentuada o bastante para largar tudo o que encontra em seu caminho ao mar ditoso do esquecimento. O afagar mostra um leito para essa corrente. (BENJAMIN, 1995, p. 269)

Esse cenário esterilizante da arte narrativa, repercutido por tantos pensadores, ainda seria o mesmo ou quanto seria pertinente questioná-lo à luz da produção literária contemporânea brasileira?

Se a “arte de dar conselhos” é dependente de condições inexistentes na sociedade moderna, essa que se configura a partir do século XX, se a narrativa tradicional é tributária de relações sociais que entraram em declínio, se a alteração da relação humana com o tempo, com a morte e a velhice inviabilizam a narração, como o romance *Leite derramado* poderia preservar características desse narrador em plena modernidade?

Para respondermos a essa questão, levantamos a hipótese de que *Leite derramado* ao ficcionalizar a questão do ancião em leito de morte operaria alegoricamente um discurso que:

a) Figura a relação da modernidade com a tradição por meio da imagem da velhice vista como decadência, em oposição às sociedades pré-capitalistas onde floresceu a narrativa, que tinha no relato do velho, especialmente aquele em seu leito de morte, a confiabilidade e a sabedoria.

b) Por meio do “ancião”, que fala sozinho sem ser escutado, encena uma operação metalingüística, por meio de uma tensão insolúvel entre o velho e o novo, utilizando-se desse mesmo discurso para refletir sobre a literatura e seu papel numa sociedade que a tornou mercadoria descartável, obedecendo a uma lógica da indústria cultural produtora de bens que devem ser substituídos permanentemente.

c) Alegoriza a “ruína” que é capaz de criar o elo entre tradição e modernidade lançando ao leitor a indagação e a responsabilidade de criar os elos de um discurso fraturado e o preenchimento dos vazios do texto cujas fontes se encontram encobertas.

Quem pretende se aproximar do passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de

todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos do nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. (BENJAMIN, 1995, p. 239)

A citação acima descreve o método “arqueológico” sugerido por Walter Benjamin, que tendo fornecido os instrumentos de análise e escavação, também sugeriu o modo mais adequado de trilhar a narrativa de Eulálio sem atalhos.

A análise da narrativa precisaria preservar a integridade de seus estilhaços, já que suas fraturas, suas confusões, suas descontinuidades, não eram falhas do texto, mas características de sua memória e narração.

O método empregado na leitura de *Leite derramado* reproduz a forma como o material narrado se apresenta. O conteúdo fragmentado do relato resultado do processo memorialístico do narrador, não dispõe os fatos cronologicamente, nem estabelece nexos causais entre os acontecimentos; assim, o recolhimento das ruínas com que o narrador-personagem reconstrói sua vida não deveria impor um ordenamento avesso às relações em que a montagem se apresenta.

Eulálio narra sob um regime regular: recupera uma determinada imagem da memória e desfia histórias evocadas por ela. As imagens são numerosas, mas se concentram em poucos núcleos, que não ordenam o relato linearmente, mas em categorias simbólicas. Assim, dados, pessoas e ocorrências distantes no tempo se encontram lado a lado por receberem a mesma significação. Esses núcleos temáticos vão assumindo além do caráter de acontecimentos significativos para o narrador, outras configurações ao se combinarem.

Os temas constituem um mapa da narrativa de Eulálio; seu fio condutor não é a linearidade, a lógica sequencial, mas se compõe por um mosaico de imagens, e é dessa forma que será proposta a desfragmentação de sua montagem.

Deste modo, os fragmentos alegóricos serão concentrados em núcleos de imagens, cuja sequência tem por princípio a gradação de profundidade das camadas arqueológicas de *Leite derramado*: da mais superficial e visível - **a morte, o velho e o tempo** - à intermediária – **memória e rememoração** - até a mais profunda: **a escrita e a língua de Eulálio**. Cada tema agrupa imagens

que permitirão a discussão dos textos que subjazem às associações operadas por esse narrador e suas ruínas.

O capítulo 1 “Artesão da língua” resgata o percurso do escritor com vistas a elencarmos traços estéticos e éticos que a fortuna crítica reconhece como marcantes e recorrentes em sua obra. O capítulo recupera o seu caráter de artista multifacetado e acompanha sua inserção na literatura a partir das experiências anteriores na música e no teatro de forma a sustentarmos as hipóteses sobre *Leite derramado* a partir de procedimentos e temas que vêm sendo sua matéria de reflexão há 40 anos como: seu apego às tradições, à língua portuguesa e à função do autor no mundo contemporâneo.

Tendo a obra e o autor situados no panorama brasileiro atual passaremos à etapa de seleção e ordenamento das imagens do *Leite derramado* para que possamos estabelecer o diálogo com o pensamento benjaminiano acerca da narração e da alegoria.

O primeiro passo teórico é a definição do conceito de alegoria como Benjamin particularmente a reabilita. Tal tarefa requer a passagem por diversas categorias de sua filosofia da história, começando por sua concepção de imagem dialética. O capítulo 2 trata da alegoria na obra de Walter Benjamin cujo itinerário se inicia com sua tese sobre o barroco alemão até alcançar as análises da poesia Baudelairiana.

O capítulo 3 examina detidamente as diversas imagens que alegorizam a morte, o velho, o tempo, a memória e o papel da escrita em *Leite derramado*. O capítulo se dividirá nas seguintes seções: imagens da morte, do velho e do tempo; imagens da memória e da rememoração; escrita e língua de Eulálio.

As imagens da morte, do velho e do tempo trazem diversos aspectos que caracterizam o protagonista do relato como um narrador na concepção benjaminiana. Seu estado de limiar, sua singular concepção de tempo como movimento que engendra a morte, o “esquecimento” e a velhice como “emudecimento”. Essas imagens vão permitir o acesso ao segundo nível em que a memória é espaço ou objeto e a **rememoração** é, para o narrador, um **processo evocativo** de imagens. A segunda seção expõe a singular associação entre memória e espaço, entorpecimento e rememoração. A seção seguinte é o nível mais profundo de *Leite derramado* onde, paradoxalmente,

encontramos a superfície do texto: suas palavras e uso que Eulálio narrador faz da língua como imagem do seu mundo em ruínas.

O capítulo 4 reúne os núcleos do capítulo 3 à luz do conceito de escrita alegórica introduzindo definitivamente o processo autoral na composição do texto. Os “retalhos” alegóricos tratados separadamente no capítulo 3 são costurados com os conceitos benjaminianos. Essa recomposição da rede de alegorias, em graus diferentes de profundidade, é a tônica do capítulo 4 que focará as correlações entre esses núcleos de imagens alegóricas, culminando numa reflexão sobre a possibilidade da narrativa na contemporaneidade . A constante será o limiar entre o visível e o subterrâneo, remetendo sempre para um “outro” lugar onde o sentido mais pleno deve ser encontrado, entre as ruínas de um passado, que não pode ser apagado, e o presente que o reconfigura e o liberta para um futuro sempre inacabado.

Assim, demonstrar-se-á que o trabalho do alegorista se instala no projeto autoral, posicionando-o frente à força da narração e da literatura como "experiência de choque" traduzida por esse método de montagem de imagens descontextualizadas, corpos instáveis e desarmônicos feitos de pedaços de tempos, línguas e culturas diferentes entre si.

São corpos estranhos, cuja força literária está justamente no fato de perseguir um caminho nada convencional, ao revés do esperado pelo utilitário e pragmático da norma e do hábito; caminho construído com perícia de artesão, na contramão de uma via de “mão única”: a das mudanças frenéticas das novas tecnologias, que bombardeiam o homem das cidades contemporâneas.

Capítulo I

1. CHICO BUARQUE: ARTESÃO DA LÍNGUA

1.1. A música: o artista que “avançando arrasta consigo a tradição”

Desde o trabalho pioneiro de Adélia Meneses (1982) ao investigar a obra do compositor pelo prisma poético/político a crítica considera a obra de Chico Buarque como uma forma de resistência às orientações políticas hegemônicas, entre elas a adesão irrestrita ao que se apresenta como “novo”.

O compositor em todas as áreas em que se expressa seria “anti-modal” e nunca demonstrou nenhum incomodo por ser rotulado de “velho”, “tradicionalista” ou “conservador”. O estudo de Meneses recuperou aspectos formais e temáticos que originalmente aparecem em sua obra musical persistindo no teatro e no romance: o “lirismo nostálgico”, a “denúncia”; a “variante utópica” e a “vertente crítica” sobre a própria arte. Num estudo posterior, Meneses fixou ainda sua atenção sobre a sensibilidade do artista frente aos papéis e estereótipos femininos. É de Meneses³ a primeira leitura associativa entre Walter Benjamin e Chico Buarque, notadamente em letras como “Vitrines” e “Bom Conselho”.

Outros estudiosos, como Walnice Nogueira Galvão (1976), Affonso Romano de Sant’Anna (1980) e Osmar Miranda (2001) comentaram o conteúdo político dos textos musicais de Chico Buarque levando em conta o momento em que foram produzidos. Cada um, a seu modo, selecionou e analisou canções das décadas de 1960 a 1980.

No início de carreira, Chico foi diversas vezes confrontado, sobretudo por se definir como sambista e compor músicas que eram associadas ao passado musical brasileiro. Como pertencia a uma geração posterior à bossa-nova, movimento que modernizou as estruturas musicais, sua voluntária e espontânea filiação ao samba gerou discussões inflamadas sobre o que era moderno e tradicional na música brasileira. O conflito que ocorreu entre Chico e

³ Trata-se do artigo “O Eros politizado à polis erotizada” publicado na Revista IDE em 1986

os tropicalistas, sobretudo Caetano Veloso, considerado um dos líderes do movimento, agitou o meio musical da época e reforçou a imagem de Chico como um artista voltado para a tradição.

Os lendários festivais promovidos pelas redes de televisão foi o grande catalisador dessas discussões. Esses eventos, a princípio realizados no ambiente acadêmico, deram uma nova fisionomia à música popular nacional, sobretudo por reunir em um mesmo espaço artistas e plateias distintas. Ao atingir o público consumidor jovem que crescia rapidamente nas grandes cidades, os festivais tornam-se um rentável atrativo para os meios de comunicação de massa.

Caetano fazia questão de salientar as diferenças de projeto e estilo entre os modernizadores da MPB e a jovem “unanimidade nacional”: Chico Buarque. Segundo ele, Chico tinha um caráter provinciano e utilizava uma linguagem “antiquada”, enquanto ele se revelava cosmopolita, estava concatenado com os acontecimentos do mundo moderno. O aspecto “passadista” presente em Chico Buarque foi bastante explorado na época. Os artigos do poeta e crítico Augusto de Campos, escritos e publicados entre o final de 1967 e o início de 1968, ajudaram a reforçar a oposição que estava se esboçando. Caetano chegou a definir o colega da seguinte forma: “Chico Buarque o artista que anda pra frente arrastando consigo a tradição” (MELLO, 2003, p. 216). Caetano se referia à inspiração assumida nos antecessores como Noel Rosa, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira etc. Tece uma crítica à construção ideológica que identifica nesse gênero o símbolo máximo de nacionalidade, considerando Chico como aquele que dá um “passo atrás” na “linha evolutiva” da música brasileira.

Chico Buarque revela a modernidade de sua arte sem deixar de vinculá-la a uma “tradição”. Ao dialogar com o passado musical brasileiro, o que ocorrerá no teatro com as tragédias gregas e nos romances com diversos temas recorrentes da literatura ocidental, o compositor/dramaturgo/escritor, como o anjo benjaminiano, caminha para o futuro andando de costas, mantendo seus olhos voltados para o passado, pois todo conceito referente a uma nação moderna apresenta elementos construídos ou inventados que devem ser perseguidos na sua “história nacional”. Daí a importância que a

língua assume em *Budapeste e Leite derramado*. A língua é a grande tradição com que trabalha Chico Buarque, a fonte e o próprio tema de muitos de seus trabalhos.

Ou seja, o lema romântico “minha pátria é minha língua”, é a nação viva na memória coletiva, o que implica uma continuidade em relação ao passado, Chico busca constantemente essa memória, que percorre todos os territórios explorados pelo artista⁴.

Chico Buarque é um artista polivalente: compositor popular, cantor, poeta, dramaturgo, escritor e crítico, um artista multimídia, *performer*. Sua postura diante dessa diversidade é tanto a de localizar a especificidade de cada código quanto a de permitir as suas intersecções criativas, a partir da pluralidade de linguagens. Ao analisar a obra de Chico Buarque, Meneses (2000, p.17) detecta um denominador comum: “compositor, dramaturgo e ficcionista se encontram, derrubando barreiras de gêneros e formas, sob o signo do poeta.” Utiliza também as denominações de “artesão da linguagem”, “alquímico” e “mágico” em relação a ele e sua produção artística, como a sugerir que o autor/criador é também ator e personagem no cenário e palco de suas obras, desdobrando-se em diferentes espaços discursivos, optando por dar voz à “gente humilde” e aos anônimos⁵.

Meneses (2000, p.204), diz ainda que o cancionero do compositor apresenta três veios que se conservam como traços identitários em sua obra dramaturgic e de romancista: o lirismo nostálgico, a variante utópica e a vertente crítica.

O lirismo nostálgico seria a primeira fase de sua produção musical que cria personagens passivos, desencantados, assistindo da janela a vida

⁴ Um bom exemplo é a sua canção “Sabiá” (1968), feita em parceria com Tom Jobim, vencedora do II Festival Internacional da Canção, que trava um diálogo com a “Canção do exílio”. Ao defenderem “Sabiá”, na final do Festival, Tom Jobim junto às cantoras Cynara e Cybele receberam vaias históricas graças à predileção do público pela segunda finalista, “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, que correspondia aos anseios políticos da juventude da época.

⁵ Chico Buarque privilegia figuras marginais como protagonistas de seu cancionero: “Pedro pedreiro”, “Meu guri”, “Pivete”, “Iracema”, “Levantados do chão”, “Assentamento”, os despossuídos têm voz e vez. “Crianças cheirando luz”, Malandros, sambistas, operários, lavradores, pivetes, prostitutas, pequenos funcionários, sem - terra, mulheres abandonadas e o velho “Francisco” deixado no asilo.

passar: é a moça que vê a banda, a melancólica Carolina, a Januária que se penteia, indiferente aos passantes. O saudosismo traduzindo o desejo de retorno a um tempo mítico, como o do carnaval, quando a celebração dionisíaca pode ser ponto de fuga da realidade frustrante.

A variante utópica representaria o espaço onde se é feliz, no qual ocorrem festas e mudanças, na crença de que o artista pode realizar transformações usando a arte como arma: “o homem modificando a sociedade para a sociedade modificar o homem,” como explica Meneses (2000, p. 104).

A vertente crítica manifesta-se em suas as canções contra a ditadura. Nelas a *denúncia* é explicitada por meio da apresentação de situações cotidianas dramáticas ou trágicas, como em “Pedro pedreiro” e “Construção”,

Por sua vez, Affonso Romano de Sant’Anna em “*Chico Buarque: a música contra o silêncio*” (2004), afirma que a obra musical do autor é uma luta contra o “**silêncio**”, concentrando-se em indivíduos sem voz para mostrar aqueles que não têm acesso à fala.

Protagonizar anônimos e dar voz aos emudecidos, elementos levados para os romances, são estratégias que se desenvolveram no exercício de composição musical, articulando o “tijolo por tijolo” no desenho mágico da “construção” da linguagem metafórica que, durante os anos difíceis de 1968 e 1973, Chico Buarque aperfeiçoou para enfrentar a perseguição da Censura.

Em “Paratodos” (1993) Chico enumera um dos traços mais marcantes de sua obra: a ligação com a tradição. A herança cultural responsável pela sua formação é resgatada na empatia pessoal com o caráter nacional: “O meu pai era paulista / meu avô pernambucano / o meu bisavô mineiro / meu tataravô baiano /, meu maestro soberano / foi Antônio Brasileiro”.

1.2. A Dramaturgia – da releitura dos clássicos gregos à Brecht

Roda viva (1968) é considerada pela maioria dos estudiosos que participaram da coletânea *Chico Buarque do Brasil* (2004) o grande marco da visão ideológica do poeta. A peça denuncia a opressão do regime militar, exibindo as características de sua dramaturgia: a alegoria.

Sua segunda peça, *Calabar – o elogio à traição* (1974), escrita em parceria com Ruy Guerra, revisa a história brasileira, o clima das invasões holandesas no século XVII. Em *Calabar*, a releitura atinge a própria história oficial, que ficcionalizada traz à tona o que foi esquecido de contar.

A peça seguinte, *Gota d'água*, (1975), em parceria com Paulo Pontes, é uma releitura da *Medéia* de Eurípides. O enredo clássico é transposto para o ambiente do Rio de Janeiro, transformando-se numa tragédia familiar: o amor desmedido de Joana por Jasão se converte em ódio quando ele a abandona para casar com Alma, a filha de Creonte, homem rico e influente capaz de impulsionar sua carreira de sambista.

Três anos depois (1978), é encenada a *Ópera do malandro*, comédia musical que também propõe uma releitura: a *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay e *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Nesta peça, Chico traz novamente a revisão de um período histórico: a Era Vargas, quando o capital internacional começa a invadir o país, criando enormes discrepâncias sociais. Ambientada em um bordel, ela conta a história de um malandro carioca, tentando sobreviver nos anos 40. A trama gira em torno de Max, ídolo dos bordéis, e o submundo do tráfico e da prostituição.

1.3. O Romance – identidades fraturadas

Na música um cronista oral apegado à língua e às tradições; no teatro um intérprete que opera releituras do teatro clássico; na literatura o uso de fontes que parecem não ter mais lugar no tempo em que vive.

A produção literária de Chico Buarque iniciou-se com o livro de poesia *A bordo do Rui Barbosa* (1963 -1964), mas publicado somente em 1981.

Em 1966, Chico Buarque publica um livro com os manuscritos das suas primeiras composições, uma crônica de Carlos Drummond de Andrade sobre “A banda” e o conto “Ulisses”, este publicado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. É a história de um trabalhador oprimido que volta para casa e encontra a sua desvalida “Penélope”. O estilo realista aposta no socialismo como solução para o problema da miséria. O mito clássico metaforiza os dramas do cotidiano e o homem comum é retratado em seu desespero ao ser acolhido pela companheira, vítima também da exclusão social.

Em 1974, Chico Buarque publica a novela alegórica *Fazenda modelo*, que remete ao livro *Revolução dos bichos*, de George Orwell. Chico Buarque ainda tentou se esquivar da comparação em 1975, declarando ao *Pasquim* que “nem conhecia” a novela estrangeira. Mas se os porcos de Orwell são uma metáfora genérica do ameaçador absolutismo de então, os bois que habitam a fazenda imaginada por Chico Buarque retratavam o governo brasileiro. Cinco anos depois, escreveu o livro-poema *Chapeuzinho amarelo* (1979), história infantil ilustrada por Ziraldo em que “relê” o clássico *Chapeuzinho vermelho* para falar dos medos infantis.

Já nos anos de 1990, Chico Buarque ingressa numa nova fase na qual busca sua própria maneira de se expressar na literatura sem perder a temática trazida de sua música e dramaturgia. Em 1991, publica *Estorvo*, no qual discute “os descaminhos” de um personagem vagando pelo labirinto sufocante de uma cidade, refletindo questões como a solidão, a agonia e o medo.

O título do romance pressagia a sensação de incômodo sentida pelo personagem principal, sempre incompatível com o ambiente em que se encontra. Ele se vê perseguido e está sempre em fuga, mesmo em sua própria casa, na casa da irmã que o ignora, no sítio abandonado de sua família ou na casa da ex-esposa que o despreza. Esse aspecto será conservado nos três romances seguintes: o personagem como um duplo do autor, que em *Estorvo* não se sente ainda ambientado no papel de romancista com sua presença estorvada.

Em *Benjamin* (1995), volta ao tema do homem deslocado de seu meio. O idealizado triângulo amoroso entre Benjamim/Castana/Ariela é formado por uma narrativa calcada na linguagem cinematográfica causando estranheza ao leitor a abordagem do narrador, à maneira de uma câmera em plano sequência, ou seja, em constante movimento. É uma narrativa rápida, que remete a *flashbacks*, parecendo uma tentativa de nos mostrar que o personagem-título é um homem que já não distingue completamente o plano de suas memórias e o de sua realidade.

Há uma linha na obra buarqueana que traça com inventividade um mesmo campo temático. Em *Estorvo*, o retorno ao sítio – espaço biográfico por excelência – no qual se busca proteção e rememoração das experiências passadas carentes de desfecho. Em *Budapeste*, a experiência do narrador e os sentimentos de estranhamento e privação experimentados no contato com a língua estrangeira, remetem ao quarto-asilo de Eulálio.

Em *Budapeste* (2003), o personagem central é a própria figura do escritor. Após as andanças dos romances anteriores, Chico Buarque (ou José/Zsoze) centra-se em si mesmo. A questão do **duplo** é discutida por meio da falsa autoria do personagem principal: o ghost-writer. A ficção é o duplo do mundo e se insere nele; jogos de espelhos; pares opostos em tensão; planos sobrepostos e movimentos circulares.

Em *Budapeste*, Chico Buarque explora o mito do duplo de forma singular: a questão da autoria e da dilaceração da identidade que se propaga para a cultura e a **língua portuguesa**. Para isso elege como tema central da trama a *persona* do *ghost writer*, narrador-protagonista que possibilita a instância do sujeito da enunciação como uma identidade autoral e cultural. Fazendo uma releitura da tradição clássica por meio dos jogos de linguagem e lançando mão dos recursos do apócrifo, Chico Buarque escreve um romance reescrevendo outros textos. José Costa é a personificação do autor-anônimo de sua própria obra, pois escreve, mas não quer assinar aquilo que escreve.

Nossa hipótese sobre o *Leite derramado* observa a continuidade dessa abordagem: No lugar do *ghost writer*, o morto vivo, o moribundo; no lugar do escritor anônimo, a copista desconhecida. Se em *Budapeste* a identidade é

fraturada pela língua, em *Leite derramado* o apego à língua materna e a gramática normativa não representam um apelo nostálgico ou conservador, mas a costura de um tecido que, ao se rasgar, só encontra na língua a possibilidade de se tornar íntegra novamente.

Em *Budapeste*, a questão autoral, o anonimato do escritor, o limite entre verdade e ficção, o relato em primeira pessoa, a falsa autobiografia e a língua como protagonista são temas que persistem em *Leite derramado*.

Se em *Budapeste* a alteridade surge pelos personagens e suas identidades duplicadas, em *Leite derramado* a questão se desloca para o texto e seu significado, o “outro” a que o alegórico remete. Ao mesmo tempo, induz a vários questionamentos acerca da autoria de uma obra, mostrando é difícil designar, na contemporaneidade, o sujeito da escrita. Presumindo que não exista discurso sem sujeito, bem como um sujeito sem ideologia, do mesmo modo, dir-se-ia que todo discurso pressupõe um autor na sua materialidade, pois o sujeito, como constitutivo da linguagem, também se converte em sujeito-autor. Não por acaso o anonimato é frequente nos romances de Chico Buarque, apelando para o uso de provérbios e a diversidade de vozes, de forma a garantir a existência de uma autoria, ainda que sem identificação.

O principal critério da construção do “outro,” em *Budapeste*, consistia na língua; em *Leite derramado*, é o que mantém vivo esse narrador; é a língua materna que sustenta esse velho como o leite ao bebê. Quando “adquire-se” outra língua como própria, vive-se a experiência de uma perda irrecuperável. O estrangeiro, grande rival de Eulálio, que sua mãe fala fluente, que sua esposa quer como amante é o idioma francês. José Costa ao retornar à terra natal, solo da língua materna, sente que sua fala soa arcaica aos velhos conhecidos. A língua materna ficou parada no tempo, não se atualizou. Essa é a língua de Eulálio. A identidade para sempre fraturada de José Costa é produto da língua, mas em Eulálio é ela que pode remendar esse tecido rasgado.

E dentro da loja de sucos eu fazia a mais extensa das minhas **viagens**, pois havia anos e anos de distância entre

a minha língua, como a recordava, e aquela que agora ouvia, entre aflito e embevecido (Budapeste, 2003 p.155-grifos nossos).

Dessa forma, podemos perceber no itinerário da obra buarqueana a utilização de outros para expressar a sua voz autoral como recurso ao longo de todos os canais comunicativos em que opera. A língua como objeto de reflexão e instrumento, as figuras sociais despojadas de voz, a relação oralidade e escrita, a metalinguagem e a reflexão sobre o próprio papel como artista brasileiro.

Capítulo II

2. ALEGORIA

2.1. A alegoria retórica

O amplo uso do termo “alegoria” tornou-o controvertido e confuso.

O vocábulo “alegoria” é frequente entre os gregos e servia designar uma ordem vasta de “significações secretas”. Corresponhia a uma figura de estilo denominada *inversio* em latim, que designava uma coisa pelas palavras e outra, às vezes inversa, pelo sentido. Da antiguidade surge o conceito de que a alegoria é uma “metáfora contínua”, assim assinala Quintiliano (MOISÉS, 2004, p 14). A alegoria desempenha, assim, uma espécie de discurso que insinuando determinado sentido, apenas serve de comparação para tornar visível outro sentido que não está expresso.

Essa noção já se encontra na etimologia do vocábulo, que fala de algo para aludir a outra coisa. A alegoria nessa perspectiva retórica, de recurso estilístico, empregaria imagens, pessoas, animais para constituir o plano concreto de uma ideia para aludir às características abstratas desse “outro”. O aspecto material funcionaria como uma máscara para o sentido moral subterrâneo. Daí exibir um duplo sentido: o primeiro literal e o segundo espiritual, equivalendo a um plano manifesto e a outro latente.

Na forma de *tropo*, por meio do qual se diz uma coisa para se insinuar outra, foi extensamente desenvolvida pela tradição que ainda desenvolveu dois outros tipos: a alegoria das palavras (*allegoria em verbis*), e a dos fatos (*allegoria in factis*), caracterizadas pelo simbolismo extralinguístico, situando o sentido num espaço além do discurso e que foram valiosos dispositivos para a teologia representar figurações de conceitos e personificar qualidades.

Vale a pena ainda observar que se considera a alegoria perfeita quando, no nível material, não há traços visíveis do implícito. A alegoria imperfeita (*allegoria imperfecta*), seria aquela em que há rastros do pensamento oculto. A alegoria perfeita, portanto, pode facilmente desembocar na obscuridade, num

grau de opacidade de dificulta a descoberta do segundo sentido, por vezes enigmático.

A alegoria é um termo com longa tradição de uso e teorização, exibindo múltiplos empregos. A doutrina de Quintiliano, de onde a retórica parte, caiu durante muito tempo no ostracismo, sendo criticada e depreciada até seu renascimento com os estudos estruturalistas (MOISES, 2004, p. 15), em que voltou a ser encarada seriamente como objeto de estudo.

Flávio Kothe, em seu estudo sobre a alegoria, define-a a partir de sua relação com a metáfora:

A alegoria é uma representação concreta de uma ideia abstrata. Exposição de um pensamento sob a forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa. Subjacente ao nível manifesto comporta outro conteúdo. É uma metáfora continuada, como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligando ao primeiro por uma relação de semelhança. (1986, p. 90)

Segundo João Adolfo Hansen (2006), a alegoria origina-se do grego a partir de “*allós*”, *outro*, e “*agourein*”, falar. A alegoria diz “*b*” para significar “*a*”⁶.

O autor considera a alegoria um dispositivo retórico, que opera por metáforas continuadas, fundada em relações de semelhança entre “*b*” e “*a*”, onde “*b*” é o literal e “*a*” é o discurso paralelo, a intenção oculta do alegorista. A alegoria exporia um pensamento sob a forma figurada em que se representaria algo para indicar outra coisa por meio de sinédoques, metonímias e metáforas que estariam insinuadas no texto. Assim, subjacente ao manifesto, o texto comportaria um “outro” conteúdo diverso daquele convencionalmente acompanharia aquela forma.

O verbo grego *állegorein* tanto significa ‘falar alegoricamente’ quanto “interpretar alegoricamente” (HANSEN, 2006, p. 8). Este aspecto é importante já que a composição alegórica é uma rua de mão dupla, que envolve a intenção do alegorista e a necessária complementação efetivada pela interpretação.

⁶ Etimologicamente, o grego *allegoría* significa “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”, esse uso predominou sobre o termo mais antigo –*hypónoia*– que queria dizer “significação oculta” e que era utilizado para interpretar os mitos homéricos como personificações morais.

Desta forma, diante de um texto que se supõe alegórico, o leitor receberia a tarefa de analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, pois o plano referencial é insuficiente para atingir o cerne tácito do texto.

A alegoria como dispositivo retórico pressupõe um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam ocasiões em que o discurso pode ir além do literal. Essas regras fornecem lugares-comuns (*topoi* no grego; *locis* no latim) para a composição, por exemplo, vocabulários para substituições figuradas dentro de um campo temático e semântico. Esta convencionalidade permite ao autor “calcular” o sucesso de seu empreendimento, caso o leitor esteja familiarizado com as associações. As metáforas, as sinédoques e as comparações são os recursos que o alegorista emprega para que se insinue o texto subjacente. A convencionalidade desempenha função primordial, mas a riqueza inesgotável do processo é que sentidos novos podem ser depositados sob as ruínas de significados que se desgastam com o tempo.

Mais do que um estilo, a alegoria, é uma figura de expressão que consiste numa proposição de duplo significado, um literal e um aludido, por meio do qual se apresenta um pensamento sob a imagem de outro. O que parece subjazer em seu emprego é que o sentido alegórico se fosse apresentado diretamente, não causaria o mesmo efeito, além do que a ligação entre o que sugere e o sugerido tramam uma relação única. Quando utilizada em narrativas consiste num expediente excelente para concretizar planos abstratos, daí seu uso em fábulas, implicando a constituição de enredos.

Como técnica de representação de esferas abstratas e imaginárias, a alegoria remonta o percurso humano das inscrições rupestres e dos hieróglifos. Não é à toa que Platão usa a alegoria para a especulação filosófica, o que também faz Benjamin, que lança mão de inúmeras para povoar a sua reflexão crítico-filosófica.

2.2. A concepção benjaminiana de alegoria

O conceito de alegoria se localiza no centro de uma galáxia de conceitos na obra do pensador, que vão se desdobrando e oferecendo sustentação uns aos outros. Desta forma, para definirmos a alegoria como procedimento literário, e posteriormente suas implicações críticas, faz-se necessário que partamos da noção de imagem e percorramos muitas outras categorias do seu pensamento: experiência autêntica, choque, rememoração e linguagem adâmica.

Para Benjamin, a criança, o colecionador, o catador de lixo e o fetiche da mercadoria possuem um aspecto em comum. Ao brincar, a criança atribui um novo significado a um determinado objeto, chama de brinquedo o que é um utensílio doméstico, por exemplo. O mesmo ocorre com o colecionador que não guarda moedas com a intenção de usá-las, pois lhes atribui um novo valor particular, pessoal. Assim também o sucateiro retira do lixo aquilo que perdeu seu sentido original e lhe confere outra função.

Benjamin utiliza as figuras do trapeiro, do colecionador e da criança como exemplos do processo de alegorização em que um elemento é extraído de seu contexto original e inserido em outro ambiente simbólico, reconfigurando, assim, seu significado. A alegorização, portanto, corresponderia ao próprio funcionamento da sociedade capitalista moderna.

Benjamin observa ainda que Baudelaire, ao recortar das ruas figuras como o velho, a prostituta e o trapeiro e inseri-los na lírica, realiza uma operação alegórica, pois primeiramente, reconhece que já não desempenham o papel de outrora na sociedade e lhes dá novo significado ao colocá-los na poesia lírica, que também assume nova configuração, pois sua tradição nunca tinha incorporado tais tipos. A alegoria mimetizaria, assim, a modernidade. A sociedade industrial manipulava imagens do que está condenado a desaparecer, porque é mercadoria e precisa ceder espaço ao próximo modelo que virá substituí-la e assim indefinidamente. Nessa sociedade, a repetição em série das fábricas não se restringe à produção material, mas alcança a produção de bens culturais influenciando a linguagem: “Aquilo que sabemos

que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem”. (BENJAMIN, 1994, p. 85).

Benjamin condena a concepção de imagem como reprodução idêntica, ou cópia fiel. A atividade mimética seria uma mediação simbólica e não uma imitação (GAGNEBIN, 1997, p. 97). A imagem como dimensão mimética da linguagem seria a “essência”⁷ dos textos, que por isso, seriam suscetíveis a mudanças, pois a mimese não seria um processo estagnado, em que determinadas semelhanças não pudessem ser esquecidas temporariamente, em benefício de novos traços descobertos; o nível de significação, portanto, acompanharia a evolução das formas.

Benjamin confere às imagens dialéticas o caráter de índice⁸ histórico: “a imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (2006, p. 505). A leitura dessa imagem se efetuará numa posição de limiar, de passagem, em que o velho sentido sedimentado e o novo se encontram no momento da interpretação, por isso assumem um caráter de salvação do que estava perdido.

“*Sobre o conceito de história*” (1985), conjugado a alguns excertos das “*Passagens*”⁹, possibilita uma maior compreensão sobre tais colocações ao avançar da teoria da linguagem e da imagem para a sua filosofia da história, em que as imagens dialéticas e alegóricas se cruzam.

A noção de imagem dialética condensa a mais complexa significação na obra de Benjamin. A imagem dialética, para Benjamin, exprime um tempo desagregado e fecundo como são as origens e os desejos. Ela é o clarão em que se encontram o “outrora” e o “agora”. A atualidade da imagem nasce da relação entre o *Agora* (instante, clarão) e o *Outrora* (o latente, o subjacente e o subterrâneo). O índice histórico é o vestígio que a imagem carrega.

⁷ A palavra “essência” está empregada com o sentido de aquilo que está na base, substância, não havendo nenhuma comparação com a longa tradição que o termo possui na filosofia

⁸ Índice deriva do latim “dico”, mostrar; é mostrar com a palavra (Agamben, 2008, p. 75-76)

⁹ O livro das *Passagens* jamais foi concluído. Projeto inacabado, um amontoado imenso de fragmentos. Essas notas, na maioria das vezes, são citações recolhidas das mais diferentes fontes por Benjamin. A catalogação segue pistas precárias de orientação deixadas pelo autor.

Rastro e Aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que a deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (BENJAMIN, 2006, p. 490).

Segundo Benjamin (1984, p.198), "na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína". A origem das imagens ocorre sempre na história e adquire mobilidade temporal, podendo a todo instante ser atualizada pelo princípio da montagem. Baudelaire empregou esse conceito ao extrair suas figuras do cotidiano urbano: a prostituta, o colecionador e o trapeiro. A atualização desse passado só é possível, então, como imagem dialética na qual o ocorrido se articula com o agora. O tempo se acumula para, em algum momento, explodir gerando o "lampejo", um lapso de tempo. A imagem resgatada continua presa à sua época, mas forma uma rede com o agora, e se torna visível. Esta imagem pode se juntar a outras que lhe são simultâneas, por isso, Benjamin trata a lírica baudelaireana por **temas**.

Com o acontecimento paralisado, a interpretação se abre para novas possibilidades. A verdade só é apresentável como imagem, não transcende à história. É preciso elaborar o ocorrido como "recordação do sonho", e ao fazê-lo, conectam-se despertar e recordação.

Há uma relação entre imagem dialética e imagem onírica, pois os sonhos da coletividade são como mergulhos em seu próprio interior no estado de sonolência. Uma época, o século XIX, por exemplo, deve ser interpretada no sentido de uma procura das "imagens delirantes ou oníricas" que marcam o período. Os desejos não realizados, os sonhos perdidos, as imagens esquecidas. As imagens na memória estão livres das leis que governam a consciência do real, a lógica, o tempo linear, assim como os sonhos. No sonho e na memória, as imagens se deslocam de seus contextos promovendo associações e montagens inusitadas capazes de desestabilizarem o conhecimento formal, aquele que deriva do acervo de semelhanças inventariadas pelo homem ao longo da história.

Assim, de duas obras, - o “drama barroco” (1928) e a “lírica de Baudelaire” (1989), advêm os elementos-chave para a definição do procedimento alegórico.

Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorien*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último (Gagnebin, 1999, p. 38).

Em *Origem do drama barroco alemão* (1984), Walter Benjamin faz uma distinção entre alegoria e símbolo: a alegoria revela uma verdade oculta, é temporal e aparece como um fragmento arrancado da totalidade do contexto social, sem nenhuma pretensão de atingir uma unidade; por sua vez, o símbolo seria essencialmente orgânico, aspirando à universalidade (atemporal). Benjamin parte do sentido etimológico do termo, para ver na alegoria esse desvelamento de uma verdade encoberta. Uma alegoria para ele não representa as coisas tais como são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como **foram** ou **poderiam ser**. Benjamin distancia-se assim de uma concepção retórica, que define a alegoria como ornamento supérfluo de um texto, para considerá-la um método crítico de composição e leitura.

Benjamin postulará que a linguagem humana seria alegórica por natureza, sendo capaz somente de se aproximar do sentido, sem jamais alcançá-lo. No paraíso, a nomeação era um eco do verbo divino, nomes e coisas coincidiam. Quando o homem é expulso do paraíso, após a Queda, a consequência imediata foi perder essa correspondência plena entre as coisas e as palavras. Não ecoando mais o verbo original, o homem precisaria renomear tudo arbitrariamente, pois não estando conciliado com Deus não conheceria mais as coisas pelos seus verdadeiros “nomes”.

Em sua leitura da lírica de Baudelaire, a alegoria ultrapassa a condição retórica de efeito estético para tornar-se procedimento de reflexão. Benjamin tece seu repertório conceitual a partir de dois momentos que se aproximam, embora distantes no tempo: o barroco e a modernidade industrial. Nos dois

períodos a alegoria representa o próprio caráter da linguagem em sua íntima ligação com a consciência do tempo.

E é da leitura da lírica de Baudelaire que surge o conceito particular de alegoria:

O arrancar as coisas de contexto habitual-normal com as mercadorias no estúdio de sua exibição - é um procedimento bastante característico em Baudelaire. Pertence à destruição dos contextos orgânicos na intenção alegórica. (BENJAMIN, 1994, p. 163).

Em síntese, o procedimento alegórico clássico consistiria em dizer “b” para significar “a”, enquanto que na perspectiva benjaminiana esse “a” e esse “b” relacionam-se a contextos dos quais se originam e nos quais se encontram.

O processo alegórico consistiria, assim, em dois passos: o alegorista recorta um elemento do seu contexto original libertando-o da carga semântica e sintática inicial, rompendo com o binômio significante/significado. Este descolamento, porém, não é integral, pois permanecem vestígios do ser transplantado para outro contexto, alusivos às suas funções anteriores. À perda da dimensão sintática, segue-se a perda da dimensão semântica, processando-se, assim, a desconstrução do elemento como signo.

Esta dessemantização do significado original que determinada imagem, palavra ou expressão possuía, transforma esses elementos em fragmentos que, à deriva, fora de seus contextos, não mais conservam o pleno sentido que a condição espaço-temporal lhes propiciava anteriormente. Num segundo momento, o alegorista insere esse elemento num outro contexto, reconstruindo um novo sentido. A atribuição do significado novo não é uma eleição arbitrária do escritor, pois depende da reação do novo contexto à presença do elemento estranho. O termo sofre o impacto do contexto em que está enxertado, e, por sua vez, o contexto sofre a ação do fragmento nele inserido.

A alegoria surge primeiramente no livro *A Origem do Drama Barroco Alemão*, escrito em 1928, como sua tese, recusada, de livre-docência. Neste estudo, Benjamin reflete sobre a melancolia e no final da segunda parte do livro, considera que a História poderia ser concebida como um drama trágico. A alegoria, contraparte da melancolia, aparece na terceira parte do livro, denunciando a falsa aparência de totalidade do mundo. Assim, a imagem

alegórica, que é sempre fragmentária e melancólica, na sua transitoriedade, não nos deixa esquecer da “*facies hipocrática*¹⁰” da História.

Conforme Gagnebin (1999, p.31), tanto na primeira parte do *Drama Barroco* quanto na segunda, acentua-se a “necessidade de reabilitar uma visão devastadora do tempo e da história – em oposição ao cumprimento do tempo trágico e mítico – e do sentido da linguagem – em oposição à sua plenitude no símbolo.” Para Walter Benjamin, a concepção histórica do barroco era obcecada pela miséria e fragilidade humanas e o barroco veria na criatura o anúncio do cadáver e na natureza o seu destino inelutavelmente catastrófico.

A perda da capacidade de nomear após a queda e o estabelecimento da confusão babélica ressoam neste *Trauerspiel*¹¹, por meio da reflexão sobre o alcance da linguagem. É interessante ressaltar que dois elementos cruciais tanto para o barroco quanto para a modernidade - o **tempo** e a **morte** - só “nascem” após a queda e expulsão do paraíso; antes disso, o mundo estava estacionado num presente contínuo e nada perecia. Este seria o tempo arcaico fora da esfera do tempo histórico, essencialmente humano. Com a queda, surge a morte e a necessidade de se inventar significações, pois esquecemos a palavra primordial, reflexo do verbo divino.

A brevidade da vida da criatura e a sua miséria, intensificada pela presença constante da morte, torna-se algo que é frequentemente tematizado em todo o barroco. A metáfora do sonho torna-se uma figura comum de muitos autores da época, reconhecida como aquela que é mais capacitada para dar conta da brevidade. No barroco, a temporalidade não é vivenciada simbolicamente, na esperança de um reencontro final, mas como descontinuidade dramática e desesperada. A vida humana, desprovida de sentido, sem qualquer chance de redenção, condena o homem para sempre à tristeza, ao luto (*Trauer*) e à melancolia.

A expressão do luto é a alegoria. O homem do barroco, reconhecendo a sua impotência face ao desenrolar dos acontecimentos, entrega-se à corrente do mundo porque se sente arrastado por ela. Essa mesma sensação contaminará o homem moderno por motivos diferentes, retirando-lhe toda

¹⁰ Máscara mortuária

¹¹ *Trauerspiel* é uma palavra utilizada no século XVII para denominar certo gênero da tragédia teatral próprio do período barroco alemão.

esperança de fugir do destino inescapável - a ação do tempo-, ainda mais veloz. Não é à toa que Benjamin retornará à investigação sobre a alegoria em sua análise da modernidade a partir da lírica de Baudelaire, pois havia uma ponte entre o Barroco e a modernidade.

A alegoria, como acontece no Barroco, é uma forma de representação figurativa que transmite um “outro” significado além do literal. Deste modo, o Barroco, para Benjamin, ultrapassa a época na qual costuma ser situado nos livros de história. Isto significa dizer que certa essência do barroco persiste ao longo das épocas seguintes, influenciando a própria constituição melancólica da subjetividade e da sensibilidade modernas.

Sobre o Conceito de História (1940), um dos mais herméticos de seus textos, é o que fornece, por meio de uma alegoria, o *Anjo da história*, a melhor definição do gesto alegórico. Diante do alegorista, tal como na imagem do anjo, a história surge como essa repetição infernal de destroços e de ruínas.

Tal como o *Anjo da história*, o alegorista procura, mediante a fixação da escrita alegórica, salvar os mortos e ressuscitá-los do inexorável destino: a aniquilação do tempo. Escrita, linguagem e temporalidade histórica convergem, assim, para o ponto de vista alegórico.

O alegorista reconhece o destino da criatura como um progressivo caminhar rumo à catástrofe, para a qual tudo é irreversivelmente arrastado, mas se detém nos escombros, não os esquece, e se imbui da missão de *salvar* as coisas. A salvação se realiza, “arrancando-as” do amontoado de escombros, no fluxo ininterrupto do tempo, para fixá-las numa imagem que as condense. A alegoria deve ser tomada como a “escrita”, a linguagem que permite a apresentação dessa imagem. Mas essa entrada em cena da história na linguagem alegórica do *Trauerspiel* é apresentada sob a forma de ruínas.

Na sua versão moderna, a alegoria tem por “alimento” a experiência vivida do choque¹², (*Chockerlebnis*), entendida, justamente como a experiência alienadora e despojada do seu sentido. Esta experiência (*Erlebnis*) opõe-se totalmente à experiência autêntica (*Erfahrung*), tal como Benjamin a concebe.

¹² A aproximação entre o conceito de choque em Benjamin e de trauma para Freud exige a definição deste para Psicanálise: trauma é um evento intenso desestabilizador para o indivíduo, que é incapaz de absorvê-lo e de reagir a ele, deixa efeitos patogênicos duradouros na organização psíquica (LAPLANCHE e PONTALIS, 1992).

Esta distinção tematizada por Benjamin, inicialmente restrita à experiência do homem moderno, salienta a estreita relação entre a impossibilidade da comunicabilidade da experiência histórica, tomada como história do declínio e do sofrimento humano. Essa incomunicabilidade, intrínseca à experiência histórica, quer do barroco, quer do homem moderno, constitui o cerne tácito da alegoria, transformando-se na única possibilidade que o alegorista tem de representar o curso dessa catástrofe que é a história.

Em última análise, a história seria um campo de *ruínas*, enquanto alegorias da história coletiva, e como um depósito de ossadas, como alegorias da história individual. Dai a importância das *ruínas*, no *Trauerspiel*, e, ao mesmo tempo, o destaque dado ao cadáver. A *ruína*, tal como o cadáver, é o fragmento morto e desarticulado, aquilo que restou da vida, após a história-natureza ter agido sobre ela.

Desta forma, o alegorista tem de arrancar o objeto do seu contexto, obrigando-o a assumir outro significado. Uma vez despojado do seu sentido, destruídas as correlações orgânicas, ele encontra-se à deriva para funcionar enquanto alegoria, trazendo vestígios de sua origem.

A escrita pertence ao mundo histórico, que advém da queda, a oralidade integrava aquela época em que falávamos a língua divina, onde não havia tempo, apenas o som. A alegoria se relaciona, portanto, com a escrita, pois pertence a esse mundo em que a morte impera e o tempo se movimenta. A escrita seria a legenda de uma imagem, representação do declínio que a fez surgir, o rastro de uma passagem.

No final dos anos 1930, os estudos sobre a alegoria são retomados no projeto de livro sobre Baudelaire, que seria uma condensação do "Trabalho das Passagens", no qual estava prevista uma parte intitulada "Baudelaire como poeta alegórico", que não chegou a ser finalizada, mas foi editada como uma série de notas publicadas sob o nome de "*Parque Central*".

Baudelaire, como poeta alegórico, é um caso único, uma espécie em extinção no século XIX. A alegoria, para Baudelaire, é um meio de dar forma

estética à melancolia, que é o reconhecimento de uma perda irreparável. O "spleen" baudelaireano¹³ é a sensação da catástrofe inevitável.

As figuras da modernidade seriam alegóricas por excelência, no sentido de que se constituem como concretizações dessa perda de um sentido fixo. Benjamin observa afinidades conceituais no emprego do procedimento alegórico no *Trauerspiel* barroco, seu primeiro estudo, e a modernidade Baudelaireana. Unidos pela concepção barroca da história e pelo conhecimento incapaz de orientar o homem, a alegoria barroca retorna inscrita na lírica de Baudelaire. É ao longo de obras como *Passagens*, *Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo*, *Parque Central*, que a alegoria vai sendo tecida, bem como uma série de conceitos-chaves do pensamento do filósofo.

As *Passagens*, realizadas segundo a concepção de Benjamin sobre o modelo de escrita filosófico-ensaística e fragmentária, possui uma arquitetura que obedece ao método da "montagem literária" proposto em *Origem do drama barroco alemão*.

2.3. Os tipos alegóricos e a experiência do choque do homem moderno

Abordar a obra de Baudelaire pelo viés alegórico pressupõe inicialmente a compreensão dos conceitos de *flâneur* e de *flânerie*. É através do olhar do *flâneur* que a cidade de Paris é transfigurada poeticamente por Baudelaire, mediante o estado de *spleen*. As reformas urbanas, a valorização dos monumentos e a criação das galerias são marcantes nesse período, além do aparecimento da fotografia.

Nesta nova cidade, imersa numa cultura agônica, mortiferamente ferida pelo fetiche da mercadoria e pelo capitalismo burguês, suas grandes avenidas e galerias convidam agora ao passeio descompromissado e flutuante (a *flânerie*). Atividade típica do burguês ocioso (o *flâneur*).

¹³ A tristeza (*Trauer*) do barroco é comparável, portanto ao *Spleen* baudelaireano, na medida em que também é revelador de um mundo que também se encontra esvaziado do seu sentido. A ponte entre o barroco e a modernidade começa a se tornar visível nesse ponto. As duas épocas sofrem de uma melancolia similar.

Analisando em *Passagens* a noção de fantasmagoria, a partir de experiências como as do *flâneur*, do jogador, do colecionador e da figura do trapeiro, Benjamin pretende, sobretudo, figurar determinados conceitos como os de aura, *experiência* e *choque*. As figuras alegóricas do colecionador, do jogador e do *flâneur* guardam uma ligação entre si: o tédio e a melancolia, que tanto marcaram a experiência do homem do século XIX.

Dizer perda de experiência significa dizer também *experiência do choque* (*Chockerlebnis*). A *experiência do choque* é concomitante ao declínio da aura que faz nascer um mundo “fantasmagorizado”, pelo fetiche das mercadorias.

A noção de fantasmagoria é ambivalente: no sentido de transfiguração enganosa, sob a ótica do *flâneur* e do jogador, é negativa, mas como reunião de imagens-desejo da sociedade, condensadas na figura do colecionador, é positiva. O colecionador “salvaria” os objetos ao retirar-lhes seu caráter mercantil e estritamente utilitário e atribuir-lhes um novo significado. Enclausurado num único “uso”, o produto parece irremediavelmente, mas liberto do seu caráter original, pode assumir outro valor e permanecer “vivo”. O aspecto utópico surge nesse gesto do colecionador, que livra da morte os objetos condenados ao lixo pela produção em série e consumo rápido e descartável. Para Benjamin, também o homem refletiria esse funcionamento do mercado.

A essas experiências (a do *flâneur*, do jogador e do colecionador), resultantes da visão moderna do homem, Baudelaire lançará o seu olhar alegórico de poeta, denunciando-as como ilusões, sonhos fantasmagóricos, que fingem evitar o declínio da aura, o fim das tradições e a submissão ao tempo homogêneo e vazio. Nesta perspectiva, só uma experiência é genuína: a vivência do choque (*Chockerlebnis*). Esta, opondo-se à experiência autêntica (*Erfahrung*), designa aquela que é vivida individualmente, atomizada, fragmentária e fantasmagórica, e, por isso, não comunicável, como o era a experiência autêntica, marcada pela continuidade que a transmissibilidade produzia. A vivência *do choque* corresponde ao efeito de uma transfiguração do espaço e do tempo, inerente a uma zona onírica. Na ótica de Baudelaire, como o reconhece Benjamin, o heroísmo do homem, na modernidade, seria o

reconhecimento desse desencanto e perda de experiência autêntica, ou seja, da incomunicabilidade, pois os meios perdidos extinguiriam os conteúdos das formas. Neste sentido, o antigo aparece como *ruína*. E “é porque o antigo nos parece como ruína que o moderno, igualmente fadado a uma destruição próxima, se parece tanto com ele” (GAGNEBIN, 1999, p. 50).

Benjamin interpreta a lírica de Baudelaire como representação da vida moderna. Uma reação estética à vivência do choque. A fantasmagoria do *flâneur* é uma embriaguez, um êxtase, semelhante ao uso de narcóticos. Na fantasmagoria está a expressão do sono coletivo das massas, como aquela consciência que espera ser desperta. Assim, a relação entre *flânerie* e alegoria se manifesta, por um lado, na ligação existente entre imagem e conceito (no ajuste ou descompasso entre imagem e conceito) e, por outro, na transfiguração da vivência onírica e entorpecida em imagem alegórica, expressa na lírica de Baudelaire.

A aura perdida, *longínqua e remota*, acena ao *flâneur* que persegue os seus ‘vestígios’ em ruínas tentando seguir pistas falsas ou recolher seus rastros. Aproximar-se daquilo que continuamente se afasta. É necessário, então, atentar para a relação entre aura e vestígio: Enquanto a aura nos remete para o longínquo, o vestígio indicia o que está próximo, por oposição à aura, daí a relevância das ruínas.

Tal como o detetive, o alegorista recolhe indícios, rastros e vestígios. O que o *flâneur* operava com o olhar, sob a aparência desatenta e distraída, escondia o desejo de decifração dos sinais e das imagens. O alegorista não perseguiria vestígios para reconstituir unidades esfaceladas, mas sim para revelar a morte da aura, ao invés de restaurá-la.

Desta forma, o conceito que permite estabelecer uma mediação entre a *flânerie*, enquanto atividade/experiência do choque (Chockerlebnis) e propiciadora da experiência poética é a meditação melancólica, aquela que é a condição sem a qual não existiria qualquer produção estética alegórica em Baudelaire.

Baudelaire partilha o seu desejo alegórico com a figura do trapeiro, comparando-o com a figura do decadente, no seio de uma sociedade em que o capitalismo impera. Trata-se, para Baudelaire, de realizar a transfiguração da

experiência vivida do choque em imagem poética, construída alegoricamente. Benjamin, na sua visão aguda e fulminante, apreende esse gesto, extraindo dele consequências muito fecundas. A figura alegórica do trapeiro, recolhendo tudo aquilo que a sociedade rejeita, representa o poeta.

O mundo marcado pelo fetiche da mercadoria, embalado pela vontade de reunir os destroços e as ruínas e a imagem do trapeiro, que aqui se define, por analogia com a visão alegórica do poeta, poderiam ainda ser aproximadas de uma visão: a do anjo alegórico, impotente perante a catástrofe da história humana. É, pois, bem a visão ou um olhar sobre a história humana que aqui se anuncia, como se, no interior da visão moderna, cada figura alegórica se constituísse como um ângulo diferente de um único olhar, sendo que esse não poderia senão devolver-nos uma mesma visão do mundo humano: em ruínas.

Por isso, à semelhança do anjo alegórico o que Baudelaire procura é salvar as coisas de seu destino de mercadoria com prazo de validade estipulado e da condenação ao esquecimento, por entre os detritos dessa experiência histórica destituída de “alma” do homem moderno(a experiência vivida do choque). Trata-se de um saber que se constrói mediante este ato de aniquilação das coisas, dando-lhes morte, arrancando-lhes a falsa aparência, obrigando-as a ressignificar, ressuscitando-as.

No caso do trapeiro, estes destroços já se encontram aptos a significar, pois já chegam “mortos” às suas mãos, visto que se encontram destituídos de seus significados anteriores. O trapeiro, tal qual o colecionador, atribui um novo significado ao objeto.

Se houvesse uma distinção entre ambos, o poeta e trapeiro, essa seria a fundamental: a luta de Baudelaire é justamente contra os “sonhos fantasmagóricos” da sociedade imersa num imenso sonho coletivo que insiste em ver (quixotescamente) uma harmonia inexistente. Ele se encarrega de destruir esses sonhos, estilhaçando essas fantasmagorias com a *violência do esgrimista* ou do *herói* moderno, empunhando sua lírica alegórica contra os espectros de uma sociedade decadente e iludida com as suas crenças. Usando a técnica do esgrimista, executa movimentos precisos e minúsculas improvisações que funcionam como pequenos choques que anulam a falsa continuidade da experiência, fazendo explodi-la desde seu interior.

2.4. O gesto alegórico e sua relação com a memória e a rememoração

O modo como se constitui a experiência alegórica, quer em Baudelaire, quer em Proust, implica rememorar a experiência vivida, que deve ser entendida como o gesto aniquilador, que deflagra a desintegração necessária da unidade imediata das coisas, estilhaçando a sua falsa aparência. Esse gesto encena, no entanto, uma intenção redentora, que é o estabelecimento de uma (re) criação ou (re) construção que incita as coisas a adquirirem novos significados.

Trata-se, então, de arrancar as coisas às suas correlações habituais (orgânicas) para obrigá-las a se integrarem, redimindo-as, numa outra conjuntura significativa. O gesto alegórico não pertence, pois, à memória¹⁴, pois esta efetua antes uma tarefa de conservação/seleção da experiência, é um filtro vigilante, protegendo o indivíduo da violência das impressões sofridas, como ocorre, por exemplo, no caso do recalamento freudiano (KEHL, 2009, p.173)¹⁵. A relação estabelecida entre o presente e o passado, à maneira de uma construção, é análoga ao sono em relação ao despertar.

A relação entre presente e passado não obedece a uma causalidade linear. Sua sequencialidade não é previsível. Parece que, como Benjamin captou no texto proustiano, ela é menos escolhida do que ao acaso “reencontrada”. Está fora do alcance da memória voluntária ou da nossa consciência sua restauração integral, sendo este caráter “inconsciente” e “involuntário” a condição prévia da rememoração. Não obedecer a critérios lógicos - causais ou espaço-temporais não implica sua absoluta liberdade, como se o processo fosse inteiramente autônomo. O encontro com uma imagem supostamente perdida pode ser casual, mas o sentido que se desprende dela é reorganizativo do tecido da memória e, por consequência, do próprio psiquismo.

¹⁴ Walter Benjamin distingue claramente *rememoração e memória* quanto às funções respectivas a cada uma. Seguindo o rastro conceitual da teoria psicanalítica, que partindo do recalamento do conteúdo traumático, discrimina aquilo que é da ordem da memória (a *memória inconsciente*) e a estrutura que se encontra na base do procedimento alegórico: a rememoração propriamente dita (*Eingedenken*).

¹⁵ As relações entre “trauma” e “choque”, Freud e Benjamin serão baseadas no livro *O tempo e o cão - A atualidade das depressões* de Maria Rita Kehl

A rememoração, paradoxalmente, estaria mais próxima do “esquecimento” do que da memória, se esta estiver sendo comparada a um acervo. O texto proustiano se constitui como um tecido em que a lembrança é o invólucro (a forma) do conteúdo esquecido. O tecido é uma imagem privilegiada, não tanto porque alude ao trabalho de Penélope, mas por ser produto da convergência de múltiplos fios enredados em tramas complexas. O tecido é resultado de uma heterogeneidade básica: a dos fios com que se estrutura.

Benjamin enxergou o mesmo princípio construtivo-alegórico em Proust, que em sua prosa também transfigura a vivência do choque por meio da *rememoração*, apresentando-a por imagens rememoradas que estabelecem uma relação nada convencional entre presente e passado. Assim, a noção de rememoração assume um caráter singular na obra benjaminiana e, em especial, na análise do mundo moderno de “funcionamento” alegórico, exatamente porque ela se configura como um modelo de “*despertar*”, elemento antagônico à noção de “fantasmagoria” ou de “sonho coletivo”.

Há um saber no ainda-inconsciente do “outrora” que, rememorado, pode modificar o “agora”. Os conteúdos estariam latentes, subterrâneos, envolvidos em imagens que, ao serem resgatadas em condições particulares de suspensão da consciência em estado de vigília, podem emergir. No cotidiano os sonhos fantasmagóricos do flâneur, do jogador e do colecionador na busca da “aura” perdida das coisas, constituem-se como esse saber inconsciente, mas que procura se manifestar. Este saber busca ser suprimido e esquecido por ser doloroso o “despertar”. Doloroso porque a história aparece sempre marcada pela morte e pela ruína, a “*catástrofe em permanência*”. Este destino inelutável, característica de uma concepção barroca da história, como já expusemos, ressurgiu sob outros aspectos na modernidade: em forma de choque, de repetição infernal ou na visão alegórica, tão próxima do barroco.

O homem moderno, ao mesmo tempo que partilha fantasmagorias do sonho coletivo e vive na multidão, mergulha num individualismo absurdo. Por isso, a *rememoração*, enquanto gesto que destrói e rompe com estas fantasmagorias, desperta o homem desse pesadelo coletivo, de modo semelhante ao gesto alegórico do “anjo da história”.

Estilhaçar a aparente homogeneidade do mundo, sua aparência regular e contínua, sua mecanicidade estável é o alvo do gesto alegórico. Mas não é para espalhar a sensação de fragmentação que a alegoria se constrói, mas para, depois de revelado o funcionamento alegórico do mundo, preparar o salto fora desse círculo infernal por meio do ato de dar novos significados àquilo que está incrustado. A mortificação alegórica constitui-se como um momento preparatório para a emergência do saber inconsciente, do verdadeiro conhecimento, aquilo que estava soterrado (esquecido) e que a rememoração desperta dolorosamente.

Neste sentido, a alegoria é um procedimento estético peculiar por estar vinculado intrinsecamente a uma forma de pensar a história como decadência, tanto no barroco como na modernidade, do ponto de vista da perda da experiência autêntica e, conseqüentemente, da vivência do choque (em Baudelaire, em Proust) e a alegoria como método crítico.

O olhar do alegorista não vê uma sucessão organizada de eventos históricos, ligados entre si por uma continuidade, mas por interrupções constantes. O mundo de Baudelaire é assombrado pelo progresso histórico, em que as coisas são ruínas, desgastadas pelo tempo, isto é, sem qualquer possibilidade de voltarem a ser o que foram outrora. A repetição mecânica e infinita, o eterno retorno do mesmo, são conceitos importantes. A repetição infernal é o cortejo do idêntico que nas massas humanas corresponde à alienação, apresentando o homem como um mero autômato, um ser desamparado, estando associada à fabricação em série de mercadorias. O homem moderno mergulhado nas multidões, alienado e entorpecido, submete-se ao mesmo bombardeio emudecedor, torna-se uma versão individual de série infinita e repetida, condenado à catástrofe inevitável da substituição ininterrupta que as novidades simulam. O alegorista busca desmascarar estas ilusões desmontando as peças e quebrando os elos funcionais, oferecendo criticamente outros significados ao que estava mecanicamente previsto.

Deste modo, o homem moderno está entre o reconhecimento doloroso do desmoronamento da aura e as fantasmagorias; entre a crença no restabelecimento da unidade perdida nas formas ilusórias do jogo, da flânerie,

da prostituição, e a descoberta da ruína, da catástrofe, da eterna repetição infernal que subjaz a estas imagens.

A época da reprodutibilidade técnica destruiu não apenas a tradição, mas também a sua própria autenticidade, sua aura de culto, repetida na produção em série, fetichizada, para o consumo das massas. Neste contexto, a obra de arte não aspira à eternidade, mas como as mercadorias ela deve ser substituída pela próxima peça. O fetiche é pelo último modelo, último romance, mais recente versão, que se tornam as primeiras opções. Não o que venceu o tempo, mas o que ainda não se submeteu a ele é objeto de um culto profano que não conserva senão a ideia do novo, pois nenhum objeto é inédito, original ou intacto por muito tempo.

A vivência do choque está, assim, intimamente relacionada com o tempo, sua divisão mecânica governada pelo relógio impiedoso que não distingue os momentos, e retorna ao mesmo compromisso indefinidamente. É o tempo do trabalhador automatizado da revolução industrial, em sua rotina de Sísifo, que conhece apenas a repetição mecânica das horas, dos minutos e dos dias. Este trabalhador faz parte daquilo que Benjamin denomina a massa anônima e amorfa, a multidão.

Como vimos, o conceito de alegoria em Benjamin relacionou memória e rememoração, morte e tempo, ruína e escrita. A estes itens que servirão de temas aglutinadores das imagens do relato de Eulálio no próximo capítulo, outro elemento agregador será acrescentado: o velho. Desta forma, primeiro evidenciaremos o método pelo qual a narrativa se apresenta, reunindo as diversas imagens-ruínas de sua vida em núcleos temáticos, buscando os níveis de significação que a narrativa rememorativa constrói.

Capítulo III

3. IMAGENS RUÍNAS - ALEGORIAS

3.1- A Morte

O sono sem sonhos da morfina, a velha da foice, o morto-vivo, a agonia do tetravô no leito de morte, o assassinato do pai, o falecimento da mãe - planta que muda de vaso, a “desaparição” de Matilde, o esquecimento

Aos domingos, no pico do horário das visitas, é comum acorrerem famílias inteiras a fim de apreciar meus estertores, ou quiçá a derradeira sentença de um moribundo, mas no momento em que a vejo de perto, confio que ela mantenha suspensa a foice, enquanto eu não der por encerrado o relato da minha existência. (LD, p.184)

O fragmento acima expõe a luta entre a narração e a morte travada por um velho moribundo e sua única arma: as palavras. Eulálio acredita que enquanto estiver “relatando” sua existência “a velha da foice” não ceifará sua vida. Só quando Eulálio der por encerrada sua “derradeira sentença”, ela decretará seu fim. Por isso, Eulálio concebe como “morte” o sono sem sonhos induzido pela morfina, porque é um sono vazio que apaga sua memória, emudece sua voz irrevogavelmente, embora lentamente. A “picada” que interrompe como um blecaute sua fala na escuridão desse quarto silencioso e branco mergulha o narrador num vazio onde sua fala e suas imagens do passado perdem lentamente a nitidez até desaparecerem. Um sono do qual emerge sem se lembrar de nada, sendo que a sonolência inicial se manifesta como esquecimento do que estava falando, vai desagregando as palavras e, literalmente, cai no sono. Esta morte intermitente, aplicada devido ao seu quadro terminal, não o impede de que ao despertar retorne invariavelmente ao ponto de onde parou.

A morte para Eulálio é esquecimento. Sua aproximação é pressentida nos lapsos de memória, pequenas mortes. Estes estados provisórios de amnésia já eram conhecidos desde a juventude quando seu pai o levava para

conhecer a “neve”, a cocaína, que apagava o mundo, mas que o narrador nunca gostou muito.

Eulálio é um paciente terminal, um moribundo falante, prolixo. As visitas em seu “último lar” são dos seus parceiros de quarto e de destino. Esses “estranhos familiares” o espiam com a curiosidade dos que admiram uma peça de museu, dos que inspecionam um objeto raro, dos que contemplam uma aparição, ou como ele mesmo cita, testemunham “um acidente fatal”: “[...] não há um passante que não afrouxe o passo para me espiar, como um desastre à beira da estrada” (LD, p. 184)¹⁶.

Eulálio em seu leito de morte carrega a lembrança de uma época em que se morria em casa. Os velórios de todos seus ancestrais: “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.” (LD, p. 195).

O leito de morte também é uma imagem recorrente em sua família. Sua mãe já tinha se encontrado em estado vegetativo. Enquanto esteve em casa sobrevivia contra todas as expectativas, mas ao ser levada para uma clínica, morre. Eulálio lembra-se de seus parentes, que morriam em casa, acompanhados por um cortejo que não olhava o moribundo com medo, curiosidade ou apreensão, mas, ao contrário, com imenso respeito. Seu leito é o moderno quarto de hospital, onde, afastado do convívio, está isolado para morrer oculto.

As figuras que entram no quarto branco não escutam o que tem a dizer o centenário senhor, tratado pelos funcionários do hospital como um morto-vivo. Adentram esta “cripta” para auscultarem seus batimentos cardíacos, medirem seu pulso e verificarem sua pressão com indiferença e impessoalidade. A única comunicação pela qual se interessam é a do corpo paralisado e a sua linguagem de “sinais”. Os sinais vitais são a única fisionomia reconhecida desse homem reduzido a um punhado de números. Eulálio não pertence mais ao mundo dos que são chamados pelo nome, tornou-se um leito, um prontuário, um quadro diagnóstico, impessoalmente é cuidado pelos

¹⁶ De agora em diante o romance *Leite derramado* (2009) será substituído nas citações pela abreviatura LD seguida da página

funcionários, que em suas imperturbáveis rotinas médico-hospitalares apenas cumprem estritamente suas funções. Assim, silenciam o “sujeito” Eulálio e só dão ouvidos ao “objeto” de análise que ainda se manifesta, isto é, um corpo passivo. Seu universo é linha fina entre a vida e a morte, ou as linhas irregulares em ziguezague no aparelho que registra seu coração.

Eulálio considera que existem duas mortes e duas vidas. A primeira morte, a física, é vencida pela segunda vida, a simbólica, preservada pela memória. Eulálio não se prostra diante de sua primeira morte, a física, fala para evocar a segunda vida. Sua verdadeira aflição é a segunda morte, o esquecimento; em seu leito experimenta a mortífera condição de morto-vivo, que tem sua fala constantemente interrompida. Com palavras luta contra o esquecimento; com sua voz rompe o mortífero silêncio, menciona que sairá dali em breve, faz planos para o futuro: casar com a enfermeira que registra suas memórias. No entanto, em seu monólogo, um único tema se destaca: mortos e mortes. Quando este tema não é centro do relato, o desvio desemboca no que poderíamos denominar um campo análogo: situações traumáticas, perdas, separações, ruínas, de forma a comporem um campo de ruínas. A Morte violenta do pai assassinado, a morte lenta e sofrida da mãe, as cinco versões da morte de Matilde, a agonia do tetravô, o neto que após prisão e torturas, “desaparece” e um cortejo de funerais detalhadamente descritos.

A relação entre morte física e morte simbólica é abundante em sua história. Matilde, sua esposa, morre muito antes do acidente fatal, um dos muitos finais que Eulálio inventa para o sumiço da esposa. Matilde torna-se uma morta-viva, um falecimento anunciado simbolicamente pelo leite que seca no peito, pela alegria que some de seu rosto, pela melancolia que gera uma reclusão voluntária no quarto do chalé, repleto de bugigangas, comendo sem conversar com ninguém, deitada num velho divã onde se estendia “catatônica por horas a fio.” (LD, p.133). A paralisia do corpo pressagia a morte, mas principalmente a mudez anuncia a morte para esse narrador. Se todos os seus ancestrais ou entes queridos morrem depois de estados de paralisia, muito antes perdiam a voz ou desarticulavam a fala.

A história das mortes de seus familiares espelha o epílogo de sua história. O estado em que se encontra Eulálio reproduz as paralisias, as

solidões, os silêncios de todos os personagens por ele catalogados. Mas com uma diferença: todos os que vieram antes não puderam lutar contra o emudecimento.

Eulálio resiste ao esquecimento e, assim como tenta não cair no sono da morfina, insiste em falar para as paredes e termina recompensado, pois encontra ao menos uma aliada, a anônima plantonista noturna que guarda suas memórias.

O afastamento e a sensação de confinamento precedem o quarto do hospital. A queda social que arremessa Eulálio para fora de seu paraíso, o Casarão, é acompanhado da solidão, da redução do convívio com as pessoas e de um silêncio insuportável. Sua queda é sentida como um esquecimento de sua origem. A decadência social e o depauperamento de seus bens integram este campo de deterioração com o qual ergue, paradoxalmente, sua história.

Mesmo vivendo em habitação de um só compartimento, num endereço de gente desclassificada, na rua mais barulhenta de uma cidade dormitório, mesmo vivendo nas condições de um hindu sem casta, em momento algum perdi a linha. (LD, p. 137)

Ligar-se à tradição é perpetuar-se. O narrador, desde a juventude, se esforça para não se desviar dos valores cultivados pelos Assumpção, mas a única tradição que segue fielmente é acabar num leito de morte. Não é a diluição dos corpos, o esvaziamento do cofre ou o desmoronamento do casarão da família que o perturba, mas o esquecimento do “antigo nome que um dia abriu portas”. O esquecimento de seu nome¹⁷ (bom falante em grego) é a morte. Por isso, a morfina ao calá-lo involuntariamente é sentida como morte, ela gera esquecimento. Sua arma contra a “foice da morte” é o escudo de sua fala, porém, essa injeção, que continuamente recebe durante seu esforço para se lembrar dos mortos, é desarmamento mortal.

Interessante notar que em outros momentos esta pausa forçada permite que ele atenuie a “vasta ferida”, que é a memória. Uma parada para recuperar o fôlego. Resgatar eventos antes soterrados traz dor e ardor para o velho. De forma ambígua, este sono, pausa silenciosa e sem imagens, vem em boa hora

¹⁷ Todas as citações etimológicas presentes neste trabalho são retiradas do *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (1980), de Antonio Geraldo Cunha

na forma de anestésico, quando uma lembrança é dolorosa demais e espontaneamente já calava sua boca: “Mexa-se, não fique aí parada me vendo agonizar, pelo menos me dê minha morfina” (LD, p. 127).

Se o esquecimento é a morte para o narrador, seu caráter ambivalente se revela na necessidade de esquecer aquilo que coagula o fluxo narrativo: as dores durante o contar, os eventos que não querem ser nomeados. A morfina e seu efeito sonífero quando bloqueia a rememoração do que está sendo reconstituído é terrível; mas quando é válvula de escape para uma descoberta incomoda do passado, é salvação. Ora é bênção, ora maldição. A morfina é remédio e narcótico, anestésico e veneno. Com frequência reclama da injeção que desrespeita sua história cortando-a, mas quando a lembrança lhe provoca dor “simbólica”, pede que a injetem nele: “Não sei por que você não me alivia a dor. Todo dia a senhora levanta a persiana com bruteza e joga sol no meu rosto.” (LD, p.10).

Eulálio à beira da morte material, a primeira morte, é tratado como um objeto passivo¹⁸, e não como um sujeito. Desta forma, teme sua segunda morte a definitiva: ser esquecido. A transitoriedade que a morte imprime traz à tona o desejo de se perpetuar.

Se houver algum padre por perto, mande-o vir me confessar, pois vivo em pecado desde o dia em que conheci minha mulher. Não sei se já lhe contei como pecava em pensamento até dentro da igreja, no tempo em que ainda ia à missa, mas sou batizado e tenho direito à extrema-unção. Estou mesmo inclinado a crer na vida eterna e faço fé em que Matilde esteja à minha espera [...]. (LD, p.163)

Morte e nascimento, ruína e construção se fundem numa paisagem em que são indiscerníveis: Eulálio conhece seu grande amor na missa de sétimo dia “Ela estava no Réquiem, [...] Eram as exéquias de meu pai...” (LD, p. 30). O início da decadência de seu nome, marcado pelo assassinato do pai, contrasta com a forma como seu nome é pronunciado por Matilde, nesse dia, ao seu ouvido.

Benjamin observa que "a idéia de eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica" e que, "se essa idéia está se atrofiando, temos que concluir

¹⁸ Passivo, paciente, paixão e patologia são palavras derivadas da mesma raiz etimológica, conforme diz LEBRUN em, "O conceito de Paixão", (1991, p.24)

que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto" (BENJAMIN, p 207). Ele acrescenta que "essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu". Esse é mundo burguês. Como lembra Benjamin, "durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas ou públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte." (BENJAMIN, 1994, p.207)

A morte era revestida de um valor de culto. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, afirma Benjamin, e seu caráter era altamente exemplar. Para ilustrar, evoca o imaginário medieval: "recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas". Benjamin diz "hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos". E sua observação soa como uma reprovação: "hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais." (BENJAMIN, 1994, p. 207).

Benjamin vê na morte o momento de uma transferência, um instante no qual o indivíduo transmite a sabedoria da sua existência para a comunidade. Por isso, ele afirma que é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida, e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível, porque, "assim, como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens- visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso-, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor". Benjamin diz que "na origem da narrativa está essa autoridade". Porque "a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar" e "é da morte que ele deriva sua autoridade". (BENJAMIN, 1994, p.208).

Norbert Elias em "*A Solidão dos Moribundos*" (2001) retrata uma situação diametralmente oposta no mundo moderno. O comportamento dos

homens diante do fim iminente é a sentença inelutável nas sociedades mais industrializadas. Em nome de uma higienização biológica, afastam o indivíduo da família, isolam-no cotidianamente e encerram o moribundo em hospitais, de modo que a partir do momento em que é o Estado o responsável pelos cuidados desse “velho” logo se tornará um “cadáver”. Portanto, a morte deixa de ser pública. Benjamin já advertira sobre esse processo.

Elias ressalta que “A fragilidade dessas pessoas é muitas vezes suficiente para separar os que envelhecem dos vivos. Sua decadência as isola”. (ELIAS, 2001, p. 8). Nesse trecho ELIAS distingue os “vivos” e os “moribundos”, de modo que o moribundo já não pertence à comunidade dos vivos, por que sua condição biológica e social na modernidade o deposita num limbo, não está vivo, mas ainda não morreu.

Essa situação extrema suspende o tempo que governa os vivos modernos, o tempo cronológico e possibilita em Eulálio a rememoração, o resquício da Erfahrung.

As religiões preparavam o homem para a vida após a morte e a narrativa era o instrumento: o indivíduo morria, mas sua palavra persistia. Com o fim desse elo inter-geracional, a morte individual não encontra remédio.

Se houver algum padre por perto, mande-o vir me confessar, pois vivo em pecado desde o dia em que conheci minha mulher. Não sei se já lhe contei como pecava em pensamento até dentro da igreja, no tempo em que ainda ia à missa, mas sou batizado e tenho direito à extrema-unção. Estou mesmo inclinado a crer na vida eterna e faço fé em que Matilde esteja à minha espera [...] (LD, p.163)

Na modernidade, as crenças enfraquecem seu poder de confortar o espírito (ELIAS, 2001, p. 13), “[...] em certa medida, transferiu sua base para sistemas seculares de crenças.” (ELIAS, 2001, p. 13). Morte e nascimento, ruína e construção se apresentam em diversas cenas em Leite derramado, Eulálio conhece seu grande amor na missa de sétimo dia “Ela estava no Réquiem, [...] Eram as exéquias de meu pai...” (LD, p. 30). O início da decadência de seu nome marcado pelo assassinato do pai contrasta com a forma como seu nome é pronunciado por Matilde ao seu ouvido.

Enquanto Eulálio fala, duas mortes aparecem: a morte física e a simbólica. As mortes materiais marcam sua vida. A morte simbólica é o sono

que vem cortar a ressuscitação desses mortos. Desta forma, a morte, pavor de ser esquecido, assume outra dimensão: a de evidenciar nos rastros da morte a passagem do tempo e a condição da velhice.

A alegoria em Benjamin é a imagem que ocupa o lugar do que desapareceu. Retirada de um contexto temporal e inserida num outro momento para o qual aquela imagem é estranha, assume um papel de fantasma ou ruína que desperta o sentido perdido, com o esquecimento de sua antiga função. A morte reaparece neste romance contemporâneo como centro do relato com a sua fisionomia arcaica, porém, num contexto que já não reconhece a antiga aura que exibia. Esse contraste é a intenção alegórica: despertar no leitor a sensação de uma mudança que ameaça enterrar um aspecto importante. O cenário do alegorista é o contraste entre a morte no contexto da infância de Eulálio, e como ela é considerada hoje em dia: um fato médico-higiênico. Esse é procedimento do romance com as demais imagens-ruínas da velhice, da memória e da língua.

3.2-O velho

As marcas de expressão no rosto, sintomas, o cartaz da enfermeira pedindo silêncio, o volume da televisão, perda da voz

Ouçó suas vozes, e posso deduzir que são pessoas do povo, sem grandes luzes, mas minha linhagem não me fez melhor do que ninguém. Aqui não gozo privilégios, grito de dor e não me dão meus opiáceos, dormimos todos em camas rangedoras. Seria até cômico, eu aqui, todo cagado nas fraldas, dizer a vocês que tive berço. (LD, p. 50)

Para Ecléa Bosi, ser velho “é lutar para continuar sendo homem” (1994, p. 18), na tentativa cotidiana de sobreviver e sua função social é lembrar e aconselhar. Velhice, lembrança e conselho se combinam na função do narrador como expôs Benjamin, por isso o trono do narrador, o velho que deixa conselhos de herança, é o leito de morte. Ao retratar o velho na sociedade capitalista, Ecléa Bosi afirma que o velho “sem projeto, impedido de lembrar e de ensinar, sofrendo as adversidades de um corpo que se desagrega, à

medida que a memória vai-se tornando cada vez mais viva, a velhice, não existe para si, mas somente para o outro. E este outro é um opressor ” (1994, p. 19).

Em *Leite derramado*, o narrador é um velho – Eulálio-, que suscita relações sociais em que o “sábio sobrevivente” era ouvido pelos mais jovens que buscavam nele conselhos. A aparição desse narrador em plena contemporaneidade causa estranheza, pois a velhice hoje é caducidade, obsolescência e inutilidade. O caráter de denúncia, tema constante da obra buarqueana, guarda outras funções além de evidenciar o desprezo pelos idosos.

Hoje, o bombardeio de informações não oferece tempo para “digerir” os conteúdos. A comunicação de massa nos torna desmemoriados, a simultaneidade dos acontecimentos, com os quais devemos estar sintonizados em um ritmo frenético reduz “drasticamente” a faculdade de escutar. O sofrimento de Eulálio é menos a paralisia corporal e muito mais a surdez dos que o rodeiam. Sua fala, por não carregar nada de “novo”, é ultrajada.

A velhice não é retratada em *Leite derramado* apenas por meio da decrepitude física que revela a proximidade da morte, mas principalmente pela perda da “voz”. Só seus estertores são ouvidos pelos funcionários do hospital. Envelhecer não tem relação com idade, para Eulálio, velhice é ser emudecido. O sintoma corporal é uma comunicação que interrompe a fala do seu portador. A dislalia¹⁹ e o estado vegetativo da mãe, a catatonia do avô, a depressão e a lepra de Matilde não indiciavam doenças pelo sofrimento físico, mas pelo silêncio que produziam: “E ao defrontar com a madame, só mesmo por um prodígio pude reconhecer, através de uma cachoeira de rugas as feições de Anna Regina, irmã caçula de Matilde.” (LD, p. 151).

Suas marcas de expressão comunicam uma mensagem agourenta que ensurdece todos à sua volta. É uma fala involuntária gravada em seu rosto.

¹⁹ A **dislalia** (do grego *dys* + *lalia*) é um distúrbio da fala, uma disfasia, caracterizado pela dificuldade em articular as palavras. Basicamente consiste na má pronúncia das palavras, seja omitindo ou acrescentando fonemas, trocando um fonema por outro ou ainda distorcendo-os ordenadamente. A falha na emissão das palavras pode ainda ocorrer em fonemas ou sílabas. Assim sendo, os sintomas da dislalia consistem em omissão, substituição ou deformação dos fonemas.

Envelhecer é perder a voz, mas quando arqueja para falar, rompendo esse silêncio, o aumento do volume da televisão sufoca seu gesto vital. Este aparelho tagarela é ligado diária e ininterruptamente pelos funcionários do hospital, revelando, assim, o tratamento oferecido ao velho. O cartaz da enfermeira pedindo silêncio não se refere à televisão, mas ao velho. Além de não lhe dirigirem a palavra e de ignorarem aquele que insiste em se pronunciar, sua voz precisa ser soterrada por uma multidão de sons, quase sempre ruídos e chiados sem sentido, produzidos pelo aparelho que também produz imagens.

Este velho, quando não é submetido à higienização, à alimentação, exames e injeções, é obrigado a acompanhar uma voz que não interage. A televisão, na sua tagarelice e ligada o dia inteiro num único canal, com seu volume elevado, “ecoa” o monólogo prolixo de Eulálio, que não se desdobra em diálogos porque não há interlocutores interessados. Eulálio é um velho que fala para paredes que não têm ouvidos, mas têm olhos que só cuidam dos sinais de seu corpo: “[...] mas é triste ser abandonado assim falando com o teto...” (LD p.139).

O aspecto que mais incomoda este velho não é o que seu corpo perdeu, mas o que ganhou com esta precariedade física: o estigma. Uma marca indelével que lhe retira toda soberania sobre seu corpo, invalida seus desejos, julga senis suas palavras e considera delirantes suas histórias.

E vocês andem devagar com essa maca, e tomem tento em me passar pela cama, e tragam travesseiros de paina para as minhas costas e bunda, porque me doem as escaras e as articulações. Se amanhã eu morrer envenenado, todos aqui hão de me ver nessa televisão que não desligam nunca. Esta pocilga será interdita pela vigilância sanitária, e voltarei para puxar meus pés, e vocês vão dormir na rua. (LD, p. 52-53)

A única comunicação efetivada é entre os sintomas e sinais vitais e a resposta na forma de cuidados burocráticos. A atenção estrita apenas à fala do corpo negligencia a escuta do corpo que fala:

É o tal negócio, me arrancam da cama, me passam para a maca, ninguém quer saber dos meus incômodos. Nem bem acordei, não me escovaram os dentes, estou com a cara amassada e a barba por fazer, e com este péssimo aspecto me fazem desfilar sob a luz fria do

corredor que é um verdadeiro purgatório, com um monte de gente estropiada pelo chão [...] (LD, p. 23)

Os velhos da infância de Eulálio eram autoridades, mas agora a figura do ancião enfrenta um cortejo de estranhos que não se interessam pelo que diz: “Você me derrubou, mas eu me levantei, você me machucou, mas eu lhe perdoei [...]” (LD, p. 129).

Eulálio não escapa de seu passado, não sofre por ter vivido ou por exibir marcas, mas porque elas constituem um estigma que impede a leitura do que está além do impresso no rosto, o que subjaz a esses rastros.

Por isso puxo o lençol e cubro meu outrora belo rosto, que logo tornam a expor para não parecer que estou morto, por causa da má impressão, ou é vexatório para maqueiro transportar defunto. Depois tem o elevador, onde todos olham sem cerimônia para a minha cara, em vez de olhar o chão, o teto, o mostrador de andares [...] (LD, p. 23)

A perda da voz, caracterizada pela ausência de diálogos com o velho, e pelo aumento do volume da televisão para impedir que sua fala “incomode” a coreografia funcional das rotinas hospitalares, traz à tona a condição moderna em que o velho está inserido.

Benjamin, para expor sua teoria de que a modernidade condena à extinção a arte narrativa, emprega uma narrativa antiga - a fábula do vinhateiro - em vez de saturar seu texto com explicações. No centro da “velha” fábula está uma alegoria: um velho em seu leito de morte lega aos seus filhos um tesouro, mas seu discurso se refere a outro tipo de riqueza. Essa que é uma das mais conhecidas alegorias de que Benjamin lança mão, também está no centro do *Leite derramado*, à luz dessa perspectiva, temos Eulálio, o moribundo, legando aos leitores um tesouro. Tal qual o vinhateiro, devemos procurar o referente não na superfície, mas só escavando o encontraremos. Desçamos uma camada.

É no clássico texto “O narrador” (1994) que Benjamin vai declarar que a narrativa está em via de extinção na modernidade e o narrador, portanto, está morrendo. A escolha dessa fábula para expressar o fim das narrativas é uma operação metalingüística porque para falar sobre a morte do narrador escolhe

uma fábula em que há um narrador em leito de morte. A fábula é uma narrativa arcaica, uma genuína ruína.

O texto de Benjamin, no entanto, não chora pelo leite derramado, e ao invés de lamentar lança mão de um texto, uma fábula ancestral, talvez para demonstrar, uma possível saída dessa cova aberta. Essa fábula conta sobre um tesouro que é legado aos filhos por um velho em seu leito de morte. Seus filhos, os modernos, buscam inicialmente o sentido imediato, referencial, e escavam as terras atrás de um baú de moedas; não logram êxito e, com a passagem do tempo, descobrem que o tesouro era a experiência de buscá-lo (a interpretação). O tesouro é, então, uma alegoria do que se perde da narrativa quando se busca apenas a referência, o literal, o sentido instantâneo, a mera informação; quando a forma da expressão se adapta às exigências de um tempo veloz que reduz o seu potencial polissêmico para acelerar a comunicação, o tesouro jamais será desenterrado.

A alegoria da fábula é ruína, ou seja, o seu sentido já esteve integral num determinado contexto e se desgastou. Sua aparição é fantasmagórica porque, surgindo como elemento parcialmente destruído, ainda carrega o rastro semântico daquele tempo. O velho Eulálio é uma alegoria que suscita a alegoria do velho no leito de morte da fábula benjaminiana, portanto por si só já exhibe o que um dia representou; hoje, em forma de ruína, está destituído do trono da sabedoria. A alegoria precisa estabelecer uma ponte entre o antigo e novo, o velho é essa aparição do que sofre deterioração pela ação dos valores modernos.

A arte de narrar é esterilizada na modernidade pelo desaparecimento dos insumos que fertilizavam o solo no qual frutificava. A morte e o velho são confinados ao ostracismo. O narrador, no tempo em que a narrativa florescia, sempre foi um velho. Os cabelos ralos ou grisalhos sempre encarnaram a sabedoria. O jovem ouvia e o velho falava. O velho demonstrava sua perícia técnica no artesanato e o jovem aprendia em silêncio. O velho era raro nesse contexto, porque a expectativa de vida baixa tornava o ancião uma exceção. Essa incidência excepcional favorecia a aura de culto de sua sobrevivência. Como as transformações sociais eram lentas, o velho, adquirindo um aprendizado incomum, automaticamente convertia-se em memória de valor

inestimável. Na modernidade, o velho é um sinal de ruína, do que já não é capaz de produzir. A memória cheia, a bagagem repleta é um peso que dificulta a movimentação. As marcas de expressão devem ser evitadas por denotarem acúmulo de tempo, o que para o moderno é um peso. Esconde-se a idade, não se usa a experiência como um critério distintivo positivo, ela é pejorativa, tanto que o politicamente correto evita chamar de velho ou idoso, apela-se para o termo “melhor idade”.

O uso da expressão "*no meu tempo*" para designar o período da vida no qual desempenhavam plenamente suas atividades e realizavam seus projetos, mais do que um marcador lingüístico é um localizador discursivo que evidencia que o velho não se sente autônomo em sua condição. Para Beauvoir (1990), o homem idoso se considera um **sobrevivente**, pois tem limitações e é improdutivo. O “seu tempo”, era a época em que ele se considerava uma pessoa **inteira**, vivendo plenamente.

Para Beauvoir a diferença entre o velho e a criança é que sendo a criança um futuro ativo econômico, a sociedade, ao investir nela, assegura seu próprio futuro, ao passo que, a seus olhos, o velho não passa de um morto-vivo, uma ruína, um entulho.

Uma abordagem estritamente econômica envolve a velhice na modernidade, transformada em problema social não sendo mais um ativo financeiro, crédito futuro, mas bem imobilizado, converte-se em fardo, dívida e passivo. O envelhecimento da civilização impõe um paradoxo: se na antiguidade os velhos desfrutavam de prestígio porque compunham uma minoria, na contemporaneidade essa população aumenta em número, mas perde espaço como “voz”. Eulálio não é ouvido pelas pessoas que cuidam dele. Limpam, trocam, alimentam, abrem a janela como se estivessem diante de um vegetal; não há diálogo. Eulálio é destituído de voz, o que fala é desprezado.

Eulálio salienta diversas vezes que ninguém acredita no que fala porque a situação em que se encontra desabona a crença de que possa um dia ter disposto de tamanho patrimônio. A ruína do “agora” não testemunha a seu favor. Não exibindo provas materiais que comprovem a veracidade do seu relato, sua palavra não basta para esses funcionários. Um velho miserável é o que enxergam. O que fala é delírio, invenção, ficção. Seu estado terminal

contribui decisivamente para esse desprezo. A morfina que lhe é ministrada aparece como substância que torna inconsistente os fatos elencados. Ela altera a consciência e, assim, se constrói um cenário em que sua fala não é levada a sério, elevando sua impressão de que será esquecido, o que é, para o narrador, equivalente à morte.

Mas o capítulo 9 desmonta esta construção demolidora do velho, “sua suposta” senilidade por falar com mortos, por pretensamente confundir nomes e datas, por repetir fatos, graças a uma força oposta a este estado demencial: o seu excesso de lucidez, tanto do que acontece, quanto pelo que passa:

Quando eu morrer, meu chalé cairá comigo para dar lugar a mais um edifício de apartamentos. Terá sido a última casa de Copacabana, que então se igualará à Ilha de Manhattan, apinhada de arranha-céus. Mas antes disso, Copacabana se assemelhará à Chicago, com policiais e gângsteres trocando tiros pelas ruas, e ainda assim dormirei de portas abertas. Pouco importa que entrem meliantes pela minha casa e mendigos e aleijados e leprosos e drogados e malucos, contanto que me deixem dormir até mais tarde. Porque todo dia é isso, acordo com o sol na cara, a televisão aos berros e já compreendi que eu não estou em Copacabana, foi-se o chalé a mais de meio século. Estou neste hospital infecto e, aí não vai intenção de ofender os presentes. (LD, p. 49)

A queda do chalé há cinquenta anos e a construção de um edifício novo em seu lugar; os “gângsteres” que representam o efeito colateral do crescimento econômico, a consciência de onde está asilado, dos maus tratos, do uso da televisão como sufocante para sua voz, tudo isso mostra que os aspectos discrepantes da narrativa não são fruto da decomposição de sua consciência.

Ainda com a obrigação imposta por hipócritas valores morais da sociedade de se respeitar os idosos, estes são tratados como seres inferiores, e, “é de maneira dissimulada que o adulto tiraniza o velho”, já que, “o velho não fará mais que descer em direção à decrepitude e à morte; não serve para nada. Puro objeto incômodo, inútil, tudo que deseja é poder tratá-lo como quantia desprezível” (Beauvoir, 1990, p. 268). Essa repugnância com relação ao velho, que Beauvoir classifica como biológica, se deve à não identificação do adulto e do jovem com a velhice já que, nela, o tempo só conduz o sujeito à morte e esta não é uma possibilidade assumida. Por esta razão, o indivíduo idoso é

visto como uma “*espécie estranha*”. O homem adulto defende-se da velhice e da morte empurrando-as para longe de si.

Daqui para frente, respeitemos Eulálio. Não depositemos a desconfiança que a velhice desfruta hoje em dia neste senhor só porque suas lembranças são tão remotas que assustam nossa minúscula memória e imensa amnésia.

Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa. De nada adianta me gabar dele ter sido confidente de Dona Maria Louca, se aqui ninguém faz ideia de quem foi essa rainha. Hoje sou da escória igual vocês, e antes que me internassem, morava com minha filha de favor numa casa de um só cômodo nos cafundós. Mal posso pagar meus cigarros, nem tenho trajes apropriados para sair de casa. Do meu último passeio, só me lembro por causa de uma desavença com um chofer de praça. Ele não queria me esperar meia horinha em frente ao cemitério São João Batista, e como se dirigisse a mim de forma rude, perdi a cabeça e alcei a voz, escute aqui, senhor, eu sou bisneto do barão dos arcos. Aí ele me mandou tomar no cu mais o barão, desaforo que nem lhe posso censurar. Fazia muito calor no carro, ele era um mulato suarento, e eu a me dar ares de fidalgo. Agi como um esnobe, que como vocês devem saber, significa indivíduo sem nobreza (LD, p. 50)

3.3 - O tempo

As rotinas imperturbáveis do hospital, as fotografias desordenadas pela revolução, as interrupções constantes, a duração dos intervalos e a extensão dos capítulos, a imobilidade imortal, um provérbio, o chicote florentino, movimentos imprevistos e o sinal dos tempos, mudanças mortífera, o blecaute

Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra. (LD, p. 5)

As palavras inaugurais de um relato exclusivamente voltado ao passado se dirigem a um futuro bastante improvável para quem está num leito de morte. O relato de Eulálio divide o passado em dois, um em que o tempo não existia e outro em que o tempo age sobre seu mundo esfacelando-o e o conduzindo à morte. O narrador usa muitas referências bíblicas e menciona diversas vezes que “quando sair” dali fugirá para o futuro onde cumprirá uma promessa: restaurar o seu passado arcaico, anterior à “queda”. Nesse primeiro passado, chamado de “paraíso” pelo narrador, o tempo não existindo ninguém morria,

pois não havia esquecimento. O envolvimento com a “moreninha” de outra classe social representa o pecado original de sua decadência, sua queda. Matilde que irá manchar a “brancura” de sua “linhagem” com sua pele escura representa a mulher que o expulsará do paraíso. É a partir desse contato proibido com a mulher sem “classe” que se inicia o passado mais recente de Eulálio. Neste segundo passado estão concentrados os episódios que não são nostálgicos para o narrador. O uso do verbo no futuro é profético. Essa referência ao futuro representa exatamente a impossibilidade de controle sobre o tempo, sobre os acontecimentos, assim como a ruptura de uma concepção do “*continuum*” temporal. Como propõe Blanchot, não representa uma fala futura, tem seu sentido no tempo presente, temporalidade e palavra são seus elementos principais. Para o autor, na fala profética “não é o futuro que é dado, é o presente que é retirado” (BLANCHOT, 2005, p.114). Essa retirada do presente, entretanto, não remete a uma projeção ao futuro ou a um retorno ao passado, mas sim acentua a indeterminação, pois, prosseguindo, o autor diz que juntamente com o presente retira-se “toda a possibilidade de uma presença firme, estável, durável” (BLANCHOT, 2005, p.114).

Quando se refere ao futuro parece delirar²⁰, pois ignora sua idade avançada e sua condição de paciente terminal. O futuro é uma promessa de reencontro do paraíso. Eulálio relaciona o tempo às mudanças. Tempo é movimento para esse narrador.

Segundo assinala Lyotard (1997), a época contemporânea trouxe para cena a necessidade de “imaginar o tempo de uma ocorrência como, e apenas como, presente” (1997, p.66), pois o futuro revelou-se não-previsível, em desacordo com o que se projetou. O passado existe enquanto diferença, ausência do que agora se a-presenta sendo, portanto, memória. Resta-nos então reconhecer no presente, com todas as suas mazelas e consequentes desilusões, o tempo da possibilidade, o único tempo com o qual se deve e se pode realmente lidar. A atenção nele concentrada burlaria, assim, a sua determinação por algo que ainda não ocorreu. À noção de futuro, a reflexão desenvolvida a partir de meados do século passado adicionou a de “porvir”. Mas qual seria a distinção entre o postulado do “futuro” e o do “porvir”? Ainda

²⁰ A palavra delírio etimologicamente significa “sair dos trilhos” (*de*: fora; e *liros*: sulcos).

segundo Lyotard, o porvir abre espaço para a indeterminação implicada na liberdade de ação do homem, já que não oferece garantias de que algo se cumpra. Isto é, mesmo que se creia que o futuro possa ser concebido previamente, se é incapaz de escapar à imprevisibilidade das relações humanas que continuamente se desdobram, tornando-se mais complexas.

No que concerne à narrativa buarquena os lapsos ou as variações dos fatos são responsáveis por imprimir um ritmo de fratura no texto, instabilizando a concepção cronológica do tempo. Assim, a crítica tem visto em Eulálio ecos machadianos, de modo que o nosso narrador morto-vivo seria um quase defunto-autor.

Mas essa aparente relação merece uma ressalva, porque são procedimentos distintos: Eulálio é um morto-vivo, mas não é ele o autor, já Bras Cubas se denomina o defunto-autor, já em *Leite derramado* o relato surge, mas despistam-se os rastros do autor. Estes aspectos estariam em oposição ao aspecto indeterminado da narrativa eulaliana, que por sua vez, deve ser compreendida sob o ângulo de uma fala profética proferida por um moribundo que mira um futuro improvável, que virá reeditar o passado paradisíaco perdido. Conforme assinalamos, retomando Blanchot, envolve a noção de temporalidade que implica mais a desestabilização do presente como algo de que se tem domínio, do que a possibilidade de antever-se o futuro. O tempo fixado na linguagem é a matéria-prima desse romance.

As atividades hospitalares delimitam a extensão do relato, fraturado por fatores exógenos ao impulso do narrador: “Todo dia a senhora levanta a persiana com bruteza e joga sol no meu rosto” (LD, p.10).

Este quarto-asilo, governado pelos ponteiros do relógio, assiste à execução de operações em série: cuidados, exames, refeições, banhos, etc., que além de serem praticadas em silêncio, emudecem o narrador impondo um término provisório ao que estava sendo contado: “Lá vem você com a seringa, é melhor dormir, tome meu braço” (LD, p.47).

Sua fala tem duração previamente estabelecida: começará depois da última interrupção e acabará assim que a próxima interrupção iniciar. Precisa caber no intervalo do cumprimento dessas rotinas mecânicas. Eulálio, no entanto, não modifica o ritmo do seu relato.

Mas este aspecto da divisão do tempo, sua regularidade e duração, oculta outro tempo a que se refere o narrador. No presente em que se realiza o relato, o condicionamento externo é determinante, mas no interior do relato Eulálio revela uma concepção de tempo muito singular.

Em seu relato, composto exclusivamente do passado, o tempo não é constituinte do universo, pois sua progressiva evolução pode ser estancada. No passado arcaico, que precede o casamento com Matilde, Eulálio considera a imobilidade como antídoto contra a ação do tempo. Movimento para Eulálio é tudo o que provoca “saída dos trilhos”. O que se distancia do projeto original propicia que o tempo corra e a morte se aproxime. Desta forma movimento não é deslocamento espacial, mas também desrespeito às condutas morais, desobediência aos papéis sociais predeterminadas. Se nada se mover do lugar previamente estabelecido o tempo estanca e não há morte.

O tempo age a serviço da morte, no que se desvia do projeto original. Eulálio ao se casar com uma “moreninha”, órfã, pobre, que adora dançar agitando seu corpo de modo indecente, que não se comporta como prescreve a moral e que não ouve músicas clássicas, mas “maxixes”, insurge-se contra hábitos típicos de uma família tradicional. Ela conduziu à ruína a linhagem dos Assumpção. Eulálio, ao realizar este movimento imprevisto de sair de seu lugar de aristocrata, executou um movimento nocivo: descongelou o tempo que nunca agira sobre a família há séculos. O relógio do tempo só se aproxima da morte quando a desobediência ao estabelecido é autêntica, pois existem muitos “movimentos” enganosos. O grande exemplo percebido por Eulálio é a abolição dos escravos. O que aparentava representar uma movimentação da sociedade, na verdade, não deslocou nada do lugar. As relações entre os brancos e os negros ou senhores e escravos se manteve intactas. O escravo Balbino embora alforriado continua a trabalhar para o pai de Eulálio e a se submeter às sessões de açoite, desferidas com a mesma regularidade da época da escravatura. O “chicote florentino” pendurado na parede é uma relíquia admirada por Eulálio, porque representa a persistência dos valores que deveriam estar soterrados com a abolição.

As diversas imagens de rigidez cadavérica, estátuas e paralisias não são imagens da morte, mas ao contrário, de imortalidade, pois aquilo que não se

“mexe” não sofre deterioração. O busto de pedra de seu pai, a “austeridade” da mãe que jamais “perde a compostura”, os quadros dos ancestrais ou as fotografias do avô não se modificam, e o tempo não age sobre eles, porque o tempo está congelado.

Nos corpos, o tempo se manifesta, mas só naqueles que são flexíveis. Assim também seus valores, lembranças e sentimentos se conservados rigidamente não permitem a corrosão do tempo. Eulálio está paralisado, sua mãe esteve em estado catatônico, seu pai é lembrado no “*rigor mortis*” que exibia ao ser assassinado, seu avô foi velado em casa após ter passado muito tempo “acamado”. Estes ancestrais são figuras imortais para o narrador porque suas imagens não esmaeceram, mas Matilde, movediça, instável e dançante desbota com frequência exigindo retoques constantes.

Uma cena exemplar deste processo, que associa tempo e movimento, é o passeio de maca. Conduzido por funcionários anônimos e mudos, o velho entra num elevador que verticalmente desliza entre os andares, descendo, e todos os que estão à sua volta olham para este velho contemplando um “morto-vivo”, ignorando o sujeito. Circula pelo prédio, mas seu estado não se modifica. Para este narrador, o imóvel é imortal, imune ao tempo, já o que se movimenta é perecível e fenece. Sente vergonha e quer esconder seu rosto sob o lençol, pois os rastros do tempo nos sulcos impressos em sua face escancaram a proximidade da morte. Quanto mais se movimenta pelo hospital, mais perto da morte se encontra.

Sua decadência financeira coincide com o movimento que deslocou para dentro de sua família pessoas que não pertenciam àquela “casta”; sua felicidade desabou quando os papéis de homem e mulher, esposa e marido foram contestados pelas atitudes de Matilde, que, por sua vez, enquanto permaneceu sendo espontânea representou um “movimento” mortífero para Eulálio. Mas ela mesma não envelhecia, o tempo não agia sobre a “moreninha”. Quando cedeu e se “movimentou”, no sentido de absorver os padrões de outra classe, adulterando sua “natureza”, Matilde perde o viço, isola-se, emudece e Eulálio não sabe se ela morreu ou se suicidou. Sua imagem só está intacta nas lembranças em que desafia as condutas

convencionais de uma mulher e esposa da “classe” social de Eulálio. Quando se move e deixa de ser quem era, o tempo age.

O imóvel está imune à ação do tempo. A tradição, sua linhagem, se não sofrem alteração se perpetuam como cópias. Dos Assumpção da Colônia aos Assumpção do Império nada mudou. Ocupam um lugar de destaque no topo da hierarquia social, reproduzem as mesmas práticas e habitam o mesmo casarão. Já o Assumpção do século XX, o Eulálio da República, não reedita este molde, perde seu posto de elite, desmorona e testemunha movimentos de contestação dos estamentos sociais que colocaram a roda do tempo a girar vertiginosamente. Para este moribundo, tais movimentos esqueceram a tradição dos Assumpção, condenando-os à morte.

O narrador chama o tempo de “fuzileiro” da morte, e a morte é onipresente no relato de Eulálio, porque tudo se desordenou depois de realizar movimentos imprevistos.

Um provérbio²¹ proferido pelo jardineiro do Casarão figura essa concepção de tempo como deslocamento mortífero no espaço. Esta cena ocorre quando a mãe de Eulálio, paralisada, está sendo atendida no Casarão do Botafogo (LD, p. 81). Durante toda a vida, Eulália sempre foi uma “estátua”, jamais revelando o que sentia, fosse dor, doença ou raiva, detestando quem exalava “cheiros de corpo, alusão ao odor forte dos negros”, desabonando quem pegava “cor” na praia. Quando a catatonia parece irreversível, é removida de seu lar para um quarto-asilo, ao invés de permanecer em casa, como era tradicional na família. Morre, porém, na manhã seguinte ao traslado. O jardineiro da família afirma que Eulália teria ainda “muitos anos de vida pela frente, ainda que vegetativa”, mas que a mudança a sufocou, e Eulálio concorda com ele, pois, “mamãe era mesmo uma flor, que ao mudar de vaso fenece” (LD, p.81).

Eulálio não cita o cinema, arte essencialmente moderna, que é imagem em movimento, mas se refere frequentemente a fotografias que “captam

²¹ “*Non convalescit planta quae saepe transfertur*”, (planta que muda de lugar, fenece) provérbio atribuído a Sêneca, que está vinculado ao “*topos*” da nocividade do movimento e das mudanças frequentes. Possui versões como a brasileira “planta muito mudada, não medra, nem cresce nada”. Segundo o *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. (1996).

instantâneos para a posteridade” (LD, p. 25). Ali, paralisada, a imagem está imune ao movimento mortífero.

E passados muitos e muitos anos, uma vez consumada a fuzilaria do tempo, ainda assim de alguma forma eu seria um rosto sobrevivente, porque tive o instinto de me voltar para a câmera naquele instante (LD, p.25)

Interessante ainda é observar que menciona esses libretos em que as fotos ligeiramente folheadas simulam movimento. Eulálio, no entanto, só folheia de trás para frente para fazer o velho avô, que só conheceu por foto, dar “marcha à ré” (LD, p.15).

Eulálio associa a decadência socioeconômica à mobilidade que destronou sua elite e promoveu a ascensão dos inferiores. O caráter instável de Matilde, sua ligação com o “preto” Balbino, de outra classe social, com quem “dança” maxixes, indiciam a locomoção perigosa que os expõe à desintegração. Por sua vez, casar com uma “moreninha” corresponde a um gesto de rompimento com o idêntico – a moça branca. Eulálio sente desejo de transar com o ex-escravo, diz querer “enrabar” o Balbino, mas não pode ceder ao desejo homossexual porque isso representaria um “movimento” perigoso de “desvio” do comportamento normal. A imortalidade depende da imutabilidade. Desta forma, não admite uma mãe negando o peito ao filho, como faz Matilde, por ser uma ruptura contra uma determinação natural. Não pode aceitar um neto comunista defendendo outra “ordem” e nem permitir que um estranho de baixa “estirpe” o torture, afinal, ele tem ascendência nobre e não deveria sequer estar em prisão comum.

Eulálio adota a tradição intocável como um mecanismo de preservação da vida contra a morte. Por isso, é capaz de excitá-lo o fato de seu “nome” ser sussurrado por Matilde no dia do enterro de seu pai. Este é o primeiro encontro entre os dois, e a primeira vez em que seu nome é pronunciado inteiro, até então era chamado por diminutivos: Lalinho ou Lalico.

Dois episódios históricos recebem tratamentos muito distintos nessa concepção de tempo como movimento espacial dos corpos, valores e ideias: a abolição dos escravos e a Revolução de 64. A primeira é relatada como inócua, simula movimento, mas não muda nada de lugar, tanto que sua família não se

opôs radicalmente ao “movimento abolicionista”. Eulálio viu os alforriados “escolherem” ficar na casa do avô, testemunhou o pai manter o hábito de chibatar as costas de Balbino com o “chicote florentino”. Já, o golpe militar, a que chama de “Revolução”, é identificado como início “definitivo” da ruína de sua linhagem, que rompendo com a ordem estabelecida deflagra a decadência de seu nome, coincidindo ainda com a relação entre sua filha com um “comunista” mulato e de baixa escolarização. Este período não obedece à disposição espacial em que os atores foram alocados.

A imagem do militar espalhando suas fotos antigas e desprezando o quadro do Assumpção na parede explicita que um movimento modificou a ordem das classes, dos corpos e dos valores.

Eulálio percebe o tempo no mundo material como uma transformação lenta e irreversível que evolui da integridade para a decomposição. Mas no espírito, nos valores, nas lembranças e sentimentos, tudo é imperecível, porque guarda tudo na forma de imagens. Há um descompasso entre a velocidade dos ponteiros do mundo e a interioridade de Eulálio.

A matéria registra o rastro da morte, o espaço acumula os escombros de suas demolições, os corpos mostram a aproximação progressiva em direção ao abismo da morte, mas na memória fotográfica sequer o tempo amarelou as imagens. O corpo do rapaz garboso torna-se o enrugado moribundo. O Casarão imponente torna-se ruína para dar lugar a um prédio. Os objetos perdem o valor que exibiam e como o chicote, na forma de relíquia, assumem valor de culto tão pessoal, que se fetichizam, para então desaparecerem no descaso dos que desconhecem sua história: “Confesso que, para mim, era um pouco melancólico ver as ruínas da sede colonial, a capela em esqueleto, o estábulo carbonizado, a relva seca e a terra estéril da fazenda de minha infância”. (LD, p. 79)

O passado é olhar para trás. Olhar para trás é um gesto revestido de ressalvas e por vezes interdito. No episódio Bíblico não devem olhar para trás onde Sodoma e Gomorra estão sendo destruídas. Desrespeitada a advertência, a mulher torna-se estátua de sal. Orfeu busca Eurídice no inferno, mas não deve olhar para trás. Não resiste e a perde para sempre. Já a Medusa não pode ser encarada olhos nos olhos, o recurso usado pelo herói mítico é

mirá-la de costas pelo reflexo no escudo. Ele olha para frente o que na verdade está atrás. A imagem representa o que não pode ser contemplado diretamente, pois é mortífero. A relação espacial do passado como o que é anterior e o futuro como o que está depois se fundem na narrativa eulaliana, pois o futuro trará o passado que nunca passou.

Quando Benjamin, citando Paul Valery, afirma que a narrativa está ligada ao trabalho manual como um trabalho lento, inspirado pelos ciclos naturais, que leva ao aprimoramento e à perfeição, estabelece uma distinção entre o contexto em que a narrativa florescia e o tempo na modernidade. O tempo em que se exercia a narrativa tradicional era um artesanato verbal que não era devorado pelo tempo, mas se nutria dele, não envelhecia com sua passagem, mas rejuvenescia a “cada ponto que se acrescentava ao conto”. Diz Valery: “... já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (Apud Benjamin, 1994, p.206).

Na experiência cotidiana do tempo na modernidade, há um "presente" contínuo; não há mais nesse presente marcos organizativos como o antes e o depois, apenas o repetitivo, o que nos precede é idêntico ao futuro, que será mera reprodução desse instante. A isso Benjamin chama de tempo homogêneo e vazio, uma seqüência linear.

A repetição como os ponteiros girando no mesmo lugar e ocupando os mesmo intervalos regulares é a moda que confisca o futuro e confina o indivíduo num presente comprimido insuportável, semelhante ao trabalho de Sísifo em que no futuro ainda deslizará a pedra tal qual fez no passado.

A experiência moderna do tempo é a do jogo: a cada jogada recomeça-se sempre do zero, da mesma forma que o trabalhador da grande indústria aperta sempre o mesmo botão da máquina, numa monotonia do gesto que esvazia a memória; nada do que aconteceu antes da partida condiciona o novo lançamento dos dados:

A noção do jogo consiste em que a partida seguinte não depende da precedente. O jogo repele este lastro do passado, que é o apoio do trabalho, e que constitui a seriedade, a preocupação, a precaução, o direito, o poder. Essa idéia de recomeçar, de fazer melhor, acompanha freqüentemente o trabalho infeliz, mas ela é vã (BENJAMIN, 1991, p. 267).

As estações, que governavam a noção arcaica do tempo, se chocam com o tempo cronológico-homogêneo da modernidade. O ciclo cicardiano é artificialmente induzido ora pela morfina que adormece o narrador, ora pela jornada de trabalho noturno que deixa as enfermeiras em vigília, a persiana que anuncia o dia para o qual Eulálio ainda não despertara, as refeições que atendem a burocracia hospitalar e não à fome, a limpeza que só é efetuada dentro do período estipulado e não imediatamente às necessidades fisiológicas. Nas grandes cidades, no modo de vida moderno, o tempo natural foi dissolvido pela luz elétrica que simula o dia, abolindo a noite e apagando as estrelas.

O capítulo 14 (LD, p. 83-91) narra uma noite em que um blecaute ocorreu. Esta imagem contrasta e ilumina a diferença entre os tempos da narrativa: o tempo recente controlado por aparelhos e o tempo antigo dos ciclos naturais; o tempo arcaico de sua juventude e o tempo recente em que gradualmente seu nome é esquecido:

Relampejou, as luzes da casa começaram a oscilar, e mamãe mexia os lábios como se rezasse para dentro. Um raio caiu na vizinhança, e como era comum em dias de temporal foi-se a luz. A casa silenciou, exceto pelo pêndulo no salão e pela voz de minha mãe audível. (...) Veio o mordomo com o candelabro de oito velas, mamãe se levantou, tomei o candelabro e dei-lhe o braço, mas ela recusou o apoio e saiu andando na minha frente. Fui iluminando seu caminho pelos salões, sua sombra se fraturava nos degraus da escada, segui-a pelo corredor e a acomodei em seu quarto. Ao fechar sua porta, me vi sem o candelabro, e parei à espera de algum relâmpago para me orientar. Alcancei a escada tateando paredes, e do vestibulo vinha uma luz de vela e uma batida insistente. Com um calafrio pensei no meu pai, a percussão da espátula no estojo de ébano, mas era o mordomo que estava batendo o gancho no telefone de parede. Não dá linha, ele disse, e tomei seu castiçal, que tremia um pouco na minha mão. A chama se apagou perto da porta de entrada, que o vento deve ter aberto. Cheguei cego à sala de jantar e sussurrei, Matilde, Matilde, não sei por que falava assim tão baixo. Também sussurravam na copa, onde à luz de velas enfiadas em gargalos, os empregados comiam empadinhas com vinho estragado [...] (LD, p. 89-90-91)

No trecho, a luz natural do relâmpago cessa a iluminação artificial e silencia os ruídos que muito falam e nada dizem; enquanto isso, a velha mãe reza para “dentro”, o que diz não é inaudível, mas inefável, já sofre de

disfasia²² e quase não fala, exceto um pouco de francês. Neste silêncio de perplexidade, descobrem que não sabem tatear no escuro, perderam as antigas habilidades, tão dependentes dos olhos; sem os referenciais modernos, ficam paralisados e apenas o pêndulo alegoriza o tempo maior que segue seu ritmo, pois o tempo não para porque o mundo estaciona.

O desligamento desse tempo artificial pelo blecaute suspende as relações vigentes à luz. Os funcionários da casa às escuras bebem o vinho dos patrões, a dona da casa senta-se com funcionários no chão e, quando o blecaute cessa, seu retorno é saudado com nostalgia: “Então voltou a eletricidade e ouviu-se um longo oh, como à interrupção de um filme bom ou de um sonho coletivo (LD, p. 91)”

A “interrupção” é uma das imagens mais frequentes do tempo em *Leite derramado*. O relato é permanentemente interrompido. A interrupção alude ao maior marco temporal da natureza: a morte, definitivo freio ao movimento dos ciclos. A morte é a interrupção do tempo linear, aparição que obstrui os movimentos. A cidade moderna não descansa sob a luz elétrica, o blecaute interrompe essa luz perene, põe todos para dormir. O blecaute é a aparição do remoto, do que está oculto na vida das cidades; é o tempo dos ciclos naturais em que nada parece se mover. O blecaute - a interrupção do dia perpétuo, imagem da morte que nos situava no tempo e da noite que nos advertia a parar e repousar para o outro dia, é um a invenção moderna.

O blecaute é uma pausa, é a noite antiga que reaparece no dia moderno iluminado artificialmente; é a escuridão das épocas longínquas, que vem contrastar com o avanço técnico e, em contrapartida, com o atraso nas relações humanas. A descrição que o narrador faz do efeito da morfina se aproxima do blecaute, apagando suas luminosas memórias e mergulhando o narrador na escuridão. O blecaute é a aparição da morte no palco moderno. Para este ponto, convergem todas as imagens desse núcleo temático: a morte

²² Disfasia é um transtorno de linguagem; sua característica mais flagrante é a perturbação da fala. A doença está associada a uma lesão cerebral. Consiste na dificuldade de articular as palavras sintaticamente na língua materna. Pela descrição, no romance a mãe de Eulálio começa com dislalia, confundindo fonemas, e daí avança para uma perda total da capacidade de organizar uma sentença.

remete à velhice, que alude à morte, que por sua vez suscita o tempo que é a morte em fragmentos.

Eulálio condensa as diversas imagens do tempo, da velhice e da morte. O narrador é um velho no leito de morte, falando para vencer a morte, que é o esquecimento. É um morto-vivo que não é ouvido, mas que luta com o que lhe restou: as palavras e com elas vasculha sua memória.

3.4 - Memória e Rememoração

Baús de reminiscências inéditas, pandemônio, a parede dos quadros, o álbum de fotos antigas e a “vasta ferida”

Então começo a recapitular as origens mais longínquas da minha família em mil quatrocentos e lá vai fumaça há registro de [...] (LD, p.184)

Eulálio se refere à memória como um espaço e à rememoração como o processo de manipulação e busca das lembranças guardadas na memória

A rememoração do narrador está intimamente ligada à sua condição. O entorpecimento causado pela morfina, seu estado de limiar entre a vida e a morte, criam um quadro favorável para a suspensão do tempo cronológico e das relações de causa-efeito. O real, assim, perde suas leis e começa a atender às demandas subjetivas do moribundo, cujo procedimento se baseia na captura de uma imagem que surge involuntariamente para dela extrair o contexto em que se formou. Estas imagens surgem e vão dissolvendo a realidade: o quarto do hospital, o presente e lentamente vão emergindo as ruínas de sua vida. Enquanto desmorona a realidade em que está inserido, eleva-se o que estava perdido. Durante alguns instantes, o real e a memória se misturam numa indistinção que funde o concreto e o onírico, o atual e a lembrança, de modo que mesmo os aspectos externos falam dos internos, e vice-versa.

O sonífero não faz mais efeito imediato, e já sei que o caminho do sono é como um corredor cheio de pensamentos. Ouço ruídos de gente, de vísceras, um sujeito entubado emite sons rascantes, talvez queira me dizer alguma coisa [...] Até eu topar na porta de um

pensamento oco, que me trará para as profundezas, onde costumo sonhar em preto-e-branco (LD, p. 8)

Duas imagens são associadas por Eulálio à memória: um “baú de reminiscências inéditas” e uma “vasta ferida”. No baú, no terreno ou no álbum, guarda imagens que evocam histórias. As histórias se modificam, as imagens não. As histórias são comparadas a fios, um tecido que só se desenrola a partir da contemplação de uma imagem. Rememorar é contar a história de uma imagem que está guardada num baú, presa na parede, encoberta por camadas num terreno qualquer. A língua e suas palavras são as pás, os instrumentos utilizados por Eulálio para desfiar a malha das histórias. A relação da memória e a sua conservação é evidenciada na cobrança de que suas histórias sejam registradas com o máximo de fidelidade, pois a incoerência não está na confusão das datas, dos nomes, da cronologia alterada, mas no desrespeito à forma como se manifestam. Acredita que a escrita é um meio “estável”, mas é ambígua, porque depende de outras mãos. A ordem como as imagens são lembradas é mais importante do que a cronologia.

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

Por isso, diversas vezes atenta para que não se reorganize o que ele está falando, pois ao tentar estabelecer nexos causais e linearidade temporal aos fatos, perde-se toda a lógica e o sentido. “[...] quando compilar minhas memórias vai ficar tudo desalinhavado, sem pé nem cabeça. Vai parecer coisa de maluco [...] (LD, p. 155)”.

Os mortos não dormem e sua rememoração é um sono intranquilo, sonambúlico, falando de olhos fechados, está indissociavelmente ligado ao limiar em que se encontra entre o sono e a vigília, entre os vivos e os mortos, entre o silêncio e a voz.

Lembrança e dor se associam num processo que é síntese do seu estado. Sua sensação é de morto-vivo, envolto no silêncio, paralisado e tratado

como vegetal, num entorpecimento causado pela morfina e, por isso, não sabe, muitas vezes, se está sonhando acordado ou pensando em voz alta.

A memória, para este narrador, é um lugar de ruínas esquecidas, mortos insepultos e objetos perdidos. É um terreno com diversas camadas, onde uma lembrança remete a outra mais profunda. Eulálio diz: “São tantas as minhas lembranças, e lembranças de lembranças de lembranças, que já não sei em qual camada da memória eu estava agora (LD, p. 139)”.

A rememoração é esta incursão em que se recuperam as relíquias guardadas em sua memória. Nesta escavação, seus instrumentos de navegação são as palavras, que buscam salvá-lo do naufrágio que é sua vida.

A morfina desempenha função decisiva nesse processo ao perturbar seu ciclo sono/vigília e sua noção de tempo/espaço; constantemente fica desperto à noite, em que o silêncio é maior no hospital. Porém, à noite as rotinas diminuem, sendo assim, além de menos interrompido, é acompanhado pela plantonista anônima, que não cumprindo estritamente seu dever funcional, permite que na escuridão o velho derrame seu relato com mais fluidez. Esta enfermeira, fugindo de suas atribuições e escapando das regras profissionais, anota em folhas o relato, sendo a única testemunha da escritura de seu testamento.

Vimos que para Eulálio morrer é ser esquecido. Dos vivos não recebe companhia ou palavras, mas sim dos mortos que ressuscita na evocação. É, por isso, e não por estar senil, que conversa com seu tetravô, com sua mãe, com seu pai ou sente o cheiro de sua amada a ponto de ter uma poluição, também chamada de “sonho erótico”. Quando diz que a memória é uma “vasta ferida”, evidencia que suas lembranças diluem a sucessão linear e irreversível do tempo, materializando as imagens a ponto de sentir o toque de Matilde e sentir a dor de sua perda.

Eulálio, entrevado nessa cama, não pode manusear seus álbuns ou visitar os lugares em que viveu. Não é porque esses locais desmoreram e as fotografias se deterioraram, mas sim porque quem se move são as palavras, suas mensageiras neste mundo subterrâneo onde tudo e todos estão soterrados. Chamando-os pelos “nomes”, ressuscita as pessoas, que vêm conversar com o moribundo, terminando o diálogo interrompido.

Eulálio, quando se lembra dos que não podem ser esquecidos, lança sua rede - a língua – que tendo sofrido pouca erosão é capaz de barrar esta corrente que tudo arrasta. A língua, ao contrário de seu corpo e de todos os seus bens, está viva e intacta. Eulálio não se dirige ao passado para restaurá-lo como foi, mas como poderia ter sido se o mundo não tivesse se movimentado e a morte carcomido a tudo. Eulálio não reedita o passado para contemplá-lo como foi, mas para descobrir outro sentido no que lhe “feriu” e não cicatrizou. Sua rememoração se concentra em feridas abertas, sangramentos que não estancaram e mortos insepultos. O silenciado, o suprimido, o adeus que não foi dado antes da despedida, o perdão que não foi concedido antes da partida. Todos os personagens que surgem em seu relato trazem algo de inconcluso em relação ao narrador, algo que precisa ser saudado, sanado, encerrado. Não se concentra no álbum das viagens felizes e nos acontecimentos aprazíveis; o inesquecível e o nostálgico para este moribundo é o que ficou por ser dito e ecoa ardendo até ser curado pelo pronunciamento, por isso, conversa com mortos.

Mas se com a idade a gente dá para repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida. (LD, p. 184)

A memória de Eulálio distorce, filtra e deforma, privilegia acontecimentos em detrimento de outros; sua memória é plástica e seletiva.

Ao passo que o 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 de 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 do Napoleão (LD, p.14)

Eulálio repete trechos sempre com pequenas modificações, que não são imprecisões, mas resultado das recordações que, ao serem trazidas de volta ao coração e reatualizadas pela narração, ganham novo sentido e, portanto, assumem nova forma. Este fato, recorrente no romance, e que pode ser atribuído aos lapsos de memória do ancião senil, é na verdade a materilização

mais apurada da memória. Os episódios, separados por quase cem (páginas) anos, implicam um avanço para trás. Quanto mais progredimos na leitura, na escuta de seu retroagir, mais recuamos no passado Eulaliano. Ao passar duas vezes pela mesma foto, pelo mesmo evento, algo se transforma no contexto que envolvia a imagem:

1. Se com a idade a gente dá para repetir casos antigos, palavra por palavra, não é por cansaço da alma, é por esmero (LD, p. 96).

2. Mas se com a idade a gente dá para repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida. [...] (LD, p. 184)

Na iminência da morte, Eulálio recorda-se dos eventos mais traumáticos de sua vida. Desfia os acontecimentos e desamarrando seus nós compõe outros tecidos. A memória é para o narrador um tenso equilíbrio entre lembrar e esquecer, em que a sequência dos acontecimentos não segue a linearidade irreversível da cronologia.

Os acontecimentos inscritos na memória demandam afeto para que possam estabelecer os vínculos na cadeia dos fatos eleitos para recordação: “E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, a memória é uma vasta ferida (LD, p.10)”.

O assassinato do pai passa nebuloso mais de 60 anos até ser desenterrado no limiar da morte e ter sua motivação descoberta. O adultério, a traição, o caso secreto do pai de Eulálio surgem como explicações tardias que o salvam do esquecimento. Eulálio passa por esta cena muitas vezes até perceber a relação entre o vestido azul, os olhares da mulher e o assassinato. Tal descoberta do que estivera abaixo da superfície conhecida e tomada como versão oficial – crime político- só se revela décadas depois pela visão retrospectiva que não trouxe apenas a imagem, mas o afeto bloqueado por ser doloroso. Eulálio foi testemunha desse evento que chama de “crucial”.

Este mesmo capítulo 14, um dos mais longos, é um dos poucos que traz dois episódios de dias distintos. Lembra-se do assassinato do pai, descobre o motivo passional do crime, descarrega uma emoção suprimida por décadas, e em seguida se lembra do raio que causará o “blecaute” tão significativo, analisado anteriormente. O dia do blecaute ocorre muitos anos depois do

assassinato do pai. A rememoração se dá numa noite aos 100 anos de idade e reúne dois eventos separados, mas que guardam íntima relação entre o que é “interrompido” abruptamente e a supressão de sentimentos, que ficam guardados até serem exumados. A descoberta que ilumina o fato, até então obscuro, traz a lembrança de outra cena em que a interrupção repentina da energia causada pela queda de um raio mergulha-o na escuridão em que, desorientado, não consegue se mover. No instante da rememoração, está paralisado novamente, mas por outra razão, e em vez de desorientado, torna-se mais lúcido de nexos que passaram despercebidos: “É decerto uma cena crucial, mas naquela noite negligenciei, até porque papai não era dado a mulheres de cabelos castanhos (LD, p. 88)”.

A memória como aparece na narrativa de Eulálio não é um resgate do exato; tendo tudo saído do seu lugar original, os sentimentos aos quais as imagens se ligavam tornam-se movediços e os significados das pessoas, das coisas e dos acontecimentos também se agitam.

Sua rememoração não é inteiramente involuntária. Eulálio não escolhe o que vai lembrar, não domina autonomamente essas imagens, mas trabalha na captura do que essa imagem quer dizer. Eulálio não foge dessa lembrança, por mais dolorosa que seja, mas acredita que ela queira lhe dizer algo.

[...] Na velhice a gente dá para repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque cada lembrança já é um arremedo de lembrança anterior. A própria fisionomia de Matilde um dia percebi que eu começava a esquecer, e era como se ela me largasse novamente. Era uma agonia, mais eu a puxava pela memória, mais sua imagem se desfiava. Restavam dela umas cores, um ou outro lampejo, uma lembrança fluida... (LD, p.136)

A memória para este narrador é um baú, onde guarda imagens, ou um álbum onde amontoa recordações. A rememoração é abrir e revirar o baú, ou o folhear as fotografias do álbum. A rememoração reordena as fotos, trocando as imagens de lugar: “Com a idade a gente dá para repetir velhas lembranças, e as que menos gostamos de revolver são as que persistem na mente com maior nitidez (LD, p. 163)”.

Eulálio se recusa a jogar fora o que um dia já teve valor. O que se desgasta é o uso, não a “peça”, ou a “imagem”. Eulálio não substitui peças, conserta, mas nunca troca por uma nova. No passado, a centelha que é

soprada pela rememoração incendeia o presente; a semente escondida nas catacumbas por séculos, subitamente, ao receber a luz após hibernar na escuridão, brota com a jovialidade do passado remoto: “[...] saibam os senhores que, só da minha mulher, ainda tenho na cabeça um baú repleto de reminiscências inéditas (LD, p.185)”.

Sua rememoração é o folhear de seu álbum de fotografias e de seu baú de relíquias, que é a memória. Ele se depara com coisas imperecíveis, o que sofreu deterioração foi a matéria, não a imagem; foi seu corpo, que ainda resiste à decomposição que o transformará em imagem. O corpo de Matilde se desintegrou, mas a imagem, nova matéria de que agora é constituída, não pode mais envelhecer. Eulálio afirma: “Porque já fui um rapaz garboso, e não me parece justo passar a eternidade, assim decrépito, ao lado de Matilde adolescente [...] (LD, p. 163)”.

Para Eulálio, seus mortos são ecos que persistem e, ainda que cessadas suas vozes, a elas ele ainda responde. Seus mortos permanecem em imagens como rastros do rosto do Cristo no Sudário. Esta mortalha, que conserva o que morreu, é confeccionada com palavras. Um tecido que para Eulálio não se rasga, mas é uma malha que pode adquirir novas tramas, novas costuras e esses fios novos pontos alinhar: “São tantas as minhas lembranças, e lembranças de lembranças de lembranças, que já não sei em que camada da memória eu estava agora (LD, p. 139)”.

Eulálio diz que “em breve as feições de um Assumpção serão como as de uma espécie extinta (LD, p.194)”. Assim, demonstra ter consciência de que à beira da morte, restam imagens da recordação, mas estas são preservadas pelas palavras com as quais evoca e ressuscita todos os mortos e ergue as suas ruínas.

Do baú retira uma relíquia, do álbum uma foto, da memória uma imagem que é rememorada por meio da linguagem. A língua materna é a grande relíquia de Eulálio, o tesouro que este narrador não perdeu.

3.5 - A língua de Eulálio e escrita

As palavras escritas, o leite e a língua, a etimologia, o monograma, as iniciais do nome, a adoção do sobrenome do Senhor pelo escravo, futuro sem auxiliares, o pretérito mais que perfeito, vocabulário arcaico, a carta lacrada, a letra muda do nome, o epitáfio e escultor de lápides.

Antes de exibir a alguém o que lhe dito, você me faça o favor de submeter o texto a um gramático, para que seus erros de ortografia não me sejam imputados (LD, p.18)

Eulálio é um narrador oral que se apega profundamente às “palavras”, principalmente ao código escrito. Este vocabulário arcaico, com um repertório de palavras comuns ao início do século XX, é acompanhado por provérbios latinos, expressões em francês e citações etimológicas. Eulálio considera as palavras um meio para resgatar o passado que ficou guardado em imagens. As palavras são legendas dessas fotos no “baú de reminiscências inéditas”, que é sua memória. Eles são o meio de preservação do que não pode ser esquecido, mas escondem quase sempre o que deve ser esquecido.

Com certeza, as experiências de centenas de gerações estão preservadas em suas formas morfológicas e em suas construções sintáticas. Quando falamos, essa memória reunida exterioriza-se no espaço público para ser ali enriquecida. Isso não é válido para todas as línguas faladas. A maior parte das línguas, as primitivas, não são suficientemente codificadas para funcionarem como memória. (FLUSSER, 2010)

Literalmente o autor escreveu o livro com o que “restou” do mundo do narrador: as palavras. A transcrição da fala do velho, tanto pela enfermeira quanto pela filha, não foi a partir de uma gravação de voz registrada por um aparelho, mas simultânea à sua execução. Desta forma, esta arte final elaborada sobre os rascunhos, rabiscos e traços é resultado das operações realizadas por quem se esforçou em conservar tanto “o que” quanto o “como” falou esse narrador.

A “língua de Eulálio” está repleta de arcaísmos, expressões em latim e francês, vocábulos comuns ao início do século XX. Inclusive no nível sintático

se distancia do atual estado da língua, após tantas reformas²³. Eulálio, além de ser velho e se referir a ruínas antigas, usa uma língua já envelhecida e tão estranha aos que o ouvem quanto ao mundo de que fala.

A língua foi o que sobrou de tudo o que viveu Eulálio. É o bem imaterial da língua, que já trazia em seu nome o tesouro invisível ao qual se apegava não porque todo o resto desmoronou, mas porque esse nutriente, que transbordava em sua mãe e que jorrou em todas as gerações de sua família, é sua herança imperecível e preciosa. Somente a língua não sofreu o desgaste que sua fortuna dilapidada enfrentou. O apego de Eulálio à língua preservada como ele a assimilou há um século, quando criança, não é um apelo saudosista, mas uma resistência.

Essa língua traz a forma e o seu conteúdo indissociavelmente ligados, por isso “esconjuras” e “bulício”, que Eulálio cita, estão “embalsamadas” no dicionário, mas em sua fala fluem vivas, porque a vida de uma palavra é ser usada. Embora em ruínas, sua língua, ainda é reconhecida pelo caráter distintivo que já exibiu: “Os camaradas aqui debocham dos meus bons modos, minha linguagem acurada os ofende, sinto forte animosidade no ar (LD, p. 171)”.

A relação de Eulálio com a língua reproduz sua visão do mundo: as palavras são vestígios do mundo que elas ajudam a reconstituir. Eulálio fala “como se escreve”, tenta escapar da espontaneidade que pode traí-lo, envolvendo seus sentimentos e memórias numa armadura ortográfica. Não há desvios de concordância naturais num discurso oral. Eulálio literalmente fala como se escreve, e exige que assim seja reconhecido. O texto, obra do autor, reproduz o desejo desse narrador devotado ao “livro” e às “normas” gramaticais como mandamentos bíblicos. “Estou pensando alto, como quem escreve, para que você me transcreva sem precisar ser taquígrafa, você está aí? (LD, p.7)”.

Esta fotografia da língua do início do século XX não foi possível pela ação de registro da enfermeira que “ganha uns caraminguás no plantão noturno, atende todo mundo ao mesmo tempo, e ainda tem de escrever minhas memórias” (LD, p. 70).

²³Durante o século XX, que Eulálio percorreu inteiramente, ao menos a quatro reformas assistiu, que em maior ou menor grau absorveram mudanças da língua, não apenas na tentativa de unificar a escrita, mas adotando aspectos da língua oral.

Eulálio elogia a moça pela escuta atenta e preocupação única, mas ordena que procure um gramático, que corrigindo transgressões às normas que ele segue à risca, não destrua, assim, a fisionomia de seu mundo composto por traços que só aquela versão antiga da língua poderia delinear com perfeição. Para Eulálio, a língua é o leite que jorra inicialmente do seio materno, que o nutre com essa substância capaz de dar consistência ao mundo e aos que não sofreram desmame precoce – os analfabetos. A associação entre língua e leite tem como intersecção a imagem da mulher. A língua materna, a língua de sua mãe Dona Eulália, a estabilidade era eterna, e o leite era mamado abundantemente. Matilde, a mestiça, instável, nega o seio a Eulálio e ao filho, preferindo despejar o leite nutriente na pia, um desperdício.

A enfermeira sobre a qual deposita a confiança de preservar suas memórias recebe toda essa carga de ambivalência e, por isso, ordena-lhe que submeta o que escreve a um gramático, pois as imagens de mulher, depois de sua mãe, não são mais confiáveis, assim como a língua que falam desde Matilde já não são fieis como sua mãe Eulália. A enfermeira que ouve assume este papel de traidora e de santa, tal qual a escrita: “É a única mulher que ainda me estima, se você me faltar morro de inanição. Sem você me enterrariam como indigente, meu passado se apagaria, ninguém registraria a minha saga (LD, p.119)”.

Eulálio não usa pronomes oblíquos antepostos ao verbo sem fatores proclíticos que o justifiquem em tal posição: “Ali a vi sentada no chão com o velho Auguste, partilhando uma bandeja de pâtisserie ao pé do fogão com lenha em brasas. (LD, p. 89)”.

Os pronomes do caso reto²⁴, que desempenham o papel de sujeitos, nunca são colocados no lugar convencional dos objetos, complementos pospostos aos verbos; uma expressão comum e aceita como “deixei ela” é um crime para Eulálio. Seu conservadorismo não é o conteúdo, mas a própria forma; não está só nos fins, mas no meio - a língua. A ordem sintática sujeito-verbo-predicado, não pode ser alterada, bem como a posição dos complementos verbais. Eulálio concebe o movimento imprevisto, como um

²⁴ Todos os comentários gramaticais presentes neste trabalho são baseados na obra de Evanildo Bechara *Moderna Gramática Portuguesa*,(2000)

risco à vida, pois submete os seres ao tempo, o “fuzileiro da morte”. Há uma coerência absurda neste narrador em não aceitar silepses e quaisquer operações de permutação dos lugares sintáticos. A própria língua de Eulálio preserva sua imobilidade no plano do arranjo sintático e permite que as manobras só sejam executadas no nível semântico. Uma discordância entre o sujeito e o verbo, o uso de um pronome do caso reto, cuja função é ser sujeito, como objeto representa a decadência de uma organização que a própria língua espelha.

Diversas vezes usa a conjunção subordinativa “conquanto” (LD, p.55) de rara aparição, inclusive no português culto, e muitas outras palavras que caíram em desuso ressurgem na sua fala.

Ouçõ suas vozes, e posso deduzir que são pessoas do povo, sem grandes luzes, mas minha linhagem não me fez melhor do que ninguém. Aqui não gozo privilégios, grito de dor e não me dão meus opiáceos, dormimos todos em camas rangedoras. Seria até cômico, eu aqui, todo cagado nas fraldas, dizer a vocês que tive berço. (LD, p. 50)

Mas é no uso dos “futuros” que se exprime agudamente essa língua relíquia. Segundo Flusser (2007, p.88), o futuro tradicional no português é formado a partir da anexação aos radicais verbais de desinências derivadas do verbo “haver”, de origem latina “habere”, isto é, “possuir”. O futuro de hoje é predominantemente construído com o auxiliar “ir”. O verbo “ir” indica movimento, o que não é capaz de representar a concepção de imutabilidade tão cara para o narrador, pois para Eulálio o movimento é o que produz esquecimento. Eulálio recusa o futuro de hoje. Não pronuncia o futuro com auxiliares, apenas com as desinências modo-temporais tradicionais.

Dessa forma, o passado como um espaço, é multifacetado para Eulálio, e em sua narrativa também não se concentra somente no “passado perfeito”. O pretérito-mais-que-perfeito quase extinto, inclusive nos meios letrados, esquecido até nos textos acadêmicos e literários, transborda na narrativa. “E um dia veio me comunicar que se **tornara** um comunista (LD. p, 126)”.

Os nomes são categorias evocativas, há um poder neles quase místico. O narrador compara os nomes a passagens e portais de acesso. O escravo Balbino adota o sobrenome da família a quem “pertenceu”: Assumpção. Da

condição de objeto passaria a ser um sujeito de direitos. O sobrenome indicaria autonomia e cidadania. Pensa com essa manobra extrair uma aura de proteção e inserção social pela absorção do que a tradição desse nome um dia representou. Mas o sobrenome é uma relíquia para Balbino e uma ruína para a sociedade.

E não se esqueça que meu nome de família é Assumpção, e não Assunção. Como em geral se escreve, como é capaz de constar aí no prontuário. Assunção, na forma mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos (LD, p. 18).

Balbino registra esse sobrenome sem a letra “muda”, pois, embora o “p” seja sonoro, só é verificado na escrita, desconhecida pelo alforriado analfabeto. O recorte do nome do contexto original em que desfrutava de um significado de distinção social, graças ao detalhe da letra “muda”, quando é transferido para outro contexto outro contexto, no qual sua força arrefeceu, é uma relíquia pálida e emudecida do significado que outrora exibiu. O lugar de cidadão que o ex-escravo busca, usando como senha o sobrenome da família, não passa de uma fotografia de um casarão, que já desmoronou.

Balbino tenta com essa insígnia, traída na escrita pela ausência do “p”, entrar no mundo dos vivos. Empunhando este sobrenome pensa adquirir a condição que já foi de seus senhores, que por sua vez não pronunciavam a muda “letra”, que alegoriza a transformação que a língua assimilou. As palavras estão a serviço do narrador para recriar seu passado, lembrando-lhe aquilo que precisa esquecer e que insiste em vir à tona. As palavras são infiéis como Matilde e traiçoeiras como Balbino, porque escolhem outros sentidos que não os previstos pelo seu dono. A “letra muda”, omitida pelo escravo que a adotou sem registrá-la na escrita, representa esse silêncio gritante do que é sufocado pelas palavras e, por vezes, acaba denunciado por elas mesmas.

O código escrito seguido à risca corresponde à sua visão de que só é imperecível o que não se transforma. A língua paralisada na norma prescritiva é mais estável do que na oralidade, que movediça e criativa, esconde suas origens: “Agi como um esnobe, que como vocês devem saber, significa indivíduo sem nobreza (LD, p. 50)”.

Eulálio desfila diversos comentários etimológicos, como o nome da tribo “Tabom” e do significado da palavra “esnobe”. A etimologia, como arqueologia que escava os sentidos que foram se depositando em camadas sob as palavras até esconder completamente os antigos significados que ela expressou, é o espelho do processo de rememoração do narrador. As mudanças no mundo repercutem na língua, cuja configuração inscreve essas mutações. Com o mundo estilhaçado, a língua vai incorporando as novas formas de expressão, mas a velocidade com que é realizada a demolição do velho e a construção do novo edifício não corresponde ao ritmo da língua. Por mais estranha que pareça essa língua de Eulálio, ela ainda soa familiar. Assim como ruínas subjazem sob o prédio moderno, as palavras assumem novos significados, mas subterraneamente conservam os antigos. Basta serem escavados. A relação palavra e escrita aparece em outra imagem no relato. A mãe de Eulálio, a língua materna, a origem do leite, enviúva novamente do segundo marido. Este substituto do original morre vestindo o roupão bordado com o “monograma”²⁵ do pai de Eulálio. Sua mãe enluta mais profundamente do que da primeira vez, talvez porque esse “outro” marido lembre o antigo em tudo, menos nas traições. As “iniciais”, como uma mortalha, cobrem um corpo novo que recebe uma carga vinda de um tempo longínquo. Este novo morto ressuscita o “luto” contido anteriormente: as iniciais do velho vestem o novo, que, como cópia do primeiro, permite que um sentimento mais profundo venha à tona: “Quando Auguste morreu na cama dela, usando o monograma do meu pai, mamãe enviuvou de novo, de um luto mais profundo que o primeiro” (LD, p.81).

A escrita surge como um trabalho que não pode ser efetuado pelo próprio punho. Só indiretamente o conteúdo soterrado na memória, trancado no baú, colecionado no álbum, pode ser revelado por um “outro”. A enfermeira e o autor são esses outros para quem Eulálio confia suas memórias: “Se não fossem meus tremores e câimbras nas mãos, eu preencheria de próprio punho, com caligrafia miúda, um caderno para cada dia vivido (LD, p. 185)”.

²⁵ Os “monogramas” são construídos reunindo as letras iniciais do nome de uma pessoa num elemento gráfico para serem usados como símbolos.

Eulálio diz no início do relato, enquanto está feliz com a fidelidade dessa escrita que não o decepciona: “Quando eu sair daqui vamos nos casar”. Essa é a primeira página do livro; já na derradeira folha, está triste e sua fala reflete o divórcio entre a escrita e a fala, em pleno descompasso expresso pelo uso do subjuntivo condicional:

Quando saísse daqui, eu pretendia pedi-la em casamento, mas ela não me quer mais [...] não atende minhas súplicas, deve estar farta de me ouvir trocar seu nome [...] ou quem sabe já se engraçou com outro [...] que a engabela forjando memórias mais fabulosas que as minhas (LD, p.183).

A escrita atenta era um analgésico a essas dores que Eulálio chamava ambigualmente de “crônicas” e de “vasta ferida”. Mas a língua associada ao universo feminino, que para Eulálio não é confiável, segue o percurso do leite que não dura para sempre, a trajetória de suas mulheres: “O resultado são estas noites em claro, não tenho quem me dê soníferos, analgésicos, cortisona. (LD, p.183)”. As palavras, as mulheres e os escravos compõem um campo semântico ambivalente. Quando executam obedientemente suas ordens são bons, mas se não cumprem alguma imposição são “traíçoeiros”. Esta é visão sobre os medicamentos. A morfina tanto é remédio quanto veneno. Aplicada para atender ao seu desejo é alívio, mas se vem apagar sua memória é nociva.

Eulálio, frequentemente usa palavras para soterrar sentidos que terminam por revelar o que pretendia ocultar. De fato, ela é traíçoeira. Matilde é chamada de “Eva” (LD, p. 162), num aparente lapso revelador da concepção de pecado original que ela representa. Tenta ocultar esse papel de “fruto proibido” da esposa, tenta não culpá-la por sua decadência, mas sempre que caracteriza a mulher usa palavras que deixam escapar o sentido que deveriam aprisionar.

As palavras enquanto não são pronunciadas não materializam a realidade. A língua reflete e refrata as relações do mundo. Há uma dimensão mítica no apego do narrador às palavras. Elas evocam e ressuscitam, mas também são mortíferas e devem ser sufocadas e trocadas para evitar destruição. São como pedras tumulares, inscrições na lápide, que não devem jamais ser removidas ou apagadas.

Uma carta enviada a Matilde, que jamais a recebeu, porque faleceu antes de lê-la, chega às mãos de Eulálio. O narrador arranha seu “lacre” como se fosse uma “casca de ferida” (LD, p. 189). Desconfia de seu conteúdo apenas pelas iniciais e extrai do passado já soterrado a suspeita de adultério que não pode aceitar, assim como a cor da pele da esposa. Olha o envelope contra a luz e a “letra ruim do médico”, que fala outra língua. No conteúdo da carta está a prova irrefutável da traição de Matilde. Caso leia, não haverá “mentira caridosa” que seja capaz de anestesiá-la sua dor. Confessa que “vai parecer covardia eu jamais ter aberto aquela carta (LD, p. 190)”, mas em sua ligação profunda com as palavras, se obtivesse o testemunho, “preto no branco”, de que a mulher teve um caso, isso confirmaria suas suspeitas, devastando, desse modo, a imagem de Matilde.

A imagem é protegida da deterioração por palavras que desviam cada característica indesejável nela por meio de eufemismos, perífrases e supressões. As palavras, assim como as cartas, são portadoras de mensagens demolidoras, mas também transportam os significados para destinatários diferentes. As mensagens lacradas, invisíveis e inaudíveis silenciam e podem ser esquecidas, preservando, assim, o sentido. Este, não sendo revelado pela leitura ou pela pronúncia, “magicamente”, deixa de existir.

Abrir aquela carta seria exumar um cadáver imaculado, realizar uma autópsia que destruiria a integridade da “destinatária” ao desenterrar feridas nunca cicatrizadas.

Por isso mesmo perpetuei o nome dela, sem ela, no jazigo em estilo eclético que mamãe mandara construir para o meu pai. Só anos mais tarde eu voltaria a tocar naquela carta, rapidamente, ao transferir toda a correspondência do médico para uma gaveta fechada à chave, na escrivaninha que herdei de minha mãe. (LD, p.190)

Esta manobra de anular um fato por meio da supressão da palavra que o nomeia, de anestesiá-la uma dor usando palavras como curativos sobre a ferida, de impedir que significados que não podem vir à tona sejam soterrados por palavras, é uma herança familiar legada, principalmente, pelas figuras femininas.

Matilde é aquela cuja “desaparição trágica” recebe um funeral simbólico, sem que seu corpo seja enterrado, pois se afogou num naufrágio e seu corpo não foi encontrado. O epitáfio, inscrição na lápide, que é a pedra que se coloca sobre os assuntos, encerrando as interpretações a respeito de alguém, é outra tradição familiar que Eulálio cumpre. A mãe de Eulálio guarda segredos em gavetas; a mesma palavra é usada para se referir ao lugar onde guarda seus mortos e a carta secreta de Matilde.

E simbolicamente fiz gravar seu nome no jazigo que minha mãe mandou erigir para meu pai, conforme projeto de um **escultor funerário** genovês. Ali mamãe também seria sepultada, assim como meu bisneto, e eu mesmo tinha uma gaveta reservada para quando Deus me chamasse. Mas da última vez fui ao cemitério São João Batista, no lugar do jazigo dos Assumpção encontrei um monstrego de mármore lilás, habitado por um defunto com nome de turco. Foi crueldade de minha filha, se ela vendesse o nosso apartamento em vez da sepultura, eu me sentiria menos desalojado (LD, p.170; grifos nossos)

O escritor é um “escultor funerário” para esse narrador; as palavras são inscrições que imortalizam os que não são esquecidos no livro-lápide. É a escrita que assegura, após a deterioração do corpo, sua eternidade na forma de imagem criada pelo epitáfio.

São imagens sobrepostas: Matilde tem um significado denunciado por sua superfície, a cor de sua pele, e pelos comportamentos que são ocultados pelo uso de palavras que jamais materializam o sentido temido. A carta não encontra a destinatária desaparecida, cujo corpo insepulto é escondido no oceano, que nunca o devolveu à terra. As palavras ocupam o lugar do que se ausentou e, em outros momentos, deixam vazio o espaço que deveriam preencher.

O “escultor funerário” é o escritor que, a partir do que lhe é dito, eterniza a imagem de Matilde na “pedra” dura que resiste mais à ação do tempo. O livro e a lápide são associados por Eulálio numa reunião significativa. A imagem de Matilde legendada por palavras que reconfiguram sua fisionomia e história estão figuradas na pedra tumular e no livro que acredita estar sendo escrito ao ditá-lo. A palavra falada é índice de vida. Sua pronuncia afasta a

morte, que é o padecimento das imagens. Após a morte, é a palavra gravada na pedra que garante a preservação da imagem.

Jean-Pierre Vernant (1992) lembra que pedra tumular e palavra de rememoração lutam contra o esquecimento. Essa ação narrativa (épico) preenche a mesma função sagrada das cerimônias fúnebres descritas diversas vezes na *Ilíada*. Vernant lembra que “*sêma*” etimologicamente deu origem às palavras túmulo, pedra funerária e, também, signo. O significado nasce quando o que desaparece é lembrado. Túmulo e narrativa desempenham a mesma função primordial de evitar que os mortos sejam esquecidos. A narrativa é, dessa forma, um monumento funerário feito de palavras para a memória dos homens. Benjamin a esse respeito nos diz:

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é o interesse em conservar o que foi narrado. (...) A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, o poder da morte. (1994, p.210)

Enquanto Benjamin testemunha uma crise em que o romance escrito narra o inenarrável, sem ter os mesmos alicerces, sua função não é a mesma. A transmissibilidade da experiência eminentemente oral, a narrativa com sua comunidade de ouvintes desaparece e no lugar surge o público leitor, o escritor.

A escrita se impõe como mediador predominante das relações humanas. Como a escrita pode conservar a memória se seu exercício era oral; como narrar se as condições que permitiam sua realização se extinguiram? Não qualquer escrita, mas a que se dedica a recolher ruínas, o narrador sucateiro. Eulálio narra, mas seu relato nos alcança pela escrita, não há diálogos no texto, a não ser com o leitor se não fechar o livro tão cedo ele acabe. A interpretação da obra é o diálogo.

Na modernidade técnica, a memória muda de lugar: deixa de se situar na subjetividade do narrador, deixa de circular entre as pessoas nomeando as coisas e transmitindo conselhos, para se colocar na escrita do texto, cuja autoridade suplanta a de próprio produtor.

A passagem do oral para o escrito não representou uma mera mudança de lugar do suporte da memória, deixando de ser a voz o instrumento do narrador, para adotar a objetividade e o anonimato do papel. A memória deixa de se relacionar com a narrativa, enquanto sua expressão mais credenciada, transferindo-se para a entidade que a inscreve: o texto e seu suporte, que é o livro. Com efeito, a garantia da memória será conferida doravante não mais pela autoridade presencial do narrador, ainda mais porque o velho foi silenciado, mas pelo “texto”.

Ocorre uma inversão: se, originalmente, a narrativa sustentava a memória por oferecer-lhe um espaço de manifestação, agora é o papel – ou seus precursores e sucessores – que lhe dão lastro. Só é válido o que está depositado na forma escrita, registrado em alguma entidade material, como “documento” que abona o fato narrado.

Aí se revela a paradoxal situação que a escrita trouxe e que está presente em *Leite derramado*: Na relação de oralidade a memória é exercitada e se vale da tradição do “narrador no leito de morte”, que assume a narração; já na escrita não há a presença do escritor que se oculta no anonimato. Essa inversão entre o anonimato e a autoria já desenvolvida em *Budapeste*, é agora novamente incorporada, trazendo o confronto entre tradição e modernidade alegorizado pelo branco e pela voz emudecida.

A questão da escritura do *Leite derramado* é talvez a mais significativa, e mais alegórica: a narrativa é uma ruína que a escritura salva do esquecimento, pois ninguém escuta o moribundo, exceto esse anônimo, num movimento contrário à descrença da modernidade, no que lhe parece senil e delirante. As lembranças de um velho terminal injetado de morfina é um relato de ruínas que a escritura conserva. O anonimato dessa escrita não é ingênuo e retoma a contemporaneidade em que os textos se fundem no hiperespaço. A autoria, que já tinha surgido em Budapeste como “escritor fantasma” e o escritor como um “coral de ventríloquos”, encena uma questão ao mesmo tempo atual e remota. E não é essa simultaneidade paradoxal que define a alegoria? “Reminiscências inéditas”, diz Eulálio.

Importante é também observarmos essa imagem da anônima que registra o relato de Eulálio e que alegoriza a cultura do manuscrito, longe de

ser a alegoria de uma cultura inferior ou mais limitada do que a tipográfica: “E já que está com papel e caneta na mão, não custa nada a senhora fazer uma minuta, para adiantar o serviço de sua funcionária”. (LD, p.70).

A palavra funciona como uma intermediária entre a imagem imaterial e os corpos físicos. Por isso, os sintomas físicos se manifestam no lugar dos sentimentos que as palavras anestesiaram nos parentes do narrador, em Matilde e nele próprio. Do mesmo modo, as doenças da família são degenerativas, decompõem os corpos, como a lepra de Matilde, e a língua, como a disfasia da mãe de Eulálio. Sua avó não expressava seu ciúme pelo marido que, desde pequeno, tinha o “vício” de “procurar” negras na senzala, ela “ganha” de dor por um “reumatismo” que só atacava nessas noites em que não podia manifestar hábitos contra os quais sua educação recomendava estar “indiferente” (LD, p. 62). Daí não usar o termo ciúme. Eulálio, embora o sinta, chama esse sentimento de “raiva cega”.

Sabendo-se desprezível, apresenta-se com nomes supostos, e como exemplo, cito a minha pobre avó, que conhecia seu ciúme como reumatismo. Contam que ela ganha de dor nas juntas, na fazenda na raiz da serra, cada vez que meu avô ia procurar as negras. (LD, p. 62).

Eulálio comenta com a filha que Matilde “carregava a doença de Lázaro”²⁶ (LD, p.163). Sua mãe alude à doença evitando evocar sua materialização pela “palavra” que poderia trazê-la. Referenciada indiretamente por perífrases pode ser enunciada sem riscos.

[...] de pobre, dizia minha mãe, ela pegou doença de pobre. Não sei se mamãe já começava a misturar as palavras, mas o padre a corrigiu no ato: de pobre não, Maria Violeta, foi a doença da luxúria que a perdeu. (LD, p.186).

O narrador usa o termo “desaparição” para se referir ao sumiço de Matilde. Este uso é muito raro, o mais comum é “desaparecimento”, mas “desaparição” se contrapõe a “aparição” que é como a menina surge na missa

²⁶ Susan Sontag (2007) em seu trabalho “A doença como metáfora” comenta o caráter de maldição da Lepra, considerada um castigo de deus, uma peste enviada para punir os pecadores. Matilde, anteriormente chamada de Eva, que o fez cair em tentação, recebe em uma das versões de seu sumiço um estigma constituinte do mesmo campo semântico. Matilde ainda é descrita como tuberculosa outra doença repleta de significados degenerativos.

de sétimo dia do pai de Eulálio, o primeiro encontro dos dois. É também o termo utilizado para mencionar a última visão de Matilde, sob o chuveiro, num retorno que parece tão real que Eulálio se esfrega na parede, cai e vai parar no hospital (LD, p.137).

Ao longo do romance, essa “desaparição” recebe cinco versões: histórias que envolvem uma única imagem e que demonstram a capacidade das narrativas modificarem o sentido das vidas: (1) morreu no parto; (2) sofreu um desastre fatal de automóvel; (3) afogou-se num naufrágio; (4) fugiu para a França com o engenheiro francês morrendo de tuberculose num sanatório anos depois; (5) suicidou-se devido a lepra. As três primeiras versões são contadas à filha, e essa releitura dos fatos é justificada com o nome de “mentiras piedosas”²⁷, eufemismos para amenizar o reconhecimento da filha de imperfeições imperdoáveis da mãe, segundo a concepção do narrador. A fuga para a França é narrada no pretérito imperfeito do subjuntivo, ou seja, no condicional, sendo resultado de um ciúme intolerável, reconhecido pelo narrador. A derradeira versão aparece no texto sob a palavra “revelar” e também é dirigida à filha. É o segredo que está contido na carta que ele se recusou a abrir, pois modificaria, irreversivelmente, a imagem da esposa.

O eufemismo, como manobra de atenuação do poder das palavras funciona como uma barragem contra o transbordamento do sentido. Usa o mesmo eufemismo para se referir a Matilde, a mais “escurinha” da sua escola, não sendo de sua classe, só poderia traí-lo. Mas quem trai a sua classe é Eulálio e por isso, nesse leito de morte, diz que vai casar com a enfermeira “apesar de sua origem”.

Não sei quem abasteceria minha filha com tantas maledicências, Matilde tinha a pele quase castanha, mas nunca foi mulata. Teria quando muito uma ascendência mourisca, por via de seus ancestrais ibéricos, talvez algum longínquo sangue indígena (LD, p. 149)

As cores e os líquidos são palavras que desempenham um papel imagético fundamental para o narrador. Sêmen, sangue e leite inundam o

²⁷ Na antiguidade “pia fraus” significava “fraude caridosa”, com o mesmo sentido que Eulálio emprega, observa-se que o narrador apenas trocou os termos por sinônimos “mentiras piedosas”. Uma citação subterrânea, um rastro, uma ruína; a escrita como alegoria.

relato denotando inicialmente fluídos corporais. Em seguida, são associados a cores altamente significativas para o narrador: vermelho, branco, laranja e o azul. Depois são atribuídos valores ambíguos a essas cores: ao branco corresponde a linhagem, a tradição e também ao leite, que é alimento, mas também sofrimento. O branco do quarto do hospital e o delicioso néctar do seio de Matilde, que, derramado na pia, leva-o a vomitar.

As palavras e as cores estabelecem uma cadeia de significados que em cada circunstância, permitem ao narrador evitar o contato com um conteúdo indesejável. Os padres comunistas chamados de “vermelhos”; a espuma branca na boca do pai morto; o sêmen que “suja” e faz o colchão pesado, etc. Eulálio sonha em “preto-e-branco” (LD, p.8) e o vermelho, o laranja e o azul preenchem cenas de confusão intensa, onde a imaginação do narrador perturba a ordem cronológica, a extensão do espaço, os sentimentos e pensamentos.

As grandes cenas em que o ciúme “adoece” Eulálio, segundo o narrador, são “alaranjadas”, cor do vestido de Matilde, que, aliás, ele detesta, preferindo que usasse “um bege”. Essa cor neutra é a que não destaca a cor da pele de Matilde, que é seu maior conflito: cor que jamais pronuncia, apelando para “moreninha” ou “castanha”. O vestido “azul” da amante “castanha” do pai, no dia de seu assassinato, não lhe sai da memória. Num dos episódios em que relata um ciúme intenso pensa ver na praia Matilde com o vestido azul-celeste da amante do pai, cuja cor da pele era a mesma de Matilde (LD, p.114). É “laranja” o selo da carta narrando os últimos dias de Matilde.

O branco e o preto aparecem na cor de seus sonhos; na relação entre a escrita do senhor letrado e o analfabetismo da cultura oral do escravo; na escrita do nome do branco adotado pelo negro, sem a letra muda; na noite negra em que esse “bom falante” fala para uma página em branco guardar suas memórias; no blecaute que, com a luz intensa e branca do raio, corta o céu negro com um risco branco para lançar em seguida todos os brancos da casa na escuridão.

A forma de não admitir um fato é trocar o seu nome. Esta manobra é a grande tradição familiar dos Assumpção: o uso das palavras para reduzir conflitos, apagar mágoas, ocultar sentimentos e transformar a realidade pelo

desvio do sentido das coisas. Desta forma, os Assumpção preservaram a “imaginária” condição social, valores, amores, casamentos etc. O narrador traz à tona com sua “língua” uma relação ambígua e contraditória com as palavras, em que o culto à gramática e às normas de sua época, trai quem julgava ser fiel. Quando não pode aceitar uma “verdade”, lança mão de um recurso: as “mentiras caridosas”, versões criadas para inventar outros significados para determinados eventos. O desaparecimento de Matilde recebe cinco “mentiras caridosas”.

Esta manobra não impede que a própria língua traia quem a “usa”. Uso e traição aparecem na relação com o escravo e com a mulher. A língua é feminina para Eulálio, por isso é amada e pérfida. As palavras são escravas que se rebelam. Diz que se Matilde amasse outro homem seria porque esse amante usaria “palavras que ele jamais usou” (LD, p.165), ou porque “tocaria a sua pele onde ele jamais tocava” (LD, p. 165).

Eulálio nunca admitiu que Matilde fosse negra, sempre escamoteou esse dado para si mesmo, revestindo sua cor com vários termos: “moreninha”, “a mais escurinha”, “castanha”. Jamais tocou na “cor” da pele de Matilde diretamente. A relação racial é a mais ocultada conscientemente pelo narrador, que se diz “sem preconceitos”, mas em diversos episódios isso é traído pelas palavras que usa para esconder esse fato de si mesmo.

O jogo da amarelinha, brincadeira adorada por Matilde e lembrada com muita dor pelo narrador é exemplar deste processo: Diz que Matilde jogava amarelinha na calçada pisando apenas no “branco”. Eulálio, ao se lembrar desta cena, sente-se andando no calçadão, onde tropeça ao “roçar um pé nas pretas pedras (LD, p.165)”. Diz que se pisa nessas “pretas” cai no inferno. Refere-se ao jogo de amarelinha num primeiro plano, que contém “céu e inferno” desenhado no chão, mas alude, num segundo nível à sua difícil relação com a cor de Matilde; o branco e o preto, o bom e o mau. O branco Eulálio pisado pela “preta” caiu no inferno, pois julga que ter casado com a “moreninha” foi um pecado com sua classe. A origem de sua decadência social presume ter íntima associação com a miscigenação, ou seja, as próprias palavras expressam o que Eulálio está tentando suprimir da consciência.

Matilde quando se torna mãe, nega o seio ao filho, que é desmamado precocemente do leite-língua. Eulálio estabelece entre esse desmame e a decadência da linhagem uma associação que explica o destino do “subnutrido”, mas que não capta que Matilde já não tinha bebido dessa fonte antes. O neto não segue os estudos regularmente, não se interessa pela língua, embora goste de ouvir o avô falar, passear com o avô pelos sebos e ver suas fotos antigas. O Eulalinho “Desde o princípio mostrou-se sagaz, interessado em História do Brasil, discutia com os professores de igual para igual, e um dia virou comunista” (LD, p. 127). O leite sonogado ao neto compromete-lhe o desenvolvimento, na concepção de Eulálio, levando-o a uma espécie de subnutrição verbal. Assim, nada protegeria Eulalinho da morte prematura: “Mas mesmo semianalfabeto e piromaníaco, arranhou trabalho e prosperou (LD, p.38)”.

Este neto bastardo vira comunista, luta contra a elite “letrada”, em favor do povo e de sua oralidade. Alimentado artificialmente com o leite em pó, o neto só poderia trair a língua de Eulálio em dois níveis: ao se misturar ao povo, falando como ele e ao carregar a herança negra no sangue, como um erro ortográfico. Ao abandonar o português castiço e desprezar o tesouro transmitido de geração para geração, Eulalinho rompe definitivamente com a linha que nunca foi escrita “corretamente” como os livros prescreviam. Mas não é na mistura dos sangues e na decadência das classes que Eulálio percebe a dilapidação de seu tesouro e sim quando essa língua, bem imaterial imperecível até então, começa a ser esquecida; é quando a fonte do “leite” começa a secar e não mais alimentar seus descendentes. Eulálio diz: “Cabia a mim bater o leite em pó da sua mamadeira, que lhe provocava cólicas, disenteria, o bebê desidratava. (LD, p.146)”.

A lembrança deste neto criado como filho é uma passagem tão intensa que lhe causa dor. A “vasta ferida” arde tanto que solicita morfina. A rememoração, transformando o que pensava e sentia sobre o menino, é transportada para três trechos que parecem se repetir, mas que mudam gradualmente, acompanhando os sentimentos que as palavras vão escavando e libertando. A própria expressão sofre modificações sob a pressão da erupção de pensamentos e sensações até então soterradas.

- a) Ensinei - a ler, arranjei – lhe uma bolsa de estudos no meu antigo colégio de padres onde meu nome ainda abria portas (LD, p.125)
- b) Eulalinho criei como se fosse um filho, ensinei-lhe abrir portas, fiz fotografá-lo com padres vermelhos, mas o sabor do remédio é estranho (LD, p. 126)
- c) Esse Eulalinho, criei como se fosse um filho, ensinei-o a ler, matriculei-o no colégio de padres onde meu nome abria portas, fiz fotografá-lo com calças curtas no Senado [...] (LD, p.126)

Esta língua-leite para Eulálio é a norma escrita, por isso exige que o texto seja corrigido de acordo com a gramática.

Então não o leve em conta, nem tudo o que digo se escreve, você sabe que sou dado a devaneios [...] Na velhice a gente dá para repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque cada lembrança já é um arremedo de lembrança anterior (LD, p. 136)

Curiosamente, essa manobra de utilizar as palavras como “pedras” tumulares ou “mortalhas” de significados que devem ser enterrados, como meios para mascarar realidades, isso tem um efeito inverso sobre Eulálio. Essa verdadeira tradição de revestir com eufemismos e perífrases e suprimir sentidos utilizando palavras que não nomeiam diretamente as coisas, por um lado conserva intactas determinadas imagens, mas, por outro, afastando da verdade as gerações seguintes, evita que a filha compartilhe dos mesmos sentimentos e princípios.

É assim que a filha recebe cinco versões da morte da mãe, inúmeras descrições de seu passado, e, gradualmente, distancia-se das tradições dos Assumpção. O início deste movimento é visível em seu desapego ao estudo formal e ao envolvimento com comunistas, chamados de “vermelhos”, que falam para o povo e como o povo. A filha engravida de um “mulato”, tem um neto que gosta de história, mas é “analfabeto”. Eulalinha “tinha medo de gente velha” quando criança (LD, p. 84). Eulalinha é quem gera todas as rupturas com a tradição dos Assumpção: vende o casarão e o jazigo da família; é atea, comunista, mas ao envelhecer se torna protestante, o que incomoda Eulálio, que não considera a “Bíblia de Lutero” como a oficial, Eulalinha recita

literalmente os trechos bíblicos, sem interpretá-los, o que nosso velho narrador repudia. Eulalinha é o fim de sua tradição. As diversas versões inventadas para proteger as imagens que Eulálio quer salvar do esquecimento não são para a filha “mentiras caridosas” que buscam salvar as ruínas de sua vida, mas farsas que encobrem a verdade. Enquanto Eulálio busca impedir a mudança da realidade por meio de palavras, a filha se engaja na luta armada para dar voz aos vencidos.

Esta radical oposição entre a filha e o pai não caracteriza somente o conflito de gerações, mas figura a crise do narrador-personagem ao sentir que “em breve suas feições serão como as de uma espécie extinta” (LD, p. 194). Esta sentença está na penúltima página. O fim deste capítulo de recolhimento e organização das ruínas e de apresentação do plano alegórico que o relato sugere encontra, nas derradeiras palavras de Eulálio, a ocasião oportuna para a passagem para o próximo passo:

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 as pálpebras, e cobriu com o lençol seu outrora belo rosto (LD, p. 195).

Nesta última imagem não é possível distinguir se o que está descrito é a morte de um ancestral, ou a do próprio narrador; a enfermeira que fecha seus olhos parece com a anônima que escreve suas memórias. A morte do narrador coincide com o término da leitura. As pálpebras do personagem e as capas do livro fecham-se simultaneamente. O lençol cobrindo o rosto alude ao encerramento provisório do relato. A morte do narrador não é o final da sua história e o recolhimento de ruínas a que se dedicou este capítulo prepara o início do próximo.

Segundo Benjamin, “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (1985, p. 207). A morte iminente desperta em Eulálio inúmeras imagens, pois é nesse momento que passam a desfilar, com mais intensidade em sua memória, as experiências vividas:

Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos a seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.
(Benjamin, 1985, p. 207)

Ao longo deste capítulo, recolhemos as imagens-ruínas desse narrador, organizando em temas sua memória. Tal gesto esclareceu aspectos da narrativa, eliminou a impressão de que o relato era confuso, e possibilitou que contemplássemos os planos alegóricos da narrativa. A história pôde ser contada porque o narrador conseguiu manter certo equilíbrio em relação à realidade, compreendendo da melhor forma possível os inúmeros acontecimentos sucedidos com ele. A escolha dos temas, as palavras empregadas e as imagens que compõem sua história estão intimamente ligadas ao desejo deste velho narrador expressar algo, evitando, assim, o esquecimento.

A concepção imagética da memória e o uso da língua como escudo e anestésico das dores causadas pela rememoração; bem como a narrativa na perspectiva de luta contra a morte ganharam nova dimensão interpretativa graças à mediação teórica de Walter Benjamin. Eulálio como um narrador. Há dois tipos (BENJAMIN, 1985), e Eulálio integraria o grupo dos narradores sedentários, que contam histórias em função das tradições e costumes locais. No entanto, a tradição a que se refere o narrador não é referente à sua terra natal, mas à sua língua-materna.

Eulálio não conta histórias, mostra imagens e descreve o contexto do qual elas foram retiradas. O livro que termina é seu testamento. Neste capítulo, inventariamos o tesouro de um narrador oral preservado pela escrita. Suas palavras só chegaram até os leitores pela ação de um escritor; seu relato não é dirigido a uma comunidade de ouvintes, mas a um público leitor.

Assim, o próximo passo será alinhar a teoria narrativa e a alegoria benjaminiana com a “colcha de retalhos” resultante do trabalho executado neste capítulo, com vistas a responder ao problema da narrativa na contemporaneidade.

Capítulo IV

4. CORRELAÇÕES ALEGÓRICAS NA NARRATIVA EULALIANA

A língua tem indicado inequivocadamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos do nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. (BENJAMIN, 1995, p. 239)

O narrador de *Leite derramado* escava seu passado soterrado sem temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhando-o como quem revolve o solo e busca de imagens que extraídas de seu contexto e trazidas à tona assumem outro significado. Os ‘fatos’ de sua vida são camadas. Para nosso narrador não existem fatos consumados, todo leite derramado pode ser revestido por versões (as mentiras caridosas), extraíndo-as de seus contextos, convertidas e preservadas em imagens, que retornam num tempo presente em forma de ruínas com os vestígios do significado recuperado. Essa é definição de alegoria em Benjamin e seu uso por parte do artista ofereceria resistência a uma modernidade que cortaria todos os laços com o passado.

Segundo o pensador, o declínio da arte narrativa estaria intimamente ligado à modernidade (BENJAMIN, 1996), conceito que empresta de Baudelaire. A modernidade não apresentaria condições para a recepção da lírica, no entanto, ao investigar na poesia baudelaireana a presença anacrônica da lírica no auge do capitalismo, Benjamin descobre que o método alegórico do poeta, tratando a lírica como uma ruína que insiste em se expressar num solo hostil à sua presença, possibilita o diálogo entre o novo e o antigo, numa perspectiva estética.

A alegoria é tomada como um procedimento artístico-crítico que vai além de um mero ornamento, pois a composição alegórica se efetivaria pela

extração de temas e imagens de contextos temporais específicos para, em seguida, enxertá-los em outro, provocando estranheza. Não imagens quaisquer, mas ruínas, aquilo que se desgastou e se encontra em risco de ser esquecido. O velho, a morte, os ciclos naturais, a arte de dar conselhos e a própria língua funcionam, na narrativa eulalaina, como ruínas trazidas para o centro de um palco que estranha sua presença por estarem ausentes no cotidiano.

Benjamin via os mesmos fatores que dificultavam a recepção da lírica como obstáculos à formação da experiência transmissível, *Erzählung*. Sendo esta experiência a fonte abastecedora a que recorriam os narradores para tecerem sua arte, a modernidade tornar-se-ia um ambiente desfavorável para o desenvolvimento dessa função narrativa.

Em *Leite derramado* essas limitações são invertidas a serviço da narrativa: o afastamento do indivíduo, o desmoronamento da identidade, a velhice, a proximidade da morte, a condição de morto-vivo desprovido de respeito e voz, a suspensão do tempo cronológico pelo uso da morfina, a indefinição entre memória e sonho. Todas as características que levantam suspeita em relação à autenticidade do relato, o suposto estado demencial do narrador, é exatamente o que possibilita que se acessem camadas profundas de sua memória e descubra aspectos encobertos pelas palavras. Essa rememoração se faz por um procedimento alegórico, pois enquanto produz um discurso alude a outro, desafiando, assim, o decreto sobre a impossibilidade da narrativa na modernidade.

Walter Benjamin, precursor da crítica ao progresso identificado como o modo de funcionamento da sociedade industrial-técnico-científica, constatou o fenômeno do declínio da narrativa como um sintoma mais amplo de diluição de raízes sociais, que não representaria uma simples substituição de uma modalidade comunicativa por outra.

Para justificar esse diagnóstico de extinção, Benjamin elenca e associa uma série de fatores determinantes da eclosão da crise da narrativa: o rompimento dos laços comunitários, o afastamento higienista da morte no cotidiano, a perda da aura e o progresso identificado com o avanço de técnicas de reprodução em massa. Além desses fatores, outras três condições

necessárias para o exercício da arte narrativa se modificaram tão radicalmente que teriam colocado “a arte de dar conselhos” “em vias de extinção”: o tempo, a memória e a linguagem.

Theodor W. Adorno sentencia que a posição do narrador se caracterizaria, no século XX, por um paradoxo: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance seja a narração [...] Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice.” (2003,p.55-56).

Na modernidade o homem cultivaria apenas o que se pode abreviar, distante das representações temporais derivadas dos ciclos naturais. Instaura-se, então, uma cultura do imediato fundada na percepção do tempo como homogêneo e vazio, mecânico e linear. Associada a essa percepção temporal, ocorre o predomínio de modalidades comunicativas rivais da narrativa como a informação, cuja instantaneidade não ofereceria obstáculo a essa noção de tempo progressivo, que considera qualquer parada, mesmo para a interpretação, como um atraso. Esse tempo e essa linguagem modernos seriam antagônicos para a narrativa, na qual o significado não se revela imediatamente. A configuração da sociedade era um vaso hostil ao cultivo dessa planta - a narrativa: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” (BENJAMIN, 1996, p.197).

Para Benjamin, a arte narrativa em vias de extinção não desapareceria sem causar danos ou deixar vazios. Qual seria o impacto para o homem dessa perda, ou seja, o fim da arte de dar conselhos?

[...] Também já se sabe como o relato que o paciente faz ao médico no início do tratamento pode se tornar o começo de um processo curativo. Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e condição mais favorável para uma cura. E não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para longe – até a foz – na correnteza da narração? Que se pense que a dor é uma barragem que se opõe à correnteza da narrativa, então se verá claramente que é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o que encontra em seu caminho ao mar ditoso do esquecimento. O afagar mostra um leito para essa corrente. (BENJAMIN, 1988, p. 269)

Benjamin (1996) aponta que a linguagem moderna excessivamente explicativa, altamente referencial, com baixo teor polissêmico e visando exclusivamente à informação, seria uma das razões para o declínio da narrativa. Afirma que essa linguagem estaria em sintonia com a cultura do imediato em que a interpretação seria perda de tempo. Dessa forma, ao declarar que a narrativa está condenada à morte, situa o narrador num leito de morte para nos lembrar que esse era o trono do antigo narrador, pois quanto mais próximo da morte, mais autoridade e conselhos a oferecer, esse narrador tinha. Portanto, procedimento literário que se encontra no centro de seu debate sobre a possibilidade da narrativa em plena modernidade, assim como já havia refletido sobre a apreciação da lírica no auge do capitalismo.

Nesse aspecto, a morte e a humanidade seguem em paralelo, o que levará Walter Benjamin (1989, p. 163) à seguinte afirmativa: “Majestade da intenção alegórica: destruição do orgânico e do vivente – destruição da ilusão”.

A alegoria em Walter Benjamin, como foi dito anteriormente, é bem mais que uma figura de estilo, ou mesmo um conceito retórico ou poético. Em outras palavras, na obra de Benjamin, o estudo sobre a modernidade pressupõe a compreensão da cultura e do **contexto** histórico no qual se encontra a produção da obra de arte bem como seus **elementos**. Nas palavras de Walter Benjamin (2004): “As alegorias são no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”.

É assim que retoma a categoria de tempo linear para desvelar destroços e ruínas da cidade que estão presentes desde as suas construções que evocam os escombros, no mesmo sentido em que a semente evoca a morte, pois só é possível pensar o fruto a partir da decomposição da semente (BENJAMIN, 1989, p. 155).

Nas Teses, Benjamin nomeia essa situação de limiar (*Schwelle*), o “não-lugar”, o elemento-onírico. Ela aparece nitidamente na Tese VI: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (1994, p. 224). Este “não-lugar” designado de limiar é a expressão de uma espécie de “zona de passagem” (MATOS, 1993, p. 49) que, ao relampejar veloz, recusa as oposições entre sonho/ vigília, consciência/

inconsciência, interior/ exterior, fundindo, assim, no trabalho de escavação do passado, a memória e a imaginação. Esse é o lugar de Eulálio, à beira da morte, entorpecido pela morfina que lhe injetam, literal e simbolicamente mergulhado nessa “zona de passagem” propícia para a rememoração, porque já não se submete ao cronológico. *Leite derramado* também não é o relato “fiel” da vida de Eulálio, mas o resgate do que ficou inconcluso, inacabado, aberto a ressignificações, tendo, por isso, permanecido décadas à espera de ser lembrado. Eulálio retorna a essas imagens do passado que se deslocaram do significado original, permitindo outras feições no instante da recordação. Essas são as imagens alegóricas.

Benjamin anunciava em sua Tese XIV: “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’ (1994, p. 229). Eulálio narra de um presente que não é o intervalo entre o antes e o depois. Seu futuro real é a morte, mas no qual confia estar a restauração do passado-paraíso em que o tempo não existia. Sua narrativa é fruto de uma rememoração que não busca um passado integral, mas ruínas que se recompõem alterando a configuração do presente. Por isso, o espaço histórico das “imagens dialéticas” seria aquele de uma história que “está à nossa espera” (BENJAMIN, 1994, p. 223) para ser libertada de sua eterna continuidade e repetição, domínio do perpetuamente-idêntico. De fato, Eulálio repete as mesmas cenas traumáticas, às quais esteve preso durante a vida, no instante de limiar em que se encontra; o passado se desgarrado do trabalho de Sísifo e se torna movediço, cheio de novos significados. Esse é o procedimento de Eulálio, resgatando do passado o que ficou à espera de ser ressignificado, como a psicanálise diria.

A história oficial só se interessa pelos grandes acontecimentos, os grandes homens, mas para Benjamin “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (1994, p. 223). Eulálio esnobe (ex-nobre), como ele mesmo se define, integrante do grupo dos que têm voz, busca não os grandes acontecimentos de sua vida, mas o lixo, o carcomido e só se detém nos fatos inacabados, perdidos, no que desapareceu, e ameaça cair no esquecimento; naqueles que emudeceram e não receberam pedra tumular. Sem distinguir entre os grandes e os pequenos acontecimentos, a história real

para Benjamin é a “história dos vencidos”, aquela das esperanças frustradas que a história oficial dissimula. Eulálio é um vencido, um emudecido que insiste em falar. A história de Eulálio é um acúmulo assombroso de mortes e perdas.

Para o anjo benjaminiano da *Tese IX*, a história não é uma cadeia de acontecimentos rumo ao progresso, mas uma catástrofe permanente, um amontoado de ruínas. Seus olhos escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas, o caráter híbrido, estranho, deslocado e disforme dessa figura, longe de transformar a fragmentação “deformante” da experiência (*Erfahrung*) em experiência da consciência (*Erlebnis*), compreende a humanidade cuja síntese é a destruição. Na tese IX, em que a ideia de progresso surge na imagem de uma tempestade que impulsiona a humanidade, irresistivelmente, para o futuro, “enquanto o monte de escombros cresce”, (BENJAMIN, 1985, p. 159) Benjamin viu no *Angelus Novus* do pintor Paul Klee a representação do anjo da história que, ao mesmo tempo em que parece encarar fixamente algo com os olhos escancarados e a boca dilatada, afasta-se dele:

O anjo da história deve parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante de nós aparece uma série de eventos, *ele* vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros, arremessando-os diante dos seus pés. Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sobe do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las. Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce ante ele até o céu. Aquilo que chamamos Progresso é essa tempestade (BENJAMIN, 1985, p. 158-159).

A figura do anjo da história, virado de costas para o futuro retrata esse narrador que desconfia do progresso, que só mira seu passado, série de destruições.

O anjo-Eulálio de sua história, que não é autobiografia, vê a barbárie, mas se recusa a compactuar com ela, anda de costas para o futuro no qual anseia pelo retorno do que foi perdido, contemplando o passado, amontoando escombros. Dar as costas ao passado e seguir olhando em frente para o horizonte futuro é rejeitar o que ficou para trás, carente de significação, e de voz. Recolher essas migalhas é a ação de Eulálio, este narrador que não abandona o passado.

Esses estigmatizados, como são os velhos, os paralisados e demenciados, para a modernidade, criam analogias com o pensamento distorcido e a memória falha, que não funcionam como defeitos, mas como categorias indispensáveis para a reflexão do que se apresenta como moderno. Esse é um discurso paralelo que Benjamin utiliza alegoricamente nas Teses I e IX como expressão das categorias com as quais guiamos nossas vidas. Ruína e decadência são a verdade da história moderna. Em *Leite derramado* há uma síntese dessas características: o velho é destituído de credibilidade pelo estado terminal, contrasta com o relato claro sobre suas ruínas, sobre mortos que serão esquecidos.

Essa acepção de discurso paralelo é a primeira definição da alegoria, mas Benjamin deposita ainda outra carga nesse conceito. Alegoria fala paralelamente porque a representação está bloqueada, carecendo de duas vozes para manifestar o que uma é incapaz de expressar. A construção alegórica para o escritor é uma ampliação de sua voz: pela duplicação do sentido, a camada subterrânea que a alegoria ergue nas entrelinhas é o significado do texto tomado como significante. A manobra, portanto, é semântica.

As *Teses sobre a história* baseiam-se na impossibilidade de representação da catástrofe, do indizível doloroso, da vivência do limite traumático. O conceito de apresentação (*Darstellung*) expressa a verdade desta história desastrosa, “ao mesmo tempo real e inexprimível” (GAGNEBIN, 1999, p. 108), dos vencidos e dos mortos. Com esse conceito, Benjamin se coloca em oposição ao registro da *representação* das filosofias sistemáticas e, assim, destrói o momento da universalização que está na base da representação. Cada versão da história precisa do contraste que a narrativa ficcional oferece; uma outra verdade.

Não é possível uma imagem totalizante do pensamento, nem tampouco do passado. Somente pela reunião de fragmentos se consegue uma parcial figuração do passado, mas será sempre uma ruína cuja fisionomia precisa ser redesenhada para que as lacunas se completem como imagens. O que importa para Benjamin é “salvar” o particular da “onipotência” do todo; é aí que a alegoria se instala.

Existem limites para a representação, não podemos reduzir a história ao meramente discursivo, por isso a vida de Eulálio corresponde uma história que, quando vai ser contada, é um amontoado de escombros, ruínas, fragmentos, detalhes. Mas não é a insuficiência da linguagem e sim a sua atrofia na modernidade, seu caráter utilitário e altamente referencial, que prejudica a sua capacidade de traduzir experiências indizíveis.

A ilusão da *Aufklärung*, do progresso científico, da razão iluminista consistia em querer recobrir tudo com palavras, “mesmo o sofrimento injustificável, mesmo o êxtase da felicidade” (GAGNEBIN, 1999, p. 108). Ilusão, pois esses instantes de limiar, - o sublime, o catastrófico-, o passado transbordam nossa capacidade conceitual. Por isso, Benjamin prefere o literário, a arte, o cinema para refletir e não a linguagem científica e filosófica. A narrativa em vez da informação.

A apresentação (*Darstellung*) da história mediante a construção de “imagens dialéticas” é o modo que Benjamin encontrou de acolher a realidade da dor e do sofrimento humanos para a escritura de uma história que escapava à representação.

Leite derramado é um romance que finge ser de uma única voz, a primeira pessoa do discurso, no qual a ausência de diálogos e de citações espantam, pois é um narrador culto que não se sustenta em nada exceto na própria língua para acessar sua memória e narrá-la. Ele só utiliza aquilo que a sua fala produz, o que guarda na sintaxe e na semântica da língua e nas imagens às quais alude, matéria-prima de sua narrativa. Há muitos provérbios além de referências etimológicas, mas, estranhamente, não bastasse seu amplo vocabulário e sua sintaxe refinada, pensaríamos que jamais leu um livro. De fato, em suas memórias, apenas episódios traumáticos são narrados.

Na história da cultura ocidental, sempre houve uma ligação entre a memória e a escrita. A palavra latina memória tinha duplo sentido: “memória” e “autobiografia”. A palavra inglesa “memorial” (“monumento” em português) figurava tanto “memória” quanto “registro escrito”. Essa dualidade sublinha o elo entre a memória humana e os meios inventados para seu registro.

O conceito de “registro escrito” é colocado em íntima relação com os processos mnésicos. O aspecto que deve ser acentuado é a ideia de escrita

como processo de materialização de um passado tornado presente, que pode ser evocado ou resgatado num tempo futuro. A escrita dirige-se à posteridade, e sua duração é inversamente proporcional à resistência oferecida pelo material no qual ela imprime uma lembrança. Os riscos na argila desaparecem com facilidade e quem se deixa marcar com facilidade, rapidamente perde essa inscrição: porém, a lembrança que fere a pedra resiste mais tempo ao desgaste. A memória é meio, a página em branco, que resiste ao ser marcada, exige trabalho, mas, se vencida, faz perdurar o que ali está impresso.

A memória não é mera armazenagem. O conceito de representação é um movimento de abstração, pois coloca outro no lugar do objeto a ser representado. Sua execução é uma manobra da linguagem que opera deslocamentos significativos capazes de suplantarem duas dimensões que lhe são resistentes: o tempo e o espaço.

Eulálio expressa um procedimento muito particular como narrador, embora não exclusivo a ele apenas: primeiro fixa um acontecimento e o registra em imagem à qual dá um nome, para depois guarda-la na memória. A evocação se dá pelo “nome”, sempre com uma distância temporal grande em relação do acontecimento. O narrador recorta esses eventos de um passado longínquo e os insere, já em ruínas, em outro contexto. Essa imagem torna-se alegoria, pois carrega fortes traços semânticos do ambiente original, produzindo, nesse tempo novo no qual foi enxertada, novas significações. É fragmentada a memória desse velho narrador porque nem tudo lhe interessa, mas só o que desapareceu sem tumulto, só o que não ganhou sentido, só o que naufragou. A carcaça, o esqueleto, aquilo cuja fisionomia já está carcomida e evidencia, tenuamente, sua silhueta. Eulálio se interessa por despertar os mortos e terminar conversas interrompidas, dar voz ao que foi emudecido. Amontoa destroços de sua vida, acumula o lixo, as ruínas e não as datas comemorativas e momentos felizes. A memória é um meio para se alcançar o passado em imagens; a linguagem é o escudo contra a dor soterrada nessas imagens.

A narrativa de Eulálio é uma ruína que contrasta com o método moderno de vida e pensamento. Esse velho no leito de morte é um monumento antigo no meio de prédios de vidro e aço. Sua memória contrasta com a concepção

moderna de memória armazenada no disco rígido do computador. Nessa memória artificial, as camadas não se sobrepõem de forma a permitir a visualização pela escavação das versões anteriores. Os processos da mente humana reorganizam e criam lembranças ora de forma aleatória, ora com parâmetros decifráveis, mas com alto nível de imprevisibilidade. Já a memória do computador, no entanto, tem em sua infalibilidade seu “calcanhar de Aquiles”. A memória humana distorce, filtra e deforma, privilegia acontecimentos em detrimento de outros, é um meio plástico, movediço, suspeito e, nesse aspecto falho, reside, justamente, sua virtude e perfeição. Essa rede busca proteger o ser humano das experiências dolorosas, que colocariam em risco o psiquismo. Quando a memória subtrai ou acrescenta, ela trai com a intenção de ser fiel ao seu dono. De forma indireta, como a imagem da Medusa no escudo de Teseu, ela pode ser mirada e vencida.

A memória na narrativa eulaliana não é a única defesa do ser humano, há outro aliado poderoso: a linguagem. As lembranças do narrador são as dolorosas feridas que não cicatrizaram, só há mortes, separações e perdas. Eulálio denomina a memória como “vasta ferida”, pois não há nesse leito de morte, um capítulo de felicidade. O que o narrador expõe é que esses instantes efêmeros passam, mas o significativo que desaparece deixa vestígios. Eulálio preserva seus mortos e suas ruínas em forma de imagens congeladas, por isso, em outro momento, chama a memória de álbum e baú de reminiscências inéditas. O processo eulalaiano guarda uma imagem do que se dissipou fisicamente e lhe confere uma legenda. Esse título não se transforma, mas é uma evocação do contexto que envolvia a imagem, quando foi congelada. A imagem não muda, mas a história de seu registro é instável e se refaz a cada vez que o narrador conta como ocorreu. Essas feridas antigas são elaboradas pelas manobras verbais, exemplificadas em perífrases e eufemismos, mas não se reduzem a esses procedimentos, que desviam o sentido de determinada cena ou atenuam a dor de um acontecimento.

A fala é para esse narrador um meio de vencer a morte, não apenas no leito em que se encontra, mas ao longo da vida. É uma forma de enfrentar o decreto de morte, seu veredito, mas, como Xerazade, falando, adia sua chegada. Como Penélope, trama sua malha e depois desfia suas memórias

recompondo-as a cada vez que acorda e começa a confeccionar seus sonhos. Sonho e memória não se ligam apenas pela coincidência da morfina que lhe é injetada, mas porque, tanto na memória como nos sonhos, o tempo está suspenso. Graças a essa suspensão Eulálio pode percorrer livremente essas feridas abertas sem a linha reta que, no pensamento, não é a menor distância entre eventos aparentemente desconexos e distantes.

Assim, pode reconhecer em fatos longínquos, cinquenta anos depois, razões para o assassinato do pai, dificuldades afetivas, o ciúme, a cautela em relação aos estrangeiros etc. Seu processo de lembrar não considera o tempo um instrumento válido para escavar o passado em busca do que ficou soterrado. O espaço é mais adequado, pois, na ordem em que os fatos ocorreram, a linguagem e a supressão protetora contra a dor esconderam a verdade para que pudesse sobreviver aos eventos catastróficos. Não lhe resta nenhum vestígio material que comprove as coisas que vivenciou, exceto o mais precioso tesouro do qual dá testemunha: a língua. Sua língua, “ruína intacta”, traz à tona todas as passagens e transformações pelas quais o narrador, literalmente, passou e sobreviveu.

Eulálio fala conforme a norma culta, da época em que se alfabetizou, prescrevia. Lemos uma variante da língua portuguesa estranha ao mundo contemporâneo, e, por isso mesmo, um monumento, um patrimônio histórico, uma ruína que permite a escavação de nossa história. Eulálio é aquele que, tendo sido esquecido, é um mártir na etimologia que essa palavra carrega: testemunha e vítima. O escritor, a quem chama de “escultor de epitáfios”, desempenha a ética de preservar a memória de um esquecido pela história, mas nela se insere, pois é seu o trabalho de executar o pedido de Eulálio: perpetuar aquela versão antiga da língua na qual o velho se expressa. Tal um arqueólogo, busca não trincar as palavras ao removê-las desse subterrâneo e procura remontar com fidelidade o contexto no qual as lembranças foram produzidas. Para tanto, o uso que faz da língua para Eulálio não é mero artesanato, idiosincrasia ou ornamento para exibição, mas coerência, já que a língua do narrador por si só oferece possibilidades de recontar o século e a forma do seu pensamento.

A memória como aparece na narrativa de Eulálio não é um resgate do exato e o que estava sob a suspeita de imprecisão por um suposto estado demencial ganha aura de “alegoria da memória”, que se confronta com o processo de memória moderno, mero armazenamento passivo. Eulálio não é fiel às descrições que faz dos acontecimentos por delírio ou invenção, na perspectiva do logro ou da fantasia, mas porque o passado é recriado a cada vez que se escava o solo onde está como ruína. Essa memória se expressa então como “alegoria” na medida em que funciona da mesma forma que ela, a linguagem sempre diz outra coisa que não a coisa mesma.

Enquanto o símbolo é universal totalizante, buscando escapar da inscrição temporal, o discurso alegórico, não atende a este anseio.

Desta forma, a possibilidade de uma construção pautada por uma imagem totalizante, seria a perda do passado e não seu resgate tal qual faz Eulálio ao trazê-lo à tona da memória, apenas fragmentos e cacos.

A rememoração tem seu paradigma na memória involuntária. Benjamin associa esta manifestação ao ciclo vigília-sono que corresponde, em Eulálio, ao contar-silenciar, espécie de viver-morrer:

[...] nunca lhe contei esse episódio? Então não o leve em conta, nem tudo o que digo se escreve, você sabe que sou dado a devaneios (...) Na velhice a gente dá para repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque cada lembrança já é um arremedo de lembrança anterior. A própria fisionomia de Matilde, um dia percebi que eu começava a esquecer, e era como se ela me largasse novamente. Era um agonia, mais eu a puxava pela memória, mais sua imagem se desfiava. Restavam dela umas cores, um ou outro lampejo, uma lembrança fluida. (LD, p.136)

A rememoração está mais próxima do “esquecimento” do que da memória, como arquivo, “pandemônio” é o termo de Eulálio, constrói-se como um gesto voluntário de escavação que inclui o esquecimento e reinvenção dos acontecimentos pela ressignificação. Eulálio alegoriza em todo o seu percurso esse processo.

Walter Benjamin tece considerações sobre a experiência do choque em oposição à experiência autêntica. O choque – *Chockerlebnis*- compara o homem moderno ao soldado emudecido pela guerra cotidiana e ao autômato em seu movimento repetitivo e “vazio de sentido” de operário diante da

máquina. Essa vivência não permitiria a experiência autêntica - *Erfahrung*. O choque é a experiência de bombardeio psíquico a que o homem moderno se submete na multidão e em sua relação com o tempo. São eventos traumáticos, situações-limite a que o homem se expõe constantemente e que cobram seu preço.

Eulálio se encontra nesse limiar. Sua imagem paralisada alegoriza o homem contemporâneo em várias dimensões. Eulálio está exposto aos desafios que o homem moderno enfrenta com a narrativa que, dependendo tanto da *Erfahrung* como da *Eingedenken* para se realizar, só pode estar em vias de extinção porque encontrará obstáculos intransponíveis: a linguagem informativa, rival vitoriosa da narrativa, além do rompimento dos laços comunitários e o isolamento individualista como reação à massificação, à transformação da noção do tempo, ao afastamento da morte e o desprestígio do velho.

A *Erfahrung* está comprometida, mas resta a rememoração – *Eingedenken* - que em situações-limite, sob o efeito de drogas, por exemplo, pode não restaurar a experiência autêntica, mas oferecer uma outra que escapa: experiência do choque. Eulálio diz: “[...] velhas lembranças, e as que menos gostamos de revolver são as que persistem na mente com maior nitidez”. (LD, p. 163)

A rememoração consistiria numa ação de transformação do passado pelo presente. Este seria o momento único e irrecuperável para o qual o passado se dirige; o “agora” como oportunidade de despertar os mortos, chorar pelos vencidos, resgatar o que se perdeu, o que ficou carente de significação: o trauma, a ferida. O presente é Kairós (ocasião oportuna e fecunda) de restauração, não de abandono do que é velho e construção de mais uma novidade, mas de dar um novo significado ao velho. Daí o provérbio que intitula o romance retirar a parte que o complementa - o segmento da advertência sobre o voltar os olhos para o passado, “chorar pelo leite derramado”. Eulálio demonstra que é um gesto valioso não entregar o passado ao esquecimento, pois ele ainda é capaz de transformar o presente e a si mesmo pela reconfiguração ao ser contado e revivido.

É justamente por isso que Benjamin atribui à rememoração a função de despertar do passado “as centelhas da esperança”. Para ele, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”, mas sim apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Para os gregos, morrer consistia em ser esquecido (VERNANT, 1992), beber a água do rio do esquecimento, Letes; a verdade, por sua vez é aquilo que não se esquece (*a-Letes*); dar voz aos vencidos, aos que são emudecidos é não deixar que sejam esquecidos. Narrar é preservar a memória, manter vivo. Reunir ruínas, alegorias e depositá-las onde o progresso avança velozmente é obstruir sua passagem, fazê-lo refletir, pensar, parar por um minuto. Por isso, o esquecimento ocupa um papel fundamental para a narração da história no pensamento de Walter Benjamin e o onírico é o modelo para a rememoração, pois é o instante da noite em que dormimos e, ao despertarmos, lembramos vagamente do que era vestígio do dia, resíduo de sonho, numa mescla capaz de reorientar o psiquismo inundado por choques.

A modernidade vive num presente contínuo que sem o que veio antes (a tradição) e o futuro (mera repetição) não se oferece como Kairós, ocasião oportuna, “agoras” que possibilitem o aprendizado. Eulálio, aproximando-se da morte torna cada instante esse presente valioso em que o passado ganha novas cores. Um genuíno conselho que vai ser alegorizado pelo provérbio pela metade - leite derramado -, não por falta, mas porque recebe mais um sentido. Assim como o “blecaute” surge como uma perda que se torna um ganho, o esquecimento, como chance de se desprender da repetição, é uma omissão alusiva, não ao que convencionalmente se esperava, mas a um novo sentido.

Eulálio não pratica um culto ao passado, não vira páginas de álbuns com grandes momentos, seleciona exclusivamente episódios “inconclusos”:

Ao passo que o 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 de 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 do Napoleão (LD, p.14)

A modernidade é vivência permanente do choque. Ao interpretar Freud, Benjamin chega à conclusão de que a memória e a consciência pertencem a sistemas incompatíveis. O sistema percepção-consciência, que tem como função proteger nosso aparelho psíquico do excesso de excitações do mundo exterior falha quando os choques se tornam muito intensos e freqüentes, como ocorre na modernidade.

Na modernidade, em que, o *novo* se constitui como essência, o sujeito buscará se proteger contra essas irrupções: a consciência se torna cada vez mais alerta, enquanto a memória, diante do descompasso temporal de apreensão das experiências, recebe cada vez menos acessos e espaço para se manifestar. Em outras palavras, ela se esvazia em nome da preservação da integridade da consciência. A normalização do choque, essas “vastas feridas” que não encontram recurso para se expressar, torna-o, assim, rotineiro: as interações se tornam cada vez mais pragmáticas e mecanizadas. Apenas a memória voluntária tem espaço e autorização para funcionar, com aquilo que corresponde às exigências do mundo moderno.

São tantas as minhas lembranças, e lembranças de lembranças de lembranças, que já não sei em que camada da memória eu estava agora (LD, p. 139)

Eulálio ensina como se rememora: indo atrás do inacabado, o sentido ordena o fragmentado. Dispor na sequência o que o mundo convencionado não permite a compreensão dessa história: “Ou como a filha que pretende dispor minha memória na ordem dela, cronológica, alfabética, ou por assunto” (LD, p.41).

Essa libertação das algemas do tempo vazio provoca uma torrente de lembranças guardadas, que estavam soterradas, por uma memória que só caminhava na superfície. Ao escavar camadas profundas, Eulálio evoca o remoto: “[...] em breve as feições de um Assumpção serão como as de uma espécie em extinta” (LD, p.194)

Teses sobre o conceito de história, de 1940, é um texto composto por alegorias, imagens e citações. Temas recorrentes nas teses, como a concepção da história, teologia, progresso e temporalidade, combinam-se e se confrontam de maneira inusitada, a ponto de garantir ainda hoje inúmeras e

férteis leituras e interpretações. Benjamin (1985) critica profundamente a filosofia superficial do progresso como avanço retilíneo que considera o passado obsoleto e descartável. De acordo com ele, por trás de todas as perspectivas sobre o progresso presentes em sua época, haveria um único fio condutor: uma concepção homogênea, vazia, quantitativa e mecânica do tempo. Em contraposição a isso, Benjamin constrói uma percepção qualitativa da temporalidade, fundada na rememoração e na ruptura, com forte apelo messiânico e revolucionário.

A revolução que tanto teme Eulálio, porque rompe com uma tradição que o privilegia, não é o desenvolvimento linear até o socialismo, ruptura absoluta com o sistema de valores no qual se sustenta o narrador, mas sim a interrupção de uma evolução histórica que leva à catástrofe. Por isso, no fim da vida, tendo visto a decadência daquilo que lutou para preservar, testemunha que foi dessa resistência ao novo que, paradoxalmente, levou-o à decadência, percebe, aparentemente tarde, que seu movimento conservador foi a causa de sua ruína.

Assim como Benjamin em relação à grande história humana, Eulálio olha para o tempo em que está inserido, o momento em que narra, não como a aurora de uma nova era, mas como declínio, como um *campo de ruínas*, porque percebe que essa diluição da tradição traz mais prejuízos do que benefícios ao homem. A singularidade do pensamento benjaminiano é espelhada na fala eulaliana, especialmente na busca por novas formas de lidar com o passado. A história aparece como objeto de uma construção, cujo lugar é um tempo impregnado de atualidade, pelo qual cada presente comunica-se com os diversos passados e por onde se “inserirem estilhaços do tempo messiânico” (tese XVIII-A, 1985, p. 163).

No relato eulaliano, os eventos históricos, como a abolição e o golpe militar, refletem essa visão de instantes que podem ser impeditivos. O tempo de vida das pessoas, restaurado no processo revolucionário, é de expansão e recordação. O que fica é a mensagem de que não se pode continuar como antes. O tempo fica repleto de imagens, sonhos reprimidos e desejos não realizados. Eulálio, o conservador, retrata, paradoxalmente, o sujeito revolucionário em seu modo de lidar com o passado, que, a partir de seus

conceitos particulares, ativa a memória coletiva, na qual vivem as ruínas da história oficial. Seus sonhos se nutrem de recordação, de luto pelo que se perdeu, e do que é reconquistado pelo trabalho de rememoração do foi esquecido, abrindo uma brecha para o futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alcançável, próximo e não-perdido permaneceu em meio às perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não-perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve de atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair “enriquecida” por tudo aquilo (Paul Celan²⁸)

O texto acima é de um sobrevivente do holocausto. Um artesão da língua (poeta) que embora poliglota, optou radicalmente por se expressar apenas na língua materna. Escapou do confinamento, do silêncio, da perda da identidade para buscar a transmissão da experiência indizível, contribuindo para a discussão dos limites da representação. Ao chegar à velhice, suicidou-se inexplicavelmente. Como ele, muitos outros escritores sobreviventes também se suicidaram na entrada da terceira idade.

Paul Celan expõe como, diante das inúmeras perdas, o caráter identitário único foi a “língua materna” que, além de manter o vínculo com a humanidade, foi capaz de encobrir todos os traumas e protegê-los contra o que parecia impossível de elaborar. O Eulálio narrador, - confinado na cama, num hospital em que ninguém conversa com ele, sendo tratado como “entidade biológica”, sem nenhum respeito por sua história-, está muito próximo das vítimas dessas situações-limite e, assim como elas, também se apega à língua e a utiliza como escudo e meio para investigar o passado soterrado em ruínas.

O narrador benjaminiano encontrava no leito de morte seu trono, sua palavra assumia caráter transcendental e a narrativa era a arte de dar conselhos. Ao fim desta dissertação, para contrariarmos a constatação de Benjamin e de tantos de que a narrativa “orientadora” se perdeu com o “desencantamento do mundo”, a obra buarquena aponta para uma tradição que não foi extinta: a língua. Para Eulálio, a língua é o leite derramado que nutre. A fonte que abastecia os narradores aqui é colocada na própria sede da comunicação - o seu meio é o fim.

²⁸ A citação encontra-se no ensaio “A história como trauma” do livro *Catástrofe e representação* (2000) de SELIGMANN-SILVA.

A narrativa sempre esteve em íntima relação com a mimese. Benjamin, ao elaborar sua teoria da “mímesis”, relacionou-a à origem da linguagem. O gesto mimético humano não só reconheceria analogias, mas também as produziria. Essas semelhanças construiriam um repertório variável, derivado das capacidades de reconhecimento de semelhanças que o narrador difundia e partilhava. Benjamin não considerava que o pensamento racional e abstrato tivesse erradicado ou atrofiado nossa capacidade mimética. Essa faculdade apenas ter-se-ia deslocado e se concentrado na linguagem e na escrita (GAGNEBIN, 1997, p.96).

Pudemos perceber que o apego de Eulálio à língua é característica da prosa buarquena, a qual segundo essa perspectiva, esboça-se como um projeto estético do autor ao longo de sua carreira, nas diversas áreas em que atua. A língua é o material privilegiado para escavação da memória e para o desenvolvimento de uma capacidade que parece se atrofiar na modernidade: a transmissibilidade de experiências.

Pela voz do emudecido narrador, o autor desfia seu pensamento, apontando para uma tradição que permanece viva numa época que cortou todos os laços com o passado: a literatura. A obra, no entanto, é capaz de resgatar a relação oral/escrita sugerindo que essa crise da narrativa, diagnosticada por Benjamin, pode, por meio do procedimento alegórico, se não superar condições extra-textuais condicionantes da recepção e impeditivas da transmissibilidade, recuperar a tradição, o repertório de imagens que a literatura recolheu, patrimônio que é o tesouro a ser legado a cada leitura.

O procedimento é alegórico não apenas no sentido retórico, por apontar para planos de significação que transcendem o literal, mas porque sua composição se baseia na forma como Benjamin concebe a alegoria: as imagens que, na iminência do desaparecimento de seu significado original, são extraídas do contexto e, em ruínas, são inseridas em outros contextos, provocando estranhamento por carregarem os vestígios semânticos de suas origens. Esse gesto preservador do significado das palavras, das expressões e das imagens arraigadas em realidades e usos desgastados pelas transformações sociais, traz à tona uma dimensão crítica do autor de se posicionar em relação a essas mudanças, que operam rupturas, mas nem sempre representam evolução. Daí a identificação da prosa buarquena e da

narrativa eulaliana com a concepção benjaminiana de progresso como “catástrofe em permanência” e de ficção como uma versão paralela da história oficial.

Essas imagens da morte, do tempo e do velho como resíduos dos papéis sociais e das representações na literatura ocidental, enxertadas no século XXI, assumem um papel de recolhimento de ruínas com as quais se ergue o romance. É denúncia dos maus tratos ao idoso, do afastamento da morte do convívio com os vivos, do empobrecimento das escutas interpessoais e de uma relação fordista com o tempo, bloqueadora da memória involuntária. Aponta também, para uma literatura que funciona como aquela denuncia que dá voz ao oprimido, aquele sem expressão e representação. O velho no leito de morte - seu antigo trono segundo Benjamin - encontra nesse limiar de passagem a língua como suporte para um mundo que perdeu toda transcendência, mas que, na língua e na literatura sobrevivem e gritam.

O texto é tecido como uma malha que Penélope fia e desfia. Eulálio não desconfia da escrita como imagem fiel da língua, embora seja uma imagem paralisada de uma língua em constante movimento, sabe que as mudanças morfossintáticas da língua não apagam seus rastros semânticos. Em cada palavra ou expressão estão depositadas camadas que o etimologista, escritor e narrador, arqueólogos, descobrem. Nada desaparece sem deixar vestígios, bastando a memória da língua para se recuperar a própria imagem do mundo que foi soterrado pela modernidade. Esse é o conselho de Eulálio e o tema mais frequente da obra buarquena: a língua como tradição que resiste aos abalos da modernidade e sua tendência de dissipar os laços com o passado e com tudo o que é sólido.

Ao chamar a memória de “ferida”, Chico Buarque pela voz de Eulálio, lembra o leitor moderno que “estigma” e “trauma” são palavras originadas da mesma raiz e nesse campo, criado pela própria linhagem semântica, uma enorme reflexão é sugerida. Quando diz que é um sujeito “esnobe” alude à origem da palavra “ex-nobre”; seu medo de ser esquecido, cuja raiz é “cadere”- cair - remonta à queda bíblica e à decadência financeira. Prestando atenção apenas às palavras, é possível recontar a história oficial e suas versões, pois as palavras são testemunhas do tempo. Por isso, a matéria-prima do escritor é a palavra, e, assim como o narrador de *Leite derramado* apega-se à língua

materna ao longo de sua carreira; não é à toa que a fortuna a fortuna crítica de Chico Buarque reconheceu a “língua” como seu grande personagem.

A alegoria é utilizada pelo autor como um recurso estético. Narrar é um gesto que consiste em recortar elementos de contextos temporais diferentes e com essas ruínas montar um texto heteróclito em que o novo não é uma ideia original ou uma expressão inovadora, mas a oferta de um novo sentido ao antigo.

Narrar, ainda, é o autor lançar mão do recurso da primeira pessoa para autenticar o caráter de testemunho do que se conta e a ênfase na língua é um conselho. A língua fala pelos homens que a empregam; a etimologia escava as palavras e descobre o que estava encoberto nas relações sociais, nas versões soterradas e nas significações preteridas. O conselho de Eulálio é a atenção que deve ser dada para a língua.

As redes com o passado foram desafiadas, no entanto, a narrativa buarquena insiste, pela voz desse narrador em leito de morte, em apontar para um tecido que não se rasgou na modernidade e ainda resiste guardando a memória e criando laços identitários entre os falantes e os leitores, o duplo entre a língua e a literatura.

Benjamim (1996) entende que o romance difere da narrativa oral porque seu público leitor não corresponde à comunidade de ouvintes. No romance, o narrador é o personagem que conta partes da história, narra a trama, ou seja, o autor parece estar apontando não para o desaparecimento das narrativas e do narrador, mas para o fato de que esse narrador, no romance, utiliza-se dos acontecimentos, com um distanciamento ausente nos narradores arcaicos. Em outras palavras, o romancista é aquele que escreve de forma objetiva os acontecimentos, as ações, os sentimentos que devem ser narrados sem tê-los, necessariamente, vividos. A narrativa em primeira pessoa de *Leite derramado* não quer distanciar o narrador dos fatos, mas sim o autor, como se o anonimato, tão perseguido na obra buarquena, pudesse transformar o texto em patrimônio coletivo pela renúncia ao rastro autoral, como as estórias da tradição oral, as fábulas e os mitos.

E neste ponto, a deslegitimação dos saberes prévios, na definição elaborada por Silviano Santiago (1989) a propósito do narrador pós-moderno

encontra em Eulálio um narrador arcaico no auge da contemporaneidade, pois sua intenção não é distanciar-se da tradição.

É quando o narrador, privado do repertório da tradição que lhe oferecia sentido para suas experiências e empobrecido de experiências comunicáveis, elege a língua como o terreno da sua história, que a narrativa atualiza e completa sua reviravolta pós-moderna. A memória é a própria língua, ela recupera pelo que nela ficou guardado. Eulálio não se vale de nada mais do que da língua para investigar o seu passado e o do Brasil. Os sentidos encobertos pelos anos são revelados pelo contato com as palavras e sua riqueza semântica, pela etimologia que esse narrador tanto utiliza para demonstrar como as palavras são testemunhas do tempo.

Benjamin afirma que metade da arte de narrar está no fato de que na narrativa evitar explicações. O leitor, neste caso, estaria livre para interpretar a história como quisesse, preenchendo suas lacunas. O que antes a tradição sustentava, agora repousa na necessidade do leitor individual completar, expandindo a amplitude do que foi narrado.

Em *Leite derramado*, a alegoria benjaminiana, como método de composição de elementos anacrônicos, atende à demanda crítica da arte numa época de indústria cultural. Nessa perspectiva, segue a trilha do autor ao longo de sua trajetória, sendo capaz de articular a tradição nesta modernidade hostil ao passado, ao resgatar o texto como tecido confeccionado a partir de retalhos, cujos fios são as palavras. O apego à língua materna suscita uma relação não de devoção cega ao idioma, mas arqueológica, de modo que a língua deixa de servir ao prosador e assume um papel poético ao se instaurar como fim e não apenas meio.

Ao recuperar a língua como tradição viva na contemporaneidade, a prosa buarquena utiliza a ruína da língua de Eulálio para estabelecer uma reflexão fecunda sobre a identidade e a comunicação, privilegiando a literatura como organismo fundamental de expressão e elaboração dos traumas a que nos submetemos. Desta forma, o narrador no leito de morte não só alude a uma alegoria utilizada por Benjamin para figurar a força da transmissibilidade do que está em iminente risco de desaparecer, como evoca o papel da escrita como sujeito atuante na preservação da memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. *Posições do narrador no romance contemporâneo*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1980.

ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. *A Velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*, 37 ed., Editora Lucerna, Rio de Janeiro, 2000.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Rua de Mão Única - Obras Escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Charles Baudelaire, um Lírico no auge do Capitalismo – Obras Escolhidas III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Emerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens*. Trad. Irene Aron (Alemão) e Cleonice Paes Barreto Mourão (Francês). Org. Willi Bolle e Olgária C. F. Matos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Belo Horizonte: UFMG, 2006.

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo. Companhia das Letras, 1994
- _____. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003
- COSTA LIMA, Luiz. “A narrativa na escrita da história e da ficção”. In: _____. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.15-117.
- _____. “A questão da narrativa”. In: _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.138-148.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, 2.^a ed., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1989.
- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FERNANDES, R. (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *A escrita - Há futuro para a escrita?*. Tradução do alemão por Murilo Jaderlino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *História e narração em Walter Benjamin*. 2^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das Teses “Sobre o conceito de História”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-moderna*. 9ª Edição. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002

_____. "O tempo, hoje". In: _____. O inumano. Considerações sobre o tempo. Lisboa: Estampa, 1997. p. 65-83.

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Poesia e proletariado: ruínas e rumo da história*. In: BENJAMIN, Walter. *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro - Belo Horizonte: Garnier, 1988.

MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. *Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin*. In: NOVAES, Adauto (org). *Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MASSI, Augusto. "Estorvo, de Chico Buarque". In: *Novos Estudos*. CEBRAP: São Paulo, n. 31, p. 193-198, out. 1991.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Chico Buarque de Holanda: Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix, 2004.

MURICY, Kátia. *Benjamin, alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

PLATÃO. *República*. Tradução Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SANTIAGO, Silviano. "O narrador pós-moderno". In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38-52.

SELIGMAN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-71.

_____. *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: _____. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro, Ed. Paz e terra. 1990.

De Chico Buarque

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar – o elogio da tradição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BUARQUE, Chico. *Fazenda modelo – novela pecuária*. São Paulo: Círculo do livro, 1974.

_____. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do livro, 1978.

_____. *Estorvo*. São Paulo: Círculo do livro, 1991.

_____. *Benjamin*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

_____. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

_____. A primeira entrevista sobre o *Leite derramado*. 2009. Disponível em: <<http://www.ciberescritas.com/?p=4627>>. Acesso em 20 abril 2011.

Textos teóricos, ensaísticos e biográficos sobre Chico Buarque

FARIA, Alexandre Graça. *Uma literatura de subtração – experiência urbana na ficção contemporânea: Rubem Fonseca, Caio Fernando Abreu e Chico Buarque*. Dissertação de Mestrado. PUC-Rio, Departamento de Letras. Rio de Janeiro, 1998.

FERNANDES, Rinaldo de. (Org.) *Chico Buarque do Brasil*. Texto sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

GALVÃO, Walnice. *MPB: uma análise ideológica*. In: *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1982.

_____. *O Eros politizado à polis erotizada*. Revista IDE, n.12 Publicação da sociedade Brasileira de psicanálise de São Paulo: 1986, p.10-11

MONTEIRO, Pedro Meira. Num fiapo de tempo: Chico, Sérgio e Benjamin. In: Rinaldo. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. *A literatura do Estorvo*. In: FERNANDES, Rinaldo. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

SANT'ANNA. Affonso Romano de. Canto e palavra. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira. (orgs.) *Ao encontro da palavra cantada – Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

_____. Chico Buarque: a música contra o silêncio. In: FERNANDES, Rinaldo. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque – Folha explica*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WERNEK, Humberto. *Todas as Letras desde 1964*. Reportagem Biográfica de Humberto Wernek. Companhia das Letras, 2006, Brasil.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

Sites

Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 26 abril 2011.

Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 26 abril 2011.