UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Mayara de Andrade Calqui

Entre perdas e memórias: uma leitura dos romances
***Leite Derramado* e *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque**

São Paulo

2021

MAYARA DE ANDRADE CALQUI

Entre perdas e memórias: uma leitura dos romances
***Leite Derramado* e *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque**

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora
em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cleusa Rios Pinheiro Passos

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Cl41e Calqui, Mayara de Andrade
Entre perdas e memórias: uma leitura dos romances
Leite Derramado e O Irmão Alemão, de Chico Buarque. /
Mayara de Andrade Calqui; orientadora Cleusa Rios
Pinheiro Passos - São Paulo, 2021.
166 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Teoria Literária. 2. Literatura Brasileira. 3.
Psicanálise. 4. Buarque, Chico, 1944- . . I.
Passos, Cleusa Rios Pinheiro, orient. II. Título.

fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Mayara de Andrade Calqui

Data da defesa: 12/ 02/ 2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Cleusa Rios Pinheiro Passos

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 12 / 04 / 2021

Cleusa Rios P. Passos
(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: Mayara de Andrade Calqui

Título: Entre perdas e memórias: uma leitura dos romances *Leite Derramado* e *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada.

APROVADA EM: 12/02/2021

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Márcia Marques de Moraes

Prof.^a Dr.^a Suely Corvacho

Prof.^a Dr.^a Andrea Saad Hossne

À minha mãe, Zuleica Teixeira de Andrade, dedico tudo o que sou, tudo o que fiz e tudo que ainda farei em minha vida.

Agradecimentos

Sou grata a muitas pessoas que contribuíram, de uma forma ou de outra, com este trabalho, com sua amizade e suporte durante o período de escrita da tese. Agradeço a algumas delas, especialmente, por estarem mais envolvidas neste processo.

À Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos, agradeço não só pela orientação, atenta e generosa, mas pela convivência nos últimos anos, inestimáveis à minha formação pessoal e intelectual. Às Professoras Doutoras Andrea Saad Hossne e Yudith Rosenbaum, pela leitura respeitosa e pelas contribuições valiosas no exame de qualificação.

Aos funcionários do DTLLC, pelo atendimento sempre prestativo.

À Capes, pelo auxílio concedido.

À família, agradeço pelo carinho e apoio constantes. À minha avó Dulce, por incentivar os netos aos estudos de forma lúdica. À minha mãe, pela amizade e pelo respeito aos meus estudos. Aos meus irmãos e cunhadas, pela acolhida e incentivo. Aos meus sobrinhos, Fernanda e Rafael, pela amizade e diversão. Ao meu pai, por materializar seu amor na construção das minhas estantes.

Às amigas, por me suportarem nesse percurso. À Aninha, pela amizade e gentileza na revisão do texto. À Bethânia, por me lembrar do que importa, mesmo à distância. À Fernanda “Planta”, pelas leituras atentas e pela presença nesta reta final. À Marcela, companheira desde a graduação e para além dela. À Tami, por compartilhar comigo os dramas e as delícias da vida acadêmica.

Por fim, mas não menos importante, ao Gui, por todo afeto e paciência com as minhas ausências, mais uma vez!

“Tem horas antigas que ficaram muito mais perto
da gente do que outras, de recente data.”

João Guimarães Rosa (1972, p. 78)

RESUMO

CALQUI, Mayara de Andrade. Entre perdas e memórias: uma leitura dos romances *Leite Derramado* e *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque. 2021. Tese (Doutorado em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

A pesquisa aqui proposta tem como objetivo a análise das obras *Leite Derramado* e *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque, publicados em 2009 e 2014, respectivamente. O recorte da investigação incidiu sobre os efeitos de sentido produzidos, nos romances, a partir da atuação da memória nos relatos dos narradores sobre suas histórias particulares. Em ambas as narrativas, história particular e cultural se entrelaçam, constituindo aspectos relevantes da caracterização das personagens. Na tentativa de apreender os caminhos propostos pelos monólogos desses narradores, durante os processos de rememoração, e buscando sublinhar a composição onírica que dá forma a tal processo, alguns elementos da teoria psicanalítica foram de grande valia para ampliar o olhar analítico-interpretativo da leitura textual, sobretudo os expostos em *A Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1900) e nos ensaios “Lembranças encobridoras” (FREUD, 1899), “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908) e “Recordar, repetir, elaborar” (FREUD, 1914), entre outros. A isso se incorporaram os principais traços do contexto histórico brasileiro suscitados pelas obras, amalgamados às experiências dos sujeitos que narram.

Palavras-chave: Chico Buarque. *Leite Derramado*. *O Irmão Alemão*. Memória. Psicanálise.

ABSTRACT

CALQUI, Mayara de Andrade. Between losses and memories: an interpretation of the novels *Spilt Milk* and *My German Brother*, by Chico Buarque. 2021. Tese (Doutorado em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This research aims at the analysis of the works *Spilt Milk* and *My German Brother*, by Chico Buarque, published in 2009 and 2014, respectively. The investigation scope was the meaning produced, in the novels, from the action of the memory on the accounts of the main character narrators about their own private stories. In both narratives, personal and cultural stories are interwoven constituting relevant aspects of the characters' portrait. Attempting to apprehend the paths proposed by the monologues of these narrators during the process of remembrance, and trying to highlight the oneiric composition that shapes such processes, some elements of the psychoanalytical theory were of great value, broadening the interpretative-analytical vision of the textual reading, especially the ones presented in *The interpretation of dreams* (FREUD, 1900) and in the essays "Screen memories" (FREUD, 1899), "Creative writers and day-dreaming" (FREUD, 1908) and "Remembering, repeating and working-through" (FREUD, 1914), among others. The main aspects of the Brazilian historical context raised by the works, amalgamated with the experiences narrated by the individuals, were incorporated into this framework.

Keywords: Chico Buarque. *Spilt Milk*. *My German Brother*. Memory. Psychoanalysis.

Sumário

Introdução	13
1. Rupturas e continuidades na ficção de Chico Buarque: percursos da crítica	29
2. "A memória é deveras um pandemônio": algumas considerações teóricas acerca da memória	44
3. "E qualquer coisa que eu me lembre agora vai doer": a vasta ferida da memória em <i>Leite Derramado</i>	55
3.1. Ecos de Eulálios: a genealogia de um "nós"	60
3.2. Espaços da memória: marcadores sociais	62
3.3. Espaços da memória: marcadores de gênero	64
3.4. Outros modos de lembrar: um vestido para cada ausência	67
3.5. Objetos "biográficos": o registro das memórias nas fotografias	71
3.6. Um sabor do passado: "lembranças encobridoras"	74
3.7. O chicote como metáfora da escravidão: a genealogia de um "eles"	78
3.8. Outras distinções: entre nós e os outros	82
3.9. O mal-estar na velhice: a dor de lembrar	84
3. 10. Narrar para viver: a elaboração dos lutos	87
4. "Mas vou com aquela velha sensação de ter esquecido alguma coisa": a memória em <i>O Irmão Alemão</i>	93
4.1. Outros modos de lembrar: autoficção	97
4.2. Entre coincidências e mal-entendidos: duplicidades e mal-estar	103
4.3. Caminhos do mal-estar: a complexidade autoral	110
4.4. Nos liames da memória cultural: um livro sobre livros	118
4.5. <i>O Ramo de Ouro</i> e o pai primitivo	119
4.6. Nos labirintos textuais: Jorge Luis Borges	122
4.7. A (in)utilidade da literatura: Julio Cortázar	126
4.8. Habitando limiares: <i>Dom Quixote</i>	129
4.9. Entre desejos e projeções: à sombra fraterna	134
4.10. Outros diálogos: em busca das origens	137
5. "Certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida": à guisa de conclusão	141

6. Referências bibliográficas	153
-------------------------------------	-----

Introdução

“Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da História; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros.”

(BOSI, 2003, p. 278)

“Para todos nós há uma zona de penumbra entre a história e a memória; entre o passado como um registro geral aberto a um exame mais ou menos isento e o passado como parte lembrada ou experiências de nossas vidas. [...] A extensão dessa zona pode variar, bem como a obscuridade e a imprecisão que a caracterizam. Mas sempre há essa terra de ninguém no tempo.”

(HOBSBAWM, 2010, p. 15-16)

Chico Buarque de Hollanda consagrou-se na Música Popular Brasileira com canções emblemáticas de sua geração, alcançando projeção nacional graças aos festivais de MPB, televisionados entre as décadas de 1960 e 1970. À época, o cantor e compositor chegou a ser considerado, de forma bem-humorada, como a “única unanimidade nacional” (SOARES, 2018, p. 68), expressão cunhada por Millôr Fernandes. Dotado de uma sólida formação cultural e politicamente engajado, Chico tornou-se símbolo da luta pela democracia no campo das artes, dono de “uma grande consciência, inserida num enorme talento”, segundo o crítico literário Antonio Candido.¹

Todavia, a grandiosidade de sua obra não se restringe aos limites ideológicos, de modo que o “desenho mágico” (MENESES, 2002), presente nas canções (produto do fino trabalho verbal empreendido pelo autor), evidencia-se não apenas nas músicas de evidente conteúdo político, mas também naquelas em que a lírica amorosa ganha destaque, entre outros temas do cotidiano, bem como nas peças teatrais e nos romances de sua autoria. Assim, importa destacar o valor estético presente no conjunto de sua obra, agora reconhecido inclusive pelo prêmio Camões (2019), desvinculando-o da obrigatoriedade de engajamento político explícito, considerando inclusive as mudanças sociais sofridas pelo país no período da produção artística do autor. Ao situar suas criações mais recentes, da qual o objeto deste estudo faz parte, percebe-se que a temática social continua atuante, embora a discussão sobre tais questões ganhe novas configurações, conforme se verá.

Em *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009), quarto romance do autor, o discurso em primeira pessoa do centenário Eulálio Montenegro d’Assumpção é organizado em vinte e três capítulos, sem divisão em parágrafos. Caudalosa e alinear, a “fala” da personagem lembra a de um sujeito que se submete a uma sessão psicanalítica, como se a livre associação, repleta de repetições e de deslocamentos, fosse comandada pela memória. Não há ordenamento

¹ Declaração presente no site do artista, www.chicobuarque.com.br, reproduzida no terceiro *Songbook* dedicado a Chico Buarque (CHEDIAK, 1999, p. 8).

aparente para as lembranças narradas, parece haver apenas o afeto nelas investido. Trata-se, aqui, de um sujeito fragmentado, cindido, contando suas memórias de forma igualmente fragmentária.

Eulálio d'Assumpção narra sua história do leito de um hospital precário, no qual a precariedade do espaço se mescla à sua própria decadência. Para fazê-lo, remonta ao passado tradicional de sua família, marcado por antepassados notáveis, desde o tempo do Império, mencionando também dados do século XV. O narrador aferra-se a esse capital simbólico, mas não ignora o longo declínio do prestígio, da influência e dos bens da família Assumpção, embora preferisse esquecê-lo. No fundo, a narrativa empreendida, ou melhor, o fato de se colocar como detentor da fala, parece ser a última possibilidade de o protagonista exercer algum poder. Eulálio é, etimologicamente, aquele que fala, o bom orador (HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 1274); afeito, pois, a “[e]sse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana[...]: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua” (BARTHES, 1978, p. 12).

O registro de dominação faz-se constante ao longo da obra, seja pelas lembranças envolvendo o avô escravagista, seja pelas insinuações libidinosas na juventude em relação a um escravo da família, entre tantas outras passagens. O uso da língua não escapa a essa lógica, como se pode observar em dois episódios emblemáticos. Um deles é a tentativa dos Balbinos, linhagem de ex-escravos da família Assumpção, espécie de “duplo” na composição textual, de pertencer à família com a adoção do sobrenome Assunção; nas palavras do narrador, era como se aqueles pedissem “licença para entrar na família sem sapatos” (BUARQUE, 2009, p. 18) e, em sua visão, a ausência do “p” na grafia modificava o nome a ponto de distinguir sua estirpe. Ainda, crendo relatar suas memórias a uma enfermeira que tomaria notas, recomenda que seja feita uma revisão de texto, supondo erros gramaticais em sua escrita: “Antes de exhibir a alguém o que lhe dito, você me faça o favor de submeter o

texto a um gramático, para que seus erros de ortografia não me sejam imputados” (BUARQUE, 2009, p. 18).

O suposto registro para a edição de um livro de memórias seria a motivação externa para a narração. De todo modo, não se pode precisar tampouco se haveria, de fato, ouvintes para o relato de Eulálio, o qual se dirige ora às enfermeiras, ora à filha Maria Eulália, ora à falecida mãe e, por vezes, percebe-se falando sozinho, reclamando por não receber atenção nem ao menos dos vizinhos de enfermaria. Para essa personagem, a volta ao passado configura uma maneira de reconstruir o presente, fazendo intervenções outrora impossíveis. Narrar o passado, recuperando a memória, pode ser compreendido, então, como uma forma de passar de personagem a “autor” de sua própria história. Cabe lembrar a importância de se ter a chance e o poder de narrar histórias no contexto da cultura letrada em que vivem as personagens, na qual a ausência de um registro por escrito é interpretada como a falta de uma história. Lembre-se, por exemplo, que as narrativas reproduzem e publicam sempre a história dos vitoriosos, em contrapartida a países dizimados e silenciados.

O leitor acompanha, em *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009), a derradeira tentativa de inscrição na História de um sujeito profundamente marcado pelas incertezas de seu tempo e pela esfera social a que pertence – isto é, um sujeito que se recusa a abandonar um lugar social, a despeito de seu empobrecimento. Aliás, a História do Brasil é elemento central no livro, oferecendo indispensável contraponto para a história singular das personagens, amalgamada a ponto de parecer, ela própria, personagem da trama. Posto que Eulálio reconta, a seu modo, as experiências de toda a sua linhagem, tem-se notícia, mais ou menos indiretamente, de mais de duzentos anos da história brasileira. Onde se pode ler, sem grande esforço, a história de um centenário como síntese da história de um povo, ou de uma classe (PERRONE-MOISÉS, 2009).

Evidentemente, o romance apoia-se em certo ponto de vista, o de Eulálio d'Assumpção, de modo que o registro histórico é o da classe dominante. Tal característica torna-se evidente ao leitor, conforme os preconceitos e a visão de mundo do velho Eulálio vão se revelando por meio da enunciação. Dessa forma, o resultado de suas memórias ficcionais, em determinado contexto histórico, permite uma leitura da época e das relações sociais vigentes, graças à ironia partilhada entre autor e leitor, já apontada pela crítica.² Tal recurso pode ser entrevisto, por exemplo, na relação ambígua estabelecida com a misteriosa esposa Matilde, cuja desapareição recebe, ao longo do romance, inúmeras explicações, sem alcançar solução. Eulálio oscila entre atração e repulsa pela mulher negra e por seu perfil despojado, para ele, tão sedutora como vulgar.³ O narrador negaceia, afirmando a origem “mourisca” da esposa, cuja pele seria de cor “trigueira”, “quase castanha” e “queimada pelo sol”, jamais negra. Segundo Leyla Perrone-Moisés, o recurso estilístico adotado permite que o leitor leia “nas entrelinhas, partilhando a ironia do autor, verdades que a personagem não consegue enfrentar” (PERRONE-MOISÉS, 2009, s/p). De fato, a negritude da mulher, o empobrecimento e a decadência familiar são algumas das verdades que Eulálio não consegue encarar, conforme se evidencia pelos lapsos cometidos na “fala” e, em aspecto mais amplo, pelo desejo imperioso de (re)contar suas memórias, conferindo-lhes, naturalmente, a devida edição.

Assim, esta leitura estabelece como um dos eixos uma análise textual de *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009), focalizando as relações da memória sob o ponto de vista de aspectos da psicanálise, reiterando que não se pode ignorar a relevância do contexto histórico presente em sua composição. A perspectiva aqui proposta, atenta à intersecção entre singular

² Schwarz aproxima tal procedimento de um recurso machadiano, presente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que “a crítica social não se faz diretamente, mas pela autoexposição ‘involuntária’ de um figurão. Recapitulando sua vida com propósito sentimental, este sem querer vai entregando os segredos de sua classe, em especial os podres” (SCHWARZ, 2012, p.146).

³ Trata-se de uma percepção fortemente marcada por estereótipos, os quais, neste momento, são reproduzidos conforme a visão de mundo do protagonista.

e coletivo, ecoa também na reflexão de historiadores, considerando, na esteira de Hobsbawm (2010), que

todo mundo é historiador de sua própria vida passada consciente, na medida em que elabora uma versão pessoal dela: um historiador nada confiável, sob a maioria dos pontos de vista [...], mas um historiador cuja contribuição é essencial” (HOBSBAWM, 2010, p. 18).

Na criação de Chico Buarque, Eulálio Montenegro d’Assumpção age como um historiador de seu próprio passado, no qual também não se pode confiar, selecionando o que narra conforme suas demandas afetivas.

Há, ainda, outro aspecto da memória cultural que deve ser mencionado. Chico revela, em entrevista, ter escrito as memórias do centenário Eulálio d’Assumpção, inspirado pela sua canção “O Velho Francisco”, de 1987, ao ouvi-la interpretada na voz de Monica Salmaso.⁴ É curioso notar que um tema, que já fora alvo de sua atenção no passado, volte a despertar interesse motivado pela escuta – elemento pulsional fortemente associado à psicanálise. Na canção, o eu-lírico é um idoso, cuja função social é esvaziada, de modo que seu monólogo delirante e solitário vai desnudando “em seu declínio, a decadência de projetos coletivos ao longo da história (a escravidão, as conquistas imperialistas, a política, o poder adquirido por meios escusos) ” (REIS, 2014, p. 128). Assim, conforme Reis, observa-se que “a falência do indivíduo se confunde com a de determinadas estâncias sociais, e a memória desse velho é a guardiã [...] da experiência da decadência” (REIS, 2014, p. 128). O mesmo ocorre com o velho Eulálio, havendo, em ambos os textos, índices de que os relatos não são confiáveis. Veja-se, por um lado, na canção, o trecho “Acho que fui deputado/ Acho que tudo acabou/ quase que/ já não me lembro de nada” (BUARQUE, 2006, p. 385), ou, por outro, “A memória é deveras um pandemônio”, como diria Eulálio (BUARQUE, 2009, p. 41), em um jogo recorrente entre passado e presente, entre delírio e lucidez.

⁴ Entrevista disponível em: < http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_ipsisilon_isabel.htm>. A faixa “O Velho Francisco” foi lançada no álbum *Francisco*, em 1987. Na entrevista supracitada, Chico refere-se à interpretação de Monica Salmaso, gravada em 2007, para o álbum *Noites de Gala, Samba na Rua*, pela gravadora Biscoito Fino.

É como se o tema, outrora condensado, ganhasse nova roupagem na forma de romance, no qual os flashes de memória e a fala desordenada do narrador-protagonista tornam-se questão estrutural. A condição degradante a que estão submetidos também é evidenciada; enquanto Eulálio assiste às baratas percorrendo as paredes do hospital onde se encontra, em meio a tantos outros constrangimentos, o eu-lírico de “O Velho Francisco” não sabe dizer se já recebeu o almoço ou se já foi lavado, explicitando sua enorme dependência dos cuidados de outrem. No limite, pode-se pensar que o refrão da canção “Vida veio e me levou” (BUARQUE, 2006, p. 385) dita igualmente o destino de Eulálio, cruzando as duas histórias, profundamente marcadas por perdas de toda ordem.

A questão da memória literária expande-se para além da ideia de ser “inspiradora” para a escrita do romance, revelando-se na interação com distintas obras literárias e, neste caso, com outras canções de Chico Buarque. Será possível identificar, dessa maneira, certas recorrências temáticas em suas composições. À guisa de exemplo, veja-se o trecho da música “Vai Passar” (BUARQUE, 2006, p. 359), em que se alude à ala dos “barões famintos” – alegoria irônica que bem poderia representar a situação do narrador de *Leite Derramado*. Na mesma canção, o eu-lírico segue referindo-se à presença de “napoleões retintos” e “pigmeus no bulevar”, em uma série de imagens risíveis, nas quais elementos pretensamente “nobres”, pois identificados como portadores de capital simbólico, ou *status*, como os títulos de baronato e as referências a “Napoleão” e “bulevar” (remetendo à cultura francesa) são desconstruídos, sendo transpostos para o contexto brasileiro contemporâneo, conferindo-lhes novas conotações. Tal prestígio da influência francesa chega a promover a exclusão daqueles que dela não fazem parte ou dos que não dominam o idioma – basta lembrar que, em *Leite Derramado*, os familiares do narrador comunicam-se apenas em francês, no intento de não serem compreendidos pelos empregados da casa.

Aprofundando o olhar sobre o intenso diálogo que pode ser estabelecido entre as composições de Chico, é possível identificar algumas relações bastante sugestivas para a compreensão da sua obra como um todo, estabelecendo vínculos entre o compositor e o romancista. Note-se, ainda, que não há uma ordem a ser seguida quando se trata da retomada de temas abordados nas criações do autor, como os exemplos referidos, remetendo a romances contemporâneos ligados tematicamente a canções de décadas anteriores, talvez façam inferir. Na direção oposta, pode-se lembrar como o tema da criação autoral, desenvolvido em *Budapeste*,⁵ romance de 2003, é recobrado na canção "Rubato", do álbum *Chico*, de 2011. Em ambos, discute-se o lugar da autoria nas artes, seja por meio do *ghost writer* José Costa, protagonista do romance, que escreve profissionalmente por encomenda, sem gozar os louros dessa produção, seja pela sobreposição de diferentes sujeitos ocupando a função de eu-lírico na canção, tomando para si próprios os direitos da canção em curso, em um jogo metalinguístico evidente em "Depressa, antes que um outro compositor/ Me roube e toque e troque as notas no *song book*" e, já em outra voz, ao referir-se à "nossa música/ Que estou roubando de outro compositor/ E já retoco os versos com maior talento" (BUARQUE, 2011).

Ainda em *Budapeste* (BUARQUE, 2003), terceiro romance do autor, encontra-se um vestígio do que viria a ser desenvolvido na obra seguinte, *Leite Derramado*. Em um dos capítulos iniciais da narrativa, ao enumerar alguns de seus trabalhos como escritor fantasma, o protagonista menciona um livro, que teria escrito por encomenda de um alemão, cujo enredo se assemelha muito ao da história de Eulálio, salvo pequenas modificações: "Tipos como o velho criador de zebu dos cafundós do país, cujas memórias reescrevi com muito sexo, transatlânticos, cocaína e ópio, proporcionando-lhe algum conforto num leito de hospital" (BUARQUE, 2003, p. 20). Mais do que isso, é possível notar como, nos parágrafos seguintes, o narrador chega a antecipar a forma que será depois largamente desenvolvida no discurso do

⁵ Sobre o tema da autoria em *Budapeste* ver, entre outros, HELENA, 2010.

próximo livro, marcado por repetições quase integrais, que diferem por algum detalhe, acrescido ou subtraído do trecho anterior (BUARQUE, 2003, p. 22-23).

Algo semelhante ocorre na composição de *Essa gente*, mais recente romance de Chico Buarque, publicado em 2019, a começar pelo título, que ecoa uma expressão utilizada algumas vezes pelo velho Eulálio, em geral acrescida de localização espacial específica, ao referir-se, sempre de modo pejorativo, a “essa gente do Norte” (BUARQUE, 2009, p. 58, 73). Além disso, em resenha ao livro, Walter Porto destaca como Chico teria aproveitado fragmentos de suas criações anteriores na composição da obra.⁶ Seria o caso, pois, de considerar o diálogo entre as obras seja no campo semântico, seja no estrutural, como uma espécie de exercício artístico antecipando certo jogo de memória presente nas composições do autor.

Seguindo a premissa da correspondência temática frequente nas composições de Chico Buarque, dentre tantas canções de sua autoria em que o tema da ditadura militar no Brasil é explorado, uma chama a atenção especialmente, por conciliar a crítica ao regime então vigente a uma atmosfera de sonho e fantasia.⁷ “Acorda, Amor”, lançada em 1974, no álbum *Sinal Fechado*, sob o pseudônimo Julinho de Adelaide, suscita uma atmosfera bem próxima à encontrada diversas vezes em *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014), quinto romance do autor. Se, na canção, conforme pontua Cleusa Rios Pinheiro Passos, o sujeito lírico está

[...] aterrorizado pela pressão policial em plena ditadura militar, acorda no auge da angústia (traço comum ao aparelho psíquico) para descobrir que seu pesadelo é paralelo à experiência diurna: há gente em sua casa com o intuito de levá-lo a um lugar de onde talvez não volte (PASSOS, 2009, p. 173).

Em uma das passagens do romance, a casa do protagonista também é revirada por policiais, cuja presença é ironizada a partir da sugestão de que os oficiais não teriam qualquer familiaridade com os livros, de modo que, sem saber ao certo pelo que procurar, “atacavam as

⁶ Nas palavras de Porto, “A fragmentação da obra também elabora uma miscelânea de vozes, incluindo trechos em que a narração é supostamente feita por outros personagens – e, assim, Chico aproveita material de ideias de romance que não foram para frente” (PORTO, 2019, s/p).

⁷ O tema dos sonhos nas canções desse artista foi explorado por Cleusa Rios Pinheiro Passos, no ensaio “Chico Buarque: Que Sonho É Esse?” (PASSOS, 2009).

prateleiras de chilenos e cubanos” e “por via das dúvidas” confiscavam livros mais ou menos aleatoriamente (BUARQUE, 2014, p. 155). Enquanto o eu-lírico da canção desperta de pijama com a confusão e, em situação de exceção, em que não se pode confiar na polícia como garantia de segurança, apela pedindo socorro ao ladrão; no romance, Sergio de Hollander, “sempre distraidamente atento a tudo” (BUARQUE, 2014, p. 154), imagina que se trate de algum conhecido pedindo livros e sugere que a esposa apanhe algum título, conservando-se imerso em seu universo intelectual. A mescla da realidade ao sonho, bem como noções relativas à autoria e aos limites da ficção, levantadas há pouco, serão centrais na discussão sobre essa obra, conforme se verá adiante.

Há uma série de características comuns entre os seis romances do autor, variando em intensidade de uma obra a outra; destacam-se, por exemplo, a presença de um narrador em primeira pessoa, masculino, normalmente fracassado e obsessivo. A atmosfera onírica já se prenunciava desde o primeiro romance, *Estorvo*, de 1991, não sendo, então, uma exclusividade do livro *O Irmão Alemão*. No entanto, a inovação ocorre no sentido de que, nas obras aqui selecionadas, especificamente, a composição de sonho surge como recurso formal para a rememoração das personagens – movimento que será explicitado nos próximos capítulos.

Em *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014), penúltimo romance do autor, o discurso em primeira pessoa de Francisco de Hollander, o Ciccio, é organizado em uma prosa ágil ao longo de dezessete capítulos. Grande parte do livro se passa na juventude do narrador, quando era um estudante de Letras. Desde o início, Ciccio dá a conhecer suas obsessões: a mais evidente, anunciada desde o título, teria a ver com a descoberta de que o pai, Sergio de Hollander, tivera um filho alemão antes do casamento. Mas há outras, marcadas igualmente por figuras masculinas, o próprio pai e o irmão brasileiro, que funcionam ora como duplo do narrador, ora como ideais inatingíveis, por causas distintas, sempre o relegando à sombra de

ambos. Novamente, pode-se dizer, trata-se de um sujeito fragmentado narrando suas memórias – e a busca pelo irmão alemão – de forma fragmentária, conforme se observará adiante.

De maneira análoga ao que ocorre com Eulálio, em *Leite Derramado*, o rememorar de sua vida pregressa confere ao narrador uma maneira de lidar com as perdas. Francisco de Hollander sobrevive aos familiares, de modo que só lhe resta a figura espectral do outro (pai, irmão) como ideal a ser seguido, ainda que figurassem como contraponto, lembrando-lhe de tudo o que não fora. Parodiando Manuel Bandeira, é como se o relato de Ciccio, repleto de devaneios, tivesse o intento de repor “a vida inteira que podia ter sido e que não foi” (BANDEIRA, 2007, p. 123). Nesse sentido ainda, é significativa a fala proferida pelo orador da Academia Brasileira de Letras, valendo-se de uma citação de Victor Hugo, em episódio que narra o funeral de Sergio de Hollander, segundo a qual “a vida não passa de uma longa perda de tudo o que amamos” (BUARQUE, 2014, p. 178). Essa personagem poderia engrossar o coro com Eulálio, entoando os versos “Vida veio e me levou” (BUARQUE, 2006, p. 385). Também aqui, pois, evidencia-se o narrar como forma de reposição e como possibilidade de assumir a autoria de sua própria história, pontos centrais para esta leitura.

Há, ainda, outra duplicidade a ser apontada nesse romance, em relação aos espaços da narrativa, dividida entre Brasil e Alemanha – mais uma constante temática, se retomada a dualidade entre Brasil e Budapeste, na obra de 2003. O cenário histórico majoritariamente focalizado em *O Irmão Alemão* é o período de ditadura vivido no Brasil durante o regime militar, vigente de 1964 a 1985, inclusive tendo na figura do irmão brasileiro, Mimmo, um dos desaparecidos dessa época, a despeito de seu alheamento à participação política. Evidentemente, o leitor fica tentado a identificar de imediato as personagens da trama à figura do autor, conhecido pelas canções de oposição, devido às inúmeras coincidências (a começar

pelos nomes) entre a proposta ficcional e a vida de Chico Buarque – até mesmo a estratégia editorial de promoção do livro provocou, em termos, tal reação, conforme se discutirá.

Esta pesquisa tem como hipótese a premissa de que há todo um rearranjo afetivo envolvido no ato de narrar suas memórias, propondo uma interpretação da seleção de fragmentos mnêmicos recolhidos e narrados por Eulálio e por Ciccio, sempre tentando compreender o que sua visada sobre a história coletiva tem a dizer sobre sua própria singularidade. A “fala”, para o velho Eulálio, passa a ser, como anteriormente esboçado, a última possibilidade que lhe é permitida no sentido de exercer qualquer forma de dominação – considerando-o em um lugar de enunciação privilegiado. A motivação afetiva das recordações se insinua diversas vezes ao longo do romance, como em “[s]ão tantas as minhas lembranças, e lembranças de lembranças de lembranças, que já não sei em qual camada da memória eu estava agora” (BUARQUE, 2009, p. 138); em “[n]ão é culpa minha se os acontecimentos às vezes me vêm à memória fora da ordem em que se produziram” (BUARQUE, 2009, p. 188); ou, ainda, em “[a]o passo que o tempo futuro se estreita, as pessoas mais novas têm de se amontoar de qualquer jeito num canto da minha cabeça. Já para o passado tenho um salão cada vez mais espaçoso [...]” (BUARQUE, 2009, p. 14).

Memória e esquecimento sustentam um ao outro. É preciso também esquecer para não se sobrecarregar e para poder assimilar o presente. Eulálio parece optar pelo esquecimento das situações dolorosas, como o caso da decadência vivida, por exemplo; no entanto, nada pode fazer quanto a evitar lembrar-se da mulher, ausência constantemente marcada, no decorrer da obra.⁸ Aquilo que é esquecido ou lembrado importa como traços do sujeito, desvelando-o; tais escolhas não são aleatórias, mas guiadas por demandas afetivas, nem sempre conscientes.

Para Ciccio, por seu turno, o relato de suas memórias carrega um forte componente de desejo pela descoberta do pai taciturno, de quem pretendia se aproximar por meio dessa busca

⁸ Em uma das passagens nas quais tenta firmar uma explicação para o sumiço da mulher, o narrador afirma: “Com a idade a gente dá para repetir velhas lembranças, e as que menos gostamos de revolver são as que persistem na mente com maior nitidez” (BUARQUE, 2009, p. 163).

pelo paradeiro do irmão alemão. A relação entre pai e filho parece ser sempre mediada pelos livros, seja nas poucas interações que têm de fato, seja nas fantasias do rapaz, conforme se verifica em: “Hoje tenho experiência para saber quantas vezes meu pai leu um mesmo livro, posso quase medir quantos minutos ele se deteve em cada página. E não costumo perder tempo com livros que ele nem sequer abriu” (BUARQUE, 2014, p. 60-61).

A motivação inicial desta leitura era acompanhar o registro ficcional do centenário Eulálio, procurando observar de que forma a memória subjetiva do protagonista dialoga com a memória coletiva e cultural do país. Ao longo das pesquisas, percebeu-se que esse tem sido o caminho percorrido por uma parte da crítica dedicada à análise da obra, devido ao evidente lugar de destaque das reflexões acerca da memória no romance *Leite Derramado*. No entanto, se parte das discussões já foram suscitadas, nota-se que as leituras existentes privilegiam, em geral, vieses históricos ou sociológicos, diferentemente da abordagem apoiada na teoria psicanalítica aqui proposta. O intuito seria, então, o de observar mais detidamente a implicação dos afetos e de certa compreensão da construção das lembranças em operação no texto literário.

Como segundo desdobramento, a análise em processo foi ampliada na relação dos romances *Leite Derramado* e *O Irmão Alemão*, devido a uma série de temas e procedimentos comuns e instigantes, já parcialmente mencionados. Assim, a análise do texto literário com o enfoque ora proposto explicitará, nos dois romances, a trama na qual história “pessoal” e coletiva se entrelaçam, rastreando sua caracterização, identificação e desejos dos protagonistas. Caberá assinalar, também em ambos, o jogo existente entre “lucidez” e devaneio, fundamental para a percepção das perdas que marcarão Eulálio e Ciccio. Além disso, objetiva-se apreender como a memória opera literariamente em cada caso, sublinhando a escolha formal do autor ao se valer de uma estratégia figurativa para o contar das

lembranças, em estrutura análoga à composição onírica, que será analisada com apoio do referencial teórico freudiano.

A isso tudo serão incorporados alguns textos que levam em conta questões contextuais da história do Brasil, os quais auxiliarão na compreensão de algumas características da sociedade retratada nos romances escolhidos. Interessa, aqui, refletir sobre certas formas de organização vigentes à época, procurando observar, inclusive, as influências culturais presentes no espaço ficcionalmente recomposto e, também, nas tradições culturais embrenhadas nas personagens, sugestivas em sua configuração e no processo de criação literária da escrita do romance em si. A presença mais ou menos explícita de uma memória cultural e literária, bem como do panorama político brasileiro, espaiadas pelo relato memorialístico das personagens criadas por Chico possibilita, dessa maneira, um amplo diálogo entre “saberes” (BARTHES, 1978) concernentes a diversas áreas. Entre tais saberes, figuram os elementos da teoria psicanalítica e da história, que serão utilizados para a análise proposta dos textos literários, sempre obedecendo ao recorte temático perseguido, qual seja, a questão da memória.

Nesse sentido, serão consultados ensaios e teses basilares da fortuna crítica da obra de Chico Buarque e outros, centrados especificamente nos romances aqui selecionados. Para o diálogo com a psicanálise, parte-se de textos fundamentais de Freud, sobretudo os artigos “Escritores criativos e devaneios” (1908), “Recordar, repetir, elaborar” (1914), “Uma nota sobre o 'bloco mágico'” (1924), “Lembranças encobridoras” (1899) e *A Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1900). Além disso, à medida da composição do trabalho, serão retomados textos históricos e sociais que contribuem com a análise dessas obras.

O primeiro capítulo da tese, "Rupturas e continuidades na ficção de Chico Buarque: percursos da crítica", apresenta algumas leituras já existentes dos romances estudados, a fim de melhor delimitar o alcance da análise aqui desenvolvida. Pretende-se refletir, também, acerca dos diálogos possíveis entre essas obras e a memória cultural brasileira.

"A memória é deveras um pandemônio": algumas considerações teóricas acerca da memória", segundo capítulo, propõe uma retomada de estudos significativos sobre a memória, especialmente os empreendidos por Freud, com o intuito de estabelecer alguns conceitos fundamentais ao desenvolvimento desta pesquisa.

Em seguida, o terceiro capítulo centra-se na análise do romance *Leite Derramado*, no qual o mecanismo de escrita, similar ao trabalho do sonho, e a costura narrativa entre memória particular e cultural poderão ser observados em episódios selecionados. Parte-se de uma interpretação do primeiro capítulo da obra para abordar questões centrais como a função dos objetos de memória nos processos de lembrança e esquecimento, além da percepção do mal-estar e as possíveis funções desempenhadas pela enunciação do narrador nessa obra.

Na sequência, o quarto capítulo volta-se à leitura interpretativa de *O Irmão Alemão*, com o intuito de destacar a moldura onírica que envolve a narrativa, bem como as confluências entre memórias subjetivas e culturais. Partindo igualmente do primeiro capítulo do livro, essa leitura situa a obra e levanta pontos relevantes à interpretação proposta, propondo um caminho para se pensar a função do relato em forma de sonho. Mostra, também, como essa configuração se adequa às formas contemporâneas de subjetividade, centradas na dor e na imagem, marcadas pelo mal-estar e, ainda, ressalta os diálogos intertextuais como um dos pilares da composição desse romance.

1. Rupturas e continuidades na ficção de Chico Buarque: percursos da crítica

Mais do que mero reflexo da sociedade, a literatura configura-se como parte integrante dela, sendo possível, pois, reconhecer fissuras, questões histórico-sociais, psíquicas e culturais no contato com o texto literário. De maneira geral, a crítica vem apontando alguns impasses fundamentais para se compreender a literatura contemporânea, dentre os quais se destaca o contexto político, sobretudo no que tange à ditadura militar entre as décadas de 1960 e 1980. Pode-se dizer que haja certo consenso no movimento de referenciar a obra de alguns escritores, sobretudo a partir da década de 1970, a tomadas de posição contrárias ao regime então vigente. Ampliando um pouco o escopo, observa-se um movimento de passagem da liberdade de experimentação formal conquistada pelo Modernismo em direção à literatura mais engajada socialmente, procurando oferecer respostas aos entraves da época. Após o período de redemocratização, no entanto, os autores viram-se mais livres, e muitos voltaram aos exercícios de radicalização experimental da linguagem ou de ensimesmamento existencial, retomando o binômio entre ética e estética proposto por Antonio Candido (2000); ou, em outros termos, a distinção entre literatura verdade e literatura do eu, em formulação proposta por Flora Süssekind (2004).

O destaque de alguns autores leva a crer que as obras capazes de aliar inovações estéticas a lastros histórico-sociais seguem na preferência da crítica especializada. Nas palavras de Karl Erik Schøllhammer, a ficção contemporânea não pode ser entendida “de modo satisfatório na clave da volta do engajamento realista com os problemas sociais, nem na clave do retorno da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 16). Os romances aqui selecionados podem ser lidos a partir de tal perspectiva, uma vez que

entrelaçam, em sua composição, elementos subjetivos ao mesmo tempo em que fornecem uma visada para o país – traço estrutural que poderia ser estendido à obra de Chico Buarque.

Chico Buarque de Hollanda, que já era reconhecido pelas suas canções, tem seu primeiro contato com o teatro ainda bastante atrelado à música, ao aceitar o convite de Roberto Freire, diretor do Teatro da Universidade Católica de São Paulo, para musicar o poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (1990). Depois disso, escreveu as peças *Roda Viva* (1967); *Calabar* (1973), em parceria com Ruy Guerra; *Gota d'Água* (1975), com Paulo Fontes, e a *Ópera do Malandro* (1978). Atualmente, seus textos continuam recebendo atenção e montagens especiais, como as mais recentes *Ópera do Malandro*, dirigida por João Falcão, em 2014; *Gota d'Água [A Seco]*, adaptada e dirigida por Rafael Gomes em 2017; além da remontagem de *Roda Viva*, novamente dirigida por Zé Celso, com o Teatro Oficina, em comemoração aos sessenta anos da peça, em 2018. Em todas elas, foram incorporadas canções do compositor, evidenciando, pelas conexões estabelecidas entre suas criações, seu trânsito por diferentes formas de criações artísticas.

Um dos mais renomados críticos literários brasileiros, Antonio Candido, escreveu uma "Louvação" a Chico Buarque, justamente exaltando a rara habilidade do autor "cuja variedade de aptidões chega a causar espanto" (CANDIDO, 2004, p. 19). Em suas palavras, "Como homem de teatro, poucos foram capazes, como ele, de fundir harmoniosamente a maestria artística e a consciência social " (CANDIDO, 2004, p. 19); a que se acrescenta, ainda, a qualidade como romancista: "Para coroar, a surpreendente vocação de ficcionista, que revelou um dos melhores praticantes do gênero no país" (CANDIDO, 2004, p. 19-20).

Como escritor, Chico estreia com *Fazenda Modelo* (1974), novela a ser preterida posteriormente no conjunto de sua obra, de modo que a crítica considera, não sem a anuência do escritor, que *Estorvo* (1991) tenha sido sua verdadeira estreia literária. Desde então, o autor tem dedicado sua carreira à alternância entre a composição de canções e de livros em períodos

de tempo mais ou menos regulares. Dando sequência à escrita literária, Chico Buarque publicou os romances *Benjamin* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009), *O Irmão Alemão* (2014) e *Essa gente* (2019). As obras de 2009 e 2014 foram as escolhidas como base para se pensar sua produção em interlocução com a crítica e o campo literário contemporâneos neste estudo.

Mesmo com uma boa recepção de público e de crítica, uma delas, *Leite Derramado*,⁹ gerou polêmica ao vencer o Prêmio Jabuti como Livro do Ano.¹⁰ Isso porque o autor venceu na categoria mais importante da premiação, embora não tenha sido eleito na de Melhor Romance; a revolta de alguns gerou, inclusive, um abaixo-assinado *on-line*, nomeado “Chico, devolve o Jabuti”, conforme lembra Michel Laub ao tecer considerações sobre as dinâmicas vigentes nas premiações do gênero (LAUB, 2018). Amplamente estabelecido e reconhecido na MPB (que recebe, no Brasil, tratamento semelhante ao do texto literário), Chico Buarque figura como um autor diletante. Tal chancela, que lhe confere prestígio e elogios *a priori*, é assinalada sobretudo por aqueles que contestam seu mérito.¹¹

Apesar do sucesso, Chico coloca-se em uma posição distante do público e dos holofotes, mais próximo, portanto, do lugar desejável e idealizado do escritor por vocação, cuja fama de obsessivo e monástico se dá a conhecer por entrevistas dele próprio e de conhecidos.¹² À ocasião do lançamento de *Leite Derramado*, no entanto, Chico não aceitou dar entrevistas no Brasil, à exceção da participação na FLIP em 2009, quando dividiu a mesa

⁹ Cabe lembrar que o romance *Leite Derramado* recebeu uma adaptação para os palcos, em 2016, escrita e dirigida por Roberto Alvim.

¹⁰ O romance ficou em primeiro lugar também no Portugal Telecom e ganhou o Bravo! Prime de Cultura.

¹¹ Esse discurso evidencia-se na declaração do jornalista Ancelmo Gois (2009), por exemplo, ao dizer: “Enfim, dá-se a Chico Buarque o espaço que ele merece como inquestionável mestre da MPB. Se resolvesse pintar quadros ou fazer cinema, continuaria ganhando imenso destaque. Conquistou esse privilégio, vá lá. Mas não venham me dizer que é O Grande Escritor Brasileiro. Não é mesmo”. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_ancelmo_nelson.htm

¹² Ver a esse respeito, por exemplo, o artigo de Eric Nepomuceno para a Revista CULT. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/anotacoes-sobre-o-escritor-e-o-leitor-chico-buarque-de-hollanda/>

de debate com o manauara Milton Hatoum.¹³ O motivo alegado foi a confusão que se fazia, aqui, entre sua obra e sua fama como compositor ou mesmo com seus posicionamentos políticos.¹⁴

Quando cede entrevistas, Chico costuma dificultar quando o assunto é rastrear seus "diálogos" com outros textos literários, respondendo, por vezes, de maneira evasiva, ainda que alguns deles pareçam bastante explícitos, como é o caso da relação entre *Leite Derramado* e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, cujo parentesco foi imediatamente assinalado pela crítica. Tome-se como exemplo uma entrevista mais recente, na qual Ana Maria Clark (2016) buscava enfaticamente referências a respeito das influências do pai Sérgio Buarque de Holanda na obra do filho, enquanto este respondia majoritariamente com trechos da memória afetiva de sua infância e de sua adolescência, já amplamente divulgados em entrevistas anteriores e até mesmo ficcionalizados em seu penúltimo romance, *O Irmão Alemão*¹⁵ (BUARQUE, 2014). Lembre-se, contudo, que as esquivas do autor não significam a ausência real de vínculos culturais ou mesmo de um projeto literário bem definido.

Um levantamento da fortuna crítica das obras selecionadas evidencia alguns caminhos interpretativos já trilhados pela crítica até o momento, ao mesmo tempo em que abre novas possibilidades para a abordagem aqui proposta. Começando por *Leite Derramado*, percebe-se rapidamente que o viés social dessa obra foi exaustivamente apontado, conforme se verá a seguir, restando, no entanto, sublinhar alguns aspectos psicanalíticos a sugerir um outro olhar sobre o romance.

¹³ Os romances *Leite Derramado* e *Órfãos do Eldorado* (HATOUM, 2008) guardam grande semelhança entre si; este também parte da perspectiva de um narrador idoso que reconta suas memórias a fim de compreender o passado narrando, simultaneamente, o percurso da perda do espólio familiar, a busca por uma mulher sedutora e fugidia, sempre deixando entrever passagens históricas do país. Tal coincidência temática lembra a percepção de Antonio Candido a respeito da recorrência do declínio como mote na literatura brasileira, a despeito da formação recente do país como nação (CANDIDO, 1979).

¹⁴ O posicionamento do artista se mantém o mesmo; a ressalva à reclusão habitual tem ocorrido em algumas manifestações políticas, sobretudo em apoio a campanhas sociais e em favor de algumas candidaturas de esquerda.

¹⁵ Em *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014), o autor envolve igualmente o leitor afoito por informações reais, enredando-o em uma narrativa que mistura elementos autobiográficos e ficcionais.

À época da publicação dessa obra, por exemplo, Reinaldo Moraes lançou uma interessante suspeita acerca de seu diálogo com clássicos sociológicos ao identificar, em *Leite Derramado*, uma “espécie de mescla dos principais explicadores do Brasil, entre eles seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre de *Casa grande e senzala* e o crítico literário Roberto Schwarz, dos ensaios clássicos sobre Machado de Assis” (MORAES, 2009, s/p). Nessa perspectiva, tem-se Chico Buarque como um leitor da literatura machadiana, partindo de um lugar previamente demarcado, pois mediado pela leitura crítica de Schwarz. Moraes segue de forma bem-humorada apontando congruências entre as obras:

o capitão do time de roteiristas acadêmicos por trás de Chico Buarque outro não é senão o santo máximo da judaicocristandade literária brasileira: Machado de Assis, assimilado de forma personalíssima no *Leite Derramado* [...]. Em Eulálio Assumpção, assim como em Machado, a eulalia a serviço da memória exibe sólida base culta, e mesmo cultíssima, infiltrada de coloquialismos vintage característicos do falar de certa elite e classe média antigas (MORAES, 2009).

De fato, respeitadas as diferenças entre as obras, observa-se que, além dos índices facilmente identificáveis para comparação, como a rememoração de um idoso ou a dúvida da traição, tanto *Leite Derramado* como *Dom Casmurro* discutem a literatura de forma implícita, por meio do que se convencionou chamar um narrador não confiável.¹⁶

Ainda seguindo a sugestão de Moraes (2009), lembre-se de “Leituras em competição”, artigo em que Roberto Schwarz (2006) dedica-se a uma revisão das principais leituras críticas realizadas sobre a obra de Machado de Assis. Dentre elas, identifica duas linhas principais, uma mais internacional, costumeiramente adotada por leitores estrangeiros, e outra com a qual o crítico se alinha, considerando uma leitura sociológica do Brasil atrelada à interpretação literária. Esse conjunto, no qual “se perfilaram uma leitura nacional e outra internacional (ou várias não-nacionais), muito diversas entre si” (SCHWARZ, 2016, p. 64), é apresentado pelo crítico como as “Leituras em competição”, assinalando a disputa por espaço no mundo

¹⁶ O diálogo de *Leite Derramado* com a literatura machadiana foi logo apontado pela crítica. Aspectos como o mote de memórias e de ciúmes movimentando a trama, a presença de um “narrador de antecotem” (SCHWARZ, 2012), não confiável, e a presença marcante do humor foram notados recorrentemente.

contemporâneo. As leituras da obra machadiana, empreendidas por Schwarz, aproximam inequivocamente os campos literário e sociológico, sempre afinadas à realidade do país e claramente demarcadas ideologicamente. O mesmo se pode dizer do conjunto da obra de Chico Buarque.

Partindo desse viés, pode-se pensar em uma leitura de *Leite Derramado* como uma tomada de posição de Chico Buarque – visto, então, como intelectual e intérprete da cultura brasileira, em sentido amplo – corroborando a leitura de Schwarz. Esse romance deixa entrever uma compreensão de que o objeto literário deve ser analisado à luz de seu entorno sociológico, ao menos no caso do Brasil, considerando, inclusive, a arte como forma de expiação de muitas mazelas, ao desnudar situações, transformando-as esteticamente e tornando-as palatáveis artisticamente.

Outro viés interpretativo apontado pela crítica sinaliza o diálogo existente entre o romance e as *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda. Um dos conceitos mais difundidos dessa obra é a noção de homem cordial, a qual costuma ser bem aceita e frequentemente alçada à índice de identificação nacional – ainda que possa haver algumas distorções eventuais.¹⁷ A etimologia do termo remete imediatamente ao coração, marcando o dito homem cordial como aquele dominado pelo coração e pelos impulsos, tanto amável como violento. Tendo na afabilidade um elemento que esconde as desigualdades sociais, instaura-se certa dinâmica perversa, na qual uma aparente proximidade esconde hierarquias rígidas e intransponíveis.

As relações entre favor, apadrinhamento e trabalho assalariado, por exemplo, costumam ser muito tênues, como herança em virtude dos antigos hábitos escravistas.

¹⁷ Trata-se de uma relação semelhante à descrita por Ítalo Calvino (1993) a respeito dos clássicos, os quais permeiam de tal modo o pensamento de uma época e os discursos correntes que, de certa forma, todos o leram, mesmo que não tenham sequer passado os olhos pela obra. Assim, as leituras de *Raízes do Brasil* são sempre releituras, partindo de uma série de conhecimentos prévios de domínio comum. Nesse sentido, João Cezar de Castro Rocha pondera que Sérgio Buarque fez mais do que formular uma “abstração sociológica, de inspiração weberiana”, sendo capaz de criar uma personagem a qual “tornou-se parte integrante do cotidiano brasileiro. Afinal, mesmo os que não leram o ensaio ‘sabem’ que cordialidade e brasileiro são sinônimos!” (ROCHA, 1998, p.457).

Movimento semelhante pode ser percebido em *Leite Derramado*, nas relações de trabalho e de poder estabelecidas entre a linhagem dos Eulálios e a dos Balbinos, nas quais se impõe um registro de dominação disfarçada de amizade e, até mesmo, de caridade, como se evidenciará mais adiante.¹⁸ O narrador afirma ver no Balbino de sua geração um amigo de infância, no entanto não se exime de lhe pedir favores, chegando a cogitar a satisfação de impulsos sexuais com o rapaz, que, a seus olhos, dava sinais de apreciar tais relações. Ambivalência similar pode ser percebida com relação à própria esposa de Eulálio, visto que a questão de sua raça, mesmo que não seja mencionada, é, para o marido, motivo de grande confusão por não compreender como pôde se apaixonar por uma mulher que se apraz em ficar no ambiente da cozinha, símbolo de sujeição – em suas palavras: “Então me vi tomado de um sentimento obscuro, entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha” (BUARQUE, 2009, p. 66).

As relações estabelecidas entre o narrador e as personagens são, não raro, regidas por tensões de poder e de possessão. O elitismo e o racismo presentes no discurso do centenário Eulálio são evidentes; tais elementos costumam ser notados pelos comentadores da obra como manifestação do desejo de perpetuar o passado escravocrata do país (LEONEL, SEGATTO, 2012; MUELLER, 2011). Na esteira de Schwarz, evidencia-se que “tanto o amor como o ciúme se alimentam da desigualdade de classe e de cor, que, segundo a ocasião, funcionam como atrativo ou objeção” (SCHWARZ, 2012, p. 144).

Assim, Eulálio d’Assumpção alinha-se perfeitamente à tradição de homem cordial, “visceralmente inadequado às relações impessoais que decorrem da posição e da função do indivíduo, e não da sua marca pessoal e familiar, das afinidades nascidas na intimidade dos grupos primários”, conforme sintetiza Antonio Candido (2013, p. 364-365). Para Sérgio Buarque, a família patriarcal constitui-se como herança do rural e como dilema para a

¹⁸O protagonista Eulálio refere-se à babá da filha, por exemplo, como “uma pretinha que era quase da família” (BUARQUE, 2009, p. 84).

democracia. Considerando a raiz rural do modelo vigente à época, o autor acreditava que a urbanização levaria ao fim do homem cordial, provocando grande transformação na sociedade brasileira. Entretanto, a existência desse tipo social faz-se presente até os dias de hoje, conforme atesta a crítica presente em *Leite Derramado*, publicado 73 anos depois da primeira edição de *Raízes do Brasil*, espécie de metáfora de um pensamento persistente e arraigado na sociedade contemporânea.¹⁹

Para o homem cordial, retrato do Brasil, assim como para a personagem Eulálio d'Assumpção, retrato de uma elite patriarcal e com ranço escravocrata, não há disjunção possível entre o pai de família e o homem de negócios, em um amálgama que lhes é conveniente e, por isso mesmo, tão naturalizado a ponto de se tornar sutilmente subentendido. Coligações estratégicas e trocas de favores costumam ser colocadas acima das ideologias, sempre em nome de um capital econômico em relações mais ou menos evidentes, a depender da cobertura midiática, que não se exime tampouco de interesses econômicos e políticos.

Somado aos interesses pessoais, há outro aspecto que merece menção e se evidencia em *Leite Derramado*: a política de favores. O favor, herdado com o fim da escravidão, é visto por Schwarz como “*nossa mediação quase universal*”, em que os escritores teriam se baseado para chegar às suas interpretações de Brasil (SCHWARZ, 2000, p. 16, grifo do autor). A política de favores também pode ser exemplificada na obra, em diversas passagens – ainda com Schwarz, a matéria do artista é “historicamente formada, e registra o processo social a que deve a sua existência” (SCHWARZ, 2000, p. 31). Se, por um lado, o narrador se enaltece de ter estado em posição de obter muitas facilidades e favores em troca de alguma propina; de outro, depois da decadência da família, a chave é invertida, embora o esquema se mantenha, de maneira que é o tataraneto de Eulálio quem tem amigos ricos “a quem prestava

¹⁹ Segundo Castro Rocha, “O homem cordial não desapareceu com a urbanização das décadas de 40 e 50 do nosso século. Ele apenas se acomodou à nova situação, naturalmente sofrendo transformações importantes, mas preservando traços nitidamente cordiais, apesar de sua adaptação. Aliás, uma adaptação muito bem-sucedida, como seria próprio de seu comportamento hiperbólico” (ROCHA, 1998, p. 27).

alguns serviços”. Tudo nele é superior e relativizado, beirando o cômico – chega a se referir ao bisneto traficante como um trabalhador do “comércio de entorpecentes” –, de modo que toda falha moral ou ética é perdoada e até encarada com naturalidade, sob um ponto de vista habituado a pequenos desvios que garantem sua superioridade.

Em meio a esse contexto, a crítica vem demonstrando acertadamente como Eulálio não é um caso isolado nem “uma espécie em extinção, mas sim uma metáfora da incapacidade de compreender o mundo à nossa volta”, conforme pontua Thiago Lima Nicodemo (2009). Ao pensar as relações existentes entre *Leite Derramado* e *Raízes do Brasil*, o historiador pondera que

Chico desenha [...] a intensificação do esvaziamento da dimensão política e social na contemporaneidade. Assim, em alguma medida, o filho desenvolve o aparato crítico pensado pelo pai, e produz um novo diagnóstico sobre a realidade brasileira tão lúcido que se torna bem mais desolador que o original (NICODEMO, 2009, s/p).

O esvaziamento do interesse político, mencionado por Nicodemo, é evidenciado no livro e parece ser algo emblemático das relações atuais, ainda pautadas por interesses e afetos pessoais. Em dado momento do romance, ao tomar ciência de que o neto resolvera aderir ao comunismo, Eulálio não demonstra qualquer desconforto referente à ideologia do rapaz; cogitando, inclusive, a hipótese de o regime vigorar no país, oferecendo, assim, a oportunidade de um Assumpção participar em posição de prestígio dos acontecimentos históricos²⁰ (BUARQUE, 2009, p. 126).

Se Sérgio Buarque ofereceu com seu *Raízes do Brasil* uma leitura de tipos que revelam muito sobre a identidade do brasileiro, pode-se dizer que Chico empreende tarefa semelhante, embora pela via lírica, ao representar, em suas composições, sujeitos em busca da

²⁰ Cabe notar que tal desinteresse, bem como a representação dele, não são inéditos na literatura brasileira. Para citar apenas um exemplo, lembre-se da emblemática cena do capítulo LXIII da obra machadiana *Esau e Jacó*, publicada em 1904. Trata-se da “tabuleta nova” recém adquirida por Custódio, dono da confeitaria, na qual se fez gravar “Confeitaria do Império” em um período de instabilidade política e início da República; com medo de ser acusado pela oposição ou de ter sua imagem atrelada a quaisquer posicionamentos políticos, busca a solução menos onerosa com a ajuda do conselheiro Aires. A fala do narrador expressa bem sua alienação em: “e afinal que tinha ele com política? Era um simples fabricante e vendedor de doces, estimado, afreguesado, respeitado, e principalmente respeitador da ordem pública...” (ASSIS, 1955a, p. 251). Para se compreender melhor as questões de ficção e história na literatura de Machado de Assis, ver GLEDSON (1986).

(re)construção da própria subjetividade. O mote da rememoração para revisão da própria vida é responsável pelas recorrentes comparações do romance às já mencionadas obras machadianas, *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e também aos clássicos *Grande Sertão: Veredas* e *Cem anos de solidão* – de João Guimarães Rosa e Gabriel García Marquez, respectivamente –, devido, sobretudo, à escolha formal para a narração empreendida (MUELLER, 2011). Sem dúvidas, Chico Buarque dialoga não apenas com referências literárias, mas com a memória cultural do país de modo geral, oferecendo "imagens-síntese do mundo brasileiro" a partir da fala de Eulálio (MENDONÇA, 2012, p. 115). Tais imagens propiciam, inclusive, uma visada espacial e geográfica da memória (SENA, 2014; SCHIFFNER, 2012), de modo que se descortinam, no romance, representações de acontecimentos históricos, visto que as mudanças "no âmbito político-social do Brasil coincidem com as alterações na vida pública e privada dos Assumpção" (SCHIFFNER, 2012, p. 192).

Cabe destacar, ainda, como esforço de retomar as principais leituras acerca da obra, algumas das primeiras impressões compartilhadas pela crítica, a saber: Leyla Perrone-Moisés escreve a orelha do livro, posicionando-o como uma breve saga familiar (PERRONE-MOISÉS, 2009); o crítico Roberto Schwarz, no entanto, refuta tal noção e considera o “pano de fundo contemporâneo” do romance como sua personagem principal, a que Eulálio se integraria “como um anônimo qualquer” (SCHWARZ, 2012, p. 148). Márcia Marques de Moraes, por sua vez, analisa o discurso do narrador do romance, tencionando os índices de excesso e de falta, valendo-se também de conceitos da psicanálise (MORAIS, 2014), dos quais esta leitura se valerá.

O que diferencia *Leite Derramado* é, pois, a tentativa de esclarecimento, a partir do resgate de memórias, de um traço singular concomitantemente ao registro histórico, cujo

ordenamento constituirá um esboço de perfil brasileiro.²¹ Pode-se dizer que o diferencial desta leitura consiste na retomada de tal imbricamento entre registros particulares e culturais, ficcionais ou amparados em traços da realidade, partindo do ponto de vista teórico da psicanálise a fim de acompanhar as realizações composicionais do romance. Propõe-se, então, acompanhar a fala do narrador ancião, observando de que maneira suas memórias vão ganhando novos contornos a cada repetição, compreendendo-as, com Freud (1914), segundo o resultado de uma ficcionalização do sujeito que rememora e, mais ainda, não somente como uma escrita do trauma, conforme já foi sugerido (BRISOLARA, 2013), e, sim, como um discurso que busca repor e compensar perdas – algo impossível (mas próprio do desejo) –, a começar pelas mais evidentes, da mulher Matilde e do prestígio social familiar, e elaborar lutos por meio da construção verbal.

Em relação à segunda obra aqui focalizada, mais recente, cumpre destacar, igualmente, as primeiras impressões veiculadas pela crítica especializada. Pontos como o domínio da prosa, o uso de ironia e o humor presentes no romance *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014) foram apontados como constantes (COELHO, 2015; VILLAÇA, 2015), bem como a fatura literária obtida a partir da mescla entre os dados da realidade, pretensamente tomados como motivadores, e o imaginário. De acordo com Alcides Villaça, por exemplo,

Torna-se já reconhecível um certo modo de narrar, uma base de estilo que empresta personalidade a uma obra ficcional em que incisivas notas realistas e imaginosas transfigurações permeiam-se numa mesma passagem, possibilitando tanto o reconhecimento de uma situação familiar como a estranheza de um súbito lance de nonsense que a desvia do prosaico (VILLAÇA, 2015, s/p).

Justamente os aspectos sublinhados como causadores de estranheza e *nonsense* serão retomados, aqui, como elementos próprios ao devaneio e à composição onírica a que as reminiscências e projeções do narrador em primeira pessoa são submetidas.

²¹ Cabe mencionar alguns autores que tem trabalhado com a questão, ainda que não se busque uma leitura comparativa entre eles. Destacam-se, entre outros, os romances de Bernardo Kucinski (2012), Cristóvão Tezza (2014), Maria Valéria Rezende (2014, 2016), Michel Laub (2011) e Milton Hatoum (2017, 2019).

Em outro texto de recepção da obra, José Castello lança luz a questões referentes à autoria, afastando o risco de uma leitura ingênua dos mecanismos operados nesse romance, ao lembrar: “Essa é a grande armadilha da literatura — que Chico (mas será ele mesmo?) manobra com destreza.” (CASTELLO, 2015, s/p). Lançando mão de outra imagem sugestiva para se pensar sua composição, enuncia que *O Irmão Alemão*, qual “dobradiça”, divide-se em “duas chapas de tamanho e forma semelhante — ora encaixado em fatos, nomes e documentos que prometem o real, ora erguido sobre as sombras não menos verdadeiras da imaginação” (CASTELLO, 2015, s/p). De fato, uma vez considerado o terreno ficcional, o imaginário pode ganhar corpo e importância composicional de modo que não seja preciso, necessariamente, diferenciá-lo da realidade verificável. Especialmente considerando uma leitura psicanalítica – a partir do entendimento de que mesmo as memórias particulares têm componentes ficcionais à medida que vão sendo elaboradas pelo sujeito –, não interessa sobremaneira identificar aspectos mais ou menos verídicos presentes na composição desse romance.

Note-se, também, que há algumas leituras de *O Irmão Alemão* amparadas pela perspectiva do romance memorialista e de testemunho, sobretudo devido às referências ao período de ditadura militar, no Brasil, e ao seu duplo na narrativa, o nazismo na Alemanha. Por outro lado, grande parte da crítica existente até o momento o lê pela perspectiva da autoficção, espécie de forma híbrida entre romance e autobiografia, conceito bastante discutido atualmente, debitário de um termo empregado por Serge Doubrovsky (2014) ao se referir a obras que misturam traços da vida e da ficção. Tratam-se de diferentes visões e nomenclaturas, variando conforme a ênfase imprimida na expressão subjetiva e no caráter testemunhal da obra, conforme se verifica no levantamento brevemente reproduzido a seguir.

Para Marinês Kunz e Luis Felipe Loro, por exemplo, na esteira de Seligmann-Silva (2008), a arte cumpriria a missão metafórica de elaborar o vivido, com a dupla função de

desabafo pessoal e de reparação coletiva, a fim de se evitar, pela via da memória, uma repetição das atrocidades do passado (KUNZ, LORO, 2017). Já Martanézia Rodrigues Paganini procura analisar, em função do conceito de autoficção, as estruturas utilizadas pelo autor para transfigurar dados de sua biografia. Para tanto, considera, também apoiada nos estudos de narrativas testemunhais, que a ficcionalização dos acontecimentos históricos presentes na obra representa um modo de se contrapor ao choque e um compromisso ético da arte (PAGANINI, 2016, p. 12).

Uma forma distinta de se compreender a relação entre a formulação literária e a reposição de um “passado recalcado” é oferecido por Juliane Vargas Welter, ao fornecer uma visão dos desaparecidos “não apenas como marca de conteúdo [...], mas como estruturante” e princípio formal dessa e de outras obras de Chico Buarque (WELTER, 2017, p. 69). Segundo Juliane, a presença dos desaparecidos nas obras aponta para uma tentativa de recomposição de um passado que, no entanto, não se completa e, mais, torna-se mais dramática à medida que se revela uma empreitada impossível (WELTER, 2017, p. 83). Outra proposta existente é a leitura de *O Irmão Alemão* como ficção de arquivo, levando em conta a posição limítrofe da obra entre verdade e ficção e a presença das chamadas “figuras do arquivo – bibliotecas, museus, coleções, manuscritos, cartas, biografias, iconografias, entre outras” (CAMPOS, 2016, p. 220).

Juliane de Sousa Elesbão também recorre à ideia da autoficção e aposta na análise de biografemas, ou “pequenos detalhes da vida do autor que se inserem na obra”, como forma de conhecer a persona do escritor Chico Buarque (ELESBÃO, 2018, p. 384). Nesse sentido, as inúmeras alusões literárias pulverizadas no romance são tidas como dados a partir dos quais se poderia “recriar uma existência”, dando mostras de “uma dispersão do sujeito na composição ficcional [...]” (ELESBÃO, 2018, p. 396), buscando identificar aspectos da escrita contemporânea no romance, Annalice del Vecchio Lima alinha-o a conceitos como os

de autoficção, metaficção, literaturas nômades e pós-autônomas (LIMA, 2015, p. 5-9). Georg Wink (2017), por seu turno, levanta hipóteses em três direções interpretativas: uma colada à noção de autoficção, outra à heteroficção, considerando o efeito de ilusão de realidade criado pelo autor e, por fim, esboça uma relação com o romance familiar freudiano.

Na prática, percebe-se que algumas dessas leituras sustentam-se a partir da pesquisa ao material biográfico existente sobre Chico Buarque, a fim de estabelecer paralelos e, não raro, buscar esclarecer aquilo que seria “verdadeiro” ou “falso” no romance em relação à vida do autor. Curiosamente, a própria estratégia de divulgação do livro à época da publicação fomentou esse tipo de leitura, visto que se publicou uma série de notícias com teor análogo, estimulando a investigação de “verdades” na obra, além de entrevistas cedidas por João Klug, historiador contratado pela editora Companhia das Letras para auxiliar na busca pelo irmão de Chico na Alemanha.

Tal perspectiva não será adotada nesta leitura, uma vez que não se intenta verificar quais aspectos da obra encontrariam maior ou menor correspondência no que se conhece da vida de Chico Buarque. Entende-se, pois, o romance como obra de ficção, cujos aspectos composicionais serão analisados mais detidamente, especialmente os que se ligam à expressão literária das memórias do narrador, Ciccio. Logo, a ênfase encontra-se na elaboração ficcional das memórias e na articulação entre os âmbitos particulares e culturais envolvidos nesse processo.

Por último, considerando igualmente a multiplicidade de referências existentes no romance, Marinês Andrea Kunz e Rachel Carlesso destacam que *O Irmão Alemão* exige do leitor “uma atividade hermenêutica capaz de enlaçar todos os dados e recursos narrativos elencados na narrativa” (KUNZ, CARLESSO, 2019, p. 190), em uma construção na qual se conjugariam autobiografia, metaficção historiográfica e intertextualidade. Além disso, pontuam acertadamente que o leitor deverá “mobilizar seus conhecimentos no momento

oportuno, ou seja, se tiver condições de fazer as inferências intertextuais, o leitor fará uma leitura com uma dimensão interpretativa muito maior” (KUNZ, CARLESSO, 2019, p. 200). Tal aspecto será evidenciado, nesta leitura, enquanto uma marca da memória coletiva e particular, conforme se verá no capítulo destinado a essa obra.

Assim, tendo em vista o levantamento das principais leituras de ambas as obras, e considerando a ausência de estudos que as relacionem, tampouco amparados no referencial teórico da psicanálise, esta leitura vem acrescentar aos estudos existentes uma interpretação de um dos aspectos comuns aos dois romances, a saber, a maneira pela qual as lembranças se articulam graças a um trabalho verbal que evocaria os processos oníricos e os devaneios, constituindo-se aspectos fundamentais para a conformação dos textos aqui escolhidos.

2. "A memória é deveras um pandemônio"²²: algumas considerações teóricas acerca da memória

Um sabor da infância, a cor de um vestido, uma sensação perpassando os sentidos, cartas encontradas ao acaso, páginas de livros dobradas... Fragmentos diversos podem evocar memórias e afetos pessoais, assim na vida como na ficção. A rememoração desponta como traço constitutivo dos romances *Leite Derramado* (2009) e *O Irmão Alemão* (2014), de Chico Buarque, nos quais o leitor é convocado a acompanhar o desfiar das lembranças de seus narradores protagonistas, Eulálio e Ciccio.

A noção freudiana de memória mostra-se central na interpretação dessas obras, na medida em que aponta para o caráter residual e ficcional de sua construção. De modo análogo à celebre canção “Construção” de Chico, em que as repetições ganham maior expressividade e distintas significações a cada alteração da palavra final dos versos, também nos romances o elemento de novidade, acrescido a cada nova elaboração das “mesmas” lembranças, revela algo acerca dos sujeitos que narram e de seu próprio tempo.

Questão central em ambos os romances, a dimensão da memória é capaz de mobilizar afetos e de articular aspectos subjetivos, históricos e culturais. Nesse contexto, uma leitura que busque as confluências entre o literário e o psicanalítico abre espaço para refletir sobre tais entroncamentos, bem como sobre os limiares entre ficção, memórias e autoficção, tencionando-os. Dito de outra forma, nesses romances encontram-se personagens marcadas por perdas e atravessadas por memórias, que são recontadas de modo alinear, em um movimento que desvela, simultaneamente, uma história particular e, ainda, outras, sociais e culturais. Antes de acompanhar como esses movimentos se processam textualmente, no entanto, cabe um levantamento sucinto de algumas das principais considerações teóricas sobre

²² BUARQUE, Chico. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 41.

a memória, a fim de situá-las, primeiro, no domínio da psicanálise e, depois, cabe acrescentar algumas referências selecionadas do campo dos estudos sociais.

A questão da memória é central para a psicanálise, uma vez que os relatos de sonhos ou práticas de livre associação em análise só podem ser comunicados graças à memória do analisando – aquele que narra suas recordações e, ao fazê-lo, aproxima-se de possíveis elaborações –, de forma que, sem a memória do sonho organizada em forma de relato, não haveria sequer possibilidade de realizar o trabalho de interpretação. A teoria freudiana ensina que, assim como as narrativas, os fragmentos de memória dos sujeitos são, em certa medida, ficcionalizados, sempre mediados pela construção verbal. Sigmund Freud retoma e amplia o conceito de memória dentro da teoria psicanalítica inúmeras vezes ao longo de sua obra, em ensaios significativos, percorrendo o caminho teórico brevemente esboçado a seguir.

Em "Lembranças encobridoras", ensaio de 1899, o psicanalista inicia com o questionamento sobre o motivo de a maioria das lembranças da infância se perderem, ou de algumas recordações serem, à primeira vista, triviais ou pouco significativas, em detrimento de vivências que se julgam relevantes. Chega à hipótese de que haveria, então, duas forças atuando simultaneamente: uma no sentido de apagar e outra no de manter a recordação – o resultado desse conflito produziria uma lembrança aparentemente descolada do evento principal, mas intimamente ligada a ele, que, justamente por ter sido deslocada, perde os elementos importantes e passa a parecer trivial (FREUD, 1899, p. 290). Assim, a lembrança parece incompreensível porque o que importa não está explícito, mas apenas a ela relacionado. Nas palavras de Freud, "a retenção se deve, de fato, à relação que existe entre seu conteúdo e um conteúdo diferente, que foi suprimido" (FREUD, 1899, p. 291), isto é, há um recalçamento do conteúdo conflituoso e a substituição por outro, não essencial, da mesma experiência.

Mais adiante, em 1914, no texto "Recordar, repetir e elaborar", o autor ressalta que o trabalho analítico depende de que o analisando se lembre, de forma que as recordações serão elementos disparadores para a compreensão da neurose por trás dos sintomas apresentados (FREUD, 1914, p. 195). Embora pareça mais rápido e fácil provocar as lembranças por meio da hipnose, Freud passa a julgar que tal processo não se mostrava tão efetivo. O que ele nota, não obstante, é que, no processo de análise, quanto mais resistência houver no sentido de evitar a lembrança, mais o analisando tenderá a "agir", repetindo determinadas estruturas – no âmbito clínico, o papel do analista seria o de tornar tal processo claro ao analisando, que poderia, em algum momento a partir daí, elaborar suas questões.

Em "Uma nota sobre o bloco mágico", datado de 1924, Freud volta-se à questão da memória, partindo de uma analogia entre a lousa e o funcionamento do sistema psíquico. A ideia de funcionamento do sistema perceptivo lembraria uma espécie de lousa na qual uma mão escreve enquanto a outra levanta sua superfície e a apaga, deixando vestígios (FREUD, 1924, p. 256). Dessa feita, ainda que os registros mnêmicos sejam 'apagados', é possível encontrar traços deles no sistema consciente – e, por analogia, nos rastros presentes nas construções literárias analisadas.

Ampliando o escopo relativamente à concepção de memória,²³ observa-se a existência de ampla bibliografia sobre o tema, sob os mais diversos aspectos. Alguns pesquisadores vêm apontando, inclusive, um aumento crescente no interesse acerca do estudo da memória no campo acadêmico; Jacques Le Goff é um dos que levanta essa questão, atento ao fato de que

²³ Uma visada retrospectiva acerca desse tema conduz à mitologia greco-romana, segundo a qual Mnemósine, filha do Céu e da Terra, personificaria tal virtude. Consta no mito que, de sua união com Zeus, teriam nascido as nove Musas, ou Graças, responsáveis por conferir aos poetas a inspiração para suas criações (RAPOSO, 1973, p. 369). As epopeias de Homero, por exemplo, iniciam justamente com reverências e com agradecimentos às musas guardiãs dos dons necessários à construção do poema épico. Memória e Literatura, assim, conjugam-se e confundem-se de inúmeras formas em toda a história da cultura ocidental. Embora haja versões diferentes para o mito das Musas, é consensual a afirmação de que uma delas seria Clio, personificação da História (CIVITA, 1973, p. 38). Tal vínculo é lembrado com o intuito de demonstrar o reconhecimento da existência de uma relação intrínseca entre os conceitos aqui mobilizados de memória, literatura e história, pensadas como áreas de investigação do saber humano.

deter sua própria versão da memória coletiva sempre foi uma das estratégias utilizadas na luta de forças sociais por poder (LE GOFF, 2013, p. 422).

Falar sobre o lembrar implica, ao mesmo tempo, admitir a dimensão inevitável do esquecer. Em seu longo estudo *A memória, a história, o esquecimento* (RICOEUR, 2007), o filósofo Paul Ricoeur põe em pauta, justamente, o desafio colocado pelo binômio esquecimento e lembrança, visto que o primeiro arruinaria o ideal de confiabilidade da memória (RICOEUR, 2007, p. 40). De fato, para além da dimensão de ficcionalização inconsciente, presente no ato de rememorar, seria impossível precisar uma única memória, correta e oficial, assumindo que os indivíduos se encontram atrelados a uma esfera coletiva.

Para o sociólogo Maurice Halbwachs (2006), consequentemente, a memória do indivíduo não pode ser pensada senão em relação a certos quadros estáveis que o vinculam à sociedade de que faz parte; de modo que até mesmo as memórias individuais estariam sujeitas a influências externas, no contato com vivências em interação com outros indivíduos, conferindo maior valor à coletividade. Dessa forma, a memória individual, isolada, não seria condição suficiente para recordação e reconhecimento de lembranças, ou seja, a individualidade não passaria do resultado de diversos encaixes de construções sociais com as quais o sujeito teve contato ao longo de sua história particular. Segundo o autor, então, mesmo a sucessão de lembranças mais pessoais “sempre se explica pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos ambientes coletivos” (HALBWACHS, 2006, p. 69).

Igualmente atenta à intersecção entre singular e coletivo no processo de rememorar, Eclea Bosi conduziu uma pesquisa com idosos, em São Paulo, que se tornou referência nos estudos da área, registrada na obra *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos* (BOSI, 2003). Na esteira de Henri Bergson, a psicóloga retoma sua distinção entre a memória-hábito e as lembranças do passado (BERGSON, 1999); sendo que a primeira estaria ligada a

mecanismos motores em operações recorrentes e reproduzidas culturalmente, enquanto as memórias do segundo tipo, lembranças do passado, ocorreriam de forma isolada e singular em forma de lembrança pura, mais próxima do domínio do inconsciente, presentes no sonho e na poesia.

Partindo da confluência inextricável entre memória particular e social, Eclea Bosi ressalta, acerca da memória política colhida a partir de relatos de idosos, que a reconstrução do passado é realizada invariavelmente conforme a visão ideológica do presente do velho que narra. Além disso, pontua que

A lembrança de certos momentos públicos (guerras, revoluções, greves...) pode ir além da leitura ideológica que eles provocaram na pessoa que os recorda. Há um modo de viver os fatos da história, um modo de sofrê-los na carne que os torna indelével e os mistura com o cotidiano, a tal ponto que já não seria fácil distinguir a memória histórica da memória familiar e pessoal (BOSI, 2003, p. 464).

A autora frisa, ainda, o fato de que a lembrança deve ser compreendida como uma construção realizada a partir da visão de mundo e condições do presente. Explica que, para o adulto ativo, há uma distinção clara entre vida prática e memória como fuga e contemplação, já o velho, no entanto, afastado das atividades práticas, “está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida” (BOSI, 2003, p. 60). Considerando, novamente com Halbwachs (2006), a função social regendo a atividade mnêmica, chega à noção de que à velhice estaria reservada a função social do lembrar, de modo que o velho representaria a memória da família e do grupo a que pertence. Mais uma vez, cumpre ressaltar que a reconstrução do passado é realizada invariavelmente conforme a visão ideológica do presente do velho que narra – ponto ao qual se voltará durante a análise literária.

Eclea Bosi pondera, também, que a velhice é caracterizada por um longo declínio, “intermitente”, e marcado por uma “dolorosa lucidez” (BOSI, 2003, p. 76). Nota, contudo, que o velho de uma classe favorecida defende-se da rejeição social pela acumulação de bens,

de modo que “suas propriedades o defendem da desvalorização de sua pessoa” (BOSI, 2003, p. 77). Afirma, em seguida, que “o velho sente-se um indivíduo diminuído, que luta para continuar sendo um homem” (BOSI, 2003, p. 79), pela impotência de comunicar sua experiência, devido ao declínio biológico. Assim, relegado à marginalização social, a vida do ancião “ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância” (BOSI, 2003, p. 82); no limite, sua vida atual “só parece significar se ela recolher de outra época o alento” (BOSI, 2003, p. 82). Em outras palavras, a filósofa Simone de Beauvoir já afirmara, em *A velhice*, que “às degradações da senescência”, os idosos “opõem uma imutável essência e narram incansavelmente para si mesmos aquele ser que foram e que sobrevive neles” (BEAUVOIR, 2018, p. 380).

Analogamente, em seu *Convite à Filosofia*, Marilena Chauí (2000) sublinha a desvalorização da memória de modo geral na contemporaneidade e, por consequência desse processo, um crescente descaso pelos anciãos, “considerados inúteis e inservíveis em nossa sociedade, ao contrário de outras em que os idosos são portadores de todo o saber da coletividade, respeitados e admirados por todos” (CHAUÍ, 2000, p. 161). Ademais, reflete que “a memória não é um simples lembrar ou recordar, mas revela uma das formas fundamentais de nossa existência, que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado” (CHAUÍ, 2000, p. 164); mais do que isso, retoma Freud, ressaltando que “a memória é o que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (mas podendo permitir esperá-lo e compreendê-lo)” (CHAUÍ, 2000, p. 164).

Tanto as noções de tempo como as memórias são constantemente (re)organizadas e (re)criadas pelos indivíduos – quase sempre de modo inconsciente (FREUD, 1914). Nesse sentido, a historiadora Régine Robin reitera, na esteira da crítica, que “[o] passado não é livre. [...] Ele é regido, preservado, explicado, contado, comemorado ou adiado. Quer seja celebrado

ou ocultado, permanece uma questão fundamental do presente” (ROBIN, 2016, p. 31). A autora utiliza-se de uma analogia, na qual aproxima as múltiplas representações lacunares do passado a “camadas geológicas entrelaçadas, plissadas como depois da formação de uma cadeia de montanhas ou algum outro cataclismo” (ROBIN, 20016, p. 40). Para reforçar a compreensão, comenta que o presente “não é um tempo homogêneo, mas uma estridente articulação de temporalidades diferentes, heterogêneas, polirrítmicas” (ROBIN, 2016, p. 40). Do mesmo modo, as recordações nunca são homogêneas, estando profundamente entrelaçadas ao contexto social e à subjetividade que as evoca, conforme se procurou sublinhar.

No caso dos idosos, especificamente, Eclea Bosi relata como a experiência de escuta do velho demonstra que não se trata apenas de lembrar uma ou outra imagem, pois em lugar disso “ele evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca ele está vivendo atualmente e com intensidade a sua experiência” (BOSI, 1994, p. 44). A autora deixa uma recomendação aos jovens pesquisadores que se interessem em trabalhar com idosos; diz ela: “[a] fala emotiva e fragmentada é portadora de significações que nos aproximam da verdade. Aprendemos a amar esse discurso tateante, suas pausas, suas franjas com fios perdidos quase irreparáveis” (BOSI, 1994, p. 65) – sugestão especialmente significativa para esta leitura, em cujas “franjas” se podem ler muito da história e subjetividade contemporâneas.

*

Partindo desse referencial teórico, pode-se pensar, por exemplo, como a compreensão psicanalítica dos mecanismos da memória auxilia a desvendar o texto literário ou, também, em que medida o processo de escrita se apropria das características da (re)criação de lembranças ou as reproduz. Visto que a memória, tantas vezes, integra-se à literatura, seja

como tema, seja como técnica na construção textual; cabe a esta leitura analisar as possíveis formas que ela assume enquanto tema central na composição de *Leite Derramado* e *O Irmão Alemão*. Propõe-se, aqui, uma leitura da memória como um índice capaz de revelar aspectos outrora velados tanto dos protagonistas, como da história brasileira, que se faz presente nos dois romances. Nesse sentido, ela seria tomada como o elo indissociável entre a construção singular e a cultural. Uma leitura psicanalítica justifica-se pela visada proposta, com Freud, de um discurso que dissimula e, em parte, ficcionaliza a realidade referencial ao contá-la. Importa, aqui, não só rastrear as falas, mas também os silêncios dos narradores, notando a maneira pela qual se constitui, textualmente, a revisão da história da linhagem dos Eulálios, em *Leite Derramado*, e a busca pelo irmão como mote para compreender e reescrever o próprio passado, em *O Irmão Alemão*.

É fundamental observar, ainda, como distintas teorias fornecem múltiplas possibilidades interpretativas à obra literária. Assim, a memória de Bergson (1999), pensada como ponto de confluência entre passado e presente, evoca as passagens constantes entre os tempos distintos operadas no romance, que deixam o leitor à mercê de certa imprecisão temporal, sobretudo nos inúmeros momentos de devaneio de ambos narradores-protagonistas, marcados no texto, entre outros índices, pela alternância de tempos verbais. Já a memória social de Halbwachs (2006) faria pensar nas tantas construções coletivas vigentes na sociedade, e em como a experiência representada ficcionalmente por essas personagens ecoa “quadros” de seu próprio tempo, motivo pelo qual se afirma, por exemplo, a possibilidade de ler o país a partir desses registros. Por sua vez, Eclea Bosi (2003), ao voltar o olhar especificamente para a lembrança do idoso, associando a ação de rememorar ao esvaziamento da função social desses indivíduos, conclui que o lembrar passaria a ser, em síntese, a função derradeira cabível aos velhos. A esse ponto pode-se associar, deslizando da práxis para o campo simbólico, a reflexão sobre as funções psíquicas do lembrar – lembrar para elaborar o

vivido, lembrar para permanecer vivo? Ou lembrar como forma de compromisso contra o esquecimento?²⁴

Recorrendo, novamente, à elaboração de Paul Ricoeur – “o esquecimento é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória” (RICOEUR, 2007, p. 141) – pode-se dizer, por exemplo, que os deslizamentos no encaixe entre lembrar e esquecer compõem o eixo central no campo temático nos romances aqui focalizados, visto que sua construção é pautada no rememorar de dois idosos, e, para além do enredo, o jogo entre lembrança e esquecimento ganha espaço na composição formal, arruinando igualmente qualquer ideal de confiabilidade que se pudesse atribuir aos narradores.²⁵

Retomando a distinção entre história e memória, duas “formas de entendimento do passado que nem sempre se confundem ou mesmo se complementam”, Lilia Moritz Schwarcz (2019, p. 19) pontua que, enquanto a primeira carrega lacunas e incompreensões, a segunda “traz invariavelmente para o centro da análise uma dimensão subjetiva ao traduzir o passado na primeira pessoa” (SCHWARCZ, 2019, p. 20). A historiadora evoca o par lembrança e esquecimento relacionando-o ao contexto atual, em que poucos se lembrariam “do quanto ela [história] é capaz de esquecer”, pois quase não se destaca “sua genuína potencialidade de reiterar e repetir. E a história brasileira não tem como escapar a essas ambiguidades fundamentais [...]” (SCHWARCZ, 2019, p. 223).

²⁴ Tal dimensão é evocada por pensadores que tematizam a memória dos traumas históricos. É o que faz, por exemplo, a ensaísta Jeanne Marie Gagnebin ao retomar os escritos de Walter Benjamin, reiterando o tema do holocausto e refletindo sobre a importância da memória em relação a esse marco. Coloca-se, pois, a questão da obrigação de lembrar, aproximando a memória a uma dimensão ética e política, capaz, ao mesmo tempo, de lutar contra o esquecimento e contra a denegação, evitando a repetição do horror (GAGNEBIN, 2018, p. 47). Para mais sobre esse tema, ver, entre outros, SELLIGMAN-SILVA, 2008.

²⁵ Lembre-se que, apesar da impressão de tempo presente construída na narrativa, e mesmo que a maior parte do enredo desse romance esteja colado à juventude da personagem (posto ser o período que concentraria, ao mesmo tempo, suas investigações acerca do irmão alemão e o desaparecimento do irmão Domingos, ocorrido no contexto da repressão ditatorial, centrais ao desenvolvimento da obra), a leitura dos últimos capítulos de *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014) permite afirmar que sua narração seja também empreendida por um idoso – evidentemente guardadas as diferenças de seu contexto em relação ao do protagonista de *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009).

Alguns episódios emblemáticos da história do Brasil surgem reiteradamente nas obras de Chico Buarque. Considerando os dois romances aqui analisados, devem-se destacar, entre outros eventos, a escravidão, a passagem pelas repúblicas velha e nova, o período de ditadura militar e a reabertura democrática, aproximando-se do passado recente, até 2014. Ao lado desses marcos históricos, há o registro dos modos de viver em distintos bairros do Rio de Janeiro e São Paulo, sobretudo na segunda metade do século XX, além de questões socioculturais, como o crescimento das favelas nas periferias das grandes cidades, o aumento vultoso dos fieis das igrejas evangélicas, a modernização representada pelo uso de máquinas fotográficas, viagens de navio e, posteriormente, de avião, o crescimento da internet e as novas relações dela provenientes. Note-se, contudo, que boa parte desses acontecimentos, sobretudo os mais evidentemente políticos, passam à margem dos protagonistas, que só os sentem muito sutilmente, na maioria das vezes, alheios aos fatos ou voltados às próprias obsessões.

Tanto para Eulálio como para Ciccio, não há questões psíquicas referentes aos conflitos sociais, posto que ambos estão mais atravessados por questões de identificação familiar. Eulálio imagina pertencer a certa estirpe privilegiada, embora não seja capaz de assumir a posição do pai, até a tarefa de carregar o nome do patriarca, qual um eco fantasmagórico, é-lhe penosa. Por sua vez, Ciccio parece definir-se – ora pela projeção, sempre parcial e deficitária, ora pela diferenciação – sempre em relação aos outros, sobretudo o pai e os irmãos, reais ou fantasiados. A lembrança, nesses casos, parece cumprir o papel fundamental de repassar traumas singulares e históricos.

Resta observar, ainda, um aspecto sobre a memória, que, nessas narrativas, pode ser lido como um “resgate compensatório”, ao se pensar que, na primeira obra, a longa fala de Eulálio tem a função de obliterar, em alguma medida, as inúmeras perdas sofridas – desde o prestígio social à esposa ausente – e de conservá-lo vivo. Já na segunda, há um sujeito

igualmente marcado por perdas, cujo testemunho resgata uma parte da história nacional, bem como repõe, conforme seus desejos, sua trajetória de busca por compreensão de si mesmo. Nos dois casos, os protagonistas narram para reelaborar as lembranças e, em última instância, para não serem esquecidos. Seguindo essa proposta de leitura, pode-se compreender a fala dessas personagens como um modo encontrado com o intento de aplacar parcialmente a dor, sublimando as perdas por intermédio das palavras (em processo semelhante ao descrito por Freud (1917) na elaboração das perdas por meio do trabalho do luto), ainda que em contextos diferentes, conforme se verá a seguir.

3. "E qualquer coisa que eu me lembre agora vai doer"²⁶: a vasta ferida da memória em *Leite Derramado*

O primeiro capítulo do livro anuncia ao leitor muito do que se encontrará ao longo do romance. Alguns índices relevantes à compreensão da obra já aparecem esboçados nessa narrativa alinear, que vai se moldando e se repetindo inúmeras vezes, conforme as lembranças de um narrador idoso, cujas repetições surgem inerentes ao processo de lembrar e à própria velhice.

Desde a primeira página, a confusão do narrador é apresentada figurativamente pelas confusões verbais presentes na escrita. Ele parte de uma projeção para o futuro, "Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância" (BUARQUE, 2009, p. 5), com uma fala em que a felicidade relacionada ao passado próspero já figura igualmente, colocada desde as primeiras linhas. O leitor vai entendendo, aos poucos, que se trata de alguém hospitalizado, medicado, posto que justifica não ter qualquer sequela por influência da morfina. Então, ele começa a oferecer à enfermeira a quem se dirige uma espécie de enxoval, que ela ganharia com o casamento deles, tentando convencê-la a tal. Entre os itens da herança familiar, como cristais, baixelas e joias, surge o nome da família, justaposto ao lado daqueles objetos materiais importantes. Em seguida, a promessa que ele faz a essa noiva em potencial é que ela poderia dar ordens aos empregados, isto é, promete um pouco do prestígio de que gozara outrora ao lhe oferecer o nome, as joias e a chance de mandar, passando de subordinada a patroa. Além disso, ela teria a chance de montar no cavalo da antiga mulher – a primeira menção a ela é marcada pelo adjetivo 'antiga', que não se repetirá neste capítulo, em outro índice de sua confusão temporal. Continuando, levanta a hipótese de que, na ausência de luz elétrica, ele providenciaria um gerador para que a noiva pudesse ver televisão. A TV, como se verá adiante, é mencionada como um elemento relacionado à cultura de massas, à

²⁶ BUARQUE, Chico. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 10.

baixa cultura; desde já, vê-se, pois, em que categoria ele colocaria essa pretendente, movimento que será repetido.

Os verbos utilizados pela personagem seguem um ritmo de alternância entre o modo subjuntivo, das hipóteses, surgido em "quando eu sair", "se na fazenda não tiver luz", e muitos verbos no futuro, prometendo o que ela terá, caso aceite sua proposta. Retomando o desfile de vantagens oferecidas, a presença do ar condicionado é responsável por mudar o rumo da fala de Eulálio em uma digressão acerca da mulher amada em comparação com a família, sobretudo com a rígida mãe dele. Desloca-se, dessa forma, para o suor do corpo causado pela alta temperatura, imaginando como seus antepassados teriam lidado com o calor intenso do Rio de Janeiro, e, seguindo tal pensamento, caracteriza a esposa, que gostava de sol e voltava “afogueada” dos passeios à praia, com um tom depreciativo.

Em nova oscilação, lembra-se de que o chalé não existe mais, o que, contudo, não causaria problema, pois poderiam morar no casarão em Botafogo, e o faz sempre em tom de promessas de grandeza, valorizando o local. O idoso oferece, também, um ideal de vida ligado ao senso comum ao falar de plantar árvores, de escrever livros e de ter filhos, mesmo deixando entrever que, para ele, a vantagem de casar-se com a enfermeira seria o cuidado integral que lhe restituiria a saúde. Anuncia que ela teria a chance de opinar a respeito do local de moradia, podendo escolher entre a distante fazenda ou o casarão em Botafogo, e só então se lembra de que o último não pertence mais à família, uma vez que fora vendido pelo genro "a preço de banana". Enquanto ele vai se perdendo nas lembranças, as conjunções adversativas vão marcando as oscilações entre a realidade e as hipóteses, entre as suposições e as incursões pelo passado; a repetição do 'mas' como adversativa é muito própria da linguagem coloquial, falada, bem como algumas expressões de época usadas, tal como "mil oitocentos e lá vai fumaça"; a questão da oralidade fica bem marcada, ainda, na escrita sem divisão de parágrafos, contribuindo à verossimilhança da narrativa oral.

Afirmações como "acabo de me lembrar", no presente, ou "acho que me desapropriaram a fazenda" e "[e]stou pensando alto para que você me escute. E falo devagar, como quem escreve, para que você me transcreva" demonstram a intencionalidade de que sua fala seja inscrita – ele completa dizendo que fala devagar para facilitar, de modo que sua interlocutora não precisaria ter habilidades de "taquígrafa", novamente insinuando duvidar da capacidade intelectual da enfermeira. Na sequência, percebe que talvez esteja falando sozinho ao notar que a novela teria acabado e que a televisão permaneceu ligada, chegando, então, a desconfiar que a manutenção do aparelho ligado seja para abafar a sua voz e não atrapalhar os outros pacientes. Nesse ponto, Eulálio afirma que seria mais discreto se ali houvesse mulheres, afirmando que jamaisalaria de determinado assunto, o qual passará a narrar a seguir, contando episódios de descoberta sexual ao lado do pai. Por seu relato, sabe-se que suas primeiras incursões no sexo foram marcadas pela dominação, com mulheres que eram expostas a certo ritual voyeurístico, em uma imagem muito clara de submissão. De acordo com seu relato, havia ali um pequeno campeonato para decidir quem iria ao quarto com o jovem Eulálio, sempre com incentivo do pai, que o acobertava, escondendo os tais fatos da mãe (se a mãe “falava por metáforas”, segundo o narrador, não há metáforas em relação à forma como essas mulheres eram tratadas). Observa-se que o dinheiro aparece como mediador da relação sexual e do prazer, em uma dinâmica que se reproduzirá ao longo da vida de Eulálio (com Matilde, há, pois, uma dominação econômica, e pode-se pensar também nas prostitutas que ele contrata para se vestirem como a esposa); e, mais ainda, tem-se o prazer da dominação como algo que se aprende, à semelhança de uma herança patriarcal.²⁷

Eulálio fornece um dado histórico de sua época ao dar notícia de que em todas as ditas boas casas só se falava francês na presença de empregados. O idioma aparece como distinção necessária, lançando luz à austeridade da mãe, evidenciada ao exemplificar que até um pedido

²⁷ Após a morte do pai, Eulálio chega a se perguntar se teria herdado a sua lascívia, corroborando essa hipótese; ele declara: “Quem sabe se, inadvertidamente, eu não teria me apossado da volúpia do meu pai, assim como da noite para o dia herdara gravatas, charutos, negócios, bens imóveis e uma possível carreira na política” (p. 32).

pelo saleiro era considerado assunto de família. Se ele conta de um tempo em que o francês circulava com muito mais naturalidade do que hoje no Brasil, conta também que só o idioma estrangeiro não era suficiente porque, então, até os empregados o compreendiam, motivo que os obrigaria a falar por metáforas – de modo que o uso da língua como um todo é um marcador social, utilizada como garantia de divisão e de distinção social.

Uma nova adversativa – "Mas hoje a moça não está para conversas, [...] vai me aplicar a injeção" (BUARQUE, 2009, p. 8) – marca a mudança de volta para o registro de realidade imediata, do que estaria acontecendo de fato, quando a enfermeira está cumprindo a praxe hospitalar, prestes a aplicar-lhe uma injeção; os comentários do narrador indicam que ele já estaria internado há algum tempo, demonstrando conhecer bem a rotina que o cerca e, inclusive, o efeito que o calmante produziria nele. Menciona, assim, um caminho do sono, composto pela imagem sugestiva de um "corredor cheio de pensamentos". Enquanto isso, Eulálio mantém-se atento aos ruídos – afinal, não restam muitas alternativas a um idoso sozinho e acamado –, vai ouvindo sons e registrando o cotidiano do hospital, em que a presença iminente da morte é figurada por passos de médicos e de padres; menciona também sirenes e buzinas, tentando absorver com a audição tudo o que está acontecendo à sua volta, em uma expectativa constante. Tal expectativa é o que lhe resta, é a mão que o "sustém pelos raros cabelos" (BUARQUE, 2009, p. 8), até topar na porta de um pensamento oco que o traga para as profundezas do sonho (BUARQUE, 2009, p. 8). Quando o sonífero, finalmente, faz efeito, sai do corredor de pensamentos para entrar em um único oco, que guardaria o sono e os sonhos, em preto e branco, à semelhança das fotografias pelas quais guarda grande apreço, ou, talvez, remetendo, pela ausência de cores, a um mergulho em suas memórias do passado. Assim como nos velhos retratos colecionados pelo eu-lírico de "Retrato em branco e preto", canção composta por Chico e Tom Jobim, em 1968, Eulálio "teima" em rever memórias e lembranças de um passado perdido, ainda que o resultado seja "maltratar" seu coração, pois,

nas palavras do narrador centenário: "qualquer coisa que eu me lembre agora vai doer, a memória é uma vasta ferida" (BUARQUE, 2009, p. 10).

Se, por um lado, os retratos são valorizados como guardiões de memórias; outra forma de representação imagética é preterida, compreendida como uma metáfora para a subalternidade, frequentemente explorada no romance, a saber, a presença constante e incômoda do aparelho de televisão ligado. No discurso de Eulálio, constrói-se uma oposição diametral entre o popular, representado pela TV como instrumento de difusão de cultura em massa e, portanto, desvalorizado, e a cultura erudita (representada pela música clássica e, sobretudo, pelo domínio da língua francesa), a qual defende e evoca a fim de mobilizar algum resquício de distinção para si. Ironicamente, as tentativas de exposição de prestígio social como capital simbólico²⁸ vão fracassando e ridicularizando a personagem gradativamente. Isso ocorre não apenas quando desconfia que o volume da televisão é aumentado para encobrir seu palavrório no hospital, mas também em ocorrências que evidenciam a derrocada do uso de seu sobrenome como moeda de troca em obtenção de favores, prática informalmente conhecida como “carteirada”. Uma das passagens, que expõe ironicamente o narrador, reproduz um diálogo risível entre Eulálio e um motorista, que se recusara a esperá-lo: “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” (BUARQUE, 2009, p. 50). Em seguida, Eulálio afirma não poder censurar tal desaforo, admitindo seu esnobismo em um *mea culpa* forçado: “fazia muito calor no carro, ele era um mulato suarento, e eu a me dar ares de fidalgo” (BUARQUE, 2009, p. 50), em que recorre, novamente, à menção da raça como elemento implícito de superioridade.

Ao longo da leitura atenta desse capítulo inicial, pode-se notar que o desenrolar da narrativa dessas memórias tem estrutura similar à organização dos sonhos tal qual a descrita

²⁸ Expressão cunhada por Pierre Bourdieu, apontando para o crédito e a notoriedade que determinados signos culturais podem conferir a quem os detiver, ampliando a noção de desigualdades para além da relação do capital unicamente econômico, relacionado à renda em si (BOURDIEU, 2013).

por Freud. Percebe-se, por exemplo, a presença de mecanismos compositivos, como o deslocamento, quando, a cada corte para digressões na história contada por Eulálio ou pela aparente livre associação de ideias da personagem, são encadeados conteúdos como fluxo de consciência desse narrador. O tema dos sonhos faz-se bastante presente em *Leite Derramado*, conforme se observará adiante, seja no arranjo mais próximo do trabalho onírico como recurso formal de uma construção textual das rememorações de um idoso, seja na menção constante a sonhos da personagem, que se mesclam várias vezes a momentos de vigília e de devaneio – como ao enunciar: "[...] mas acho que agora já entrei no sonho" (BUARQUE, 2009, p. 21).

3.1. Ecos de Eulálios: a genealogia de um “nós”

As passagens até aqui selecionadas evidenciam as insistentes menções à linhagem dos Eulálios d'Assumpção pulverizadas por todo o romance, de modo que vale o esforço de reconstruí-la a partir de informações fragmentárias das memórias do narrador. O mais antigo membro de que se tem notícia nesse relato é Dom Eulálio, tataravô do narrador, um próspero comerciante português; na sequência, vem o General Assumpção, tetravô, cujo grande feito teria sido a coragem de desafiar o francês Robespierre; o Eulálio trisavô, por sua vez, que teria desembarcado no Brasil com a corte portuguesa, dando início à história brasileira da família, distingue-se porque teria sido, supostamente, confidente de dona Maria, a Louca. Durante o período do Império, o bisavô de Eulálio fora barão, próximo a Dom Pedro; o avô, por seu turno, teria sido o mandatário de um projeto eugenista que objetivava devolver os negros para a África, considerando o fim da escravidão com a Lei Áurea, proclamada em 1888. As amizades influentes das quais o neto se vangloria no presente proviriam, nesse caso, do contato com Dom Pedro II e, por correspondência, com a rainha Vitória da Inglaterra.

Aproximando-se da história mais recente do Brasil, já no período republicano, o senador Eulálio d'Assumpção, pai do protagonista, é apresentado como um político influente e corrupto, assassinado a tiros em uma *garçonnière*, provavelmente devido à vingança pelo caso extraconjugal que mantinha à época. A morte do pai anuncia, de certa forma, a perda do prestígio que se seguirá, partindo do narrador, atingindo, consequentemente, seus descendentes e se aprofundando a cada geração.

O centenário Eulálio Montenegro d'Assumpção nasce no dia 16 de junho de 1907, durante o período da chamada República Velha, compreendido desde o governo de Teodoro da Fonseca até o início da Era Vargas em 1930. A história de Eulálio está atrelada à da República brasileira; ao longo de seus cem anos, ele foi espectador de diversos governos, inclusive o do período ditatorial e o da seguinte reabertura democrática do país, iniciada em 1984, passando por eleições diretas para presidência, até o governo Lula, vigente em 2007, ano em que ocorreria o relato encenado no livro. Eulálio não tem um filho homem para continuar sua linhagem, apenas Maria Eulália, que "mancha" o nome da família ao se casar com o estrangeiro Amérigo Palumba – sugerindo metaforicamente a miscigenação brasileira –, que a abandonaria com o filho Eulálio d'Assumpção Palumba e com uma série de dívidas acumuladas. Ela não tem uma ocupação específica e acaba por viver sempre às custas do pai, o que a torna, portanto, a responsável por parte significativa da dilapidação da herança dele, com o auxílio dos diferentes pares românticos com os quais se relaciona.

O filho de Maria Eulália, Eulálio d'Assumpção Palumba, é morto na ditadura por aliar-se ao comunismo; após sua morte, Maria Eulália é convocada a buscar um neto que desconhecia na penitenciária feminina. Assim, chega à família Eulálio d'Assumpção Palumba Júnior, o bisneto rejeitado pela avó e criado pelo protagonista do romance. O rapaz, com traços negros, entra para o tráfico e chega a ter sua prisão coberta pela mídia (aquela mesma televisão, rebaixada, é o veículo que anuncia a prisão de um descendente dos Eulálio

d'Assumpção, em mais um dos muitos índices da derrocada familiar). Com destino semelhante ao do bisavô senador, esse Eulálio é morto a tiros em um motel, confundido com um sequestrador. O último membro da linhagem, Eulálio d'Assumpção Palumba Neto, também surge de forma surpreendente, fruto de um caso daquele Eulálio morto, enviado para entrega como um objeto; este último Eulálio, de olhos azuis e de cabelos claros, não obstante, é adorado pela bisavó. Sabe-se dele, apenas, que, na idade adulta, teria amigos ricos a quem, segundo o narrador, prestaria alguns serviços. Conforme se pode notar, o relato não destaca as mulheres, a cuja linhagem genealógica não se faz menção, de modo que os feitos dignos de orgulho e de nota estão sempre associados ao gênero masculino.

3.2. Espaços da memória: marcadores sociais

De modo análogo ao declínio vivido pela linhagem descendente de Eulálio, marcada não mais pela altivez dos antecessores, mas por certa apatia e passividade, é possível acompanhar um processo equivalente em relação aos lugares ocupados pela família. No tocante à memória afetiva e espacial, Tatiana Sena pondera que "as residências arruinadas – fazenda, casarão, chalé – compõem uma geografia imaginária de escombros, que o narrador revolve, à procura dos fragmentos de uma felicidade pretérita" (SENA, 2014, p. 257).

O caminho percorrido com as mudanças físicas é circular, pois tem início e fim nas mesmas terras, ainda que em condições drasticamente opostas. O espaço da feliz infância de Eulálio é a fazenda na raiz da serra, figurando abundância e manutenção de privilégios, local que guarda memórias da escravidão. O segundo lugar é o casarão neoclássico em Botafogo, cuja arquitetura afrancesada traz vestígios da *Belle époque*; Sena lembra que este local seria substituído, no futuro, por um prédio de arquitetura moderna, simbolizando a mudança de valores sociais e a consequente perda de espaço dos ideais aos quais Eulálio se identifica

(SENA, 2014, p. 259). Em seguida, vem o chalé em Copacabana, ambiente de sua breve vida conjugal, guardando lembranças desse período; depois de perder essa propriedade, o próximo espaço será um apartamento na Zona Sul, a partir de onde o declínio de Eulálio se aprofunda; a parada seguinte será um exíguo apartamento na Tijuca, Zona Norte do Rio, cenário em que já não há privacidade ou distinções sociais, circunstância evidenciada quando os militares o invadem à procura de evidências contra o neto comunista. Por fim, devido às dívidas contraídas pelo tataraneto e executadas por um pastor agiota, o destino de Eulálio será o dormitório de um cômodo pegado à igreja, na periferia. A surpresa é perceber que a área habitada é a mesma da fazenda, hoje completamente ocupada em função do crescimento da cidade, restando apenas os escombros da feliz infância desse narrador, "descendente direto da aristocracia rural, o corpo envelhecido e pauperizado de Eulálio serve como metáfora de uma classe senhorial descentrada" (SENA, 2014, p. 259).

Ao acompanhar esse percurso, observa-se que Chico "refaz a saga histórica da decadência inevitável de uma categoria social [...] E, ao fazer isso, coloca inúmeros problemas – desde humano-existenciais até histórico-políticos – para a reflexão do leitor" (SEGATTO, LEONEL, 2012, p. 90). A decadência da linhagem dos Assumpção passa a ser vivida a partir de Eulálio, acentuando-se significativamente com seus descendentes. A perda de prestígio pode ser mensurada de diversas formas, como se percebe em relação ao nome da família, sobretudo, e ganha interessantes configurações espaciais, tanto no âmbito privado (a mudança de endereço apontando para o empobrecimento) como no público, visto que as vias públicas que levam os nomes de alguns familiares de Eulálio vão se modificando igualmente de modo a configurar um percurso de fracasso de que não se pode escapar, tal qual a rua sem saída que recebe o nome do pai, depois de ser retirada de imponentes viadutos e de vias principais da cidade.

3.3. Espaços da memória: marcadores de gênero

Para além da oposição espacial mencionada, deve-se atentar à distinção imposta entre os espaços públicos e os privados e, mesmo dentro desse grupo, em relação às mulheres, visto que elucidam aspectos relevantes à interpretação e à compreensão de certa forma naturalizada de violência de gênero. Parece haver, pois, duas camadas na extensa fala desse narrador centenário: a primeira, mais superficial, que fala sobre os desejos, as frustrações e as perdas; enquanto a segunda, menos monitorada, conta sobre os costumes, mais ou menos reprováveis, de um período longo do país, crivado por preconceitos próprios à elite à qual o narrador tenta, em vão, se filiar. Assim, de um lado, ao contar o histórico de ciúme velado da mãe e da avó, revela certo acordo tácito que permitia ao homem uma série de liberdades impensáveis às mulheres; por outro lado, o ciúme obsessivo que demonstra sentir por Matilde é reforçado, subliminarmente, pelo preconceito racial, responsável por se atribuírem certas características, como a sexualidade exacerbada, às mulheres negras por meio de um discurso falacioso que camufla a violência sexual – semelhante ao que ocorre quando se afirma que o avô chicoteava o escravo já alforriado, pois este teria “precisão de apanhar”. Não se trata, evidentemente, de casos isolados, e sim de retratos pormenorizados de uma época, justificando, desse modo, o que se intenta aqui como uma leitura de Brasil.

De volta às personagens femininas do romance, é notável que, mesmo não exercendo grande influência na genealogia, figuram como elementos decisivos à trama – ora de forma direta, ora por meio de metonímias a partir dos vestidos, vestuário feminino por excelência. Antes de seguir o rastro deixado pelas personagens através de suas peças de roupas, no entanto, vale um comentário a respeito da confiabilidade do narrador, reiterando, novamente, como o olhar do leitor está forçosamente colado à visão de mundo da personagem que narra.

Sendo Eulálio o narrador, a forma com a qual se refere às personagens dá a conhecer também o modo de ver a si próprio. Transita, ao longo da obra, entre a aspiração ao erudito (representado pela mãe, espécie de superego exterior) e o popular (representado pela esposa Matilde). A linguagem participa dessa oscilação, pois, embora as menções e as reflexões sobre o uso da língua apontem para o intento de obedecer ao padrão, à norma culta (como em relação à enfermeira), seu discurso é repleto de coloquialismos e de expressões populares, como variações de “Ih, mas hoje a moça não está para conversa” ou “tudo é mesmo uma merda”, evidenciando, no próprio texto, o descompasso entre idealização e realidade em que o protagonista se encontra.

Tal oscilação pode ser analisada à luz do esquema freudiano à constituição do aparelho psíquico. Grosso modo, Freud aponta para um sistema triangular, formado pelo supereu (*superego*), o isso (*id*) e o eu (*ego*), resultante dessas forças (FREUD, 1910; GARCIA-ROZA, 2019; ROUDINESCO e PLON, 1998). Seguindo a sugestão proposta analogicamente, a triangulação se daria, no romance, com o narrador como o eu, oscilando e, de certa maneira, definindo-se no embate entre os polos representados pela mãe (supereu), cujas características orbitam em torno do gosto pelo clássico, representado metonimicamente pelo piano na sala de estar, lembrada pela sobriedade e pela cor cinza (do vestido comprido e fechado com que presenteia à nora), e, diametralmente, pela esposa (isso), caracterizada pela alegria e pela vivacidade, identificada ainda pelo samba tocado na vitrola, pelo ambiente da cozinha e pela cor laranja (que é a cor do seu vestido e, também, a cor dos ciúmes que o narrador afirma sentir).²⁹

No tocante à vivência do ciúme, é curioso notar que Eulálio alterna entre as características socialmente construídas em torno de percepções de feminilidade e de masculinidade, tornando-se vulnerável e, em contraponto, violento. O décimo primeiro

²⁹ A narrativa leva a crer que o pai do narrador viveu uma triangulação semelhante, tendo no lugar de Matilde a amante ruiva e o espaço da *garçonnière*; nesse caso, porém, teria sucumbido ao polo do prazer, que o conduziu à morte.

capítulo de *Leite Derramado* tem início com uma reflexão sobre o ciúme, evidenciando-o pejorativamente como uma característica feminina. Nesse sentido, relembra a reverberação corporal do mesmo sentido pela avó, que o identificava aos sintomas físicos do reumatismo. Recorda que a avó fora afastada para o casarão de Copacabana – o mesmo onde Eulálio e Matilde morariam, entretanto, nesse casal quem sente ciúmes é o homem, já assumindo, em termos, certa postura passiva que lhe é característica em outras situações.

Diversamente da norma de reclusão ao ambiente doméstico estabelecido para as personagens femininas, Matilde burla tal convenção, não só demonstrando grande apreço às idas à praia, mas, sobretudo, no episódio emblemático do baile ao qual comparece, trajando um excêntrico vestido laranja. É durante esse evento que Eulálio passa a sentir repulsa pela mulher, justamente enquanto estão no ambiente público e, percebendo-se impossibilitado de controlá-la, julga-a vulgar. Os ciúmes do narrador crescem vertiginosamente, conforme assiste à evolução da dança de Matilde com o francês Dubosc. A ira de Eulálio é despertada com a sincronia do casal na apresentação de maxixe, a que Dubosc se referira com entusiasmo como o “ritmo dos negros”, o que explica, em partes, a surpresa na fala “me admirou que minha mulher conhecesse aqueles passos” (BUARQUE, 2009, p. 65). Em seguida, sua visão impregnada transforma o público do salão em um “cabaré”, cujas feições vão se modificando por ação dos ciúmes da personagem, que assevera: “olhando bem, eram pessoas vestidas, ornadas, pintadas com deselegância, e me foi parecendo que também em Matilde, em seus movimentos de ombros e quadris, havia excesso” (BUARQUE, 2009, p. 65-66).

Findo o baile, e já caminhando para o final do capítulo, a volta para casa não lhe é menos penosa. Seu desconforto segue aumentando, acompanhado por um olhar obliterado e possessivo, que chega a se deslocar, de modo que Eulálio passa a crer que era o francês quem achava sua esposa vulgar – em suas palavras: “Talvez [Dubosc] tenha concluído, ao longo da noite, que ela era mulher para dançar maxixe, e não de beijar a mão” (BUARQUE, 2009, p.

66). Matilde volta no carro assobiando e, em casa, dirige-se à cozinha, “tinha mania de ir para a cozinha”, uma vez que, com isso, a irritação e um “sentimento obscuro, entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha” (BUARQUE, 2009, p. 66) só crescem. A espiral obsessiva em que se encontra só alcançará uma descarga tensional com o clímax sexual. Incapaz de controlá-la no espaço público, Eulálio procura recobrar sua posição de domínio de forma violenta no interior da casa, agarrando-a “com violência pelas costas” (BUARQUE, 2009, p. 67), ação que reestabelece a ordem normal, recolocando o posicionamento paradoxal por ele assumido, um amálgama entre atração e aversão intensas.

Como última nota a respeito da restrição feminina aos ambientes domésticos, evidencia-se que há uma lógica interna à distinção dos cômodos mediada por recortes de classe e de raça, ficando a cozinha e a lavanderia reservadas ao trabalho braçal e, portanto, às empregadas, em geral negras. O desconforto de Eulálio demonstra que ele intui essa lógica, percebendo na familiaridade de Matilde com aquele ambiente e com as empregadas, às quais “dava conversa”, evidências da desagradável suspeita acerca das origens da esposa.

3.4. Outros modos de lembrar: um vestido para cada ausência

Sabe-se que o uso das figuras de linguagem é abundante nos textos ficcionais em verso e em prosa. A referência ao vestido como recurso expressivo para evocar uma figura feminina é bastante comum e já fora utilizado em outros momentos nas composições do mesmo autor, embora apresente contornos diferentes em cada caso. Assim, por exemplo, na canção “Valsinha”, composta por Chico Buarque e Tom Jobim, em 1970, um olhar diferente do amado é capaz de reacender a paixão do casal, quando “olhou-a dum jeito muito mais quente do que sempre costumava olhar”, a pronta forma como atende ao chamado para dançar revela

a longa espera a que a mulher se submetera, figurada justamente pelo “seu vestido decotado, cheirando a guardado de tanto esperar” (BUARQUE, 2006, p. 188). Em “Eu te amo”, outra parceria dos compositores, de 1980, a relação conturbada do casal se entrevê “na bagunça do armário embutido”, onde as peças do vestuário de ambos revelam a intimidade perdida, pois prolongam o contato entre eles, enquanto “Meu paletó enlaça o teu vestido” (BUARQUE, 2006, p. 299).

Em *Leite Derramado*, além do vestido laranja de Matilde, já conhecido, há outros que merecem destaque, devido à forte carga semântica agregada como reflexo das relações estabelecidas com as mulheres que os vestidos representam. Essas peças carregam memórias e funcionam na trama como uma espécie de demarcação, a partir desse objeto, de uma ausência, sentida, especialmente, no confronto com a realidade do vestido sem um corpo para preenchê-lo. A ausência fundamental do romance é a de Matilde, cuja falta se faz sentir repetidamente através do rememorar de Eulálio. Inclusive, essa falta é antecipada figurativamente com o surpreendente estancamento do leite materno, funcionando como prenúncio da desgraça que se abaterá sobre o casal. Assim como o leite, que estanca de repente, Matilde fecha-se, ensimesmada, sem que o narrador seja capaz de vislumbrar quais seriam seus motivos – em vez disso, passa a devanear, criando desfechos alternativos e justificando seu sumiço. Tudo indica que o marido não logra êxito em descobrir a verdade, ou, se o faz, opta por ignorá-la, preferindo evocar lembranças menos dolorosas.

Se, por um lado, algumas falas do narrador remetem ao caráter ficcional nas lembranças – dentre outras, a título de exemplo, a seguinte fala: “saibam os senhores que, só de minha mulher, ainda tenho na cabeça um baú repleto de reminiscências inéditas” (BUARQUE, 2009, p. 185) –, por outro lado, é possível que o repassar dos acontecimentos elucide passagens que não foram compreendidas no momento em que ocorreram de fato. É o que acontece com Eulálio ao relembrar o breve conhecimento que teve do caso extraconjugal

do pai, que culminou, inclusive, com seu assassinato. Dessa forma, o repassar de memórias também tem a ver com uma revisão pormenorizada daquilo que foi vivido. Essa revisão só pode ser feita por ele mesmo e passa, sem dúvida, por uma edição – conforme diria o poeta Wally Salomão, “a memória é uma ilha de edição” (SALOMÃO, 1996).

Há um modo específico de editar essas memórias na obra, que pode ser lido usando analogias pertinentes ao trabalho do sonho descrito na psicanálise. Do mesmo modo como, no sonho, o conteúdo latente é transfigurado, passando pela censura do sistema pré-consciente e consciente, e ganha a forma final cifrada no conteúdo manifesto, conjunto de imagens de que o sonhador se lembra quando desperto (FREUD, 1900; GARCIA-ROZA, 2019), ocorre algo análogo com o modo de encadear o fio condutor na narrativa. Assim, o conteúdo latente das memórias de Eulálio vai sendo expresso a partir do deslocamento por uma série de significantes, lembrando a composição dos sonhos descrita por Freud.³⁰ Resta, então, observar como esses deslocamentos ocorrem e, para isso, o décimo quarto capítulo fornece um exemplo profícuo à compreensão de tais mecanismos.

O episódio começa com Eulálio aparentemente se dirigindo à enfermeira, prometendo-lhe dinheiro para a compra de um vestido. A menção à compra remete-o ao passado, contando como tal atividade ocorria na época de sua mãe. Mais uma vez, a influência da cultura francesa nas classes sociais elevadas é destacada, posto que o elegante, naquele tempo, era usar as roupas importadas ou imitá-las através de modistas brasileiras. A partir daí, passa a contar que voltou ao ateliê de alta costura para comprar um vestido cor de areia para Matilde – a dinâmica triangular que o envolve emerge também aqui, quando narra que seu objetivo era achar um vestido que fizesse jus às formas da esposa, mas sem ofender a mãe.

³⁰ Deslocamento e condensação são alguns dos procedimentos operados durante o sonho, conforme descreve Freud em *A Interpretação dos Sonhos* (1900). Transpostos para o campo literário, encontram equivalência em figuras de linguagem, a saber, metáfora e metonímia; há ainda a figurabilidade, presente tanto no trabalho onírico como no literário.

A seguir, lembra-se de uma cena em que a vira com o vestido e, na ocasião, teria se fixado nele, como se o visse sem o corpo da mulher amada e se imaginasse cheirando-o e alisando-o. Nesse momento do relato, entretanto, ele já condensou a imagem dele à do pai, pois, em seguida, percebe que essas ações, que atribuía a si próprio, foram, na realidade, feitas pelo pai em sua presença, com o vestido azul-celeste. Só nesse momento, lembrado oitenta anos depois, percebe que foi o presente para a amante que comprometeu o pai a ponto de ser descoberto e morto em retaliação. Chama a atenção a fala “E acho que era aí que eu queria chegar” (BUARQUE, 2009, p. 87), ao dar-se conta vagamente do deslizamento de ideias.

Semelhante a um sonho, constituído pela sobreposição de imagens mais ou menos desconexas, Eulálio retém na memória detalhes, as mãos da senhora que lhe atendera, o caimento do vestido, suas cores, o toque do tecido. Seja na decifração do significado onírico, seja no intuito de revisar os fatos vividos, a interpretação final cabe apenas ao próprio sujeito, e nem sempre lhe parece óbvia ou se lhe apresenta imediatamente. Nesse caso, o indivíduo não foi capaz de decifrar os acontecimentos enquanto ainda ocorriam, “[é] de certo uma cena crucial, mas que naquela noite negligenciei” (BUARQUE, 2009, p. 88); e foi justamente o repassar das memórias que lhe possibilitou uma maior compreensão, “[s]omente hoje, oitenta anos passados, como um alarme na memória, como se fosse azul-celeste a cor de uma tragédia, reconheço na mulher o vestido rodado que meu pai comprou na véspera” (BUARQUE, 2009, p. 87-88).

A questão do vestuário como metonímia é recolocada no capítulo seguinte, décimo quinto, quando Eulálio relata a tentativa de reencontrar a esposa em outras mulheres. Para isso, usa os vestidos de Matilde como artifício, procurando materializar seu desejo, conforme solicita que elas os vistam, em tentativas de substituição inevitavelmente fadadas ao fracasso. A essas peças resta, por fim, a função de representantes da memória, como objetos capazes de

evocá-las, “[v]estidos com mofo no armário ou bijuterias com ferrugem na gaveta, que bem ou mal me ficaram de lembrança” (BUARQUE, 2009, p. 97).

Em diversas outras passagens, Eulálio ressent-se por não ter mais esses objetos de recordação e, além disso, por não ter fotos com a esposa – o conflito pode ser sintetizado na seguinte formulação: “mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo[...]” (BOSI, 1994, p. 441). A busca por Matilde vai se tornando alucinatória na medida em que as pistas da existência dela vão desaparecendo aos poucos, de modo que não sobra sequer um vestígio de presença da mulher, apenas sua ausência que se faz sentir longamente.

3.5. Objetos “biográficos”: o registro das memórias nas fotografias

A analogia com a estrutura onírica será retomada para acompanhar a relação das memórias com outro objeto importante à composição do enredo, as fotografias. Eclea Bosi retoma a diferenciação de Violette Morin entre objetos biográficos, que envelhecem com seu possuidor, uma vez que se incorporam à vida e representam experiências vividas, e objetos de status, que são arrumados para aparecer ou patentear status ao dono – valorizados pela moda, não se enraízam, não envelhecem com o dono e se deterioram. “Só o objeto biográfico permanece com o usuário e é insubstituível. O que se poderá igualar à companhia das coisas que envelhecem conosco? Elas nos dão a pacífica impressão de continuidade” (BOSI, 1994, p. 441). No romance, percebe-se que as fotografias figuram nas duas posições, tanto na de objeto biográfico, cumprindo a agradável função de evocar a memória a partir das imagens representadas, quanto na de objeto de status, pois sempre são evocadas como forma de distinção, não só pelo que está contido nas imagens, mas também pelo fato de se ter acesso ao advento dos registros fotográficos, ainda bastante onerosos e pouco difundidos àquela época.

Dentre as inúmeras menções presentes na obra, o foco recairá sobre um episódio em que duas fotos sintetizam a experiência de Eulálio. No quinto capítulo, é possível acompanhar uma construção recorrente, na qual algo do cotidiano imediato do narrador torna-se disparador para a cadeia deslizante de memórias narradas. Assim, tem-se a consciência da degradação e a exposição de sua imagem como os incômodos que o atormentam inicialmente. A situação será alterada por algo banal, um exame de raio-x, que, no entanto, ganhará novas significações. Com a expressão “por falar nisso”, Eulálio desliza da foto técnica para outro tipo de registro imagético, solicitando que o médico buscasse uma fotografia em sua casa. Também aqui, a alternância no uso dos tempos verbais indica a passagem da reclamação lúcida para o domínio da fabulação. No primeiro momento, dominam os verbos no presente, demarcando, ao mesmo tempo, a ação de um sujeito indeterminado e a passividade do centenário – “me arrancam”, “me passam”, “me fazem desfilar”, por exemplo, sublinham a impotência do indivíduo que narra –, ao passo que a transição para o delírio é demarcada pelo futuro do pretérito – “por falar nisso, eu amaria”. No registro do devaneio, distante do cotidiano humilhante que vinha descrevendo, sente-se tão à vontade a ponto de dar ao médico ordens mal disfarçadas em pedidos, sempre em tom imperativo: “dê um pulo na minha casa”, “procure direito e me traga”, “não me deixe de trazer também a lupa” (BUARQUE, 2009, p. 24). Na sequência, passará a narrar o contexto daquelas fotos em especial.

Trata-se do registro de instantes distintos em uma mesma ocasião, o desembarque dos passageiros do navio Lutétia. A presença recorrente dos navios, na trama, é significativa e merece menção especial por apontar para a intersecção entre memória particular e cultural: os principais momentos com os navios demonstram a decadência vivenciada por Eulálio. De início, acompanhado do pai, a viagem é agradável e marcada por índices de prestígio e de excessos no âmbito sexual e também no uso de entorpecentes. Depois, sozinho, o narrador experimenta o desprestígio na maneira com que é tratado pela tripulação (com o dinheiro

controlado pela mãe, não tem liberdade para dar as gorjetas de costume), além disso, volta com a trágica notícia da perda financeira da família, decorrente da quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929, e, por último, aproxima-se do navio apenas para receber o francês Dubosc, sentindo-se ofendido com o tratamento recebido.³¹

Quando aguardava no porto, então, a personagem nota a presença de um fotógrafo e, enquanto a multidão se ocupava da chegada do navio, ele encara a lente – “pode-se notar na foto um único homem voltado para a objetiva, e lhe asseguro que esse homem de terno preto e chapéu-coco sou eu” (BUARQUE, 2009, p. 24). Por meio da recordação da foto, Eulálio alcança parcialmente seu desejo manifesto de resistir ao tempo. Orgulha-se por ser o único rosto voltado para as lentes da câmera – “o único a figurar para a posteridade frente a frente” (BUARQUE, 2009, p. 25).

Vale reiterar que, para essa personagem, a função do contar configura-se, antes de tudo, como desejo de permanência ao buscar inscrever sua subjetividade à história nacional. De certa forma, Eulálio procura preservar sua própria existência na narração, além do intento de retomar, ainda que imaginariamente, o prestígio social familiar. Esse desejo de perpetuação e de pertencimento histórico ecoa na forma como se refere às fotografias, trazendo consigo uma série de comportamentos recorrentes de certa elite brasileira marcada pelo mandonismo.

Entre outros, Lilia Schwarcz revisita a história do Brasil a fim de rastrear a presença, desde a colonização portuguesa até o presente, de formas de autoritarismo no país. Nesse percurso, retoma características dessa elite a que os Eulálios teriam pertencido. Destacam-se, especialmente, alguns comentários acerca dos registros iconográficos da época, cujas imagens, encomendadas, “sempre enaltecem as estruturas de mando”³² (SCHWARCZ, 2019,

³¹ Há ainda uma duplicidade, apenas insinuada, se se considerar que à sombra dos imponentes navios, que Eulálio se orgulha por conhecer, pairam outros, em negativo, marcando a memória da escravidão, trauma histórico aberto e não revisitado.

³² Nelas, frequentemente figuravam os senhores de terra, “sempre à frente dos demais trabalhadores, com chapéu na cabeça, olhar resoluto, cebolão no bolso, anel no dedo mindinho, botas nos pés, assim diferenciando-se dos escravizados, que em geral traziam os pés descalços e ficavam ao rés do chão” (SCHWARCZ, 2019, p. 47).

p. 46). O orgulho por ter olhado diretamente para a câmera na primeira foto também encontra paralelo na observação de documentos antigos, conforme atesta a historiadora:

Também nas fotografias que se tornaram uma verdadeira coqueluche no Brasil a partir de meados do século XIX, o senhor fazia questão de se immortalizar à frente dos escravizados. Nos documentos visuais da época do café, frequentemente se vê o senhor ‘ostentando’ a sua farta ‘escravaria’ – [...] ele com olhar determinado e os trabalhadores evitando as lentes ou esboçando sinais de reação (SCHWARCZ, 2019, p. 50).

A segunda foto, contudo, apresenta um Eulálio “contrariado por aparecer quase como um lacaios, carregando um sobretudo e uma pasta de couro alheios” (BUARQUE, 2009, p. 25). Aqui já estão presentes inúmeros índices do declínio familiar, por ora sentido apenas discretamente. A personagem pode entrever, por exemplo, que o domínio do idioma francês e a menção ao nome do pai senador já não são suficientes para assegurar as relações de prestígio, já não “abrem as portas” como esperado.³³ Lilia Schwarcz lembra que nem sempre o que figura nas fotografias refletia a realidade – “[...] chama atenção como a representação iconográfica guarda um certo padrão, buscando reforçar formas de poder, desmentidas pela própria realidade” (SCHWARCZ, 2019, p. 51) – mais ainda para Eulálio, cujo prestígio social e familiar se sustêm tão somente graças à sua memória.

3.6. Um sabor do passado: “lembranças encobridoras”

À lista dos objetos biográficos e de status, deve-se acrescentar o chicote da família. A peça é aludida por Eulálio em diversos momentos, como se verá a seguir, e também lhe é retirado arbitrariamente, confiscado pela polícia, prosseguindo com a incessante progressão de perdas de que se vê cativo. Nesse episódio, além dos deslizamentos formais semelhantes

Some-se a tal imaginário, no caso de Eulálio, a presença do chicote, agora convertido em metáfora da dominação no período pós-abolicionista.

³³ A metáfora das portas é recorrente no romance e surge ligada à expectativa de seguir os caminhos do pai, e também na de reencontrar a esposa perdida. À guisa de exemplo do primeiro caso, veja-se as falas “Já eu sabia que as portas estavam apenas encostadas, meu pai passara por elas outras vezes” e “Mas eu não tinha dúvida de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha. De trás dela, me chamaria pelo nome justamente a pessoa que eu procurava” (BUARQUE, 2009, p. 43).

ao trabalho onírico, outro referencial psicanalítico será convocado para ampliar o olhar interpretativo. Já se apontou, tanto no caso das mudanças sociais observadas quanto no âmbito particular, a forma pela qual o modo de se pensar o passado depende do presente, apresentando-se tal qual um desdobramento deste último. Isto é, a depender do que se vive no presente, o passado é ressignificado, tornando-se mais ou menos glorioso – dada a situação miserável em que se encontra o narrador, seu passado tende a permanecer justamente como refúgio e como alento recompensador. Retomando Freud, cabe insistir que as lembranças dos homens são, em grande parte, ficcionais, reinventando-se, pois, a cada nova enunciação (FREUD, 1899). Não haveria, portanto, uma memória única, autorizada e comprovadamente verdadeira. A própria construção do discurso histórico é feita com base em um conjunto de memórias de determinados grupos de indivíduos.

A prática de Eulálio d'Assumpção de recorrer repetitivamente ao passado também pode ser interpretada como um recurso para esquecer o presente – nesse caso, a desagradável e humilhante internação em um hospital precário. As lembranças encobridoras são definidas por Freud, conforme se viu, como fruto de uma ação inconsciente, atuante no sentido de omitir determinadas lembranças desagradáveis, geradoras de desprazer, substituindo-as por outras inventadas (FREUD, 1899). Nesse cenário, a pretensa autobiografia do protagonista figura como uma revanche, uma tentativa de resgatar certa dignidade e notoriedade, em oposição à insignificância política de sua vivência particular.

À guisa de exemplo, o capítulo dezesseis mostra a operação engendrada pelo fluxo de recordações do narrador. Nesse mecanismo, frequente na obra, parte-se de um acontecimento presente para, em decorrência dele, ocorrer um deslizamento para as memórias do velho Eulálio, marcado por imprecisões e por contradições características de seu discurso – a um só tempo, conferindo-lhe caráter verossímil e trabalhando no sentido de evitar recordações desagradáveis, por meio das lembranças encobridoras (FREUD, 1899). A composição do

capítulo assemelha-se, novamente, à de um sonho: o protagonista começa reclamando de fome, pedindo que lhe tragam goiabada, partindo, então, de uma necessidade física, à qual se somará seu desejo, através de deslocamentos e de condensações. Na sequência, descobre-se que o enfermo pede a goiabada porquanto havia jogado o prato de comida no chão, por julgar que a refeição servida no hospital não estaria à sua altura; logo se compreenderá que, durante a infância, aquela era uma prática comum para a personagem e, mais ainda, que, à época, depois desses episódios, a babá costumava levar-lhe goiabada às escondidas, evitando que o garoto adormecesse com fome. Eulálio parece aí não saber exatamente em que estágio da vida se encontra, misturando passado e presente, inclusive na escolha dos tempos verbais empregados em sua fala; enquanto exige “atendimento neutro e profissional”, condensa as figuras dos enfermeiros com as dos empregados da infância, de modo que chega a ameaçá-los com um pedido ao pai para que fossem dispensados. Graças à confusão do narrador, o leitor vai tomando conhecimento do modo de vida e do funcionamento da casa dos Assumpção nos tempos áureos.³⁴

“Saibam vocês que papai tem um chicote guardado ali na biblioteca, atrás da enciclopédia Larousse” (BUARQUE, 2009, p.102), tal ameaça vem seguida de uma exposição sobre as origens da peça, “reliquia familiar”, que, ironicamente guardado ao lado de livros que configurariam o conhecimento na cultura ocidental, passa a representar inúmeras relações de dominação. Ao falar do chicote, e para contar a história desse objeto, o narrador desliza de personagem em personagem – assim, conta-se, simultaneamente, a história de uma sociedade oligárquica, patriarcal e machista. Através dos pequenos relatos de vivências pessoais, cria-se um panorama histórico – movimento presente ao longo de todo o romance.

³⁴ Em meio ao relato sobre os empregados da casa, por exemplo, enumeram-se os benefícios que teriam ao trabalhar para a família, dando a entender parte do ponto de vista adotado pelos patrões. Entre os benefícios, estariam o salário, o perdão por pequenos furtos, a doação de roupas em bom estado para serem usadas nas missas e a vacinação. A própria referência à missa configura, nesse contexto, mais uma maneira de dominação, agora sob a forma de imposição da religião católica; relata-se, inclusive, o exorcismo a que fora submetida uma das criadas, dita “macumbeira”.

O chicote teria sido adquirido pelo comerciante dom Eulálio, tataravô do narrador, para “fustigar jesuítas”; depois, seu tetravô, “o célebre general Assumpção”, tê-lo-ia utilizado “em campanha ao lado dos castelhanos contra a França de Robespierre”; foi legado, em seguida, a seu trisavô, que faria uso dele para “dar lições a marujo indolente”. Continuando a linha sucessória, a peça teria sido usada para açoitar escravos pelo bisavô de Eulálio, que teria certa técnica invejável e “açoitava com grande estilo”, capaz de marcar a pele dos escravos com facilidade. Por sua vez, o avô, “sem malícia na mão, batia mais pelo estalo que pelo suplício”, apenas para agradar ao escravo, que, diz-se, gostava de apanhar. O pai é quem lhe apresenta o objeto, após ser surpreendido com a peça escondida por dentro do paletó; dando uma desculpa qualquer, sai com o chicote para uma reunião, mas, pelo tom utilizado, sugere-se que se trata de um encontro extraconjugal.

Logo, percebe-se que a dominação imposta pelo chicote passa por registros diversos. Além disso, sua descrição como relíquia de família é extremamente significativa, na medida em que sugere a naturalização acerca de um poder imposto de forma arbitrária, embora socialmente amparado. Para cada um dos Assumpção, o mesmo objeto adquire um sentido próprio, partindo de um uso historicamente justificado, marca de uma época escravocrata, passando por uma conotação de prazer associada à dor física, em uma visão distorcida de acordo com a qual o escravo se comprazeria do açoite, até alcançar um registro de gozo sexual, em um percurso histórico no qual um objeto representa o poder instaurado de maneiras diversas.³⁵ No caso do Eulálio-narrador, parece-lhe suficiente, para demonstrar seu poder, a simples menção ao objeto (guardado ao lado de enciclopédias, na biblioteca, assegurando seu lugar metafórico de prestígio na casa). Mais uma vez, no declínio em que se encontra, a palavra é seu último trunfo.

³⁵ Márcia M. de Moraes menciona o chicote como “metáfora clara da questão escravagista” na obra (MORAES, 2014).

Ao fim do capítulo, chega-se ao dia de uma das “reuniões” do pai, quando o garoto Eulálio atira seu prato de comida no chão – momento em que se compreende a cadeia de associações desenvolvida pelo narrador, explicitando a relação primeira entre o desejo de goiabada no hospital e a memória da infância. Lembrando a trama proustiana, um sabor da infância serve como desencadeador de uma série de lembranças, deslocando-se como metonímia do desejo de resgatar um passado glorioso, em que os mandos e os desmandos dos Assumpção estavam assegurados.

3.7. O chicote como metáfora da escravidão: a genealogia de um “eles”

Conforme se observou, dos objetos tidos em alta conta pela família do narrador, o chicote metaforiza o poder em distintas facetas e, mais especificamente, no tocante à escravidão, instaura um recorte de raça e de classe, que demanda uma observação mais pormenorizada. No episódio retomado anteriormente, em que se afirmara com naturalidade que o escravo era castigado pois assim o desejava, escamoteando a lógica violenta e opressora, sublinhe-se que o relato está em acordo com as práticas tidas como normais à época, conforme retratam os registros históricos. A esse respeito, as historiadoras Lilia Schwarcz e Heloísa Starling ponderam que “[s]empre e em qualquer lugar ela [a escravidão] gera o sadismo, a rotinização da violência e a perversão social” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 97). Nesse sentido, o relato de Eulálio apenas reproduz essa lógica normalizada e socialmente aceita, a despeito da crueldade a ela subjacente.

Pode-se entrever tal rotinização da violência, sobretudo, na relação estabelecida entre as linhagens concorrentes de Eulálios, os senhores, e Balbinos, antes escravos e, depois, empregados da família. Atualmente sabe-se que “[...] a despeito dos obstáculos à constituição da família escrava, ela não só existiu, como, com muita frequência, pôde experimentar uma

certa estabilidade no tempo” (REIS, 2018, p. 226). A presença dos Balbinos, ao longo das gerações, reforça a ideia de que a família escrava “se constituiu como uma instituição importante para os escravizados e, muitas vezes, para os proprietários”, na medida em que tornava os escravos menos propensos a revoltas ou a fugas (REIS, 2018, p. 226).

Também a prática da adoção do sobrenome da família dos senhores era corrente no país – “Em caso de libertação e alforria, não era raro que o liberto levasse consigo o sobrenome de seu ex-proprietário – Feliz Maciel foi escravo de Belchior Maciel” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 90). Como se sabe, no entanto, o fim da escravidão não encerrou a dependência existente entre as partes, pelo contrário, “ao adotar esse sobrenome, estendiam-se os laços de dependência, que não se esgotavam no momento em que se recebia a liberdade via alforria” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 90-91). A forma como Eulálio alude a essa passagem é especialmente simbólica do tipo de vínculo estabelecido entre as duas linhagens e merece ser retomada. Nesse caso, Balbino *Assunção* foi escravo de Eulálio *Assumpção*; o narrador faz questão de demarcar essa diferença ao dizer “Assunção, na forma assim mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos” (BUARQUE, 2009, p. 18). Na sequência, oferece um breve resumo daquela família, melhor dizendo, dos homens dela, relatando o seguinte:

Curioso é que seu filho, também Balbino, foi cavaleiro do meu pai. E o filho deste, Balbino Assunção Neto, um preto meio roliço, foi meu amigo de infância. Esse me ensinou a soltar pipa, a fazer arapucas de caçar passarinho, me fascinavam seus malabarismos com uma laranja nos pés, quando nem se falava em futebol. Mas depois que entrei no ginásio, minhas idas à fazenda escassearam, ele cresceu sem estudos e perdemos as afinidades. Só o reencontrava nas férias de julho, e então volta e meia lhe pedia um favor à-toa, mais para agradar a ele mesmo, que era de índole prestativa (BUARQUE, 2009, p. 18-19).

Aos olhos de Eulálio, não passa de um fato curioso a perpetuação do destino dos Balbinos como escravos ou empregados sempre associados à sua família, assim como parece não lhe ocorrer que o curso ginásio de um e a falta de estudos do outro reflete desigualdades sociais profundas. Além disso, a rotinização da violência ressurgue em ponto menor, quando

afirma pedir-lhe favores para agradar sua pretensa “índole prestativa”. Novamente, aspectos do romance podem ser tomados como passagens da memória nacional, encenando a maneira pela qual a modalidade de prática do compadrio “criava vínculos de parentesco espiritual [...]”. Ele significava, assim, que a lealdade e a subserviência deveriam ser mantidas, como se a escravidão fosse, no Brasil uma espécie de destino eterno e sem volta” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 91).

Há outro exemplo desse pensamento no que tange ao projeto eugenista empreendido pelo avô do narrador – na declaração: “afirmo com orgulho que meu avô foi um grande benfeitor da raça negra” (BUARQUE, 2009, p. 50). Dirigindo-se aos colegas de enfermaria, Eulálio continua explicando que o projeto contaria com o apoio de pessoas influentes e caminhava adiantado, com a existência de hino e de bandeira próprios para a “Nova Libéria” – “Creiam que ele visitou a África em mil oitocentos e lá vai fumaça, sonhando fundar uma nova nação para os ancestrais de vocês todos” –; justificava a empreitada afirmando que “a todos parecia justo que os filhos de África pudessem retornar às origens, em vez de perambularem Brasil afora na miséria e na ignorância” (BUARQUE, 2009, p. 51). Tal ideal encontra-se profundamente ligado à noção de raças, consoante esclarece Lilia Schwarcz, “[o] saber sobre as raças levou, por sua vez, a um ‘ideal político’ que previa a submissão ou eliminação das ‘raças inferiores’: a eugenia”, de modo que “convertida numa espécie de prática do darwinismo racial, a eugenia tinha como meta intervir na reprodução das populações” (SCHWARCZ, 2018, p. 406). Assim, na prática, a abolição estava longe de representar qualquer vislumbre na reparação das desigualdades existentes, pois a igualdade já se mostrava inalcançável, “não mais por causa do sistema escravocrata, mas agora em nome da ciência e da biologia, que determinavam de maneira categórica que ‘os homens não nasciam iguais’” (SCHWARCZ, 2018, p. 408).

Passados um século e duas gerações de Eulálios, contudo, a visão de mundo da personagem permanece inalterada, alinhada aos interesses senhoriais, ainda que sua situação financeira não corresponda à posição em que se coloca – o que gera um efeito cômico aos seus comentários, como na fala a seguir: “[...] perguntei-lhes se estavam felizes aqui ou se pretendiam voltar para a África. Opinei que servir na polícia era um grande progresso para os negros, que ainda ontem o governo só empregava na limpeza pública” (BUARQUE, 2009, p. 175). Eulálio opina, também, que “[t]alvez seja um avanço para os negros, que ainda ontem sacrificavam animais no candomblé, andarem agora arrumadinhos com a Bíblia debaixo do braço” (BUARQUE, 2009, p. 193). Esses são apenas alguns exemplos selecionados a fim de demonstrar como o desfiar de memórias desse narrador transporta consigo a memória de preconceitos enraizados na sociedade brasileira, sobretudo em torno do conceito de raça, que “entendida nessa perspectiva biológica, por incrível que pareça”, para Lilia Schwarcz, “é ainda hoje um conceito poderoso e persiste como construção histórica e social; [...] marcador social da diferença que identifica e classifica pessoas e situações” (SCHWARCZ, 2018, p. 409).

Paradoxalmente, como por um lapso, Eulálio, a certa altura, assegura que a convivência com Balbino teria feito dele “um adulto sem preconceitos de cor” (BUARQUE, 2009, p. 20) para, na sequência, deslocar-se para o momento em que se apaixonara por Matilde. Já nesse primeiro contato, sua mãe teria lhe perguntado “se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo”, provavelmente como forma de adverti-lo contra sua aproximação. Curiosamente, Eulálio parece cego ao próprio desejo e não a vê como negra – “só porque Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas” – ou, pelo contrário, passa toda a vida tentando convencer-se de estar enganado. Conforme pontuado, a ambivalência entre atração e repulsa expressa pelo narrador em relação à Matilde está amalgamada ao preconceito racial.

De modo geral, percebe-se que negros, escravos ou libertos (e também as mulheres, em alguma medida), sempre são vistos sob uma ótica marcada pela alteridade.³⁶ Conferir tal generalização tem funcionado, ao longo do tempo, como estratégia de manutenção de poder, servindo, inclusive, para demarcar territórios e identidades, diferenciando um “nós” de um “eles”, os outros. No contexto da escravidão, por exemplo, tem-se notícia de que “[p]oucos foram os povos que deixaram de conviver com o sistema escravocrata, e os que o praticavam sempre deram aos cativos o tratamento de ‘estrangeiros’, julgando-os indivíduos sem história ou família” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 79).

3.8. Outras distinções: entre nós e os outros

À guisa de exemplo acerca da manutenção de privilégios baseados nessa ordem de distinções excludentes, veja-se a relação de alteridade entre Eulálios e Balbinos, constantemente oscilando entre o estranhamento e o familiar. Trata-se de uma estrutura segundo a qual a liberdade dos primeiros pressupõe a submissão dos demais, tanto que a relação de poder é mantida mesmo com a quebra da lógica da escravidão – acaba o regime escravocrata, mas não a servidão irrestrita.³⁷ De algum modo, a manutenção das fronteiras entre eles torna-se indispensável como forma de demarcar os limites da própria subjetividade.

³⁶ Vale mencionar como essa temática é novamente trabalhada por Chico Buarque em seu mais recente álbum “Caravanas” (BUARQUE, 2017). A faixa homônima segue evidenciando o desprezo da elite pelo “populacho” das classes mais baixas, os “negros suburbanos tipo muçulmanos” que saem das periferias para as areias de Copacabana incomodando a “gente ordeira” que logo apela para a polícia, a qual deverá despachá-los de volta para onde não deveriam ter saído. A canção promove um debate acerca do olhar voltado ao negro, mesclado de medo, curiosidade e hipersexualização; resgatando, ainda, a condição histórica dos negros no país, da maioria na população carcerária de hoje, marcada por desigualdades, às longínquas caravelas que os trouxeram no passado para a escravidão (“E essa zoeira dentro da prisão/ Crioulos empilhados no porão/ De caravelas no alto mar”). “Caravanas” foi vencedora do Prêmio Multishow de Música Brasileira, em 2017, como canção do ano eleita pelo Superjuri e, em 2018, do Grammy Latino na categoria de melhor canção brasileira.

³⁷ Também nesse caso, encontram-se registros históricos ratificando a constância de tal prática, consoante se lê, por exemplo, em “[p]ara eles e seus descendentes, que conquistaram carta de alforria ou nasceram livres antes do dia 13 de maio de 1888, a liberdade jurídica não se transformou em imediata passagem para um mundo de pelos direitos e gozos civis. Suas vidas e condições de trabalho continuaram extremamente precarizadas, faltando-lhes todo tipo de proteção legal, trabalhista e social” (CORD; SOUZA, 2018, p. 412), e ainda em: “Devemos relativizar, pois a ideia de que existiu uma ‘transição’ (ou ‘substituição’) mecânica e natural do trabalho escravo

Uma vez mais, vale observar, comparativamente, o que ocorre com a linhagem dos Balbinos. Ainda que só apareçam lateralmente na trama, pode-se inferir que os mencionados marcadores de desigualdade seguem operando, visto que, ainda que não haja mais o contexto da escravidão, estão conformados ao trabalho doméstico em formato muito semelhante ao praticado naquela época. Reafirma-se, pois, que

[...] a escravidão foi mais que um sistema econômico: ela moldou condutas, definiu desigualdades sociais, fez de raça e cor marcadores de diferença fundamentais, ordenou etiquetas de mando e obediência, e criou uma sociedade condicionada pelo paternalismo e por uma hierarquia estrita (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 96).

Se, no passado, as identidades eram fixas e previamente estabelecidas, de modo que a de seus ascendentes era claramente definida, a experiência do Eulálio narrador, que perdura pelos séculos XX e início do XXI, aponta para uma espécie de mal-estar causado por um anacronismo identitário em relação a um contexto marcado pelas indefinições da contemporaneidade. A personagem não é capaz de encontrar um lugar simbólico previamente fixado para si; daí não encontrar um caminho próprio. Eulálio segue os passos do pai inclusive na conduta moral; tenta segui-lo também na vida pública, mas é barrado; se não encontra as tais portas metafóricas abertas, tampouco é capaz de abri-las sozinho.

A obsessão pelo pai não se resolve, não há emancipação. Todas as personagens do romance (à exceção dos descendentes do narrador) orbitam em torno do pai e só surgem na narrativa por seu intermédio, mais ou menos diretamente – assim ocorre com a linhagem dos empregados Balbinos, com o engenheiro Dubosc e até com Matilde, que surge na vida de Eulálio no enterro do senador. Nesse sentido, toma-se o pai como uma das personagens principais, força gravitacional da narrativa, ainda que só exista no romance através da evocação de lembranças do passado, através de uma espécie de presença sentida na ausência, semelhante à experimentada em relação à esposa desaparecida. Eulálio representa, em certa

para o trabalho (dito) livre. Tampouco ocorreu um processo histórico conduzido por algum tipo de ‘aperfeiçoamento’ das relações de trabalho” (CORD; SOUZA, 2018, p. 413).

medida, um espelho do pai em negativo – ao assumir uma postura passiva, oposta à do genitor.

Em algumas passagens, ao fazer um levantamento das coisas ruins de que o pai se livrara com a morte, Eulálio resume aquilo que ele mesmo viveu, sublinhando que a perda das posses vem acompanhada do fim do prestígio e das alianças anteriores. A personagem tem consciência de que o declínio dos Assumpção é notório, citando, por exemplo, que um jornal de grande circulação da época – índice da memória coletiva – publicou charges que ridicularizavam as peças de artilharia em cuja venda Eulálio e Dubosc se empenhavam, sendo “apresentadas como rebotelho da Grande Guerra” (p. 132). Além disso, Eulálio afirma repetidas vezes considerar o destino do pai melhor do que o seu, porque o livrara de viver a decadência, “meu pai jamais se prestaria a permanecer num tempo que não era o seu” (p. 132). Tal formulação parece fornecer uma síntese da situação em que o narrador se encontra, a qual seria uma das principais motivadoras do mal-estar que o acomete, ao lado da percepção da decadência do corpo.

3.9. O mal-estar na velhice: a dor de lembrar

Em seu famoso ensaio sobre o mal-estar, Freud (1930) retoma algumas ideias expostas anteriormente, em “O futuro de uma ilusão” (1927), quando buscava identificar as motivações internas adjacentes ao sentimento religioso expressado por grande parte das pessoas. Seguindo, então, com “O mal-estar na civilização”, o psicanalista apoia-se no conceito do princípio de prazer para justificar que o objetivo primeiro dos humanos seria a busca da felicidade, movimento, *a priori*, impossível, a não ser em episódios pontuais, nunca como estado constante. As principais perturbações ao desejado, e impossível, estado de felicidade

viriam de três fontes, a saber, do próprio corpo, do mundo externo e das relações com os outros seres humanos (FREUD, 1930, p. 31). A primeira delas, o mal-estar gerado pelo próprio corpo, “fadado ao declínio e à dissolução” (idem, p. 31), é a que atinge mais diretamente o narrador de *Leite Derramado*.

Em algumas civilizações, conforme demonstra Simone de Beauvoir (2018), ao perder a produtividade e a força de trabalho, o velho conservaria seu valor somente pela memória, tornando-se uma espécie de guardião das tradições de sua comunidade. Nas palavras da autora, “[t]anto a etnologia como a biologia mostram que a contribuição positiva dos idosos para a coletividade é sua memória e sua experiência que, no campo da repetição, multiplicam suas capacidades de execução e de julgamento” (BEAUVOIR, 2018, p. 95). A experiência de percepção da finitude é inerente à vivência da velhice, podendo-se definir o velho como “um indivíduo que tem uma longa vida por trás de si, e diante de si uma expectativa de sobrevivência muito limitada” (BEAUVOIR, 2018, p. 379). Eulálio demonstra tal consciência em formulações como “sei que a minha [vida] se alongou além do suportável, como linha que se esgarça” (BUARQUE, 2009, p. 56). É essa ausência de perspectiva de futuro que o lança continuamente ao passado, pois “[s]e as lembranças afetivas que despertam a infância são tão preciosas, é porque, durante um breve instante, elas nos põem de novo de posse de um futuro sem limites” (BEAUVOIR, 2018, p. 394). O velho narrador do romance de Chico Buarque toca a mesma questão da seguinte forma: “[a]o passo que o tempo futuro se estreita, as pessoas mais novas têm de se amontoar de qualquer jeito num canto da minha cabeça. Já para o passado tenho um salão cada vez mais espaçoso [...]” (BUARQUE, 2009, p. 14).

Simone de Beauvoir lembra, não obstante, que “[e]nfraquecido, empobrecido, exilado no seu tempo, o velho permanece, no entanto, o homem que era” (BEAUVOIR, 2018, p. 467). A rigor, não se poderia dizer que Eulálio se mantenha “o homem que era”, visto que a personagem vai se constituindo conforme emergem suas recordações – reconstruídas a cada

novo lembrar. Compreendidas dessa forma, as recordações tornam-se questionáveis, como se apontou, uma vez que a lembrança do vivido já diz respeito a construções do tempo presente. Tal percepção elucida de que maneira, para Eulálio, não só os tempos passado e presente misturam-se, mas também a degradação física é inseparável da social, o que torna a origem de seu mal-estar difundida por essas esferas. Tal movimento é evidenciado em diversas passagens da obra, por exemplo, em: “[a]qui 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” (BUARQUE, 2009, p. 50). A expressão “tive berço” é correntemente usada para se referir à primeira educação, porém adquire outros significados, pois, associado ao campo semântico proposto pela menção às fraldas, remete ao desamparo extremo da infância que, aqui, será igualado à experiência de dependência e desesperança vivida na velhice.

Nesse contexto, a memória figura como última compensação possível à percepção da decadência irreversível, de modo que o desamparo serve como motor para a narração. Mesmo assim, Eulálio evidencia saber que tampouco suas lembranças escapam ao declínio – diz ele: “Mas lembrança de velho não é confiável”³⁸ (BUARQUE, 2009, p. 38). Os comentários do narrador acerca de sua própria memória são ambíguos e, por vezes, irônicos. Se, por um lado, parece ciente da falibilidade de seu narrar, ou ainda mostra-se disposto a manipular livremente suas lembranças a fim de torná-las mais interessantes, em outras situações, por outro lado, simula certa humildade, que não condiz com a construção da personagem, e revela, ao contrário, o uso de certa estrutura retórica, com a finalidade de garantir a adesão dos ouvintes a seu narrar – em suas palavras: “As pessoas não se dão ao trabalho de escutar um velho, e é por isso que há tantos velhos embatucados por aí, olhar perdido, numa espécie de país estrangeiro” (BUARQUE, 2009, p. 78). Nem sempre há a adesão esperada, como se

³⁸ Lembre-se, contudo, que o caráter não confiável das memórias não se restringe à condição da velhice, conforme se apontou a partir das reflexões teóricas da psicanálise, sobretudo, no capítulo 2.

percebe pela reclamação “[é] desagradável ser abandonado assim, falando com o teto” (BUARQUE, 2009, p. 39).

Durante esses processos, o caráter residual da construção de lembranças da personagem ganha substância com as repetições e as reformulações acerca de suas concepções sobre a memória. Tomam-se como exemplo algumas de suas falas ponderando sobre as (im)possibilidades do ato de rememorar. Algumas delas iniciam de forma semelhante e, depois, desdobram-se revelando novos significados, conforme sugerido anteriormente em analogia à canção “Construção” de Chico Buarque. Se, na letra da música, as palavras finais de cada verso ampliam o campo semântico anteriormente proposto, utiliza-se um recurso semelhante no romance, evidentemente guardadas as diferenças formais entre as distintas composições. Assim, o narrador inicia suas reflexões enunciando de maneira quase idêntica – “Se com a idade a gente dá para repetir casos antigos” (BUARQUE, 2009, p. 96), ou “Na velhice a gente dá para repetir casos antigos” (BUARQUE, 2009, p. 136), ou “Com a idade a gente dá para repetir velhas lembranças” (BUARQUE, 2009, p. 163), ou então “Mas se com a idade a gente dá para repetir certas histórias” (BUARQUE, 2009, p. 184) –, para, em seguida, acrescentar novas justificativas à narração. A atividade de recontar seria motivada, pois, “por esmero”, e “não por demência senil”, mas também “porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida”. Mais ainda, Eulálio explica que o repassar das reminiscências “palavra por palavra” é feito com o intuito de preservar seu passado – “É para si próprio que um velho repete sempre a mesma história, como se assim tirasse cópias dela, para a hipótese de a história se extraviar” (BUARQUE, 2009, p. 96).

3. 10. Narrar para viver: a elaboração dos lutos

Se o idoso já não realiza o que fora vivido, apenas o repassa insistentemente, só o faz na vã esperança de guardar seu lugar simbólico na sociedade ou, ao menos, no grupo a que pertence. Observa-se, pois, que falar de si e se manter ocupado e absorto nas próprias memórias figura como uma forma de compensação para as dores de Eulálio. Como se viu, nessa personagem a percepção da dor é difusa, e os incômodos físicos mesclam-se às tristezas, em geral associadas ao luto pela perda da esposa – como, por exemplo, no trecho “[à]s vezes aspiro fundo e encho os pulmões de um ar insuportável, para ter alguns segundos de conforto, expelindo a dor”, imediatamente seguido pela reflexão: “[m]as bem antes da doença e da velhice, talvez minha vida já fosse um pouco assim, uma dorzinha chata a me espetar o tempo todo” (BUARQUE, 2009, p. 10). Sua relação com a dor merece atenção, inclusive, por representar o mal-estar de modos distintos, conforme se infere da formulação ambígua “vou deixar de falação porque a dor só faz piorar” (BUARQUE, 2009, p. 12). Se o falar apresenta-se como causa geradora de mais dor, não se pode, contudo, precisar se a queixa diz respeito a um desconforto físico ou psíquico e, apesar do incômodo, representa o único recurso disponível na situação em que se encontra. A “falação” da personagem assume, conseqüentemente, duas funções simbólicas, anteriormente apenas insinuadas, a saber: primeiramente, a de resgate compensatório e, depois, a de manutenção da vida.

Esse primeiro caminho interpretativo remete ao trabalho do luto descrito pela psicanálise (FREUD, 1917), à medida que o trabalho empreendido através da fala mobilizaria uma série de afetos, organizando-os. Tal via parte da concepção das palavras vinculadas à simbolização por excelência, capazes de causar reações e afetos diversos e, mais, aponta simultaneamente para a interação com o outro, pois pressupõe a vocação humana para o contato com a alteridade, na condição de seres sociais e de linguagem. Evidentemente, a psicanálise só pode ser aplicada a uma obra artística analogicamente, e, nesse contexto,

observa-se a forma como o livro trabalha com as imagens, através do relato de um idoso, assim como com o psiquismo, no sonho.

De maneira simplificada, pode-se esquematizar o trabalho do luto como o processo pelo qual o sujeito identifica a perda de algo em que seu afeto estava investido, passando por um período de sofrimento que será paulatinamente apaziguado, de modo que o afeto poderá ser reinvestido em um novo objeto. Então, o luto compreende o trabalho simbólico iniciado para dar conta de uma perda real – uma “reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém” (FREUD, 1917, p. 249). No caso de Eulálio, as principais seriam os seres amados não mais presentes, a posição social, as ideologias e a juventude. Lembre-se de que, quando se perde um objeto de amor, perde-se também aquela posição que o eu ocupava para o outro, com a qual o sujeito identificava-se, pois deixa de ocupar o lugar que o outro destinava a ele. Assim, o Eulálio esposo, filho, herdeiro, deixa de existir, sendo necessário um rearranjo afetivo. Uma vez que o outro não está mais presente, passa a existir apenas virtualmente através de representações e de lembranças e continua a viver enquanto for objeto de enunciação da fala de alguém. Freud já demonstrara, a partir da observação do jogo infantil “Fort/Da” como exemplo de representação simbólica, que a simbolização, via palavra, tem o poder de representar a ausência. De maneira análoga, a “falação” do narrador centenário de *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009) mantém vivos seus objetos de amor; não só Matilde, mas toda sua linhagem ascendente, de que tanto se orgulha, permanecem vivos enquanto forem evocados por seu relato – eis um bom motivo para desejá-lo infinito.

O trabalho de luto tem por característica não ser linear, pois o sujeito resiste naturalmente ao processo de desligamento afetivo, sendo “fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já se lhes acena” (FREUD, 1917, p. 250). No caso de Eulálio, as inúmeras

tergiversações acerca do destino de Matilde, inclusive atribuindo-lhe falsas mortes, ilustram bem o processo de deslizamento de significantes como tentativa de preencher a lacuna deixada por sua falta. Nesse movimento, o narrador afirma, no decorrer do romance, que a esposa “[...] falecera aos dezessete anos em trabalho de parto, de eclampsia” (BUARQUE, 2009, p. 98); adiante, confessa “que Matilde havia realmente abandonado o lar [...]. Mas falecera pouco depois, em desastre de automóvel na antiga estrada Rio-Petrópolis” (BUARQUE, 2009, p. 122), ou então “[...] lhe revel[a] que, ao [os] abandonar, Matilde rumou em segredo para um sanatório no interior do estado, onde logo viria a morrer de tuberculose” (BUARQUE, 2009, p. 147), ou, até, que “ela se afogou” (BUARQUE, 2009, p. 170). Em certa oportunidade, completa afirmando ter mentido para a filha porque aquela lhe parecia uma boa história, já que “proporcionava à mãe uma saída triunfal” (BUARQUE, 2009, p. 121). Todos esses subterfúgios evidenciam o desejo de manipular os fatos, de assumir o controle e, quem sabe, vingar-se da esposa, ao procurar matá-la, simbolicamente, repetidas vezes. Ainda assim, o relato do narrador sugere que, em seu caso, não houve substituição possível para as grandes perdas de sua vida. Sublinha-se, ao longo de toda a narrativa, a constante fusão entre dor física e desamparo afetivo – “É inútil me entupir de remédios, bobagem continuar deitado nesta cama, sem minha mulher não sei dormir” (BUARQUE, 2009, p. 107) – sem que se vislumbre uma solução para suas faltas.

Tome-se, por exemplo, o caso de sua filha como comparação. Ao contrário de Eulálio, que não é capaz de reinvestir seu afeto, Maria Eulália parece fazê-lo, conforme inicia novos pares amorosos – primeiro com o esposo Amérigo Palumba, depois o jogador de futebol Xerxes e, mais adiante, a amiga artista. Até o ponto em que é possível acompanhar lateralmente pela trama, e sempre clivado pelo ponto de vista de Eulálio, ela parece reinvestir seu afeto e sua energia na comunidade religiosa que passa a frequentar, encontrando, na religião (e em uma sugerida aproximação romântica com o pastor), uma alternativa ao

desamparo. Lá, parece sentir-se suficientemente acolhida, posto que se apropria do espaço do culto para desfiar suas memórias – por vezes inventadas e contraditórias.

No tocante à mãe, entretanto, Maria Eulália parece reproduzir o mecanismo utilizado pelo pai, uma vez que, nas palavras deste, a filha “não só cresceu aferrada à minha mentira caridosa, como a aprimorava por sua conta” (BUARQUE, 2009, p. 121). Também ela produziu suas próprias versões para a ausência da mãe, afirmando com convicção que aquela seria esquizofrênica ou suicida (BUARQUE, 2009, p. 147, 169). Já nos cultos, passa a compor suas memórias apropriando-se de elementos bíblicos, ora atestando que a mãe, vaidosa como Salomé, deixou de dar-lhe leite; ora que falecera no parto como Raquel, entre outras. Em algumas delas, percebem-se ecos dos devaneios de Eulálio, assimilados às suas próprias recordações, quando afirma que a mãe teria morrido com um estrangeiro em acidente de automóvel, ou se atirado de uma “ponte, ou de um transatlântico, ou se afogou no naufrágio de uma jangada, abraçada a um pescador” (BUARQUE, 2009, p. 192-193).

Por seu turno, Eulálio não busca subterfúgios, ciente da inexistência de caminhos alternativos ou de saídas para a velhice. No limite, percebe-se fadado a repetir lembranças dolorosas, conforme enuncia diversas vezes – diz, por exemplo, que “se com a idade a gente dá para repetir velhas lembranças, e as que menos gostamos de revolver são as que persistem na mente com maior nitidez” (BUARQUE, 2009, p. 163). A única forma de adiar o fim da vida parece ser desfiando suas infindáveis – porque inacabadas e (re)modificadas – memórias. Incapaz de reinvestir seu afeto em outro objeto, a personagem recorre à via da simbolização, mitigando a dor e sublimando as perdas por meio do trabalho do luto operado através do trabalho verbal. Não pode escapar, contudo, do paradoxo inerente à própria linguagem, pois, ainda que ela seja a forma de comunicar os afetos por excelência, algo sempre lhe escapa, impossível de ser reproduzido.³⁹

³⁹ Mario Eduardo Costa Pereira aponta esse paradoxo ao retomar a noção de desamparo trabalhada por Freud. O autor sublinha que a condição de desamparo estaria na base do desenvolvimento psíquico e diria respeito à

Além de garantir a presença ausente dos seres amados, como se viu, a narração ganha a função adicional de manutenção da vida. Assim, o ato de narrar passa pela tentativa simbólica de (re)elaborar as perdas e de evitar a morte, motivações das quais o narrador demonstra ter alguma consciência em: “[m]uita vez de fato já invoquei a morte, mas no momento mesmo em que a vejo de perto, *confio em que ela mantenha suspensa sua foice, enquanto eu não der por encerrado o relato da minha existência*. Então começo a recapitular [...]” (BUARQUE, 2009, p. 184, grifo nosso).

*

Alguns pontos centrais selecionados para esta discussão e para levantamento de aspectos das confluências entre memórias singulares e coletivas, ancoradas por objetos, por sensações ou por sabores, encontram correspondência no romance *O Irmão Alemão* (BIARQUE, 2014), conforme esboçado superficialmente. É chegada, então, a hora de observar como essas relações são construídas ficcionalmente no capítulo seguinte.

4. “Mas vou com aquela velha sensação de ter esquecido alguma coisa”⁴⁰: a memória em *O Irmão Alemão*

Iniciando a leitura de *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014), o leitor depara, desde a primeira página, com a figura onipresente do pai, que será constante ao longo do romance. O capítulo parte de uma enumeração de objetos diversos encontrados dentro do livro *O Ramo de Ouro* (FRAZER, 1982) e, em meio a cartões de visita, a papéis com anotações e a bulas de analgésico, índices que demonstram que o livro já fora visitado algumas vezes, Ciccio encontra uma carta, escrita em alemão, endereçada a Sergio de Hollander. Tal carta é reproduzida por meio de uma sequência de pontos na folha em branco, forma de representar a incompreensão do idioma estrangeiro, sendo mantidos apenas o cabeçalho, com indicações de localidade, a saudação e a despedida ao final, palavras que se podem depreender pelo contexto, sem que seja necessário ter domínio do idioma. Ainda sem saber do que se trata, o narrador começa, então, a imaginar qual poderia ser o teor da carta, pois tinha conhecimento de que o pai morara, uma breve temporada, na Alemanha e, partindo dessa informação, imagina um caso de Sergio com alguma moça alemã.

Note-se que a presença do pai, bem como esse enigma em torno do irmão alemão – temática insistente até o final do romance e, por ora, apenas sugerida pela escrita em língua alemã –, já são elementos visíveis nesse momento. Da mesma forma, presencia-se, também desde esse início, uma marca da tendência da personagem que narra a imaginar, a fabular.

Na sequência, o narrador começa a se lembrar de ter ouvido certa conversa entre os pais, assinalando desde então o surgimento da noção de imprecisão da memória, pois ele acredita ter ouvido, em suas palavras: “uma rápida troca de palavras que eu mal poderia ter escutado, ou posso ter escutado mal” (BUARQUE, 2014, p. 10). Formulado com base em um jogo de palavras, no qual o termo “mal” modifica o sentido da suspeita, a ordem na frase varia

⁴⁰ BUARQUE, Chico. *O Irmão Alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 109.

conforme sua interpretação, abrindo possibilidade para a confusão – algo análogo à lembrança ficcionalizada de que fala Freud, e que será retomada ao longo de toda a obra.

A seguir, retorna a atenção ao livro que tem nas mãos, ao passo que pondera sobre a necessidade de guardá-lo de volta no lugar exato, evidenciando certa restrição de acesso aos livros do pai. Percebe-se que as personagens estão todas desenhadas, desde o princípio; sabe-se, também, que é a mãe quem organiza, com um sistema indecifrável, a biblioteca do pai. A primeira aparição dessa personagem é, assim como na maioria das seguintes, ao pé da estante, buscando livros para o marido. Ciccio guarda o livro e, nesse ato, passeia com os olhos e os dedos por outros volumes.

Aliás, a primeira menção ao erotismo, que será mais um traço recorrente da obra, acontece em relação aos livros, os quais ele vai tateando e chega a afirmar que “há algo de erótico” em forçar os livros, a fim de abrir espaço entre eles para guardar outros volumes. Tal relação será retomada ainda outras vezes, e, no segundo capítulo, o narrador evocará suas memórias afetivas ao explicar que, para ele, as paredes seriam formadas, e forradas, por livros. Esses objetos serão importantes mediadores das relações que estabelece com os outros, para além da relação entre ele e o pai, anteriormente mencionada. Ciccio costuma usar os livros como mediadores em diversas outras situações, sobretudo a fim de estabelecer alguns contatos, conforme ocorrerá com os colegas de graduação e com Christian – rapaz de quem se aproxima, atraído pela suspeita de que poderia ser seu irmão alemão –, a quem pretendia impressionar com os exemplares raros da biblioteca do pai.

O narrador continua lembrando sua intimidade com as obras em passagem que aponta para a rivalidade com o irmão; afirma ele: “durante toda a minha infância mantive essa relação sensual com os livros. Mesmo dos livros escolares eu tinha ciúme, era uma lástima que me chegassem engordurados e rabiscados pelo meu irmão” (BUARQUE, 2014, p. 16). Atravessado pelo caráter erótico, tal antagonismo é vivenciado, em um primeiro momento, em

relação aos livros, porém, depois, será reeditado ao longo da juventude e se estendendo à vida adulta, quando o protagonista procura se relacionar, preferencialmente, com mulheres que já estiveram com o irmão, fato que lhe proporcionaria um acréscimo de prazer. Em movimento análogo, Ciccio procura os livros que já passaram pelo pai, não se interessando por aqueles que não tenham sido lidos por este, como se, ao ler os livros que trouxessem as marcas dele, fosse possível, de alguma forma, ler o próprio pai.

De volta ao primeiro capítulo, Ciccio narra a ida à casa do amigo Thelonius, com quem furta um carro;⁴¹ o episódio é seguido por um passeio pela cidade, no qual o narrador adota uma postura passiva frente ao amigo, que é quem parece ditar o comportamento de ambos. Curiosamente, o prazer que sente ao entrar no carro alheio é semelhante ao que tem com os livros lidos do pai e com as mulheres que já foram do irmão, insinuando, analogamente, certa forma de reeditar a mesma relação, embora em registros diferentes (a repetição de que falara Freud), conforme se pode observar no seguinte enunciado: “[p]refiro que seja homem, me dá mais prazer usar o carro de outro homem, gosto de fitar aquela cara lesada que em geral eles têm no documento” (BUARQUE, 2014, p. 11). Assim como no caso dos livros, os sentidos da visão, tato e olfato, são convocados à cena, ao avaliar que as melhores partes de entrar em carro desconhecido seriam, segundo ele: “cheirar seu ambiente, pegar um pouco as suas manhas, ajeitar a bunda no assento, alisar o volante, [...]” (BUARQUE, 2014, p. 11). Imediatamente, volta a lançar projeções a respeito do pai, imaginando que as sensações apreciáveis deviam ser parecidas às experimentadas por aquele. Conforme ele, “[e]ntrar pela janela de uma casa dessas deve ser como o meu pai abrir pela primeira vez um livro antigo” (BUARQUE, 2014, p. 13). Vê-se, nessa passagem, a forma pela qual Ciccio projeta suas próprias sensações, espelhando-as ao imaginar como o pai se sentiria

⁴¹ Eis um exemplo de episódio conhecido da biografia de Chico Buarque: a foto da ocasião do fichamento policial por esse delito foi, inclusive, utilizada na capa de um de seus álbuns, *Paratodos*, de 1993, evidenciando o trabalho do autor no sentido de aproveitar literariamente fatos constantes da sua biografia para compor o enredo da obra – vale lembrar, ficcional.

em relação aos livros antigos; assim, abre-se uma dimensão para certo prazer fortuito e, no limite, ilícito – obtido, pelo filho, através de pequenos furtos, e, pelo pai, no contato íntimo com a literatura, fonte inesgotável de deleite e de encantamento.

Seguindo para o final do capítulo, Ciccio separa-se do amigo e volta para casa, onde entra com cuidado, evitando preocupar a mãe ou interromper o trabalho do pai no escritório. Tem-se, então, uma descrição do caminho do sono, em estrutura semelhante à descrita por Eulálio, em *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009), que, habituado ao efeito produzido pelo sonífero, declarara conhecer seu processo. A partir dessa percepção, o narrador opera uma série de deslocamentos, em aparente associação livre, marcados, no texto, pela repetição da fala “o que me leva a pensar”: pensa, pois, na amizade com Thelonius e se desloca, daí, para a amizade invejada entre o pai e o irmão, uma vez que este, além de outros benefícios de predileção, teria a entrada liberada no escritório daquele. O próximo deslocamento leva ao contraste entre os irmãos, de modo que a habilidade intelectual de ambos é posta como alvo de diferenciação entre Ciccio e Mimmo, leitor de gibis, no intuito de relegá-lo a uma posição de inferioridade; em polo oposto, o narrador desejaria contar ao pai que fora capaz de ler, “bem ou mal”, certo livro em francês – em clara alusão a um desejo de aproximação, buscando identificar-se com ele.

Lembra-se, finalmente, do livro *O Ramo de Ouro*, que abriu o capítulo do romance, e da carta nele contida. Em novo deslocamento, imagina-se com o amigo Thelonius, que o apresentaria a um jovem para lhe traduzir a carta – o que acontecerá de fato, conforme será narrado em outro momento do romance – ao mesmo tempo em que aquele se transfiguraria, ganhando um aspecto repugnante, enquanto Ciccio já parece estar envolto em uma atmosfera de sonho. A cadeia de deslocamentos tem fim com a chegada do sono, a formulação repetida ao longo do último parágrafo “o que me leva a pensar” (e a variação “que aliás me leva a lembrar”) transforma-se em “o que me leva a cair no sono” (BUARQUE, 2014, p. 14). Logo,

a personagem é transportada para o domínio do inconsciente, visto que o cair no sono significa também sonhar, marcando a passagem de um registro do pensamento racional para um mundo onírico, no qual os desejos tornam-se manifestos e podem encontrar satisfação.

Assim como se verificou em *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009), o primeiro capítulo desta obra também é realizado por uma composição circular – sugestiva, talvez, de restos diurnos, em analogia ao trabalho do sonho freudiano? Nesse caso, o “resto” seria o bilhete alemão, que lhe causou inquietação e que marcou o início e o fim desse trecho narrativo; tais restos, somados aos seus desejos, aqui o desejo de se igualar às figuras espectrais de Sergio e de Mimmo, formam a configuração de suas memórias, as quais foram se encaminhando de modo semelhante à associação livre.

À semelhança da estratégia narrativa adotada no romance anterior, o leitor de *O Irmão Alemão* vai reconstruindo a trajetória do narrador em primeira pessoa e ordenando as relações entre as personagens ao ligar as informações obtidas pelo relato lacunar, também marcado por sua visão de mundo. Sabe-se, então, que o pai, Sergio de Hollander, ainda solteiro, morou em Berlim, durante os anos 1929 e 1930, período em que se relacionou com Anne Ernst, de cuja gravidez soube posteriormente, já no Brasil. Sergio casou-se com a italiana Assunta, com quem teve os filhos Francisco e Domingos. Ciccio e Mimmo, como são tratados familiarmente ao longo da narrativa, são opostos em tudo, desde a aparência, passando pelos interesses e pela relação com os pais – Mimmo era o bonito, porém perdia no campo intelectual, conforme pontua, com certa insistência, o olhar do narrador.

4.1. Outros modos de lembrar: autoficção

As formas de se compreender a memória, nesse romance, guardam algumas especificidades, em comparação ao que se viu em *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009), e convém analisá-las mais detidamente. As principais delas são a inserção de elementos que se

mesclam à biografia do autor e, quanto à sua enunciação, uma forma distinta de narrar as lembranças. Começando pelo primeiro ponto, lembre-se de que são reproduzidas, entremeadas ao romance, imagens de documentos que comprovariam a existência do meio irmão alemão e, também, a tentativa de Sergio Buarque de Holanda de entrar em contato com a criança e trazê-la para o Brasil. Além disso, ao final do livro, há uma nota, assinada por Chico Buarque, relatando a veracidade dos documentos constantes do volume e agradecendo aos pesquisadores, pelo empenho nas buscas, e à filha Silvia Buarque, pela contribuição em entrevistas realizadas, em Berlim, com os familiares de Sergio Günther, já falecido.

Sendo assim, é preciso considerar tais índices, ponderando sobre as escolhas do autor ao utilizá-los. Já foi dito que a maioria das referências críticas à obra menciona sua composição dentro dos parâmetros da autoficção, conceito a ser arrazoadado. Esse termo vem sendo cada vez mais utilizado, seja pela crítica especializada, seja pelo mercado editorial, como estratégia para vendas, cujo apelo recairia sobre a sedutora expectativa de uma aproximação do leitor com a intimidade do escritor. Há, nessa discussão, marcas da contemporaneidade, conforme nota ironicamente Michel Laub, ao comentar a tendência crescente da autoficção como recurso literário atualmente: “[a]final, estamos na era da narrativa confessional, do interesse mórbido na intimidade alheia” (LAUB, 2014, s/p). Tal interesse explicaria, provavelmente, o surgimento de artigos que busquem espelhar o enredo do romance à biografia do autor, com o intuito de encontrar inconfidências de Chico Buarque.

Há um problema a ser notado: apesar de o termo ser amplamente utilizado, não é tarefa simples precisá-lo conceitualmente. O primeiro autor a utilizar esse neologismo foi o francês Serge Doubrovsky, escritor e crítico literário. Em 1977, Doubrovsky recorreu à ideia de autoficção para se referir à sua própria obra, a fim de categorizar teoricamente seu romance *Fils*. Todavia, os contornos desse tipo de texto são pouco nítidos e causam discordâncias – como seria esperado, aliás, considerada a multiplicidade de narrativas existentes –, de modo

que nem mesmo o criador do termo (mas não da prática, conforme ele mesmo sublinha) foi capaz de firmar uma conceituação única a respeito.⁴² O que se poderia dizer, com alguma segurança, é que a autoficção tenciona os limites entre a memória e a fabulação.

Além das imprecisões inerentes à noção da autoficção, há outro aspecto a ser ponderado: a partir da ótica da psicanálise, as recordações guardam sempre algo de ficcional, conforme se destacou, sobretudo, com a menção às lembranças encobridoras (FREUD, 1899). O ato de se lembrar pressupõe, então, o retomar de um dado factual, o vivido em si, que, no entanto, é recordado de forma fragmentária pelo sujeito, eivado de aspectos inconscientes. Considerada essa dinâmica, como separar, racionalmente, uma espécie de lembrança “pura” de outra, ficcional?

Acerca desse ponto, veja-se que Doubrovsky também considera o caráter fabular inerente à rememoração, em consonância com a visão da psicanálise. Segundo o autor,

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção (DOUBROVSKY, 2014, p. 122).⁴³

Ao retomar, em uma conferência, a evolução do conceito mencionado, acrescenta que “a relação do sujeito consigo mesmo mudou”, de tal modo que “[a] consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora. O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido.” (DOUBROVSKY, 2014, p. 123). Com isso, reitera sua crença na validade do termo que conceitua como “Ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais”, concluindo que tal eixo referencial seria “a essência do gênero, se é que existe gênero”.⁴⁴

⁴² A coletânea organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha (2014) oferece um bom panorama a esse respeito, conforme os autores dialogam, em seus estudos, com as distintas possibilidades de conceituação em torno da autoficção.

⁴³ Ainda em direção semelhante, afirma o autor que “Cada escritor deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa. De todo modo, reinventamos nossa vida quando a rememoramos” (DOUBROVSKY, 2014, p. 123-124).

⁴⁴ Para mais sobre o assunto, ver a conceituação de Vincent Colonna (2014), que se descola do eixo original de Doubrovsky e propõe quatro modalidades distintas e complementares de autoficção (fantástica, autobiográfica,

De modo geral, há alguns marcadores que podem ser tomados para análise, especialmente com a finalidade de diferenciar a autoficção da autobiografia.⁴⁵ Os principais aspectos a serem observados nesse sentido têm a ver com o tipo de pacto firmado com o leitor, com o uso da primeira pessoa narrativa, associada a certo nível de indecidibilidade relativo à identificação entre personagem e autor e, ainda, preferencialmente, com uma coincidência onomástica entre eles.

Sobre o pacto estabelecido com o leitor,⁴⁶ vale retomar a resenha de Fernando de Barros e Silva escrita para a quarta capa do livro, a fim de pontuar a forma como a obra se apresenta ao público. Após confirmar a veracidade do irmão alemão, cuja existência serviria de mote à trama, o jornalista assegura que “[r]ealidade e ficção estão aqui entranhadas numa narrativa que embaralha sem cessar memória biográfica e invenção. O romance se constrói na tensão permanente entre o que foi, o que poderia ter sido e a pura fantasia” (SILVA, 2014, s/p). Considerando essa apresentação, fica patente o caráter ambíguo do texto – oscilando continuamente entre os polos autobiográfico e romanesco.

Tal oscilação faz-se presente, igualmente, quanto ao aspecto da ficcionalização de si, explorado no enredo de modos complementares, inclusive pelo acréscimo das imagens utilizadas na composição do romance. À guisa de exemplo, note-se que Chico Buarque já mencionara a existência de um irmão alemão desconhecido em uma entrevista concedida à Folha de São Paulo em 1994. Curiosamente, alguns elementos presentes no livro foram mencionados pelo autor àquela época, deixando entrever como o processo de criação ficcional tomou por empréstimo alguns fatos da realidade, que se tornaram, décadas depois, índices de referencialidade no texto. Sobre o meio irmão alemão, Chico revela: “Volta e meia eu e meus

especular e intrusiva), e o artigo de Jean-Louis Jeanelle (2014), oferecendo um panorama a partir dos principais teóricos do tema.

⁴⁵ Sobre a diferenciação entre tais gêneros, Anna Faedrich (2015, 2016) propõe-se a elencar, na esteira da crítica, suas principais características, sublinhando que não se deve compreender a autoficção como um texto autobiográfico, pois na primeira “um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si” (FAEDRICH, 2015, p. 48).

⁴⁶ Acerca do pacto autobiográfico, ver os escritos de Philippe Lejeune (2014).

irmãos tentamos descobrir o paradeiro desse irmão, que hoje teria uns 60 e poucos anos. Há algum tempo surgiu uma pista interessante. Um senhor, afinador de piano, disse que conheceu um Buarque de Hollanda” (BUARQUE, 1994, s/p).⁴⁷ Mais um ponto de contato pode ser observado, nessa entrevista, pela menção do autor a alguns de seus hábitos que foram atribuídos ao narrador do romance, segundo ele: “A minha tentativa de aproximação com meu pai foi através da literatura. Ele vivia fechado na biblioteca, e eu, que tinha medo de penetrar naquele território, comecei a ler algumas coisas”; em seguida, confidencia: “Eu me lembro de, lá pelos 18 anos, ir para a Faculdade de Arquitetura com esses livros em francês, o que era uma atitude um pouquinho esnobe. Talvez para me valorizar dentro de casa ou talvez para agradar meu pai” (BUARQUE, 1994, s/p) – à exceção da alteração do curso de Arquitetura pelo de Letras, essas passagens figuram quase integralmente no livro, associadas ao narrador Ciccio.⁴⁸

Outra forma de apropriação de elementos factuais para a construção do que se está denominando por ficcionalização de si tem a ver com o uso das imagens de documentos e de fotografias ao longo do livro. É importante notar que, mesmo esses elementos pretensamente “reais”, fazem parte de uma composição ficcional e são manipulados conforme a intenção do autor. É o que ocorre, por exemplo, com a fotografia do irmão Sergio Günther acompanhado de uma mulher, nas páginas finais do volume (BUARQUE, 2014, p. 230).⁴⁹ Um referente que, pretensamente, tornaria o relato mais confiável, alicerçando-o à possibilidade de verificação, mantém, ao contrário, a perspectiva ficcional, estendida às outras inserções visuais e, proporcionalmente, afastando-se da autobiografia, conforme se instala a dubiedade própria da autoficção.

⁴⁷ Além do mote central da pesquisa parental, a figura do afinador de pianos também será aproveitada na trama de *O Irmão Alemão*, em meio a pistas fugidias e coincidências típicas dessa narrativa.

⁴⁸ Em *O Irmão Alemão*, lê-se, por exemplo, “Gabola, gabarola, cabotino, meus colegas não me perdoavam por ostentar os livros autografados do meu pai nos corredores da faculdade de letras” (BUARQUE, 2014, p. 47).

⁴⁹ Georg Wink chama a atenção para o fato que a imagem foi digitalmente manipulada, comparando-a à original, sinalizando que a mudança do fundo, de uma escada de prédio para uma ponte no rio Spree, “tem a função de ressoar melhor com a última frase do livro” (WINK, 2017, p. 56).

Assim, ao lado dos índices conhecidos ou tomados como biográficos da vida de Chico Buarque, as imagens de documentos e de fotografias antigas imprimem à obra a ilusória impressão de estar atrelada à realidade verificável. Contudo, um exame mais atento demonstrou que também esses elementos são manipuláveis, artifícios selecionados para servir à criação literária, confundindo, ainda mais, alguma tentativa de precisar os limites entre o vivido e o imaginado. O mesmo efeito é obtido, no enredo, com as alternâncias abruptas entre registros de fabulação, sonhos e reflexões do narrador Ciccio.

Ciccio, aliás, é o diminutivo para Francisco de Hollander. A relação onomástica entre protagonista e autor não é perfeita, posto que se altera o nome do autor, Francisco Buarque de Hollanda, atribuindo-lhe um apelido exclusivo, condizente com a mãe italiana, existente na trama. A confusão entre os nomes na obra é muito significativa, uma vez que os frequentes deslizamentos entre os nomes das personagens contribuem para a sensação geral de imprecisão e de indecidibilidade – outro aspecto caro à noção de autoficção. Observe-se, não obstante, que tal imprecisão já existia mesmo antes da fabulação, conforme atesta o autor na mesma entrevista:

“[...] o primeiro nome dele é Sérgio, um nome que não existe na Alemanha. Ele é Sérgio Ernest. Eu já fui à Alemanha e já procurei na lista: Ernest é que nem Oliveira. Havia alguns com a inicial "S". Eu ficava especulando se poderia ser um deles” (BUARQUE, 1994, s/p).

De todo modo, frise-se que a interpretação do romance requer cuidado, para que a obra não seja reduzida à procura por nomes⁵⁰ e por episódios atestados na biografia de Chico Buarque, observando-se o trabalho literário desenvolvido pelo autor.

Enfim, por meio de um tecido de recordações e de projeções fabulares – em que se mesclam traços do passado, reais e/ou inventados, dentro da própria lógica da narrativa – as

⁵⁰ No trecho transcrito da entrevista, por exemplo, Chico refere-se ao irmão alemão como Sérgio Ernest; no romance, porém, o sobrenome é grafado sem o “e”, Ernst. À medida que, finalmente, aproxima-se de pistas importantes que o levarão ao irmão, descobre que ele fora batizado como Horst Günther, sobrenome da família adotiva, e, depois, mudou para Sergio Günther, uma vez ciente de seu nome original e da adoção. Além disso, em meio às buscas por informações acerca de Sergio, Ciccio procura por Heinz Borgart que, no Brasil, viria a ser Henri Beauregard. Essas e outras modificações nos nomes próprios terão implicações relevantes na obra, conforme se verá adiante.

memórias familiares de Ciccio vão se reorganizando, ou desorganizando, de forma fragmentária e reiterativa, como é próprio do processo mnemônico. Tais formas de elaborar memórias e experiências compõem um quadro comum na obra, marcado pelo mal-estar como forma de subjetividade contemporânea.

4.2. Entre coincidências e mal-entendidos: duplicidades e mal-estar

A noção de mal-estar pode ser igualmente percebida no romance aqui focalizado. De volta ao texto de 1930, Freud enumera quais seriam as “três fontes de onde vem o nosso sofrer: a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade” (FREUD, 1930, p. 43). Diferentemente do que se viu em *Leite Derramado* – em relação à percepção da velhice – o vetor mais sensível, neste caso, tem a ver com a organização social e as leis, compreendidas como premissa tácita para a manutenção da ordem social. O principal causador do mal-estar no livro *O Irmão Alemão* é, pois, o desamparo frente aos acontecimentos sociais, percebidos em seus aspectos violentos e arbitrários.

A compreensão de civilização remete, em Freud, para a “soma das realizações e instituições que afastam a nossa vida daquela de nossos antepassados animais” e que, em sua concepção, “servem para dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação dos vínculos dos homens entre si” (FREUD, 1930, p. 49). O psicanalista esclarece que as noções de beleza, de limpeza e de ordem passaram a ser vistas, ao longo do tempo, como exigências culturais e sinônimos de civilização. Além disso, o fazer artístico e a regulamentação das relações entre os indivíduos nas sociedades são características determinantes do que se compreende por civilização. Segundo sua exposição, opera-se, enfim, uma substituição do poder individual pelo da comunidade, de modo que “o poder dessa

comunidade se estabelece como ‘Direito’, em oposição ao poder do indivíduo, condenado como ‘força bruta’” (FREUD, 1930, p. 57); a partir de então, a justiça desponta como exigência cultural, garantindo que “a ordem legal que uma vez se colocou não será violada em prol de um indivíduo” (FREUD, 1930, p. 57). Freud demonstra, portanto, como o mal-estar resultaria do sacrifício, pressuposto na vida comunitária, dos instintos e de liberdades individuais, posto que seria “impossível não ver em que medida a civilização é construída sobre a renúncia instintual, o quanto ela pressupõe justamente a não satisfação [...] de instintos poderosos”. (FREUD, 1930, p. 60). Tem-se, enfim, uma síntese de sua exposição na seguinte formulação: “o homem civilizado trocou um tanto de felicidade por um tanto de segurança” (FREUD, 1930, p. 82).

Para que a ordem coletiva prevaleça, depende-se também de um cerceamento da agressividade inata aos seres humanos, ponto em que a religião seria grande aliada, tanto por meio de mandamentos pregando o amor em detrimento da violência, como ao incutir certo sentimento de culpa difuso que acompanha os homens – Freud situa tal sentimento como “o problema mais importante da evolução cultural”, mostrando que “o preço do progresso cultural é a perda de felicidade, pelo acréscimo do sentimento de culpa” (FREUD, 1930, p. 106). Diz o autor, “se a cultura impõe tais sacrifícios não apenas à sexualidade, mas também ao pendor agressivo do homem, compreendemos melhor por que para ele é difícil ser feliz nela” (FREUD, 1930, p. 82).

Na esteira de Freud, o psicanalista Joel Birman retoma a noção de mal-estar, trazendo-a para o contexto da atualidade e, utilizando-se de categorias de espaço e de tempo, pondera sobre as novas formas de subjetivação, nas quais haveria uma “configuração predominante e progressivamente espacial assumida pelo sujeito na contemporaneidade” (BIRMAN, 2014, p. 11). As mudanças sociais e a intensificação de laços coletivos construídos a partir de uma cultura de imagens formariam as bases para a suposição de mudanças “nas formas de *mal-*

estar presentes na contemporaneidade”, permitindo, pois, o contraste entre “o mal-estar que se evidenciava na modernidade e aquele que ocorre na contemporaneidade”, sendo esse um signo privilegiado justamente por ser capaz de revelar “relações do sujeito consigo mesmo e com o outro”, fornecendo pistas para que se compreendam melhor as experiências subjetivas dos indivíduos (BIRMAN, 2014, p. 55).

Dessa forma, compreende-se que o impulso de repelir o diferente viria de um incômodo relacionado ao que é estrangeiro. Tal combate contra uma alteridade ameaçadora figura no pano de fundo histórico do romance de Chico Buarque. Assim, de maneira espelhada, a duplicidade estabelecida na narrativa entre a ditadura militar brasileira e o regime nazista alemão é complementar à medida que sugere identificações entre ambos, destacando a violência inerente a tais períodos históricos. O mal-estar surge como resposta a essa violência extrema, impossível de se apreender, sinalizando para o desamparo inerente ao humano de que falara Freud.

Para evocar apenas uma cena emblemática dessa questão, tome-se, à guisa de exemplo, a execução a que Ciccio assiste no capítulo nove. Nesse episódio, o protagonista presencia furtivamente um assassinato enquanto aguardava à porta do pensionato pela saída de Minhoca – lembre-se que essa moça, Carmen, seria seu passaporte para se aproximar da casa do pianista Henri Beauregard, que, conforme indicavam suas buscas àquela altura da trama, seria o mesmo Heinz Borgart que teria se unido a Anne Ernst e perfilhado seu meio irmão alemão. O acontecimento narrado ocorre da seguinte forma: um camburão bloqueia a passagem na rua, ato contínuo, um rapaz é liberado de outro automóvel e, ao tentar escapar, é alvejado com tiros na cabeça durante sua corrida – diz o narrador, “eu não gostaria de ver sua cara, e de fato não vejo porque explode” –; daí misturam-se elementos dos devaneios de Ciccio, sem que se possa precisar o que, de fato, ocorreu ou o que fora imaginado – continua o narrador: “quando os reabro vejo o rapaz que ainda foge, mas sem a cabeça” (BUARQUE,

2014, p. 99). A projeção da personagem com o jovem assassinado é tanta que ele próprio se imagina sem cabeça – afirma ele, “num reflexo levo as mãos à cabeça e não a encontro, mas deve ser porque as mãos estão dormentes” – e, horas mais tarde, demonstra seguir abalado ao recusar um prato de macarronada cuja cor vermelha do molho remete-o imediatamente ao sangue derramado no asfalto durante o incidente.

A mesma cena é evocada adiante, quando Ciccio lê em uma página de jornal “com mais fotos que texto” – fruto da censura à imprensa – a nota acerca da morte de um terrorista em confronto com a polícia. O fato é repetido quatro vezes, com algum acréscimo de informações, como horário e local anunciados e, a cada vez, cresce o mal-estar do protagonista que, com taquicardia, perde a noção de orientação espacial, convencido da ausência de saídas – segundo ele: “não me lembro mais por que eu tanto queria atravessar a rua. Este lado é como um espelho do outro, com os mesmos pedestres aflitos para atravessar de volta [...]” (BUARQUE, 2014, p. 123). Trata-se, pois, de um esvaziamento completo do sentido de existir, visto que não há distinção entre ele e o rapaz morto, ou entre os inúmeros transeuntes que se cruzam incessantemente pela cidade. Se todos se espelham indefinidamente, não há sequer possíveis manifestações de singularidade, de modo que todos poderiam ser os assassinados, os torturados e, no limite, poderiam ser identicamente os algozes, aumentando a experiência radical de angústia vivenciada pela personagem. Na sequência, percebe-se que o acréscimo de mal-estar relacionava-se, também, à expectativa de que o morto pudesse ser seu vizinho e amigo – em suas palavras: “mas o nome do terrorista morto não é Ariosto Fortunato, como por um triz me pareceu” (BUARQUE, 2014, p. 123). Denuncia-se, dessa maneira, a manipulação das notícias e, também, a impotência do sujeito frente a um estado autoritário⁵¹ – sensação semelhante será aludida no tópico seguinte, no qual o horror do holocausto surge emaranhado ao pesadelo da personagem.

⁵¹ A recorrência dessas temáticas justifica a existência de leituras dessa obra relacionando-a ao campo das literaturas de testemunho e do trauma. Esse não é, contudo, o caminho interpretativo eleito para este estudo; para

Além da duplicidade já apontada, referente aos espaços narrativos, há outra categoria de duplos que opera como disparadora do mal-estar na narrativa, ligada aos nomes próprios. A questão dos nomes importa especialmente na elaboração da trama, pois auxilia no sentido de alimentar certa atmosfera de indecidibilidade, característica dessa obra. Ainda que alguns dados tenham lugar no que se conhece da realidade referencial ligada à história narrada por Chico Buarque, a escolha do autor de aproveitar esse elemento na construção ficcional é o que importa nesse momento.

Sendo assim, a mudança de nomes pode representar complexas relações familiares ou a necessidade de se proteger camuflando origens semitas, como se viu no tópico anterior a respeito das mudanças de nomes de Sergio e Heinz/Henri, e também pode metaforizar as inúmeras fases da vida de alguém. É o que ocorre com o vizinho confidente do protagonista, referido textualmente por uma série de apelidos e de codinomes, a saber: os da infância, ligados a personagens conhecidas e heróis, Pernalonga, Fangio, Capitão Marvel e Homem Borracha; passando, na adolescência e juventude, por nomes como Bill Haley, Cassius Clay, Thelonius, até assumir o nome Ariosto, definitivo na trama. Note-se, contudo, que tais escolhas tampouco são casuais, observando-se que os nomes adotados na juventude são de personagens reais e denotam homenagens aos ídolos de diferentes áreas (o cantor Bill Haley, o boxeador Muhammad Ali e o músico Thelonius Monk, respectivamente), todos reconhecidos por inovarem em suas práticas e, curiosamente, todos famosos que adotaram para si nomes artísticos, suscitando implicitamente a atenção para a questão onomástica. No caso dessa personagem secundária, vê-se, especialmente, que a escolha dos apelidos apresenta-se como característica inerente à sua composição, guardando em si referências afetivas e culturais, ao mesmo tempo em que antecipa a necessidade de uso de codinomes, marca do movimento militante durante o período ditatorial. O nome com que será conhecido

mais análises nessa linha, ver, entre outros, KUNZ; LORO, 2017; e, para mais sobre relações entre escritas de trauma no contexto da ditadura brasileira em literatura contemporânea, ver FIGUEIREDO, 2017.

nesse último período é Ariosto, e há a suposição de que teria sido um nome escolhido pela mãe, pois o narrador lembra-se de tê-lo ouvido partindo de Eleonora na infância de ambos – ou seja, o novo nome assumido é, a um só tempo, conhecido e desconhecido.

Tal composição aponta para um processo contínuo e múltiplo de sobreposição de identificações e de memórias, sempre abertas a novas inscrições. Em certa medida, a fragmentação dessas personagens é reproduzida textualmente pela fragmentação do fluxo de memórias de Ciccio, o qual assume a função dupla de narrar e (re)inventar o passado familiar e as possíveis projeções de inúmeros futuros hipotéticos. Tal qual a sugestiva imagem da fita de vídeo, as recordações são marcadas por trechos de lembranças do vivido entremeados aos devaneios e às expectativas do que poderia ter acontecido.

Ainda no tocante à alternância de nomes, percebe-se como, outra vez, um traço composicional de *O Irmão Alemão* convoca uma relação com o conjunto composicional de Chico Buarque, pois retoma pontos sensíveis à sua criação (como os brevemente esboçados anteriormente em relação aos romances *Budapeste* e à canção “Rubato”) e, para além deles, problematiza a noção mesma de autoria, remetendo à estratégia utilizada por Chico durante o período de censura de submeter músicas para aprovação sob o pseudônimo Julinho da Adelaide.⁵² Todas essas aparentes coincidências e duplicidades, que compõem, analogamente, reimpressões de suas identificações, desafiam a referencialidade da obra e, não obstante, provocam um efeito de estranhamento oscilando pela sensação de familiar e de infamiliar, retomando a teoria psicanalítica.

Em artigo de 1919, Freud discute o problema do “estranho” (ou “inquietante”, conforme algumas traduções mais recentes e, ainda, por “infamiliar”, termo que interessa aqui). Em um primeiro momento, ocupa-se em definir o vocábulo alemão “unheimlich”, que se caracterizaria por certa ambiguidade original, visto que sinalizaria, simultaneamente, para

⁵² Sobre essa passagem, ver, entre outros, ZAPPA, 2011.

algo familiar e agradável e, em outra direção, para algo oculto e fora da vista (FREUD, 1919, p. 242). A síntese para a compreensão do que se quer enunciar é oferecida a partir de um empréstimo da expressão de Schelling, para quem “*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, 1919, p. 243, grifo do autor). Transpondo tal noção para o campo psicanalítico, Freud expõe que essa sensação teria a ver com um afeto que fora reprimido anteriormente e que, ao ressurgir, causaria tal espécie de estranhamento.

Pode-se dizer, de maneira geral, que há certo sentimento inquietante ao longo desse romance como um todo. São muitas as incertezas e as indefinições presentes na obra, cercada de projeções da personagem principal, em um relato que simula desvelar os fatos à medida em que seriam descobertos, em um pretense presente narrativo – à exceção do último capítulo, que quebra esse fluxo adotando um tom diverso dos anteriores. Dessa feita, o leitor sabe tão pouco quanto Ciccio acerca da existência de seu meio irmão alemão e vai conhecendo, aos poucos, os seus múltiplos perfis e as biografias inventadas. A confusão entre Christian e o irmão alemão, entre Michele Beauregard e Anne Ernst, fundidos em um primeiro momento pelo Imaginário de Ciccio, bem como suas inúmeras projeções com os irmãos e com a figura espectral do pai, geram na obra uma espécie de fundo inquietante. A presença constante de sonhos e de devaneios do narrador contribui para a manutenção de tal efeito criado por uma atmosfera onírica, a ponto de o relato todo parecer, alternada ou simultaneamente, familiar e infamiliar. Nas palavras de Freud, “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão” (FREUD, 1919, p. 258). Tudo leva a crer que os afetos reprimidos no caso do narrador têm a ver com o desejo de filiação e de reconhecimento pelo circunspecto pai – ponto que será retomado com mais cuidado adiante.

4.3. Caminhos do mal-estar: a complexidade autoral

Prosseguindo na esteira do mal-estar freudiano, Joel Birman aponta algumas características dessa noção, atreladas à contemporaneidade, que contribuem com a leitura ora proposta de *O Irmão Alemão*. Segundo o psicanalista, opera-se um crescente predomínio da imagem sobre a linguagem; em suas palavras, “[...] o *pensamento* e a *linguagem* tendem a desaparecer como eixos ordenadores do mal-estar na atualidade” (BIRMAN, 2014, p. 67, grifos do autor). Em lugar deles, de acordo com sua explanação, sobrevêm os registros do corpo, da ação e de intensidades; Birman destaca, pois, “algo fundamental e surpreendente na caracterização atual da subjetividade: a *suspensão* do pensamento” (BIRMAN, 2014, p. 132, grifo do autor), de tal modo que “[n]essa inexistência de indagação, o registro do pensamento se evidencia na sua ausência e suspensão” (BIRMAN, 2014, p. 132).

A correspondência com o romance de Chico Buarque dá-se no sentido de identificar o registro onírico – fortemente presente na narrativa, dividido entre momentos pouco nítidos de sonhos, de pesadelos e de devaneios – a um movimento processual em que as imagens e as impressões sensoriais prevalecem ao discurso organizado. Dito de outra forma, as manifestações oníricas dessa obra passariam a ser compreendidas, então, como manifestações do mal-estar contemporâneo, adequadas e adaptadas a formas de narração fragmentadas e atuais; expressando, no limite, a ausência de saídas e a impotência do indivíduo frente ao registro da realidade. Os sonhos, os pesadelos e os devaneios sugerem, nesse caso, uma saída alternativa e apartada da referencialidade, mais próxima do *nonsense* e do registro dos desejos e do inconsciente, à medida que se afastam da racionalidade. Assim, se “o vazio da subjetividade atual é o correlato do mundo que perdeu o sentido, pois as regras e os códigos anteriormente estabelecidos para a promoção da sociabilidade foram subvertidos” (BIRMAN,

2014, p. 147), os sonhos seriam a saída composicional encontrada pelo autor para representar ficcionalmente uma realidade arbitrária e sem sentido.

A fim de se apreender melhor a operação engendrada pelo sonho e pelo devaneio entranhados nas lembranças do narrador, veja-se o capítulo 13 do livro, no qual o leitor é posto, repentinamente, dentro de um cenário onírico. Ciccio está em uma cena de perseguição, inicialmente tentando alcançar Maria Helena, uma das ex-namoradas do irmão. Há alguns elementos do trabalho do sonho, descritos por Freud (1900), perceptíveis à medida que as imagens vão se sobrepondo, desde a abertura do capítulo, como se percebe em: “[d]esebesto atrás dela sem perspectiva de alcançá-la, por que corremos à mesma velocidade escada abaixo, bem mais velozes que a escada, que virou rolante” (BUARQUE, 2014, p. 140). Importa observar, especialmente, como a sobreposição de imagens, à semelhança dos processos cinematográficos, convoca determinadas interpretações, privilegiando alguns signos em detrimento de outros. Há uma condensação e uma incerteza em relação às descrições, que vão se alterando inadvertidamente, próprias do processo onírico. Desse modo, o deslocamento dessas imagens deixa entrever questões substanciais para a constituição do narrador, revelando suas perturbações e seus desejos.

Vale notar, nesse sentido, a recorrente menção a escadas, cuja presença aponta para a dualidade entre familiar e infamiliar, posto que representa, ao mesmo tempo, um caminho a seguir e a impossibilidade de se alcançar um objetivo. Diferentemente da tradição bíblica, em que a escada surge em sonho a Jacó como representação de elevação espiritual e contato com divindades, os devaneios narrados por Ciccio fazem lembrar diversas vezes as imagens do artista gráfico Maurits Cornelis Escher, com escadas em série apontando para diferentes e impossíveis caminhos;⁵³ no caso da composição de Chico Buarque, o limite da

⁵³ Em referência às litografias “Relativity” (1953) e “Convex and Concave” (1955). Disponível em <mcescher.com/gallery/impossibleconstructions>

impossibilidade é representado por uma paradoxal escada rolante de cimento.⁵⁴ Há, nas escadas, algo do desejo inatingível do narrador, algo que sempre lhe escapa, seja no domínio do onírico ou nas escadas reais, que sugerem distância afetiva, como em referência ao pai, sempre apartado no andar superior, ou caminhos tortuosos de suas projeções. Nesse sentido, as escadas levam ao quarto do irmão Mimmo, sedutor como o narrador gostaria de ser, e também à biblioteca, onde a mãe trabalhava invisivelmente e o pai não devia ser perturbado; é igualmente no andar superior que se encontram as pistas para sua procura errante pelo meio irmão alemão – em meio aos livros e no criado mudo da mãe.

Seguindo na descrição do sonho, surge um índice que, a princípio, seria associado à sexualidade e ao erotismo – e, por conseguinte, à pulsão de vida –, a visão da calcinha da jovem a quem tentava alcançar, mas que logo é sobreposto por algo mais próximo de um registro de pulsão de morte.⁵⁵ Primeiro, de forma delicada, como um botão de rosa, surge uma mancha de sangue na calcinha, que se tornará, em seguida, abundante a ponto de pingar pela escada rolante. Em novo deslocamento, o cenário se transforma na praia de Copacabana, onde haverá mais um deslizamento entre erotismo e morbidez, à medida que os corpos *seminus* deitados na areia da praia para um banho de sol transformam-se em um amontoado de cadáveres nus e acinzentados, por cima dos quais Ciccio precisa passar, pois sente uma urgência em alcançar uma casa, sem janelas, no alto de um cume que avista ao longe. À escalada desses corpos, em angústia crescente, condensam-se ainda figuras de animais de todo tipo, ao lado de fetos e de humanos inertes, em um campo semântico regido pela morte e pela

⁵⁴ A sobreposição de escadas remonta também à imagem de labirintos, de que se falará adiante em relação ao escritor argentino Jorge Luis Borges.

⁵⁵ Em linhas gerais, desde 1905, quando surge pela primeira vez, Freud se preocupa com o conceito de pulsão (*Trieb*), central para a psicanálise, estendendo-o ao longo de sua teoria. Em linhas gerais, ela representaria uma força constante impulsionando o sujeito a satisfazê-la, o que, no entanto, só pode ocorrer parcialmente. A pulsão diferencia-se do instinto e estaria situada na fronteira entre o anímico e o corporal; tendo quatro elementos fundamentais: pressão, alvo, objeto e fonte (FREUD, 1905).

infertilidade, em desequilíbrio e evidente predomínio de pulsão de morte e da sensação de mal-estar.⁵⁶

A passagem do sangue feminino para o sangue da morte evoca, em um primeiro momento, a tortura vivida na ditadura militar, lembrada algumas vezes ao longo da obra, porém a referência à casa sem janelas, assemelhada a um crematório, promove um deslocamento dessa experiência de morte, no contexto brasileiro, para a experiência de massacre associada ao nazismo. Tanto que, em seguida, lembra-se do irmão alemão, aqui referido como judeu. Curiosamente, o que encontra nessa casa são livros, que inicialmente o aproximariam de uma zona de conforto, exceto pelo fato de serem escritos em russo – indecifráveis como a primeira carta alemã –, e uma cama manchada de sangue, em que gostaria de adormecer, pois se sentia exausto. No entanto, Ciccio é despertado do estado sonolento pela percepção de vozes, em sua casa, e reconhece que se trata de Eleonora Fortunato, mãe do vizinho e amigo de infância Thelonius, desaparecido político.

Não se pode mensurar se a percepção inconsciente da voz de Eleonora, somada às angústias de Ciccio, teria influenciado na elaboração desse pesadelo. De todo modo, cumpre assinalar como a própria figura da mulher opera na narrativa como um agente causador de mal-estar, considerando que sua conduta liberal chocava os vizinhos e, mais do que isso, a postura adotada após o desaparecimento do filho a transforma em uma espécie de lembrete constante da violência vivida. O que torna Eleonora inconveniente é o fato de fazer questão de falar e de lembrar aquilo que se gostaria de esquecer; entre outras ações, ela invade eventos a fim de questionar autoridades em busca de respostas e, além disso, passa a utilizar camisetas com a fotografia do filho Ariosto.⁵⁷

⁵⁶ Fragmentos de uma composição imagética bem semelhante a essa ressurgirão em outra passagem da obra, dessa vez, atribuídos, em um dos devaneios de Ciccio, a um pesadelo de sua mãe (BUARQUE, 2014, p. 189) – sinalizando certa relativização da noção de autoria como recurso formal até mesmo ligada a traços oníricos no interior da narrativa.

⁵⁷ É impossível não a espelhar à figura de Zuzu Angel – estilista conhecida por lutar pelo direito ao reconhecimento do corpo do filho Stuart –, homenageada por Chico Buarque em canção de 1977.

Ainda no mesmo capítulo, a composição onírica se fará presente em configuração distinta, agora, como moldura ficcional, processo recorrente que se procura pontuar nesta leitura. Assim, Ciccio partirá de um dado da realidade (similar ao resto diurno), que, nesse caso, será uma conversa com Christian e o desejo de prender sua atenção, como motivador inicial do devaneio que se seguirá.

No artigo “Escritores criativos e devaneios”, de 1908, Freud parte de uma reflexão sobre o brincar infantil, levando em conta sua seriedade e a liberdade com que as crianças o fazem, e, tendo como pressuposto o fato de que os homens não abandonam livremente algo que lhes dá prazer, e sim substituem tais objetos de afeto e de gozo, chega à conclusão de que o substituto do brincar infantil seria, no adulto, o fantasiar (FREUD, 1908). O psicanalista formula, então, a estrutura do devaneio, apoiada em três tempos distintos: de modo que uma impressão atual – do presente – remeteria a uma lembrança de ocorrência passada – em que o desejo despertado teria sido satisfeito –, para criar uma projeção futura – como forma de representar a realização desse desejo. Nas palavras do psicanalista, no devaneio “o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une” (FREUD, 1908, p. 138). A diferença do escritor em relação aos outros homens seria, portanto, a capacidade de transfigurar seus próprios devaneios e de conferir-lhes uma forma aprazível aos demais, oferecendo ao seu leitor uma espécie de suborno “com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias” (FREUD, 1908, p. 142).

De volta à narrativa, observa-se que Ciccio procura chamar a atenção de Christian a todo custo. O livro que levava consigo, edição rara de Rimbaud, o detém por algum tempo, mas não o suficiente, a partir do que o narrador, intuindo seu forte interesse pela literatura, afirma que ele próprio publicaria um livro para o qual teria recebido um adiantamento da editora, completando: “é incrível que eu nunca tenha lhe falado do meu romance” (BUARQUE, 2014, p. 147). Até inventa o nome da editora – “Editora Privilégio, uma

empresa pequena, não muito conhecida, mas aberta a novos talentos” (BUARQUE, 2014, p. 147). Os dois jovens já estavam próximos à casa de Christian, de modo que esse assunto fora a última cartada de Ciccio. A resposta corporal do outro indica que o narrador acertara na suspeita, em suas palavras: “está na cara, eu sabia das suas veleidades literárias, ele tem um livro pronto na gaveta: mas é poesia, e nem Rimbaud viveu de poesia” (BUARQUE, 2014, p. 147); em seguida, Ciccio chega a oferecer-lhe ajuda, como se pudesse intermediar a carreira literária de Christian.

A situação ganha novos contornos à medida que os sentimentos conflitantes relatados por Ciccio a respeito de Christian assemelham-se ao que sente pelo irmão Mimmo. A princípio, declara que teria orgulho do (suposto irmão) escritor; no entanto, em seguida, sobrepõe-se uma rivalidade tamanha, que passa a se imaginar, de fato, escritor – segundo ele: “pois não suporto a ideia de que ele, e não eu, venha a publicar um livro. Se eu amanhã tivesse acesso a uma editora, não vejo por que o indicaria, se posso eu mesmo me aventurar na literatura” (BUARQUE, 2014, p. 148). O narrador passa, então, a se imaginar escrevendo um “romance inspirado na Alemanha dos anos 30”, tão presente nas suas “leituras e fantasias” (BUARQUE, 2014, p. 148).

Nesse ponto, torna-se perceptível o mecanismo do devaneio, apoiado em três tempos. Assim, algo do presente – o desejo de manter a conversa e a aproximação com Christian – faz lembrar um traço do passado – o desejo de ter a aprovação do pai, constantemente marcado ao longo da obra – e a projeção de uma situação ideal, no futuro – por meio da qual satisfaria o desejo de receber aprovação das duas figuras, condensadas nesse momento, em que se tornaria escritor. Em seu devaneio, é somente por meio da literatura que Ciccio alcançaria, de uma só vez, a realização dos desejos de aproximação com o pai e de superação dos irmãos (inclusive de Christian, que não chegará a se confirmar como tal).

A fantasia do narrador prossegue, apontando para certa discussão implícita sobre o romance. Ciccio passa, pois, a descrever como seria sua narrativa, afirmando que seu ponto de partida seria a fotografia, que carrega consigo, de Anne Ernst com seu irmão alemão ainda bebê, encontrada entre os guardados do pai. Insinua-se aí um possível jogo em relação ao plano de composição do livro – que teria partido, lembre-se, de um traço da vida de Chico Buarque, documentado por cartas que são, inclusive, aproveitadas na obra –, reproduzindo situação semelhante, em espelhamento, de modo que o narrador Ciccio é quem teria o ímpeto de produzir, por sua vez, um romance como *O Irmão Alemão*. Em uma obra marcada pelos duplos (em relação ao pai e aos irmãos, sobretudo, mas também aos espaços), o autor parece apropriar-se dessa marca, sugerindo um duplo do próprio livro.

A noção de autoria e de domínio sobre o fazer literário é relativizada pelo narrador, à medida que considera a ação do inconsciente no processo de escrita, ao dizer: “Mas o que hoje me escapa à inteligência talvez se esclareça ao término do livro, quando eu revisar o que escreveu a minha mão inconsciente” (BUARQUE, 2014, p. 148). Na sequência, vem um trecho destacado em itálico, representando um esboço do que escreveria em seu romance, em primeira pessoa, a partir do ponto de vista da jovem Anne Ernst. Note-se que, anteriormente, nesse mesmo capítulo, Ciccio afirma que, de tanto praticar, já seria capaz de ler o livro de Rimbaud com os olhos de Maria Helena (a quem o teria emprestado outrora); agora, lança-se à tarefa de escrever pelo ponto de vista de uma mulher – uma das características bastante destacadas do compositor Chico Buarque.⁵⁸ Nesse esboço, levanta a hipótese de que Anne seria judia, ideia que sanaria suas dúvidas sobre o motivo de o irmão ter sido enviado para adoção – tal hipótese, segundo ele, só lhe ocorrera nos piores pesadelos, em nova remissão ao episódio de abertura do capítulo. Ao imaginar o que teria acontecido com Anne, deixa entrever um traço de manipulação do elemento ficcional como construção, evidente no

⁵⁸ O estudo de Adélia Bezerra de Meneses sobre as figuras femininas nas canções de Chico Buarque, por exemplo, parte da seguinte apresentação: “Chico Buarque sempre foi reconhecido como um dos poetas que mais sensivelmente captam o feminino e o exprimem, traduzindo-o em palavras e música” (MENESES, 2000).

momento em que anuncia dúvidas sobre a composição, a partir da formulação “ainda não sei”, seguida de enumeração de uma série de possibilidades para o desfecho de sua personagem – uma delas, inclusive, lembra um dos finais sugeridos para Matilde de *Leite Derramado*, apontando para um jogo memorialístico como constante do autor.

Na sequência, observa-se a passagem do auge do devaneio para a cena que o motivara. Passa a imaginar, enfim, a reação do pai ao descobrir que se tornou um “homem de letras”, situação em que, após começar a leitura com má vontade, seria arrebatado pela narrativa, aflito por não ser capaz de identificar a qual clássico conhecido tal obra se referiria, inevitavelmente confuso entre memória literária e particular. Na cena fantasiosa, Sergio de Hollander perguntaria, aflito, de onde teria vindo sua inspiração, ao que Ciccio responderia, orgulhoso, “da minha Mangokopf, com base em fatos verídicos levantados à custa de anos e anos de pesquisa” (BUARQUE, 2014, p. 151). Tal resposta seria dada em alemão, idioma no qual passariam a se comunicar exclusivamente, para desgosto do irmão Mimmo que, na fantasia, seria o preterido. Assim, o idioma que aparece no início da obra, como um grande enigma, seria aqui a chave para uma comunicação direta e especial com o pai, cuja mediação seria propiciada pelo uso da língua simultaneamente familiar e infamiliar, comunicação essa tão desejada como inexistente fora do devaneio. A conexão entre ambos é desfeita, na fantasia, devido ao questionamento incômodo sobre o irmão alemão, o que parece encaminhá-lo ao fim da fabulação.

Ainda envolto em seu devaneio, já nas últimas referências às personagens de sua obra imaginária, Ciccio desloca-se finalmente à realidade, ao mencionar o pianista Henri Beaugard, pai de Christian, sendo capaz de distinguir os sons do piano que vêm da casa deles. O retorno à conversa é marcado por uma nova adversativa, “Mas o Christian não tem pressa” (BUARQUE, 2014, p. 152), e deixa a impressão de que ele esteve falando durante todo o tempo em que o devaneio do narrador transcorreria. Inclusive, assim que Ciccio retoma

a atenção ao diálogo, pode-se observar que seu interlocutor recita um trecho de poema traduzido sobre a neve, o mesmo tema utilizado quando imagina a escrita de Anne. Fica sugerida nessa passagem uma espécie de atenção flutuante, como se o protagonista ouvisse apenas vagamente a declamação de Christian e se aproveitasse de alguns fragmentos dela para a composição de seu devanear.

Além de observar aspectos dessa composição fragmentária e do esvaziamento da noção de autoria, por ora apenas esboçados, ainda há pontos relevantes a considerar acerca de questões que tangenciam a criação artística e o fazer literário, suscitados por essa obra, os quais serão abordados nos tópicos seguintes.

4.4. Nos liames da memória cultural: um livro sobre livros

Há incontáveis menções aos livros presentes na casa do protagonista, que chega a afirmar acreditar magicamente que eles seriam o alicerce estrutural das paredes da casa, e não o contrário. Sabe-se, ainda, que a garagem da família era igualmente ocupada por exemplares intermináveis, os quais chegavam aos montes para seu pai. Nem sempre tais volumes eram lidos e, muitas vezes, sua leitura servia apenas de pretexto para que Sergio iniciasse uma releitura de algum clássico cuja presença era intuída nos textos. De acordo com a visão do narrador, aquele processo interminável era o responsável por impedir que o pai escrevesse seu próprio livro, sempre absorto em releituras e em revisões de seus textos, conforme indica o volume de bolas de papel atiradas da máquina de escrever, imagem reiterada na narrativa.

Aqui também caberia, certamente, a perspectiva da presença dos livros ocupando a posição de objetos biográficos (BOSI, 1994) dos Hollander, porém conjugando, diferentemente do que ocorrera em *Leite Derramado*, mais do que apenas a dimensão de status social, pois, além disso, há um investimento afetivo nesses objetos e nos vínculos com eles construídos.

A relação com os livros é especialmente relevante na composição da obra, de modo a evocar, por si só, um entroncamento com a memória cultural e, mais especificamente, com a memória literária ocidental. Há, na composição desse romance, uma série de alusões a outras obras literárias, tanto que se pode pensar *O Irmão Alemão* como um livro sobre livros, ou sobre a escrita de livros, em múltiplas dimensões.

Nesse contexto, a intertextualidade ganha novos contornos e é um recurso bastante explorado, formando um caleidoscópio cujos fragmentos apontam para outras referências literárias que antecipam, corroboram ou explicitam pontos da trama de Chico Buarque. Tal característica já foi apontada por parte da crítica de modo negativo, com o argumento segundo o qual não haveria função narrativa para as numerosas citações presentes no romance. Esta leitura vai em direção oposta, valorizando as inserções que promovem diálogos intertextuais, compreendidos como elementos relevantes da memória cultural de uma época. É precisamente essa engrenagem mobilizando memórias afetivas, culturais e literárias que se pretende observar a seguir.

4.5. *O Ramo de Ouro* e o pai primitivo

A primeira referência, já mencionada, é ao livro *O Ramo de Ouro*, de James Frazer, publicado em 1890 e considerado um dos precursores da antropologia.⁵⁹ Essa obra procura investigar as origens e as motivações de uma cena descrita na *Eneida* de Virgílio, em que a sucessão do líder de determinado grupo ocorria mediante duas condições essenciais, a capacidade de alcançar certo ramo dourado de uma árvore de difícil acesso e, então, o assassinato do chefe da comunidade. Há uma pesquisa significativa sobre as crenças vigentes

⁵⁹ O prefácio de Darcy Ribeiro à edição brasileira ilustrada de 1982 chama a atenção para a importância dessa obra para além de sua pretensão científica, assinalando que poetas como T. S. Eliot e Ezra Pound consideravam-na “uma das obras fundamentais da literatura universal” (FRAZER, 1982, p. 20).

e sobre a passagem da magia à ciência nesse trabalho (FRAZER, 1982), que exerceu grande influência na escrita do *Totem e Tabu* freudiano, conforme indicam as notas presentes no texto de 1913.

Considerando a hipótese proposta, de que *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014) pode ser lido como um livro sobre livros, deve-se atentar para a escolha de algumas das obras que sugerem novas possibilidades de interpretação ao romance. Assim, seja no original de Frazer (1982), citado textualmente, ou de forma indireta, na formulação proposta por Freud, tem-se a questão do parricídio posta metaforicamente no romance de Chico Buarque desde a abertura da narrativa.

Vale retomar brevemente o texto freudiano, a fim de sugerir algumas aproximações interpretativas. Em *Totem em Tabu*, Freud investiga a existência de certas leis que regulamentariam, em grande medida, a vida em comunidade, desde as mais primitivas. Tais leis, representadas pelos tabus do parricídio e do incesto, funcionariam em conjunto para garantir a manutenção da ordem social, a partir do comum acordo de respeitar as proibições em torno desses tabus (FREUD, 1913).

O empenho de Freud no sentido de desvendar um passado comum às sociedades e de comparar comportamentos análogos em diferentes formações sociais tinha o intuito inicial de investigar uma espécie de correlação entre aquele modo de organização psíquica e o dos indivíduos neuróticos, tratados por ele em clínica. Nesse sentido, identifica, então, algo que lhes seria comum: um impulso hostil, destruidor, metaforicamente dirigido em relação ao pai. Freud vai percebendo, ainda com esse esforço de recriação, que haveria certo sentimento de culpa difuso entre os homens, o que lhe permite estabelecer relações entre esse sentimento e o tipo de devoção que se estabelece nas religiões, primeiro nas totêmicas e, depois, nas monoteístas (FREUD, 1913).

O que importa, a esta pesquisa, é observar as implicações do surgimento dessa referência na composição de Chico Buarque. Em um livro com tantas alusões literárias, o lugar de destaque dado ao livro *O Ramo de Ouro* (FRAZER, 1982), impregnado dessas questões referentes ao parricídio, e ao desenvolvimento teórico da psicanálise, não é fortuita e não pode ser ignorada.⁶⁰ Para Freud, tal desejo inato de superar o pai está intimamente ligado ao mito edipiano, colocando em pauta a disputa pela atenção da mãe (FREUD, 1913). No caso de *O Irmão Alemão*, a ambivalência entre admiração e rivalidade, dirigida ao pai, estende-se por toda a obra e alcança contornos diversos, pois se dissemina, também, nas ligações fraternas.

É verdade que Ciccio tenta ocupar a lacuna deixada pelo irmão desaparecido, desejando tornar-se objeto de amor de Sergio em lugar do primogênito, porém fracassa sucessivamente – posto que não consegue substituir o lugar dele, nem tampouco consegue ocupar a posição do pai, mesmo que figurativamente. Ao contrário, mostra-se incapaz de superar a figura paterna, seja no âmbito familiar, seja no intelectual, dado que não alcança grande êxito profissional e se mantém financeiramente graças a atividades pouco louváveis (a manutenção de um site de gramática e, por algum tempo, a mesada de uma amante benevolente). Logo, tudo indica que Ciccio não se emancipa, como demonstram as obsessões que o movem ao longo da trama e mesmo a relação com os livros – conforme se verá melhor em uma passagem do último capítulo – e, ainda que anseie assumir metaforicamente o lugar do pai, tornando-se escritor, não consegue fazê-lo. Não obstante o malogro, o desejo de filiação presente na personagem será o motor de grande parte das fabulações construídas na narrativa e, no limite, o impulsionador para a própria narração, em um movimento que busca repor perdas e (re)elaborar o vivido.

⁶⁰ Conforme destacaram acertadamente Marinês Kunz e Rachel Carlesso, “o leitor desta obra de Chico Buarque é muito mais contemplado e impactado pela sua leitura à medida em que é conhecedor das outras obras literárias ou artísticas citadas pelo narrador, visto que elas revelam muitas facetas de sua narrativa” (KUNZ; CARLESSO, 2020, p. 199).

Assim como a figura paterna, os livros são onipresentes na narrativa. Longe de ser confinado e determinado, o espaço da biblioteca se espraia por toda a casa, mediando a constituição das personagens e surgindo como signo potente no romance, especialmente ao evocar a relação com o pai. No campo semântico proposto pela obra, a biblioteca passa a representar um repositório cultural e memorialístico dos Hollander. Depois da morte de Sergio, o esforço de Ciccio em mantê-la indica a consciência de que, com o fim da biblioteca, o passado familiar deixará de existir.⁶¹ Figurativamente, pois, a morte de um velho representaria uma biblioteca que se queima, em que se perdem referências, lembranças e recordações diversas. Nathalia de Aguiar Campos (2016) chega a conclusões semelhantes, destacando que:

[e]m qualquer hipótese, a biblioteca é a fonte das respostas, como é das perguntas. [...] Ela cria o cenário perfeito para uma narrativa que brinca de ser detetivesca, atribuindo aos livros que Ciccio vai pinçando em seu percurso a condição de pistas ou chaves que devolvem, de maneira circular, ao pai, à origem, à identidade (CAMPOS, 2016, p. 230).

Resta apontar, por ora, como esse signo da biblioteca é retomado inúmeras vezes, no decorrer do enredo, e, mais do que isso, é revisitado nas diversas referências feitas ao escritor argentino e bibliófilo Jorge Luis Borges.

4.6. Nos labirintos textuais: Jorge Luis Borges

Uma citação relevante e presente de maneira pulverizada no decorrer do romance é ao escritor Jorge Luis Borges, cujas menções prenunciam um intrincado jogo de referencialidade criado por Chico Buarque. Borges foi um dos escritores mais eruditos da Argentina e esteve sempre envolvido com bibliotecas, tanto no campo ficcional, sendo esse um de seus temas recorrentes, como na vida pessoal, dedicando alguns anos de trabalho à direção da Biblioteca

⁶¹ Com a morte de Ciccio, a biblioteca e as lembranças serão definitivamente perdidas, de modo que, de forma parecida com o que se viu com Eulálio, em *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009), a elaboração e o contar das memórias teria, também aqui, a função de repassar os acontecimentos para elaborar o vivido.

Nacional da Argentina em Buenos Aires. A indicação direta ao escritor ocorrerá em um contexto de busca policial na biblioteca dos Hollander, provavelmente motivada pela passagem da jovem Tricita pela residência. O episódio é repleto de mal-entendidos, de ironias e de coincidências, a começar pelo fato de o inspetor responsável pela operação chamar-se, exatamente, Jorge Borges. Enquanto “procuram cartas, agendas, diários, publicações marxistas”, ou qualquer prova que possa incriminar o irmão Domingos, os policiais mencionam o nome de Tricita, Beatriz Alessandri. Ao ouvir esse nome, Sergio sugere que procurem na estante dos hispano-americanos, pois se lembra de conhecê-lo de um conto de Borges. Percebendo que o inspetor fica incomodado pela coincidência com seu nome, Ciccio tenta amenizar a situação e lhe oferece um exemplar, mas, nas palavras do narrador, “o inspetor não está para brincadeira” e ordena que seus subordinados “evacuem a prateleira dos ficcionistas argentinos” (BUARQUE, 2014, p. 155). O livro que lhe vem à mão é *El Aleph*, cujo conto homônimo tem uma personagem Beatriz (mesmo nome da famosa personagem feminina de Dante, remetendo imediatamente ao diálogo com a cultura literária clássica) ⁶². Observe-se que as referências a Borges não se restringem aos nomes evocados, vão além, interferindo nas escolhas de escrita e nas formas literárias exploradas. ⁶³

Há também um movimento metalinguístico de reflexão sobre o fazer literário; nesse sentido, a menção a Borges, mais uma vez, não é fortuita, visto que a questão da autoficção pode ser igualmente explorada em sua obra – propriamente no conto “O Aleph” (BORGES, 1949), em que o narrador se chama Borges, há uma reflexão sobre o fazer literário e sobre a questão da autoria. ⁶⁴ Chico Buarque convoca essa discussão fundamental da literatura ao fazer referência a outras obras. Além disso, vale frisar que “O Aleph” também trata da memória e

⁶² No conto, a personagem tem outro sobrenome, Viterbo, mas “Alessandra” surge como nome de seu ex-marido; há, ainda, referência a alguns alfajores e, no romance, a Tricita tem a missão de entregar esses mesmos doces para alguns conhecidos, juntamente a cartas clandestinas, tentando driblar a ditadura.

⁶³ Borges foi um amante dos textos policiais, comentando aspectos de sua elaboração em tom ensaístico, por exemplo, em “Los labirintos policiales y Chesterton” (BORGES, 1935).

⁶⁴ Sobre isso ver, entre outros, Nascimento (2008).

do complexo encaixe entre lembrar e esquecer. Nesse conto, o narrador passa por uma experiência extraordinária e tem medo de nunca mais voltar a ser o mesmo e, no desfecho, afirma aliviado: “[f]elizmente, depois de algumas noites de insônia, agiu outra vez sobre mim o esquecimento” (BORGES, 1949, p. 96).⁶⁵ A menção a esse autor e ao conto sinaliza o diálogo com tais questões, de modo que *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014) tematiza continuamente a escrita e os limiares entre biografia e ficção, bem como entre a lembrança e o esquecimento.

Note-se que essa não é a única menção ao autor argentino, há outras que sinalizam a importância de sua presença na composição. Uma delas é ligada ao pai, através da formulação em negativo de uma conhecida fala do autor argentino. Ambos dizem a mesma coisa, porém de formas distintas: sabe-se que Jorge Luis Borges afirma que o paraíso seria uma biblioteca; o narrador de Chico Buarque afirma, por sua vez, que, para o pai, o inferno seria como uma eternidade sem livros (BUARQUE, 2014, p. 162). Além disso, no início do livro, há um jogo onomástico enquanto Ciccio procura pelo pianista na lista telefônica. Antes de saber que fora modificado para Beauregard, a personagem busca o contato de Borgart e, antes de encontrá-lo, detém-se no nome Borges, repetindo-o algumas vezes e destacando esse significante que, depois, será evocado e ressignificado.

Também nessa ocasião, ao retomar o nome desse autor, Chico Buarque retoma, igualmente, os temas e questões de Borges, um obcecado por enciclopédias. Lembre-se a esse respeito, por exemplo, do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (BORGES, 2007), cujo enredo se desenvolve em grande parte devido à busca empreendida pelo protagonista, Borges, acompanhado pela personagem de outro escritor argentino Bioy Casares, acerca de informações sobre o planeta Tlön, que passa, então, a fixar o interesse dos dois amigos. A enciclopédia figura como fonte de ordenamento e como ponto de partida para o conhecimento

⁶⁵ Outro exemplo dessa temática desenvolvida por Borges pode ser encontrado no conto “Funes, o memorioso”, em que se pondera a angústia de não esquecer (BORGES, 1972).

de toda espécie e consultá-las representa, pois, uma abertura possível à compreensão universal.

Uma fantasia semelhante impulsiona o conto “A biblioteca de Babel” (BORGES, 2007), encerrando a imagem de um labirinto infinito contendo todos os livros do mundo e, portanto, todo o seu conhecimento; não haveria ali exemplares repetidos, nem combinações de ideias ou de caracteres que não houvessem sido testadas e arquivadas. No microcosmo da biblioteca, o bibliotecário é uma espécie de deus, guardião do saber completo e absoluto, obedecendo a certa organização interna que não rejeita o falso e, ao contrário, incorpora-o. Desse modo, tal biblioteca conteria “tudo”, incluindo paradoxos como os seguintes: “a história minuciosa do futuro, (...) o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, (...) a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros (...)” (BORGES, 2007, p. 73). Além da verossimilhança, tematizam-se também os limites da linguagem – como garantir que o que é enunciado será decodificado da forma correta, conforme a expectativa do emissor? No conto, o ápice da discussão é expresso pelo narrador através da formulação: “Tu, que me lês, estás seguro de entender minha linguagem?” (BORGES, 2007, p. 78).

O problema relacionado à impossibilidade de alcançar uma comunicação plena é também uma preocupação (e fonte de mal-estar) para Ciccio. Conforme o leitor acompanha seu relato, vai tomando conhecimento das relações parciais dessa personagem, que não logra êxito em comunicar aquilo que gostaria – não apenas em relação ao pai, maior dificuldade da trama, mas até mesmo nas situações em que fala com os amigos Christian e Ariosto. Seu discurso é marcado por impossibilidades e por interdições e o desejo de fazê-lo límpido e completo passa, em sua imaginação, pelo recurso a outros idiomas, nos quais a comunicação seria efetiva. São exemplos dessa sugestão a vontade manifesta de conversar em alemão com Sergio – idioma que, além de aproximá-lo do pai e da verdade sobre o meio-irmão, serviria

eventualmente para isolá-los dos demais familiares –; a alternância entre português e francês nas longas conversas com Christian – sugerindo uma ânsia de se fazer compreender que aponta simultaneamente para a impossibilidade de fazê-lo – e, não obstante, o sofrimento potencializado da mãe, Assunta, ao “buscar palavras para lhe dizer o indizível” (BUARQUE, 2014, p. 191), gesticulando em seus devaneios, na ausência de palavras adequadas para expressar o horror da violência de ter um filho sequestrado pelo Estado.

De volta ao diálogo entre os autores, percebe-se que se as personagens da ficção borgiana debruçavam-se sobre a existência de Tlön e da biblioteca de Babel, buscando por alguma compreensão do universo, ansiosos pelo desejo de categorizar a realidade para melhor compreendê-la; no romance *O Irmão Alemão*, Ciccio recorre às listas telefônicas (um apequenamento das grandes e sérias enciclopédias?) a fim de localizar pistas que o conectem ao irmão desconhecido. Dessa feita, o desejo que move as personagens é o mesmo, porém com outros objetivos e em escalas distintas. Isto é, o desejo de conhecimento surge deslocado para a ânsia de compreender o próprio pai e suas origens familiares – ponto que será discutido mais adiante.

4.7. A (in)utilidade da literatura: Julio Cortázar

Por ora, cumpre retornar à descrição da revista policial empreendida na residência dos Hollander, a fim de apontar diálogos profícuos com outro escritor argentino: Julio Cortázar (conhecido por seu posicionamento contrário aos regimes ditatoriais na América Latina, vale lembrar).

Na passagem da busca policial, tudo é descrito de modo a acentuar como esses indivíduos não têm qualquer familiaridade com o mundo literário – o inspetor folheia o livro “com um grosso polegar de unha encardida” de trás para frente, como um baralho, por

exemplo. Em seguida, surge, de dentro de um livro de Cortázar, uma folha avulsa com uma anotação manuscrita por Sergio de Hollander. O policial não entende a anotação, em espanhol, e debocha da caligrafia, mas “por via das dúvidas confisca igualmente o Cortázar” (BUARQUE, 2014, p. 156). Ciccio tenta intervir, sem sucesso, enquanto os policiais já atacavam as prateleiras de chilenos e de cubanos – embora não estejam familiarizados com os livros, atacam tudo o que aparentemente tenha ligações com o comunismo, justificando a escolha por essas prateleiras, simbolizando o posicionamento político dos países mencionados.

As buscas continuam, no andar superior dos Hollander, no quarto de Mimmo, onde, conforme o narrador, “os agentes correm os olhos pelas paredes de livros e parecem assustados com a tarefa que os aguarda” (BUARQUE, 2014, p. 156), passam as mãos pelos livros e “com esforço os arrancam em blocos para ver o que se oculta por trás, e dão com novas paredes de livros ainda mais compactas, onde as baratas se infiltram como por veios de um mármore” (BUARQUE, 2014, p. 156). Tal descrição das paredes inundadas de livros dialoga com o fragmento manuscrito encontrado no livro⁶⁶, retirado de *Histórias de cronópios e famas* (CORTÁZAR, 2011), que apresenta uma realidade alternativa: um mundo saturado de escritos, em que os escribas trabalham exaustivamente, durante o dia, e têm seus escritos impressos à noite, até que a falta de papel os obriga a escrever em tábuas e, depois, nos espaços livres entremeados a outros textos. Cria-se, desse modo, uma imagem expressiva, a partir da ânsia dos escribas, que poderia evocar algo semelhante a uma ode à escrita e à literatura, contudo figura como metáfora apontando para o fim do mundo.

No conto do escritor argentino, os presidentes e os capitães, detentores de certo poder hierárquico e ordenador, jamais são associados aos livros, de modo que as menções a eles se

⁶⁶ Ciccio descreve o acontecido desta maneira: “Também é descoberta uma folha avulsa dentro de um Cortázar com esta anotação: *Los pocos lectores que en el mundo había [ilegível] se pondrán también de escribas*” (BUARQUE, 2014, p. 155, grifos do autor). O fragmento completo e traduzido é o seguinte: “os poucos leitores que no mundo havia vão mudar de profissão e adotar também a de escriba” (CORTÁZAR, 2011, p. 34).

referem apenas às formas de adaptação encontradas para seguir com a vida social e as acomodações necessárias para manter sua ânsia de poder. Do mesmo modo, observou-se que os representantes da autoridade governamental no romance, nesse caso os agentes policiais, tampouco demonstram possuir qualquer familiaridade com esses objetos. Tanto no conto distópico como na visão dos agentes da repressão, os livros não passam de camadas informes (as “pastas aglutinantes” de Cortázar) a ocupar espaço aleatoriamente. Mesmo assim, há, aqui, um reconhecimento de seu valor, ainda que incompreendido, posto que as obras são apreendidas como meio de garantir o controle social.

No “Fim do mundo do fim”⁶⁷, lê-se: “[o]s pobres aproveitam os livros como ladrilhos, pegam cimento e constroem paredes de livros e vivem em cabanas de livros” (CORTÁZAR, 2011, p. 66). Tal formulação é espelhada na construção das paredes dos Hollander, cujos livros figuram como alicerces, concretos e materiais; no entanto, ganham uma potência simbólica como alicerce cultural, ao menos segundo o desejo do patriarca Sérgio, sendo, sem dúvidas, portadores de memórias.

A menção a esse conto de Cortázar suscita ainda uma série de reflexões acerca da escrita e, simultaneamente, da capacidade de leitura. O excesso de livros seria nocivo? Qual a finalidade de se acumularem escritos que nunca alcançarão leitores? Esses são apenas alguns dos questionamentos possíveis e, trazida para a atualidade, essa temática implica fatalmente uma aproximação à realidade das múltiplas formas de escrita e de leitura virtuais, em que as mesmas imagens do oceano e da navegação são evocadas constantemente. Haveria leitores suficientes para tantas publicações impressas ou virtuais? Enfim, de que valeria, naqueles tempos e hoje, a leitura?

Tem-se, não obstante, uma alusão ao intercâmbio entre leitor e escritor, que se coloca aqui de inúmeras formas, e talvez a mais evidente delas seja o jogo que o autor Chico

⁶⁷ No original “Fin del mundo del fin”, publicado por Cortázar, em 1962, no volume *Historias de Cronopios y de Famas*.

Buarque propõe ao minar a obra com essas referências literárias. No conto (CORTÁZAR, 2011), os escribas de Cortázar escrevem a despeito da certeza de que não serão lidos e parecem conformados à sua iminente extinção. Trata-se, então, de uma escrita destituída de sentido, uma vez que não tem seu fim no encontro reflexivo com um leitor ou algo que o valha. Há uma potência destrutiva ao se pensar em livros esvaziados de valor, uma vez destituídos de sua função principal. Ciccio, por seu turno, ao desejar tornar-se escritor, tem como finalidade exclusiva a intenção de agradar ao pai e de se sobrepor aos irmãos, ou seja, tampouco se preocupa em ser lido ou sequer com a qualidade de seus escritos (o que se comprova com a maneira como conduzirá seu blogue pessoal).

O paradoxo é inevitável: em uma obra construída ancorada em inúmeras alusões literárias e em diálogos intertextuais, sobrevém o questionamento sobre a validade do livro, seja partindo das ações do narrador, seja pela presença desse texto específico de Cortázar na trama. Não há uma resposta única para essas inquietações; apesar disso, o fluxo intenso da memória cultural e literária, na elaboração de um romance como *O Irmão Alemão*, aponta, sub-repticiamente, para uma relação próxima e afetiva com os textos ficcionais – compondo uma disputa de forças no limiar entre a crença e o ceticismo frente ao fazer literário.

4.8. Habitando limiares: *Dom Quixote*

Há outros pontos latentes na obra que se devem notar, referentes à escrita. A menção ao clássico *Dom Quixote* (CERVANTES, 2017) é de grande relevância para retomar e para atualizar temáticas caras à literatura como os limiares entre ficção e realidade, metaficção e referencialidade, autoria e plágio e, finalmente, entre lucidez e devaneio. Todas essas tópicas fazem-se presentes por meio da citação ao texto cervantino e mobilizam as reflexões desenvolvidas na sequência.

Lembre-se, inicialmente, que a obra *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, publicada entre 1605 e 1615, é considerada o primeiro romance moderno, uma ode e paródia das novelas de cavalaria, trazendo, em seu bojo, discussões sobre as formas de narração e sobre a autoria.⁶⁸ Sabe-se que esse romance foi inovador, à sua época, ao introduzir tais questões. Importa, aqui, observá-las brevemente com o intuito de destacar a sua implicação no jogo memorialístico que estrutura o romance analisado. O foco desta retomada recairá especialmente sobre os limiares supracitados, primeiro acompanhando-os quanto à elaboração textual e, depois, no âmbito do enredo, explorando possíveis aproximações e dissonâncias entre Ciccio e o cavaleiro Dom Quixote, guardadas as devidas proporções.

Os limites entre ficção e referencialidade são tensionados desde o primeiro volume da obra, a partir do dado explícito de que há um autor árabe, Cide Hamete Benengeli, ocupando-se da escrita das aventuras da dupla Dom Quixote e Sancho Pança. Além disso, os prólogos são momentos privilegiados de contato entre o autor e o público leitor, e é nesse espaço que se anuncia o projeto de publicação de um segundo tomo, a ser escrito como continuação das histórias narradas. Ocorre, então, a impressão de uma suposta continuação, de autoria apócrifa, durante o hiato temporal entre os dois livros. Tal acontecimento é o responsável por inserir textualmente dados externos ao enredo, no qual o autor se ocupa em desmentir a dita falsa continuação – seja mais diretamente, no prólogo, argumentando por meio de contos populares que visam a desmoralizar o livro apócrifo, seja pelas palavras das próprias personagens. Uma delas chega a enunciar, por exemplo, no capítulo LIX: “ – Creiam-me vossas mercês – disse Sancho – que o Sancho e o D. Quixote dessa tal história devem ser outros diferentes dos que andam naquela composta por Cide Hamete Benengeli, que somos nós” (CERVANTES, 2017, p. 692).

⁶⁸ Para mais sobre essa obra, ver, por exemplo, VIEIRA, 2006.

Assim, o leitor acompanha a percepção das personagens, cientes de serem representadas dentro de uma construção ficcional. Acerca do plágio, convém notar, conforme aponta a professora Maria Augusta Vieira, na apresentação da obra, que “as noções atuais de originalidade e imitação não coincidem com as que imperavam nos séculos XVI e XVII, em que a imitação de obras de outros autores era prática corriqueira e recorrente” (VIEIRA, 2017, p. 13). Além da variedade de formas existentes na rede de diálogos inscrita nessa obra, percebe-se, na esteira da crítica, como “a obra dialoga também com sua emulação e, sobretudo, consigo mesma” (VIEIRA, 2017, p. 25). Séculos depois, *Dom Quixote* consolidou-se como um clássico da literatura de inúmeros povos – daquele tipo que, segundo a definição de Ítalo Calvino, toda leitura torna-se releitura, visto que algo da história original passa a pertencer ao domínio público (CALVINO, 1993).

Dentre as incontáveis menções à obra em composições posteriores, tome-se como exemplo um conto de Borges que, embora não seja textualmente citado no romance de Chico Buarque, fornecerá elementos profícuos para esta abordagem. Trata-se de “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, publicado originalmente em 1939. Nesse conto, o narrador elenca a produção ficcional do suposto autor Pierre Menard, cujo grande projeto literário seria a escrita inacabada do clássico *Dom Quixote*. O conto, metaficcional, encena questões teóricas enquanto as expõe textualmente, em uma composição híbrida, mesclada por elementos próprios de ensaios, de inventários e de teoria literária – sobretudo ao promover reflexões sobre a (re)escrita e sobre a tradução, levantando possíveis implicações do contexto na leitura. Desse modo, sabe-se que Pierre Menard não enseja escrever um Quixote contemporâneo, de acordo com o narrador, “ele não queria compor outro *Quixote* – o que seria fácil – mas o *Quixote*”; contudo “não se propunha a copiá-lo”, desejando escrever páginas coincidentes com a obra original (BORGES, 2007, p. 38). Ainda segundo o narrador, “o texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico”

(BORGES, 2007, p. 42), pois sua leitura ganharia novas nuances interpretativas, considerando-se as distintas camadas de apreensão e os efeitos de sentido mutáveis conforme a situação enunciativa de cada um.

Ambos problematizam as noções de autoria e de plágio, desmanchando os contornos nítidos entre ficção e referencialidade, da mesma maneira que sucede no romance de Chico Buarque (e na sua obra em um todo, conforme se observou). A recorrência de alusões literárias evoca uma memória cultural, ao mesmo tempo que problematiza e discute a própria literatura enquanto se lê.

Há, ainda, um ponto a se levantar, relacionado à forma pela qual a memória literária é evocada nos casos analisados; também aqui, recorre-se a uma analogia com os processos oníricos. Isto é, tanto no conto de Borges como em *O Irmão Alemão*, a memória difusa de leituras anteriores é descrita de modo análogo a fragmentos de um sonho. No primeiro, lê-se: “[m]inha lembrança geral do *Quixote*, simplificada pelo esquecimento e pela indiferença, pode muito bem equivaler à imprecisão da imagem anterior de um livro não escrito” (BORGES, 2007, p. 40), e, no texto de Chico Buarque, diz o narrador: “ao folheá-los percebi que recordava apenas fragmentos de suas narrativas, nomes de personagens, personagens trocadas de livros, frases soltas, lampejos, rescaldos de um sonho” (BUARQUE, 2014, p. 183). A fragmentação própria das reminiscências é, então, notada e aproveitada como recurso composicional. Conforme se notou na leitura do romance, a presença frequente da atmosfera onírica instaura certa indefinição entre a vida e os devaneios do narrador.

No limite, pode-se dizer que, nesse ponto, os dois protagonistas, Ciccio e Dom Quixote, habitam nos limiares entre lucidez e loucura. Inclusive, o surgimento inesperado do volume no enredo de *O Irmão Alemão* opera como disparador para a narração de uma série de eventos limítrofes entre o compreensível e o sobrenatural, passíveis de interpretações diversas a partir de crenças pessoais. Além disso, cumpre a função de reafirmar na narrativa um índice

que já estava delineado em *O Ramo de Ouro*, ligado à magia. A referência às superstições, no décimo sexto capítulo, o penúltimo de *O Irmão Alemão*, retoma o diálogo proposto anteriormente, como se o jogo de intertextualidade fosse, então, alimentado e potencializado.

O livro do Engenhoso Cavaleiro surge, pois, caindo misteriosamente da estante, enquanto está acompanhado por Natércia. Ciccio vale-se de uma frase popular na Espanha, presente no livro – diz: “pero como Sancho Pança e todo mundo sabe, que las hay, las hay” (BUARQUE, 2014, p. 196) – ao narrar alguns episódios de sua vida que não teriam explicação lógica. Tem-se, aqui, um indício do sincretismo comum no Brasil e, além disso, de surpresa diante do próprio destino, característica de alguém que não empreendeu grandes planejamentos, deixando-se levar, passivamente, pelo acaso. Sabe-se, por esse relato, que ele a procura após a morte da mãe e, através de um vínculo com algo de maternal – é a amante quem o auxilia financeiramente e também quem lhe forja uma profissão – Natércia o ajuda no sentido de assumir a maioridade. Assim, conta o narrador, ela “desalojou a Remington do meu pai, instalou a internet no escritório, criou a página Aprimore sua Redação com o Professor Hollander e foi uma amante dadivosa antes de enviuvar, casar com outro velho e sumir da minha história” (BUARQUE, 2014, p. 190). Apesar da ausência de planejamento, Ciccio torna-se escritor de um blogue de gramática, em contraponto menor ao trabalho intelectual do pai. Ironicamente, a página alcança sucesso e rentabilidade após ser atrelada do modo negativo ao nome de Sergio. Diz o narrador: “[...] um veterano jornalista da Gazeta, em um hebdomadário de grande circulação, publicou que o nome do meu saudoso pai vinha sendo conspurcado no blog de um gramático oportunista e pedante” (BUARQUE, 2014, p. 182).⁶⁹

Afinal, evidencia-se que, tanto quanto Dom Quixote, Ciccio aparenta ter pouca disposição para a vida prática, no entanto, não se apresenta como um sonhador otimista como

⁶⁹ Há, em relação a esse ponto, outro aspecto de humor digno de menção: o narrador afirma que, ao ser “alçado a polêmico mestre da norma culta nas redes sociais” (BUARQUE, 2014, p. 196), recebeu patrocínio, inclusive, da Caixa Econômica Federal, mesma instituição responsável pelo prêmio da loteria, remetendo ironicamente ao feito encomendado por Natércia para que ele ganhasse tal sorteio (BUARQUE, 2014, p. 195-196).

o cavaleiro andante, mostrando-se, ao contrário, mais melancólico e invejoso, desejoso de ser o outro para alcançar seus ideais de afeto e de aprovação.

4.9. Entre desejos e projeções: à sombra fraterna

Seja pelo rastreamento dos mecanismos inconscientes envolvidos nos processos oníricos, seja na busca por conhecimentos que remontem às origens das civilizações humanas, a psicanálise sempre se ocupou das relações estabelecidas entre o homem e seus desejos – de antemão impossíveis de serem completamente realizados. Na esteira da posterior formulação lacaniana, sabe-se que o lugar do inconsciente é o lugar da linguagem. Melhor dizendo, de um conjunto de efeitos de linguagem – em si mesma insuficiente para dar conta do Real, lembre-se – de modo que se evidencia, nesse enunciado, a forma pela qual a relação com a linguagem é subvertida, a todo tempo, por uma violação de expectativas, gerada pela incapacidade primeira de garantir que aquilo que se diz será compreendido conforme o esperado.

Lacan pontua que a constituição enquanto sujeito dependente da alteridade (a própria inscrição na linguagem só é possível pela submissão ao código do outro). Para ele, ainda, a essência do homem é marcada pela falta e pela incompletude, por aquilo que não se tem, a exemplo da ligação com os desejos. Em última instância, pois, o desejo máximo do sujeito estaria não em um objeto específico, mas em possuir o desejo do Outro (LACAN, 2016). Tal formulação interessa a esta pesquisa, ao fornecer subsídios para que se pense, analogamente, nos desejos do protagonista Ciccio. Nesse sentido, serão destacadas algumas das insistentes menções aos irmãos da personagem, no intuito de observar o modo pelo qual essas dinâmicas familiares se constituem na narrativa, bem como algumas tentativas de simbolização empreendidas, sempre mediadas pelas palavras.

Já se pontuou a existência de rivalidade e de erotismo permeando as emoções entre os irmãos Hollander – a primeira menção corresponde ao despeito com que Ciccio recebia os livros usados e malconservados de Mimmo. Mais adiante, a alusão ao livro *Justine: os sofrimentos da virtude* de Marquês de Sade (1968), no décimo segundo capítulo, mobiliza o repertório literário do leitor e antecipa algo do enredo, retomando o mote da rivalidade fraterna. Em visita à Aliança Francesa, à procura de uma vaga como professor, Ciccio invade a sala da diretora Nicole e se diverte, lendo as páginas marcadas do livro que encontrou, após vasculhar indiscretamente sua gaveta pessoal. As passagens narrando episódios de sodomia antecipam o deslizamento que virá a seguir, na ocasião em que, no mesmo capítulo, o narrador revela que Mimmo, decepcionado por não achar mais moças virgens com quem se relacionar, descobre na prática descrita por Sade uma forma de satisfação. Assim, os excertos transcritos do livro lido preparam para o que seguirá, ditando o tom jocoso da cena.

Tudo é narrado com naturalidade pela personagem, sem quaisquer juízos de valor, se não com alguma admiração e inveja⁷⁰ – sentimento evidenciado, por exemplo, na seguinte fala: “Não pretendo porém me arvorar em juiz da sua conduta sexual, mesmo porque pela fresta da minha porta eu ultimamente examinava essas moças de alto a baixo, para abordá-las algum dia nos bares que ele frequenta [...]” (BUARQUE, 2014, p. 137). Uma vez mais, a competição entre eles se explicita, nesse aspecto, ao evidenciar que Ciccio deseja ser o alvo do desejo das mulheres que já estiveram com Domingos, sugerindo uma tentativa de equiparar-se a ele.

Além do hábito adquirido de usar as roupas do irmão e de dormir em seu antigo quarto, Ciccio chega a fazer perguntas diretas a Natércia, solicitando informações sobre detalhes acerca de Mimmo, no intuito de obter dados mais precisos para suas comparações. A obsessão do narrador pelo irmão desaparecido passa a ser apresentada com contornos

⁷⁰ Sobre essa questão entre os irmãos, cumpre retomar os estudos de Melanie Klein, identificando a inveja como um dos sentimentos primários humanos, ao lado do amor (KLEIN, 1991).

sobrenaturais, beirando a comicidade, até o ponto em que Ciccio afirma sentir-se, de certa forma, possuído pelo irmão desaparecido. O desconforto crescente o leva a procurar uma série de especialistas – bruxos, macumbeiros e videntes, conforme sua descrição –, a fim de se libertar, finalmente. Em vez disso, o protagonista, cada vez mais solitário e apático, segue perseguindo eventuais pistas que prometem levar ao conhecimento do destino de Domingos. Uma delas solicitava uma fotografia do jovem desaparecido para conferir sua fisionomia com a de um homem que, supostamente, corresponderia às suas características, mais de quarenta anos passados.

Em meio a trabalhos espirituais, a crenças difusas e a pistas falsas, esse episódio é significativo por representar a percepção de Ciccio acerca da passagem do tempo e, também, a descoberta da possibilidade sádica de manipular a imagem do outro. Ao modificar o rosto do irmão em um programa virtual, Ciccio dá vazão à sua própria inveja, conforme deteriora, intencionalmente, as belas feições daquele que não chegaria a envelhecer.⁷¹ O prazer obtido a partir dessa ação é evidenciado pela repetição da prática, visto que ele produzia “versões recicladas” do irmão já septuagenário (BUARQUE, 2014, p. 198). Assim como ocorre às memórias individuais e às lembranças de leituras passadas, cuja manipulação permite novas (re)edições a cada novo contar, os retratos produzidos por Ciccio eram sempre os mesmos e, também, outros, espécie de suportes físicos para a (re)elaboração de seu destino em aberto, eternamente indefinido.

O mal-estar atrelado à percepção da velhice reaparece no mesmo capítulo, ao rever o colega da juventude, Udo Heydrich, que lhe traduzira a carta de Anne, em alemão, endereçada a Sergio. Ao mesmo tempo, intui o estranhamento que sua própria figura envelhecida causa no outro, que não o reconhece e acredita ter errado o endereço – “desculpou-se, havia se enganado, procurava um antigo morador daquela casa chamado Francisco” (BUARQUE,

⁷¹ Pouco antes, ao imaginar-se desaparecido no lugar de Mimmo, o protagonista procurara vingar-se, de modo análogo, da beleza do outro, uma vez que, em seu devaneio, o primogênito perderia o encanto característico, assim que não o tivesse por perto para comparação (BUARQUE, 2014, p. 189).

2014, p. 198). A reaparição de Udo acrescenta uma informação importante acerca do desconhecido irmão alemão, reacendendo seu interesse pelo caso. O capítulo seguinte, último da trama, tem início após um corte temporal que aproxima a narrativa do tempo presente, acompanhado de uma mudança no tom do relato.

4.10. Outros diálogos: em busca das origens

O diálogo com outros livros inseridos nessa tradição de problematizar a escrita e de tencionar os limites entre biografia e ficção é retomado ao final do último capítulo. Depois de obter informações sobre a adoção do irmão por um casal alemão, Ciccio viaja para a Alemanha e lá encontra, por acaso, Wolfgang Probst, que o ajudará a encontrar a família Günther. A conversa com ele é significativa, uma vez que essa personagem se revela um duplo do narrador, na medida em que também está envolvido em pesquisas acerca de suas próprias origens e, mais, ao inserir dissimuladamente um dado de imprecisão e adiamento relativo às buscas. Assim, Probst afirma procurar o pai, mas confessa fazê-lo sem total convicção, sem querer encontrá-lo de verdade, porque, conforme explica, localizando-o “o jogo perderia a graça” (BUARQUE, 2014, p. 214) e acrescenta, ainda, o seguinte: “seria como para um ficcionista terminar um livro que não quer ser terminado” (BUARQUE, 2014, p. 214). Essa fala de reflexão sobre o desfecho de um livro – nessa obra e justamente no último capítulo – chama a atenção para os diversos índices de referencialidade presentes no jogo interno à narrativa, referentes ao irmão e à composição ficcional em si.

Durante a narrativa da viagem, tem-se acesso aos devaneios de um narrador já maduro e, por eles, evidencia-se a repetição de temas relacionados a identificações imperfeitas e incômodas com as figuras paterna e fraternas, apontando indiretamente para a impossibilidade de triunfar sobre elas. Enquanto sobrevoa o litoral brasileiro, Ciccio se satisfaz em refazer, analogamente, os caminhos do pai e devaneia imaginando o que este teria pensado na mesma

situação e percurso, décadas antes, além de refletir sobre as leituras provavelmente já realizadas pelo então jovem intelectual, comparando-se a ele no intuito de superá-lo.

Já em seu destino final, enquanto aguarda notícias do irmão alemão, o protagonista fantasia, imaginando reconhecê-lo pelas ruas de Berlim em pessoas aleatórias e chega, até, a abordar algumas delas eventualmente. Em uma dessas investidas, acaba por seguir um homem até dentro de uma livraria, onde descobre que se trata de um professor de literatura.⁷² Desse breve encontro, Ciccio sairá com alguns livros novos, acatando as indicações recebidas e, já de volta ao quarto de hotel, reflete sobre a especificidade daqueles volumes, por cuja leitura anseia, notando que, diferentes de todos os anteriores, eram singulares por não terem sido apreciados por seu pai – em suas palavras, eram “talvez os primeiros de toda uma vida que eu me permitia folhear sem terem passado pelas mãos do meu pai” (BUARQUE, 2014, p. 217). Após alguma hesitação, o desejo de filiação mediado pela literatura ressurge quando se sente, finalmente, arrebatado pela leitura e, a partir de então, tem-se uma inversão da ordem habitual, de modo que, agora, o filho é quem gostaria de poder indicar boas leituras ao pai – Ciccio pondera: “Lamentei que ele não tivesse vivido mais de cem anos para que, saturado das letras, só concedesse em ler romances que tivessem passado pelo meu crivo” (BUARQUE, 2014, p. 217).

Nota-se que, mais uma vez, o encadeamento da trama às alusões literárias é central na obra e, nesse sentido, a viagem à Alemanha será um marco importante para a organização da personagem. Sabe-se, por seu relato, que Ciccio é tomado por uma apatia que o leva a evitar a leitura durante um período considerável, no qual se dedica exclusivamente ao trabalho com o blogue de gramática e a visitas a *sites* pornográficos, em detrimento da boa literatura, conforme ele mesmo pontua. Ademais, Ciccio confia que, nessa época, acredita ler

⁷² Além disso, “por acaso ele se chamava Sergiusz” (BUARQUE, 2014, p. 216), em mais uma das recorrentes coincidências existentes no romance, no limite entre o (in)familiar e a noção de serendipidade, apresentada como reverência ao poder do acaso e, ao mesmo tempo, utilizada para banalizar e favorecer o efeito *nonsense* presente no romance, normalizando-o.

como o irmão Domingos, sem a capacidade de reter as informações. No contexto apresentado, essa parece ser apenas mais uma forma de se sentir preso ao destino do irmão, assemelhando-se a ele à proporção que se desinteressa por questões intelectuais – lembre-se de que, antes dessa manifestação, o leitor acompanhou sua fixação pelas mulheres que se relacionaram com Mimmo e, também, sua significativa mudança para o quarto daquele, apropriando-se, inclusive, de seu vestuário, ainda que não lhe servisse perfeitamente, tanto quanto não lhe cabiam certos comportamentos por ele assumidos.

Com a experiência na Alemanha, todavia, envolvendo-se com a busca pelo irmão alemão e em contato com uma parte da história de Sergio, renova-se a ponto de encontrar outra vez o prazer na fruição literária, tema que o aproxima inevitavelmente do pai. É preciso frisar, não obstante, que ler um livro que não tenha passado pelo pai é uma forma de descobrir novos caminhos, é um trilhar para além das pegadas do genitor, apontando, finalmente, para a construção de um caminho autoral. Nesse sentido, o interesse despertado pela nova leitura sinaliza uma possível elaboração para o entendimento das relações familiares, ressignificando os antigos vínculos. Tal movimento é acompanhado pela leitura de narrativas que encenam, exatamente, a busca pelas origens, fomentando o diálogo interno com as inúmeras tentativas de precisar o destino dos irmãos e, a um só tempo, com a expectativa de compreender a si mesmo – processo de elaboração possivelmente facilitado pela confrontação de suas próprias inquietações organizadas esteticamente pelos ficcionistas, conforme pontuara Freud acerca dos “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908).

A esse respeito, a indicação de conclusão da leitura agrega duas novas referências à rede intertextual composta na narrativa. Afirma o narrador: “De manhãzinha fecho o livro deste autor chamado W. G. Sebald, que por sua vez fechou seu livro fechando o livro de um Dan Jacobson” (BUARQUE, 2014, p. 218). O livro lido por Ciccio, de W. G. Sebald, é *Austerlitz*, publicado em 2001, cujo enredo apresenta um jovem historiador da arquitetura,

empreendendo uma investigação sobre o destino da mãe judia, morta em um campo de concentração. O desfecho dessa obra, por sua vez, também aponta para uma outra, *Heshel's Kingdom*, publicada em 1998, por Dan Jacobson, que narra a procura pelas origens da família do narrador, especialmente do avô paterno, que fora rabino, durante a década de 1990 na Lituânia.

Novamente, a escolha desses livros tampouco é fortuita ou ingênua. Trata-se, de modo geral, de obras que tematizam a busca por origens. Nos dois casos citados, mais especificamente, os narradores empreendem uma investigação por parentes que tiveram relação com o holocausto – intensificando o paralelo, proposto pela obra, entre esse período histórico e a vivência da ditadura brasileira. Ambos promovem a reflexão sobre a autoficção e sobre a distensão do limiar entre biografia e ficção. O livro de Sebald retoma o de Jacobson, propondo esse diálogo intertextual, que é retomado e atualizado por Chico Buarque ao mencioná-los no desfecho do seu romance. Voltando à analogia do jogo, é como se o autor movesse uma peça do tabuleiro literário, garantindo a sequência do jogo dialógico proposto entre as inúmeras referências presentes em *O Irmão Alemão* (não esgotadas pela análise empreendida neste trabalho). Então, amplia-se a dimensão metaficcional da obra, ao passo que a metáfora sobre a escrita e a discussão sobre essas questões são reencenadas no próprio livro, conforme se buscou pontuar nos tópicos anteriores.

5. “Certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida”⁷³: à guisa de conclusão

“Só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo.”
(ASSIS, 1955b, p. 8)

A literatura trabalha com articulações verbais e com o Imaginário, dando-lhes forma e configuração próprias por meio do trabalho com a linguagem. De certo modo, é nessas mesmas articulações que se faz a psicanálise, ainda que de forma distinta. Não por acaso, Sigmund Freud valeu-se de inúmeros textos literários como modelos, estabelecendo analogias no intuito de discutir teoricamente temas de seu interesse. Além disso, os escritores ocuparam lugar de destaque em suas considerações, conforme se constatou a respeito das ideias desenvolvidas no artigo “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908). Lembre-se, em linhas gerais: para o psicanalista, uma vez que não se abandona livremente o prazer do brincar ao término da infância, o adulto recorreria normalmente ao devaneio como estratégia psíquica de liberação e obtenção de prazer, ao passo que os artistas seriam capazes de operar literariamente com o fruto de seu devanear, a ponto de transfigurar essa matéria até torná-la agradável às outras pessoas. Desse modo, há vestígios de sublimação e de catarse através da cultura, presentes tanto no processo de criação artístico como na fruição da obra acabada – cujos elementos de elaboração e ordenamento internos lembram a concepção de literatura como meio de leitura e compreensão de si e do mundo, resvalando na necessidade de considerá-la um direito humano fundamental, como sugerido por Antonio Candido (2004).

A intersecção com os saberes psicanalíticos ampliou a leitura proposta dos romances *Leite Derramado* e *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque (2009, 2014), ao passo que as questões das memórias, particulares e culturais, foram se desvelando e exibindo, em seu conjunto, uma possibilidade de leitura em panorama de aspectos do Brasil. Evocou-se, assim,

⁷³ BUARQUE, Chico. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 185.

uma característica já conhecida desse autor, a de mesclar os traços líricos aos temas sociais – coexistência que, provavelmente, assegurará sua permanência na cultura.

A literatura é uma das artes que pode refletir sobre os tempos da recordação e da elaboração do vivido. Entre outros momentos, o narrador Eulálio expressa sua impotência frente à memória, por exemplo, ao dar-se conta de sua confusão e notar que o assunto por ele relatado estava fora da ordem cronológica, invadindo sua fala desordenadamente ou reconhecendo que se lembra de coisas não acontecidas. O excerto de abertura desta seção – sobretudo o trecho “[...] mas falta eu mesmo, e esta falta é tudo” (ASSIS, 1955b) –, poderia ter sido enunciado por qualquer um desses dois narradores de Chico Buarque e parece sintetizar figurativamente as dezenas de páginas da fala de Eulálio e, ao mesmo tempo, a busca errática de Ciccio. A memória é construída nessa habilidade de tornar presente o ausente – para além do jogo de palavras ou de ideias complementares e paradoxais entre lembrança e esquecimento, evocação e falta – e não pode ser dissociada da vida, da subjetividade e das artes. É graças à memória que se constitui uma abstração de quem se é – ou de quem se acredita ser, já que o controle da memória escapa à consciência, conforme se viu com Freud (1899).

Há muitas possibilidades para se discutir as maneiras pelas quais as recordações particulares se entrelaçam à memória cultural de um povo – afinal, esse tema é central às artes e à consolidação de tradições, de maneira geral, mas também no tocante às singularidades, considerando-se a miudeza do cotidiano de cada um. Todos os sujeitos são atravessados e constituídos por suas memórias e, consoante demonstra a psicanálise, as lembranças estão sempre sujeitas a implicações afetivas e psíquicas no processo de lembrar. Desse modo, observa-se que um mesmo acontecimento pode ser recobrado de maneiras distintas por pessoas que compartilharam a experiência, ou até pelo mesmo sujeito, conforme o passar do

tempo, ou conforme aquelas memórias vão sendo reelaboradas e, portanto, ressignificadas dentro de sua própria experiência.

Observou-se, a esse respeito, como os narradores chegavam a desconfiar da precisão de algumas de suas memórias, cientes de que algumas delas podem ser incorporadas a partir da escuta repetitiva, a exemplo do que ocorre frequentemente em relação às memórias familiares (BOSI, 2006, p. 425) – pensando a partir da noção de memória discutida pela psicanálise, tais ocorrências permitem que se vislumbre sua parcela ficcional, construída pelo sujeito a cada nova recordação. Posto que a dimensão da memória implica modos de se conectar à temporalidade e, mais especificamente, ao passado; chega-se, no limite, à conclusão de que, sem ela, não haveria quaisquer narrativas, na vida cotidiana ou na ficção.

Além de tudo, tratar a questão, ponderando sobre as sobreposições das lembranças, suscita uma reflexão acerca dos limites do texto literário, assumindo que haja ficcionalidade para além das criações artísticas. Um estudo sobre a memória, então, requer que se tenha em vista a multiplicidade inerente a essa matéria, bem como a inexistência de uma recordação verdadeira ou absoluta. Assim, a atenção aos pontos de vista e ao impacto das subjetividades torna-se indispensável para tratar desse tema. Essa característica ficou evidente, por exemplo, quando se acompanhou o desfiar de memórias do idoso Eulálio Montenegro d'Assumpção, narrador de *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009), cujas falas são marcadas por certo posicionamento e modo de ler o mundo típicos de uma linhagem da elite decadente brasileira. Instaura-se, em sua fala, certo paradoxo enunciativo, pois, ao mesmo tempo em que conta de sua decadência, Eulálio o faz com o intuito de se engrandecer.

A escolha composicional optou por marcar ironicamente o discurso dessa figura decadente, mas que, ainda assim, alinha-se a certa posição de prestígio. Resta ao leitor somente o questionamento acerca de que histórias seus subalternos teriam para contar. A mesma consideração pode se estender à narrativa do alienado Francisco de Hollander, de *O*

Irmão Alemão (BUARQUE, 2014). Suas recordações refletem seus interesses e sua própria subjetividade, não poderiam ser as mesmas de nenhum dos irmãos – por mais que ele demonstre fazer um esforço no sentido de imaginar o que as outras personagens pensariam, através de suas fabulações. As memórias dos narradores das duas obras estão inevitavelmente atreladas a um ponto de vista determinado por sua classe e experiências.

Ao longo desta pesquisa, procurou-se validar a noção de que haveria, nesses dois romances, a proposição implícita de uma interpretação de Brasil, realizada por Chico Buarque. Essa hipótese tornou-se um dos pontos de partida deste estudo, despertando o interesse para a compreensão de como as memórias se configuravam nessas duas obras. Desde o início, já era esperado confrontar um entroncamento das sobreposições de memórias particulares e coletivas e, nesse percurso, planejava-se entender melhor o modo pelo qual esses processos se organizam artisticamente, além de pensar como a psicanálise poderia ressaltar alguns pontos, sobretudo os vinculados à compreensão da ficcionalidade das memórias e à dimensão de mal-estar presente nas narrativas. Nesse sentido, partiu-se das leituras críticas existentes sobre as obras selecionadas, bem como de certos traços do conjunto da obra de Chico Buarque e de outras leituras que pudessem dialogar com a temática abordada, além de textos psicanalíticos e de outros sobre aspectos da história do país, no intuito de formar um repertório que ampliasse o diálogo proposto.⁷⁴

Em um primeiro momento, evidenciou-se uma aproximação com algumas leituras sociológicas, procurando seja sublinhar o que já havia sido mencionado pela crítica, seja reforçar a sugestão de proximidade com os escritos de Sergio Buarque de Holanda (2016). Na etapa seguinte, que configurou o segundo capítulo, foram retomadas algumas teorias a

⁷⁴ Conforme já se apontou, Chico Buarque não é o único ficcionista contemporâneo a trabalhar essas questões. Há, como se sabe, alguns traumas sociais na história recente do Brasil que, de certa maneira, justificam a permanência de tais memórias em aberto. Logo, o que se buscou demarcar, especificamente nesses dois romances do autor, foi a confluência dessas memórias associadas a formas de narrar impregnadas de mal-estar e que aproximam a composição de ambos a relatos de sonhos.

respeito da memória com o intento de organizar um esboço acerca do seu mecanismo, sistematizando-o e evidenciando alguns pontos de vista pertinentes à leitura desses romances.

Depois, ao focalizar cada um deles, destacou-se como essas memórias estão marcadas por determinadas leituras de mundo. Procurou-se ressaltar a forma pela qual a percepção da personagem estaria ligada ao seu lugar social e apontar suas diferenças, evidenciando marcadores sociais e de gênero, evidenciou-se, também, a potência de alguns objetos no sentido de resgatar memórias, procurando descrever os caminhos de associação de pensamentos de afetos mobilizados a partir da presença ou da recordação desses objetos. Na leitura de *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009), a tentativa de apreensão dos deslocamentos de recordações realizados pela personagem conduziu até a percepção de profundo mal-estar que a decadência da velhice lhe provocava.

Frise-se, uma vez mais, que os relatos de memórias de Eulálio assemelham-se aos dos sonhos, conformados pelos mecanismos oníricos de deslocamentos, condensações e figurações, pontuou-se ao longo do trabalho. Dizia o narrador: “Na velhice a gente dá para repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque cada lembrança é um arremedo de lembrança anterior” (BUARQUE, 2009, p. 136). Porém, sabe-se que essas imprecisões são inerentes aos processos de lembrança e esquecimento, de modo que a lembrança desse idoso não seria menos confiável do que a das demais personagens. Isto é, suas recordações são, analogicamente, tão clivadas por subjetividades e inconsciência como quaisquer outras. Embora o tempo da velhice confira a essa personagem a vantagem de poder elaborar suas reflexões, tal processo não é isento de desconforto, conforme se destacou no decorrer da análise dessa obra.

No caso de Eulálio, observou-se que a proximidade da morte insere algumas questões e torna urgente a necessidade de ele elaborar suas memórias. Tal caminho interpretativo revelou, ademais, que esse processo de deslocamentos e de alternância entre lucidez e

devaneio pode ser comparado, por analogia, ao processo dos sonhos descrito por Freud e, além disso, que acompanhar as memórias desse idoso era, inevitavelmente, acompanhar uma série de processos de luto. Nessa direção, compreendeu-se que o narrar da personagem representa, em última instância, uma tentativa de reposição e compensação de perdas. Sinteticamente, para Eulálio, trata-se de narrar para viver e, ao mesmo tempo, de narrar para não morrer – ao menos metaforicamente.

Na segunda obra analisada, por sua vez, o desfiar das memórias recebe uma configuração diferente e há um objeto que se destaca sobre todos: o livro. Constatou-se que a relação com os livros é nevrálgica no romance, ao ponto de se afirmar que *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014) é um livro sobre livros. Nesse sentido, percebeu-se uma grande potencialidade na relação dialógica colocada em movimento pela sucessão de referências e alusões literárias presentes nessa composição.

Além disso, notou-se que a questão da memória é aí problematizada desde o início, uma vez que se confundem propositalmente passagens do que se conhece publicamente da biografia do autor a eventos reproduzidos na trama, atribuídos à personagem Ciccio. A esse respeito, sublinharam-se as maneiras pelas quais *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014) questiona e tensiona alguns limiares da escrita, mobilizando, no enredo, questões referentes à veracidade das memórias e à validade do texto ficcional, por meio da narrativa de autoficção, mesclando aspectos factuais a outros inventados.

Verificou-se, ainda, que quem dita o tom da narrativa não é o mal-estar ligado à velhice, e sim um de outra ordem, causado pela insegurança frente às organizações sociais. O mal-estar, nesse caso, está ligado à duplicidade e à incerteza, bem como à ausência de enraizamento. O narrar tem, aí, a função de repor perdas e, além disso, de buscar um sentido para a vida, e/ou de (re)encontrar as origens da personagem.

Nessa direção, observou-se que o trajeto empreendido por Ciccio foi marcado pelo contato com as letras, graças à proximidade com o universo literário. Diferentemente de Eulálio, que narra de forma incessante suas memórias a fim de que se realize um registro delas, Ciccio não verbaliza de modo ordenado os traumas que o atormentam, nem demonstra o anseio por uma escrita permanente. Porém, apesar da motivação díspar, o repassar de suas memórias, bem como suas elaborações, são atravessados igualmente pelo trabalho verbal – primeiro imerso nos próprios devaneios e, depois, de modo um pouco mais organizado, por meio das leituras que realiza. A palavra passa a representar, figurativamente, a função de ordenar e de ressignificar as experiências do narrador.

Cumprir notar que as frequentes alusões literárias presentes no romance adquirem, sob esse ponto de vista, a função de guiar a personagem por um universo rico de simbolismos e profundamente atrelado à figura paterna. De maneira que as menções a tantas obras e autores clássicos podem ser compreendidas em uma perspectiva irônica e mediada pelo humor, constantemente apontando para certo sentimento de inferioridade em comparação a esse campo semântico. Tal padrão de subalternidade insinua-se, inúmeras vezes, à medida que são evocados os diálogos intertextuais com as obras canônicas anteriormente destacadas. Retomando de passagem as aproximações sugeridas, pode-se vislumbrar a recorrência irônica de um esquema de diminuição frente ao outro idealizado, constituído pelas referências literárias mobilizadas na narrativa de *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014).

Desse modo, observou-se a sobreposição risível das questões particulares de Ciccio frente a alguns dos grandes temas de interesse da humanidade, metaforizados pelas obras clássicas referidas. A título de exemplo, basta equiparar a seriedade das pesquisas sobre a constituição das sociedades a partir de suas crenças tradicionais empreendidas por James Frazer (1982), cujos escritos foram tomados como precursores da antropologia, à maneira patética como Ciccio procura por videntes e feiticeiros em sequência, no intuito de se livrar de

certa possessão que não consegue ao menos definir claramente. Em outra aproximação, evidencia-se que, enquanto a temática das bibliotecas na literatura de Jorge Luis Borges (2007) evoca um anseio por amplo conhecimento, para Ciccio o interesse desse símbolo parece importar tão somente no âmbito particular, como simulacro do próprio pai. Além disso, se o cavaleiro Dom Quixote (CERVANTES, 2017) deixa a vida conhecida por uma travessia em busca da justiça e do amor, Ciccio se importa apenas em conhecer o destino da própria família, constantemente empenhado em uma busca que, na verdade, não quer chegar a termo.

Distante, portanto, de certa elevação cultural insinuada no modo de apresentação dos livros, sobretudo dos grandes clássicos da literatura, envoltos por uma aura quase celestial, sugeriu-se que Ciccio divisa um caminho possível para si a partir da influência da literatura contemporânea – posterior ao pai e, por isso mesmo, destituída de seu influxo. Ademais, destacou-se o fato de a personagem não ter seguido o exemplo paterno, estabelecendo-se como escritor ou intelectual das letras, ocupação valorizada na trama. Encontrou, por outro lado, uma alternativa que tangencia o universo paterno, todavia sem o penetrar verdadeiramente, ou o tocando apenas em escala menor, de modo análogo ao descrito acerca do diálogo com a literatura respeitada academicamente. Enquanto Sergio de Hollander dedicava-se à escrita de artigos diversos e era estimado por seus pares, o filho Francisco não avança nos meandros da crítica literária, restringindo-se a uma relação superficial com a linguagem. Dedicado em responder impacientemente aos seguidores de seu blogue, preocupava-se mais com a correção gramatical das mensagens do que com o conteúdo oferecido, conforme ele próprio admite. Mesmo assim, a despeito do caráter duvidoso de sua ocupação, Ciccio logra êxito e acumula um patrimônio suficiente para garantir a manutenção da biblioteca herdada.

É de se notar que sua relação com os livros siga conturbada, pois, ainda que tenha evitado perdê-los, ele não se aproxima das obras, ocupando seu tempo distante delas, majoritariamente utilizando-se da internet. Destarte, declarações do narrador como “No limite seria como, a fim de salvar do naufrágio uma biblioteca flutuante, lançar ao mar os livros mesmos que davam sentido à minha viagem” (BUARQUE, 2014, p. 182) evidenciam que a suposição da perda lhe pareceria terrível e, ao mesmo tempo, ampliam a percepção das emoções paradoxais de admiração e repulsa que a personagem parece nutrir por aquele espaço, impregnado de memórias (in)familiares. Assim, sem uso, mantida apenas com o intuito de preservar a memória paterna, a biblioteca tem seu sentido esvaziado, aproximando-se da imagem sugerida pelo fragmento do “Fim do mundo do fim” de Cortázar (2011), em que os livros continuavam a ser escritos obsessivamente, embora se soubesse que ninguém os leria. É preciso notar, ainda, que a manutenção da biblioteca de Sergio representa, também, a manutenção do desejo da mãe de Ciccio, que a conservava imaculada em respeito à memória do marido.

A última passagem do livro *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014) retoma muitos desses aspectos, centrais à obra, quando, em mais um devaneio, Ciccio imagina condensadas as figuras dos irmãos e do pai à sua própria e fantasia o encontro desse espectro masculino com uma mulher que mescla as presenças femininas desejadas e pulverizadas ao longo do romance. Conclui o narrador acerca desse encontro hipotético: “Por fim eu reconheceria não sei de onde os versos que ele cantaria para ela à beira do rio Spree: *Dizem/ Que em algum lugar/ Parece que no Brasil/ Existe um homem feliz*” (BUARQUE, 2014, p. 226, grifos do autor). O livro tem seu fim com essa citação de Maiakovski, que parece apontar para um estado em que a personagem estaria, finalmente, apaziguada e afirmaria sentir um “ciúme gostoso” (BUARQUE, 2014, p. 226), diverso da inveja anteriormente demonstrada.

O trecho citado mantém o elemento de fabulação característico da obra, ao passo que se vale de uma hipótese sugestiva de um destino apazível para os Hollander, fundidos metaforicamente por uma rede de projeções e afetos do protagonista. Tal citação final aponta, também, para o fluxo de memórias literárias e culturais que se buscou destacar e abre-se, ainda, a outras possibilidades interpretativas, quando relacionada à canção “Outros viram”, de Gilberto Gil. Na letra da música, o verso do poeta russo é recobrado e a ele se acrescentam mais referências, promovendo certa compilação que se assemelha a um discurso de autoridade acerca das qualidades do Brasil. Dessa feita, sugere-se que, assim como, segundo a letra da canção, “O que Walt Withman viu/ Maiakovski viu/ Outros viram também/ Que a humanidade vem/ Renascer no Brasil!” (GIL MOREIRA; MAUTNER, 2008), Chico Buarque também “viu” potencialidades e fraturas no tecido social brasileiro dignas de nota – e as explorou como escritor e intérprete da realidade nacional, por meio de suas composições ao longo das últimas décadas.

Em suma, viu-se que, conforme as memórias das personagens vão sendo retomadas, ganham novas significações, comparativamente, a partir dos vínculos entre o vivido e a experiência do tempo presente. Desse modo, observou-se como os feitos notáveis dos antepassados de Eulálio ganham, para ele, mais importância à medida que se referem a uma época de bonança, bem diferente da situação atual de precariedade em que se encontra no momento do relato de sua vida. Mais do que narrar para se engrandecer, Eulálio d’Assumpção parece encontrar refúgio temporário nas sobreposições de suas lembranças, recorrendo a elas como para evitar o desprazer, ainda que de maneira intermitente, pois é sempre interrompido pelos lapsos de lucidez, espécie de confronto inevitável com a “realidade” desagradável. Não há expectativa quanto ao futuro, talvez nem sequer quanto ao presente, para a personagem, de modo que a forma de enunciar suas memórias é composta pelo predomínio do tempo pretérito. É preciso reiterar, a composição do lembrar, em *Leite Derramado* (BUARQUE,

2009), é semelhante ao trabalho do sonho, partindo de um estímulo análogo aos restos diurnos para ser conduzido, graças a uma série de deslocamentos e condensações, por recordações que parecem se conectar umas às outras em associação livre, apontando para algo do desejo do narrador.

Por outro lado, em *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014), percebe-se um modo distinto na configuração dessa matéria. Embora alguns aspectos de decadência tenham sido sublinhados ao longo da leitura, a situação de Ciccio é diversa da de Eulálio e suas memórias também são organizadas de outra maneira. Não se trata, aqui, de um olhar pesaroso e nostálgico de quem relembra um passado glorioso, ainda que houvesse razões para tanto, considerando o prestígio intelectual associado ao pai do narrador. No caso de Ciccio, particularmente, o lembrar é caracterizado por projeções em série, isto é, sua forma de retomar o vivido se faz pelo Imaginário, pelo sonho acordado, com muitas possibilidades futuras que jamais serão realizadas, pois vinculadas ao pretérito. Nesse sentido, a atmosfera onírica mostra-se mais próxima ao domínio dos pesadelos e predomina no modo de narrar o tempo futuro, aproximando-se da estrutura do devaneio. Ou seja, Ciccio não se refugia nas recordações de um passado glorioso, pois a percepção que tem desse período passa ao largo de um cenário idílico, mostrando-se, ao contrário, tumultuada e envolta em inveja, ciúmes e lacunas afetivas. Nessa direção, sem a alternativa de enaltecer o passado, o recurso utilizado é a recordação clivada por projeções futuras, ligadas a acontecimentos não vividos, em composições análogas ao devaneio. Logo, o caminho percorrido pelo desejo do sujeito é diverso, pois, amparado em três tempos, uma impressão atual dispara a recordação de uma experiência passada, que será projetada no tempo futuro, ansiando por construir novas e inúmeras projeções vinculadas a uma estrutura de futuro que já é simultaneamente pretérito – as coisas poderiam ter sido diferentes, mas não foram. Trata-se, então, de modos distintos de

trabalhar com a mesma matéria, a memória particular, sempre amalgamada à histórica e cultural.

Enfim, esses narradores, Eulálio e Ciccio, não têm qualidades, nem conselhos para oferecer, pois são profundamente cindidos, autocentrados e atormentados em busca de uma compreensão de seu passado – nenhum deles poderia ser categorizado à maneira do tipo clássico mencionado por Walter Benjamin, em seu ensaio “O Narrador” (1985), por exemplo. Repetir o passado, ou inventar projeções que completem lacunas a fim de explicar vazios e episódio incompreendidos de suas próprias histórias particulares, é o que resta a esses dois idosos solitários. Apesar da incapacidade de ensinar ou de comunicar experiências, notou-se, afinal, um dado a ser recobrado sobre esses narradores: a função social de lembrar.

Embora não o façam com essa intencionalidade, a narrativa dessas personagens cumpre a missão de guardar memórias e de contar a história do cotidiano do Brasil. Seja por intermédio da personagem Eulálio de *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009), seja a partir das memórias dos traumas históricos da ditadura brasileira, evocada em *O Irmão Alemão* (BUARQUE, 2014), seja, ainda, por tantas outras canções de sua autoria, Chico Buarque expõe e problematiza, por meio de um discurso crítico e atual, agruras muitas vezes naturalizadas socialmente. Finalmente, acompanhou-se como as personagens das obras analisadas contavam apenas com o relato de suas memórias para refletir acerca do passado e para elaborar suas experiências. Por analogia, observa-se que um discurso organizado configura também o recurso de criação e de interpretação da realidade utilizado pelo artista Chico Buarque, cujas composições e romances seguem cantando o Brasil de Genis, nossos guris, meninos do Brejo da Cruz, Pedros pedreiros, Eulálíos e Franciscos.

6. Referências bibliográficas

Obras de Chico Buarque

BUARQUE, Chico. **Benjamin**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

_____. **Essa gente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Fazenda modelo: novela pecuária**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

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

_____. **O Irmão Alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

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

_____. **Tantas palavras**/ Chico Buarque: projeto gráfico João Baptista da Costa Aguir. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira. **Folha**: 09 jan. 1994. Entrevista concedida a Augusto Massi. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_01_94.htm>. Acesso em: 01 mar 2020.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar**: o elogio da traição. 38. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água**. 21. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

Outras obras

ALVES, Mirian Sousa; FERREIRA, Tailze Melo. Flutuações da memória: a construção da verossimilhança em *Leite Derramado*, de Chico Buarque. **Estudos linguísticos e literários**, Salvador, N° 49, JAN-JUL|2014, p. 135-148.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. Trad. e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.

_____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: W.M. Jackson, volume 7, 1955a.

_____. **Esaú e Jacó**. São Paulo: W.M. Jackson, volume 8, 1955b.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 7. ed. São Paulo: HUCITEC, 2014.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama; revisão técnica Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Trad. Maria Helena Franco Martins. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 198-222.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORA, Leonardo Augusto. Desigualdades mofadas e tensões engatilhadas: os cacos da violência em Leite Derramado e Memórias póstumas de Brás Cubas. **Darandina Revisteletrônica**, Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF, v. 8, n. 2.

BORGES, Diuvânio de Albuquerque. Leite Derramado, de Chico Buarque: "Lembranças de coisas que ainda não aconteceram" – entre continuidades e rupturas do realismo brasileiro. **Revista eixo**, Brasília-DF, v. 6, n. 1, janeiro-junho de 2017.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções** (1944). Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Funes, o memorioso. *In: Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Editora Abril, 1972, p. 115-125.

_____. O Aleph. *In: Obras completas de Jorge Luis Borges* – volume 1. São Paulo: Globo, 1999, p. 87-96.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. *In: Céu, Inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**: Lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. Trad. Fernando Pinheiro, introdução e notas Loic Wacquant. **Novos Estudos CEBRAP**, 96, julho 2013, p. 105-115.

BRISOLARA, Valéria Silveira. A memória é um lugar em que o tempo se derrama: uma análise de Leite Derramado de Chico Buarque. **Revista Graphos**, v. 15, n. 2, 2013 | UFPB/PPGL

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Ari Silva Mascarenhas de. **A arte de contar histórias: Uma poética da memória em Leite Derramado**, de Chico Buarque. Dissertação, FFLCH, USP, São Paulo, 2014.

CAMPOS, Nathalia de Aguiar F. De Chicos e Sérgios: uma leitura de *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque, como ficção de arquivo. **Revista Em tese**, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 219-231, set.-dez. 2016.

CANABARRO, Tânia Cristina Vargas. **Memória Social em Leite Derramado, de Chico Buarque: uma alegoria da formação do Brasil moderno**. Tese, UFES, Vitória, 2014

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 12. ed. SP/RJ: FAPESP/Ouro sobre Azul, 2009.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T. A. Queiróz, 2000.

_____. Louvação. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fund. Biblioteca Nacional, 2004.

_____. O Direito à Literatura. In: **Vários Escritos**. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro Sobre Azul, 2004.

_____. Prefácio. In: MICELI, SERGIO. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979, p. IX-XIII.

_____. Um instrumento de descoberta e interpretação. In: **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 12. ed. São Paulo, Rio de Janeiro: FAPESP, Ouro sobre Azul: 2009, p. 429-437.

CARVALHO, Bernardo. Fiction as exception. **Luso-Brazilian Review**, Wisconsin, v.47, n.1, p. 1-10, 2010.

CARVALHO, Vivian Cristina Alves de. **O romance de Chico Buarque: uma leitura de Estorvo, benjamim e Budapeste**. Dissertação, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

CASTELLO, José. Crítica: ‘O irmão alemão’ vai ao limite de uma busca alucinante. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 nov. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-irmao-alemao-vai-ao-limite-de-umabusca-alucinante-14564813>> Acesso em: 10 mai. 2019.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha**, Segundo Livro. Tradução de Sérgio Molina; gravuras de Gustave Doré; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Editora 34, 2017 (4ª edição).

CHAUÍ, Marilena. A memória. *In: Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2000. p. 158-164.

CHEDIAK, Almir (editor). **Chico Buarque**: Songbook 3. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

CIVITA, Victor (Editor). **Dicionário de mitologia greco-romana**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

CLARK, Ana Maria. Conversa com Chico Buarque. *In: Chico Buarque*: Recortes e passagens. Belo Horizonte: UFMG, 2016, p.189-208.

COELHO, Marcelo. No livro de Chico, não há palavra mal escolhida nem frase fora do ritmo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 nov. 2014. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1548260-critica-no-livro-de-chico-nao-ha-palavra-mal-escolhida-nem-frase-fora-do-ritmo.shtml>> Acesso em: 10 mai. 2019.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. *In: NORONHA, Jovita (Org.). Ensaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CORD, Marcelo Mac; SOUZA, Robério S. Trabalhadores livres e escravos. *In: SCHWARCZ, Lília Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). Dicionário da escravidão e liberdade*: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 410-415.

CORTÁZAR, Julio. **História de cronópios e famas**. Trad.: Gloria Rodríguez. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

COUBE, Fábio Marchon. Pensar a diferença: a problematização do gênero a partir do romance Leite Derramado, de Chico Buarque. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, vol.15, n.41, 2016.

CRUZ, Patrícia Mariz da; ARAGÃO, Maria Fernanda Garbero de. Resíduos de memória: leituras de identidade em Leite Derramado, de Chico Buarque. **Cadernos do CNLF**, Vol. XV, Nº 5, t. 3. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2011.

D'ANGELO, Biagio. Como recuperar o tempo perdido? A busca romanesca na prosa contemporânea de língua portuguesa (Mia Couto, Lobo Antunes e Chico Buarque). **Todas as Letras**, v. 15, n. 1, 2013.

DELMASCHIO, Andréia Penha. **A máquina de escrita (de) Chico Buarque**. Rio de Janeiro: UFRJ (Tese de Doutorado), 2007.

DIOGO, Sarah Maria Forte. Do café ao pó - ficção da decadência em Leite Derramado, de Chico Buarque. **Revista de Estudos Linguísticos, Literários, Culturais e da**

Contemporaneidade - Número Especial 18b – 03/2016 – Com artigos, resumos e comunicações do CONEAB-2015.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. *In*: NORONHA, Jovita (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DUSILEK, Adriana. **A representação da metamemória no romance brasileiro**: um olhar sobre *Olho de Rei*, de Edgard Telles Ribeiro, e *Leite Derramado*, de Chico Buarque. Tese, UNESP, Assis, 2013.

_____. As camadas da memória na narrativa de Leite Derramado. **Miscelânea**, Assis, vol.9, jan./jun.2011.

_____. Memórias em desalinho: apontamentos sobre Leite Derramado. **Anais Do X Sel – Seminário De Estudos Literários: “Cultura e Representação”**, Assis, 2010.

ELESBÃO, Juliane de Sousa. A escritura biografemática em *O irmão alemão*: rastros de leituras na autoficção buarquiana. **Palimpsesto**. V. 17, n. 27, 2018.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Criação & Crítica**, n. 17, p. 30-46, dez. 2016.

_____. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

FÉLIX, Regina. **Chico Buarque – Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

FERNANDES, Márcia; PÉREZ-LABORDE, Elga. Duas Faces de uma mesma Moeda: Na Fronteira da Autoficção Pós-Moderna em *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura**, Cerrados, n. 38, p. 161-173, 2014.

FERREIRA, Yvonélio Nery; DIAS, José Ueslei Lima. Percursos do silêncio no romance *Leite Derramado*, de Chico Buarque. **Revista Communitas** V1, N1, (Jan-Jun) 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 20017.

FRAZER, Sir James George. **O Ramo de Ouro** – Versão ilustrada. Prefácio: Professor Darcy Ribeiro Tradução: Waltensir Dutra. Zahar Editores, 1982.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos** [1900]. Rio de Janeiro: Imago, 2006a. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standart* brasileira, vol. IV-V).

_____. **A interpretação dos sonhos** [1900]. Trad: Paulo César de Souza. 1.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. (Obras completas, volume 4)

_____. Escritores criativos e devaneios [1908]. In: **Os Chistes e sua relação com o Inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2006b. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standart* brasileira, vol. VII).

_____. Lembranças encobridoras [1899]. In: **Primeiras Publicações Psicanalíticas**. RJ: Imago, 2006c. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standart* brasileira, vol. III).

_____. Luto e Melancolia [1917]. In: **A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006d. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standart* brasileira, vol. XIV).

_____. O estranho [1919]. In: **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006e. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standart* brasileira, vol. XVII).

_____. O futuro de uma ilusão [1927]. In: **O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006f. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standart* brasileira, vol. XXI).

_____. O mal-estar na civilização [1930]. In: **O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006g. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standart* brasileira, vol. XXI).

_____. O mal-estar na civilização [1930]. In: **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras Completas, volume 18)

_____. Recordar, Repetir e Elaborar [1914]. In: **O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e outros trabalhos** (1911-1913). Rio de Janeiro: Imago, 2006h. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standart* brasileira, vol. XII).

_____. Recordar, Repetir e Elaborar [1914]. In: **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia**: ("O caso Schreber"): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, (Obras completas, volume 10).

_____. Totem e tabu [1913]. In: **Totem e tabu e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006i. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standart* brasileira, vol. XIII).

_____. Uma nota sobre o 'bloco mágico' [1924]. In: **O Ego e o Id e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006j. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standart* brasileira, vol. XIX).

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2018.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

GIL MOREIRA, Gilberto Passos; MAUTNER, Henrique George. Outros viram. *In*: GIL, Gilberto. **Banda Larga Cordel**. Palco WMB, 2008, CD. Faixa 12.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

GONTIJO, Bárbara de Pádua. **Leite Derramado**: trata-se, ainda, de realismo? Monografia, UnB, Brasília, 2015.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HATOUM, Milton. **A noite da espera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Pontos de fuga**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HELENA, Flávia. Avanço e retrocesso: configurações da modernização brasileira em Leite Derramado de Chico Buarque. **Anais do SILEL**. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

_____. **O fabricante de textos**: uma leitura de Budapeste de Chico Buarque. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, São Paulo, 2010.

HOBBSBAWM, Eric J. **A era dos impérios, 1875-1914**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**; organização Pedro Meira Monteiro, Lília Moritz Schwarcz; estabelecimento de texto e notas Mauricio Acunã e Marcelo Diego. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

HOUAISS, A.; VILLAR, Mauro de S., **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? *In*: NORONHA, Jovita (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KLEIN, Melanie. **Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946-1963)**. Trad. da 4. ed. Inglesa; Elias Mallet da Rocha, Liana Pinto Chaves (coord.) e colaboradores. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KUCINSKI, Bernardo. **K**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012.

KUNZ, Marinês Andrea; LORO, Luis Felipe. As memórias da dor no romance *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque. **Revista de Literatura, História e Memória**, v. 13, n. 22, p. 345-357, 2017.

KUNZ, Marinês Andrea; CARLESSO, Rachel. O irmão Alemão, de Chico Buarque: autobiografia, metaficção historiográfica, intertextualidade. **LETRAS EM REVISTA**, [S.l.], v. 10, n. 2, abr. 2020. ISSN 2318-1788.

LACAN, Jacques. **O seminário: livro 6: o desejo e sua interpretação**. (1958-1959) . Trad. Cláudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

_____. **O seminário: livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LAUB, Michel. **Diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Notas sobre o fígado. **Revista Piauí**, Edição 138, 2018.
<<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/notas-sobre-o-figado/>>

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. 7. ed. revista. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**; organização Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, Annalice del Vecchio de. Aspectos da escrita contemporânea em *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque. **Revista Inventário**, Salvador/BA, n. 17, p. 1-12, dez. 2015.

LLOSA, Mario Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco (Org.). **O Romance, 1: A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 17-32.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos M. de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

MAGATTI, Carla Ranzani. Uma leitura entre Mito e Memória em Leite Derramado, de Chico Buarque. *Revista*

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.). **O Romance, 1: A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 1013-1028.

MAIAKOVSKI, Vladimir. **Eu Vladimir Maiakóvski**. O Percevejo, Rio de Janeiro, 1993.

MATSUDA, Alice Atsuko; FANINI, Angela M^a Rubel; OLIVEIRA, Wilton Fred Cardoso de. Leite Derramado: Uma narrativa da decadência do Brasil. **Revista de Letras**, v.15, n.16, 2013.

MELO, Weibert Giuduci de. O que será que será? Simulações e máscaras no discurso de Eulálio D'Assumpção Palumba. **II Jornada Interna** do PPG Letras, Estudos Literários da UFJF.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina e outros poemas em voz alta**. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

MENDES, Francisco Fabiano de F. Leite Derramado, de Chico Buarque de Holanda: memória e ficção, literatura e história, e um olhar sobre o Brasil republicano. VI **Simpósio Nacional de História Cultural** Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar, Universidade Federal do Piauí – UFPI."

MENDONÇA, Wilma Martins de. O arco do tempo: ficção, história e memória cultural em Chico Buarque. **Revista Graphos**, vol. 14, n^o 1, 2012 | UFPB/PPGL

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 3^a edição ampliada, Cotia, São Paulo: Ateliê Cultural, 2002.

_____. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. Cotia, São Paulo: Ateliê Cultural, 2000.

MORAES, Reinaldo. "Leite Derramado", memórias quase póstumas de Chico Buarque, 2009. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg= leite_critica.htm> Acesso em: 10 jun. 2018.

MORAIS, Marcia M. de. Leite Derramado de Chico Buarque: Ex-uberância e Carência na Inscrição Subjetiva. In: PASSOS, C.R.P., ROSENBAUM, Y. (Org.). **Interpretações**: Crítica Literária e Psicanálise. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

MORETTI, Franco (Org.). **O Romance, 1**: A cultura do romance. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOTTA, Sérgio Vicente. Como beber desse *Leite derramado*. In: MOTTA, Sérgio Vicente; BUSATO, Susana (org.). **Fragmentos do contemporâneo**: leituras. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

MUELLER, Geisa. Leite derramado – Alegria triste de um país. **Revista Crioula** – n^o 10 – Novembro de 2011.

NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, v. 8, n. 15esp., p. 09-44, nov. 2015.

NASCIMENTO, Lyslei. O Aleph, Beatriz e a Cabala em Jorge Luis Borges. **Arquivo Maaravi**: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, out. 2008.

NICODEMO, Thiago Lima. Filho desenvolve e amplia ideia do pai. **O Estado de São Paulo**, Caderno Cultura, Especial Leite Derramado. 28 de março de 2009.

NORONHA, Jovita (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PAGANINI, Martanézia Rodrigues. Leitura da representação do eu no romance *O Irmão Alemão* de Chico Buarque de Holanda. VII **Congresso** Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica, UFMT, Cuiabá, 17 a 20/07/2016, Anais VII CIPA.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Chico Buarque: Que Sonho É Esse? *In: As Armadilhas do Saber: Relações entre Literatura e Psicanálise*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, p. 171-185.

_____.; ROSENBAUM, Yudith (Orgs.). **Escritas do Desejo: Crítica Literária e Psicanálise**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

PARÉS, Luis Nicolau. Religiosidades. *In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 377-383.

PÉCORA, A. Armadilhas na trama tornam livro de Chico Buarque uma autoficção insossa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 nov. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/195567-armadilhas-na-trama-tornamlivro-de-chico-buarque-uma-autoficcao-insossa.shtml>> Acesso em: 10 mai. 2019.

PEDROSO, Grace Costa. **Leite Derramado: gota a gota** – uma análise sobre Leite Derramado. TCC, UFRGS, Porto Alegre, 2011.

PEREIRA, Rene Rogério. **Leite Derramado, de Chico Buarque, à luz do conceito de alegoria de Walter Benjamin**. Dissertação, PUC, São Paulo, 2011.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. **Pânico e desamparo: um estudo psicanalítico**. São Paulo: Escuta, 2008.

PEREIRA, Stefane Soares. Leite Derramado: A lembrança em meio à razão e ao individualismo. **Darandina Revisteletrônica** – Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF – volume 5 – número 1.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Sobre o livro, 2009. Disponível em: <http://www.leitederramado.com.br/wordpress/?p=47>. Acesso em 30/11/2016.

PORTO, Walter. Tensões do Brasil sob Bolsonaro temperam novo livro de Chico Buarque. **Folha de São Paulo**, 08 nov. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/tensoes-do-brasil-sob-bolsonaro-temperam-novo-livro-de-chico-buarque.shtml>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

PRADO Jr., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo/colônia**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

RANGEL DE BONIS, Maria Luísa. **Peso flutuante de uma fala**: o Brasil narrado em Leite derramado. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

RAPOSO, Maria Isabel A. Musas - Graças. In: CIVITA, Victor (Editor). **Mitologia** - volume segundo. São Paulo: Abril Cultural, 1973, 369-384.

REIS, Isabel Cristina Ferreira dos. Família escrava. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 225-229.

REIS, Mirian S. C. Memória, espaço, cidade: o Rio de Janeiro em Leite Derramado, de Chico Buarque. XIII **Congresso Internacional da ABRALIC**, Internacionalização do Regional, 08 a 12 de julho de 2013, UEPB– Campina Grande, PB.

_____. Velho Francisco, Leite Derramado, o Brasil de Chico Buarque – memórias da decadência em verso e prosa. **Revista Iberic@I**, 2014, nº 5, p. 125-135.

REZENDE, Maria Valéria. **Outros cantos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.

_____. **Quarenta dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROBIN, Régine. **A memória saturada**. Trad. Cristiane Dias, Greciely Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Literatura e cordialidade**: o público e o privado na cultura brasileira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

ROSA, Paulo Fernando Zaganin. **Memória, história e esquecimento em Umberto Eco e Chico Buarque de Holanda**. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antônio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SADE, Marquês de. **Justine ou os infortúnios da virtude**. Rio de Janeiro: Saga, 1968.

SALOMÃO, Waly. **Algaravias**: câmara de ecos. São Paulo: Editora 34, 1996.

SANTOS, Elaine Cristina de Jesus. **A narração e a experiência de morte em Leite Derramado, de Chico Buarque**. Dissertação, PUC, São Paulo, 2010.

SANTOS, Eliene Alves dos; TORGA, Vânia Lúcia Menezes. O jogo memorialístico na obra Leite Derramado de Chico Buarque. **Domínios de Lingu@agem**, Uberlândia, vol. 11, n. 3, jul./set. 2017.

SARAIVA, Juracy Assmann. Dinâmica da memória: Leite Derramado e Memórias póstumas de Brás Cubas. **Machado de Assis em linho**, São Paulo, v. 10, n.21, p. 42-66, agosto 2017.

SARMENTO, Alexsandra Loiola. "Em meio à recamada via": Matilde, do romance Leite Derramado, e Matelda d'A divina comédia. **Aletria**, Belo Horizonte, v.26, n.2, p. 83-101, 2016.

SARMENTO, Alexsandra Loiola. O esplendor ilusório em um discurso derramado. **Cadernos CESPUC**, Belo Horizonte, n.28, 2016.

SCHIFFNER, Thiago Lopes. Leite Derramado e a percepção anacrônica de um narrador entre dois tempos. **Letrônica**, Porto Alegre v. 5, n. 3, p. 188-206, jul./dez., 2012

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____.; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. Teorias raciais. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 403-409.

_____. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora de lugar. In: **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

_____. Cetim laranja em fundo cinza. In: **Martinha versus Lucrecia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

_____. Leituras em competição. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, nº75, jul.2006.

SEBALD, Winfried Georg. **Austerlitz**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEGATTO, José Antônio; LEONEL, Maria Célia. Refiguração do tempo histórico pela ficção. **estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.39, jan./jun. 2012, p. 77-93

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SENA, Tatiana. O baú da República: mobilidades e memórias em Leite Derramado. **estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 43, p. 247-262, jan./jun. 2014.

SILVA, Carla Ranzani Magatti da. **Memória, Mito e Utopia em Leite Derramado, de Chico Buarque**. Dissertação, PUC, São Paulo, 2011.

SILVA, Célia Cristina da. A melancolia e o embotamento da memória em Leite Derramado. **Revista de Letras**, v.15, n.16, 2013.

SILVA, Elaine Cristina Guedes da. **Lembrar para esquecer; esquecer para lembrar: a instituição de uma nova mnemotécnica no romance Leite Derramado, de Chico Buarque**. Dissertação, UEP, Campina Grande, 2013.

SILVA, Jhonatan Rodrigues Peixoto da. A representação do narrador clássico no romance Leite Derramado, de Chico Buarque. **Alumni- Revista Discente da UNIABEU**, v. 2. nº. 4 agosto- dezembro de 2014.

SILVA, Michele A. Selau da. **Marcas e fragmentos identitários, a representação do sujeito contemporâneo em "Estorvo" e "Leite Derramado" de Chico Buarque**. Dissertação, PUC-RS, Porto Alegre, 2012.

SOARES, Algusto Lins (org.). **Revela-te, Chico: uma fotobiografia**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2018.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Polêmicas, diários e retratos. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

TEZZA, Cristóvão. **O Professor**. 2. ed. São Paulo: Record, 2014.

VIDAL, Paloma. Memória em desconstrução: da ditadura à pós-ditadura. **Alea**, vol. 8, n. 2, jul.-dez., 2006, p. 249-261.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. Apresentação à segunda parte de D. Quixote. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha**, Segundo Livro. Tradução de Sérgio Molina; gravuras de Gustave Doré; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. A recepção crítica do Quixote no Brasil. In: **Dom Quixote**. A letra e os caminhos. São Paulo: Edusp, 2006, pp.341-351.

VILLAÇA, Alcides. Humor e ritmo do discurso são o forte do livro “O Irmão Alemão”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 nov. 2014. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,humor-e-ritmo-do-discurso-sao-o-forte-do-livro-o-irmao-alemao,1592943>> Acesso em: 10 mai. 2019.

WEINHARDT, Marilene. A memória ficcionalizada em Heranças e Leite Derramado: rastros, apagamentos e negociações. **matraga**, Rio de Janeiro, v.19 n.31, jul./dez. 2012

WELTER, Juliane Vargas. Onde andarão Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Ariosto...? Os desaparecidos como princípio formal dos romances de Chico Buarque. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 66, abr. 2017, p. 69-85, 2017.

WINK, Georg. A propósito de um irmão alemão: a ficcionalização de um assunto internacional de família. **Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 50, p. 47-66, jan./abr. 2017.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.