



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO



MESTRADO EM
LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTU SENSO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

MÁRCIA MARIA DA CONCEIÇÃO DE CARVALHO

ÀS BORDAS DO *LEITE DERRAMADO*:
As nuances veladas de Matilde

São Luís
2019

MÁRCIA MARIA DA CONCEIÇÃO DE CARVALHO

ÀS BORDAS DO *LEITE DERRAMADO*:

As nuances veladas de Matilde

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Orientador(a): Profa. Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha

Área de Concentração: Teoria Literária
Linha de Pesquisa: Literatura e Subjetividade

São Luís
2019

MÁRCIA MARIA DA CONCEIÇÃO DE CARVALHO

ÀS BORDAS DE *LEITE DERRAMADO*:

As nuances veladas de Matilde

Versão final de Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como parte dos requisitos exigidos à obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria Literária).

Márcia Maria da Conceição de Carvalho

Aprovado em: ___/___/_____

Conceito atribuído: () _____

Prof^a. Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha – UEMASUL
Orientadora

Prof^o. Dr. Márcio Araújo de Melo - UFT
1^o Membro

Prof^a. Dr. Gilberto Freire Santana – UEMASUL
2^o Membro

Prof^a Dra. Andrea Teresa Martins Lobato - UEMA
Suplente

São Luís
Março de 2019

Àqueles que me alimentaram a alma com
carinho e confiança, fortificando-me.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me proporcionar força e sabedoria para percorrer esse caminho.

À minha família, pela confiança depositada e pelo apoio incondicional.

Aos mestres, espelhos cujos reflexos me enchem os olhos e a alma: à Kátia Carvalho, pela suavidade de sua essência ao me indicar os caminhos e pela confiança que sempre demonstrou em minha capacidade. Minha sempre e eterna orientadora, obrigada! Ao Gilberto Freire, pelas colaborações preciosas e pelas ebulições que despertou em mim com seu olhar minucioso; ao Márcio de Melo, por sua disponibilidade em participar deste momento importante em minha vida acadêmica e por suas colaborações preciosas para a finalização deste trabalho. À Andrea Teresa, pelas aulas de existência humana e pelo olhar carinhoso para com todos nós.

Aos amigos, que em mim estabeleceram laços firmes e indissolúveis de companheirismo. Em especial à Mônica Mourão, pela sólida amizade e pelas experiências de amor e dor compartilhadas com risos, lágrimas e vinhos; e ao Saulo Lopes, minha alma gêmea, por me fazer acreditar que sou o que seus olhos amorosos sempre viram em mim.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela viabilização do Programa de Pós-Graduação em Letras e pelas oportunidades oferecidas a todos os mestrados; A todos os professores do Programa, que contribuíram solidamente para tornar possível este projeto, bem como pelos conhecimentos transmitidos.

Uma criatura muito estranha, complexa, emerge então. Na imaginação, ela é da mais alta importância: em termos práticos, é completamente insignificante. Atravessa a poesia de uma ponta a outra; por pouco está ausente da história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo.

Virgínia Woolf

*Sob a história, a memória e o esquecimento
Sob a memória e o esquecimento, a vida
Mas escrever a vida é uma outra história.
Inacabamento.*

Paul Ricoeur

RESUMO

CARVALHO, Márcia Maria da Conceição de. **Às bordas do Leite derramado: As nuances veladas de Matilde.** São Luís: UEMA, 2019. Versão final de dissertação (mestrado em letras). Universidade Estadual do Maranhão, Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais, Departamento de Letras. 106 f.

O presente trabalho versa sobre a construção da personagem Matilde Vidal, da obra *Leite Derramado* (2009), de Chico Buarque, tencionando apresentar os elementos diegéticos e as estratégias narrativas que corroboram para a relevância que ela assume no discurso do narrador-personagem. Aborda a importância e a força da memória para o registro da própria história e constituição da identidade, bem como a relevância que a personagem em estudo tem, também, no âmbito das reminiscências do narrador. Abarca ainda as relações de opressão e preconceito que permeiam o romance, no qual impera o aspecto oligárquico de segregação e exploração das classes subalternas. Dessa forma, a intenção é perceber como tais jogos de dominação se apresentam na postura egoísta e preconceituosa adotadas pelo narrador-personagem durante toda a narrativa, especialmente no tocante à sua relação com a esposa Matilde. O estudo também discorre sobre a inserção de Matilde em um contexto opressor marcado pelo patriarcalismo e os efeitos desse sistema em seu percurso narrativo, bem como as circunstâncias sócio-históricas determinantes para sua constituição e desfecho. Nesse intento, destacam-se os contributos teóricos de Pierre Bourdieu (2012) e Michel Foucault (1979) acerca das relações de poder calcadas na supremacia de gênero masculino sobre o gênero feminino, assim como as proposições de Simone de Beauvoir (1970) e Virgínia Woolf (1928), além de estudos mais recentes acerca da Teoria crítica feminista, como as contribuições de Maria Rita Kehl (1998) e Márcia Tiburi (2018), tomando elementos da narrativa como ilustração, bem como elucidando de que maneira a personagem foco deste estudo se desvencilha deste contexto opressivo e toma as rédeas de sua condição feminina.

Palavras-chave: Feminino. Relações de poder. Personagem. *Leite Derramado*.

ABSTRACT

CARVALHO, Márcia Maria da Conceição de. **To the edges of spilled milk:** The veiled nuances of Matilde. São Luís: UEMA, 2019. Versão final de dissertação (mestrado em letras). Universidade Estadual do Maranhão, Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais, Departamento de Letras. 106 f.

The present work is about the construction of the character Matilde Vidal, from the novel *Leite Derramado* (2009), by Chico Buarque, intending to present the diegetic elements and the narrative strategies that contribute to the relevance that it assumes in the narrator-character discourse. It deals with the importance and strength of memory for the recording of the history and constitution of the identity, as well as the relevance that the character under study also has within the reminiscences of the narrator. It also includes the relations of oppression and prejudice that permeate the novel, in which the oligarchic aspect of segregation and exploitation of the subaltern classes reigns. Thus, the intention is to perceive how such games of domination are presented in the selfish and prejudiced posture adopted by the narrator-character throughout the narrative, especially in relation to his relationship with his wife Matilde. The study also discusses the insertion of Matilde in an oppressive context marked by patriarchy and the effects of this system in its narrative course, as well as the socio-historical circumstances that determine its constitution and outcome. In this attempt, the theoretical contributions of Pierre Bourdieu (2012) and Michel Foucault (1979) on the relations of power based on masculine supremacy over the feminine gender, as well as the propositions of Simone de Beauvoir (1970) and Virginia Woolf (1928), as well as more recent studies on feminist critical theory such as the contributions of Maria Rita Kehl (1998) and Márcia Tiburi (2018), taking elements of the narrative as illustration, as well as elucidating how the focus of this study detaches itself from this oppressive context and takes the reins of its feminine condition.

Keywords: Female. Power relations. Character. *Leite Derramado*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 O ROMANCE: UM BREVE APANHADO.....	15
1.1 Leite Derramado e o drama da passagem do tempo.....	23
2 A PERSONAGEM.....	33
2.1 A personagem na tradição romanesca: um primeiro olhar sobre Matilde	39
2.2 (Des)construir o outro: o foco narrativo e a composição das personagens	42
2.3. O “eu” como protagonista e a narrativa em 1ª pessoa – centralidade do sujeito das memórias	46
3 EULÁLIO E OS DESCAMINHOS DA MEMÓRIA	50
3.1 Mnemósine e a luta contra o apagamento	52
3.2 Memória e (re)construção de uma identidade	56
3.3 Memória de um nome <i>in memoriam</i>	61
3.4 A memória é uma vasta ferida (ou Matilde e a memória de uma insubmissão) 65	
4 O FEMININO ENTRA EM CENA	71
4.1 O antagonismo traçado nos perfis femininos de Matilde e Maria Violeta	71
4.2 O silêncio histórico de Matilde	75
4.3 Matilde: a ressignificação e o revide femininos	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	103

INTRODUÇÃO

O romance brasileiro, desde a década de 1960 aos dias atuais, vem passando por diferenças significativas enquanto objeto de estudo. A historiografia e a crítica literária, que lidavam com valores canônicos e periodização, vêm sendo desafiadas não só devido ao fato de algumas obras exigirem novas perspectivas de análise e interpretação, mas também devido ao advento de diversos campos da crítica, dentre elas a Crítica Literária Feminista que, em sua insurgência, questionou e refutou o porquê de a literatura feminina não ter aparecido ao longo dos séculos (bem como de outras questões de cunho político e social). Coube a ela, ainda, fomentar discussões em torno do papel da mulher-escritora e da mulher-leitora no que diz respeito ao fazer literário, além de investigar a construção da figura feminina no universo da literatura, sendo este viés de suma importância para o presente estudo.

Desde o advento da modernidade, os estilos de época se fundem numa amálgama que vem produzindo obras singulares e, ao mesmo tempo, plurissignificativas. Este evento é percebido na obra *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque, escritor contemporâneo, letrista e importante nome da Música Popular Brasileira. Ele é conhecido, dentre outros atributos, por escrever canções que parecem (ou pretendem) descortinar a “alma feminina”. No romance, o escritor cria uma personagem distinta, mesmo insistentemente descrita pelo narrador como desprovida de intelecto e de comportamento espontâneo: Matilde Vidal.

Matilde, origem e fim de uma numerosa gama das memórias do narrador-personagem, será abordada no presente estudo como sendo o ser feminino necessário, quiçá vital, para Eulálio. Logo, o referido estudo justifica-se pelo intento colaborar, também, para futuros enfoques sobre o romance *Leite Derramado* (2009), apontando aspectos relevantes na construção da personagem, edificada a partir das lembranças esgarçadas de Eulálio. Deseja-se, portanto, investigar como se configura o feminino na obra, presentificado na imagem de Matilde e os fatores que tornam esta personagem assaz marcante para a narrativa. A atual pesquisa versa ainda, sobre a figura da mulher-objeto, vista pelo seu aspecto sexual latente, além de abordar, conjuntamente, as questões étnico-raciais, culturais e sociais que permeiam esse universo feminino.

A narrativa é apresentada ao leitor por meio de uma narrativa oralizada pelo seu narrador-personagem, Eulálio Montenegro d'Assumpção, que derrama a uma série de possíveis interlocutores histórias ininterruptas que versam desde os anos de glória de sua estirpe de linhagem nobre e posterior decadência, até as confissões mais íntimas de sua paixão, obsessão e ciúme por Matilde. Estabelece ainda, por meio das entrelinhas do seu discurso, um verdadeiro panorama da condição feminina do século passado.

As críticas recentes acerca do romance de Chico Buarque têm adotado recorrentemente uma visão histórica, sociológica e antropológica acerca da obra. Porém, dentre as possibilidades várias de interpretação do romance, é possível também se vislumbrar um caminho para uma melhor percepção do feminino retratado no literário. Eulálio Montenegro d'Assumpção, por mais que discorra sobre a sua história e a de sua ascendência e descendência, delega ao seu ouvinte, interlocutor e leitor a incumbência de, assim como ele o faz, tornar perene Matilde Vidal.

Nesse particular, a presente dissertação tem como objeto de estudo a personagem Matilde, vista aqui como mola propulsora das narrativas que envolvem a obra *Leite Derramado* (2009). Acredita-se que a personagem se configura como o elemento fundamental das memórias significativas exteriorizadas pelo narrador e, no momento da narração, torna-se a luz em meio ao seu universo funesto e decadente. Desta forma, o presente trabalho buscará recolher e analisar pistas para comprovar a relevância de Matilde na composição da trajetória pessoal e no conjunto dos relatos enunciados pelo narrador.

A priori, a imagem que se constrói da personagem em questão, a partir da narrativa entrecortada do narrador que a relega tão-somente a um segundo plano, é de uma função meramente secundária dentro da narrativa. Entretanto, numa leitura mais atenta da narrativa e das lacunas que ela possui, tal assertiva passa a ser rejeitada, isto porque a personagem mostra-se uma figura imperativa com consistência psicológica e personalidade forte, um “ser” em sua visão plena de constituição. Barthes (1973), sobre essa variável, insere em sua análise estrutural a imagem da personagem secundária não como um ser figurativo, mas como um participante da narrativa:

Os problemas levantados por uma classificação dos personagens da narrativa não estão ainda bem resolvidos. Certamente se está de acordo que os inumeráveis personagens da narrativa podem ser submetidos a regras de

substituição e que, mesmo no interior de uma obra, uma mesma figura pode absorver personagens diferentes (BARTHES, 1973, p. 46).

Partindo-se deste pressuposto, é que se busca estudar a força diegética atribuída à personagem Matilde nos entremeios das narrativas de *Leite Derramado* (Chico Buarque, 2009) e como se opera esse processo. Ela é dada a conhecer ao leitor unicamente através da ótica do narrador-personagem, ou seja, é uma personagem feminina edificada através do olhar masculino (que é uma figura assumidamente machista e oriunda de uma tradição patriarcal, criada em meio a um universo elitista e preconceituoso por excelência), entretanto, é possível recobri-la de traços físicos e psicológicos, juntamente com todos os elementos que esta abarca, tais como valores, comportamento, desejos e sofrimento.

Considera-se, pois, que há uma importância imperativa desta personagem feminina enquanto elemento narrativo e, sobretudo, como elemento de força atuante no decorrer dos fatos; diante disto, o desejo é discorrer sobre sua construção e relevância na história de Eulálio como mulher, como fortaleza e sustento em face da ruína. Nesta perspectiva, é que será feita a abordagem da personagem Matilde a partir do que nos é fornecido, bem como da relação do que “não-se-mostra”, do dito x não dito – considerados igualmente valiosos através do discurso do narrador-personagem e suas memórias vívidas acerca da esposa.

Essa figura feminina, criada a partir de uma perspectiva silenciada, estereotipada e discriminada devido aos valores machistas comuns ao universo de Eulálio, que não dava credibilidade à competência intelectual da mulher, será investigada ainda numa configuração social de exploração, de inferiorização perante sua condição de mulher, negra e proveniente de classe social inferior à do marido. Preconceitos de toda ordem povoam o núcleo familiar dos Assumpção e serão abordados em nossa análise não apenas como uma epidemia que assola a nossa sociedade desde sua origem, mas também como fator de tentativa de apagamento da personagem Matilde.

De acordo com Simone de Beauvoir em seu livro *O segundo sexo*, “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo.” (BEAUVOIR, 1980, p. 10). A mulher era (e ainda o é, em muitos casos) apresentada na literatura sob a ótica masculina, como mulher-objeto, o veículo para a salvação ou para a satisfação do protagonista masculino, tal qual Matilde figura para Eulálio: ela é sua tábua de salvação, não somente na juventude, como também

na velhice, quando suas lembranças se encarregam de oferecer a ele alento na solidão indissolúvel em que se encontra.

Como outrora já ocorrido na literatura brasileira, tem-se um narrador – personagem que narra suas reminiscências a partir de uma ótica pessoal, sob o domínio do ciúme, da paixão, e com doses generosas do egoísmo masculino. Chico Buarque, escritor contemporâneo, nos apresenta Matilde Vidal através da narrativa enviesada que ultrapassa a dimensão sociológica. Eulálio Montenegro d’Assumpção, um homem moribundo que narra suas memórias em um leito de hospital lutando contra o esquecimento, relata histórias de sua casta nobre através dos séculos, bem como sua maior frustração no âmbito pessoal: a perda da mulher.

Nota-se o sexismo na narrativa através de uma série de passagens, mais fortemente quando ele lança mão da sua história familiar através dos varões da família e relega as mulheres ao esquecimento. Contudo, verifica-se que com o avançar da narrativa permeada pela dúvida e pelo mistério, a ausência de Matilde, sua ex-esposa já morta, torna-se uma presença tão viva quanto indelével, e esta se torna uma figura marcante do romance também para o leitor. Matilde, em sua presença-ausência, paira nas reminiscências e desejos de Eulálio, externando-se através da necessidade de falar e de se expor: Eulálio se mostra, pede atenção e crédito à sua história, seu único meio de redenção.

Matilde, de *Leite Derramado* (2009) ainda possui muito a oferecer, mesmo de que maneira indireta, àqueles que se debruçam no estudo de personagens femininas marcantes em nossa literatura, com as quais Chico Buarque colabora oferecendo mais esta figura. A problemática do presente estudo nasceu do questionamento sobre a importância da personagem Matilde Vidal na construção de todo o romance, tendo-se em vista que a personagem representa o feminino assolado e punido pelo mundo patriarcal ao longo dos séculos.

Pretende-se, assim, fazer um estudo da personagem, mulher apresentada sob a ótica de um esposo machista e ciumento, que adquire, no decorrer da narrativa, grandeza e importância consideráveis, alçando, de maneira velada, relevância inquestionável. A hipótese norteadora do caminho investigativo é a de que a personagem feminina suplanta

o mero papel da esposa, vítima de uma morte precoce: ela representa a fonte de vida do próprio narrador- personagem Eulálio.

Ela é, para o marido, como o leite, elemento vital para os seres humanos, derramado às bordas de sua condição feminina. Para a narrativa, ela representa o feminino que carrega nos próprios ombros a tarefa de tentar compreender o mundo por si mesma, bem como o de estabelecer-se nele a seu modo, diferentemente do que se espera dela enquanto padrão de comportamento - recato, subserviência e passividade em relação aos desejos e necessidades do marido e sua tirania. Matilde representa uma nova possibilidade do feminino, um ser feminino consciente de si e de suas possibilidades.

1 O ROMANCE: UM BREVE APANHADO

Exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo. Um ensaio de Montaigne, uma tragédia de Racine, um poema de Baudelaire, o romance de Proust nos ensinam mais sobre a vida do que longos tratados científicos (COMPANGNON, 2009, p. 26).

A citação foi proferida por Antoine Compagnon em sua conferência *Literatura para quê?*, realizada no anfiteatro do Collège de France, em Paris, na ocasião da aula inaugural da cátedra de Literatura Francesa Moderna e Contemporânea da instituição. Com essa afirmação e outras de caráter poético, porém não menos objetivas, Compagnon discorre sobre a importância da literatura em nosso meio, não apenas como uma disciplina curricular, mas como algo de extrema pertinência para a vida do homem.

Tomando como ponto de partida o questionamento *Por que e como falar da literatura francesa moderna e contemporânea do século XXI?*, o autor reflete, dentre outros assuntos desde a oscilação dos debates entre uma tradição teórica e uma tradição histórica da literatura (as quais pretende conciliar, como o fizera Roland Barthes), até a abordagem de como o texto literário é capaz de promover a grandeza espiritual do ser humano.

Ao se referir ao romance contemporâneo, Compagnon cita Émile Zola¹, que afirmou que “a verdade é que as obras-primas do romance contemporâneo dizem muito mais sobre o homem e sobre a natureza do que graves obras de Filosofia, de História e de Crítica” (2009, p. 25), corroborando o quão profunda pode ser a análise promovida pelos olhos de um romancista engenhoso e sagaz. Para Compagnon – ex-estudante de engenharia seduzido pela Literatura –, “uma amante de dezoito anos” (ibidem, p. 10-11) o exercício da leitura literária é um ato necessário, posto que capaz de instruir o homem e desaliená-lo; deleita-o e contribui para a experiência de autonomia e para a responsabilidade do ser humano. Segundo ele,

Lemos, mesmo se ler não é indispensável para viver, porque a vida é mais cômoda, mais clara, mais ampla para aqueles que leem que para aqueles que não leem. Primeiramente, em sentido bastante simples, viver é mais fácil para aqueles que sabem ler, não somente as informações, os manuais de instrução, as receitas médicas, os jornais e as cédulas de voto, mas também a literatura.

¹ ZOLA, Émile. O naturalismo no teatro. In: _____. **O Romance experimental e o Naturalismo no teatro**. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 103

Além disso, supôs-se por muito tempo que a cultura literária tornasse o homem melhor e lhe desse uma vida melhor (COMPANGNON, 2009, p. 29).

Partindo do questionamento acerca dos valores que a literatura pode transmitir ao mundo atual, Compagnon cita Italo Calvino² e suas *Seis propostas para o próximo milênio* (1985), no qual este afirma que “há coisas que só a literatura pode nos dar” (CALVINO apud COMPANGNON, 2009, p. 20) e “a vida verdadeira, a vida afinal descoberta e tornada clara, por conseguinte a única vida plenamente vivida é a literatura” (ibidem, p. 20-21), discorrendo em uma profunda reflexão sobre alguns desígnios da literatura enquanto experiência particular, reiterando que a leitura é e sempre será “o lugar por excelência do aprendizado de si e do outro” (p. 56-57) e corroborando tal prática como o instrumento capaz de promover transformação, evolução e libertação.

Afinal, o que procuramos em um romance quando o lemos? Bourneuf e Ouellet (1976), em seu estudo sobre o universo do romance, abordam o questionamento *Por que se lê romances?* Os autores explicam que este é um elemento desde cedo usado por inúmeras consciências que querem, de certa maneira, explicar o mundo por se interrogarem sobre ele. Quanto ao leitor, ainda permanece “sensível ao atrativo das histórias fabricadas para ele” (1976, p.21), desde que teve a infância povoada pelas palavras mágicas que rondavam o mundo imaginário dos contos de fada e outras histórias lidas para ele antes de dormir. Afirmam ainda que

A leitura dos romances liberta-nos e, portanto, revela-nos, no sentido de que dá forma aos nossos medos e aos nossos desejos [...] É preciso, com efeito, que aconteça qualquer coisa de extraordinário numa vida onde, em geral, não acontece nada; é preciso substituir ao chato cotidiano um mundo no qual reinem a aventura, o amor, o luxo. É para compensar certas lacunas da experiência que se lê romances (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 22).

Comparando a narrativa romanesca com a fílmica, ambas capazes de narrar e adentrar na vida humana, Compagnon finaliza seu discurso elegendo o romance como o meio mais eficaz de penetrar na gênese substancial da matéria sob a qual se deleita, visto que este se apodera de um instrumento profundo e perspicaz que é a língua, a palavra viva e em movimento, e tudo o mais que ela é capaz de suscitar. Para ele, o romance “deixa toda a sua liberdade para a experiência imaginária e para a deliberação moral,

² CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.11

particularmente na solidão prolongada da leitura” (ibidem, p. 55), ou seja, tanto o romance como seu elemento de construção – a linguagem – são ainda a melhor forma de adentrar nos desígnios da imaginação e das habilidades comunicativas, tão elementares no século XXI.

Henry James, importante ensaísta e romancista, escreve em seu ensaio *A arte da ficção* (1995) sobre os caminhos da ficção no século XIX e sua herança para os caminhos da prosa no século XX, pressupondo que a arte, para executar-se efetivamente, precisa ser livre, mas também discutida e questionada. Sobre o romance, ele afirma que

Um romance, em sua definição mais ampla, é uma impressão direta e pessoal da vida: isso, para começar, constitui seu valor, que é maior ou menor de acordo com a intensidade da impressão. Mas não haverá intensidade alguma, e portanto valor algum, se não houver liberdade para sentir e dizer (JAMES, 1995, p. 26).

Em sua gênese, o romance não era propriamente tal e qual se conhece atualmente, especialmente no que concerne à sua estrutura. Oriundo da cultura oral de toda ordem, já que provinha das camadas iletradas e populares, nascia para ser “verbalizado”. Assim, era composto em versos para facilitar a tarefa de seu declamador de memorizar e, posteriormente, recitar ou declamar seu conteúdo – conteúdo este que se fez cada vez mais necessário, como a própria vida, sua matéria prima. Ainda citando Bourneuf e Ouellet (1976), que fazem um passeio histórico sobre o nascimento do romance, observamos que

A mesma palavra “romance” dilatou-se para designar sucessivamente qualquer obra em língua vulgar, mesmo não traduzida do latim, qualquer obra de ficção sem boas histórias, a matéria literária por oposição à matéria oral e, nos fins da Idade Média, a palavra englobava até as canções de gesta (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 6-7).

Instrumento que, durante muito tempo era utilizado por muitos para compreender a complexidade do mundo real e, até mesmo, tentar explicar a realidade, o romance, embora ainda “consumido” nos dias de hoje está passando por um momento de crise, bem como a palavra escrita em si, que vem cada vez mais perdendo seu lugar para a imagem. Ele, entretanto, já possuiu seu lugar cativo na vida cotidiana das sociedades, nos mais diversos estratos sociais, haja vista que ele nasceu voltado para um público humilde, de

massa, como denota a nomenclatura *romanice*, língua popular e inculta, em oposição ao latim, língua culta e de prestígio social.

Como afirma o ensaísta Leandro Konder, o principal precursor do romance é a *epopeia*, cuja “narrativa centra-se na trajetória de um herói³ que enfrenta enormes dificuldades, sofre muito, mas está destinado a vencer, porque é portador de valores que irmanam o público, o contador da história e o próprio protagonista” (KONDER, 2005, p. 25). Contudo, será na forma do romance, sucessor e herdeiro direto da epopeia, que se dará uma identificação plena do homem comum com o “herói” que, não sendo mais protegido por deuses, enfrentará problemas possíveis, corriqueiros, buscará valores perdidos e estará sobre uma linha tênue de imperfeição. O herói romanesco será, pois, um representante do homem comum, com suas falhas, superações, dramas existenciais e derrotas, imagem que se aproxima do conceito mais atualizado que dele se constrói, aliando-se apenas à importância que possui na actância narrativa.

A partir do século XII surge aquilo que viriam a ser as novelas de cavalaria – que cairiam no gosto do público alguns séculos mais tarde –, porém, o gênero romanesco se consolida com a publicação de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes (século XVII), quando se passa a ter um modelo sólido que represente as características do gênero, originando o que se convém denominar de romance moderno por apresentar os elementos que definem o cerne de sua estrutura (narrador, personagens, enredo, tempo e espaço).

Mesmo distante no tempo, o salto dado por Cervantes no percurso narrativo não representa apenas o caminho a ser tomado pela narrativa romanesca: *Dom Quixote*, com toda a sua originalidade, já traz em sua urdidura a essência da figura central (protagonista) problemática e ambígua, reflete a crise do homem deslocado do tempo, do mundo e dos conceitos à sua volta, perdido em um meio de pessoas solitárias e valores enfraquecidos.

A personagem de Cervantes, contudo, representa muito mais que a loucura ou insensatez: o cavaleiro da triste figura é um homem generoso e contrário às injustiças humanas, e seu escudeiro Sancho Pança era muito mais inteligente que se imaginaria.

³ Trata-se aqui da nomenclatura proposta pelo *Dicionário de Narratologia* (REIS, LOPES, 2000), no qual o termo herói refere-se à figura central da narrativa, destacando-se das demais devido ao seu destaque no interior da narrativa em relação aos demais que nela se encontram. Não se pretende vincular o termo às conotações valorativas que a ele se associam.

Para J. M. Coetzee, Dom Quixote representa uma resistência contra o mundo real fendido e injusto. Segundo ele,

O livro de Cervantes começa como uma paródia cômica do romance cavaleiresco, mas transforma-se em coisa bem mais interessante: um estudo do poder misterioso que tem o ideal de resistir ao desencanto em seus confrontamentos com o real (COETZEE, 2011, p. 235).

Cabe aqui fazermos ainda um adentro, haja vista a possibilidade de traçarmos um rápido paralelo entre o protagonista cervantino e o personagem de Chico Buarque. Numa perspectiva comparativa, Eulálio pode ser lido como uma figura quixotesca, uma vez que encarna características que permitem aproximá-lo de Dom Quixote: o narrador-personagem buarqueano ressuscita a figura do velho fidalgo empobrecido que vive em um presente ao qual não pertence, desejando um passado que não mais lhe pertence, suspenso num tempo que não pode ser recuperado.

Posteriormente, o romance é eleito como a forma de ficção representativa do universo burguês e sua concepção de mundo; é a principal forma de ficção em prosa e a mais fecunda, consagrando-se, assim, como o gênero narrativo que predominou em toda a literatura ocidental nos últimos três séculos, edificando certa supremacia em meio aos demais gêneros narrativos e literários.

Ainda de acordo com Leandro Konder, “como gênero literário, o romance explora caminhos estéticos extremamente diversificados e possibilidades expressivas inovadoras...” (KONDER, 2005, p. 31), ou seja, o romance soube – e parece ainda saber, mesmo com ressalvas quando se trata da atual produção percebida na contemporaneidade – moldar-se a cada época, a cada pensamento vigente e a cada público, num eterno remodelar-se e aperfeiçoar-se. Para Fernandes, “o romance não inaugura somente uma nova morfologia, mas também uma representação de um modo de viver, um gênero que veio preencher um desejo, um vazio, uma mitologia que antes era exercida por outros gêneros” (FERNANDES, 1996, p. 17).

Para Georg Lukács, “o romance é a epopeia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida não é já dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade” (LUKÁCS, 1970, p. 55); ou seja, a maior razão para a existência e

permanência do romance através dos tempos é que ele busca, incessantemente, representar a vida em sua incompletude.

Segundo o *Dicionário de Narratologia* (REIS; LOPES, 2000, p. 356), “o romance é uma resposta dada pelo sujeito à sua situação na sociedade burguesa ou estruturada em termos burgueses. Essa resposta supõe uma operação textual sobre o real, o qual é assumido por uma narrativa que implica um ou vários narradores.” Pode-se, pois, afirmar que a matéria do romance é (ou deveria ser) a própria realidade, a vida e suas idiossincrasias, o olhar humano sobre o próprio homem que se mostra através das palavras.

No Brasil, o romance encontra seu caminho no século XIX, sob a égide do Romantismo e seu projeto nacionalista. É um desenvolvimento moroso se considerarmos que na Europa o gênero já se havia cristalizado há praticamente dois séculos, entretanto, desde que irrompeu no cenário nacional, o gênero não conheceu declínio, haja vista que passou por modificações qualitativas, especialmente com a estética realista, sucessora da então escola romântica.

Embora representada por um conjunto menor de escritores, dos quais alguns nomes sobrevivem fortemente na inscrição da literatura nacional, como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, o romance romântico, marcado pelo subjetivismo individualista e pelo elogio ao sentimento ufanista, consegue impor na literatura o sentimento de liberdade pós-independência e cristalizar uma língua nacional já iniciada por Gregório de Matos, que se opunha a séculos de influência lusitana.

Algumas décadas adiante, com a chegada do período realista, é que o romance brasileiro vai se configurar no que alguns críticos consideram a primeira grande fase de nossa produção romanesca. Voltado para o estudo do homem enquanto ser social, ambientado em um meio que lhe apraz, o romance realista ainda serve como instrumento de análise de uma sociedade em ruínas, esgarçada, deformada por valores decadentes. Machado de Assis, o mais aclamado representante da estética realista, promoveu um verdadeiro corte na alma humana para sondá-la, revelá-la e desmascará-la. Distante de toda e qualquer idealização, entramos em contato com o material humano visto sob uma ótica aguda, pessimista. Para Carlos Reis,

Colocando-se nas antípodas do idealismo romântico, o Realismo privilegia uma visão materialista das coisas e dos fenômenos: desse ponto de vista, confere-se proeminência à realidade material e empiricamente verificável, como elemento que deve colher primordial e constante atenção de um observador que se pretende neutro, desapaixonado e tanto quanto possível objetivo (REIS, 2013, p. 307).

Contraopondo-se ao protagonista romântico individualista, emotivo e guiado exclusivamente pelos desígnios amorosos – sua busca absoluta – demonstrando certa debilidade de raciocínio e vivendo em pleno estado de conflito, as personagens realistas são descritas sob uma detalhada apresentação, precisa e delineada, que representam verdadeiros tipos sociais, não idealizados, e com todas as suas imperfeições, vícios e depravações. O romance exerce aqui uma função de reflexão e denúncia das mazelas e hipocrisias sociais (não que tenha essa obrigatoriedade), retratando um mundo em crise e valores degradados – bem como as personagens e suas práticas.

O marco mais importante, entretanto, do nosso romance só aconteceu um século adiante, com o um projeto de reconstrução da consciência nacional brasileira, que viria a postular essencialmente uma nova interpretação do Brasil. Estamos falando do romance moderno, que assume outra visão de “nacionalismo”, arrancada diretamente da realidade e das transformações que o contexto nacional estava passando. É de fato quando as nossas letras se encontram em processo de frutificação de ideias e de intensa e profícua produção, dando origem a obras que marcarão profundamente o cenário cultural do país. De acordo com Guilhermino Cesar,

Com a liberdade de criar que os modernistas postularam, com a sua insubmissão à rotina, com a pesquisa em outros campos temáticos, trouxeram ao romance a possibilidade de adquirir outras dimensões. [...] - uma pesquisa mais ampla da linguagem, visando recriar literariamente os diversos falares, urbanos ou rústicos, do imenso Brasil. [...] O romance, como tal, cede lugar ao romance como meio, como instrumento para apreensão de outra coisa (CESAR, 1965, p. 10).

Essa *coisa* a que Guilhermino Cesar se refere seria a própria brasilidade, a essência da alma brasileira que será captada através das palavras de alguns de nossos maiores escritores romancistas. O romance brasileiro conhece, então, a excelência com o modernismo e sua imensa diversidade de gêneros e falares, com as inovações estéticas e temáticas, seja na poesia prosaica ou existencialista, no romance nordestino, urbano ou histórico, na prosa intimista ou sertaneja. O romance modernista é um verdadeiro divisor

de águas em nossa literatura, além de preparar um terreno fértil para todas as manifestações artístico-culturais que o sucedem.

O romance contemporâneo inaugura uma infinidade de inovações estéticas e temáticas no conjunto da obra da nossa literatura. O termo contemporâneo, que em sua amplitude e generalidade, passa a denominar toda a prosa ficcional produzida nas últimas décadas do século XX e nos primeiros anos do século XXI traz consigo também a dificuldade de classificação ou de tentativa em caracterização por meio de uma homogeneidade. A prosa ficcional contemporânea é, ao contrário, heterogênea e marcada pela diversificação: estéticas, temáticas e estilísticas.

Segundo Giorgio Agamben (2009), o contemporâneo é exatamente aquele homem/artista/pensador que, não estando em paz com o seu tempo, é capaz de afastar-se para melhor vê-lo e analisá-lo. Destarte, para se pensar no contemporâneo necessita-se fazer um recuo para melhor visualizá-lo, visto que aquilo que nos é muito próximo pode nos cegar, turvar nosso olhar e julgamento. Agamben (2009), em seu ensaio *O que é o contemporâneo?* (2009), reflete sobre esse recorte temporal complexo e impreciso, de difícil classificação porque não cessa de acontecer. Para ele,

é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e expressar o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Destacamos aqui o romance *Leite Derramado* (2009), de Chico Buarque, nosso objeto de estudo, o qual, de acordo com a definição de Agamben, possui uma narrativa que consegue afastar-se das emergências do tempo presente e voltar-se para o passado histórico, analisando-o sob uma perspectiva sutilmente crítica e consciente. Temos, portanto, um passado revisitado, a memória histórica remexida e resgatada (embora, dentro da narrativa em estudo, com a finalidade de perpetuação de uma história em especial, a do clã familiar de Eulálio) uma narrativa que une o antes e o agora de maneira tensa e inconciliável.

Nosso objeto de análise é retirado da obra buarqueana. Matilde Vidal, a personagem feminina de *Leite Derramado* em torno de quem giram quase todas as memórias e narrativas de Eulálio, narrador-personagem da diegese. Ela é composta

paulatinamente através das lembranças fragmentadas de Eulálio, mas aos poucos o que se compõe é uma figura expressiva, forte e marcante.

O narrador-personagem oferece pouco sobre Matilde, não lhe dá voz durante a narrativa, não a honra e, em alguns momentos, sequer a respeita; contudo, ela permeia todas suas lembranças e marca todas as fases de sua história. Destarte, apresenta-se no presente estudo o desígnio de mostrar como Chico Buarque, através de seu narrador-personagem, compõe a imagem da figura feminina na obra, como e porque ela se sobressai apesar de estar em condições adversas que em nada contribuem para sua emancipação.

Ler o romance *Leite Derramado* (2009) sob uma perspectiva feminista faz com que ele manifeste seu sentido político, uma vez que o mesmo será interpretado à luz das questões políticas, culturais e sociais imbricadas no seu interior, posto que as ações de Eulálio se relacionam com a ideologia dominante e com as relações de poder na sociedade. Entretanto, nosso intuito não é panfletário, mas propõe uma leitura das condições nas quais Matilde está inserida para justificar sua aparente irrelevância no discurso do narrador personagem.

1.1 Leite Derramado: o drama da passagem do tempo

Lembrar para reviver. Narrar para eternizar. Estas são as proposições implícitas no discurso de Eulálio Montenegro de Assumpção, narrador-personagem da obra *Leite Derramado* (2009), do cantor, compositor, teatrólogo e escritor Chico Buarque. Penúltimo romance do autor, a obra é construída com tons de bom humor, que envereda pelos meandros do memorialismo histórico, mas com teor de sátira moderna e possui um leque variado de possibilidades interpretativas e perspectivas de leitura. *Leite Derramado* pode ser lido em apenas um gole, ou sorvido gota a gota, tal qual o pretendemos em nosso trabalho.

A obra buarqueana traz novamente ao cenário romanesco nacional um narrador em primeira pessoa contando suas memórias e impressões do passado; velho, ciumento e desconfiado, narra as suas reminiscências dignas de riso e piedade por parte do seu leitor.

Há uma tradição de romances em nossa literatura em que seus narradores fazem uso da memória como matéria-prima de suas narrações: *Dom Casmurro*, *São Bernardo*, *Grande Sertão: Veredas*, dentre outros. Da mesma forma, Eulálio rememora sua história numa tentativa de recuperar o sentido de sua vida de riquezas e também de perdas – a perda do pai, do status econômico e social, dos bens materiais e, a mais dura de todas: a perda da esposa jovem e “afogueada” Matilde.

O narrador de *Leite Derramado* (2009), Eulálio Montenegro de Assumpção (com “p” para não se igualar aos demais), é um centenário enfermo que, em seu leito de morte, tenta reconstruir o passado e verbaliza a ouvintes conhecidos e desconhecidos a sua história, a trajetória de sua família nobre e imponente, e a história de sua paixão mal vivida pela mulher, Matilde Vidal. De maneira explícita, Eulálio deseja que sua história seja transcrita para que não se percam, como já se perdem em sua falha memória, tantas glórias e infortúnios vividos por ele e por seu clã, bem como erige sua narrativa com o intuito de assimilar ou compreender o que de fato sucedera para ter sido enjeitado por sua mulher.

Leite Derramado (2009) não é um romance de ações. É um romance de reflexões e estas encontram-se imersas em um aglomerado temporal que provoca a tensão do romance: o drama de existir num tempo que não é o seu e desejar um tempo que não se pode reaver. As falas de Eulálio possuem um pendor introspectivo, rememorativo, que acabam por diluir as ações no emaranhado das reminiscências mais íntimas do personagem, que revê sua vida a partir do seu quase-fim, tateando e dissecando os fatos.

Desta forma, tem-se um narrador-personagem, que narra suas reminiscências a partir de uma ótica apaixonada, sob o domínio da emoção, do egoísmo e do ciúme, que culminam com o sofrimento feminino e seu posterior desaparecimento. Este narrador, de acordo com Figueiredo, tenta “imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e, de alguma forma, conferir sentido, através de um ardil discursivo, ao que não tem sentido” (FIGUEIREDO, 2012, p. 121). Eulálio deseja reviver o passado, do qual guarda milhares de lembranças, em detrimento do presente, que não se fixa em sua memória; o passado era glorioso e o presente não o é, por isto lhe dói:

Já para o passado tenho um salão cada vez mais espaçoso, onde cabem com folga meus pais, avós, primos distantes e colegas da faculdade que eu já tinha esquecido, com seus respectivos salões cheios de parentes e contraparentes e penetras com suas amantes, mais as reminiscências dessa gente toda, até o

tempo de Napoleão. Veja só, nesse momento olho para você, que toda noite está comigo tão amorosa, e fico até sem graça de perguntar seu nome de novo (BUARQUE, 2009, p. 14).

As histórias relatadas por Eulálio são narrativas cruzadas, repetidas, como reflexo de uma memória perfurada e esmaecida, que luta contra o esquecimento e, até mesmo, contra os próprios fatos. O enredo da obra é ágil, porém repleto de demonstrações de preconceito de raça, sexo e classe, opressão, hostilidade, violência e oportunismo, conhecidos da sociedade de nosso país. Por estar em um leito hospitalar, a narrativa é intercalada por injeções e reclamações, de maneira sutil e perspicaz. Eulálio desenrola o novelo de sua vida sem culpas ou ressentimentos, apenas com nostalgia.

Chico Buarque nos apresenta um sujeito esnobe, que ostenta a imponência de sua árvore genealógica a todos que se aproximam, com o fim de resgatar sua ascendência nobre. Entretanto, diante de um presente decadente e inóspito, ele tenta colar os cacos do passado através de uma da narrativa que se profere enviesada, haja vista que o narrador se trata de um homem moribundo expondo suas memórias em um leito de hospital e lutando contra as dores físicas e emocionais, bem como contra o esquecimento. Segundo Walter Benjamim,

(...) é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância de que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso – assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade, que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer... (BENJAMIN, 1994, p. 207).

Eulálio Montenegro de Assumpção, um centenário à beira da morte – mal-humorado, irônico e risível em alguns momentos - rememora numa cama de enfermaria de um hospital igualmente decadente, assim como a sua própria história, os tempos áureos de sua estirpe, bem como do Brasil dos séculos XIX e XX. Ainda segundo Benjamim “(...) entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (op. cit. p. 198).

É exatamente o que se pode constatar na tessitura de toda a narrativa do romance, a autoridade da fala de um idoso conferindo um teor verídico na composição da voz deste narrador que fala, repete, se equivoca e dá corpo a uma narração que avança e retrocede,

porém se completa, com aspectos de bricolagem, característica comum na contemporaneidade – uma narrativa costurada como uma verdadeira colcha de retalhos - segundo sugere o próprio narrador já no começo: “Terei bricolagens para me ocupar anos a fio...” (BUARQUE, 2009, p. 6-7).

A temática do ancião melancólico e amargurado, que ao mesmo tempo faz da própria narrativa um instrumento de busca de algo perdido, como em *Leite Derramado* (2009) não é inédita em nossa literatura. Outrora, outros escritores já trouxeram à tona uma narrativa cujo narrador e protagonista encontram-se em situação similar à de Eulálio: idoso, solitário, nostálgico, rememorando os fatos do passado e, tentando em vão, revivê-los no presente.

Dito isto, torna-se impossível ler a obra de Chico Buarque e não ser remetido a Machado de Assis e seu *Dom Casmurro* (1899); não ser transportado à *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos ou, ainda, não lembrar na figura patriarcal e sisuda do velho Iohána, de *Lavoura Arcaica*, escrita por Raduan Nassar em 1975. Nesta última, porém, a narrativa não é feita pelo patriarca, mas pelo filho André, de quem não temos muitas informações sobre as circunstâncias da enunciação, não sabemos se este narrador é idoso ou ainda jovem.

A narrativa de *Lavoura Arcaica* é densa, as cenas são imprecisas, mas a figura inflexível do velho Iohána se forma em meio a sermões e à rigidez moral da personagem. Tais obras possuem vários elementos convergentes, que dialogam em muitos pontos com o romance buarqueano, o qual transita entre temas já abordados (ciúme, solidão, patriarcalismo e decadência) com um algo a mais que o distingue dos antecessores: o desencaixe temporal no qual se encontra Eulálio, tão deslocado de seu presente e tão paradoxalmente integrado ao seu passado, como um homem suspenso entre dois tempos que não o pertencem.

Diversas são as análises já feitas sobre as aproximações entre a obra machadiana e *Leite Derramado*, o que nos impele a não as retomar para não cair em redundância. Entretanto, ressalta-se que, por mais que se evoque a um modelo de enredo já antes tecido por Machado de Assis, especialmente a tentativa de entender os fatos que se sucederam no passado e “atar as duas pontas da vida” (ASSIS, 1999, p. 18), além do ciúme doentio

pela esposa, tal elemento é recriado de tal modo (*flash backs* desordenados cronologicamente, humor e ironias próprias) a permitir que as obras dialoguem.

O romance buarqueano possui elementos próprios, a exemplo da linguagem “derramada”, fluida - própria da oralidade de alguém que precisa falar e tem pressa em fazê-lo - bem como a cronologia desordenada dos fatos narrados por Eulálio, num constante reproduzir-se. O narrador volta em sua exposição a alguns eventos mais de uma vez: Eulálio conta-os, retoma-os com novos detalhes e os manipula. São os fatos mais marcantes de sua vida, aqueles que merecem ser lembrados por ele que estão ali, na camada da memória mais próxima ao coração: “mas se com a idade a gente dá para repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida.” (BUARQUE, 2009, p. 184)

Na trajetória do romance moderno brasileiro, outra obra emblemática traz à tona um protagonista problemático que, em 1ª pessoa, narra suas aventuras e desventuras assinaladas pelo ter – e – perder a mulher amada, bem como sua difícil relação com a mesma e com os demais à sua volta: trata-se de Paulo Honório, narrador e personagem central do livro *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos.

O autor repete a fórmula que antes fora usada por Machado - mas com a linguagem enxuta própria de seu estilo sóbrio e conciso, explora como o universo agreste influencia no modo de ser das personagens e, além disso, pela riqueza e singularidade em tratar novamente do que se pode considerar o mesmo tema (um personagem mais velho compartilhando suas experiências), também mostra que cada experiência é única e que cada ser é um universo desconhecido e propício a atrocidades em nome do poder, do amor e do ciúme.

Em *São Bernardo*, Graciliano Ramos traz à tona a rudeza e mesquinhez de Paulo Honório, protagonista da obra. Estas podem ser consideradas como fruto da própria aspereza do ambiente, que enrijecem o ser humano. O protagonista de *São Bernardo* é um sujeito determinado, perseverante e inflexível; sabe o que quer e não se curva às intempéries; é rijo e dominador, por vezes, violento e insensível – Paulo Honório é a imagem do homem bruto, machista e dominador que, no afã de se ver possuidor de tudo e de todos, perde o senso da realidade, escravizando a quem ama em nome do egoísmo.

Há muitos pontos em comum entre a obra graciliana e a obra buarqueana. Ambas dialogam ao apresentarem seus protagonistas num presente claramente arruinados, tentando resgatar o passado através de suas recordações. Na busca de sentido para sua atual condição, reconhecem-se decadentes e inaptos para o trato com o outro de maneira afetiva e saudável. Ao fim e ao cabo, ambas as narrativas abordam a culpa humana, só percebida mediante a recapitulação do passado e consciência de sua solidão extrema no presente.

Eulálio e Paulo Honório narram suas histórias que, embora permeadas de conquistas⁴, nem sempre meritórias ou honestas, se resumem às perdas e às lacunas que as mesmas deixaram em cada um deles. O que mais os aproxima, contudo, mesmo sendo duas personagens tão distintas física, social e intelectualmente é, sem dúvida, a inabilidade em lidar com a personalidade das esposas, acompanhado da necessidade de subjugar-las e, conseqüentemente, a perda precoce de ambas. Enquanto Madalena é equiparada a um objeto a ser possuído e dominado por Paulo Honório, Matilde personifica todos os desejos de Eulálio.

Delas, tenta-se extirpar o direito de serem como são, negando-se sua personalidade e singularidades, exatamente o que as torna ímpares dentro do universo no qual as personagens vêm a ser inseridas por ocasião do matrimônio. Madalena e Matilde, duas mulheres insubordinadas, são inseridas, porém não coadunam com o universo machista de Paulo Honório e Eulálio e pagam, a duras penas, o preço de serem incompatíveis com eles. Deste modo, tornam-se alvo de ciúme, obsessão e tortura (física e/ou psicológica) provocados pelos protagonistas atormentados e desgovernados de *São Bernardo e Leite Derramado*.

Algumas décadas depois de conhecer *São Bernardo*, somos apresentados à prosa poética de Raduan Nassar, em *Lavoura Arcaica* (1975). Romance lírico em sua essência, a obra revela um teor dramático do princípio ao fim. Seu enredo denso, psicológico e desordenado é oriundo da mente claramente perturbada de seu protagonista André que, asfixiado pelo peso de uma vida inteira de abstenções, rebela-se fugindo de casa no afã de libertar-se do fardo pesado da vida laboriosa e sôfrega na lavoura e transgredir os

⁴ As conquistas mencionadas referem-se somente ao personagem de Graciliano Ramos, uma vez que Eulálio assemelha-se mais ao fracassado Brás Cubas, também de Machado de Assis.

limites impostos pela estrutura familiar. Com este romance, os temas da rudeza e do patriarcalismo voltam à contenda.

Lavoura Arcaica traz à tona o peso da mão da tradição e do patriarcado figuradas na personagem do velho Iohána. Em um ambiente hostil, regado a “sermões inconsistentes” (NASSAR, 1975, p. 48) e ensinamentos vazios de prática e de sentido, a imagem pétrea do patriarca figura como o peso do rigor e da opressão. Já em *Leite Derramado*, é a própria figura de Eulálio que remete ao patriarcado, à propagação da cultura machista e centrada na supremacia masculina, como bem se percebe em sua relação atribulada com a esposa. Além deste elemento, o apelo à imponência do sobrenome da família, representa o apego ao legado que a aristocracia estabeleceu no cenário carioca.

Nas duas obras, a presença imponente e austera da tradição atrelada diretamente à figura do patriarca é determinante para os desenredos que se seguem. Além disso, em *Lavoura Arcaica*, temos uma mulher aprisionada, a personagem Ana, irmã de André, que é literalmente assassinada pelo pai em nome da permanência de um ciclo de poder.

Na construção de *Leite Derramado*, Chico Buarque retoma uma temática já abordada em períodos anteriores de nossa literatura, escrevendo, desta forma, uma obra que se alimenta de uma tradição romanesca. Essa retomada também é importante no sentido de identificar aí outro índice de sua contemporaneidade, justamente o fato de nutrir-se da modernidade e outras épocas; no quesito da temática, outra característica contemporânea pode ser observada: nas palavras de Perrone-Moisés, “como testemunha do individualismo contemporâneo, o eu e suas experiências, mesmo minúsculas, têm sido privilegiados”. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 46).

Como visto, o tema do narrador que conta suas experiências não se encontra desgastado, como se verifica desde o primeiro parágrafo da obra, ao nos depararmos com a voz de um narrador senil, que parece estar delirando e tece sua narrativa num discurso fragmentado e desfalcado. O caráter oral, a narrativa em ziguezague, as repetições e os lapsos de memória cometidos pelo narrador não só se aproximam do que preconizava Benjamin, quanto infundem a dúvida no leitor, que desconfia e, ao mesmo tempo, é instigado a dar credibilidade ao relato do ancião.

Tal recurso utilizado torna-se pertinente dentro da estrutura interna do romance e confere, pois, o caráter verossímil ao relato e à obra: a fala deslocada do velho, a narrativa sinuosa e cíclica, próprias de um ancião. O autor dá vida ao enredo e desenha desta forma um painel da sociedade carioca do nosso país dos séculos passados sem cair no artificialismo da tentativa de imitação realista, tão combatida por Theodor Adorno. Para o autor, este era exatamente o grande problema do romance tradicional: a necessidade da verossimilhança, pois a linguagem realista delimita o romance:

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo (ADORNO, 2003, p. 57).

Em seu ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003), Adorno reflete sobre atual posição do narrador que, segundo ele, vive um momento paradoxal (o de não mais poder narrar, mesmo sendo a narração exigida pelo romance) retomando diretamente o pensamento de Walter Benjamin; também discorre acerca das relações humanas petrificadas, afirmando que o romance é a arte mais adequada para tratar destas, visto que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos, tornando-se enigmáticos.

Destarte, o romance é tentado a captar e decifrar esse enigma próprio do ser humano, bem como o vazio existencial causado por este tipo de relação: as relações por interesse e de aparência, como se pode verificar em *Leite Derramado*:

Nas noites seguintes fui acomodado em mesa de argentinos, e vi pouco a pouco esvaziar meu prestígio no Lutétia, talvez porque já me falhasse o francês fluente do meu pai. Ou porque meu dinheiro de bolso, como tudo o que vinha de minha mãe, era comedido. De madrugada eu sentava ao balcão do bar, e o barman automaticamente me servia uma taça de Krug, o champanhe do senador (BUARQUE, 2009, p. 58).

Seguindo o pressuposto de Adorno, pode-se, pois, constatar em *Leite Derramado* marcas dessa narrativa contemporânea, tais como uma narrativa segmentada e imprecisa como as próprias recordações de seu narrador e tal qual a maioria das relações presentes na obra; vaguidão e falta de linearidade no enredo que, desarticuladamente, representa a própria desarticulação do narrador e sua luta vã de ordenar o passado em ruínas; traços da predominância da subjetividade em detrimento da objetividade, uma vez que esse

narrador volta-se para o seu próprio eu e suas experiências e, por isso, pode manejar os fatos da maneira que melhor lhe aprouver.

Não se pode, pois, ter certeza até que ponto os relatos que permeiam o discurso de Eulálio correspondem ao que ocorreu, ou são uma invenção feita pela imaginação do narrador-personagem, visto que todo o discurso é um mosaico de lembranças de Eulálio – emocionalmente assolado e instável - exigindo do leitor maior virtuosismo e convidando-o a desconfiar do que é dito e fazer inferências, pois, como afirma Adorno “o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão” (ADORNO, 2003, p. 60).

Com um discurso que se passa no presente, Eulálio, narrador-personagem da história, apresenta-se com o pé fincado num passado glorioso que não se coaduna com momento atual vivido por ele: desafortunado, sem privilégios e em ruínas, bem como as antigas e imponentes construções que acabaram dando lugar a um novo Rio de Janeiro no qual ele não consegue se inserir. Passado e presente fundem-se durante toda a narrativa, embaralhando-se, desordenando-se significativamente para dar forma ao caos e ao vazio que lhe restam neste interstício de tempos.

Ao escolher um narrador idoso, convalescente e moribundo, que lança mão da oralidade para transmitir o legado de sua existência - a narrativa é irônica e crítica, visto que o Eulálio transmite sem pudores todos os preconceitos dos quais se vestem a elite escravocrata do país – o autor nos põe diante de uma narrativa com ponto de vista interno, com um narrador que tenta orientar as percepções do leitor, uma vez que é o único a conhecer a verdade do que relata. Entretanto, apesar de se poder dar credibilidade a quase todo o seu relato, o leitor consegue captar sua falsidade em algumas passagens de sua narrativa⁵, como, por exemplo, quando afirma que é um homem desprovido de preconceitos de cor.

Neste caso, não há sabedoria a ser transmitida, como apregoava Walter Benjamin, mesmo em se tratando de um narrador “ancião”; a experiência acumulada em nada é digna

⁵ Não vem ao caso, em nossa análise, questionar a veracidade dos fatos narrados por Eulálio, mas interpretar sua sinceridade no tocante ao que diz sobre a esposa.

de ser compartilhada, visto que nem o próprio narrador compreende a totalidade dos eventos que vivenciou, como a perda da esposa Matilde:

Da babá ao portuguesinho do armazém, todos sabiam que a sua mãe, desarvorada, tinha partido sem deixar um bilhete ou fazer a mala. Mas abandonar uma criança ainda lactente, pequerrucha, de se carregar debaixo do braço isso não entrava na cabeça de ninguém, não fazia sentido, não podia ser. Nem de um marido a mulher abre mão tão facilmente, ela o troca por outro, e às vezes o faz às pressas porque já vai a ponto de mudar de ideia [...] Para uma mãe largar sua criança, só mesmo se outra criança a arrastasse pela cintura com a força de um amante. Por isso, num primeiro momento, cheguei a pensar que a sua mãe estava de barriga, quando fugiu (BUARQUE, 2009, p. 95).

O narrador-personagem é um homem incompleto, problemático e prepotente. Não compreende o passado e apresenta-se completamente desconectado com a chegada do futuro e, juntamente com este, do progresso. Os avanços, para Eulálio, representavam a queda dos casarões imponentes e luxuosos da elite, na perda de espaço do centro ocupado pela aristocracia e seus modos afrancesados, na aproximação de ricos, pobres e mendigos no mesmo espaço urbano, deixando-o deslocado, bem como o faz a própria realidade que o circunda. Como afirma Chiarelli,

O narrador é incapaz de formular criticamente a compreensão da própria situação presente, já não tem perspectiva futura, e o passado, que sustentaria sua narrativa, vai sendo ironicamente corroído pela sua prepotência que oblitera a compreensão da realidade (CHIARELLI, 2013, p. 58).

Eulálio configura-se como um autêntico porta-voz da aristocracia que imperou na sociedade brasileira nos séculos passados. Dito isto, vale ressaltar que toda a narrativa é perpassada por preconceitos, sejam eles de cor ou raça, sexo ou classe social, além de outros elementos tais como oportunismo, machismo ou delinquência, ainda tão presentes em nossa história mesmo nos dias atuais. Desta forma, há, ainda, em seu discurso a forte presença da intolerância imbricada em suas atitudes cotidianas, mas, por tratar-se de um velho em seu leito de morte tudo é permitido e nada é reprimido. Eis a liberdade de que goza o homem nas horas que antecedem sua morte.

2 A PERSONAGEM

Elencada como instância fundamental de todo o processo narrativo, a personagem é um “ser”, uma criação do mundo ficcional em torno do qual giram as ações e as vicissitudes da narrativa – é ela quem dá o pontapé para que todos os feitos, relevantes ou não, se efetivem, o que caracteriza o gênero narrativo. Subordinadas à voz de um narrador, a personagem é uma (re)criação daquele que a narra, como um produto deste, que lhe dá ou não autonomia, mas que lhe conhece e a mostra a seu bel prazer, de acordo com a intencionalidade narrativa.

O leitor de um romance é conduzido na narrativa através dos olhos do narrador, através do prisma que ele lança sobre os fatos, ações e comportamentos das personagens, o que torna nossa visão parcialmente fragmentada. Contudo, segundo o crítico Anatol Rosenfeld, essa visão fragmentária não se aplica à personagem (apenas aos fatos), posto que esta é um ser nítido e evidente para o leitor, que pode conhecê-la por inteiro – o que contrasta com as pessoas reais e com a própria vida, visto que é impossível conhecer plenamente qualquer ser humano a nossa volta em sua totalidade. Ela é o elemento humano da narrativa, único e atemporal. Ainda segundo Rosenfeld, as personagens podem ser vistas como

seres humanos (*fictionais*) de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores [...] as personagens atingem a uma validade universal que em nada diminui a sua concreção individual (ROSENFELD, 2014, p. 45-46).

Dotadas de espírito, densidade, forma e coerência própria, as personagens romanescas poderiam ser, inclusive, pessoas humanas reais, pela capacidade que possuem de ultrapassarem os limites impostos pelo mundo fictício, adentrarem em nosso consciente e se assemelharem a nós, enquanto essência e atitudes. Para Antonio Candido, um romance se firma exatamente nesta ligação que surge entre o ser real – o leitor – e o ser fictício, a personagem, que representa a concretização do sujeito ficcional. Sobre o termo “fictício”, Candido afirma ainda que

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança do romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial (CANDIDO, 2014, p. 55).

Sendo, pois, seres que dão vida ao enredo, as personagens vivem situações possíveis através das quais se podem vislumbrar realidades, refletir valores, julgar atitudes e contemplar a vida de um novo prisma, mais amplo e nítido, onde se suspende a existência real para se refletir uma nova realidade, criada e delineada paulatinamente para emocionar, refletir e convencer.

É através dos diálogos que o romancista deixa transparecer sua personagem de maneira mais integral, o que não ocorre quando esta tem a voz silenciada pela voz do narrador. Isto ocorre porque o diálogo, de acordo com Rosenfeld, “é concebido de dentro das personagens, tornando-as transparentes em alto grau” (ROSENFELD, 2014, p.30). Em *Leite Derramado* não há presença de conversações, Matilde tem a voz cerceada pelo narrador que fala por ela, que a silencia.

Todo processo discursivo que privilegia uma comunicação interativa entre os elementos envolvidos, pressupõe a valorização de ambos no processo comunicativo. Ao calar Matilde e, automaticamente falar por ela, Eulálio expressa implicitamente que sua voz é superior à voz da esposa, negando a ela o protagonismo inerente ao interlocutor no seu momento de fala em um diálogo.

Concebidas como sustentáculos do gênero narrativo e proclamadas independentes pelos seus autores (quase sempre, ultrapassam o projeto inicial de seus criadores), os agentes ficcionais sugerem uma realidade possível, visto que compostos numa estrutura elaborada que se concatena com todos os demais elementos da obra, sob uma razão sensível que nos relaciona aos seres vivos do mundo real, tanto quando remetem a seres reais, quanto inventadas, fruto da criatividade e genialidade de seu autor.

Guiadas e criadas sob uma lógica, as personagens romanescas são concebidas a partir de certa unicidade e coerência. Dessa forma, segundo Antonio Candido, cada leitor pode interpretar uma mesma personagem de diversas maneiras, porém essas diversas leituras tendem a obedecer a um determinado padrão que lhe foi dado com antecedência pelo seu criador, o que o crítico chama de “simplificação estrutural”.

Entretanto, mesmo diante desta continuidade ou “limitação”, não se pode afirmar que a personagem seja rasa ou mais simples que um ser vivo, visto que é composta dos mesmos sentimentos, anseios, sofrimentos, juízos de valor, frustrações e medos, entre outros. Sua complexidade parte exatamente da possibilidade que temos de captar sua profundidade de maneira ampla, que é possibilitado exatamente pela coerência que lhe é infundada. Para Candido,

Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí, podemos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo (CANDIDO, 2014, p. 59).

Assim, falar em personagem limitado, especialmente na literatura contemporânea, torna-se incoerente, já que certa parcela do romance contemporâneo tem investido progressivamente em personagens com carga psicológica densa e com alto nível de profundidade, com pinceladas mínimas de descritivismo, gerando enredos menos rebuscados e personagens complexas. “O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno, cujo ápice, a este respeito, foi o *Ulisses*, de James Joyce”, afirma Candido (CANDIDO, 2014, p. 61).

No painel da literatura brasileira, algumas personagens femininas atingiram um patamar de notoriedade e destaque devido à dimensão que alcançaram protagonizando histórias que transcendem o fator espaço-temporal e pela força com que imprimiram sua personalidade nas letras e no imaginário de nosso país. São personagens emblemáticas, autênticas e que estabelecem um diálogo que ultrapassa os limites históricos e as legitimam como figuras ímpares do nosso painel cultural, compondo a galeria das grandes personagens ficcionais, inseridas no imaginário nacional.

Duas dessas personagens vêm diretamente do século XIX, mas são distintas e opostas entre si: Iracema e Aurélia Camargo, ambas compostas por José de Alencar, estão distantes no tempo das narrativas, visto que aquela remete ao processo de fundação do estado do Ceará (século XVII) e esta é uma mulher do século XIX. Ambas as obras se

travestem do clássico espírito nacionalista que pairava nos ares do século de nossa independência, assinalada nas obras pela presença da liberdade literária, do apelo ao sentimentalismo e da linguagem afetuosamente brasileira.

Iracema, insigne guerreira tabajara, a “virgem dos lábios de mel” (ALENCAR, 1999, p. 20) representa, simbolicamente, o elemento apaziguador entre as duas culturas que se chocam na obra (os indígenas e os europeus), ao passo que romantiza a submissão de um povo a outro, que o domina e o coloniza. A personagem protagonista, embora trágica, pretende simbolizar uma metáfora das Américas, mais especificamente de nosso país no período de sua colonização.

Com Aurélia Camargo, José de Alencar cria um perfil diferenciado de mulher em meio à sociedade vigente: decidida, crítica e independente, características não comuns às donzelas românticas frágeis e submissas. Aurélia, com a ajuda de um presente do acaso, traça seu futuro - que se resume em “adquirir” o noivo – e mostra seu lado dominador e determinado. Ela, ao tratar o casamento como uma transação comercial, reflete o ideal de autonomia e a inteligência da mulher numa época em que estas não eram consideradas atributos femininos.

É Machado de Assis, décadas a seguir, quem se encarrega de criar aquela que viria a tornar-se uma das mais famosas personagens femininas da literatura nacional (quicá, a mais famosa dentre as demais). Capitu, do romance *Dom Casmurro* (1899), configura-se como uma das mais intrigantes e enigmáticas *femme* já concebidas em nossa literatura, motivo que permite ser ainda tão estudada nos dias atuais.

A moça de “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 1999, p. 64) foi construída através de um olhar carregado de parcialidade e sutileza, minuciosamente composta e descrita para sugerir dúvida e insinuar a possibilidade de adultério, do qual é acusada: Capitu é esperta, sagaz; desperta a paixão avassaladora de Bento Santiago, narrador-personagem, além de seu ciúme doentio. Porém, nada se pode afirmar ou comprovar a respeito da grande incógnita que a obra oferece aos leitores; toda conclusão é subjetiva, entretanto, o que não se pode negar é que Capitu é o resultado de uma escrita apurada e madura.

Juntamente com a conturbação característica do mundo moderno e o frenesi que o meio urbano imprime na vida social do Brasil do século XX, o romance presencia o

surgimento de uma prosa que se volta não apenas para as verdades possíveis de serem captadas no exterior, mas também para aquelas quase indizíveis que pululam no íntimo do ser humano. Clarice Lispector desponta nessa vertente intimista com sua galeria de personagens femininas, marcadas por um processo de autoconhecimento revelado num súbito (epifania) e com um psicologismo renovador na literatura.

No romance *A hora da estrela* (1977), Clarice Lispector nos presenteia com uma personagem diferenciada em todos os aspectos das suas demais criações: Macabéa, moça humilde, nordestina, desajeitada para a vida, a quem falta o “delicado essencial”: a consciência de que existe e saber para que existe (LISPECTOR, 1998, p. 12). A nordestina ingênua e perdida na cidade grande, desamparada e sem laços humanos sólidos ou significativos, é um retrato da própria miséria humana e destoa do universo burguês das personagens anteriores da autora; ela não possui identidade e não a busca, visto que está alheia a quaisquer questionamentos internos, num processo de redução de si a si mesma.

A nordestina personifica, na obra, o próprio fracasso: incompetente para a vida, fracassa também no trabalho e no amor. Inábil para comunicar-se, a personagem – que se doía o tempo inteiro – comove, toca o leitor e o desassossega. Esse *quase-ser*, que tem na hora da morte o seu momento de glória, revela o desamparo a que todo ser humano está suscetível em meio ao mundo que o cerca, bem como as relações humanas e sua fragmentação, que serão expostos de maneira inquietante, bem peculiares ao universo de Clarice: o conhecimento humano através de um processo de introspecção aguda e instigante.

Chegando à literatura contemporânea, relembramos que a presença vivaz da violência no seu conteúdo é elemento marcante em sua construção, como aquela que retrata a verdade das minorias, abordando experiências das camadas mais pobres das cidades grandes e sua degradação social, vistas como fator propício para levá-las ao mundo do crime e da violência, posto que os torna vulneráveis. Conceição Evaristo, escritora mineira, é uma das maiores representantes da escrita com este olhar voltado para as minorias: a autora lança um olhar agudo e crítico para as distinções de gênero e raça, delineando outra significação para a violência: a da exclusão social. Com enfoque especial na figura feminina, Conceição Evaristo deslinda em sua obra a situação da

desigualdade oculta e velada em nossa sociedade, denunciando a situação das camadas menos favorecidas.

Na obra *Olhos d'água* (2016), um livro de contos, a autora apresenta um olhar sagaz para a situação da violência, quase sempre sob a perspectiva da mulher afro-brasileira da periferia e vítima da segregação social. As personagens de Conceição Evaristo são relevantes, desenhadas de modo realista. Para Christiano Aguiar,

Suas protagonistas sofrem agressões por todos os lados, não por causa de suas escolhas, nem porque foram vítimas de um conflito político entre países, mas simplesmente por suas próprias circunstâncias. Ao redor delas, há uma tripla violência (por serem mulheres, por serem negras, por serem pobres), e não é à toa que muitas vezes os contos finalizam tragicamente, com sangue derramado (2018).

Em um dos contos da obra, Evaristo nos apresenta uma personagem complexa e que contraria as expectativas bem como o clichê da mulher maternal e cuidadora: Natalina, que protagoniza o conto *Quantos filhos Natalina teve?* tem vários filhos dados e abortos, não se apegando ou desejando qualquer criança. Porém, alguns meses após ser estuprada (a moça mata seu algoz com a arma do próprio estuprador), Natalina se descobre grávida e feliz, pois seu filho seria somente seu, sem marcas ou interferência de outrem. É a autonomia feminina e sua independência levadas ao extremo a fim de sua autoafirmação num contexto que a subjuga e a refreia continuamente.

E assim, as personagens femininas vão sendo construídas em nossa literatura de maneiras distintas, revelando aspectos subjacentes da natureza humana, à qual são acrescentados elementos que as tornam singulares e até mesmo críveis, como as pessoas humanas. Para Forster, essas massas verbais (como ele as denomina) são concebidas através concepção e da imagem que o romancista constrói das pessoas reais e de si próprio. Segundo ele, o romancista

arranja uma porção de massas verbais, descrevendo a grosso modo a si mesmo, dá-lhes nomes e sexos determina-lhes gestos plausíveis e as faz falar através de aspas e talvez comportarem-se consistentemente. Essas massas verbais são suas personagens. Elas não chegam assim frias à sua mente, podendo ser criadas em delirante excitação (FORSTER, 1998, p. 44).

Depois de fazermos esse rápido e conciso passeio pelo romance nacional na tentativa de elencar algumas das personagens femininas de nossa literatura, destacamos

Matilde Vidal, cujo intento consiste em abordar como o feminino se retrata na obra através desta personagem e como a mesma possui força e relevância dentro do discurso do narrador – um discurso recheado de lacunas e silêncios – mas no qual Matilde prevalece como refúgio e sustento para este narrador.

2.1 A personagem na tradição romanesca: um primeiro olhar sobre Matilde

Tradicionalmente, é inerente à personagem romanesca o papel fundamental de dar vida a todo e qualquer enredo que, sem ela, deixa de ser uma narrativa, haja vista que dá movimento e particularidade a cada ação ali praticada; é a personagem quem representa, em sua singularidade, uma porção dos enigmas humanos dentro das narrativas. Desde o surgimento da epopeia até os desdobramentos do romance, seu sucessor, a personagem é o elemento fundamental sem o qual nenhum relato, trama ou intriga se sustentam; ela é categoria primordial e fundamental.

Carlos Reis, em seu *Dicionário de Narratologia*, afirma que a personagem

Evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária (da epopeia ao romance e do conto ao romance cor-de-rosa), no cinema, na banda desenhada, no folhetim radiofônico ou na telenovela, a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa (REIS; LOPES, 2000, p. 314).

Isto posto, salienta-se a proeminência da categoria da personagem no universo ficcional: seus destinos determinam o curso do próprio romance, suas atitudes movem a mola que impulsiona toda a diegese. A autonomia que as personagens vão adquirindo à medida que avança a narrativa pode ser confirmada, no universo intradieético, pela própria consistência da qual vão se revestindo e pelo misto de emoções que suscitam no leitor; no universo extradieético, esta independência pode ser constatada através do número cada vez mais crescente de estudos e teorias que abordam este elemento narrativo, seja ele do romance, da epopeia, do teatro, do cinema, entre outras.

Embora seja uma criação ficcional, a personagem possui um poder subjacente de alcançar vida própria e conduzir seu próprio destino dentro da narrativa. Sobre isso, o escritor

francês André Gide (1869-1951) afirma que “o verdadeiro romancista escuta e vigia [as suas personagens] enquanto atuam, espia-as antes de as conhecer. É só através do que lhes ouve dizer que começa a compreender quem são” (GIDE apud REIS; LOPES, 2000, p. 314).

Algumas personagens ganham uma sobrevida que ultrapassa mesmo o projeto primeiro de seus autores. Como afirma o escritor Antônio Torres, em um depoimento enviado como resposta ao questionamento “De onde vêm esses seres?” proposto por Beth Braith como capítulo final de seu livro *A personagem* (2006):

Eles vêm do fundo de uma gaveta chamada memória. Aparecem quando menos esperamos. Rondam as nossas noites, nos perseguem por madrugadas a fio. A princípio são imagens vagas, feições humanas de quem mal nos lembramos, sombras de um passado que o presente quer resgatar. Convivo com esses seres durante meses, às vezes até anos, até pularem sobre o teclado. (...) Uma gente que se cria, anda por suas próprias pernas e nos impõe o seu próprio destino (TORRES in BRAITH, 2006, p. 71).

O depoimento de alguns dos grandes escritores sobre suas personagens - o que Philippe Hamon⁶ chama de “declarações de paternidade, gloriosas ou dolorosas, sempre narcisistas” corrobora tal ideia. Sobre sua personagem mais célebre, Gustave Flaubert afirma: “Quando escrevi o envenenamento de Emma Bovary, tive na boca o sabor do arsênico com tanta intensidade, senti-me eu mesmo tão autenticamente envenenado, que tive duas indigestões” (FLAUBERT apud REIS; LOPES, 2000, p. 314).

Consideradas, pois, unidades de certo modo autônomas de seus próprios criadores, as personagens são, contudo, indissociáveis do mundo ficcional ao qual pertencem e só nele se concretizam. São, portanto, signos linguísticos imersos em um discurso proferido por outrem (o narrador), carregadas de sentido e cheias de significado, sobre os quais a Narratologia tem se debruçado, haja vista sua riqueza semântica. Hamon, sobre este elemento do romance, afirma que:

A personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa. [...] Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz (HAMON apud REIS, 2013, p. 256).

⁶ HAMON, Philippe. *Categorias da Narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, n/d.

A personagem Matilde é descrita pelo esposo como uma mulher de parco intelecto e pouca cultura, a qual ele rejeita por ser tratar de manifestações de suas raízes (ela gostava de samba, maxixe, entre outros) e ao descrevê-la, Eulálio afirma que “política não lhe interessava, negócios, muito menos, amava fitas de caubói, mas não sustentaria uma conversação sobre literatura. Pouco sabia de ciências, geografia e história, apesar de ter estudado no Sacré-Coeur” (BUARQUE, 2009, p. 45), ou seja, nem mesmo o fato de frequentar uma boa escola fizera de Matilde uma mulher culta e refinada, como a mãe do narrador, a quem ele sempre a compara.

Matilde não falava francês fluentemente, gostava de estar na cozinha com os empregados, sentava-se no chão, dava trela à babá, atitudes veementemente rechaçadas pelo narrador-personagem. Um misto de amor e vergonha da esposa é constante em Eulálio, o que o impediu de aproximar-se mais de sua mulher e conhecê-la, aprofundar-se na essência de Matilde, a quem ele constantemente hostilizava por seu status inferior. Por outro lado, para ele, a esposa era sempre imprevisível, como um enigma a ser decifrado, e que sempre o surpreendia: “ela arqueada sobre o corpo dele [do francês Dubosc]. Era uma dança precisa, e me admirou que minha mulher conhecesse aqueles passos” (ibidem, p. 65).

Porém, ela é perspicaz e possui um “tumulto interior” (ibidem, p. 21) que era desconhecido ao marido, que não a entendia. Eulálio “procurava adivinhar seus movimentos mais íntimos e seus pensamentos mais distantes” (ibidem, p. 30) – o uso do verbo *adivinhar*, em vez de *conhecer* remonta-nos à distância de afinidade e conhecimento existente entre os dois: Eulálio e Matilde são duas pessoas incompatíveis que se unem, isso já é uma espécie de ironia trazida ao universo da obra, cujas consequências não seriam difíceis de se prever.

O modo como Matilde é introduzida na narrativa diz muito como o relato de Eulálio será conduzido – de maneira salpicada, com ressalvas, lacunas e incertezas. Vítima da incompreensão e do ciúme do marido, mesmo sem ter voz na narrativa de Eulálio, Matilde se conceitua por si só: ela é uma mulher sem amarras. A Matilde narrada por Eulálio não é só sua esposa, mas também algo que ele construiu em sua busca por uma verdade, uma verdade da qual ele não pode se apoderar, como a própria mulher que não se permitiu ser controlada.

A personagem Matilde não é nenhuma fina flor da sociedade, seu estereótipo destoa do padrão das moças das elites cariocas. Ela exibia com naturalidade e espontaneidade os comportamentos e traços identitários daquilo que o marido tanto esforçava-se para esconder: a origem inferior de Matilde, sua ascendência e atitudes completamente destoantes da carga de finesse e sofisticação característica do mundo dos Assumpção. Esses comportamentos serão rechaçados veementemente pelo marido, de maneira grosseira e, por vezes, violenta, uma vez que há uma forte relação entre o que ele pensa das atitudes de Matilde e a opinião da elite social.

Matilde desmonta a máquina misógina patriarcal que a rodeia quando tira das mãos do marido o poder sobre suas decisões e sobre seu destino, desencarcerando-se, como veremos mais adiante. Sua autonomia a singulariza, sua ausência a presentifica e seu ser mulher se afirma quando prova que sua identidade não deve condená-la a ser o outro, o insignificante. A presença de Matilde na família dos Assumpção provoca mudanças radicais que definirão toda a descendência deste clã em vias de extinção.

Vista, pois, sob a perspectiva de signo narrativo, a personagem integra e se liga a um conjunto específico de elementos que ditam seu papel e sua importância dentro do relato. Nossa análise intenta justamente reivindicar a relevância da personagem Matilde Vidal nos meandros da narrativa de Eulálio. Para tal, uma compreensão sobre como o foco narrativo faz-se fundamental no ato de tessitura dos personagens, especialmente quando se trata de um narrador em 1ª pessoa e suas particularidades, será observado no romance *Leite Derramado* (2009). A respeito disso, faremos algumas explicações que se fazem pertinentes.

2.2 (Des)construir o outro: o foco narrativo e a composição das personagens

Numa análise estrutural que se proponha a estudar a importância diegética de uma personagem, um fator elementar e crucial é analisar como a mesma foi construída dentro da narrativa, ou seja, examinar o olhar pelo qual essa personagem foi apresentada. Isto porque entre o leitor, a personagem e a história há a intervenção de um narrador, que vai

orquestrar tanto a seleção dos fatos quanto a composição de todas as *personas* e as situações envolvidas no processo narrativo, aproximando-nos delas e dos fatos narrados.

As personagens de uma narrativa romanesca podem ser apresentadas por vários pontos de vista distintos entre si. A problemática do foco narrativo, já exaustivamente abordada por inúmeros teóricos, mas sempre atual, será aqui apenas mencionada em caráter ilustrativo, haja vista que nos limitaremos à análise do foco narrativo em primeira pessoa com narrador autodiegético, escolhido por Chico Buarque para engendrar a diegese de *Leite Derramado* (2009). De fato, falar sobre a personagem Matilde e sua relevância diegética pressupõe, de antemão, compreender como a mesma é composta por este narrador.

O narrador de um romance é quem articula todo o processo de constructo da narrativa e realiza o processo enunciativo do discurso. Pode ser visto, de acordo com Carlos Reis, como protagonista da comunicação narrativa, do ato narrativo em si, e seu olhar determina o ponto de vista sob o qual a história será disposta. “Trata-se de um sujeito com existência textual” (REIS; LOPES, 2000, p. 257) que direciona todo o processo e será, pois, através dos olhos desta instância que o leitor será guiado pelos meandros da narrativa.

O narrador, desde as narrativas épicas, situa-se numa posição fundamental do universo narrativo visto que, além do olhar norteador, é o detentor da voz narrativa, o possuidor do saber. Tal voz, cada vez mais modificada com as inúmeras formas de narrar que se inauguram e se remodelam com o passar do tempo, é a responsável pelos efeitos obtidos com a obra – o modo que se diz impacta diretamente sobre aquilo que é dito.

Os modos de narrar (técnicas) passam a ser especialmente estudados (e retomados) a partir do surgimento e da consolidação do romance, forma narrativa que individualiza o narrador e o leitor (não se trata mais do narrador da epopeia que falava diretamente a um público coletivo reunido ao seu entorno, mas de um narrador solitário que fala a um leitor particular). Este fenômeno mais tarde é abordado por Adorno ao considerar que, para o isolamento do homem em relação aos outros homens e as suas relações cada vez mais apartadas, o romance seria a forma de arte mais qualificada a tratar.

Para Adorno, há uma crise na representação moderna (objetividade épica), pois o narrador precisa narrar, mas a matéria a ser narrada (num momento de ascensão do universo capitalista e das satisfações pessoais buscadas pela burguesia) cada vez mais se volta para o ser humano, para seu subjetivismo exacerbado.

Quanto ao papel do narrador, Adorno rechaça a tentativa de imitação do real, da narrativa objetiva, da “herança realista” que, para ele, não conseguem mais abarcar a essência humana em meio a um universo caótico e fragmentado; dessa forma, o narrador que pretenda ser creditado não poderia apresentar-se como capaz de dominar todo tipo de experiência, devendo, pois “renunciar a um realismo que, na medida em que produz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2033, p. 57).

Já Walter Benjamin, em seu ensaio *O narrador* no qual ele aproxima o narrador aos antigos sábios, considera que a arte de narrar está se extinguindo porque as pessoas não sabem mais intercambiar experiências e que estas estão cada vez mais incomunicáveis. Assim, um dos motivos da crise da narração, além do acima citado, seria proveniente da falta de “sabedoria” dos narradores, que para Benjamin, é “o lado épico da verdade” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Atribui ainda ao surgimento do romance e da informação seu quinhão de responsabilidade pela crise que geram em todo o processo narrativo. Para Benjamin, o narrador é alguém que possui sabedoria tal qual a um mestre ou um sábio, que se valem da experiência vivida e sabem dar conselhos.

Desta forma, na visão de Walter Benjamin, o narrador precisa extrair das suas próprias práticas e vivências o material de sua narrativa; sua narração deve ser semelhante às narrativas orais e ele deveria ter senso prático, evitando explicações; o narrador seria um verdadeiro artesão e narrar seria como um ofício manual. Nas palavras do próprio Benjamin, “o narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (1994, p. 221).

Vários outros autores debateram o papel do narrador, sua postura e a técnica narrativa por ele adotada. Percy Lubbock e Henry James concordaram que a narrativa é “qualquer coisa que deva ser mostrada”⁷ (em oposição a ser contada, ou seja, quanto mais

⁷ ROSSUM-GUYON, Françoise Van et al. **Categorias da Narrativa**. Lisboa, Vega Universidade, s.d, p. 27.

um narrador interfere na narrativa mais ele conta e, conseqüentemente, menos ele mostra) e deva ser oferecida ao leitor sem interferências do narrador.

Ambos autores mencionados acima criticam, pois, a narrativa em 1ª pessoa e, de maneira mais específica, James defende “a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria” (LEITE, 2001, p. 13), ou seja, sem digressões ou intervenções do narrador, enquanto Lubbock condena o narrador que interfere e provoca mudanças de ponto de vista dentro de uma mesma narrativa.

Futuramente, Edward Forster, em seus estudos sobre os aspectos que compõem um romance, rebate o posicionamento defendido por Lubbock quanto à sua rejeição das mudanças de ponto de vista numa mesma narrativa, considerando-o dogmático. Para Forster, “um romancista pode mudar seu ponto de vista desde que obtenha o resultado esperado” (FORSTER apud LEITE, 2001, p. 16-17). De maneira complementar, Wayne Booth, em sua obra intitulada *A retórica da ficção* (1980), endossa Forster e rejeita completamente os preceitos de Lubbock. Segundo Ligia Chiappini, o pensamento de Booth é de que

há inúmeras maneiras de contar uma história e a escolha desses modos vai depender não de uma necessidade de coerência para não romper a ilusão de realidade, não da necessidade de fazer predominar o método dramático sobre o método pictórico, nem das regras gerais que possamos estabelecer de antemão para a narrativa ideal, mas dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear (CHIAPPINI, 2001, p. 17) .

Caberá, em todo caso, a Norman Friedman sistematizar uma classificação dos modos narrativos já mencionados por seus antecessores, especialmente por Lubbock ao considerar ponto de vista atrelado, ainda, ao modo de mostrar os acontecimentos, os quais ele classifica como cena e sumário, além dos métodos de apresentação (cênico ou panorâmico) e o tratamento (dramático, pictórico ou pictórico-dramático). Não caberá aqui uma exposição pormenorizada das categorias elaboradas por Lubbock, uma vez que nos ateremos às categorias de Norman Friedman para questões de aprofundamento do tipo de narrador que se apresenta no romance *Leite Derramado* (2009).

Friedman sintetiza, pois, os pontos de vista que um narrador pode adotar no processo narrativo em busca de atingir certo grau de objetividade, dividindo-os em

categorias que, ainda segundo ele, podem não aparecer de maneira exclusiva, mas sim predominar na composição narrativa: narrador onisciente-intruso; narrador onisciente neutro; “eu” como testemunha; “eu” como protagonista; onisciência seletiva múltipla e onisciência seletiva; bem como dos modos dramático e câmera, que tratam da exclusão do narrador e do autor do processo narrativo. Para Friedman, cada uma dessas tipologias apresenta vantagens e inconvenientes, e podem ou não atingir os objetivos esperados; contudo, sua escolha vai estar ligada ainda ao tema e à natureza da ilusão de realidade que se pretende produzir.

A escolha do narrador operada pelo autor do romance *Leite Derramado* (2009), um narrador em 1ª pessoa, confirma a estratégia do jogo de enunciação construído na obra: com um relato cíclico e tomado por devaneios senis, recordações afetivas e efeitos colaterais dos medicamentos. Esses relatos, em alguns momentos, são desconexos e com a fala fragmentada, produzindo o efeito de verossimilhança; a narrativa tende a ser enunciada sob uma perspectiva degradante, simbolizando a própria situação do narrador e sua tão estimada aristocracia. Com esse narrador, o romance ironiza uma tradição que se repete de várias formas até os dias de hoje: é uma crítica desprezível, de quem não a pretende fazer, mas a faz nas entrelinhas que falam, por vezes, muito mais que o próprio relato.

2.3 O “eu” como protagonista da narrativa em 1ª pessoa – centralidade do sujeito das memórias

Essa categoria adota um narrador em 1ª pessoa que se coloca também como figura principal de sua própria narrativa. Trata-se do narrador autodiegético (segundo nomenclatura de Gérard Genette), onde se tem um narrador limitado posto que só conhece a si e a sua versão dos fatos; narra somente o que viu ou ouviu das outras personagens, sem onisciência, sem conhecimento total do outro. Sua narrativa é parcial e sua visão é monoscópica, restrita e de certa maneira invariável, ancorada a um panorama imóvel que não pode mudar de perspectiva.

De acordo com Carlos Reis, essa tipologia designa o narrador que “relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história [...] estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manipula diversos tipos de distância⁸” (REIS, 2000, p. 259). O conceito narratológico abarca, neste sentido, características morfológicas do narrador, tais como localização e operacionalidade, entretanto, numa perspectiva semântica, este tipo de narrador envolve diversas problemáticas que relacionam diretamente sua instância enquanto detentor da voz narrativa que narra e como centro dessa própria narrativa: o que sabe realmente sobre o fato e o que diz sobre o mesmo.

Este narrador maneja o discurso, articula ideologias e ordena o mundo a seu bel prazer. O que ele oferece é, na verdade, uma declaração, quase sempre minada por uma emoção que muitas vezes não consegue conter; ele é testemunha, narra o que tem relevância para a sua própria vida, revelando muito de si mesmo. Por estas variantes em relação ao ato narrativo, este tipo de narrador é alvo de certa desconfiança e receio por parte de seu leitor: o narrador está direta e emocionalmente envolvido com o material narrado.

Em sua obra *O narrador do romance*, Ronaldo Costa Fernandes faz um estudo sobre o narrador, além de fazer também um apanhado sobre diversos aspectos que envolvem o romance. Sobre o narrador autodiegético, monociente, ele diz que esse é, certamente, o mais intrigante entre os narradores em 1ª pessoa (não se esquecendo de mencionar a ocorrência do narrador que narra sendo personagem secundária, situado como testemunha e o narrador em primeira pessoa que se porta como narrador em terceira pessoa) porque é o centro do relato, o elemento nuclear do discurso e do próprio universo do enunciado, que se comporta como alguém que está disposto a fazer um inventário de sua vida, como se fizesse um acerto de contas com seu próprio passado.

Este narrador é comumente taxado de problemático porque é volúvel, e nem sempre consegue suspender o peso da emoção a que está exposto ao fazer tal retrospectiva. Ele trabalha com o material denso de sua própria introspecção, de sua autoanálise, como um depoente de si mesmo que é obrigado a confrontar os fatos externos

⁸ Segundo o *Dicionário de Narratologia*, o termo **distância** refere-se ao posicionamento adotado pelo sujeito da enunciação (narrador) em relação à história narrada; perspectiva narrativa (REIS, 2000, p. 113).

provenientes de sua visão com os fatos internos, tentando equilibrar-se em meio à tensão desta acareação. Segundo Fernandes,

O narrador em primeira pessoa é testemunha. Não só testemunha de seu tempo, que isso o narrador em terceira pessoa também o é, mas testemunha de si mesmo. Ninguém vai lhe negar o direito de conhecimento interior. O narrador então passa a ter o papel do relator, mas um relator diferente, um relator de suas angústias. Alguns textos em primeira pessoa parecem relatos a seu psicanalista (FERNANDES, 1996, p. 106).

Como se observa em *Leite Derramado* (2009), o discurso do protagonista é escorrido, fluido e espontâneo, e escorre com a naturalidade de quem fala a um terapeuta. A cama de hospital, como uma espécie de divã, o faz despejar suas memórias e frustrações, de maneira fluente, tornando seu discurso confessional e necessário. Ele verbaliza palavras derramadas que revelam sua emoção, seus tormentos, que jorram de um fluxo de consciência ininterrupto, montando um mosaico de imagens que ora se agrupam, ora se repetem, revelando também uma visão deformada e inconsistente do que realmente aconteceu. “Aqui o que existe é um depoimento, não de um fato, mas de uma emocionalidade. É mais do que uma versão. É uma versão de sua interioridade.” (ibidem, p. 107)

É quase uma constante nos romances narrados em primeira pessoa com narrador protagonista que este esteja em busca de recuperar o tempo perdido, fazer um balanço de sua vida e tentar compreendê-la, entender os fatos e, até mesmo, redimir-se da culpa pelos erros cometidos. Sua narração busca, quase sempre, uma redenção. O narrador-personagem, Eulálio Montenegro de Assumpção, parece, entretanto, querer justificar seu fim: sua narrativa serve para explicar o presente, sua relação com o aqui e agora no qual se encontra. E mais, Eulálio deseja reviver, através do relato, seu passado suntuoso e regado de mordomias. Contudo, ele se encontra em um tempo que apenas o permite rememorar, jamais reviver, voltar atrás ou modificar os acontecimentos – essa dor o atormenta tal qual a dor física provocada por sua enfermidade.

O narrador-protagonista correntemente se equilibra sobre uma linha tênue que separa sua narrativa do engodo, da mentira e da farsa. Isto porque maneja os elementos retóricos dos quais dispõe: sua subjetividade traz consigo a garantia de um relato verossímil, ele realiza os “adornos retóricos” necessários para dar ênfase a certas ações deixando outras descansando na sombra da hesitação e da dúvida, mesmo que

dissimuladas. A dúvida surge na narrativa também como elemento retórico, e segundo Fernandes, seu valor narrativo consiste em atribuir à história uma pluralidade de interpretações, além de criar uma aura nebulosa e intrigante na narrativa. Essas intrigas, o mistério e as lacunas são elementos de atração e de enlace do leitor com a narrativa.

Eulálio Montenegro de Assumpção é um narrador sedutor. Ele pretende de alguma maneira recuperar um pouco da nobreza já gozada por seu sobrenome, outrora suficiente para abrir portas e caminhos: “Já eu sabia que as portas estavam apenas encostadas, meu pai passara por elas outras vezes...” (BUARQUE, 2009, p. 43); deseja ademais inocentar-se do peso da culpa que carrega consigo por não ter sido homem suficiente para sua esposa; almeja ainda convencer e convencer-se, através do relato proferido, que Matilde desaparecera por nobreza de espírito, dando a ela, em seu leito de morte, um pouco da dignidade que não a deu em vida.

Esse narrador, que no presente não passa de um burguês periférico, pertence a uma classe disposta a fazer triunfar na sociedade, exclusivamente, a soberania do dinheiro e do poder, mesmo que às custas da hostilização e exploração dos seus subordinados. Por sua atual impossibilidade imposta pela situação de miséria na qual se encontra, ele converte sua frustração em ironia, que será salpicada em toda a narrativa para falsear sua resignação perante o cenário caótico em que se encontra.

Eulálio possui pouco tempo e muitas lutas a travar: contra o tempo cronológico que lhe resta, devorador e implacável (em oposição ao psicológico, moroso); contra a morte que se aproxima e contra o esquecimento, sendo este carregado de toda a sua força aniquiladora que ameaça mesmo o intento de lembrar e eternizar. A elaboração de seu relato é uma elaboração tardia, mas consciente, configurando-se uma luta tensa e angustiada com seu passado, contra o tempo e contra a própria morte.

Outras questões relativas a este narrador estarão contidas em seu discurso, de como este é orquestrado e manipulado por Eulálio a fim de reconstruir a sua história em ruínas e certificar aos que lhe “ouvem” seu passado de homem abastado e influente, bem como de manipular as percepções do leitor quanto à sua própria personalidade (sobrecarregada de preconceitos e intolerância que ele tenta em vão camuflar) e a da esposa, omitida repetidamente através das lacunas da narrativa operada pelos fragmentos de sua memória.

3 EULÁLIO E OS DESCAMINHOS DA MEMÓRIA

A prática memorialística tem se apresentado frequente na literatura contemporânea, contrariando o que afirmara Afrânio Coutinho⁹ sobre a literatura brasileira na segunda metade século XX em contraposição à literatura europeia, onde o gênero ascende (especialmente na França e na Inglaterra) e tem boa aceitação (COUTINHO, 1970, p.125). Tal literatura toma carona num momento social em que a autoafirmação do “eu” faz parte de um processo de espetacularização do sujeito superexposto, o que tem se mostrado cada vez mais latente desde os fins do século XX até os dias atuais.

O gênero “memória” pode ser visto como uma forma narrativa literária que propõe um regresso temporal por parte de um narrador em 1ª pessoa, um eu-narrador, com o intento de evocar pessoas e acontecimentos que sejam significativos no passado para um momento posterior, do qual este eu-narrador escreve. É uma modalidade narrativa que se caracteriza pelo propósito de reviver, por parte deste eu-narrador, os fatos do passado que merecem ser lembrados, voltando-se, assim, para este terreno vasto de vivências a serem revisitadas – as suas experiências.

Segundo Diana Klinger, esse fenômeno, o qual a autora designa como “escritas de si”, embora não sendo exatamente um evento novo, encontrou na contemporaneidade os elementos favoráveis à sua proliferação: o individualismo e o egocentrismo próprios de uma sociedade marcada pelo falar de si. Ainda segundo ela, o avanço da cultura midiática e narcisista dos nossos tempos acentuou esta tendência ególatra, na qual “se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico” (KLINGER, 2012, p. 20).

Embora *Leite Derramado* não seja classificado como uma obra de autoficção, aos quais se referem diretamente os estudos de Klinger, o romance não deixa de refletir certa tendência ao subjetivismo, ao processo de autoafirmação do “eu”, na busca de uma

⁹ COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1969.

autoconsciência através da revisitação e impressão do passado nas páginas do presente, numa tentativa de resguardá-lo das agruras do esquecimento.

As lembranças de Eulálio são a matéria-prima utilizada para toda a elaboração da narrativa do ancião, narrativa embaralhada e fora de uma ordem lógica por se tratar de suas memórias, e estas se encontram desfalecentes, repetitivas e contraditórias. Contudo, mostram-se eficazes no constructo da identidade do narrador-personagem, no registro de sua história.

Mas não só para isso: para escapar, também, das angústias geradas pela consciência do momento em que vive, o narrador – um sujeito cindido, apartado dos seus – experimenta falar de si numa tentativa de povoar o silêncio repensando e revivendo as lacunas deixadas por suas experiências passadas. Eulálio localiza em sua memória os fatos que lhe parecem importantes, enquanto outros são deixados à sombra do esquecimento.

Com um relato proferido no tempo presente, o eu-narrador contempla a si mesmo no passado, relatando-se à distância (distância temporal) e evocando um tempo já ausente. Neste relato, ou através dele, temos a suspensão da realidade de Eulálio para a contemplação de seu passado, esta outra realidade que já não mais lhe pertence. Sobre este balanço de sua vida e a tensão gerada pela tentativa impossível de conciliação entre passado e presente - comum ao gênero memorialístico –, Bourneuf e Ouellet afirmam que “contar a sua vida passada é também contar-se hoje, de forma muito sutil, sob o pretexto de fazer reviver um homem que já não existe” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 249).

Com efeito, porque o homem que rememora já não é mais o homem que vivera as experiências narradas. Há que se pontuar que os eventos expostos são, ainda de acordo com Bourneuf e Ouellet, “deformados – ou antes, recriados – por uma consciência imersa no presente” (ibidem, p. 249). O narrador, sujeito do presente, em cujo tempo encontra-se desarticulado, ainda se vê como representante de uma oligarquia há muito tempo dissolvida pelas mudanças operadas social e politicamente. Eulálio é um homem fora de seu tempo, que vive do passado e essa fuga se dá exatamente pelo forte apelo memorialístico por ele operado.

Como uma narrativa memorialística, a fala de Eulálio se apresenta minada pela emocionalidade, pela parcialidade e pela relativização de um ponto de vista. Tal ponto de

vista unilateral opera cortes e manipula os fatos, oferecendo aos leitores uma versão apenas dos acontecimentos: a versão que Eulálio conhece ou que pretende que seja conhecida. A obra é costurada através de seu relato confessional, próprio de quem pressente a proximidade da morte, e é no momento da morte que todos os seres humanos se tornam iguais.

A realidade que Eulálio se esforça para reconstruir a partir de excertos de seu passado aproxima-se, em vários momentos, ao processo onírico de fragmentação e mosaicos, composta por retalhos positivos do passado, numa amálgama que mistura realidade e criação, comum a uma memória idosa e enferma, como se pode ver nesta passagem que, mais uma vez, narra o dia em que Eulálio conheceu a esposa Matilde:

Com certo medo do inferno, fui afinal me ajoelhar ao pé do altar e cerrei os olhos para receber a hóstia sagrada. Quando os reabri, Matilde se virava pra mim e sorria, sentada ao órgão que não era mais um órgão, era o piano de cauda de minha mãe. Tinha os cabelos molhados sobre as costas nuas, mas acho que agora já entrei no sonho (BUARQUE, 2009, p. 21).

Eulálio, filho da aristocracia decadente, é um narrador amargurado e em crise por perder as glórias dos tempos de outrora e receber as agruras que se lhe apresentam no presente. Sua narração dá indícios de sua amargura e revela sua incapacidade de lidar com o conjunto de penas que a vida se encarregou de lhe imputar. O eu-narrador se comporta como alguém que está disposto a fazer um inventário de sua vida, como se fizesse um acerto de contas com seu próprio passado, e para isso só pode contar com os estilhaços de sua memória antes que a morte chegue e sua história caia no abismo do esquecimento.

3.1 Mnemósine e a luta contra o apagamento

“A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas” (BUARQUE, 2009, p. 41) Mesmo sabendo-se de que, neste contexto, Eulálio refere-se a *pandemônio* como sendo a bagunça, a desordem reinante na memória de uma pessoa idosa, faz-se interessante acrescentar

outro significado ao termo, atribuído pelo poeta inglês Milton, em *O Paraíso Perdido*¹⁰, no qual pandemônio designa, na obra de Milton, o paraíso de Satã, ou seja, a capital imaginária do Inferno. Designa ainda, por extensão, uma reunião de demônios, sua assembleia, bem como o local onde essas reuniões ocorriam.

Após esta relação da memória com um lugar de conotação religiosa, torna-se oportuno retomarmos outro conceito de memória, que remonta de um passado mitológico onde ela, como deveras afirma Eulálio, age como um depósito de todo material psíquico do ser humano, suas lembranças mais remotas. Assim, ressaltaremos seu aspecto divino (ao contrário do que propõe Milton) e seus dons.

A palavra “memória” deriva do grego *mnemis*, bem como do latim *memoria*, ambos designando a conservação de lembranças. Na mitologia grega, *Mnemósine* (que provém do vocábulo *mimnéskein* e significa “lembrar-se de”) era uma divindade, uma titânide, que configura a própria personificação da Memória. Irmã do Tempo (*Chronos*), *Mnemósine* é ainda mãe das Musas, que mitologicamente presidem as diversas formas do pensamento (a sabedoria, a eloquência, a persuasão, a história, entre outras). Daí a ligação direta de *Mnemósine* com o fazer cultural, tornando-se a protetora das Artes por ser a detentora da sabedoria e presidir o coro das Musas.

Para Cláudia Cerqueira do Rosário, em seu artigo *O lugar mítico da memória*, a Grécia antiga divinizava a função psicológica da Memória, bem como as demais possibilidades de suas funções: por *Mnemósine* fazer parte de um tempo originário, o canto das Musas tem o poder de revelar ao poeta um passado remoto, gerador de todas as coisas do presente.

O dom da memória é, assim, revelação e conhecimento do próprio mundo. Memória e sabedoria eram palavras afins. Rosário, em seu artigo, conceitua ainda a palavra “mito” para mostrar o quanto este se faz importante para explicar o sentido da memória também nos dias atuais. Ainda segundo a filósofa

O mito é assim, antes de tudo uma ontofania, ou seja, uma manifestação do ser. Torna presente o próprio fenômeno da existência em sua plenitude de ser e de sentido, nos coloca diante da própria gênese dos deuses e dos homens. O mito é a palavra que revela o ser. Revela-o, note-se bem. Não o conceitua ou esgota, ou delimita-o a um sentido. O mito é antes, a revelação da própria

¹⁰ *O Paraíso Perdido* é um poema épico do século XVII, escrito por John Milton, originalmente publicado em 1667 em dez cantos.

pluralidade de sentido, ou do próprio excedente de sentido que o conceito, por sua natureza, não pode conceituar (ROSARIO, 2002, s/p).

A fala de Eulálio é uma exteriorização do que ficou registrado em sua memória, daquilo que foi guardado e não permitido esquecer. A memória do narrador, sendo tomada aqui como elemento mítico, não conceitua, pois, o eu-narrador: mas o revela, o mostra, posto que o mito é uma manifestação do que há nas entranhas do seu ser, na sua origem. Eulálio é exposto em sua pluralidade, nos mais diversos aspectos e sentidos.

Reside exatamente aqui uma das deixas da obra de Chico Buarque: assim como no provérbio que diz “o que falas dos outros diz mais a teu respeito”, o discurso de Eulálio é muito mais eficaz para que o leitor formule um conceito sobre o próprio narrador-personagem, pois o fato de estar próximo à morte o permite falar sem receios ou rodeios. Eulálio fala e fala e, quanto mais o faz, mas se diz a si próprio. Seu “palavrório” nada reticente descortina o verdadeiro homem por trás do discurso:

Às vezes aspiro fundo e encho os pulmões de um ar insuportável, para ter alguns segundos de conforto, expelindo a dor. Mas bem antes da doença e da velhice, talvez minha vida já fosse um pouco assim, uma dorzinha chata a me espetar o tempo todo, e de repente uma lambada atroz. Quando perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, a memória é uma vasta ferida (BUARQUE, 2009, p.10).

O tecido da memória de Eulálio está em carne viva, é uma ferida aberta e nunca curada. O dano causado pela perda de Matilde é irreparável a ele, o que pode se perceber através das diversas versões dadas por ele para o sumiço da esposa – a memória de Eulálio cria novas versões para mascarar e atenuar a dor. Na impossibilidade de esquecer, ele cria outras possibilidades para o descaminho dela, ele tenta criar outra verdade, como um subterfúgio para que ele próprio acredite e substitua a verdade que tanto sofrimento lhe causara.

A imaginação também foi companheira de Eulálio como refúgio para amenizar a dor latente, mas, com a proximidade da morte, a verdade dolorosa não deixa de bater à sua porta. A memória é capaz de fazer ressurgir o passado – passado que representa a morte de um tempo outrora vivo e vivido; ela reatualiza o passado pela recordação. O

termo *recordar* também merece destaque, uma vez que no universo mítico, *recordar*, ainda segundo Rosário, significa “resgatar um momento originário e torná-lo eterno em contraposição à nossa experiência ordinária do tempo como algo que passa, que escoar e que se perde”.

Assim sendo, uma narrativa que se proponha memorialística busca duplamente eternizar: através do resgate das memórias, trazendo-as novamente ao presente e reatualizando-as, e através da escrita de tais memórias, por ser a escrita também um instrumento de perenização.

Partindo-se deste pressuposto no qual a memória se nutre da recordação e esta tem o dom de tornar eterno o lembrado, podemos concluir que memória e imortalidade possuem estreita relação. Aquilo que é lembrado é eternizado, imortalizado. O esquecido morre duas vezes, perece e finda. Lembrar é fazer reviver o que não mais vive, esquecer é não permitir a permanência, é não perpetuar. Eulálio, o narrador-personagem de *Leite Derramado*, lembra-se de Matilde, resgatando-a constantemente em meio ao iminente esquecimento que o acossa - ele a eterniza em sua memória e em seu relato, pois já a eternizara em sua vida: “E até o fim deixei todas as portas abertas para ela...” (BUARQUE, 2009, p.47).

Sobre o esquecimento – esse apagar da memória, essa ausência da lembrança – contrário da memória: esquecer é o omitir, é a impermanência do passado. A memória recupera o passado, faz-nos recordar aquilo que é importante, que tem significado real e sentimental. O esquecimento é necessário à vida, à saúde, dizem os cientistas. Ainda segundo Rosário, “vivemos entre a memória e o esquecimento, talvez porque vivamos entre o ser e o não ser mais. A memória nos faz lembrar quem somos e o que nos faz querer ir a algum lugar.” (op. cit., s/p).

Rememorar é recuperar, é fazer viver novamente, enquanto esquecer é desprezar. Mitologicamente, beber na fonte do esquecimento (personificado através de um rio subterrâneo, o *Lethe*) causaria o apagamento total das tristezas, dores, terrores, mas também do conhecimento de si e de tudo, bem como de todas as lições aprendidas em vida. Contudo, quem escolhesse esquecer precisaria renascer para retornar à terra e reaprender os ensinamentos adquiridos em sua vida anterior.

Simbolicamente, a mitologia nos ensina que a memória é reveladora da essência e da experiência humanas; ela recupera o que parecia irrecuperável, pois evita o escoamento e a perda total de um tempo que já não é o nosso, visto que pertence ao passado. Se o passado vai ser ou não superado, só o futuro é capaz de dizer.

3.2 Memória e (re)construção de uma identidade

O romance buarqueano se constrói a partir de uma ideia, que é a memória como elemento nuclear para a construção da identidade de um homem que, sozinho num leito de hospital, tenta mostrar (ou provar) aos poucos desconhecidos que lhe circundam quem ele é. Sua identidade será, pois, (re)construída por ele a partir daquilo que lembra de ter deveras sido na infância, na juventude quando gozava de riqueza e prestígio, ou seja, a partir dos retalhos de sua memória, mesmo que esta se encontre aparentemente confusa, mas rica em matéria.

Como já afirmado anteriormente, a memória nos faz lembrar quem somos. Estudos recentes, contando com o aporte dado pelos avanços tecnológicos e biológicos, avançaram e apontaram o código genético humano como sendo a “memória” de nossa hereditariedade. Podemos, assim, dizer que somos o resultado de um conjunto de memórias (genética, cultural, intelectual) que nos identifica como indivíduos, pois está em nossos corpos, e como seres sociais, já que somos também o resultado de um conjunto de valores e comportamentos herdados por uma tradição muito anterior a nós mesmos. A memória nos faz ser quem somos e o que já fomos um dia.

A memória é o liame que liga o passado ao presente, como uma linha que amarra duas camadas temporais, promovendo uma relação histórica entre esses dois tempos. Segundo Jeanne Marie Gagnebin¹¹, essa relação não oferece garantias de uma verdade incontestada devido ao caráter subjetivo e instável da memória, que pode ser afetada ainda pelo esquecimento e pela denegação de fatos rejeitados por não atenderem a certas demandas de expectativas do ser humano e se relacionarem a experiências negativas.

¹¹ GAGNEBIN, Jeane Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

Na (re)construção da história de Eulálio, pode-se verificar essas variantes: o esquecimento e a denegação. Uma gama de eventos que constituem sua história recente é apagada da sua memória, ao passo que as lembranças de um passado remoto, que lhe é significativo devido a um valor emocional, permanecem intocáveis: “Mas se com a idade a gente dá para repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida” (BUARQUE, 2009, p. 184).

Essa seleção do que perdura e do que se esvai é operada, muitas vezes, de maneira consciente através dos tecidos da memória, onde ficam registrados os sucessos, as perdas, as decepções e conquistas do ser humano. São esses tecidos que, teoricamente, selecionam as recordações. De acordo com Tzvetan Todorov¹²: “a memória, como tal, é forçosamente uma seleção: alguns aspectos de sucesso serão conservados, outros, imediata ou progressivamente marginalizados, e logo esquecidos” (TODOROV, 2000, p.16).

Mais ainda, de acordo com Todorov, essa seleção é feita pelo sujeito que, dentre tantas informações recebidas – e a partir de certos critérios conscientes ou inconscientes – escolhe as que irão lhe orientar no futuro. De maneira individual, são essas escolhas que atenderão às suas necessidades emocionais, posto que a memória lhe trará à lembrança aquilo que lhe convém recordar, que lhe for mais pertinente reviver, evitando e recriando as situações que lhe causaram dor:

Ao passo que o tempo futuro se estreita, as pessoas mais novas têm de se amontoar de qualquer jeito num canto da minha cabeça. Já para o passado tenho um salão cada vez mais espaçoso, onde cabem com folga meus pais, avós, primos distantes e colegas da faculdade que eu já tinha esquecido, com seus respectivos salões cheios de parentes e contraparentes e penetras com suas amantes, mais as reminiscências dessa gente toda, até o tempo de Napoleão (BUARQUE, 2009, p. 14).

Eulálio é um homem que parece não pertencer ao tempo presente, suas memórias vivas são as de um passado cintilante, porém distante. É só lá que ele sabe morar, especialmente nas lembranças referentes aos tempos gloriosos desfrutados por sua família, e que ele conheceu durante a infância e juventude, épocas das quais ele se recorda

¹² TODOROV, Tzvetan. **Os abusos da memória**. Tradução de Miguel Salazar. Buenos Aires: Paidós, 2000.

sem muita dificuldade, mesmo que, em determinadas passagens, memória e imaginação pareçam conviver, não nos permitindo saber o que é de fato recordação e o que é delírio.

Sobre sua necessidade emotiva latente acerca das escolhas rememorativas que opera, o que se conclui é a necessidade de remontar a um passado em que gozava de luxo e prestígio, em detrimento de um presente no qual suas condições financeira, social, familiar e física encontram-se em estágio completamente decadente. Como filho de uma oligarquia que gozara de diversas vantagens e privilégios no passado, Eulálio se mantém resistente a aceitar as mudanças que o desenvolvimento e as circunstâncias familiares acarretaram.

Desta forma, no narrador-personagem, esse procedimento seletivo acerca do que lembrar ou esquecer é perceptível. No romance, podemos perceber este subterfúgio quando Eulálio fala do abandono pela esposa, já mencionado anteriormente (para o qual o mesmo apresenta cinco versões diferenciadas), ou quando da morte do pai em sua juventude. Ou seja, os eventos traumáticos que marcaram sua vida foram reelaborados em sua memória de modo a produzirem menos sofrimento.

Sobre narrativa e eventos traumáticos, Walter Benjamin já nos falava em seu ensaio *O narrador*¹³, quando associa a impossibilidade de narração dos eventos vivenciados pelos soldados que voltaram das trincheiras ao horror por eles presenciados na Guerra, resultando em seu emudecimento. Isso teria ocorrido porque, segundo Benjamin, as experiências que eles vivenciaram não podiam mais ser assimiladas pelas palavras. Experiências traumáticas, de acordo com o autor (e corroborado pela psicanálise e os estudos freudianos), ferem o sujeito e impossibilitam o acesso ao que é simbólico, especialmente à linguagem.

Como refúgio, para se esquivar das dores sentidas, Eulálio acredita no que sua mente imagina, como num processo de substituição. Algumas memórias do narrador são forjadas por sua imaginação como válvula de escape para fugir da dor. Esse mecanismo é denominado, por Freud (1856-1939)¹⁴ como “lembranças encobridoras”, que seriam as

¹³ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas I). p.197-221.

¹⁴ FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: _____. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 3. Rio de Janeiro: Imago, ano. pp. 285-305. In FERRARINI, Pâmela Pitágoras Freitas Lima;

lembranças menos importantes associadas, pelo conteúdo semelhante, a outras lembranças, as quais se deseja substituir, e que ficariam omitidas na memória.

Analisando-se a narrativa de Eulálio, encontramos mais um motivo que a justifica: em meio a um hospital público – um lugar comum e degradado, em meio a uma série de pessoas comuns e como ele, enfermas, onde seu sobrenome nada significava: ali ele era só mais um doente, ele era só mais um. Surge, pois, nesse ambiente e nesse contexto completamente novos ao eu-narrador a necessidade de se individualizar, de (re)afirmar sua identidade de acordo com o que traz no escopo da memória.

Através da sua fala Eulálio narra a si próprio numa tentativa de se impor através de sua genealogia, provando ser um homem distinto entre os demais, tendo para isso a sua narração como seu único instrumento. Entretanto, ela é confusa, pois a cada versão dada para um mesmo fato (alguns se repetem inúmeras vezes) elementos novos são inseridos, ao passo que algumas situações características se repetem, o que nos leva a crer que realmente aconteceram:

Eu já a tinha visto de relance algumas vezes, na saída da missa das onze, ali mesmo na igreja da Candelária. Na verdade nunca a pude observar direito, porque a menina não parava quieta, falava, rodava e se perdia entre as amigas, balançando os negros cabelos cacheados (...). Mas agora, no momento em que o órgão dava a introdução para o ofertório, bati sem querer os olhos nela, desviei, voltei a mirá-lo e não a pude mais largar (BUARQUE, 2009, p. 20-21).

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

Em ambos os trechos citados, o narrador fala de como conhecera sua esposa Matilde. Embora narrados de maneiras distintas, o que se pode afirmar é que Eulálio conhecera Matilde na igreja, pois tal circunstância se repete sem tateios ou dúvidas. As descrições discrepantes da situação de tal evento podem ser frutos de seus delírios, ou mesmo, de sua imaginação, pois como afirmara Freud, algumas situações podem passar

por um processo de falseamento sendo substituídas, depois das etapas de recalque e resistência¹⁵, por uma fantasia.

Eulálio revê e narra sua história a partir de uma postura tradicionalista, percebida pelo desejo claro em conservar o estilo de vida praticado por sua família (e pela própria sociedade burguesa) nos séculos e décadas que antecedem sua decadência. Ele está ancorado nas raízes de seu passado e nele está fixado, e este tempo já encerrado é venerado e elogiado pelo narrador. O vínculo de Eulálio com o passado não se rompe, visto que suas memórias surgem e comprovam como Lalinho (seu apelido de infância) deseja sua permanência. O passado torna-se nocivo ao presente de Eulálio, posto que o leva à recusa da mudança, do futuro, sufocando a força do presente e sufocando-o, conseqüentemente.

O eu-narrador não adota, durante sua exposição, uma postura crítica, não julga suas ações passadas ou as pessoas que fizeram parte de seu passado, em especial uma infinidade de Eulálios que o antecedem. Eulálio, que fora um homem complacente durante toda vida nas mais diversas situações e contextos, no presente da narrativa tenta se impor, buscando resgatar um pouco de sua dignidade:

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

Ao rememorar o passado glorioso de sua família, Eulálio, além de se autoafirmar e se distinguir através de sua linhagem nobre em um ambiente repleto de desvalidos, toma também para si a tarefa de não permitir que seu sobrenome caia em esquecimento total, mantendo viva uma centelha da glória outrora cintilante que reluzira em seu reduto familiar. As palavras de rememoração e louvor à ascendência de Eulálio correspondem ao trabalho de lutar contra o seu esquecimento, bem como no reconhecimento da força

¹⁵ De acordo com Freud, todo ato de esquecimento passa pela tríade recalque – resistência – deslocamento. O recalque é a força que mantém esquecidas as representações, coagindo-as. Em seguida, se opera a resistência, dificultando tal processo; quando não conseguem transpor o processo da resistência, são produzidas representações alternativas para substituir a lembrança.

do poder da morte para liquidar com a imponência de seu sobrenome, influente em tempos idos, mas que será enterrado junto consigo.

3.3 Memória de um nome *in memoriam*

Como já mencionado anteriormente, a narrativa de Eulálio parte de uma necessidade particular, que é tentar preservar a sua história e o pouco que resta de sua dignidade, bem como resguardar o nome da família Assumpção, evitando que ele seja esquecido após sua morte. Envereda, assim, num verdadeiro vasculho ao baú de suas memórias, de onde trará à tona o pai, o avô, o trisavô, entre outros figurões importantes que fazem parte de sua ascendência nobre, bem como aos seus descendentes nada influentes. De acordo com Humberto Torres¹⁶,

A narrativa só existe porque a personagem dirige seu olhar para trás, para a história de sua vida e de sua família. A partir desse movimento, ele resgata uma história familiar que, na sua visão, merece ser exaltada (...) O narrador-personagem é um homem saudosos de um tempo que, segundo sua avaliação, possui valores que precisam ser preservados ou recuperados. (TORRES, 2011, p. 125)

Desta forma, a narrativa de Eulálio confirma o seu desejo pessoal de perpetuação de um conjunto de sistemas, práticas e tradições iniciados desde os mais remotos dos Assumpção de quem tenha conhecimento. Ainda segundo Torres, “Eulálio busca ao longo de toda a narrativa resgatar os valores de sua família e o que ela representava, pois para este personagem a família é parte indissociável de sua *persona*” (idem, ibidem), o que pode ser comprovado com uma breve análise dos nomes que a compõem.

O apego ao sobrenome da família do narrador-personagem, tão insistentemente repetido por Eulálio, é de grande relevância no interior da obra. Embora o nome de Eulálio apresente significado no interior da obra, “bom orador”, pois está relacionado à *eulalia*, ou seja, à virtude de bem falar (o que é notório no narrador-personagem), seu nome perde

¹⁶ TORRES, Humberto. Para além da pós-modernidade: uma análise de Leite Derramado. In: NETO, Godofredo de Oliveira (Org.). **O pós-pós moderno: novos caminhos da prosa brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2011.

a capacidade de individualizá-lo, uma vez que Eulálio vem de uma enorme descendência de Eulálios, todos influentes e de famílias nobres e afortunadas. A permanência do nome simboliza o desejo de permanência de uma tradição familiar baseada num estilo de vida luxuoso e glorioso e fincado numa visão de mundo patriarcal e imponente.

Ironicamente, a partir do Eulálio narrador, sua descendência começa a desandar, fato com o qual o mesmo chega a fazer graça: “É como se dizia antigamente, pai rico, filho nobre, neto pobre” (BUARQUE, 2009, p. 38). A repetição do nome Eulálio em toda a ascendência do narrador é um indicativo de perpetuação, de continuidade de uma tradição e de uma classe social que tem nele seu último representante. Seu nome não o particulariza, visto que é apenas mais um Eulálio, e no hospital é somente mais um paciente.

Já o sobrenome “Assumpção” é duplamente significativo para uma análise da construção identitária de Eulálio. Vejamos:

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

O primeiro aspecto a ser analisado é a própria significação de tal sobrenome: Assumpção (grafia arcaica variante de Assunção) representa o processo de ascensão, elevação promovida pelo esforço de outrem – que na obra faz referência à promoção social da casta de Eulálio durante toda uma trajetória marcada pela exploração da mão de obra e do trabalho alheios. Simbolicamente, a saga dos Assumpção representa próprio trajeto do país, que cresceu e se estabeleceu às custas da exploração das classes mais baixas que o compunham, como também das influências políticas.

Segundo aspecto a ser levado em consideração a respeito de sua designação é a supervalorização mesma do sobrenome, que marca o apego de Eulálio a um prestígio social ao qual o mesmo remetia em tempos áureos. Desta forma, o sobrenome imponente é um dos poucos elementos a que Eulálio se apega para comprovar sua narrativa com apego materialista, configurando-se também uma marca de pertencimento de um sujeito a uma classe social já decadente.

Em seu artigo denominado *O quixotismo em Leite Derramado*, Ana Lea-Plaza faz uma leitura comparativa entre Eulálio e Dom Quixote, de Cervantes, apresentando uma série de elementos que convergem entre a figura do romance buarqueano (o burguês empobrecido, nas palavras da autora) e o herói da triste figura. Segundo ela, a brincadeira feita pelo autor com o sobrenome que se confunde com outro – como o faz Cervantes com Quixote – possui conotações sarcásticas, uma vez que não mais grafado à maneira arcaica, o sobrenome Assunção comprova a ausência de valorização atribuída à estirpe de Eulálio nos dias atuais. Ainda, segundo Lea-Plaza:

“Assunção” é verdadeiramente o sobrenome de um dos escravos que a sua família tinha durante os seus anos dourados, então concluímos que o autor quer dizer que o nosso fidalgo está sendo reconhecido na sociedade contemporânea como usando o lugar não do amo, mas do escravo; não do explorador, mas do explorado [...] (LEA-PLAZA, 2011, p. 19).

Ou seja, o sobrenome que antes lhe facilitava a vida e lhe abria portas já não é mais suficiente para destacá-lo ou diferenciá-lo dos demais, tornando-se assim apenas mais um sobrenome, haja vista a grafia usual, comum, fato que preocupa o narrador. Nem seu sobrenome garboso o distingue dos demais, o que torna falha a tentativa de usá-lo como elemento de superioridade.

Ainda segundo Plaza, o sobrenome aparece “como recurso de homogeneização, máximo insulto para quem ainda se concebe como elite (...) Ao cair o “p” parece também cair o seu caráter distinto, ficando como uma palavra sem aura e sem sacralidade.” (idem, *ibidem*). A queda do “p” parece indicar mesmo a queda de sua condição social. Entretanto, na fala de Eulálio nota-se nitidamente a intenção de marcar as diferenças entre sua ascendência e a do escravo Balbino, reforçando que ambos jamais fariam parte de uma mesma família por procederem de linhagens diferentes. Eulálio arrota sua superioridade de homem branco e nascido em berço esplêndido – mesmo não fazendo mais parte da elite que ele tanto elogia.

É a percepção de Eulálio sobre a proximidade da morte que o faz querer tornar crível sua narrativa, mesmo reconhecendo a impossibilidade de tal empreitada. Comprovar suas memórias sobre sua linhagem e sua origem seria, para ele, uma maneira de referendar sua história, bem como meio de afirmar sua verdade, sua identidade. Eulálio não deseja que seus rastros sejam apagados:

Eulálio Montenegro d'Assumpção, 16 de junho de 1907, viúvo. Pai, Eulálio Ribas d'Assumpção, como aquela rua atrás da estação do metrô. (...) Meu avô também é uma travessa, lá para os lados das docas. E pelo meu lado materno, o Rio de Janeiro parece uma árvore genealógica, se duvidar mande um moleque comprar o mapa da cidade (BUARQUE, 2009, p. 77-78).

Seria até cômico, eu aqui, todo cagado nas fraldas, dizer a vocês que tive berço. Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa. De nada adianta me gabar de ele ter sido confidente de dona Maria Louca, se aqui ninguém faz ideia de quem foi essa rainha (Ibidem, p. 50).

A respeito do termo “rastros”, que Gagnebin discute a partir de uma afirmação de Paul Ricoeur¹⁷ de que a reconstrução do passado só poderia ser feita sobre as bases dos rastros deixados por ele, referindo-se ao aspecto narrativo da história e da possibilidade de sua ficcionalização, comprometendo seu caráter real, uma vez que narração inclui criatividade e inventividade. Segundo Gagnebin, a ideia de rastro (entendido como pistas do passado pautadas no que a memória traz à tona) é problemática pois liga-se diretamente à memória e ao que esta possui de mais característico (e frágil): a volatilidade.

Rastro, nas palavras de Gagnebin, inscreve exatamente “a lembrança de uma presença que não existe mais e sempre corre o risco de se apagar completamente” (GAGNEBIN, 2006, p.44). Assim como o rastro, a memória também se alimenta da presença do ausente, da presença do passado que insiste em se inscrever no presente. Rastro e memória evocam, pois, a perenidade de um tempo/espaço/ação já esvaídos.

Eulálio não deseja que seus rastros sejam apagados. Tão frágil quanto seu rastro é a sua narrativa, em parte desacreditada e, na maioria do tempo, não apreciada por quem o ouve. Mas ela é necessária ao narrador, não só por fazerem parte da construção e da (re)afirmação de sua identidade baseada em todas as suas ações e emoções expostas, como também por trazer à tona as pessoas que, não podendo ser conhecidas de outra maneira, nos são dadas a conhecer através de seu relato.

Ao passo que se mostra, Eulálio se confessa, dá seu testemunho sobre o passado e como vivera sua vida, além de confessar alguns erros cometidos, especialmente no que tange à esposa Matilde. Eulálio precisa de uma testemunha para seu relato, para que este

¹⁷ RICOEUR, Paul. Reflexion faite. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

não passe em branco. Ainda segundo Gagnebin, testemunha não é apenas quem viu os fatos com seus próprios olhos,

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

É através das memórias de Eulálio que ele se revela. Quando fala das tradições, da ascendência familiar, da sua mãe, de Balbino ou, em especial, de Matilde, é a si mesmo que está sendo dado a conhecer, através dos julgamentos e comportamentos que delineiam sua personalidade ao longo de um século de vida. No contexto mitológico, o conhecimento é visto como dom da memória (*Mnemósine* é aquela que tudo sabe, tudo conhece), destarte, o processo de rememoração, o vasculho feito em sua memória culmina com o autoconhecimento do narrador-personagem.

3.4 A memória é uma vasta ferida (ou Matilde e a memória de uma insubmissão)

Ela não se deixava aprisionar, tinha um riso contido e olhar em pingue-pongue, “se aproximava não em linha reta, mas em parafuso, a se entreter com meio mundo à sua volta, como se estivesse numa fila de sorveteria” (BUARQUE, 2009, p. 31). Essas são algumas das poucas descrições que temos de Matilde Vidal, esposa de Eulálio, quando ela era ainda jovem.

A mulher, que concentrou em si todos os desejos que o narrador-personagem sentira por todas as outras “fêmeas” do mundo, era uma “mulata” afogueada de alma nobre e espírito leve, porém capaz de aticar os desejos do velho mesmo quando dela só lhe restam lembranças. Eulálio, embora doente e prostrado numa cama de hospital, continua sensível aos atrativos da mulher, que o abandonara há muito e sem motivo conhecido.

Matilde é apresentada pelos olhos do marido, que a reconstroem sob uma aura de mistério: acerca de seu destino nada nos é dado de concreto, seu desfecho é incerto, bem como os reais motivos para abandonar o marido e a filha ainda lactente. Sua passagem pela vida do narrador-personagem não é duradoura, mas tal qual um meteoro, deixa marcas profundas que Eulálio carregará até seu leito de morte. Matilde é intensa, calorosa e sua vida interior é pulsante e vivaz, bem como as lembranças que o marido carrega.

A imagem da mulher aflora e o inquieta mesmo na velhice, o atíça e, de alguma maneira, o faz sentir-se homem. Esta talvez seja a maior importância de Matilde na vida de Eulálio: perto dela, ele sentia-se homem, o macho alfa, “a um palmo de distância dela, eu era o maior homem do mundo, eu era o Sol” (BUARQUE, 2009, p 46). Ele assim se afirma e assim se reconhece quando Matilde adentra sua vida; a história de Eulálio inicia-se com a chegada dela e com o sussurro dela em seu ouvido.

Ele, que até o momento era apenas o Lalinho, Lalá ou Lilico, um menino birrento e cheio de vontades, se vê, repentinamente (devido a morte do pai), obrigado a assumir o papel de homem da família e dos negócios. E é exatamente com a fala de Matilde que Eulálio se dá conta dessa passagem iminente da juventude para a vida adulta:

Matilde falou Eulálio, e me confundi. Tive um arrepio pelo seu sopro quente em meu ouvido, e outro arrepio a contrapelo, por ouvir um nome que quase me humilhava. Eu não queria ser Eulálio, só mesmo os padres me chamavam assim nos tempos de colégio. A me chamar Eulálio, preferia envelhecer e ser sepultado com meus apelidos... (Idem, *ibidem*, p. 31).

Representando a inexorável transição para a maturidade, Matilde entra na vida de Eulálio, transformando-a. Antes dela, havia o apego do narrador-personagem ao universo infantil e à segurança que este lhe trazia. A partir da chegada da “mulata”, ele se vê bruscamente assumindo o papel do pai, dando continuidade à tradição familiar, inclusive no interesse pelas mulheres. A atração inexplicável e avassaladora por Matilde comprova a inclinação à repetição, representa o próprio desejo do colonizador pelo colonizado, dos senhores pelas escravas, com toda a sua lascívia e despudor.

Apresentada com ressalvas e aos poucos pelo marido, o narrador-personagem nos dá pouco sobre a mulher: alguns aspectos físicos, como a cor morena da pele, corpo em brasa pelas tardes de sol e os seios fartos são ressaltados; o caminhado em parafuso e o

olhar em pingue-pongue são lembranças joviais perenizadas docilmente na memória de Eulálio; a essência despreziosa de Matilde e a sua espontaneidade nas ações são rechaçadas pelo esposo. Contudo, mesmo com tal conjunto escasso de elementos que são dados a conhecer sobre a mulher, o leitor é capaz de evocar e delinear sua personalidade, aparentemente simples, porém forte e sagaz.

Matilde não corresponde à figura de mulher característica de um perfil tradicionalista; ela não se encaixa nos padrões pudicos, é carregada de sensualidade e possui vontade e atitude próprias. Como se isso não bastasse, ela é mestiça, de classe média, gostava de ouvir samba, maxixe e outras músicas de “gente desclassificada”, segundo o marido.

A espontaneidade da mulher é mal vista pelo esposo, as cores vibrantes das quais gostava eram consideradas de mau gosto, ou seja, Matilde era considerada inadequada para conviver com a nata da elite carioca, como se verifica na cena em que iria com Eulálio na recepção do engenheiro francês que viria ao Brasil fechar negócios com o marido:

Chegado o dia, vestiu-se como achou que era de bom-tom, com um vestido de cetim cor de laranja e um turbante de feltro mais alaranjado ainda. Eu já havia lhe sugerido que guardasse aquele luxo todo para o mês seguinte. [...] e estava muito corada ou com ruge demais. Eu quando vi sua mãe naquele estado, falei, você não vai. Por quê, perguntou com voz fina, e não lhe dei satisfação, peguei meu chapéu e saí (Idem, *ibidem*, p. 11-12).

A insubmissão de Matilde perante às imposições do marido pode ser percebida, dentre várias situações, nas cores e nas vestimentas que ela gostava de usar. A cor laranja, notoriamente sua favorita, é considerada por Eulálio e sua mãe como uma cor extravagante e de mal gosto, não sendo adequada para mulheres da classe social de qual faziam parte. Para Matilde, porém, o laranja reflete sua alegria pois, tal qual a pele “afogueada” dela: a cor remete ao sol e à sua vitalidade. Por tal motivo, a cor laranja torna-se negativa para Eulálio, associada à raiva e ao ciúme “era alaranjada a raiva cega que tive da alegria dela” (Idem, *ibidem*, p. 12).

Na tentativa de neutralizar Matilde e junto com ela traços fundamentais de sua origem afrodescendente, a mãe de Eulálio compra para a nora vestidos em cores neutras, os quais não a agradam e, conseqüentemente, não são usados. O esposo e a mãe

tentam apagar Matilde, abafar traços de sua sensualidade, mas Matilde não se deixa dominar, impondo-se e afirmando-se em relação ao seu querer e ao dos outros:

Matilde tampouco usava os vestidos de manga comprida que mamãe lhe deu, o que era injusto com os vestidos. Até lhe sugeri um cinzento de gola alta, quando saímos para dançar, porque a noite estava fresca. Mas ela teimou com o vestido de alças, cor de laranja (Idem, ibidem, p. 64).

Não despretensiosamente, o laranja volta a assombrar a vida de Eulálio futuramente, sendo a cor do selo da carta que lhe trazem as últimas notícias de Matilde, carta essa que ele nunca chega a abrir. Assim, raiva, ciúme, delírio e dúvida possuem, além de sentido, uma cor sólida para o narrador-personagem, ao passo que a vida, assim como os sonhos, tornara-se preta - e - branco, bem como representam as cores das duas raças que compuseram a formação mesma de sua história e da própria nação brasileira.

A própria cor laranja, tão apreciada por Matilde, passa a adquirir, neste contexto, nova significação: a cor quente, que remete à sensualidade da mulata – paralelamente a sua ascendência negra - além de ser um indício de sua inadequação aos padrões da elite, passa a colaborar para a formação de um novo julgamento do marido (julgamento já feito por Maria Violeta) em relação à esposa: Matilde torna-se vulgar aos olhos de Eulálio, destoando completamente da sobriedade esperada pelos membros da classe alta, que destilam seu preconceito racial:

A orquestra não dava pausa, a música era repetitiva, a dança se revelou vulgar, pela primeira vez julguei meio vulgar a mulher com quem eu tinha me casado. (...) Talvez tenha concluído [o francês], ao longo da noitada, que ela era mulher para dançar maxixe, e não de beijar a mão (Idem, ibidem, p. 66).

Além das censuras ao seu modo de vestir, que não são acatadas por Matilde, podemos perceber ainda sua inflexibilidade ao que lhe é determinado como imposições das tradições familiares de Eulálio. Podemos ilustrar esta assertiva com a recusa de Matilde em vestir a filha Maria Eulália com as roupas azuis oferecidas de presente pela sogra (e já aparece aqui o maior expoente de uma quebra de tradição secular, visto que os assumção só têm filhos “homens”). Em resposta ao gesto da mãe de Eulálio, que aborrece Matilde, esta age com obstinação, e “de birra, nunca levou a menina para ver a avó, esperava que a avó viesse, e nas poucas vezes que ela veio, Matilde lhe mostrava a Eulalinha pelada” (Idem, ibidem, p. 64).

Durante toda a diegese, Matilde escorre por entre os dedos de Eulálio, não se deixando capturar ou domar. A narrativa deste é, por si só, uma tentativa de reconstruí-la para poder entendê-la, conhecê-la e, quiçá, decifrá-la. Ainda que não se submeta aos desmandos e caprichos do marido e de sua mãe, uma figurona ativa que representa a opulência da tradição elitista e patriarcal, Matilde é cerceada e constantemente reprimida: pela cor da pele, pela classe social de onde provém, pela educação não tão refinada ou, até mesmo, pelos gostos singulares: “E no caminho de casa Matilde pegou a assobiar, assobiava a melodia do tal maxixe. Parecia má-criação, de uma feita assobiou num jantar da minha mãe, que se retirou da mesa” (Idem, *ibidem*, p. 66).

Simbolicamente, sua fuga (hipótese mais aceita dentre as diversas apresentadas para o seu desaparecimento) pode ser vista também como a maneira que Matilde encontra de se vingar do marido, que carregará eternamente a dúvida proveniente de não saber o que de fato acontecera à esposa: “Muito mais tarde, depois que ela saiu da minha vida, mantive o capricho de procurá-la do mesmo jeito, toda noite, no chalé de Copacabana. E até o fim deixei todas as portas abertas para ela...” (Idem, *ibidem*, p. 46-47).

Matilde representa, ainda, o ápice do fracasso na trajetória de Eulálio. Aliás, o fracasso é um elemento constante na construção da figura do personagem, que, ao molde do Brás Cubas machadiano, não realizou nada de significativo durante toda a sua vida (configurando-se um verdadeiro parasita social), e narra sua trajetória marcada pelos insucessos. Entretanto, ao passo que Brás Cubas tece sua narrativa com uma postura irônica perante à morte, Eulálio o faz com centelhas de sofrimento – como último representante de uma tradição aristocrata em ruínas, sua narrativa também está em desmoronamento, e não haverá para ela novos narradores. Com sua morte, finda-se também uma tradição secularizada, agora esgarçada: ele é a representação de um patriarcado decadente.

Eulálio não consegue cumprir a função do patriarca e homem de negócios que lhe cabe com a morte do pai, fracassando nos negócios e deixando a empresa que herda chegar à falência, provando sua incompetência para gerir os negócios familiares. Fracassa também como esposo e como chefe de família, juntando-se esses fatos ao conjunto de malogros colecionados durante sua longa vida.

Entretanto, nada parece ter abalado tanto a estabilidade de Eulálio como o fracasso matrimonial. A perda de Matilde é, indubitavelmente, a que mais lhe fere o ego e lhe deixa marcas, pois representa diretamente a falha no desempenho de seu papel masculino. Segundo Plaza, o desaparecimento da mulher fere ainda mais o orgulho do personagem porque

O fato insinua que a mulher não precisa da aprovação do homem para exercer a sua vontade, o que invalida o discurso dele no que se refere ao âmbito mais básico do seu exercício: o do matrimônio tradicional. O tema do ciúme (...) pode ser entendido também a partir desse ponto de vista, pois ele é, precisamente, o resultado da consciência, por parte do homem, da limitação do domínio que tem sobre o outro – nesse caso, Matilde (PLAZA, 2011, p.25).

Matilde representa, assim, o objeto de desejo de Eulálio – ela era o que ele mais queria e não conseguia prender. Matilde era o inapreensível, o indomável e o misterioso na vida do personagem, personificando as suas frustrações no âmbito pessoal e social. Matilde que, numa perspectiva feminista, é “o outro”, “o negativo” e não abre mão de ser ela mesma, imprimindo originalidade ao curto espaço de sua vida que nos é permitido conhecer. Seu desaparecimento sem explicação é a maneira que ela encontra de reivindicar sua autonomia quase perdida e tomar as rédeas de seu próprio caminho, não se submetendo mais aos insultos e desconfianças do marido.

4 O FEMININO ENTRA EM CENA

4.1 O antagonismo traçado nos perfis femininos de Matilde e Maria Violeta

Um embate marcante apresentado, ainda, na obra, é o de duas posturas opostas nos dois perfis femininos apresentados por Chico Buarque: de um lado Matilde, a “mulata”¹⁸ livre e vivaz, um ser feminino insurgente e libertário; do outro, Maria Violeta, mãe de Eulálio, representante do pensamento patriarcal e tradicionalista na família Assumpção. Ambas representam, alegoricamente, duas das três pilastras que dão origem à sociedade brasileira: a raça negra e a branca, bem como os conflitos oriundos da convivência entre as duas.

O antagonismo entre as duas personagens é mencionado desde a primeira página do romance, quando Eulálio menciona, no mesmo parágrafo, que as duas são de gerações diferentes, entretanto, fica notório que ambas são de mundos distintos: “Minha mulher, sim, suave bastante, mas ela já era de uma nova geração e não tinha a austeridade da minha mãe” (BUARQUE, 2009, p. 05) A polaridade é, pois, representada de sobremaneira na caracterização constante de Matilde e de sua mãe, Maria Violeta, a quem ele atribui a *finesse*, a erudição, o prestígio e a educação clássica que sua esposa não possuía:

Lá em casa como em todas as boas casas, na presença de empregados os assuntos de família se tratavam em francês, se bem que para mamãe, até me pedir o saleiro era assunto de família. E além do mais, ela falava por metáforas, porque naquele tempo qualquer enfermeirinha tinha rudimentos de francês (Idem, ibidem, p. 7-8)

Matilde em francês era quase tatibitate... (Idem, ibidem, p. 44)

Minha outra mulher teve uma educação rigorosa, mas mesmo assim mamãe nunca entendeu por que eu escolhera justamente aquela, entre tantas meninas de uma família distinta. Minha mãe era de outro século, em certa ocasião

¹⁸ O latim *mulus*, o termo mulo designa um animal híbrido, estéril, resultado do cruzamento do cavalo com a jumenta, ou da égua com o jumento, tendo como *mulato* o termo usado para se referir ao animal jovem. O termo *mulata* representa, pois, as mulheres de ascendência híbrida, “nem brancas, nem negras” e, de acordo com o discurso cientificista do século XIX (segundo Eduardo de Assis Duarte, tal discurso tinha à frente Arthur Gobineau) essas mulheres seriam tão estéreis quanto os próprios relacionamentos interétnicos..

chegou a me perguntar se Matilde não tinha cheiro de corpo. (Idem, ibidem, p. 29)

Na caracterização dessas duas personagens, o domínio da língua francesa recebe relevância por representar, como um símbolo de cultura, a distinção social a que pertence a mãe do protagonista: branca, discreta, austera e de família abastada. Em oposição, Matilde, ainda que filha de um deputado federal – o que lhe garantiu certo grau de instrução – domina parcamente os códigos que permitem sua inserção na alta sociedade, ou seja, a precariedade do francês da “mulata” se estende à falta de aptidão para as convenções sociais da elite, quais sejam vestuário discreto, comportamentos moderados e capacidade de manter as aparências¹⁹ frente aos demais.

Eulálio comenta reiteradas vezes, ainda, a preocupação da mãe quanto ao fato de Matilde possuir ou não “cheiro de corpo”, ou seja, o cheiro do suor de Matilde, implicitamente, ratifica a opinião de Maria Violeta quanto ao pertencimento de Matilde a uma classe inferior, subalterna, uma vez que aos negros comumente são atribuídos os trabalhos braçais, sendo o odor do corpo inevitável. Tal fator torna-se mais uma premissa para a mãe de Eulálio que, enfaticamente, não vê em Matilde condições de vir a se configurar uma dama legítima da alta sociedade da qual o filho faz parte.

Maria Violeta é a representação da própria sisudez aristocrata com toda sua arrogância e superioridade de quem, ao seu bel prazer, “passou a falar em francês e pronto”, sem preocupar-se em ser compreendida. Sua identificação com o sistema do qual faz parte é facilmente compreendida, como comenta Márcia Tiburi: “Muitas mulheres que se sentem naturalmente parte do patriarcado ajudam a confirmar a ordem vigente e a tendência dominante machista, porque aproveitam alguma coisa do sistema de privilégios” (TIBURI, 2018, p. 108). Ou seja, ela goza de todas as vantagens provenientes da posição social, política e econômica do mundo aristocrata.

Aos vestidos de tons alaranjados e quentes de Matilde, opunham-se os opacos de Maria Violeta, cujos “trajes pretos eram adequados a sua natureza”, tamanho era seu

¹⁹ Em relação a este aspecto, cita-se como exemplo a relação entre Maria Violeta e seu marido. Ainda que consciente das falhas do esposo – que incluem orgias com prostitutas e uso de drogas - a mãe de Eulálio busca manter a imagem de um bom casamento para salvaguardar-se dos julgamentos da sociedade.

prazer pelo ensimesmamento. Na contramão, Matilde é descrita como uma “mulata” alegre, espontânea, que adora samba, maxixe e turbantes coloridos, elementos culturais característicos dos negros, além de hábitos simples que constrangem Eulálio: “Então, me vi tomado de um sentimento obscuro, entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha” (BUARQUE, op. cit., p. 66)

Matilde é apresentada em sua juventude como uma moça feliz e saltitante. É a mais nova de sete irmãs, e a única de pele negra. Aprecia tomar banho de mar e adora as danças e músicas afro, as quais cantarola sem motivo aparente: “Parecia má-criação, de uma feita assobiou num jantar da minha mãe, que se retirou da mesa” (Idem, ibidem, p. 66) A mãe de Eulálio, entretanto, configura o paradoxo da mulher feliz e realizada. Seu matrimônio de aparências com o pai de Eulálio a transformaram em uma mulher amargurada e reprimida, moldada pelo sistema patriarcal, no qual se encaixava:

Talvez mamãe quisesse deixar claro aos franceses que, no fim das contas, a casa dos Assumpção não lhes devia favor algum. Ela estava ao piano, que desde a viuvez praticava sem soar, apenas roçando as teclas, para honrar meu pai e não esquecer Chopin. (...) Mamãe amava o silêncio, e para ressaltar, em breve voltou ao piano e retomou sua valsa muda (Idem, ibidem, p. 86).

A oposição que se manifesta nas caracterizações de Matilde e da mãe de Eulálio culmina com outra, que parece mais crucial para a significação do romance: negros *versus* brancos. Ainda que inicialmente as menções a essas cores pareçam aleatórias, progressivamente vão formando a base antitética que sustenta a inviabilidade da convivência harmônica e duradoura entre Eulálio e Matilde:

De tal modo que Matilde pensaria em mim sempre que olhasse em torno dele e, em sonhos, nos visse os dois ao mesmo tempo, sem compreender quem era a sombra de quem. E ao despertar, talvez só se lembrasse vagamente de ter sonhado com o desenho das ondas em preto-e-branco, no mosaico da calçada de Copacabana. A calçada onde em tempos ela saltitava como se jogasse amarelinha, porque não podia pisar senão nas pedras brancas. E onde eu agora caminhava trôpego, trançando as pernas, pois apenas roçasse um pé nas pretas, cairia no inferno (Idem, ibidem, p. 165).

As cores, apresentadas em contraposição, simbolizam não somente o contraste étnico-racial configurado na união entre Eulálio e Matilde, como também remetem a um sistema social parasitário em que a ascensão da classe alta - representada pelos brancos - está calcada na exploração das camadas mais baixas, representadas pelos negros. Neste

ponto, a saga dos Assumpção extrapola o relato de memórias para confundir-se com a própria história do país, cujos problemas sociais têm seu germe no sistema de escravidão que perpassou todo o processo de colonização do Brasil, estendendo-se ainda por séculos adiante.

Tal oposição, sem embargo, sem culpa, se aprofunda e se estende para além do seu vínculo com a escravidão, uma vez que permite a visualização de desigualdades sociais e de diversas carências remanescentes desse sistema, como a precariedade do acesso à saúde pública, ofertada aos pobres, ao qual Eulálio acaba por recorrer depois da dissipação de todos os seus bens que lhe permitiriam acesso a um hospital privado, digno de um membro da elite.

O choque entre Matilde e Maria Violeta, configura assim, muito mais que uma oposição de perfis femininos ou classes sociais distintas, mas também uma oposição de raças e de status. Para a mãe de Eulálio, a entrada de uma negra na família representa a própria quebra na tradição, a qual ela é fiel. A cor da pele de Matilde é posta em evidência como uma representação da distância social que os separa.

Matilde representa a cor local, ela é “mulata”, fator contundentemente negado pelo marido durante toda a narrativa, para a qual ele usa diversos eufemismos (moreninha, escurinha, descendentes de mouros ibéricos, etc.) na tentativa de negar seu preconceito. Contudo, é esse mesmo preconceito que contribuirá com o julgamento que o marido fará da esposa, supondo-a infiel e promíscua pela lascívia que seria inerente à sua natureza:

Deitada ao lado dele [Dubosc] na praia, me parece impossível que não tivesse curiosidade por um homem tão vivido, não quisesse saber por quantos continentes andara, quantas línguas falava, em quantas batalhas se batera, ou mesmo, porque não tirava do corpo aquela camisa marrom. Não, Matilde não resistiria a puxar conversa, em breve já estaria lhe perguntando pela sua vida na França, se era casado... (Idem, *ibidem*, p. 112).

A própria morte de Matilde, cujo motivo não se pode afirmar precisamente, na boca e aos olhos de Maria Violeta ganha um toque pra lá de discriminatório, refletindo sua postura segregacionista, elitista e preconceituosa:

Ela recebia o pároco da Candelária pra um chá, escutei suas vozes no jardim-de-inverno: de pobre, dizia minha mãe, ela pegou doença de pobre. Não sei se já então mamãe começava a misturar as palavras, mas o padre a corrigiu no

ato: de pobre não, Maria Violeta, foi a doença da luxúria que a perdeu. (Idem, ibidem, p. 186).

Apesar de serem apresentadas várias versões para o sumiço da esposa, a mais provável refere-se ao acometimento de Matilde por uma tuberculose, levando-a a, hipoteticamente, querer se tratar em algum sanatório longe de Eulálio e da filha, para não os contaminar ou envergonhá-los, ciente do seu fim próximo. Tal possibilidade não chega a ser comprovada, pois Eulálio, por medo de saber a verdade, prefere não conhecer o desfecho dado ao destino da mulher: “Mas ao deixar a carta intacta em seu envelope lacrado, creio ter feito a vontade de Matilde, que quis sair da minha vida como desaparecem os gatos, com pudor de morrer à vista do seu dono” (Idem, ibidem, p. 190)

Maria Violeta é uma mulher com ponto de vista masculino. Criada e educada ao molde patriarcal, absorveu e propagou tais valores durante toda sua vida. As tentativas de cindir a nora, ou parte daquilo que poderia ser apagado – como sua sensualidade, exibida através de suas roupas nada discretas – acabam sendo bem-sucedidas. Matilde, quando já em processo de definhamento, cede às imposições da sogra e do marido e passa a usar os tais vestidos beges tão insistentemente sugeridos, já não vai à praia tomar banho de mar, bem como já não ouve suas músicas prediletas. Ela é sumariamente vencida pelos padrões de conduta impostos tão ostensivamente pelo marido e pela sogra, representante de uma fatia social pautada na manutenção das diferenças.

4.2 O silêncio histórico de Matilde

Matilde não pode ser estudada ou analisada isoladamente, uma vez que é uma personagem construída a partir do olhar de outro personagem, a saber, um olhar masculino, de um homem branco, obtuso e cujas faculdades mentais oscilam entre realidade e imaginação, mesmo assim, é o ponto de vista de um homem, como se fez em quase toda a tradição literária do país.

A significação de Matilde dentro da tessitura do romance passa, então, a possuir relação direta com os demais elementos ao seu entorno, em especial com Eulálio, quem

nos apresenta e sugere Matilde (poderíamos aqui dizer que Eulálio nos revela a esposa, mas como já vimos, a partir de Matilde é o próprio Eulálio quem se revela).

Matilde é uma mulher afrodescendente de quem, desde sua aparição na juventude do narrador, Eulálio não consegue se libertar. Desejo e curiosidade afloram no consciente do narrador, que a quer possuir, mas, para tal, tem que se enlaçar a ela no matrimônio, uma vez que “Matilde nunca abriu mão de casar virgem” (BUARQUE, 2009, p. 72).

Embora contrarie a doxa patriarcal que, como afirma Eduardo de Assis Duarte em seu ensaio sobre as mulheres negras na literatura²⁰, foi herdada dos tempos coloniais, na qual se hierarquizam suas posições e utilidades a partir da etnia “branca para casar, preta para trabalhar e a mulata para fornicar” e Matilde, “mulata” tomada em casamento por Eulálio, não deixará de ser vista como a mulher inapta para ocupar o posto de fina flor da sociedade. Ela será, sempre a mulata “animal erótico por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução” (DUARTE, 2009, p. 6).

Assim, também não se pode pensar em Matilde sem analisarmos as condições e contextos nos quais ela está inserida enquanto objeto de nossa análise, apesar de ser somente sua sobressalência - não apenas no todo da obra, mas também do referido contexto - o foco central de nosso interesse. Essa conjuntura é a do patriarcado, fortemente impregnada no estilo de vida da família Assumpção, não só por esta ser herdeira direta deste modo de vida/sistema secular praticado em nosso país já a partir da sua colonização, mas também como herança das elites sociais da sociedade aristocrata brasileira que se sucederam ao Brasil-colônia.

Eulálio é, entretanto, o último representante do sistema patriarcal da família, que após sua união com Matilde, conhece a decadência nos níveis econômico, social e estrutural. É a partir da união matrimonial com Matilde (claramente representando a união entre as duas raças opostas, sendo Matilde o elo entre elas) que ocorre a dissipação da fortuna dos Assumpção, uma vez que sua descendência mestiça simboliza a ruína do

²⁰ DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In: **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. v. 17-A, dez./2009, p. 06-18.

patrimônio e do nome outrora garboso²¹. Em seu artigo “Brincalhão, mas não ingênuo”, Roberto Schwarz²² faz uma análise da figura do narrador através de seu discurso e explica a ascendência e a descendência de Eulálio de modo sucinto e não menos irônico:

Quanto aos antepassados, as memórias têm algo dum samba crioulo doido da classe dominante. Depois de chegar ao Brasil na comitiva de Dom João VI, quando um trisavô serviu de confidente a dona Maria, a louca, a família dedica-se ao tráfico negreiro e, mais adiante, as negociatas propiciadas pelo abolicionismo, visando repatriar os negros à África. Já na República, o pai de Eulálio é um senador da Belle Époque, fixado em loiras e ruivas, de preferência sardentas, além de ser o homem de confiança dos armeiros franceses [...] Quanto aos descendentes, a filha baixa o nível ao casar com um filho de imigrante, o neto sai comunista da linha chinesa e o bisneto, nascido na cadeia onde o pai esteve preso e foi morto é um crioulo, pai por sua vez de um garotão traficante de drogas, que aparecerá no Jornal Nacional de cara encoberta pela jaqueta. Do ângulo senhorial, a degringolada não podia ser maior (SCHWARZ, 2009).

Eulálio é, pois, a última fagulha de uma família aristocrata da classe dominante que se mantém através da exploração da mão de obra escrava (seja trazendo escravos ou tentando mandá-los de volta, como queria fazer o avô) e de outros meios claramente ilegais, mas que sustentam um modo de vida europeizado e pautado na dominação, seja essa dominação de raça, na segregação de classe ou na subjugação de gênero. E o patriarcado representa isso, o exercício de poder de um gênero sobre o outro, do sujeito masculino sobre o feminino, arbitrariamente construída socialmente, segundo Pierre Bourdieu, por instituições interligadas, como Igreja, Família, Estado, Escola, entre outros.²³

Márcia Tiburi define patriarcado como sendo um sistema de crenças enraizado na cultura e nas instituições, que determina a superioridade dos homens devido à sua masculinidade, favorecendo-os, enquanto propaga certa desconfiança na potência feminina, subjugando-a. Ele é “um sistema dogmático de crenças, não um ideal. Ele é tomado como o que há de mais natural” (TIBURI, 2018, p. 26). É o contexto da

²¹ Aqui fazemos referência ao pensamento elitista e acadêmico reinante ainda no início do século XX que via no processo de miscigenação como elemento determinante de nosso fracasso histórico, em oposição ao sucesso norte-americano (SOUZA, 2018, p. 399).

²² SCHWARZ, Roberto. Brincalhão, mas não ingênuo. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803200908.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

²³ BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.

prevalência do discurso do homem “branco” que, na esfera feminista, representa o próprio poder e tudo que lhe concerne.

Para podermos vislumbrar a origem do sistema patriarcal no Brasil faz-se apenas um breve retorno ao seu passado. A sociedade brasileira se forma, há mais de 500 anos, a partir desta estrutura androcêntrica, uma vez que os senhores de engenho, que governavam as terras praticamente sozinhos, deram origem a uma sociedade colonial patriarcal e aristocrática. Segundo Gilberto Freyre (2003), os senhores eram basicamente os donos do Brasil, dos homens, das mulheres.²⁴ Eram também os donos dos escravos, importados para realizar todo tipo de trabalho, originando o sistema escravagista que perdurará por séculos. É o estabelecimento do poder do homem branco e afortunado sobre os demais homens e sobre todas as mulheres, inclusive as indígenas.

É neste sistema patriarcal e escravagista que se estabelecerá uma nova relação de exploração do homem branco sobre a mulher, mais especificamente sobre a negra, que vem a ser as relações de concubinato. Freyre fala a respeito de uma notável predileção do homem branco colonial pela escrava, mulata sensual e servil. Esta predileção vem a interferir, inclusive, na escolha da origem dos negros importados para o trabalho, havendo preferência, por exemplo, pelos negros vindos “da Guiné, Cabo, Serra Leoa, maus escravos, porém, bonitos de corpo. Principalmente as mulheres. Daí serem as preferidas para o trabalho das casas-grandes” (FREYRE, 2003, p. 384).

Freyre menciona, ainda, as relações feitas dessa atração sexual do homem branco com as escravas ao fato de serem amas de leite (o ato de mamar nos seios das negras ganha uma conotação sexualizada). Mas tal pendor sexual não parte apenas dessa relação íntima da amamentação; a negra é colocada, posteriormente, como uma presença fácil e constante na vida desse homem, o que desencadearia nas relações sexuais furtivas e, em vários casos, abertas e assumidas. A título de exemplificação, o sociólogo cita, por exemplo, o caso “de rapaz de importante família rural de Pernambuco, conta a tradição, que foi impossível aos pais promoverem-lhe o casamento com primas ou outras moças de famílias igualmente ilustres. Só queria saber de molecas” (FREYRE, 2003, p. 368). Os filhos dos senhores de engenho, também em sua condição de senhores de escravos, eram

²⁴ FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

herdeiros diretos dessa “herança imaterial”²⁵, que consistia em satisfazer seus instintos sexuais com as negras e/ou, até mesmo, com os negros.

Eulálio não foge à regra, entretanto, em sua juventude, por uma simples necessidade de afirmar sua capacidade de dominação e poder, decide que “precisava enrabar o Balbino” (BUARQUE, 2009, p. 19), escravo remanescente dos escravos pertencentes à família. Mesmo que seu intento de possuir o seu “servo” jamais tenha vindo a concretizar-se – pois é na mesma época em que Eulálio conhece Matilde e transfere para ela toda a sua volúpia -, o que se percebe é a persistência do sadismo (já mencionado por Freyre) e o prazer pela autoridade de que goza, especialmente, sobre um sujeito social, econômica e culturalmente inferior. É a força da subjugação do senhor sobre o escravo, do branco sobre o negro, do homem sobre a mulher mostrando toda a sua crueldade.

A dominação acima mencionada fez parte de toda a nossa história colonial e persistiu durante muito tempo, até praticamente o início da formação da sociedade pré-moderna brasileira. Pensar na relação de desejo, mas ao mesmo tempo de vergonha e repulsa de Eulálio pela esposa negra, como em “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), é ser remetido à relação de lascívia e crueldade do colonizador com o escravo. Eulálio assume, assim, a posição do opressor, do algoz, que tripudia aqueles que não pertencem à sua linhagem. Ainda, segundo Freyre,

sempre que consideramos a influência do negro sobre a vida íntima do brasileiro, é a ação do escravo, e não do negro por si, que apreciamos. [...] Parece às vezes influência de raça o que é influência pura e simples do escravo: do sistema social da escravidão. Da capacidade imensa desse sistema de rebaixar moralmente senhores e escravos (FREYRE, 2003, p. 397).

²⁵ Expressão usada por Jessé Souza, autor que desconstrói e ressignifica a teoria freyreana do “mito da brasilidade” no livro *A ralé brasileira* (2018). O autor faz uma abordagem da desigualdade social, que cria classes que, de tão miseráveis, são praticamente “invisíveis”, segundo ele, tamanha a precariedade de suas condições de vida. Essa discrepância social é vista pelo autor como um problema histórico (tão histórico quanto a falsa ideia de já ser totalmente conhecido, o que apenas serve para naturalizar e legitimar a desigualdade) abordado sempre de maneira superficial pelos sociólogos e antropólogos que discutem o tema, baseado em números, sem se estudar a fundo as causas e as verdadeiras origens do problema.

Embora se saiba que Freyre procurou ressaltar o papel do negro em nossa formação enquanto sociedade e exalta a miscigenação brasileira, não se pode esquecer da real condição subalterna e mercadológica à qual o negro fora relegado. Refletir, pois, acerca da condição do negro na sociedade brasileira de qualquer tempo, é refletir na herança que o sistema escravagista o relegou, uma vez que a situação deplorável que lhes cabe nos últimos séculos de nossa história é a continuação direta da superexploração, do desprezo e do ódio que era reservado aos negros escravos.

A elite econômica brasileira – da qual a família de Eulálio fez parte durante séculos – é uma continuidade perfeita da elite escravagista, que condena a “ralé” (usando aqui o termo atribuído por Jessé Souza aos desfavorecidos social e economicamente) a reproduzir sua própria miséria enquanto se ocupa apenas de ampliar seu próprio e estimado capital social e cultural.

Um indício do apego da família Assumpção pelo sistema escravagista do qual se manteve economicamente por séculos, é a relíquia de estimação da família – um chicote florentino que se encontra nas mãos dos incontáveis Eulálios desde o tetravô do narrador-personagem que, por sua vez, o herdou do pai, dom Eulálio, um “próspero comerciante da cidade do Porto, que comprou o chicote em Florença com o intuito de fustigar jesuítas” (BUARQUE, 2009, p. 103). O chicote revela, pois, o pensamento elitista e desumano de humilhar, de abater o escravo, também objeto da família há gerações.

A pretensão do narrador em ver seu pai açoitando aqueles que, segundo ele, não lhe ofereceram o tratamento digno – aqui sendo representados pelos enfermeiros e maqueiros – revela a naturalização, para Eulálio, do castigo imputado ao subalterno, chegando, inclusive, a sugerir que os açoites imputados pelo avô ao escravo da casa eram aceitos de bom grado: “O Balbino nem era mais escravo, mas dizem que todo dia tirava a roupa e se abraçava num tronco de figueira, por necessidade de apanhar no lombo. E vovô batia de chapa, sem malícia na mão, batia mais pelo estalo que pelo suplício” (Idem, *ibidem*, p. 102).

Símbolo da violência física e da truculência com a qual sua família sempre tratou os subjugados, o chicote representa o descaso pelo sofrimento e pelo flagelo dos servos; apreço, portanto, à ideia de sub-humanidade alheia, herdada também do sistema escravagista do qual é oriundo. Representa ainda, segundo, Humberto Torres,

Que caminho esta família seguiu e o papel que efetuou na história, tendo assumido uma posição de ataque ao ser humano[...]. Por conta de seu olhar acrítico com relação ao passado, Eulálio é incapaz de reavaliar o chocante histórico de sua família, antes revelando uma profunda admiração pelos Eulálrios que o antecederam. [...] Eulálio propõe essa volta, exaltando uma tradição que representa o atraso da sociedade brasileira e o parasitismo de sua elite (TORRES in NETO, 2011, p. 128).

No universo da obra, Matilde assume, simbolicamente, o papel da escrava, do objeto sexual do filho da aristocracia escravagista, da mulher sem gostos ou vontades perante a escravocrata família de Eulálio. Ela será sempre a subalterna, a imagem da criada fedorenta, inadequada e sem trato para pertencer a uma casta como a dos Assumpção. É em nome dessa imagem criada de Matilde a partir de sua cor que Eulálio se sente autorizado a não lhe dar voz ou ouvidos, a não responder a seus apelos e/ou não respeitar suas vontades.

No contexto do romance, Eulálio é, em sua composição, a personificação do homem branco “superior”, exatamente o estereótipo que se pretende combater através do pensamento feminista: ele é o sujeito dos privilégios, vem de classe abastada e configura-se como figura autoritária que se alicerçou no menosprezo às classes sociais e politicamente inferiores à sua condição, perpetuando o pensamento vigente do machismo e da propagação dos próprios privilégios. Ele faz parte de um grupo que, historicamente, apoia as injustiças (escravidão e usurpação de direitos e, dentre outros, também confunde poder com violência) porque se beneficia das mesmas e das regalias que elas lhe trazem. Ele é o dono da palavra, o sujeito da fala, fala esta já autorizada secularmente pela lógica patriarcal, uma verdadeira metáfora do poder.

Quanto à Matilde, fica claro no decorrer de toda a obra que a imagem de esposa que Eulálio busca na mulher é a imagem estereotipada, criada pelos sistemas aristocrata e patriarcal, e na qual ela não se encaixa, uma vez que não se enxerga assim e não dissimula sua personalidade. Matilde não é dona de casa, não é frágil, doce ou submissa ao esposo; ela é autêntica e livre, dona de sua sexualidade e de seu próprio corpo; se ressignifica enquanto mulher e, no nosso ponto de vista, também enquanto personagem, fugindo do ostracismo e decidindo seu próprio desfecho.

Matilde rompe com a condição de marginalidade, submissão e resignação femininas quando impõe afirmativamente sua personalidade diante da família Assumpção, quando valoriza suas origens nos trajes com os quais se veste, nas músicas que ouve ou no modo que se comporta. O que, para Eulálio, é tido como insubmissão (que ao mesmo tempo repudia e o faz desejá-la ainda mais), para ela é libertação, é exercer o direito de ser quem se é; é seu processo de autorreconhecimento e autoafirmação – e isso só se faz necessário porque ela é mulher e porque é afrodescendente, exatamente os motivos que, para o mundo androcêntrico de Eulálio, lhe autorizam a censurá-la, desrespeitá-la e submetê-la aos seus desígnios.

O fato de ser “mulher afrodescendente”, ainda que de classe média (embora, por sua cor, vá ser sempre vista como escrava) involuntariamente condena Matilde a uma condição inferior, não importando de qual família faça parte. Isso porque, historicamente, o pobre, o negro e a mulher são vítimas do preconceito arraigado no modo de ser/agir brasileiro. Matilde é alvo de racismo, sexismo e preconceito de classe, mas não só, ela também é tolhida nos sentidos existencial e moral, igualmente injustos e desumanos. Entretanto, não é alienada e nem desconhecida para si mesma, o que a faz manter sua dignidade até o fim de sua conhecida história.

Isoladamente, Matilde é a representação do que se denomina “minorias políticas”: ela é mulher tendo ao seu redor um mundo sexista, é negra em um mundo racista e, deserdada por sua família de classe média, passa a ser desprovida de bens ou heranças materiais, ou seja, socialmente, todos os fatores que marcam sua identidade a deixam em desvantagem.

Com a personagem Bertoleza, de *O Cortiço* (1890), Aluísio de Azevedo faz a apresentação dessas minorias de maneira desnuda. Era a exposição do Brasil social, uma realidade que não permitia mais ser fantasiada ou idealizada. A negra escrava em um país pós-abolicionista é a própria imagem do ser humano submisso e reduzido ao papel de objeto de exploração da classe burguesa, dos discriminados e vulneráveis. Matilde e Bertoleza não fazem parte do grupo de mulheres idealizadas, ambas não correspondem ao estereótipo romântico de mocinha, mas nenhuma delas o pretende ser.

Matilde tem seu corpo visto como objeto devido à sensualidade que desperta; Bertoleza é a representação do corpo tomado como objeto associado ao trabalho pesado.

Entretanto, ambas correspondem à imagem de mulheres fortes, e mais, mulheres negras de personalidade forte, que se tornam donas de si próprias: Matilde abandona o esposo e Bertoleza suicida-se, optando pela morte e determinando o seu próprio destino.

Unir-se em matrimônio a um aristocrata não torna Matilde uma mulher branca ou, como ele, em tempos idos, abastada financeiramente. Pelo contrário, as diferenças entre os dois são enfatizadas pelo marido e pela sogra de modo áspero e hostil, ostensivamente, ao longo de sua convivência, o que claramente a maltrata, fazendo com que ela se recolha em seu quarto e abra mãos dos poucos prazeres dos quais dispunha. Matilde fecha-se em seu mundo, com seu silêncio com sua dor e “aquele que é marcado como minoria carrega a sua dor, e toda dor deve ser respeitada” (TIBURI, 2018, p. 116).

Matilde não é respeitada, tem o espaço de sua individualidade invadido e seu caráter questionado. Incomum seria, dentro de tal contexto impregnado pela atmosfera patriarcal e machista, que algum membro da família Assumpção lhe desse alguma visibilidade – sua relevância é duramente conquistada através de sua resistência. Sendo ela inserida de paraquedas (fruto de uma traição, ou seja, traição à própria tradição) no seio de sua própria família, que futuramente a rechaça e esquece, e entrando à força na família de Eulálio (a mãe dele é terminantemente contra o casamento e os pais dela só permitem porque ela alega estar grávida), Matilde representa a *persona non grata* em um mundo todo feito contra ela.

Matilde passa a ser, pois, duplamente rejeitada: já o era pela família de origem, uma vez que não passa da filha bastarda criada com uma família que não a toma como igual, bem como pela família na qual adentra por meio do matrimônio. Desta forma, passa a pertencer a um não-lugar, que é o lugar do mestiço que não é acolhido dado à transgressão por não pertencer àquele novo lugar social. E esta transgressão é julgada como tal não apenas pelos pais de Matilde, como também pelos familiares de Eulálio, em especial Maria Violeta, que rejeita a nora e enfatiza que a mesma não pertence ao novo espaço que vem ocupar²⁶.

²⁶ Tal rejeição já fora também tratada na literatura através de personagens femininas, como a própria *Iracema* (1865), de José de Alencar, que passa a ser rejeitada pela própria tribo e não adentra um novo núcleo, morrendo em um “entrelugar”, sem pertença; ou a personagem Marabá, do poema homônimo de Gonçalves Dias (1851), que apesar de ser uma bela índia, reclama da solidão e não é aceita por homem de nenhuma tribo, condenada à solidão por tratar-se de uma índia mestiça com estereótipo de beleza diferenciado das demais índias.

Ser inserida em uma família branca e tradicional não faz de Matilde uma igual e adequada a tal tradicionalismo: ela era e nunca deixaria de ser a filha bastarda do deputado, a mulata deslocada entre seis irmãs e a única na qual “o vestido de congregada mariana não lhe caía bem, era como uma roupa ao redor dela, solta da pele” (BUARQUE, 2009, p. 30). Ela, entretanto, em momento algum, tentou “embranquecer” mudando seus hábitos, costumes ou valores de origem para encaixar-se e falsear um sentimento de pertencimento a este mundo que não era originariamente o seu. E embora viesse de família rica, tivesse recebido a mesma educação que as irmãs brancas, tenha tido acesso aos bens materiais dos brancos, ela não era vista como branca, nem tenta cindir-se para sentir-se como uma mulher branca e trair suas origens.

Entre Matilde e Eulálio não acontece um fenômeno social comum, a endogenia de classe²⁷, que vem a ser um costume corrente entre pessoas de uma dada classe social (normalmente classes média e alta) de se casarem com outras pessoas pertencentes a esta mesma classe com o intuito claro de preservarem e perpetuarem suas heranças, costumes e os aprendizados que possuem, ou seja, para a manutenção das hierarquias moral, social e econômica. Segundo Jessé Souza,

Embora não percebamos conscientemente a existência dessa hierarquia moral na vida social, sua eficácia, por outro lado, ou seja, seus efeitos e consequências são extraordinariamente visíveis. Os casamentos e amizades que constroem e amalgamam patrimônio pressupõem a ação dessas hierarquias que constroem verdadeiras linhas divisórias entre os indivíduos e as classes sociais (SOUZA, 2018, p. 21).

Tal quebra no paradigma promovido pela escolha de Eulálio, ilustra seu apego ao sistema escravocrata reinante no nosso processo de colonização e vigente durante séculos: o apego lascivo dos senhores de engenho ao domínio e posse das escravas, verdadeiros objetos sexuais, como já o explicou Gilberto Freyre. Além da utilidade da mão de obra nas casas-grandes, era inegável sua serventia “também para os doces concubinatos ou simples amores de senhor com escrava em que se regalou o patriarcalismo colonial” (FREYRE, 2003, p. 384).

²⁷ Conceito apresentado por Jessé Souza, em *A ralé brasileira* (2018).

O preconceito racial sofrido por Matilde é captado através dos contínuos comentários impiedosos da sogra sobre seu “cheiro de corpo” e da extrema vergonha pela união matrimonial do filho com uma mulata. Por tal opróbrio, a cerimônia de casamento foi realizada de maneira sigilosa, sem convidados ou anúncios, para que tamanho vexame não viesse a ser motivo de chacota social:

Como aliás ninguém soube do casamento, a cerimônia no casarão foi discreta, não imprimimos convites, os proclamas foram lavrados num desses jornais que gente de respeito não lê. A rogo de minha mãe, o padre da Candelária se abalou de sua paróquia, e tive a impressão de que ruborizou ao me ver em pé diante dele. Fez o sermão de cabeça baixa, e tinha um ar mais lastimoso que nas exéquias do meu pai, talvez acabrunhado pelo vestido informal de Matilde, estampado com flores vermelhas (BUARQUE, 2009, p. 72).

Além da cerimônia secreta, cabe mencionar que as testemunhas do casório foram a própria Maria Violeta e o chofer da família, Auguste e, “da parte de Matilde improvisou-se o tio Badeco, um irmão de mamãe que estava de passagem pelo Rio de Janeiro. E a quarta testemunha seria a lavadeira, substituída afinal pela mãe de Matilde” (idem, *ibidem*), ou seja, tudo ficou restrito ao próprio círculo familiar para que o casamento não viesse a ser comentado externamente, pela elite carioca, que não veria com bons olhos a união entre pessoas racialmente distintas.

Também é possível captar o racismo do próprio Eulálio, como já dito antes, em toda a narrativa, inclusive quando se afirma um “adulto sem preconceitos de cor” (BUARQUE, 2009, p. 20), onde a falsidade pode ser facilmente percebida pelo leitor. Eulálio não admite ter parentesco consanguíneo com negros, demonstrando enorme irritação com a mãe quando esta lhe diz que “entre os Montenegro de Minas Gerais, ninguém tinha os lábios grossos como os meus” (Idem, *ibidem*, p. 74). Ter sangue negro correndo em suas veias era uma ideia que o perturbava completamente, mas, especialmente, através da negação insistente acerca da cor da esposa, é que se vislumbra mais claramente o seu preconceito camuflado, hipócrita.

Na escola onde estudara a vida inteira, Matilde é esquecida pelas irmãs religiosas que dirigem o colégio: “Matilde, Matilde, francamente ela não recordava nenhuma Matilde” (idem, p. 99), e o próprio pai da esposa tem dificuldade de lembrar da filha: “Só que, Matilde, Matilde, ele falou, e eu via nele o mesmo ar desentendido que tinha visto

na madre superiora [...] Matilde, uma escurinha que criamos como se fosse da família.” (Idem, *ibidem*, p. 192). Ou seja, não apenas a sogra, o esposo, a família ou a escola em que estudara a menosprezavam, a tentativa de apagamento de Matilde é uma constante social praticada contra os afrodescendentes desde nossa colonização até a atualidade.

Esse racismo é parte de nossa história, vem na gênese de nossa sociedade e perdura, como uma chaga aberta, até os dias atuais, cotidianamente. Trata-se uma herança imaterial herdada, especialmente, pela classe alta, mas presente em todas as estratificações sociais. Jessé Sousa, a respeito do racismo brasileiro, afirma que este é um problema conhecido apenas fragmentariamente, uma vez que não é discutido amplamente e de modo crítico. O negro pobre brasileiro faz parte de uma classe social rebaixada, invisível, sem privilégios ou contas generosas nos bancos, presente nos debates públicos infrutíferos de maneira superficial.

Para Souza, ainda, o racismo em nossa sociedade é camuflado e nem mesmo as ideias freyreanas de valorização da mestiçagem, da mistura étnica e cultural e da singularidade racial brasileira como fator positivo de nossa colonização são suficientes para banir o preconceito racial que aqui se instala, uma vez que “o mestiço, o mulato no nosso caso, vai ser, muitas vezes, percebido como uma degeneração das raças puras que o compõem, sendo formado pelo que há de pior tanto no branco quanto no negro enquanto tipos puros” (SOUZA, 2018, p. 43).

A obra é, pois, o registro do encontro entre duas raças, e desta maneira, claramente marcada pela tensão resultante do jogo de oposições que nela se instaura a partir da união de Eulálio e Matilde: conflitos entre o presente x o passado, o masculino x o feminino, o branco x o negro, o opressor x o oprimido, podendo-se ainda contrastar o real x a fantasia salpicadas em todo o relato. Ressalta-se, contudo, que mesmo diante de uma condição social e estruturalmente desvantajosa, Matilde consegue firmar-se como uma personagem de grandeza perceptível dentro da diegese não só para uma abordagem feminista, mas pela personalidade forte em sua condição feminina que não se curva, bem como pela relevância que adquire na vida do narrador:

Quando perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, a memória é uma vasta ferida (BUARQUE, 2009, p. 10).

Eu não sabia mais me libertar de Matilde, procurava adivinhar seus movimentos mais íntimos e seus pensamentos distantes (Idem, *ibidem*, p. 30).

E até o fim deixei todas as portas abertas para ela (Idem, *ibidem*, p. 47).

Era como se a cada passo eu me rasgasse um pouco, porque minha pele tinha ficado presa naquela mulher (Idem, *ibidem*, p. 56).

É inútil me entupir de remédios, bobagem continuar deitado nesta cama, sem minha mulher não sei dormir (Idem, *ibidem*, p. 107).

Passar uma noite sem Matilde me parecia tão improvável quanto cessarem todas as ondas sem mais nem menos (Idem, *ibidem*, p. 161).

Já depois que ela se foi, meus dias seriam de imenso papel para pouca tinta, extensos e vazios de acontecimentos (Idem, *ibidem*, p. 185).

Matilde passa a granjear a importância vital que possui para o esposo depois que o abandona – atitude, aliás, impensada e inesperada para Eulálio, que não via na esposa uma mulher que pudesse contrariar a lógica e sair de casa. Enquanto casados, ela era a esposa desobediente, a mulher insubmissa, porém sua sexualidade pulsante, sua sensualidade e afogamento compensavam as lacunas deixadas pela falta de requinte e pelo temperamento forte.

O silêncio de Matilde perante o esposo e durante toda a diegese, além de seu ensimesmamento nos últimos tempos ao lado do marido são, na verdade, reflexos de um comportamento adotado diante de sistema de opressão imposto ao seu jeito de ser que, associado ao elemento racial do qual ela dispunha, a condenariam a um lugar inferior. É um silêncio histórico, secular imputado aos socialmente sem vez e sem voz. Em uma sociedade na qual possuir dinheiro significa, entre outros, ter posse sobre o outro, Matilde representa o outro, o mais fraco, o vulnerável, que pode ser controlado social e domesticamente. Como Bertoleza, que embora forte e obstinada, não consegue senão viver à sombra de seu explorador.

Matilde e Bertoleza, entretanto, se rebelam contra sua condição de inferioridade, e ambas tomam as rédeas de seu próprio destino ao decidirem seu fim – Matilde, através do abandono do esposo sem explicação prévia ou posterior e Bertoleza através da atitude de rebeldia em preferir a morte a continuar sendo escravizada. Tornam-se, pois, senhoras de seus destinos e, no anseio por serem livres, rebelam-se contra sua sujeição e passividade. Literariamente, representam o feminino revidando sua voz e seu direito ao seu próprio corpo e à sua liberdade, cada uma a seu modo.

4.3 Matilde: a resignificação e o revide femininos

A problematização abordada no decorrer do trabalho, situando Matilde como vítima de um processo de inferiorização praticado pelo mundo ao seu entorno, mas de maneira mais veemente pela persona do marido é o que hoje se entende como uma discussão sobre gêneros. Esta discussão vem sendo tratada há séculos²⁸, mas somente a partir do século XX ganhou respaldo e reforço por parte de uma gama de teóricos, filósofos, sociólogos, bem como de outros autores. Estes questionam o princípio de organização do mundo a partir do androcentrismo, no qual a humanidade é dividida em sexos (homens e mulheres) e atribui a cada um deles uma natureza própria, quando, na verdade, constata-se que se trata de uma construção social do papel a ser desempenhado por homens e mulheres.

Tal construção é legitimada simbolicamente pela sociedade ao passo que se oculta a construção dessa divisão arbitrária que confina a Mulher no mito do Eterno Feminino, a barreira simbólica que a impede que ela transcenda de objeto social para um sujeito livre e criador de projetos, enquanto o Homem possui maior liberdade para realizar-se no mundo e deixar suas marcas nele, como designa Simone de Beauvoir (1980).

Segundo a filosofia existencialista de Beauvoir, não há propriamente uma diferenciação natural entre as identidades de homens e de mulheres para serem respectivamente masculinas e femininas; ocorre que os gêneros - masculino e feminino - e a construção dos papéis sociais é comumente associada ao sexo biológico, implicando no senso comum de que homens são biologicamente masculinos e as mulheres, femininas. Desta forma, homens devem representar papéis masculinos e mulheres devem representar papéis femininos, justificando a partir daí a ideia de um destino biológico nos discursos sobre os sexos. Sobre esta biologização dos corpos, Bourdieu afirma:

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em

²⁸ Algumas vozes solitárias já promoveram debates, ainda que superficiais, acerca da condição atribuída ao ser feminino ao longo dos últimos séculos, a saber os enciclopedistas Montesquieu, Rousseau e Voltaire, além de Nicolas de Condorcet (séc. XVIII) e Jhon Stuart Mill (séc. XIX), para citar alguns exemplos (apud KEHL, 2016).

estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (BOURDIEU, 2018, p. 21).

Estes fatores levam os indivíduos a responderem inconscientemente às expectativas do ambiente de convivência, o que significa agir como esperado ou, ainda, cumprir determinado papel na sociedade; de forma mais sutil, conduz ao hábito, de forma praticamente imperceptível e automática, tão natural que passa a ser considerada traço biológico e psicológico. A desigualdade, entretanto, passa a ser afirmada na dominação de um sobre o outro, na criação de hierarquias, evidenciando como a dominação masculina desempenhada por homens faz da mulher o segundo sexo, base teórica dos estudos beauvoirianos.

A leitura proposta para a personagem Matilde Vidal que aqui se apresenta aponta para uma nova perspectiva de leitura das obras literárias considerando a experiência da mulher, buscando reivindicar a importância do elemento feminino nessas obras, bem como os vestígios de patriarcalismo nelas contidos. A mulher, apresentada insistente e frequentemente como ser passivo e sem influência no desenrolar das ações, é analisada a partir de um novo ponto de vista, que considera sua experiência e sua contribuição na hierarquia dos fatos narrados, e como sua construção está ligada a questões históricas, sociais e culturais.

A teoria crítica feminista, com sua insurgência em meados do século XX, desponta no cenário mundial visando a discutir e questionar a prevalência do discurso masculino e seu poder em todas as esferas sociais, assim como a disposição da figura feminina como ser passivo e sem influência no desenrolar das ações, centradas na experiência masculina desde sempre. Surge, assim, como elemento de resistência ao discurso machista de exclusão e opressão do feminino, reduzido à sua biologização imputando-lhe inferioridade e fraquezas naturais.

Percebemos que Matilde constrói sua narrativa pessoal quando tem em si, claramente definida, sua percepção de ser mulher, feminina e autêntica, representando-se a si mesmo de acordo com sua essência e agindo conforme suas vontades próprias. Quando decide seu destino, recusa-se a ser somente *objeto* na história de Eulálio, renega

a posição de passividade a ela atribuída e decide ser o *sujeito* de sua própria história.²⁹ Trazendo ao debate a “querela do feminismo”, como Simone de Beauvoir ironicamente definiu a discussão em seu *O segundo sexo* (1949), a mulher, que não é considerada como um ser autônomo e vive à margem daquilo que o homem espera e decide que ela seja, é sempre o Outro³⁰, enquanto “O homem é o Sujeito, o Absoluto” (BEAUVOIR, 1980, p. 10). Ou seja, a relação que os homens mantêm com as mulheres é baseada na submissão e na dominação destas, que estariam aprisionadas na má fé dos homens que a tomam como um objeto.

Matilde assume o papel de objeto na vida de Eulálio, seu objeto de desejo, resultado bem sucedido de seus caprichos *viris juvenis*. E, como tal, viverá à sombra moral do marido, que lhe subjuga e lhe exclui socialmente. Ele, segundo o pensamento de Beauvoir, é o retrato do tipo humano absoluto, o essencial, enquanto ela – o inessencial, o incompleto – deveria ser aquilo que Eulálio desejasse. Mesmo que tal espera seja frustrada por parte do marido, uma vez que Matilde não se curva à sua soberania, este a deixa à margem de seu discurso e não lhe imputa a sua real importância, que será creditada pelo leitor: a narrativa de Eulálio é centrada na sua experiência, na experiência masculina, confirmando seu ponto de vista excludente, unilateral e machista.

Beauvoir nos apresenta em sua trajetória filosófica sobre a categoria de gênero que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar masculino. Olhar este que a corrobora num papel de submissão e comporta significações hierarquizadas dadas à mulher através deste olhar masculino. É ainda este olhar que funda a categoria do *Outro* da autora. De tal forma, afirma ainda que a posição de *Outro* é relativa, mas na sexualidade tal relatividade parece estagnada, encerrada em si mesma, já que “os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições.” (idem, p. 14)

Partindo-se dos pressupostos beauvoirianos, o ser-mulher torna-se mulher somente quando assume sua *feminilidade*. Segundo Beauvoir, esse processo só se torna possível no seio da sociedade na qual se está inserida, o que pressupõe ainda um processo

²⁹ Numa perspectiva psicanalítica, as posições de sujeito e objeto referem-se, consecutivamente, aos gêneros masculino e feminino, que na perspectiva freudiana correspondem ao ser desejante e ao objeto de desejo do Outro, condicionando-se ainda a estas posições rígidas de atividade e passividade no discurso.

³⁰ Segundo Beauvoir, o Outro é sempre o inferior perante um grupo majoritário; é o excluído, o não-pertencente; o hostilizado por ser considerado não-essencial perante o essencial (BEAUVOIR, 1980, p. 11).

de autoafirmação necessário justamente por se tratar do ser feminino, que precisa se denominar e se confirmar enquanto mulher.

Segundo Maria Rita Kehl, a feminilidade³¹ seria “um conjunto de representações que tentam produzir uma identidade entre todas as mulheres; mas que, por isso mesmo, não pode dar conta das questões de cada sujeito” (KEHL, 2016, p. 96), ou seja, cada mulher em particular representa um sujeito em construção.

Quanto ao homem, ainda segundo Beauvoir, esse processo de afirmação se faz desnecessário, uma vez que o homem é o afirmativo, o positivo e só a mulher não é considerada um ser autônomo, mas relativamente ao homem. Entretanto, o homem só consegue afirmar-se em comparação a um outro, tido como seu oposto, ou seja, seu objeto. Nenhum ser almeja ou escolhe ser visto como *Outro*, e as mulheres ali foram colocadas e estagnadas pelos homens.

Mesmo que se volte na história dos tempos remotos, o que se vai encontrar é a constatação de que as mulheres sempre foram subordinadas aos homens, isto porque jamais conheceram a independência em relação a eles. Nem poderiam, de fato. De acordo com Pierre Bourdieu, a dominação masculina é um imperativo que sempre operou nas sociedades por meio de esquemas articulados conjuntamente para que o poder se concentre nas mãos dos homens. A saber, formam um aparelho eficiente de perpetuação e soberania masculina:

Elas são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado (BOURDIEU, 2018, p 56).

Não é sem espanto que Bourdieu discorre sobre a dominação masculina, esta ordem na qual se estabeleceu uma forma de administrar o mundo sob uma perspectiva unilateralmente androcêntrica, mas – e daí vem sua admiração – prontamente respeitada e perpetuada, ainda que repleta de condições e modos de existir intoleráveis que são aceitos como naturais e perdurem ainda até os dias de hoje. A lógica prevalecente na

³¹ Feminilidade, de acordo com Jean-Jacques Rousseau seria um “conjunto de atributos que a mulher precisa oferecer ao homem para sustentar, nele, a virilidade”. Ou seja, a masculinidade precisa ser sustentada pelo trabalho ativo da mulher, enquanto esta corrobora, assim, sua passividade (ROUSSEAU apud KEHL, 2016, p.147).

dominação masculina impede que homens e mulheres sejam vistos como iguais dentro de suas diferenças, diferenças estas que fixam as mulheres, segundo Virgínia Woolf, numa só posição social, como que através de “linhas de demarcação”, que segregam os seres de maneira artificial e injusta. Para Woolf:

Inevitavelmente, nós consideramos a sociedade um lugar de conspiração, que engole o irmão que muitas de nós temos razões de respeitar na vida privada, e impõe em seu lugar um macho monstruoso, de voz tonitruante, de pulso rude, que, de forma pueril, inscreve no chão signos com giz, místicas linhas demarcação, entre os quais os seres ficam fixados, rígidos, separados, artificiais. [...] como um selvagem, ele realiza seus ritos místicos e usufrui dos prazeres suspeitos do poder e da dominação, enquanto nós, “suas” mulheres, nos vemos fechadas na casa da família, sem que nos seja dado participar de nenhuma das numerosas sociedades que compõem a sociedade (WOOLF apud BOURDIEU, 2018, p. 13).

Desta forma, a dominação do homem sobre a mulher se dá tanto na esfera concreta (o mundo visível, das ações) quanto simbólica, ritualística, nos campos da linguagem e do discurso³². É o princípio androcêntrico, que organiza a sociedade de cima para baixo, que funcionou no passado e ainda funciona na atualidade. Esta sociedade considera que o poder é natural e caracteristicamente masculino, negando sutilmente que este possa ser dado ou conquistado por uma mulher. Tal assertiva é considerada um erro nada escolástico por parte dos movimentos feministas. A desvalorização social da mulher é um erro crasso, entretanto, vem sendo operacionalizado exitosamente quando conta, mesmo que de maneira inconsciente, com a adesão das próprias vítimas. Para Bourdieu, se há concordância por parte do dominado, há a naturalização do processo de dominação:

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produtos da dominação, ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados em conformidade com as estruturas mesmas de relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão (BOURDIEU, 2018, p. 27).

Embora o que se comprova tanto nos pressupostos teóricos de Bourdieu quanto de Beauvoir sobre esta adesão involuntária, mas real, da mulher a este estado de coisas

³² O filósofo Michel Foucault define *discurso* como sinônimo de poder, uma vez que traduz e impõe os sistemas de dominação. Segundo ele, o discurso seria “aquilo pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1971, p. 10).

que a submetem e subjugam, como que naturalmente legitimados pela sociedade – e daí reside a maior força da dominação masculina, justamente o fato de que ela não precisa se justificar – não é impossível promover um rompimento com o estado vigente: “há sempre lugar para uma luta cognitiva” (2018, p. 28), afirmou Bourdieu. O chamado para o debate através das lutas feministas torna-se um imperativo crescente no campo das lutas sociais e políticas contra todas as formas de dominação.

É notório em todo o percurso trilhado por Matilde, obtusamente apresentado por Eulálio, que a “mulata” não se aprisiona na condição de passividade que ainda se espera da mulher no início do século XX, especialmente num contexto patriarcal de família influente e afortunada, como a linhagem dos Assumpção. Desde sua infância, Matilde demonstra possuir luz própria, destaca-se por sua espontaneidade e por ser diferente das demais moças com as quais Eulálio socialmente mantinha contato. O que ele não supunha era o fato de estas diferenças virem a se tornar o principal motivo dos infortúnios de sua vida matrimonial, como também financeira e familiar que se sucedem.

Nas relações convencionalmente construídas numa sociedade androcêntrica, é sempre o ser feminino quem abre mão de si para doar-se ao outro: à família, aos filhos, ao lar. O reduto familiar de Eulálio apresenta-se como um espaço no qual se articulavam e se materializavam as distinções entre as posições ocupadas por homens e mulheres. Matilde, como milhares de mulheres, faz jus à sua condição: é boa mãe e boa esposa e assume o papel de Outro quando se torna o local de desejo de Eulálio, quando cede ou aceita suas determinações. Desta forma, o matrimônio surge aqui como uma legitimação do estatuto social que transforma a mulher, Matilde, em objeto, instrumento do lar e do esposo ou, como afirma Bourdieu, o casamento oculta sua “dimensão política da transação matrimonial” (BOURDIEU, 2018, p. 67).

Entretanto, a esposa rompe com este discurso quando, ao ir embora, deixa a filha ainda lactente, com o esposo. Matilde promove uma quebra abrupta na ordem tida como natural, uma vez que abre mão da maternidade em nome de si própria (por motivos não esclarecidos totalmente na narrativa); ela entende que sua condição feminina não a obriga a subjugar-se (como não deveria ser para nenhum ser heterodominado “mulher”) e vai embora, sem a sensação de quem deixou uma dívida não-saldada, mas como alguém, um

ser que não se submete ao encarceramento ou à domesticação. Matilde transgride, quebra as normas tradicionais de contenção e clausura simbólicas impostas pelo marido e some.

Matilde desmonta o jogo do sistema patriarcal no qual está inserida quando mostra que outro fim é possível para ela, um fim diferente do que se lhe impõe; ela desestabiliza um estado de coisas no mundo do esposo, mundo este acostumado ao conforto das injustiças e desigualdades. Este mundo do patriarcado conta com a adesão das vítimas que, através de um jogo de linguagem e de poder sistematicamente produzido e mantido para seduzi-las e aprisioná-las, raramente se dão conta e se manifestam ou rebelam contra esse sistema; “o patriarcado não entende de respeito ao outro” (TIBURI, 2018, 38). Mas Matilde entende, e se respeita ao ponto de abandonar a confortável prisão na qual se constituía seu lar.

A “mulata” restitui a si mesma o seu lugar de fala, ela dá a si mesmo a sua biografia roubada pelo marido quando decide construir-se a si mesma, ocupando um lugar diferente no campo das decisões que dizem direito a sua pessoa. Sem saber, age como uma verdadeira feminista (o feminismo é um movimento que surge a partir de uma desconstrução teórica, a priori. O que Matilde faz parte das ações, e não das indagações) e, sem ter conhecimento ainda do que viria a ser o feminismo, confronta o mundo patriarcal sem sentimento de culpa e devolve a si mesma a autonomia extirpada pelo casamento, uma vez que se torna escrava do lar:

As mulheres são convencidas, por meio de uma combinação perversa entre violência e sedução, que a família e o amor valem mais do que tudo, quando, na verdade, o amor de devoção à família serve para amenizar a escravização que, desmontada, faria bem a todos, menos àqueles que realmente preferem uma sociedade injusta porque se valem covardemente de seus privilégios (TIBURI, 2018, p 19).

Matilde Vidal pode ser aqui comparada com Gabriela, a mulata que tinha cheiro de cravo e a cor de canela, da obra homônima de Jorge Amado. Publicado em 1958, *Gabriela, cravo e canela* tem uma narrativa que se passa no início do século XX, mais precisamente em 1925 e traz no centro da diegese uma “mulata” que se torna símbolo de um erotismo involuntário e acaba subvertendo a cultura local quando, em vez de querer casar (como prevê a cultura dominante), prefere manter sua liberdade, numa verdadeira inversão de papéis – Gabriela não quer dar a nenhum homem os direitos sobre seu corpo, sobre ela, conseqüentemente.

Gabriela é uma mulher autônoma e sensual, e representa a resistência feminina aos moldes de subjetivação da imagem da mulher brasileira à época e na própria narrativa. Ela é o diferente, não se submete, não cede às promessas de luxo, terras e riquezas; uma mulher que não precisava de roupas de seda para ser bela ou de perfumes para ter um cheiro inebriante – Gabriela não precisava, principalmente, de casamento para ser feliz. Desta forma, contraria a lógica machista e também desestabiliza o estado de coisas imposto pela ordem do sistema patriarcal tão fortemente impressa no modo de vida da pequena Ilhéus. Casar? Queria não! Senhora Saad? Queria ser também não. Queria ser quem quisesse ser, queria andar descalça e ser cobiçada pelos homens da cidade.

Gabriela rompe com o discurso androcêntrico filiado ao sistema patriarcal da conjuntura coronelista da época, desidentificando-se, questionando e desobedecendo a ideologia reinante. Numa época em que a honra masculina se lavava com sangue, Gabriela – que trai o esposo Nacib – inaugura um novo desfecho para os ilheenses, passando de esposa à amante, como lhe convinha, mas quebrando a tradição da morte como única solução plausível para punir o adultério, considerado delito feminino³³.

Gabriela e Matilde não tinham conhecimento ou noção dos conceitos de empoderamento e ressignificação feminina, tampouco sabiam da existência de qualquer movimento feminista que eclodiria pouco tempo depois. “Mulatas”, sensuais e capazes de lidar com sua sexualidade, bem como de tomar decisões, as duas personagens femininas representam novos paradigmas possíveis para o vislumbre feminino, ambas libertas e consistentes psicologicamente, confrontando, a seu modo, um mundo repleto de machos-alfa, como a Ilhéus do esplendor cacauero e o Rio de Janeiro aristocrata.

As narrativas de *Leite Derramado* (2009) e *Gabriela, cravo e canela* (1958) têm ainda em comum o fato de ambas se passarem no início do século XX (embora Leite Derramado faça um retorno ao passado através das memórias de Eulálio e se prolongue décadas à frente no tempo cronológico) trazendo, assim, as duas personagens – Gabriela e Matilde - com características comuns ao que se poderia intitular sujeitos modernos. A modernidade, que pode ser marcada historicamente a partir do século XIX, é um momento

³³ Para a psicanálise, o adultério é “a verdadeira iniciação erótica das mulheres casadas, lugar imaginário em que uma mulher efetua uma escolha a partir de seu desejo, em vez de permanecer no lugar de escolhida para realizar os desejos do marido” (KEHL, 2016, p. 82-83). Embora seja escolha operada pela mulher, nada garante que na relação adúltera a mulher não seja tão instrumentalizada pelo homem quanto no casamento.

em que se ampliam os conceitos de sujeito bem como seu estudo e investigação, uma vez que data nele o surgimento da psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939), que provocará uma reviravolta científica e cultural do conhecimento feminino, especialmente, alterando também seu modo de vida. Segundo as historiadoras Geneviève Fraisse e Michelle Perrot³⁴, o século XIX é:

O momento histórico em que a vida das mulheres se altera ou, mais exatamente, o momento em que a perspectiva de vida das mulheres se altera: tempo da modernidade, em que se torna possível uma posição de sujeito, indivíduo de corpo inteiro e atriz política, futura cidadã. Apesar de a extrema codificação da vida cotidiana feminina, o campo das possibilidades alarga-se e a aventura não está longe (FRAISSE; PERROT apud KEHL, 2016, p. 25).

As colocações das historiadoras podem ser consideradas afirmativas, mas com restrições. À medida que se valorizam os conceitos de indivíduo e sujeito (endossados pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão – originalmente escrito em 1789 e reformulado em 1848) através das conquistas jurídicas que darão condições para o exercício da democracia e da cidadania, neste período também as liberdades individuais e as convenções sociais serão antagonizadas, inibindo a manifestação pública, por exemplo, de sentimentos espontâneos, considerados fora do normal: “expressões emocionais espontâneas passam a ser muito ameaçadoras para o sujeito, porque desorganizam a imagem que ele pretende manter em público” (FRAISSE; PERROT apud KEHL, 2016, p. 37).

Desta forma, papéis masculinos e femininos serão previamente determinados para cumprir uma exigência social, sendo interpretados pelos indivíduos para convencer a sociedade de que se tratava da verdade interior daquele sujeito. Aos homens, cabia desempenhar os papéis pré-estabelecidos de suprir financeiramente as necessidades da família através o trabalho, bem como participar ativamente da esfera pública; às mulheres cabia a obrigação de manter a harmonia e a tranquilidade do lar e do marido. Desta forma, a estrutura social obedece a um padrão de organização tradicional que tem como estrutura nuclear a família, o casamento “não entre a mulher e o homem, mas entre a mulher e o lar” (Idem, *ibidem*, p. 38).

³⁴ FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle. Introdução: ordens e liberdades. In. DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs.). **História das mulheres no Ocidente**. Trad. Claudia e Egito Gonçalves. v. 4. Porto: Afrontamento, 1995, p. 9.

Estes foram alguns dos preceitos que se confirmaram na modernidade, a partir do século XIX. Sobre este período, Michel Foucault afirma que “há, sem dúvida, uma vontade de verdade no séc. XIX que não coincide nem pelas formas que põe em jogo, nem pelos domínios de objeto aos quais se dirige” (FOUCAULT, 1971, p. 16), ou seja, é um período de ebulição e, mesmo de contradições. Assim, a modernidade traz consigo o caráter da multiplicidade, uma vez que não é unívoca. Como ainda explica Maria Rita Kehl, uma insurgência de discursos distintos e opostos marca a modernidade, discursos estes que entram em choque com os padrões comportamentais e com ideais de feminilidade propagados pelo senso comum. A partir deste embate de ideias, de acordo com Kehl,

Os ideais de submissão feminina contrapõem-se aos ideais de autonomia de todo sujeito moderno: aos ideais de domesticidade contrapõem-se os de liberdade; à ideia de uma vida predestinada ao casamento e à maternidade contrapõem-se a ideia, também moderna, de que cada sujeito deve escrever seu próprio destino, de acordo com sua própria vontade (KEHL, 2016, p. 38).

É aí que reside a singularidade de Matilde: ela é uma mulher moderna vivendo em um reduto obsoleto, marcado pelo patriarcalismo, ao qual não se submete. O seu modo de agir durante toda a narrativa ultrapassa o senso comum do papel historicamente destinado às mulheres: as rainhas do lar e mães exemplares. Matilde era boa mãe, entretanto, era melhor mulher (melhor que o homem que ele se sabia ser) como reconhece o próprio narrador: “Não sei se existe um destino, se alguém o fia, enrola e corta. Nos dedos de alguma fiandeira, provavelmente a linha de vida de Matilde seria de fibra melhor que a minha, e mais extensa” (BUARQUE, 2009, p.55).

Matilde era espirituosa, cheia de vida dentro de si (representada pela metáfora do leite, que também era abundante em seus seios fartos), mas sofre, após casar-se com Eulálio, um tipo de violência comum e cotidiana, denominada por Pierre Bourdieu³⁵ de violência simbólica: “uma violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento” (BOURDIEU, 2018, p.12), que acaba por tirar-lhe o vigor de viver.

³⁵ BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Trad. Maria Helena Kühner. 6. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.

Este tipo de violência se manifesta quando ela é impedida de emancipar-se, que em outras palavras, representa ser o que ela realmente é; quando é impedida de exercer e gozar a liberdade de sua feminilidade, com toda sensualidade e sexualidade de que era dotada, sendo anulada pelo esposo e ostensivamente apagada por ele (o que deixa claro que se trata de uma tentativa vã de anular na esposa os traços característicos de sua raça original). Eulálio mostra-se um ser ambíguo durante toda a narrativa: ao legitimar seu preconceito com julgamentos ao caráter de Matilde (a lascívia e o erotismo comumente atribuídos ao negro seriam as explicações naturais para um possível adultério). ao mesmo tempo, tenta camuflar seu racismo criando a falsa ilusão de ser “um adulto sem preconceitos de cor” (BUARQUE, 2009, p. 20).

Matilde, diferente do esposo, apresenta-se constante durante toda a narrativa: sua personalidade é una, sua espontaneidade se mantém em toda a sua trajetória, fatores que contribuem para que ela, com seu modo de agir, questione através de suas atitudes o status quo patriarcal ao optar por si mesma, por desobedecer ao marido em nome de sua autoafirmação. Desobedecê-lo é desmontar o jogo no qual ele joga, é provar que há um outro mundo possível, no qual não seja necessário desabonar o outro para se reafirmar. Matilde exerce sua liberdade individual de buscar a felicidade a seu modo, o que, para Jessé Souza “equivale a garantir as precondições de realização expressiva dos indivíduos” (SOUZA, 2018, p. 424).

A personagem em estudo se reinterpreta ao mudar o padrão esperado para as experiências femininas: o casamento não é aceito por ela como um par de algemas à sua identidade e conjunto de vontades singulares que a definem. Matilde abandona o marido sem maiores explicações, provocando um furo no muro da existência do marido, emancipando-se simbolicamente ao quebrar as amarras da condição que, amiúde, a tentava privá-la de si mesma. Ela se reconcilia com seu signo “mulher” ao não ceder a uma definição de identidade heteroconstruída pelo contexto patriarcal, “no feminismo, a identidade é um elemento da construção de si que passa necessariamente pelo autorreconhecimento de cada um acerca de si mesmo” (TIBURI, 2018, p. 22).

O que se constata, entretanto, na fortuna crítica psicanalítica e numa análise social mais cuidadosa, é a dificuldade de as mulheres deixarem de ser objetos devido à posição subjetiva de inferioridade social que ocupam desde os primórdios, como também pelo fato de que uma vasta gama das produções a respeito dos saberes sobre elas serem feitas

a partir do olhar masculino (o homem é o detentor do conhecimento e do discurso médico, filosófico, político, etc). Matilde não pode, pois, lutar sozinha contra todo um sistema que se impõe contra sua condição feminina, uma vez que, como afirma Judith Butler: “a categoria das mulheres, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca a emancipação” (BUTLER, 2017, p. 20). Assim, Matilde em sua pequenez apenas reage, a seu modo, à posição que lhe é imposta, sem contendas ou discussões, mas com silêncio e ausência, desestabilizando todo o processo de reificação ao qual se via submetida.

Butler preconiza ainda: “se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é” (Idem. Ibidem, p. 21), referindo-se à exaustiva discussão acerca dos gêneros e sua capacidade de definir o masculino e o feminino, bem como o uso desse conceito para controlar social e domesticamente os seres humanos. Matilde é mulher, mas pode também ser vista como uma tentativa de consolidação de um novo modo possível de exercer sua feminilidade, sem incorporar papéis pré-definidos de modo engessado pela conjuntura social. Ela não se permite ser medíocre em sua existência, ao passo que assume as consequências de assumir o risco de ser quem almeja, confrontando o marido, a sogra, a lógica e as expectativas sobre ela.

A partida de Matilde e o abandono da filha e do esposo nos apresentam uma mulher que, em pleno uso de sua sanidade e racionalidade, consciente dos jogos de poder nos quais está envolvida, decide revidar, impondo sua ausência como chaga aberta na existência do marido. A tragédia final de Matilde (morrer em um sanatório, longe de todos) pode simbolizar, entretanto, a dificuldade específica das mulheres de criarem um novo percurso, um novo destino, um novo discurso que venha responder suas necessidades urgentes e crescentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada, com aporte da literatura selecionada em nosso trabalho nos leva a concluir que nossa sociedade, uma sociedade afirmativamente androcêntrica, é organizada através de um processo simbólico de dominação do masculino sobre o feminino operado através de uma educação que inculca e incorpora, eficazmente, sua naturalização. Esse processo de violência simbólica, sutil e invisível, torna a supremacia masculina algo inevitável e indiscutível, uma vez que está presente em toda a ordem social como resultado de um trabalho incessante de reprodução histórica, na qual os homens e as instituições civis trabalham a fim de perpetuar sua supremacia. Seu êxito se constata quando, involuntariamente, tem-se a incorporação do feminino – o dominado – a esse processo, aderindo-o sem questioná-lo (na maioria das vezes, por não dispor dos mecanismos ou instrumentos de conhecimento dessa mesma dominação), o que o torna legítimo e eficaz.

Desta forma, a tendência à submissão manifestada naturalmente pelas mulheres é o resultado coordenado da eficiência dos mecanismos e das estruturas sociais, criadas e mantidas duradouramente pelos meios e instituições que lhe fundaram e trabalharam com afincamento para a sua reprodução. Assim, esse poder simbólico é acatado e perpetuado porque conta, inadvertidamente, com a aceitação e colaboração dos subordinados, tal qual como apresenta-se construído. Desconstruir essa ordem “natural” das coisas estabelecidas e reproduzidas há tantos séculos é a batalha maior que se apresenta ao movimento feminista que, muito além de atacar as estruturas consagradas de funcionamento dessa estrutura, como a unidade doméstica – onde se acreditava operar com mais força a dominação masculina – deve convocar uma revolução mais abrangente, como afirma Bourdieu, num campo de atuação muito maior, a saber, todas as instituições que compõem o aparelhamento do Estado e possuem poder para uma transformação de consciências e vontades – é o que torna esta luta uma luta política.

A personagem que nos propusemos a analisar, Matilde Vidal, deixa claro a partir de suas atitudes autônomas a partir do casamento com Eulálio Montenegro d’Assumpção, último representante de uma aristocracia em processo de extinção, que ela não se compraz no seu papel de *Outro*, que a submetia a assumir um papel rígido de submissão e desprovemento de vontades próprias. O marido, que agindo de má-fé, tolhe suas

liberdades individuais para que ela, aos poucos, se enquadre no perfil da esposa de um aristocrata, via na própria ascensão política um fim para todas as coisas. Matilde, por sua vez, representa uma centelha da sociedade feminina inconformada com o projeto de vida burguês, falido moral e economicamente, oferecido a ela por Eulálio: manter-se presa nas malhas de um discurso que confere às mulheres um lugar fixo na produção da felicidade doméstica. Ela, entretanto, modifica esse discurso a seu favor quando se impõe e se inscreve nele como sujeito, como significante, como mulher plena da consciência de si mesma.

A vida de Matilde é curta (nasceu em 1912 e teria falecido em 1929), bem como sua passagem pela vida de Eulálio, entretanto, é suficientemente determinante ao ponto de deixar marcas profundas, que serão carregadas por ele até o leito de morte. É como se, numa inversão de papéis, tivéssemos um negro açoitando o seu senhor branco que, inábil, não consegue defender-se ou libertar-se do tronco e é chicoteado de modo a criar na pele cicatrizes perenes. A incrível e desejada **mulata**, bela e sensual, que é capaz de fazer um homem medíocre sentir-se “o maior homem do mundo” (BUARQUE, 2009, p. 46) é uma representação do feminino tolhido amiudemente, acuado, mas não dominado. Matilde não se deixa vencer e, embora sua história seja breve, com poucas alegrias e um triste final – uma pena imputada à sua transgressão? -, o que se pode extrair de sua persona é seu apreço por sua liberdade e por suas origens, sua leveza e bondade de espírito e sua simplicidade.

Matilde não pode relatar a si mesma na diegese. Esse aspecto é salutar: sua história é contada exatamente por aquele que lhe oprime e a transforma em vítima, aprisionando-a. Matilde está presa no modo de vida e no discurso de Eulálio, desejo já manifestado por ele quando a conheceu: “Imaginei que abraçá-la de surpresa, para ela pulsar e se debater contra meu peito, seria como abafar nas mãos o passarinho que capturei na infância” (op. cit., p. 21). Ela era o pássaro, livre e independente, que cai nas mãos de Eulálio e conhece as grades de uma prisão simbólica, chamada casamento. Ela não fala por si, mas o leitor pode inferir sua condição pelas falas do narrador, pelo que revela, mas, principalmente, pelo que oculta em sua exposição.

Matilde é o mistério, o elemento surpresa, e isso se confirma não só pela maneira que entra na vida do narrador, mas especialmente pelo modo que sai: ela impõe a força de sua presença justamente com a sua ausência; não se explica antes de partir e não levar

consigo a filha geram em Eulálio os sentimentos mais angustiantes com os quais tem de lidar, a saber: dúvida, incerteza.

Matilde não é a mulher que Eulálio decide e impõe que ela seja, uma vez que não pode e não permite ter sua existência aprisionada nem em sua anatomia, nem em um sistema de valores que a subjagam e submetem a uma condição de inferioridade por ter nascido sob o signo do feminino. Matilde luta com as armas que possui, armas fracas, diga-se de passagem, mas defende sua individualidade e não se deixa prender pelo conjunto de convencionalidades impostas pelo sistema patriarcal que mascara um tipo de poder imbricado sutilmente nas relações mais naturais. Matilde configura-se como um *vir-a-ser*, um sujeito feminino em todas as suas possibilidades e potencialidades.

A análise proposta aqui para a personagem já colocou em evidências que a mesma fora relegada a uma posição secundária na narrativa – apesar de reconhecida sua relevância na ordem dos fatos narrados e, especialmente, na vida do narrador – em virtude de o mesmo ser um sujeito imerso no pensamento e na esfera patriarcal segregacionista pautado nas díades autoridade x obediência, poder x submissão, entre outras. Destarte, sua narrativa naturalmente confina Matilde a uma subposição, uma posição de inferioridade e passividade, à sombra de sua experiência, a experiência masculina, na qual ela não aceita ficar.

Foi este status de aparente irrelevância atribuído à Matilde que nossa análise se propôs confrontar, buscando reivindicar a relevância desta personagem na ordem dos eventos que marcam a vida do narrador a partir de sua aparição. Nossa leitura buscou valorizar a experiência feminina, desconsiderada pelo ponto de vista do narrador, tida como evento natural e consonante com o modo de vida do qual se origina. Visamos também a atribuir à Matilde uma posição de resistência contra o conjunto de códigos injustos, transgredindo-os e tornando-se sujeito de sua própria história.

A “mulata” viçosa, vista pelo narrador também como objeto de desejo juvenil e de satisfação sexual, como objeto de posse e capricho pessoal, é alçada a uma condição maior dentro da diegese em nossa leitura: Matilde é o próprio leite, o elemento vital para dar sentido à vida de Eulálio como o alimento primeiro de um ser vivo, a essência do doar-se; mas tal qual o leite, se derrama e não permite que se recupere, escorrendo entre os dedos do marido, que jamais voltará a tê-la e, muito menos, a beber de sua fonte.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Nota de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. Duas Cidades; Ed. 34. São Paulo. 2003.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução Christina Baum. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. 3. ed. Chapecó: Argos, 2012.
- ALENCAR, José de. **Iracema**: lenda do Ceará. 6. ed. São Paulo: FTD, 1999.
- ALENCAR, José de. **Senhora**. 6. ed. São Paulo: FTD, 1999.
- ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. 5. ed. São Paulo: FTD, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de estética**: teoria do romance. São Paulo: UNESP, Hucitec, 1998.
- BARTHES, Roland. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 4. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas I). p.197-221.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina: 1976.
- BUARQUE, Chico. **Leite Derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 15 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CESAR, Guilhermino. O romance brasileiro contemporâneo. In: **Caravelle**, n. 5, 1965. pp. 7-16.
- CHIARELLI, Stefania et al. **O futuro pelo retrovisor**: inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

COETZEE, J. M. **Mecanismos internos: ensaios sobre literatura (2000-2005)**. Trad. Sérgio Flaskman. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2011.

COMPANGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1969.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In: **Terra roxa e outras terras – Revistas de Estudos Literários**. v. 17, dez./2009.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

FOUCALT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance e outras considerações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FONSECA, Rubem. **O Cobrador**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1979.

FORSTER, Edward M. **Aspectos do Romance**. São Paulo: Globo, 1998.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48 ed. São Paulo: Global, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

HAMON, Philippe. **Categorias da Narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, n/d.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Organização e apresentação Antonio Paulo Graça; Tradução: Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário: 1995.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KONDER, Leandro. **As artes da palavra: elementos para uma poética marxista**. São Paulo: Boitempo, 2005.

LEA-PLAZA, Ana. O quixotismo em Leite Derramado. In: NETO, Godofredo de Oliveira. **O pós-pós moderno: novos caminhos da prosa brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003.
LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10 ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUCKÁCS, Georg. **A teoria do Romance**. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 70. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUC, 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Porto: Livraria Almedina, 2000.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van et al. **Categorias da Narrativa**. Lisboa, Vega Universidade, s.d, p. 27

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

TORRES, Humberto. Para além da pós-modernidade: uma análise de Leite Derramado. In: NETO, Godofredo de Oliveira. **O pós-pós moderno: novos caminhos da prosa brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2011.

Artigos em periódicos:

AGUIAR, Christiano. Prosa contemporânea brasileira e violência. **Revista Continente**, 207. ed., mar. 2018. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/203/prosa-contemporanea-brasileira-e-violencia>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

FERRARINI, Pâmela Pitágoras Freitas Lima; MAGALHÃES, Livia Diana Rocha. O conceito de memória da obra freudiana: breves explicações. **Estudos Interdisciplinares em psicologia**. v. 5, n. 1, p. 109-118, junho/2014. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/eip/v5n1/a08.pdf>>. Acessado em 04/10/2018

ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira do. O lugar mítico da memória. **Morpheus – Revista eletrônica em Ciências Humanas** – Ano 01, n. 01, 2002 – Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/4011>>. Acesso em :25/09/2018

SCHWARZ, Roberto. Brincalhão, mas não ingênuo. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803200908.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2018.