

***Velho Francisco, Leite Derramado,***  
**o Brasil de Chico Buarque**  
**– memórias da decadência em verso e prosa**

*Mírian Sumica Carneiro Reis<sup>1</sup>*

**Resumo:** O ensaio *Velho Francisco, Leite Derramado, o Brasil de Chico Buarque – memórias da decadência em verso e prosa* propõe uma leitura comparada entre música e literatura, considerando o papel do intelectual engajado, Chico Buarque, que, em suas produções assume uma postura crítica e apresenta um panorama do Brasil, nem sempre positivo, mas estrategicamente pautado nas memórias da decadência de projetos políticos e culturais falidos e falhados, subvertidos na contemporaneidade por novas relações de poder.

**Palavras-chave:** memória, identidade, música, literatura

**Résumé :** L'essai *Velho Francisco, Leite Derramado, o Brasil de Chico Buarque – memórias da decadência em verso e prosa* propose une lecture comparative entre la musique et la littérature, compte tenu du rôle de l'intellectuel engagé Chico Buarque qui, dans ses productions, assume une position critique et présente une vue d'ensemble du Brésil pas toujours positive, stratégiquement guidé par les mémoires de la désintégration de projets politiques et culturels qui ont échoué dans un monde contemporain subverti par de nouvelles relations de pouvoir.

**Mots-clés :** mémoire, identité, musique, littérature

Chico Buarque é um artista brasileiro que se projetou no cenário musical brasileiro no ano de 1966, quando a música “A banda” venceu o Festival da Música Brasileira daquele ano. Na verdade, antes mesmo de sua revelação como novo talento neste festival, a música já fazia parte da sua vida, em composições infantis, nunca gravadas, nas cantigas e influências das irmãs, em especial a mais velha, também cantora, Miúcha, e dos muitos amigos artistas e intelectuais do seu pai, o professor, historiador e jornalista Sérgio Buarque de Hollanda.

O engajamento é uma marca forte da trajetória de vida e obra de Chico Buarque, especialmente nas canções e no teatro (tanto nas adaptações quanto nas produções em parceria com dramaturgos de esquerda, como Augusto Boal, por exemplo). A crítica social assegura o seu lugar como cidadão, que se vale da arte para denunciar problemas e propor (sonhar?) novos caminhos. É o que defende Adélia Bezerra de Menezes no livro *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*:

Essa crítica também se recortará enquanto denúncia – ora configurada através da mera apresentação de uma situação cotidiana dramática ou trágica (como é o caso de *Pedro Pedreiro* e *Construção*), ora através das ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, no falso adesismo de *Vence na vida*

---

1. Doutora em Teoria pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista FAPERJ. Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

quem diz sim, paródica, tal como *Sabiá*, em *Bom conselho* e na maior parte das canções da *Ópera do malandro*, alegórica em *Fazenda Modelo*); ora através desse “processo de deslocamento”, que consiste no tratamento de temas candentes da temática nacional, projetada num tempo passado da história brasileira, como em *Calabar*<sup>2</sup>.

Neste sentido, Chico Buarque é um homem do seu tempo, e sua arte reflete a condição ideológica quase como um imperativo, já que, para alguém que começou a sua atuação social num momento conturbado como o da ditadura militar brasileira (e mesmo depois, na recente abertura e suas abissais fraturas, derrocadas e dissoluções), não havia meio-termo: um cidadão só poderia ser contra ou a favor do regime. Contudo, o engajamento do artista, que tomava partido em movimentos anti-ditatoriais e usava sua arte para esse fim, não pode ser considerado como modo de leitura exclusivo das suas produções. É arriscado e redutor buscar na poesia a intencionalidade do poeta, afinal, nem toda música que se lê como de protesto surgiu com essa intenção, do mesmo modo que letras aparentemente inocentes e românticas podem carregar sentidos de crítica social. É o que o próprio autor avisa em entrevista a Judith Patarra, em 1973, ao falar do equívoco em rotular *Construção* como música de denúncia ou protesto:

Tudo é ligado. Mas há diferença entre fazer a coisa com intenção ou – no meu caso – fazer sem a preocupação do significado. Se eu vivesse numa torre de marfim, isolado, talvez saísse um jogo de palavras com algo etéreo no meio, a Patagônia, talvez, que não tem nada a ver com nada. Em resumo, eu não colocaria na letra um ser humano. Mas eu não vivo isolado. Gosto de entrar no botequim, jogar sinuca, ouvir conversa de rua, ir ao futebol. Tudo entra na cabeça em tumulto e sai em silêncio. Porém resultado de uma vivência não solitária, que contrabalança o jogo mental e garante o pé no chão. A vivência dá a carga oposta à solidão e vem da solidariedade – é o conteúdo social. Mas trata-se de uma coisa intuitiva, não intencional: faz parte da minha formação que compreende – igual aos outros da mesma geração – jogar bola e brigar na rua, ler histórias em quadrinhos, colar, aos seis anos, cartazes a favor do Brigadeiro por causa dos meus pais, contrários ao Estado Novo<sup>3</sup>.

É como sujeito agente na/da história que Chico Buarque apresenta configurações do real em suas produções. Assim, as vertentes críticas, utópicas, políticas e românticas se mesclam e conseguem desvelar tanto sentimentos universais quanto marcas identitárias brasileiras muito específicas, como em *Feijoada completa* (1978) e *Cotidiano* (1971), em que a vida comum, de pessoas comuns, vira enredo e representação de um modo de vida tipicamente popular brasileiro – e, para especificar mais, uma experiência de ser carioca.

A conjuntura política ainda pode ser lida em suas canções, mesmo passados os anos de chumbo da ditadura, em músicas como *Pelas tabelas* (1984), em que se pode considerar o trecho “quando vi todo mundo na rua de blusa amarela / eu jurei que *ela* era que vinha chegando...” (grifo meu) como uma alusão ao movimento pelas eleições diretas para presidente, encabeçado pela proposta de emenda à constituição denominada Dante de Oliveira, no ano de 1983, que mobilizou milhares de pessoas em manifestações públicas, vestindo amarelo e carregando bandeiras amarelas, como a subscrição “eu quero votar para presidente”. A vitória desse movimento representaria o fim do poder ditatorial militar, que, desde 1964, cerceava os direitos constitucionais do povo brasileiro, inclusive o de voto. Seria “ela”, a democracia? O marco dessas manifestações foi o comício do Vale do Anhangabaú, em São Paulo, em 25/01/1984, quando diversos partidos de oposição ao regime se uniram e mobilizaram aproximadamente 300 mil pessoas, exigindo as “diretas já”.

---

2. MENEZES, Adélia Bezerra de, *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, São Paulo, 3. ed. amp., Ateliê Editorial, 2002, p. 143-144.

3. *Ibid.*, p. 145.

Em 1987 foi convocada a 5ª Assembleia Constituinte, presidida por Ulysses Guimarães, cuja missão era elaborar e propor a nova Constituição (a Constituição Cidadã), que seria promulgada em 1988. É também no ano de 1987 que Chico Buarque lança o álbum *Francisco*, que contém a música *O velho Francisco*, objeto de leitura desta comunicação.

“Vida veio e me levou” é o refrão de *O velho Francisco*. A letra conta a história de um idoso, doente e decrépito, que narra a sua biografia enquanto espera pela morte, num leito de hospital qualquer. Muitas leituras metafóricas podem ser feitas a partir dessa música, especialmente se se pensa que ela foi lançada num momento em que o projeto ditatorial está falido, do mesmo modo que a narrativa é o relato de uma vida fracassada, de alguém que ascendeu a um alto estágio de poder, mas que terminou miseravelmente, à mercê da boa vontade alheia até mesmo para atividades básicas, como alimentar-se e lavar-se.

A partir das memórias desse velho moribundo, é possível fazer um passeio por diversos momentos históricos. Ele é um homem negro, que fora “alforriado pela mão do imperador”, ou seja, que viveu a transição do regime escravocrata para um de liberdade, que marcou, inclusive, o fim do Império Brasileiro e a mudança para o regime republicano. Ao contrário do que ocorreu com a maioria dos escravos libertos, ele tornou-se um *self made man* autodidata, que aprendeu a ler “jornal, bula e prefácio”, sem ajuda de professor, do mesmo modo que, graças às suas conquistas, frequentou “palácios sem fazer feio”.

Cada degrau galgado é destruído pelas mudanças históricas, marcadas pelo refrão “vida veio e me levou”. Ainda assim ele não desiste, e se adapta às novas tendências. Se não há mais palácios, ele vira navegador e parte para o empreendimento neo-imperialista do início do século XX, e, assim como muitos países europeus e como os Estados Unidos, também se torna “vice-rei das Ilhas da Caraíba” (ou Ilhas do Caribe). Perdido o poder sobre as ilhas devido às guerras de independência, ele tenta a China como novo negócio lucrativo, e chega a possuir minas de prata e jazidas, mas toda a riqueza é perdida também.

O relato autobiográfico deste personagem é circular. Cada epopeia do passado é minada pelo chamado do presente: “hoje é dia de visita / vem aí meu grande amor / ela vem toda de brinco, vem todo domingo / tem cheiro de flor”<sup>4</sup>. Este chamado não representa necessariamente a realidade, pode não ser domingo e esse grande amor pode ser apenas mais uma das lembranças do passado. Contudo, este aparente presente é o frágil elo entre o que resta de lucidez e o mundo das reminiscências, sobretudo quando estas já não são confiáveis, como o próprio narrador avisa na estrofe final da canção: “acho que fui deputado / acho que tudo acabou / quase que já não me lembro de nada / vida veio e me levou”.

A condição de fracasso e abandono desse idoso aponta para uma derrocada que vai além das metáforas sobre política e traça, mesmo que implicitamente, um panorama social burguês em que a velhice é relegada ao ostracismo porque afronta a cultura do novo. Este velho não tem outra ocupação além de lembrar, e a recordação de tempos de poder e força é o consolo possível para a condição degradante em que se encontra, tão à mercê da boa vontade alheia, como quando diz “hoje não deram almoço, né / acho que o moço até / nem me lavou”.

A repetição é uma forma de atualização desse passado, vivificado no presente muitas vezes a partir da invenção. O velho precisa narrar a sua biografia como forma também de revisar condições nem sempre favoráveis, e a invenção é a estratégia para ajustar as contas com o passado, por isso essas memórias também não são tão confiáveis. É o que defende William Stern, em citação feita por Ecléa Bosi:

---

4. BUARQUE, Chico, *O velho francisco*, 1987, Disponível sur : [http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=ovelhofr\\_87.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=ovelhofr_87.htm), [06/03/2014].

A função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descartado, o desagradável, alterado, o pouco claro ou confuso simplifica-se por uma delimitação nítida, o trivial é elevado à categoria do insólito; e no fim formou-se um quadro total, novo, sem o menor desejo consciente de falsificá-lo<sup>5</sup>.

Como o velho já não desempenha uma função social e, por isso, é relegado a uma condição desfavorável, sua atenção – especialmente se estiver enfermo - se volta sempre para o tempo em que ele fora feliz, em que as pessoas eram diferentes, em que tudo era melhor (mesmo que não seja necessariamente verdade). Nota-se aí uma inversão no papel que esse velho desempenha na sociedade. Ele já não é o portador de um saber exemplar, adquirido através da experiência de quem viveu muito. Na sociedade industrial, o seu saber e sua narrativa de vida não se enquadram no ritmo e nos valores que a experiência moderna impõe. Esse é um aspecto para o qual Walter Benjamin já chamava a atenção em seu ensaio “O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”<sup>6</sup>.

Se, nas sociedades pré-modernas, a função social do velho era exatamente a de lembrar, hoje, essa função está desfigurada e o velho perdeu sua autoridade em nome do sentimento burguês de horror à morte, que faz com que os idosos sejam trancafiados em asilos e sanatórios (ou, eufemicamente, em casas de repouso ou casas de saúde). No ritmo acelerado de atividades do homem burguês moderno, já não há tempo para cuidar do idoso, com suas limitações físicas naturais, em seu tempo e reflexos mais lentos, nem tampouco para ouvir relatos que não possuem mais caráter de exemplaridade. É o que defende Walter Benjamin ao afirmar que:

Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar a sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele havia se encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor<sup>7</sup>.

Na contramão dessa autoridade da sabedoria, o velho da canção de Chico Buarque fina-se em seu monólogo, sem espectadores, e desnuda, em seu declínio, a decadência de projetos coletivos ao longo da história (a escravidão, as conquistas imperialistas, a política, o poder adquirido por meios escusos). A falência do indivíduo se confunde com a de determinadas estâncias sociais, e a memória desse velho é a guardiã, não mais da experiência exemplar, mas do seu oposto, da experiência da decadência, transposta no campo estético da música.

Este é o principal ponto de aproximação entre o enredo de *O velho Francisco*, a música de 1987, e o romance *Leite Derramado*, também de Chico Buarque, publicado em 2009. Segundo afirmação do autor, em algumas entrevistas e matérias jornalísticas, a canção inspirou o romance, cujo enredo trata das memórias do narrador-protagonista, Eulálio Montenegro d’Assumpção, moribundo centenário em franca decadência financeira, física e moral.

---

5. BOSI, Ecléa, *Memória e sociedade – lembranças de velhos*, São Paulo, 15. ed., Companhia das Letras, 1994, p.68.

6. BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed., Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1).

7. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed., Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1), p. 208 - 209.

A narrativa do romance se apresenta como constructo metaficcional que dialoga: com textos fundadores de uma identidade patriarcal brasileira, como as obras de Gilberto Freyre, entre outros cientistas sociais; com a historiografia oficial; através da ironia e do pastiche para marcar o anseio de restaurar uma identidade de família baseada no nome e no valor do indivíduo burguês que reivindica um berço, e com a própria literatura, cujos ecos ressoam na voz de um narrador que tenta construir uma autobiografia.

Eulálio Montenegro d'Assumpção é o nome de batismo do narrador. Eulálio Assumpção é o legado herdado pelo narrador e transmitido aos seus descendentes. A sucessão dos personagens homônimos traça um panorama histórico do Brasil através da condição social em que cada um desses Eulálio se encontra, em seu tempo, de modo que mais do que personalidades individuais, o que o nome de família demonstra é a superfície social e moral por onde transitaram os personagens. É o que defende Pierre Bourdieu ao afirmar que:

“Designador rígido”, o nome próprio é a forma por excelência da imposição arbitrária que operam os ritos da instituição: a nomeação e a classificação introduzem divisões nítidas, absolutas, indiferentes às particularidades circunstanciais e aos acidentes individuais, no fluxo das realidades biológicas e sociais em constante mutação, todas as descrições seriam válidas somente nos limites de um estágio ou de um espaço. Em outras palavras, ele só pode atestar a identidade da *personalidade*, como individualidade socialmente construída, à custa de uma formidável abstração<sup>8</sup>.

A abstração de que fala Bourdieu é a estratégia utilizada pelo narrador idoso, que dispõe de tempo para as reminiscências, para vasculhar no embaralhado das memórias as características suplementares à condição socialmente construída do nome próprio (carteira de identidade, *curriculum vitae*, certidões). Assim, ao relatar as suas memórias, ele relata também as dos seus homônimos, e realça a presença de cada um desses indivíduos como sujeitos históricos, em cena na atuação de suas vidas, através de antonomásias que indicam também o lugar de poder ocupado por cada um desses sujeitos. Por exemplo, o tetravô era “o célebre general Assumpção, que no século passado desafiara Robespierre”.

Na trajetória epopeica do nome Eulálio d'Assumpção, desvela-se o panorama sócio-histórico do Brasil desde o primeiro Assumpção, “amigo do conde dos arcos”, “conselheiro de D. Maria, a louca”, ao senador Assumpção, do princípio da república, assassinado em condições suspeitas, não se sabe se por um inimigo político ou por um marido traído; passando pelo narrador, que já não consegue ocupar os lugares de poder e influência dos seus antecessores, até chegar na ciranda de nomes dos seus sucessores. O neto, comunista, morto nos porões da ditadura, teve um filho, nascido na prisão. Este, por sua vez, bisneto do narrador, não tinha outra ocupação além de seduzir mulheres e explorá-las, até morrer jovem, assassinado em um motel por uma amante mais velha e ciumenta. Antes de morrer, engravida uma prima, e nasce o tataraneto do narrador, traficante de drogas, que faz o nome de família ascender novamente a uma estância de poder, embora por meios ilícitos, e denuncia uma realidade social em que o prestígio já não se concentra exclusivamente nas mãos de quem tem “berço”, mas na posse de quem tem dinheiro, independentemente da origem deste.

É também um panorama das diversas formas de violência que influenciam e garantem os lugares de poder ao longo da história. Na história do nome Eulálio d'Assumpção é possível ler uma metonímia da história do Brasil. Ao longo do enredo, nota-se, respectivamente, a truculência que caracteriza as ações políticas desde o Império até a República atual, passando, inclusive, pelos horrores praticados pelos

8. BOURDIEU, Pierre, A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes (coordenadoras), *Usos & abusos da história oral*, Rio de Janeiro, 8. ed., Editora FGV, 2006, p. 187, grifos do autor.

9. BUARQUE, Chico, *Leite Derramado*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 195.



agentes do Estado durante a ditadura militar. A derrocada ideológica pós-ditadura, em que a falta de perspectiva gritante conduz os sujeitos a uma vida esvaziada, e, por fim, à violência do crime organizado, em que tem poder aquele que o toma à força, à custa do aliciamento de crianças e jovens, de torturas e mortes que garantem aliados forçados e subjagam comunidades inteiras sob o ditame do tráfico de drogas.

As histórias de tantos homônimos se misturam na precariedade da memória do narrador idoso, que confunde história pessoal com história social ao reiterar sucessivas vezes a importância da família, sob o signo do nome próprio. As repetições denotam as invenções biográficas e traem o narrador, porque, em sua incoerência, denunciam a condição de falência dos indivíduos e da conjuntura em que vivem. Desse modo, o narrador não mantém, em seu relato, a linearidade cronológica, e se atrapalha em suas abstrações, como no trecho a seguir:

Se você diz que esse Eulalinho é filho do garotão, não vou duvidar, mas sinto que em breve as feições de um Assumpção serão como as de uma espécie extinta. Ele deve ter puxado à família da mãe, cuja proveniência desconheço, sei lá eu o sobrenome da menina. Isso se a mãe for a menina das tatuagens, porque o garotão era muito mulherengo, pode ter botado filho até em mulher casada, ou naquela japonesa que não saía lá do apartamento. Com a neta branquinha da irmã de Matilde sei que ele teve um menino, mas não é esse aí, você deve estar confundindo com o bebê que nasceu no hospital do Exército. Aquele já está crescido, parece que emprenhou uma tipa de nome fictício, mas sinceramente não dou mais conta dessa filharada que deu pra nascer de uns anos pra cá<sup>10</sup>.

Neste círculo de poder e violência, há ainda a personagem que destoa da construção do nome de família: a filha do narrador, Eulália. Em contraponto aos papéis desempenhados pelos vários Eulálios d'Assumpção ao longo da história, esta personagem engendra em sua trajetória a face reversa da violência patriarcal. Ela é enganada, roubada, agredida física e moralmente. No primeiro casamento, é enganada pelo marido, descendente de italianos, Amerigo Palumba, que rouba a maior parte do espólio dos Assumpção (a grande fazenda da infância do narrador, o sobrado de Botafogo, o Chalé de Copacabana, ações e títulos) e abandona esposa e sogro com dívidas. O segundo marido, um jogador de futebol fracassado, ex-retirante nordestino, é alcoólatra e a espanca regularmente, de modo que ela tem que sair de casa e deixar o imóvel para ele, voltando a morar com o pai. Desiludida com os homens, nos anos 60-70 ela se engaja no teatro de esquerda e contrai dívidas para custear uma turnê da companhia, mas é substituída na véspera da viagem por uma atriz de prestígio, e fica com as dívidas adquiridas com a produção do espetáculo.

Eulália sempre é traída por aqueles em que confia e sua descrição desnuda um lugar de mulher que, no romance, é preconceituoso e machista: ela é frágil e ingênua, incapaz de defender-se ou de ter iniciativas próprias. Além disso, ela é a responsável pela continuação do fracasso moral iniciado por sua mãe, já que suas sucessivas escolhas equivocadas conduzem-na juntamente com o pai a uma derrocada financeira sempre mais irreversível. De perda em perda, pai e filha, que herdaram tantas propriedades, terminam seus dias morando de favor num barraco de um cômodo só, no subúrbio carioca, justificando o ditado popular que o narrador repete: “pai rico, filho nobre, neto pobre”<sup>11</sup>.

O nome de família é também a grande ironia do romance porque significa o oposto da condição de vida do narrador. Segundo o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, um dos significados para a palavra assunção (do latim *assumptio, tionis*) é: “ascensão a posição hierárquica ou honorífica superior”<sup>12</sup>.

---

10. *Ibid.*, p. 194.

11. *Ibid.*, p. 38.

12. HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001,

Ora, como visto nas análises anteriores, a história dos Assumpção do romance é um relato de declínio – individual e social. Já o prenome Eulálio, etimologicamente, é a variante masculina de Eulália, do grego *eû* – ‘bom’ + *lalia* – ‘fala, voz’, ou seja, ainda segundo o Houaiss, “modo agradável de falar”<sup>13</sup>.

No que concerne a este narrador, o relato ocorre facilmente, em fluxo contínuo, mas não necessariamente com clareza e objetividade, sobretudo no que se refere ao grande motivo e grande incógnita da sua vida, o sumiço da esposa Matilde. Além disso, são as memórias de um velho, que vem à tona de forma desordenada, como na música *O velho Francisco*, como o próprio narrador avisa em circunstâncias diversas:

Quando eu perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, *a memória é uma vasta ferida*<sup>14</sup>.

*A memória é deveras um pandemônio*, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas. Não pode é alguém de fora se intrometer, como a empregada que remove a papelada para arrumar o escritório. Ou como a filha que pretende dispor minha memória na ordem dela, cronológica, alfabética, ou por assunto<sup>15</sup>.

Se com a idade a gente dá pra repetir casos antigos, palavra por palavra, não é por cansaço da alma, é por esmero. É para si próprio que um velho repete sempre a mesma história, como se assim tirasse cópias dela, para a hipótese de a história se extraviar<sup>16</sup>.

Na velhice, a gente dá pra repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque *cada lembrança já é um arremedo de lembrança anterior*<sup>17</sup>.

Mas se com a idade a gente dá pra repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida<sup>18</sup>.

As frases destacadas nas citações podem ser entendidas como as teorias sobre a memória que norteiam o romance. Ao considerar a memória como recordação e também como esquecimento (“cada lembrança já é um arremedo da lembrança anterior”), que tem uma duração no tempo e atualização no momento presente, a narrativa aproxima-se dialeticamente das ideias de pensadores como Henri Bergson acerca do mesmo assunto, quando este afirma, por exemplo, em *Matéria e memória*, que:

Nossa vida psicológica anterior existe inclusive mais, para nós, do que o mundo externo, do qual nunca percebemos mais do que uma parte muito pequena, enquanto ao contrário utilizamos a totalidade de nossa experiência vivida. É verdade que a possuímos apenas como um resumo, e que nossas antigas percepções, consideradas como individualidades distintas, nos dão a impressão, ou de terem desaparecido totalmente, ou de só reaparecerem ao sabor de seu capricho. Mas essa aparência de destruição completa ou de ressurreição caprichosa deve-se simplesmente ao fato de a consciência atual aceitar a cada instante o útil e rejeitar o momentaneamente supérfluo<sup>19</sup>.

p. 325.

13. *Ibid.*, p. 1274.

14. BUARQUE, Chico, *Leite Derramado*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 10, grifos meus.

15. *Ibid.*, p. 41, grifos meus.

16. *Ibid.*, p. 96.

17. *Ibid.*, p. 136, grifos meus.

18. *Ibid.*, p. 184.

19. BERGSON, Henri, *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo, Tradução: Paulo Neves,

As memórias do moribundo Eulálio d'Assumpção são deliberadamente uma tentativa de resgatar fatos e recriar aquela que era uma verdade irreversível: Matilde o abandonara. Nessa tentativa, o narrador manipula, declaradamente, diversas versões da memória que justificariam a partida da esposa, desde uma doença grave, à loucura, à fuga com um amante, ao suicídio. No entanto, ele não consegue sustentar nenhuma das hipóteses que inventa e por isso repete incessantemente a parte concreta da sua história de amor: o começo.

Do mesmo modo que ocorre com o velho da música, os espectadores a quem Eulálio dirige seu discurso não o escutam. Sua voz e suas histórias importunam aqueles que compartilham o mesmo espaço que ele, como na citação a seguir:

Mas com os dias me convenci de que no meio deste trânsito não fico pior que na enfermaria, onde a televisão vivia ligada no futebol, eu não conseguia me concentrar nos meus assuntos. O ambiente ainda se degradava à medida que recebíamos os excedentes do pronto-socorro, paciente com o rosto desfeito, queimaduras, perna amputada, bala na cabeça. Eram jovens, em geral, e malcriados, nem bem eu abria a boca e já se manifestavam: não fode, vovô, conta outra!<sup>20</sup>.

A avançada idade e a proximidade da morte não lhe conferem qualquer autoridade e o seu projeto de restauração de uma identidade individual, familiar e conseqüentemente social é fracassado. Eulálio fala incessantemente, mas seu discurso fica esvaziado pela falta de audiência, do mesmo modo que ocorre com o narrador de *O velho Francisco*. Nos dois casos, música e romance, o relato das memórias é a forma que o narrador idoso encontrou de se manter vivo, agarrado a resquícios de lucidez, como afirma Eulálio: “As pessoas não se dão o trabalho de escutar um velho, e é por isso que há tantos velhos embatucados por aí, o olhar perdido, numa espécie de país estrangeiro”<sup>21</sup>.

Na escala de ascensão e declínio dos Eulálio d'Assumpção, os lugares por onde os personagens transitam são também tornados personagens do relato. A fazenda da infância, na raiz da serra, o sobrado em Botafogo e o chalé de Copacabana são espaços físicos que atuam como depositários da memória e sofrem do mesmo processo lento e irreversível de transformação e declínio pelo qual o narrador passa. O progresso transformou as paisagens, de modo que o sobrado e o chalé deram lugares a arranha-céus e a fazenda da Baixada tornou-se no subúrbio fétido, desordenado e desassistido pelos governos. No ciclo de vida de Eulálio, de alguma forma ele consegue, tal qual almejava Brás Cubas, do romance de Machado de Assis, atar as duas pontas da vida (a infância e a velhice) em suas memórias:

O valão era um rio quase estagnado de tão lamacento, quando se deslocava dava a impressão de arrastar consigo as margens imundas. Era um rio podre, contudo eu ainda via alguma graça ali onde ele fazia a curva, penso que a curva é o gesto de um rio. E assim o reconheci, como às vezes se reconhece num homem velho um trejeito infantil, mais lento apenas. E aquele era o ribeirão da minha fazenda na raiz da serra. E à beira-rio uma mangueira me pareceu tão familiar, que por pouco eu não ouvia o preto albino lá no alto: ó Lalá, vai querer manga, ó Lalá?<sup>22</sup>.

No livro *História e Memória*, Jacques Le Goff, ao analisar a ideia de decadência ao longo do tempo, resume a noção de declínio em três critérios: o político, o cultural e o moral. Para chegar a essa

---

3. ed., Martins Fontes, 2006 (Tópicos), p. 170-171.

20. *Ibid.*, p. 184.

21. *Ibid.*, p. 78.

22. *Ibid.*, 177-178.



conclusão, ele transita entre as perspectivas de pensadores como Spengler, Lukács, Toynbee, passando por Rousseau, Mircea Eliade e chegando a Peter Burke. É uma trajetória longa, que se conclui propondo a desmitificação das ideias de ruína e de derrocada a partir da noção de continuidade: “o que se impõe como fenômeno fundamental da história é a continuidade, não uma continuidade imóvel, mas uma continuidade atravessada por *transformações*, mutações e crises”<sup>23</sup>.

Essa ideia de continuidade evoca a noção de tempo cíclico, proposta desde os estudos de Santo Agostinho e debatida desde então por diversos filósofos ao longo da história. Contudo, o que mais interessa para esta comunicação é a ideia de transformação aliada a uma percepção de declínio, que não deixa de ser perspectivista, afinal, o que para uns é ruína para outros pode ser sinônimo de progresso. Nas imagens da cidade do Rio de Janeiro, apresentadas sob a ótica memorialista do narrador Eulálio d’Assumpção ecoam as palavras de Walter Benjamin, na análise sobre o *Angelus Novus*, de Klee:

Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele [o anjo da história] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso<sup>24</sup>.

A tempestade do progresso derrubou o sobrado de Botafogo e o Chalé de Copacabana, mas a denúncia mais séria é a da poeira de destruição ambiental que se assola sob o ditame do “novo”. Arranha-céus e automóveis são produtos tecnológicos da sociedade industrial, bem como as crescentes desigualdades sociais e o surgimento de novas formas de capitalismo e obtenção de poder, colocados, no romance, no mesmo patamar. O traficante de drogas tem mais prestígio do que as autoridades legais nas comunidades pobres e se associa com pastores evangélicos que atestam o seu poder do mesmo modo que Igreja e Estado estiveram ligados no passado. O pastor é um agiota que despeja Eulálio e a filha do último imóvel restante da fortuna dos Assumpção, mas é também um homem de Deus que lhes empresta um quatinho nos fundos de sua Igreja.

O retrato social apresentado na narrativa de Chico Buarque faz pensar nas palavras de Octavio Paz sobre o romance:

Épica de uma sociedade que se funda na crítica, o romance é um juízo implícito sobre essa mesma sociedade. Em primeiro lugar, como se viu, é uma pergunta sobre a realidade da realidade. Essa pergunta – que não tem resposta possível, porque sua colocação já exclui toda contestação – é um ácido que corrói toda ordem social<sup>25</sup>.

A estratégia de transpor para a tessitura narrativa as memórias de um moribundo espelha a pergunta de que fala Octavio Paz, especialmente se o título do romance for lido no contexto que lhe dá origem, o do ditado popular que afirma: “não adianta chorar o leite derramado”. A pergunta que ecoa é: para a realidade social do Brasil, o leite também já estaria derramado? Que realidade é esta que se dá a ver pela ótica de um homem em fase terminal?

23. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP, Tradução Bernardo Leitão *et al*, 5. ed., Editora da Unicamp, 2003, p. 414, grifos do autor.

24. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed., Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1), p. 226.

25. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Tradução Olga Savary, 2. ed., Nova Fronteira, 1982, p. 278.

Tempo presente em ato, mas descontínuo, projeto de continuar vivendo (anseio de futuro antecipado em presente), *Leite Derramado* se apresenta como uma narrativa híbrida, que utiliza a literatura e a história também como personagens de um enredo que se diz de memória. É pelo viés da memória que o romance se instaura como narrativa metaficcional, pois sobrepõe a visão de um narrador e a apresentação de uma leitura da história. Nessa sobreposição, o narrador quer se reconstruir a partir da invenção de uma biografia que não escapa à história social na qual o poder foi transferido das mãos de aristocratas, traficantes de escravos, políticos influentes, corruptos e traficantes de drogas. O sujeito oscila entre espetáculo que se dá a ver através de suas memórias e espectador do mundo que também forma a sua subjetividade, tornando o seu discurso múltiplo e crítico, mesmo que pelo pastiche, mesmo que às vezes soe debochado por trás do que se pretendia mostrar como conservador ou reacionário.

As alusões históricas e o pseudo-compromisso com datas revelam tanto das transformações sociais quanto a própria trajetória do personagem no seu trânsito pela cidade: da grande fazenda na raiz da serra a um casarão em Botafogo, do Chalé em Copacabana vendido para a construção de um condomínio a um apartamento minúsculo no Leme, depois na Tijuca, e por fim novamente na fazenda, agora transformada em favela de subúrbio. A “verdade” histórica de família, bem como da nação, não precisa, para o narrador, ser tão rígida, como bem aponta Eurídice Figueiredo<sup>26</sup> (2010) ao analisar o trecho em que Eulálio conta para a namorada do tataraneto sobre suas origens:

Então lhe expliquei que papai foi o político mais influente da Primeira República, contei que o rei Alberto costumava vir da Bélgica se aconselhar com ele, até apontei numa foto a rainha Elizabeth como sendo minha mãe. E quando num arroubo eu lhe disse que o palácio Imperial era a casa de veraneio da minha família, ela deu um assobio e falou, caraca!<sup>27</sup>.

Assim como ocorre na música *O Velho Francisco*, a leitura do país apresentada no romance *Leite Derramado* aponta, através da ironia do discurso deslocado de um homem decadente, para as heranças de séculos de desestrutura social, para as mudanças ocorridas em razão de movimentos políticos e para a apresentação de uma sociedade contemporânea em que o nome que se impõe já não é o de berço, mas o do poder adquirido pela força e pelo crime, como se o leite não tivesse sido derramado apenas na história privada de Eulálio, mas na história pública do Brasil também.

---

26. FIGUEIREDO, Eurídice, O racismo à brasileira: a escrita da memória em *Leite Derramado*, de Chico Buarque. In: ---, *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

27. *Ibid.*, p. 171-172.

**Referências bibliográficas**

- BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed., Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1).
- BERGSON, Henri, *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo, Tradução: Paulo Neves, 3. ed., Martins Fontes, 2006 (Tópicos).
- BOSI, Ecléa, *Memória e sociedade – lembranças de velhos*, São Paulo, 15. ed., Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre, “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes (coordenadoras), *Usos & abusos da história oral*, Rio de Janeiro, 8. ed., Editora FGV, 2006.
- BUARQUE, Chico, *Leite Derramado*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- FIGUEIREDO, Eurídice, “O racismo à brasileira: a escrita da memória em *Leite Derramado*, de Chico Buarque”, in FIGUEIREDO, Eurídice, *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2010.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.
- LE GOFF, Jacques, *História e memória*, Campinas, SP, Tradução Bernardo Leitão *et al.* 5. ed., Editora da Unicamp, 2003.
- MENEZES, Adélia Bezerra de, *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, São Paulo, 3. ed. amp., Ateliê Editorial, 2002.
- PAZ, Octavio, *O arco e a lira*, Rio de Janeiro, Tradução Olga Savary, 2. ed., Nova Fronteira, 1982.