

Memória, espaço, cidade: o Rio de Janeiro em *Leite Derramado*, de Chico Buarque

Doutoranda Mírian Sumica Carneiro Reis¹ (UFRJ)

...

Resumo:

Neste artigo, propõe-se uma leitura do romance Leite Derramado (2009), de Chico Buarque, considerando os deslocamentos do sujeito pela cidade como fio condutor de uma narrativa de memória que transcende a temporalidade em seus moldes convencionais, cronológicos, e insere o enredo no espaço movente da cidade, lugar e metáfora na construção de identidades. Em Leite Derramado, o narrador, Eulálio Montenegro d'Assumpção, centenário e moribundo, apresenta suas memórias, tecidas hibridamente a partir de histórias de família que formam histórias do Brasil, num trânsito que vai do microcosmo individual ao testemunho do macrocosmo sócio-político. A cidade, em suas configurações do real e nas reinvenções simbólicas evocadas pelo narrador, é apresentada através de uma desconstrução da historiografia conduzida por uma leitura afetiva, que parte da experiência do narrador, do olhar retrospectivo de um homem à beira da morte.

Palavras-chave: memória, cidade, literatura.

No romance *Leite Derramado* (2009), de Chico Buarque, o trânsito entre presente, passado ou projeção de futuro e presente é a estratégia para a constituição de um tempo narrativo fragmentado, oscilante como as memórias do seu personagem-narrador, que apresenta seu relato em sequências alternadas, díspares, a partir da apropriação de uma técnica cinematográfica de montagem do enredo. Valendo-se dos procedimentos do cinema, Eulálio pode congelar o relato, inserir um *flashback*, imaginar, dentro do *flashback*, um futuro que não se concretizará, e voltar para o presente. Os espaços também se misturam nas cenas de sua vida e são apresentados em seu esplendor e ruína sem critérios cronológicos de ascensão e decadência, mas seguindo o tempo das memórias, que seleciona imagens por vezes fotográficas da cidade para montar o cenário onde se desenrolaram fatos relevantes da sua vida. O Rio de Janeiro, e as transformações por que passa ao longo dos anos, está diretamente ligado a uma história familiar e do Brasil, de modo que, a memória da cidade, em *Leite Derramado*, vai além de patrimônio individual e configura-se também como depoimento histórico.

No panorama histórico que as imagens do espaço desvelam na narrativa, desde a primeira descrição da fazenda da raiz da serra, apresenta-se também uma genealogia da família Assumpção: no lugar da infância (“dos rendados, dos cristais, da baixela, das joias e do nome da família” (BUARQUE, 2009, p.5)), o narrador, ainda menino, descendente de ricos proprietários e barões do império, exerce o poder de senhor sobre um amigo de brincadeira, descendente de escravos. Delineiam-se, nesse contexto, duas histórias, a dos senhores e a dos seus subordinados, homófonos mas não homônimos: os Assumpção, com “p” mudo, eram os nobres que dispunham dos Assunção, suas propriedades.

Durante a adolescência, Eulálio mora na cidade, no bairro de Botafogo, em um casarão

mandado construir pelo seu pai. A partir daí a cidade delinea-se em imagens visuais, transpostas para a tessitura literária, a cidade das memórias do narrador, a começar pelas descrições do imponente sobrado, onde havia “quartos enormes, banheiros de mármore com bidês, vários salões com espelhos venezianos, estátuas, pé-direito monumental e telhas de ardósia importadas da França” (Idem, p. 6).

Como numa cena de filme, a descrição mais pormenorizada e enaltecida do antigo casarão ocorre quando Eulálio não mora mais lá, seu pai já está morto e o casarão é a representação do luto guardado pela sua mãe. Eulálio já é um homem feito, casado, que retorna à casa da juventude com a esposa para um jantar oferecido ao engenheiro francês para quem trabalha, e encontra-a ainda mais imponente do que nos tempos de infância, pois enxerga-a no presente com os olhos embargados pelas memórias de tempos de prestígio. Com o grande jardim às escuras e todas as janelas iluminadas, a casa parece flutuar no terreno, quase tão etérea quanto a aura de viúva honesta e católica que envolve a sua única moradora.

As imagens das memórias guardadas da infância se sobrepõem às da maturidade, e, pelo olhar do menino, o espaço se dilata, já que a sua perspectiva é outra, é a de um quase-intruso naqueles banquetes do passado onde se reuniam políticos importantes, onde os rumos do país se decidiam regados ao requinte oferecido pelo senador Assumpção no auge da sua influência na sociedade carioca. A cena é descrita como montagem cinematográfica, em que a luz é escolhida para privilegiar o cenário e a condição solitária do menino, que espia a casa no silêncio anterior à festa, sem ser notado, arrastando as sombras de um tempo de memórias já muito remotas ao presente da narrativa:

Nos tempos do meu pai, sim, os banquetes no casarão eram célebres por atravessar a noite, reuniam políticos de todas as correntes e as mulheres mais deslumbrantes da cidade. Ardiam tochas no jardim, a casa cheirava a alfazema, até as estátuas estavam de banho tomado, e eu menino gostava de circular pelos salões silenciosos e solenes, minutos antes do início da festa. Gostava de ser o dono daqueles espaços ainda imaculados, só eu com minhas sombras a deslizar no mármore, diante de garçons perfilados como sentinelas (Idem, p. 85).

A sequência é interrompida pelo chamado do presente, a dor física do homem enfermo, o que também pode ser lido como estratégia para quebrar a cronologia da rememoração, apresentar outros fatos, de outros tempos, já que a narrativa segue os lapsos e esquecimentos com a mesma intensidade que traduz, desvela e inventa reminiscências, afinal, a memória é recordação e esquecimento, e tem um caráter inventivo que, segundo Angélica Soares, no texto literário, pode ser lido como metamemória, pois:

Aponta para a natureza ilimitável da própria memória que, sendo assim, torna improcedente: fragmentar o tempo em momentos estanques (exclusivamente passado presente e futuro); demarcar fronteiras entre percepção e imaginação, realidade e ficção; dissociar lembrança e esquecimento; limitar o sujeito da recordação a uma concepção fechada e individualizadora e separar tempo e espaço (SOARES, 2009, p. 14).

Nessa conjunção entre tempo e espaço, própria da memória, o corte da cena visa apresentar um outro momento, da ascensão ao declínio. No jantar do adulto, as garrafas de vinho tinto estragado são emblemáticas da decadência que, depois da morte do pai, culminará com a venda para a embaixada da Dinamarca, que transformou o jardim em estacionamento e depois, em nova mudança, quando a casa da juventude é demolida e transforma-se em edifício empresarial de dezoito andares.

No entanto, a destruição desse lugar da memória será sugerida aos poucos, como se diluída a

conta-gotas, no ir e vir das recordações de Eulálio, afinal, exceto o sumiço de Matilde, mesmo as mudanças mais drásticas na vida de um homem e de uma cidade levam um tempo para se efetivar. Assim, é numa entrelinha da memória, numa cena sobreposta a outra, alheia ao tema, que o narrador esclarece para o leitor/espectador o destino final do que fora o casarão: “Aliás, bem em cima do nosso próprio terreno levantaram um centro médico de dezoito andares, e com isso acabo de me lembrar que o casarão não existe mais” (BUARQUE, op. cit., p. 7).

O fim do casarão de Botafogo revela, para além da destruição de um patrimônio físico, o fim de uma era de costumes da cidade, em que os lugares e as pessoas seguiam um modo de vida inspirado nos padrões franceses, representados, no romance, pela personagem da mãe do narrador, Maria Violeta. Reminiscente da *belle époque* carioca, ela encarna em seu comportamento o testemunho de uma sociedade patriarcal, preconceituosa, que reivindicava para si uma cultura aristocrática, adquirida a partir da cópia dos padrões franceses. Os assuntos de família eram discutidos em francês, para que os criados da casa não compreendessem, e num exagero de puritanismo, até os temperos da cozinha eram ervas provençais cultivadas no jardim pelo chofer importado da França pelo senador Assumpção junto com seu primeiro Peugeot.

Mesmo quando o filho subverte esses padrões casando-se com uma mulher mulata (embora ele não admita na esposa esta característica, descrevendo-a sempre como uma moça trigueira, de pele quase castanha), Maria Violeta mantém os hábitos adquiridos nos tempos de prestígio da família. Assim, é para evitar a desmoralização do nome da família que o casamento de Eulálio com Matilde é celebrado em casa, pelo padre da Candelária, que se abalou da sua paróquia a pedido de Maria Violeta, e realizou a cerimônia com mais pesar do que na missa fúnebre do senador Assumpção. O casamento de Eulálio com uma moça de cor significava o princípio da ruína dos Assumpção, sua incapacidade de auto-sustento e de gerência do patrimônio herdado levou-o a vender a casa da mãe (casa da juventude, marco de uma era na vida pessoal e na história da cidade). A venda do casarão é o golpe de misericórdia no cenário do Rio antigo, transmutado em cidade de grandes avenidas e arranha-céus, e Maria Violeta sucumbe junto com a casa:

Respirei fundo, e com uma fígada no peito autorizei os Palumba a vender o casarão. Cuidei pessoalmente da remoção de mamãe, vim com ela na traseira da ambulância, sem tirar os olhos dos seus olhos baços. Ela foi instalada com sua enfermeira num quarto lateral do chalé, onde não a molestaria o vento sudoeste. Mas já no dia seguinte, sem sobressaltos, simplesmente deixou de respirar. E olhe que antes e depois do traslado, o médico tinha medido sua pressão, estável, de menina. Para ele, mamãe teria muitos anos de vida, ainda que vegetativa. Já para o jardineiro do casarão, mamãe era mesmo como a flor, que ao mudar de vaso às vezes fenece (Idem, p. 81).

O fim melancólico do casarão de Botafogo e de Maria Violeta simboliza a solidez fugaz das construções modernas, como analisa Marshall Berman a respeito das teorias de Marx sobre os valores da burguesia. Marx já percebia que toda construção burguesa visava ser um monumento de ostentação que, paradoxalmente, estava destinado a ruir, numa febre de inovação típica da alta modernidade. Não é à toa que o título do livro de Berman cita sua célebre frase “tudo o que é sólido desmancha no ar”. Para Berman, como para Marx,

O *pathos* de todos os monumentos burgueses é que sua força e solidez material na verdade não contam para nada e carecem de qualquer peso em si; é que eles se desmantelam como frágeis caniços, sacrificados pelas próprias forças do capitalismo que celebram. Ainda as mais belas e impressionantes construções burguesas e suas obras públicas são descartáveis, capitalizadas para rápida depreciação e planejadas para se tornarem obsoletas; assim, estão mais próximas,

em sua função social, de tendas e acampamentos que “das pirâmides egípcias, dos aquedutos romanos, das catedrais góticas” (BERMAN, 1986, p. 114).

O mesmo fim melancólico é destinado ao chalé de Copacabana, onde Eulálio vai morar depois do casamento com Matilde. O chalé à beira-mar era uma construção copiada da arquitetura suíça e destoava completamente do espaço que ocupava na cidade. A inadequação da casa metaforiza a inadequação daquele casamento, de um rapaz de nome com a filha bastarda de um inimigo político do seu pai. Contudo, o chalé é a casa do amor, e, enquanto dura o idílio de Matilde e Eulálio, ele é solar, como a dona, alegre como os maxixes e sambas que ela escuta na vitrola. Depois que ela some, a casa reassume o aspecto lúgubre de construção deslocada, quase um mausoléu, destoando da imagem de Copacabana, “princesinha do mar”, como na música de Tom Jobim.

A casa do amor de Matilde e Eulálio se transforma, então, na casa das sombras da infância infeliz de Maria Eulália (única filha do insólito casal), e Eulálio passa a ser assediado por corretores de imóveis interessados na “modernização” do bairro. Ele cede às pressões da filha, que acha *démodé* morar em casa com quintal, e à necessidade, pois Maria Eulália fora abandonada grávida pelo marido, que sumiu com o espólio dos Assumpção. Como pagamento pela venda, Eulálio recebeu dois apartamentos no prédio, com salão de entrada em imitação *art déco*, como a maioria dos outros prédios do bairro, construído sobre as ruínas do chalé.

A especulação imobiliária e a “modernização” do bairro, com a construção de arranha-céus similares em suas fachadas e idênticos em seus projetos, transformaram, inclusive, o modo de olhar um lugar que virou cenário: cartão postal, locação de filmes e novelas, enredo literário e musical. Copacabana tornou-se simulacro do bairro litorâneo perfeito, em que a aparente harmonia homogeneiza transeuntes e moradores, e atrai turistas de todos os lugares.

Contudo, a transformação do bairro em cenário temático, com os seus atrativos turísticos que incluem um calçadão, a grande avenida à beira-mar, as redes de vôlei na praia e os jovens (sobretudo as belas mulheres) bronzeados vivendo a experiência tropical (e, a depender, da propaganda, sexual), simula uma perfeição quebrada por ondas de violência, arrastões na praia, assaltos, tiroteios. A esse respeito, um comentário sociológico subliminar sobre a febre modernizadora das cidades sem maiores preocupações sociais é inserido nas memórias de Eulálio, roubando a voz do narrador-personagem e deixando entrever uma voz autoral do romance, intrusa no enredo: o chalé “terá sido a última casa de Copacabana, que então se igualará à ilha de Manhattan, apinhada de arranha-céus. Mas antes disso, Copacabana se assemelhará a Chicago, com policiais e gangsters trocando tiros pelas ruas, e ainda assim dormirei de portas abertas” (BUARQUE, op. cit., p. 49).

No seu caminho descendente, Eulálio vende o apartamento com vista para o mar em Copacabana e compra dois menores no bairro da Tijuca, com janelas voltadas para o Maracanã, a fim de dar mais privacidade à filha, decidida a novo relacionamento amoroso, desta vez com um jogador de futebol contundido, fora de forma e de campo. Da Zona Sul, símbolo de classe e dinheiro, para a Zona Norte, Eulálio enfrenta resignado a sua nova condição, sem com isso, abandonar a empáfia de quem tem um nome de família que merece ser perpetuado, objetivo do seu relato de memórias, mesmo em um ambiente mais popular. Como a todas as outras perdas em sua vida, Eulálio acostuma-se à vida pacata daquele bairro:

E para mim era uma novidade tomar a fresca nas ruas da Zona Norte, às vezes eu esticava as caminhadas até o centro da cidade. Também passeava na Quinta da Boa Vista, só me dava dó a decadência do antigo palácio Imperial, que meu avô cansou de frequentar nos tempos de dom Pedro II. À noitinha eu regressava por caminhos mal-iluminados, onde não corria perigo de topar com algum conhecido (BUARQUE, op. cit., p. 143).

Não é à toa que Eulálio estava a salvo de encontros com aqueles que ele considerava de sua classe, seus conhecidos. Indo morar Tijuca nos anos 50, ele segue o fluxo migratório inverso, quando as famílias mais abastadas vão morar em locais mais próximos ao litoral, e o bairro torna-se mais “mediano”:

Durante os anos 30, 40 e 50 do século XX, a Tijuca deixou de ser local de residência das classes mais abastadas que passaram a ocupar a orla marítima, para ser ocupada por uma classe média formada de: funcionários públicos, militares, comerciantes e profissionais liberais de bom poder aquisitivo. O passado da Tijuca como local de moradia da elite, deixou no bairro a marca elegante e aristocrática que constituía um atrativo para a classe média que adquiriu um modo de vida e uma visão de mundo conservadora e criou uma identidade coletiva que possibilitou o uso da expressão “tijucanos” para caracterizar os moradores do bairro, coisa que não aconteceu em nenhum outro bairro (“Tijuca: a história de um bairro”, WEB¹).

O declínio de Eulálio é gradativo, de herdeiro da elite cafeicultora e política a homem abastado, depois, membro de uma classe média que reivindicava, ainda assim, status de nobreza, até a condição de suburbano, obrigado, já na velhice a morar em um quarto emprestado, sem banheiro privativo, nos fundos de uma igreja protestante. A culminância do seu fracasso financeiro e moral aponta para o movimento final do romance, seu fechamento: a decrepitude, o abandono num hospital, a decadência. É também um movimento de retorno ao lugar de origem, pois o subúrbio onde Eulálio e sua filha vivem está situado onde outrora fora a grande fazenda da raiz da serra.

Desse modo, no ciclo de vida de Eulálio, de alguma forma ele consegue, tal qual almejava Dom Casmurro, 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? (BUARQUE, 2009, p. 177-178).

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 como 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, o apartamento da Tijuca, mas é também um homem de Deus que lhes empresta um quartinho nos fundos de sua Igreja.

A “verdade” histórica da cidade, de família, bem como da nação, não precisa, para o narrador,

¹ Matéria disponível em: http://www.pr4.ufrj.br/tijuca_a_historia_de_um_bairro.htm. Acesso em 10/12/2012.

ser tão rígida, como bem aponta Eurídice Figueiredo (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! (BUARQUE, op. cit., p. 171-172).

A leitura do país apresentada no romance *Leite Derramado* aponta, através da ironia do discurso deslocado de um homem decadente, que se encena no trânsito pela cidade, 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.

REFERÊNCIAS:

- 1] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1).
- 2] BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- 3] BUARQUE, Chico. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- 4] 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.
- 5] GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Ed. ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- 6] SOARES, Angélica. *Transparências da memória / estórias de opressão: diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2009.
- 7] *Tijuca: a história de um bairro*. Disponível em:
http://www.pr4.ufrj.br/tijuca_a_historia_de_um_bairro.htm. Acesso em 10/12/2012.

i **Mírian Sumica Carneiro Reis** é mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde desenvolve a pesquisa intitulada “A memória como escritura cinematográfica na literatura de Chico Buarque”, sob a orientação da professora doutora Angélica Soares. Membro do grupo de pesquisa CNPq “Literatura, memória e ecologia: extensões teórico-críticas”. Bolsista FAPERJ Nota 10.

Email: miriansumica@gmail.com