

“Um verdadeiro purgatório”: *Leite derramado* em diálogo com *A divina comédia*

Alexsandra Loiola Sarmiento¹

Introdução

O romance *Leite derramado*, de Chico Buarque, constrói-se a partir de um narrador limiar, Eulálio d'Assumpção, de 100 anos de idade. Nos momentos finais da vida, o velho queixa-se de dores no corpo e na alma, em um hospital público cujo corredor ele denomina de “verdadeiro purgatório”. A configuração do narrador, a descrição dos espaços, a antroponímia dos personagens e a linguagem figurativa do romance retomam aspectos d’“O purgatório”, segundo reino d’*A divina comédia*, de Dante Alighieri.

Próximo da morte, Eulálio d'Assumpção, uma espécie de Brás Cubas buarquiano, assiste ao desfilar dos séculos, “[às] gerações que se superpunham às gerações” (Assis, 1999, p. 32). Ele conta com o pouco tempo que lhe resta para conseguir terminar a tarefa de narrar a própria história:

no momento mesmo em que a vejo de perto, confio em que ela mantenha suspensa a foice, enquanto eu não der por encerrado o relato da minha existência. Então começo a recapitular as origens mais longínquas da minha família, em mil e quatrocentos e lá vai fumaça (Buarque, 2009, p. 184).

A condição da mente senil e sob efeito de medicamentos do narrador-personagem cria uma situação especial que permite a autoexposição. Próprio do diálogo às portas da morte, proferido em espaços públicos, o monólogo em *Leite derramado* passa-se no corredor do hospital onde o personagem encontra-se internado. De forma semelhante aos heróis de Dostoiévski estudados por Bakhtin (2010), que por meio do sonho, do devaneio ou da loucura “sobem aos céus, descem ao inferno”, Eulálio d'Assumpção segue um caminho tortuoso que vai do paraíso ao inferno. Acredita-se que a obra retoma, portanto,

¹ Doutora em literaturas de língua portuguesa e professora da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, MG, Brasil. Bolsista do Fundo de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig). E-mail: alexsandrasarmiento@ig.com.br

de maneira crítica e sagaz, o purgatório de Dante. Uma questão curiosa, porém, é o tom irônico da escrita de Chico Buarque quando comparado ao religioso da obra do poeta italiano. Assim, no desenvolver deste artigo, será apresentado o purgatório segundo *A divina comédia* e, na sequência, faz-se um paralelo entre esse reino e a narrativa de Chico Buarque, para tentar identificar de que modo a obra do escritor brasileiro retoma o poema dantesco.²

Figurações do purgatório

O purgatório metaforiza um intervalo, relaciona-se ao entremeio, a trânsitos e passagens, é um momento de espera, instância entre uma fase pretérita e uma fase vindoura. Quanto ao espaço, se o céu está situado no alto e o inferno no baixo, o purgatório está entre o baixo e o alto. Conforme Piccarolo (1946, p. 34):

no Purgatório, os espíritos têm ainda “di quel d’Adamo”, da natureza humana; mas têm, ao mesmo tempo, a certeza de chegar ao reino da beatude, embora só depois de se terem purificado e libertado de todas as manchas e escórias que ainda os envolvem e lhes impedem a subida. Por este motivo aderem ainda à terra.

Figurativamente, o purgatório aparece n’*A divina comédia* no hemisfério austral como uma montanha que surge composta de sete terraços em forma de círculos, que vão se estreitando até atingir o cume do paraíso terrestre (Mauro, 2009). Trata-se, portanto, de um lugar cuja geografia é desenhada pela reflexão mental. Conforme Le Goff (1995), ascender, subir, elevar-se moralmente é o que desejam os indivíduos no purgatório e, para tanto, devem purgar-se com gestos de sincero arrependimento, uma vez que, por qualquer desatenção, podem cair no precipício infernal. Tendo como base um sistema de julgamento, o purgatório segue a concepção de que o homem é culpado por natureza, em virtude do pecado original, mas pode alcançar a salvação a partir da purgação dos atos cometidos (Le Goff, 1995). Portanto, a ideia do purgatório confere ao homem a responsabilidade por suas escolhas e atos na Terra.

O processo é especular, constitui a busca pelo verdadeiro ser, o qual pode ser encontrado na linguagem; ou, para usar as palavras de

² Agradeço à professora Márcia Marques de Moraes por ter sido mestre e guia da leitura da obra de Chico Buarque.

Lacan (1998, p. 525), para que a questão venha à luz, “é preciso que haja linguagem.” Desse ponto de vista, o ato de confissão apresenta-se como condição necessária para a elevação ao reino celeste, tal como enuncia Beatriz a Dante:

“Não é tudo o que digo verdadeiro?
Junte-se à culpa a tua confissão!”
[...]
“Mesmo que o procurasses esconder,
seria a tua culpa manifesta”
disse, “ao juízo que tudo pode ver.

Mas quando o réu a própria falta atesta,
inverte-se, neste alto tribunal,
em seu favor a roda, suave e presta” (Alighieri, 2006, p. 566-567).

A penalização tem seu princípio no próprio desenrolar do fio da memória, uma vez que o ato de recordar submete o indivíduo à condição de penitente, pois a memória do passado, por si só, já constitui uma penalidade, dada a tamanha dor provocada pelas recordações. “A expressão da criatura que quer rememorar a vida terrena e dizer o ato que a perdeu” revela uma operação psíquica bastante complexa, que dá à representação humana uma densidade maior (Bosi, 2000, p. 155-156).

O tempo do purgatório não possui a eternidade do inferno e do paraíso. Assim como o terreno, o tempo ali é marcado pela efemeridade e transitoriedade, dimensionado de acordo com uma noção específica de culpa e penalidade. Conforme Hilário Franco Júnior (1986), a concepção do purgatório nasceu no final do século XII, como forma de matizar o rígido dualismo entre o bem e o mal, o inferno e o céu. Havia homens que não eram nem inteiramente bons, nem inteiramente maus; para eles não se sabia com certeza qual seria o destino reservado (Le Goff e Schmitt, 2006). Além disso, existia a crença de que, por mais pecados que o homem tivesse, se se arrependesse no último momento invocando o nome de Maria, poder-se-ia receber uma intervenção junto a Deus. Essas questões, no entanto, traziam algumas dificuldades à Igreja:

Se uma só lágrima de arrependimento pode redimir a alma depois de uma vida inteira em pecado, e se a alma redimida poderá ter no “paraíso” o mesmo estatuto dos mártires, que morreram pela fé, e dos santos, que levaram uma vida de

renúncia ao mundo, aparentemente não há muita vantagem em ser virtuoso, pois sempre é possível dar um jeito nas coisas no último momento (Hansen, 2011, p. 28).

Nesse contexto, aparece a solução plausível, o purgatório, em que almas expiam seus pecados enquanto aguardam o Juízo Final. Respondendo às necessidades sociais, ideológicas e espirituais, o purgatório foi reconhecido pela Igreja em 1274.

Quando Dante escreveu *A divina comédia*, o purgatório era ainda uma realidade muito nova e havia apenas duas ficções que a ele faziam referência: a descrição de Joaquim Fiore, do século XII, sobre sua própria descida ao inferno e ascensão ao paraíso; e a lenda da visita de São Patrício ao inferno e ao purgatório na obra *Legenda áurea*, do século XIII. Não se sabe ao certo o valor literário que tiveram tais relatos e nem mesmo sobre o acesso que os leitores tiveram a eles. Ocorre que, passados cem anos de seu nascimento, “o purgatório beneficia de uma oportunidade extraordinária: o gênio poético de Dante Alighieri, nascido em Florença em 1265, confere-lhe definitivamente um lugar de eleição na memória dos homens” (Le Goff, 1995, p. 395). Dante não inventou o purgatório teológico, mas pode ser considerado o seu precursor literário, sendo o principal e mais importante representante do reino na ficção. Sintetiza João Adolfo Hansen: “Antes de Dante, ‘O purgatório’ era apenas uma abstração teológica; a *Divina comédia* lhe dá consistência e visibilidade” (Hansen, 2011, p. 29).

A ficção d’“O purgatório” é a segunda parte da narração d’*A divina comédia*. Depois de descer até o último fosso do abismo do inferno, Virgílio, agarrando-se aos pelos do corpo de Lúcifer, faz sinal para Dante de que é hora de partir daquele lugar. Para sair dali, Virgílio caminha por cima do corpo de Lúcifer, desce pelo ventre e pernas abaixo, volta então o corpo num giro completo e muda a direção do percurso, que, até esse ponto, era de descida (Martins, 2006). Quando chega até o centro da Terra, de lá, vê Lúcifer de cabeça para baixo e começa o processo de ascensão pela montanha. Assim, perto do amanhecer, os dois poetas iniciam a jornada em direção ao caminho do purgatório. De grande beleza poética e visual transparece a vista do reino:

Seguimos pelo trilho penumbroso,
à terra a regressar, clara e radiante,
sem de uma pausa usufruir o gozo.

Íamos, eu atrás dele adiante,
quando, por uma fresta, coisas belas
nos sorriram, do espaço deslumbrante:

E ao brilho caminhamos das estrelas. (Alighieri, 2006, p. 340).

Se o inferno é todo escuro e o paraíso é luz, o purgatório tem a ambientação marcada pela penumbra. A visão que os penitentes têm naquele espaço transita entre a luz e a sombra. Interessante notar que é essa luminosidade que o velho ancião de *Leite derramado* vê no momento em que narra, sob efeito de morfina e soníferos, no claro-escuro, entre sono e vigília.

Há sempre uma expectativa que me impede de cair no sono. É a mão que me sustém pelos raros cabelos. Até eu topar na porta de um pensamento oco, que me tragará para as profundezas, onde eu costumo sonhar em preto-e-branco (Buarque, 2009, p. 8).

Eu por mim ficaria doente mais amiúde, teria caxumba outras vezes, e catapora e sarampo e apendicite. E meu quarto teria constantemente esta luz morna de abajur, com janelas fechadas mesmo de dia. [...] Só que de repente alguém abriu a persiana, e com o sol na cara não vejo mais nada, sumiu minha mãe que estava aqui agora mesmo (Buarque, 2009, p. 129-130).

A visão de contraluz é bem condizente com a visão de quem está no estado limiar. Reconhece-se, porém, que a cor mais marcante do romance é aquela alaranjada do pôr do sol, antecipando a noite, bem como a da alvorada, anunciando o dia. Se a noite é o momento de vivência do inferno e a manhã primaveril, do paraíso, o tempo do purgatório marca a hora do ocaso e do alvorecer. Assim, Dante e Virgílio saem do inferno e, no momento em que “a orvalhada ainda não se diluíra ao sol” (Alighieri, 2006, p. 351), divisa-se o purgatório: “e, pois, o branco ali, mais o encarnado, / cores primeiras da radiosa Aurora, / mesclavam-se num tom alaranjado” (Alighieri, 2006, p. 353).

Chico Buarque explorou em *Leite derramado* esse jogo de luz e sombra do purgatório dantesco como formas simbólicas da subjetividade do narrador-personagem. No ambiente de penumbra em que se encontra Eulálio, Matilde aparece em suas lembranças como uma visão de Sol: “E corava pouco a pouco até ficar vermelha, como se em dez minutos passasse por seu rosto uma tarde de sol” (Buarque,

2009, p. 46); “Matilde levantou-se num pulo, como era do seu jeito, e postou-se na minha frente para ser admirada, o vestido areia sobre o sol estampado em sua pele” (Buarque, 2009, p. 86). Já a cor alaranjada colore uma das descrições memoráveis da narrativa: “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” (Buarque, 2009, p. 11). A cor alaranjada do vestido, inesquecível para Eulálio, transborda na obra: “ela teimou com um vestido de alças, cor de laranja. E quando lhe abri a porta para entrar no carro, olhei seus ombros nus e achei que nunca a tinha visto tão bonita na vida” (Buarque, 2009, p. 64).

O purgatório, entretanto, não é só beleza. Ali é feito um julgamento, tendo por base a hierarquia moral dos sete pecados. As penas aplicadas são dolorosas, só atenuadas pela esperança de, ao final, encontrar-se a salvação; por isso, esse lugar dá a impressão de um inferno mais brando. A arquitetura do espaço é dividida em sete círculos. Logo à entrada, está o antepurgatório, onde ficam as almas que só se encontraram com Deus no instante da morte; aí também estão os omissos e os indolentes. No primeiro círculo, propriamente dito, são vistos os orgulhosos, “curvados ao peso de grandes pedras e vendo esculpidos por arte divina vários exemplos de humildade” (Franco Júnior, 1986, p. 41). No segundo, encontram-se os invejosos, cujas pálpebras são costuradas com fios de ferro, enquanto os iracundos aparecem envoltos em nuvens de fumo no terceiro círculo. No quarto círculo, os preguiçosos estão em constante movimento, aflitos pela demora em alcançar o outro estágio. Já os avarentos são encontrados no quinto círculo, com o corpo de bruços e o olhar voltado para o solo, de mãos e pés amarrados. O sexto círculo expia os pecados da gula, as almas que foram gulosas na Terra sofrem fome e sede diante de árvores frutíferas e de fontes de água pura. No sétimo e último círculo, os luxuriosos estão envolvidos por grandes labaredas de fogo. O purgatório é todo umidade, banhado pelos rios da memória e pelas lágrimas do arrependimento. No romance de Chico Buarque, o purgatório simbólico que vive Eulálio também é úmido, formado principalmente pelas lembranças do leite derramado de Matilde e pelas lágrimas de Eulálio: “E vi respingos de leite nas bordas da pia, o ar cheirava a leite, vazava leite no vestido da sua mãe, nunca lhe contei esse episódio?” (Buarque, 2009, p. 136); “Sem Matilde, eu andava por aí chorando alto [...] Era como se a cada passo eu me

rasgasse um pouco, porque minha pele tinha ficado presa naquela mulher” (Buarque, 2009, p. 56).

Alcançado o cume do purgatório, no paraíso terrestre, ocorre a aparição de Matelda, figurada como uma moça bela e gentil. Ela canta e dança, com modéstia, diante do poeta florentino que fica completamente inebriado. Matelda oferece explicações a Dante sobre aquele primeiro lugar que Deus reservara à humanidade e de como o homem o perdera. Sublinha que a vegetação ali brota naturalmente, sem qualquer intervenção das mãos do homem; explica sobre os dois rios,³ Lete e Eunoé: aquele apaga a memória do pecado, este reforça a lembrança das atitudes boas na Terra. Na sequência, Dante sofre um forte abalo, pois Beatriz aparece diante dele de uma maneira extasiante. Beatriz relembra a Dante de seus atos reprováveis em vida e faz advertências sobre a necessidade de ele se confessar. Após a confissão, Matelda mergulha a cabeça de Dante nas águas, purifica-o e o prepara para seguir com Beatriz ao céu.

Em *Leite derramado*, a personagem Matilde apresenta uma semelhança com Matelda.⁴ Eulálio tem uma visão súbita e arrebatadora de Matilde, no coral que canta o réquiem na missa de sétimo dia do senador Assumpção. Deflagrada a paixão amorosa, de maneira divina e carnal, ela pisa a relva do jardim, na ponta dos pés, para encontrar-se com Eulálio no casarão de Botafogo. Matilde, assim como Matelda, aparece descrita com um caráter ascensional, como se vê nas passagens em que aparece, ora em suspensão – “assim suspensa e de cabelos presos, mais intensamente ela [Matilde] era ela em seu balanço guardado” (Buarque, 2009, p. 21) –; ora “empinada na ponta dos pés” (Buarque, 2009, p. 12); ora descendo escada – “Matilde descia a escada com a criança no colo, e cumprimentou os presentes” (Buarque, 2009, p. 108). Matilde aparece como se tivesse que descer do topo do monte do purgatório para se encontrar com Eulálio: “Recuei ao pé da escada, recuei dez anos para reviver o dia em que vi Matilde descer pelo corrimão” (Buarque, 2009, p. 98). Curioso que, mesmo em uma situação que seria de decadência – a internação em um sanatório –, isso se dê em um lugar alto, ascendente: “Ele vinha de interná-la num sanatório em região

³ “Lete... Eunoé... a nascente é uma só e divina; a direção é dupla: de um lado o Lete, cujas águas fazem esquecer os pecados, do outro o Eunoé, inspirador de pensamentos puros e santos” (Alighieri, 2011, p. 368, nota 11).

⁴ A comparação entre Matilde e Matelda foi feita em um artigo de minha autoria, intitulado “Em meio à recamada via”: Matilde, do romance *Leite derramado*, e Matelda, d’*A divina comédia*”, dedicado exclusivamente às duas personagens (Sarmiento, 2016a).

montanhosa de clima seco onde colegas sanitaristas lhe prestariam assistência especial, apartados de enfermos de baixa esfera” (Buarque, 2009, p. 162-163). Interessante também notar a imagem de Matilde na janela de um arranha-céu, guardando certa identificação com a altitude do lugar onde aparece Matelda a Dante, no cume do último círculo do purgatório, já nas proximidades do céu: “A figurar Matilde trancada num sanatório, era mil vezes preferível perambular pela cidade, adivinhando a silhueta dela em cada janela de arranha-céu” (Buarque, 2009, p. 164).

A porta de entrada do purgatório no romance

Conceber o narrador Eulálio d’Assumpção no ambiente do purgatório implica reconhecê-lo como um narrador do limiar, tal como pode ser identificado na passagem que se segue:

No início me revoltei contra os maqueiros por me largarem assim no corredor, na certa estavam em greve outra vez. Mas com o passar dos dias me convenci de que no meio desse trânsito não fico pior que na enfermaria [...]. Venho descendo sem pressa até o limiar do século XX (Buarque, 2009, p. 183-184).

O narrador no limiar “concretiza tanto a delimitação entre o ‘fora’ e o ‘dentro’, como a possibilidade de passagem de uma zona a outra” (Eliade, 1992, p. 87). Esse estágio é bem sinalizado pelas palavras “corredor”, “trânsito” e “limiar”, indicativos dos estados de transição, no caso de Eulálio, da vida para a morte, da vida privada para a pública, da abastança social para a miséria. Sublinhe-se que “corredor”, segundo Márcia Marques de Moraes (2014, p. 173), é um termo polissêmico “que além de referenciar lugar de passagem, exíguo, opressor, denota, ainda, o que corre, o que pretende chegar, arribar, ascender.” Nesse sentido, o corredor em que aparece Eulálio apresenta a mesma dinâmica do purgatório, que está relacionado a um momento de dor, tortura, em que se experimenta a privação, o desconforto, todo tipo de sofrimento corporal, moral e psíquico do paciente entre a vida e a morte, na busca de alcançar um melhor estágio de vida. Assim Eulálio queixa-se no hospital: “Não sei que graça pode achar dos meus esgares, é uma pontada cada vez que respiro. Às vezes aspiro fundo e encho os pulmões de um ar insuportável” (Buarque, 2009, p. 10); “Aqui não gozo de privilégios, grito de dor e não me dão opiáceos, dormimos todos em camas rangedoras” (Buarque, 2009, p. 50); “Tenho

fome” (Buarque, 2009, p. 101), e continua: “não tenho quem me dê soníferos, analgésicos, cortisona” (Buarque, 2009, p. 183).

Nesse estado, “a memória é uma vasta ferida” (Buarque, 2009, p. 10), já que deve concentrar-se nos vícios e desvios comportamentais do ser humano, forçando-o a enfrentar as verdades existenciais e purificar-se. Daí as lembranças tornarem Eulálio tenso, nervoso, angustiado, sem ter nem mesmo o sono como alívio: “O resultado são estas noites em claro” (Buarque, 2009, p. 183).

A descrição do cenário onde está o narrador-personagem assume cada vez mais a aparência do lugar dos tormentos:

me fazem desfilar pela luz fria do corredor que é um verdadeiro purgatório, com um monte de gente estropiada pelo chão, fora os vagabundos que vêm ali a fim de contemplar minha desgraça. Depois tem o elevador [...] lá em cima vem outro corredor cheio de ziguezagues e lamentações e urros, por fim a velha sala de tomografia, e não sei a quem aproveita tamanho transtorno (Buarque, 2009, p. 24-25).

E continua: “É um corre-corre com minha maca, são essas curvas e rampas abruptas que mais parecem o Trampolim do Diabo, qualquer dia me acontece um acidente fatal” (Buarque, 2009, p. 52).

Faço votos de que [Dubosc] tenha falecido na paz dos seus, porém de algum colapso fulminante, para que não se doesse pela vida afora tanto quanto eu, como agora me doem os ossos e as escaras ao voltar para a maca. Imagino o quanto ele, em meu lugar, não teria blasfemado contra o gelo desta sala e contra o bafo do calor lá fora. Espero mesmo que nunca tenha entrado em elevadores fedorentos, nem visto essas baratas subindo pelas paredes, nem provado a gororoba de um hospital igual a este, nem continuado a falar merde alors, até a hora da morte. Porque tudo é mesmo uma merda (Buarque, 2009, p. 27).

Quando o narrador afirma estar num corredor de um hospital “que é um verdadeiro purgatório”, o mito encontra uma porta de entrada no romance. Segundo Giambattista Vico (2005), cada metáfora carrega dentro de si um pequeno mito, o fragmento de uma narrativa exemplar, que ilustra todo o imaginário de um povo acerca de um acontecimento ou de uma realidade. Desse modo, a criação literária de Chico Buarque expõe o imaginário do purgatório e traz, na esteira da linguagem, o percurso de Dante pelos reinos que estão n’*A divina comédia*. Para tal constatação, veja-

se a semelhança entre as cenas descritas no romance e o purgatório trilhado por Dante e Virgílio:

As paredes da trilha, o exíguo espaço
iam-me quase os flancos lacerando;
e das mãos me ajudava a cada passo.

Mas finalmente, um tanto nos alcançando
Na penedia, num recanto aberto,
“Por onde iremos?” balbuciei, arfando.

“Vamos”, tornou-me o guia, “e fica perto!
que é preciso subir inda bastante,
para saber de alguém o rumo certo.”

Mal a vista alcançava o cimo, adiante;
e era mais forte a encosta, e mais erguida,
que a linha, ao centro, a meio do quadrante.

Senti-me exausto, a alma desfalecida:
“Mestre”, bradei-lhe, “vais tão apressado,
que não posso seguir-te, na subida!”

“Vê se chegas ali, filho! Cuidado!”
– disse, apontando a um circular terraço,
a ressaír na escarpa, alcandorado.

Recobrei, a essa voz, o ânimo lasso.
mais vigor imprimindo aos pés cansados,
até firmar na plataforma o passo (Alighieri, 2006, p. 370-371).

O trajeto ascensional por onde seguem os dois poetas é traçado por uma estrada escarpada, exígua e tortuosa que dá acesso a um monte, no cume do qual está o paraíso. O percurso de Eulálio pelo corredor lembra bem esse caminho. Os maqueiros conduzem-no por um corredor cheio de curvas e rampas abruptas, levando-o a andares cada vez mais altos, como aquelas almas em ascensão: “Depois tem o elevador [...] lá em cima vem outro corredor”. O personagem passa por deslocamentos constantes no hospital e a travessia é bastante penosa, em forma de ziguezagues, que fazem lembrar o famoso Circuito da Gávea, denominado de Trampolim do Diabo. Além disso, os movimentos de passagem da cama para a maca, da maca para a cama, levam o paciente do romance a sofrer deveras como

um penitente: “É o tal negócio, me arrancam da cama, me passam para a maca, ninguém quer saber dos meus incômodos” (Buarque, 2009, p. 23). “E vocês andem devagar com essa maca, tomem tento ao me passar para a cama, e tragam travesseiros de paina para minhas costas e bunda, porque me doem as escaras e as articulações” (Buarque, 2009, p. 52-53).

Nota-se o ecoar de gemidos de dores, “lamentações e urros” na prosa do escritor brasileiro, como os “[d]aquela gente lamentosa” do poema de Dante: “Ouço ruídos de gente, de vísceras, um sujeito entubado emite sons rascantes” (Buarque, 2009, p. 8). Há de se considerar também que as imagens de deterioração física, de forte apelo, estão contidas nos dois lugares, tanto no hospital do romance como nas visões de sofrimento d’*A divina comédia*. Eulálio descreve que o “ambiente ainda se degradava” conforme iam chegando “os excedentes do pronto-socorro, paciente com rosto desfeito, queimaduras, pernas amputadas, bala na cabeça” (Buarque, 2009, p. 184). Tais visões parecem uma síntese do que assistira Dante no oitavo e nono fosso infernal:

Uma pipa, de aduelas arrancadas,
certo fenda maior não mostraria
qual vi de alguém nas vísceras golpeadas.

Às pernas o intestino lhe escorria;
à mostra estavam, nele, o coração
e a bolsa que o alimento recebia.
[...]
Mas outro, co’ o pescoço perfurado,
o nariz decepado totalmente,
e a orelha conservando só de um lado,

que se quedara a olhar-me fixamente,
como os demais, a boca abriu, insana,
de sangue lambuzada externamente,
[...]
Assim vi Cúrio, em grande prostração,
co a língua desde a base decepada,
a mesma que semeara a divisão.

E vi alguém, a quem fora amputada
a mão a ambos os braços, e que erguia
os cotos, com a face ensanguentada (Alighieri, 2006, p. 280; 282; 286).

O mundo dantesco torna-se ainda mais perceptível em *Leite derramado* com uma figura de linguagem agora utilizada pelo próprio Dante:

Não se ouviriam semelhantes ais
em Marema, Sardenha e Valdiquiana,
pelo verão, nos tristes hospitais.

inda que a dor se lhes reunisse, insana
A tudo se estendia odor nauseante,
qual da gangrena pútrida dimana (Alighieri, 2006, p. 292).

Assim como o narrador-personagem de *Leite derramado* aproximou o hospital público no Brasil a um purgatório, o narrador-personagem d' *A divina comédia* comparou a dor dos espíritos à dor de todos os pacientes dos hospitais das cidades italianas. A identificação existente entre aqueles dois cenários evidencia o papel da metáfora de transferir "o nome de uma coisa para outra coisa" (Aristóteles, 2004, p. 63), distinguindo semelhanças. Assim, a figura de linguagem empregada pelo narrador-personagem, "corredor que é um verdadeiro purgatório", condensa o ambiente e a experiência do purgatório. Compreende-se que esse reino encontrou na palavra poética um meio apropriado de inserção; afinal, tematizar o purgatório é estar diante daqueles assuntos espirituais que levam a "socorrer-nos da fantasia, para podermos explicar, e, como pintores, fingir delas imagens humanas" (Vico, 2005, p. 131).

Outra forma de figuração do purgatório na narrativa é a linguagem do sonho. A fim de ilustrar isso, veja-se a lembrança onírica de Eulálio com Matilde, ambos saltitando no mosaico da calçada de Copacabana:

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. Acho que o inferno era a doença de Matilde (Buarque, 2009, p. 165).

A cena do sonho mostra uma semelhança com a caminhada de Virgílio e Dante pela trajetória de ascensão:

Íamos ambos pela praia afora,
como alguém que tateia ante o caminho,
e inda que a alma se solte, o pé demora (Alighieri, 2006, p. 353).

Chegáramos ao monte finalmente:
mas era a sua encosta tão alçada
que os pés iriam inversamente. (Alighieri, 2006, p. 364).

A da esperança, digo, pressurada,
que me incitava a não perder o traço
da silhueta à frente desenhada. (Alighieri, 2006, p. 370).

fomos subindo por aquela escada,
um após outro, os três, que o vão estreito
nos obrigava a marcha separada. (Alighieri, 2006, p. 522),

Avançamos por ele [o piso], lentamente,
temendo tanto o fogo que saía
como uma queda, ali, à borda rente.

“Nestas paragens”, disse o meu bom guia,
“é mister conservar à vista o freio
por não errar a perigosa via.” (Alighieri, 2006, p. 528).

Atente-se para o aspecto do cenário tanto do romance como do poema. A escada por onde sobem Dante e Virgílio é estreita e de curvas sinuosas que tornam o passo vagaroso, “o pé demora”. O purgatório descrito no poema está no mesmo nível da Terra e encontra-se ao lado de uma ilha: “Iamos pela praia afora”. A encosta do monte está localizada entre o céu metafísico, composto de claridade, e o inferno, nas profundezas da Terra, coberto de escuridão. Os penitentes que a percorrem devem estar atentos para “não errar a perigosa via”, uma vez que, por uma momentânea desatenção, podem cair no precipício do inferno: “Avançamos por ele [o piso], lentamente / temendo tanto o fogo que saía / como uma queda, ali à borda rente.”

Em *Leite derramado* a cena do sonho, acima exposta, também se passa em uma praia. Os desenhos formados pelo mosaico da calçada de Copacabana lembram o traço de uma silhueta desenhada, como referiu o poema. O narrador compara a travessia com o jogo de amarelinha, brincadeira infantil “em que se vai do céu ao inferno, e do inferno ao céu” (Meneses, 2010, p. 277). São vencedores aqueles que, sem que tenham caído ou pisado nas linhas do traçado, conseguem alcançar o círculo do céu. Matilde “saltitava como se jogasse amarelinha”, pisava somente nas pedras brancas, claras, numa reiteração da claridade do

céu. Já Eulálio caminhava trôpego, trançando as pernas, tal como o peregrino no purgatório cujos pés seguiam inversamente, “pois apenas roçasse um pé nas pretas, cairia no inferno.”

Tanto no romance como no poema, aparece uma verticalidade mítica de maneira reiterada. No texto de Buarque, porém, a imagem mítica está impregnada de um viés sarcástico, responsável por provocar uma tensão entre as questões sociais e culturais. Assim, enquanto Dante desperta a reverência dos passantes, no caminho que segue na viagem de “mundo em mundo”, o narrador-personagem Eulálio, cujo nome significa “boa língua”, “bom falante”,⁵ mostra-se diante dos passantes com descrédito: “não há passante que não afrouxe o passo para me espiar, como um desastre à beira da estrada. E muitos se detêm para escutar minhas palavras, mesmo que alcancem o seu sentido, mesmo quando o enfisema me sufoca e mais arquejo que falo” (Buarque, 2009, p. 184). Como conceber bom falante aquele homem de cem anos que fala com voz pastosa pelo efeito dos medicamentos e com uma memória repetitiva e delirante? Destarte, ao passo que o poeta foi exaltado pelo papel que o uso da sua língua representa,⁶ o velho Eulálio, com seu discurso de quem teve berço e boa educação, é visto como arrogante e ridículo: “Os camaradas aqui debocham dos meus bons modos, minha linguagem acurada os ofende, sinto forte animosidade no ar” (Buarque, 2009, p. 171). Os pacientes do hospital identificam-se com o coro dos penitentes do purgatório: “Eram jovens, em geral, e malcriados, nem bem eu abria a boca e já se manifestavam: não fode, vovô, conta outra!” (Buarque, 2009, p. 184).

Do ponto de vista narrativo, a constituição desse narrador é altamente significativa, sobretudo pela liberdade de expressão do discurso. Os subentendidos, as alusões, os jogos de palavras e de sentidos da obra apontam as incoerências da sociedade brasileira com uma sutileza que integra o caráter estético da linguagem. A crítica aparece por meio daquela

⁵ Segundo Antônio Geraldo da Cunha (1982), no *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, o prefixo “eu” é derivado do grego *éu*, de *eús*, usado na forma neutra de *eú*, “bem”. “Lálio” vem do grego *lálos*, “loquaz”, “falante”. Assim *eu* + *lalio* formam “o bom falante”.

⁶ Segundo Otto Maria Carpeaux (1959, p. 18-19): “o próprio Dante defendeu, no tratado *De Vulgari Eloquentia*, sua decisão de escrever o poema em ‘vulgar’, na língua do povo. Na sua época só escreveram em italiano, em provençal, em francês os leigos para os leigos que ignoravam a língua latina; e só sobre assuntos profanos. O latim é a língua da alta literatura medieval. Mas Dante rompeu com esse uso. Escrevendo sobre tudo o que há entre o céu e a terra, e no próprio céu, na língua ‘vulgar’ dos leigos, dos incultos, das mulheres, realizou um ato revolucionário. Fixou a língua italiana. Criou a literatura italiana, a primeira das literaturas modernas.”

ironia fina machadiana que, conforme Antonio Candido (1995, p. 22), evoca “noções de ponta aguda e penetrante”. De tal maneira, enquanto Dante faz uma trajetória que parte do inferno e ascende pelo purgatório até atingir o topo do paraíso, Eulálio, através da confusão da memória, traça um itinerário que, pela via do purgatório, segue do paraíso ao inferno, como se pode ver na descrição dos espaços. O mundo paradisíaco, ao contrário do inferno baixo e estreito, aparece marcado pela altitude e largura. Assim se acham os lugares da infância de Eulálio, como a fazenda na raiz da serra – “Duzentos alqueires de lavoura e pastos, cortados por um ribeirão de água potável” (Buarque, 2009, p. 6) – e o casarão de Botafogo, assim descrito: “Ali [no casarão de Botafogo] há quartos enormes, banheiros de mármore com bidês, vários salões com espelhos venezianos, estátuas, pé-direito monumental e telhas de ardósia importadas da França. Há palmeiras, abacateiros e amendoeiras no jardim” (Buarque, 2009, p. 6). A imagem de conforto e abundância aparece de maneira mais visível na descrição do casarão em noite de festa:

Nos tempos do meu pai, sim, os banquetes do casarão eram célebres [...] 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 ainda de ser o dono daqueles espaços imaculados, só eu e minhas sombras a deslizar no mármore, diante de garçons perfilados como sentinelas (Buarque, 2009, p. 85).

A fazenda na raiz da serra, com seu ribeirão de águas cristalinas, como o rio do paraíso, é indicativa da fase de ouro, pertence à “feliz infância”, “gênese” dos Eulálios e Balbinos. O casarão de Botafogo, imagem de conforto e abundância, composto de “salões silenciosos e solenes”, com um jardim iluminado, descrito como “espaço imaculado”, reitera, no imaginário do leitor, outro espaço solene, coberto de luzes, imaculado, cuja maravilha é representada por um jardim: o paraíso. Pertence a esse mesmo campo do imaginário o chalé, irradiado por luz solar, espaço de desejos e satisfações, referenciado pelo narrador-personagem como a “residência dos sonhos”. A fazenda, o casarão e o chalé em Copacabana pertencem a um passado que, aos olhos do presente, representa um tempo paradisíaco. Tempo em que Eulálio vivencia a felicidade amorosa ao lado de Matilde.

Mas, como o tempo em que fala o narrador está em processo, a linha vertical começa sua descida. Após a perda de Matilde, Eulálio

d'Assumpção considera-se um ser decaído. Nota-se aí mais uma ironia: enquanto o sobrenome do personagem, Assumpção, indica uma ascensão, o trajeto que ele percorre é de plena decadência. Assim, o narrador é obrigado a se despedir da imagem exuberante da fazenda. A sede colonial transforma-se em ruína, a capela em esqueleto, e se lê “o estábulo carbonizado, a relva seca e a terra estéril da fazenda da minha infância” (Buarque, 2009, p. 79). O ribeirão, a lembrar o Estige dantesco, completa a descrição infernal, pois, agora poluídas, suas águas “ganharam um tom mostarda” e um “odor sulfuroso”, “talvez proveniente da fábrica de celulose” (Buarque, 2009, p. 79). O terreno da fazenda transforma-se progressivamente em favela; no local do casarão de Botafogo é erguido um edifício. O chalé, outrora ensolarado, cobre-se de sombras e, com o passar dos tempos, o personagem assiste à sua demolição, à sua redução a pó. Sente, então, perder seu paraíso, numa reiteração do *Paraíso perdido*, de John Milton.

Tal como os espaços do reino da purgação, os espaços da narrativa de Chico Buarque, gradativamente, sofrem um estreitamento. O narrador-personagem segue, assim, seu trajeto, indo morar num apartamento *art déco*, depois num apartamento de dois cômodos, até chegar a um barracão de um só cômodo na favela caracterizada pela “lama”, pela “escória” social. Depois de uma queda no banheiro que lhe custou uma perna quebrada, Eulálio é levado para a enfermaria do hospital público, que vai se degradando, a ponto de ser comparada a uma senzala sem ventilação, até que finalmente é abandonado no corredor.

Além da significância do espaço, nota-se que Chico Buarque explorou de forma expressiva o sentido de ascensão na composição da antroponímia dos personagens. É o que se pode ver nos sobrenomes “Penalva”, “Montenegro”, “Assumpção”, “Ribas” e “Palumba”. Em Penalva, “pena” remete a “pássaro”, que se distingue dos outros seres pela capacidade de voar, alçar-se do chão. Já “Montenegro” é formado a partir da palavra “monte”, uma das designações do purgatório, o qual o penitente deveria subir cada vez mais a fim de alcançar o paraíso. No caso de “Assumpção”,⁷ o sobrenome contém em si o sentido de “elevação ao céu”, por analogia à Assumpção de Nossa Senhora. Quanto a “Ribas”, trata-se de um sobrenome português formado a

⁷ “Assumpção” é um sobrenome português de origem religiosa, derivado de Nossa Senhora da Assumpção, de acordo com Rosário Farani Ghérios (1949).

partir do tema /riba/, que conduz ao significado de “altitude mais elevada”, “erguer”, “ir para cima” (vide “arribar”, “arribação”, “ribanceira”) (Guérios, 1949). E “Palumba” filia-se ao latim *palumbum*, que dá origem em português à palavra “pombo”.⁸ O sentido dos sobrenomes reitera os seres em estágio de elevação. Observe-se que o próprio Dante fizera uma associação entre os penitentes e os pássaros:

E tais os pombos, no trugal dourado,
que ao pasto se confiam silenciosos,
seu costumeiro orgulho quebrantado,

se algo se move estranho, eis que medrosos
alçam a um tempo o voo do usado aprisco,
no perigo emergente só cuidadosos

- assim eu vi aquele bando arisco
fugir em direção da encosta leve (Alighieri, 2006, p. 359-360).

A ascensão de que trata o texto de Buarque, porém, é ambígua. Os personagens são caracterizados como ambiciosos, desejam ascender cada vez mais na escala social. No entanto, enquanto crescem socialmente, decrescem em valores morais, já que revelam vaidade, corrupção, autoritarismo, exploração e desrespeito ao ser humano.

Há ainda uma inversão na trajetória da linhagem dos Assumpção, pois em vez de uma subida, assiste-se ao seu declínio. A árvore genealógica dos ancestrais paternos do narrador-personagem pode ser assim traçada: primeiro, Doutor Eulálio Xerxes Assumpção, alquimista e médico particular de Dom Manuel I. Em seguida, Dom Eulálio Penalva d’Assumpção, o qual usava, como símbolo de poder, um chicote para fustigar jesuítas. Adiante, o general Assumpção, tetravô do narrador, herda o chicote e demonstra poder ao lado dos castelhanos contra a França de Robespierre. Já o trisavô, conselheiro do Marquês de Pombal, veio para o Brasil com a corte portuguesa e usava o mesmo chicote para sovar marujos. Seguindo no Brasil, o bisavô era negreiro e, segundo o narrador, chegou até a manifestar “defesa” aos escravos, desejava repatriá-los fundando uma Nova Libéria com a capital Petróvia. O avô Eulálio, no entanto, era barão de escravos, sabia bem lanhar a pele dos

⁸ Conforme Antenor Nascentes (1966), em seu *Dicionário etimológico resumido*, a palavra “pombo” origina-se de *palumbum* através das formas *paombo*, *poombo*.

negros fujões. Por sua vez, o pai, Eulálio Ribas d'Assumpção, Senador da República, tinha naquele chicote uma herança patriarcal, símbolo de mando e poder. A partir de Eulálio Montenegro d'Assumpção, o narrador-personagem, a linha genealógica, em ascensão social, até este ponto, começa a esboçar um declínio que coincide com o aparecimento de Matilde na família. A interrupção da tradição familiar de só gerar filhos homens se dá com o nascimento da filha Maria Eulália. O que se observará na sequência é o traçado nítido de um modelo que serve como antípoda da elite social, uma vez que o filho de Maria Eulália, Eulálio d'Assumpção Palumba, torna-se um militante comunista, morto na prisão no contexto do golpe militar de 1964. O filho desse último, Eulálio d'Assumpção Palumba Júnior, é morto num motel, confundido com um bandido. Já Eulálio d'Assumpção Palumba Neto torna-se um traficante no Rio Janeiro. A linha dos Assumpção, marcada por uma origem nobre, tem, no desenrolar da narrativa um fim desairoso.

Tendo tido na infância e juventude uma fase de conforto e abundância, Eulálio d'Assumpção chega à velhice em estado de completo declínio. Apesar de o purgatório não constituir um Julgamento Final, ele está longe da isenção. Sublinhe-se que “a montanha é também um lugar de castigos”; o mais das vezes assemelha-se ao inferno, afinal, “as suas cornijas ressoam de lamentos e gemidos” (Le Goff, 1995, p. 406). O estado de isolamento do personagem, as privações sofridas e o fim desairoso sinalizam a reprovação do seu comportamento esnobe e preconceituoso. Se Eulálio aparece no ambiente que se assemelha ao purgatório, é porque cometeu atos condenáveis. É o que ele permite entrever na confissão involuntária que faz.

As confissões de Eulálio

O purgatório, tal como foi gravado no imaginário ficcional por Dante, longe de ser apenas uma abstração, possui todo um viés crítico acerca da realidade. Explica Carpeaux (2009, p.17) que “o ‘outro mundo’ de Dante é um mundo real”. Ao escrever *A divina comédia*, Dante revela-se “um dos artistas mais conscientes de todos os tempos” (Carpeaux, 2009, p. 15), de modo que o poema, além de religioso, assumiu um sentido ético e político. Não se pode deixar de considerar que “o purgatório é a ponte entre a imperfeição humana e a perfeição divina. Visto assim, o sentido literal da *Comédia* – o libelo contra os vícios do

tempo – é a base moral e, portanto, indispensável, do poema” (Carpeaux, 2009, p. 16). Ocorre que, preso ainda à Terra, o indivíduo só pode elevar-se depois de confessar vícios e pecados e limpar-se das manchas e das escórias. Levando em conta tal procedimento, a *Comédia* aponta os maiores erros cometidos em seu tempo e manifesta uma crítica contundente à cidade de Florença e às instituições italianas, deixando exposta a sociedade e toda a sua organização política e social.

O romance *Leite derramado* incorporou bem esse aspecto crítico da arte dantesca e absorveu a maneira de abordar a complexidade das questões históricas. A estratégia de adotar um narrador-personagem já idoso, que fala sob efeito de medicamentos, possibilitou uma relativa liberdade ao falante, que expõe os fatos do seu passado e confessa como uma alma em purgação, à medida que conta a sua história e genealogia. Conforme Sarmento (2016b), o narrador-personagem, ao remontar a história de seus antepassados, deixa vaziar informações subliminares acerca do comportamento reprovável transmitido de geração a geração aos Eulálios. Assim ele fala sobre o avô:

Espírito prático, foi parceiro dos ingleses na Manaus Harbour, e não na aventura africana de seu pai, igualmente vítima de ciúmes e maledicências. Fique sabendo que meu avô nasceu muito rico, não iria macular seu nome por se locupletar com dinheiro público. Mas com o fim do Império, teve de buscar asilo em Londres, onde morreu amargurado (Buarque, 2009, p. 52).

Ao defender o pai, Eulálio compara-o com o avô e indicia atos questionáveis desse ancestral “vítima de ciúmes e maledicências”. Nesse sentido, a referência a “macular o nome por se locupletar com dinheiro público” deixa escapar uma informação comprometedora. Tais informações fazem levantar suspeitas acerca da idoneidade moral do avô.

Já o senador Assumpção, assassinado em sua própria casa, teve uma morte cujo motivo não aparece bem explicado. De forma ingênua, o filho do político acredita que o pai tenha sido vítima de crime passional, enquanto para a mãe de Eulálio tratava-se de uma morte encomendada por adversários políticos. Eulálio advoga em favor da imagem paterna:

Saiba o doutor que meu pai foi republicano de primeira hora, íntimo de presidentes, sua morte brutal foi divulgada até em jornais da Europa, onde desfrutava imenso prestígio e intermediava comércio de café. Tinha negócios com armeiros da França, amigos graúdos em

Paris, e na virada do século, ainda muito jovem, fez sociedade com empresários ingleses (Buarque, 2009, p. 52).

Porém, a defesa fica um tanto esvaziada ao relatar o que se ouvia a respeito do senador: “pelos cochichos compreendi que o nome do meu pai, notável da República, caíra de um jeito grosseiro na boca do povo, Assunção, o assassino? Assunção, o corno?” (Buarque, 2009, p. 57). E o que é feito da imagem de retidão e pureza desse homem que “[n]unca uma nódoa, uma ruga [traz] na roupa”, que “de manhã sai do quarto tão alinhado quanto entrou de noite”, a ponto de fazer crer ao narrador-personagem “que [...] dormia em pé feito cavalo” (Buarque, 2009, p. 104)? Por ironia, como já observou Sarmiento (2016b), no momento da morte, o senador Assunção aparece com o corpo coberto de manchas de sangue, contrariando toda a representação de limpeza:

vai restar visível uma mancha úmida no colchão, que tratarei de virar como faço toda manhã, deixando para cima o lado das manchas secas. Terei a sensação de que o colchão pesa mais um pouco a cada dia, e imaginarei que na palha dentro dele, se impregna a pasta de meus sonhos e atos solitários. E pensarei que, se eu tivesse virado o corpo do meu pai na *garçonnière*, ele pesaria igual ao colchão e exalaria o mesmo cheiro. Sempre me lembrarei do meu pai de braços no tapete ensanguentado, e de como o delegado me impediu de tocar o corpo. Ele não precisava gritar comigo, nem me apertar o braço, eu só não queria deixar meu pai daquele jeito, com a boca aberta no tapete. E queria entender por onde entraram tantas balas, porque parecia que todo o sangue dele tinha saído pela boca, aquela grande úlcera (Buarque, 2009, p. 69-70).

Se as imagens de manchas de sangue do pai sujam o tapete da *garçonnière* na descrição da cena do seu assassinato, não é diferente o que se dá com a imagem moral. Atos politicamente incorretos de lisonja e suborno são flagrados quando o próprio narrador-personagem procura imitar o comportamento do senador:

Já eu sabia que as portas estavam apenas encostadas, meu pai passara por elas outras vezes. [...] eu não tinha dúvida de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha. De trás dela, me chamaria pelo nome justamente a pessoa influente que eu procurava. E esta me anunciaria com presteza à pessoa influente, que desceria as escadas para me buscar. E me abriria seu gabinete, onde já me aguardariam várias chamadas telefônicas. E pelo telefone,

poderosas pessoas me soprariam as palavras que desejavam ouvir. E de olhos fechados, eu molharia pelo caminho as mãos que meu pai molhava. E pelo triplo do preço tratado, me comprariam canhões, os obuzes, os fuzis, as granadas e toda a munição que a Companhia tivesse para vender (Buarque, 2009, p. 43- 44).

O tratamento pessoal, as negociatas, o jogo de influências com o poder público, a infração às regras, o jeito mais fácil de se adquirir lucro, por meio da propina, do suborno, expressos pela famosa expressão popular “molhar a mão”, tudo isso é verbalizado como algo natural e comum para o círculo a que pertence Eulálio. Aliás, é até visto como motivo de orgulho, como algo que demonstra habilidade, espreiteza. A herança de tal comportamento é repassada aos descendentes, chegando ao tataraneto:

Para efeito de contabilidade, quem paga minhas despesas é meu tataraneto, Eulálio d’Assumpção Palumba Neto. E se fizer questão de saber de onde procedem seus rendimentos, eu lhe afirmo que não tenho a menor ideia. Sou muito grato ao garotão, mas para pagar milhões sem instrução alguma, deve ser artista de cinema ou coisa pior, pode escrever aí. [...] O garotão viaja para não sei onde, anda com malas cheias de dinheiro, e ela [a mãe] diz, este sim é um legítimo Assumpção. Mas o dinheiro dos Assumpção sempre foi limpo, era dinheiro de quem não precisava de dinheiro (Buarque, 2009, p. 78).

Além de vir à tona essa realidade desconcertante dos Eulálios, a imagem de refinamento e civilidade também é desconstruída. A relíquia de família em destaque não é outra senão um chicote escravocrata escondido na biblioteca do casarão, ironicamente, atrás da enciclopédia Larousse, a indicar que o ranço senhorial permanece no comportamento dos Assumpção. Desse ponto de vista, a exibição do porte de elegância e elevação cultural expressa pela imitação da moda europeia e uso do francês constitui uma máscara. Como bem afirma Roberto Schwarz (2012, p. 149), os Assumpção mostram-se “europeizadíssimos”, mas fazem “tudo fora da lei”. “A dissonância entre a autoimagem e a imagem que a história fixaria deles em seguida – mas será que fixou? – impregna a narrativa de comicidade politicamente incorreta do começo ao fim” (Schwarz, 2012, p. 149).

A mostra disso, a tentativa de Eulálio exibir-se como democrático e livre de preconceitos é pouco convincente: “garanto que a convivência

com Balbino tenha feito de mim um homem sem preconceitos de cor” (Buarque, 2009, p. 20), afirma ele, mas as atitudes desabusadas não são difíceis de serem identificadas. Na confusão de tempos, ele se acha ainda o menino perverso da infância: “Quando vejo aquela cesta de roupa recém-lavada, mijo em cima com vontade, e ela [a lavadeira] lava tudo de novo sem reclamar, lava cantando polca, rebolando no tanque. A lavadeira era uma mameluca que mamãe trouxe da roça” (Buarque, 2009, p. 104). Quando menino, Eulálio fora criado ao lado de serviçais prontos a atender a seus caprichos, ele não poupava em expor a tirania, o sentimento de poder, a autoridade desenfreada da hierarquia social. Era, então, como a criança da casa-grande, “pervertida pelas condições sociais de sua formação entre escravos inermes; entre criaturas dóceis aos seus caprichos” (Freyre, 2006, p. 454). E os caprichos do senhorzinho Eulálio não se limitavam a gozar dos benefícios dos trabalhos dos serviçais, chegavam a atingir a perversidade. Além de confessar que “chutava as empregadas” (Buarque, 2009, p.74) em dia de contendas familiares, uma das suas satisfações mais íntimas estava nas primícias de senhor com Balbino, colega da infância e descendente de escravos:

Então lhe pedia que fosse catar uma manga, mas tinha que ser aquela manga específica, lá no alto, que nem madura estava. Balbino pronto me obedecia, e suas passadas largas de galho em galho começaram de fato a me atijar. Acontecia de ele alcançar a tal manga, e eu lhe gritar uma contra-ordem, não é essa, é aquela mais na ponta. Fui tomando gosto por aquilo, não havia dia em que não mandava o Balbino trepar nas mangueiras uma porção de vezes. E eu já desconfiava que ele também se movia ali no alto com malícias, depois tinha um jeito meio feminino de se abaixar com os joelhos juntos, para recolher as mangas que largava no chão. Estava claro para mim que o Balbino queria me dar a bunda. Só me faltava ousadia para a abordagem decisiva, e cheguei a ensaiar umas conversas de tradição senhorial, direito de primícias, ponderações tão acima de seu entendimento, que ele já cederia sem delongas (Buarque, 2009. p. 19-20).

O mando e desmando do menino, projeto de homem senhorial, tem como precedente o passado de tradição escravocrata e o exemplo modelar dos ancestrais na fazenda na raiz da serra, em que o escravo era chamado de “cão fiel”, “leal criado”, tal era a condição a que o avô expunha o antigo Balbino. Verifica-se também que a cena descrita faz uma releitura

da cena do Brás Cubas machadiano com o negro Prudêncio. Gilberto Freyre (2006, p. 454) comentou esse comportamento dos meninos nas casas-grandes: “Não há brasileiro de classe mais elevada, nascido e criado mesmo depois de oficialmente abolida a escravidão, que não se sinta aparentado do menino Brás Cubas na malvadeza e no gosto de judiar com o negro.” O sociólogo identifica um “mórbido deleite em ser mau com o inferior” (Freyre, 2006, p. 454).

E é com esse mesmo tom imperativo e desrespeitoso que o narrador-personagem se dirige às pessoas do hospital de um modo geral:

Dispensando salamalesques, odeio intimidades, exijo atendimento neutro, profissional. Tragam-me por obséquio a minha goiabada, tenho fome. Virei o prato no chão, não nego e voltarei a fazê-lo sempre que o bife vier com nervo. [...] Saibam vocês que papai tem um chicote guardado ali na biblioteca, atrás da enciclopédia Larousse. Ele um dia me exibiu a peça, a correia trançada de couro antílope, a flor-de-lis no cabo. É um chicote fora de uso, uma relíquia familiar que ele herdou do pai, meu avô Eulálio. Mas assim que voltar da Europa, se ouvir falar que deram na cabeça do filho, vai distribuir chibatadas às cegas por aí. Vai açoita-los a todos, não importa se homem ou mulher, vai soltar o azorrague em vocês como meu avô no velho Balbino. [...] De sorte que, pensando melhor, papai não gastaria seu chicote histórico com um bando de cascas-grossas. Papai vai simplesmente pô-los no olho da rua, e esse será o pior flagelo para vocês, que emprego igual não hão de encontrar em lugar nenhum (Buarque, 2009, p. 101-103).

Preconceitos, violência, sadismo, são mostrados ao longo da narrativa. Concebido como o desejo de provocar dor no objeto sexual, o sadismo aciona a crueldade. De acordo com Freud (1972, p. 160):

O sadismo corresponderia a um componente agressivo do instinto sexual que se tornou independente e exagerado e, por deslocamento, usurpou a posição de liderança. Em linguagem comum, a conotação de sadismo oscila entre, por um lado, casos meramente caracterizados por uma atitude ativa ou violenta para com o objeto sexual e, por outro, casos em que a satisfação é inteiramente condicionada à humilhação e aos maus tratos do objeto.

Expresso sob a forma de autoritarismo e dominação, o sadismo também se manifesta no prazer obtido da humilhação e sujeição (Freud, 1972), o que é percebido no deboche e na ridicularização a que Eulálio

submete a esposa, Matilde, quando ri do seu linguajar, corrige sua pronúncia, critica seus modos de se vestir e se comportar ou quando age propriamente com autoritarismo e violência:

na sala deparei com Matilde de maiô, dançando com o preto Balbino. Sim, o preto Balbino, eu não acreditei, mas era ele. [...] e ver a minha mulher nos braços daquele crioulo foi para mim a pior infâmia. [...] a cena foi ficando insuportável, os dois não queriam parar com aquela dança nojenta, então dei um pontapé na vitrola de Matilde. O disco voou, partiu-se em cacos no chão, voaram também o prato e o braço da vitrola (Buarque, 2009, p. 115-116).

Outra cena sádica, ainda mais visível, é exibida no momento em que Eulálio agarra Matilde com violência. Os verbos “jogar”, “esmagar”, “pressionar” são indicativos de contatos que, se por um lado podem causar prazer, por outro podem machucar, causar dor. “Os limites entre o desejo por um objeto e o desejo de destruição desse objeto são muito tênues” (Sant’Anna, 1993, p. 21):

Eu seguia Matilde que falava sozinha, que meio cantarolando perguntava pelo chá de boldo, e de repente não sei o que me deu, agarrei-a com violência pelas costas. Joguei-a contra a parede e ela não entendeu, começou a emitir gemidos nasais, o rosto achatado nos ladrilhos. Prendi seus punhos na parede, ela se debatia, mas eu a controlava com meus joelhos atrás dos seus. E com meu tronco eu a apertava, eu a espremia a valer, eu quase a esmagava na parede, até que Matilde disse, eu vou, Eulálio (Buarque, 2009, p. 66-67).

No excerto ora exposto, o prazer está conjugado ao desejo de prender, controlar e, mais do que isso, pressionar, espremer até secarem as fontes de vida; apropriar-se do outro até destruir o seu próprio ser: “eu vou, Eulálio”. Ao misturar a enfermeira com a esposa, Eulálio chega a fazer uma promessa de remissão: “Quando sair daqui, vou levá-la comigo a toda parte, não terei vergonha de você. Não vou criticar seus vestidos, seus modos, seu linguajar, nem mesmo seus assobios” (Buarque, 2009, p. 61). A promessa feita revela os atos praticados no passado: encarceramento da mulher e constrangimentos a ela infligidos.

Como no purgatório, em que a alma só pode escapar se feita a confissão, Eulálio, ainda que de modo indireto e sem perceber, faz uma autoexposição. As impurezas, a mácula, a mancha do comportamento são lançadas nesse *Leite derramado*, por onde se esvaem as lembranças dos males praticados, assim como o rio Lete, ao

qual o peregrino entrega todos os pecados. Em trânsito, em meio à vida que se passou e a outra que virá, Eulálio recorda, analisa e confessa os atos cometidos. Como numa espécie de purgação, paga pelo preconceito e pelas atitudes soberbas num hospital infecto, lamentando e gemendo, com a ferida na memória e fisgadas no peito, sentindo dores, enfim, por todo o corpo, já coberto de escaras. Desse modo, se *A divina comédia* deve seu título⁹ “ao fato de a comédia, explica o próprio Dante numa carta a um de seus mecenas, ser um gênero em que a história começa dura, áspera, e termina bem, ao contrário da tragédia” (Franco Júnior, 1986, p. 36), o que poderia ser pensado sobre a composição de *Leite derramado*? Apesar de esse romance já ter sido referenciado por Roberto Schwarz (2009) como uma “comédia brasileira”, ou mesmo uma “alta comédia”, não se trata de uma história que tem um final que se pode dizer feliz.¹⁰ É bom ressaltar que o texto é “brincalhão, mas não ingênuo”, como adverte o próprio Schwarz (2009, p.149), pois no romance buarquiano a ironia inverte o percurso de Dante. De forma sarcástica, o percurso da vida de Eulálio segue do paraíso da infância de conforto e abundância à decadência na velhice infernal. E esse trajeto é revivido no plano físico e psicológico, como que num purgatório, no hospital público. O desfecho do livro aproxima-se do de uma história trágica, que começa bem e termina mal, como indica o próprio título. Logo, se não podemos identificar *Leite derramado* como uma “divina comédia brasileira”, podemos, mais apropriadamente, denominá-la uma “tragicomédia¹¹ brasileira”.

⁹ Segundo Hilário Franco Júnior (1986, p. 20), “o tom profundamente humano e ao mesmo tempo sublime” da Comédia de Dante foi o que levou “Boccaccio a chamá-la tanto pela forma quanto pela temática, de ‘divina’.”

¹⁰ Na época de Dante, a comédia, além de ser um gênero satírico, era definida, como já dito, como uma obra que começa mal e termina de modo feliz. Conforme Curtius (2013, p. 441), “Dante distingue o trágico, o cômico e o elegíaco como três estilos entre os quais é obrigado a escolher. O estilo trágico é ‘elevado’, o cômico é ‘inferior’ e o elegíaco é ‘o estado dos infelizes’”. Na literatura moderna e contemporânea, de acordo com Massaud Moisés (1978), o cômico não se relaciona ao momento do desfecho, feliz ou infeliz, mas ao tom geral de uma obra. Diz respeito ao seu modo de expressar de forma crítica e sarcástica uma situação desconcertante ou irônica. Este é o sentido de comédia identificado por Roberto Schwarz (2009) em *Leite derramado*. A leitura que ora se apresenta vê, além da presença desse sentido de comédia no romance de Chico Buarque, o sentido também da tragédia, como soma de acontecimentos nefastos.

¹¹ Seja reconhecido que Leila Perrone-Moisés foi quem primeiro mencionou, ainda que de maneira rápida e breve, no artigo “O leite derramado de Matilde”, a presença do tom tragicômico da narrativa.

Considerações finais

A pesquisa evidenciou que, através da metáfora, o purgatório d’*A divina comédia*, de Dante Alighieri, foi instaurado no romance *Leite derramado*, de Chico Buarque. Como se pôde notar, a descrição do ambiente do hospital onde se encontra o narrador-personagem condensa os caracteres daquele reino de expiação, e os sofrimentos de Eulálio d’Assumpção assemelham-se aos sofrimentos dos penitentes. Através da confissão involuntária, a má conduta, os atos ilícitos e um comportamento um tanto indigno daquele que se considera nobre e ilustre são expostos. Sob tal conformidade, os sentidos de ascensão foram explorados revelando a ambivalência e a ironia no texto buarquiano, de modo a traçar a trajetória degradante da linha genealógica dos Assumpção. O purgatório inscrito no romance, longe de ser uma mera repetição de um clássico universal, mostra a singularidade da obra de Chico Buarque. Diferente de “O purgatório”, d’*A divina comédia*, que termina no estado de felicidade e plenitude alcançado por Dante no ponto mais alto, *Leite derramado* se encerra em meio à decadência, invertendo a ascensão em queda.

Referências

- ALIGHIERI, Dante (2006). *A divina comédia*. Tradução de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia.
- ALIGHIERI, Dante (2011). *Divina comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp.
- ARISTÓTELES (2004). A poética. In: *Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural. (Coleção Os Pensadores).
- ASSIS, Machado de (1999). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Klick.
- BAKHTIN, Mikhail (2010). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BOSI, Alfredo (2000). *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- BUARQUE, Chico (2009). *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CANDIDO, Antonio (1995). Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, p. 17-39.

- CARPEAUX, Otto Maria (1959). Introdução. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. O inferno. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro, São Paulo: Calçadense, p. 8-23.
- CARPEAUX, Otto Maria (2009). Sobre a *divina comédia*. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, p. 7-18.
- CUNHA, Antônio Geraldo da (1986). *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CURTIUS, Ernst Robert (2013). *Literatura europeia e idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp.
- ELIADE, Mircea (1992). *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário (1986). *Dante Alighieri: o poeta do absoluto*. São Paulo: Brasiliense.
- FREUD, Sigmund (1972). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago.
- FREYRE, Gilberto (2006). *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. 51. ed. São Paulo: Global.
- GUÉRIOS, Rosário Farani Mansur (1949). *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. Curitiba: Brasil.
- HANSEN, João Adolfo (2011). Apresentação. In: ALIGHIERI, Dante. *Divina comédia*. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp, p. 9-6.
- LACAN, Jacques (1998). *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LE GOFF, Jacques (1995). *O nascimento do purgatório*. 2. ed. Lisboa: Estampa.
- LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (2006). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Tradução e coordenação de Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, v. I.
- MARTINS, Cristiano (2006). A vida atribulada de Dante Alighieri. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, p. 19-73.
- MAURO, Italo Eugenio (2009). Introdução. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, p. 8.
- MENESES, Adélia Bezerra de (2010). Vermelho, verde e amarelo: tudo era uma vez. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 265-283. Disponível em: <https://goo.gl/vsc2Tj>. Acesso em: 13 fev. 2017.

MILTON, John (1948). *Paraíso perdido*. Tradução de Antônio José Lima Leitão. São Paulo: Brasileira.

MOISÉS, Massaud (1978). *Dicionário de termos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix.

MORAIS, Márcia Marques de (2014). *Leite derramado: ex-uberância e carência na inscrição subjetiva*. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith. (Org.). *Interpretações: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Ateliê, p. 167-190.

NASCENTES, Antenor (1966). *Dicionário etimológico resumido*. Rio de Janeiro: INL; MEC. (Coleção Dicionários Especializados).

PERRONE-MOISÉS, Leyla (2009). O leite derramado de Matilde. *Revista Trópico*, São Paulo, 26 abr., Seção Livros. On-line. Disponível em: <https://goo.gl/BtgrYY>. Acesso em 13 fev. 2017.

PICCAROLO, Antonio (1946). Dante Alighieri e sua obra. In: ALIGUIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Importadora Americana, p. X-XLIX.

SANT'ANNA, Affonso Romano de (1993). *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco.

SARMENTO, Alexsandra Loiola (2016a). "Em meio à recamada via": Matilde, do romance *Leite derramado*, e Matelda, d'A *divina comédia*. *Aletria*, Belo Horizonte, Fale/UFMG, v. 26, n. 2, p. 83-101. Disponível em: <https://goo.gl/y0BBEa>. Acesso em: 10 fev. 2017.

SARMENTO, Alexsandra Loiola (2016b). O esplendor ilusório em um discurso derramado. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, PUC-Minas, n. 28, p. 118-127. Disponível em: <https://goo.gl/pdCelS>. Acesso em: 13 fev. 2017.

SCHWARZ, Roberto (2012). Cetim cor de laranja sobre fundo escuro. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 143-150.

VICO, Giambattista (2005). *Princípios de (uma) ciência nova (acerca da natureza comum das nações)*. Tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado. Nova Cultural: São Paulo.

Recebido em 22 de setembro de 2016.

Aprovado em 26 de janeiro de 2017.

resumo/abstract/resumen

“Um verdadeiro purgatório ”: *Leite derramado* em diálogo com *A divina comédia*

Alexsandra Loiola Sarmento

Este estudo mostra o diálogo do romance *Leite derramado*, de Chico Buarque, com “O purgatório” d’*A divina comédia*, de Dante Alighieri. Na prosa do escritor brasileiro, a narrativa construída a partir de um narrador-personagem, Eulálio d’Assumpção, no limiar entre a vida e a morte, em um hospital público, funciona como a representação de um purgatório terreno. A descrição do cenário, os sofrimentos e as lamentações de Eulálio, bem como a antroponímia dos personagens da obra retomam o imaginário ficcional do maior poeta florentino. O uso da carnavalização literária no romance, porém, inverte a trajetória da comédia dantesca. Em estágio de purgação, o narrador-personagem segue do paraíso da infância ao inferno da decadência e, numa espécie de confissão involuntária, expõe pensamentos e atos politicamente incorretos que desabonam os representantes de uma elite decadente no Brasil. Nota-se que a retomada daquele clássico universal foi utilizada de maneira hábil como expressão crítica, estética e humana.

Palavras-chave: *Leite derramado*, purgatório, Dante Alighieri, Chico Buarque.

“A true purgatory”: *Leite derramado* in dialogue with *A divina comédia*

Alexsandra Loiola Sarmento

This study broaches the dialogue between Chico Buarque’s novel *Leite derramado* and “The purgatory” of Dante Alighieri’s *The divine comedy*. In the Brazilian novel, the perspective of the narrator-character, Eulálio d’Assumpção, who lies at the threshold between life and death in a public hospital, represents the experience of purgatory. The description of the scenario, of Eulálio’s sufferings and lamentations and the characters’ anthroponymy echo the fictional imagination of Florence’s best-known poet. The use of literary carnivalization in the novel, however, reverses the trajectory of Dante’s comedy. In the purgatory stage, the narrator-character goes from childhood paradise to the hell of decadence. Through a confessional narrative of sorts, the narrator-character reveals politically incorrect thoughts and acts that discredit the representatives of Brazil’s decadent elites. As such, Chico Buarque skillfully reinterprets Dante’s work to critically expound on both esthetics and on human nature.

Keywords: *Leite derramado*, purgatory, Dante Alighieri, Chico Buarque.

“Un verdadero purgatorio”: Leite derramado en diálogo con *A divina comédia*

Alexsandra Loiola Sarmiento

Este estudio muestra el diálogo de la novela *Leite derramado*, de Chico Buarque con “El purgatorio” de *La divina comédia* de Dante Alighieri. En la prosa del escritor brasileño, la narrativa construida a partir de un narrador personaje, Eulálio D’ Assumpção, en el umbral entre la vida y la muerte, en un hospital público, funciona como la representación de un purgatorio en la tierra. La descripción del escenario, los sufrimientos y lamentos de Eulálio, así como la antroponimia de los personajes del libro retoman el imaginario ficcional del más grande poeta florentino. El uso de la carnavalización literaria en la novela, sin embargo, invierte la trayectoria de la comedia de Dante. En la etapa de expiación, el narrador personaje sigue del paraíso de la infancia al infierno de la decadencia y, en una especie de confesión involuntaria, expone pensamientos y actos políticamente incorrectos que desacreditan a los representantes de una decadente elite brasileña. Se hace notar que la interpretación de aquél clásico universal fue usada de manera hábil como expresión crítica, estética y humana.

Palabras clave: *Leite derramado*, purgatorio, Dante Alighieri, Chico Buarque.