



Vol. 17, nº 2 (2019)

ROMANCE: QUE GÊNERO É ESSE?

NOVEL: WHAT GENRE IS THIS?

Lilian Paula Serra e Deus¹

Recebimento do texto: 20/09/2019

Data de aceite: 15/10/2019

RESUMO: O presente artigo objetiva ler a narrativa *Leite Derramado*, de Chico Buarque, à luz da teoria de Marthe Robert (2007) acerca do romance. A autora parte da premissa de que todo romance tem como cerne a questão da bastardia ou da Criança Perdida. Nesse sentido, buscar-se-á investigar como a questão da bastardia imbrica-se na forma e no conteúdo do romance aqui trazido para discussão e, para além disso, como ela pode funcionar enquanto chave de leitura para a narrativa, permitindo vislumbrar o bastardo não somente como a personagem advinda de uma estrutura familiar ilegítima, mas, sobretudo, como o conceito de bastardia pode ser considerado para além da ideia de indivíduo, abarcando também a construção das nações. Nesse sentido, a construção das nações e das identidades, permeadas pelo hibridismo, pode desconstruir o ideal, por vezes cruel e racista, de uma origem pura, tanto no que concerne ao indivíduo, quanto no que diz respeito à formação dos estados nacionais.

PALAVRAS-CHAVE: Romance; bastardia; *Leite Derramado*.

ABSTRACT: In this article, read the narrative *Leite Derramado*, Chico Buarque, in the light of Marthe Robert's theory (2007) on the novel. The author assumes that every novel has as core the question of illegitimacy or the lost child. In this sense, we seek to investigate the issue of illegitimacy is enmeshed in the form and the novel's content here brought for discussion and, moreover, how it can function as narrative reading key, allowing a glimpse of the bastard not only as the character arising from an illegitimate family structure, but above all, as the concept of illegitimacy can be considered in addition to the individual mind, also including the construction of nations. In this sense, the construction of nations and identities permeated by hybridity, can deconstruct the ideal sometimes cruel and racist, a pure source, both as regards the individual, as in regard to the formation of national states.

KEYWORDS: Novel; bastardy; *Leite Derramado*.

¹ Professora Adjunta na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB)/ Campus Malês-BA. Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2016), bolsista CNPQ.



Romance e bastardia

O romance, ao longo da historiografia literária, a despeito de todas as tentativas de teorização, sempre se demonstrou arredio a qualquer proposta de caracterização estanque. Dessa maneira, a narrativa romanesca desafia as tentativas de definição que almejam delimitar uma teoria acerca do romance, fazendo-se esquivar a qualquer possibilidade de enquadramento e tornando movediças as definições que se querem fixas a seu respeito. Lobato e Pereira (2009) afirmam que “o destino do romance é sempre negar a si mesmo enquanto gênero apreensível pela teoria estabelecida, para, então poder, mais à frente, reafirmar-se enquanto gênero novo, desnudado e indefinido/indefinível.” (LOBATO; PEREIRA, 2009, p. 47).

O desprezo às delimitações faz do romance um gênero aberto e em constante diálogo com os tempos históricos que lhe atravessam. Adorno (2003), ao versar sobre o romance ressalta o seu caráter arrivista, aventureiro e livre de quaisquer tentativas de uniformização e nivelamento do mesmo enquanto gênero. Robert (2007) corrobora essa perspectiva ao pontuar que:

O extraordinário destino percorrido em tão pouco tempo pelo romance resulta na verdade de seu caráter arrivista, pois, ao examinarmos de perto, ele o deve sobretudo a conquistas nos territórios de seus vizinhos, os quais ele pacientemente absorveu até reduzir quase todo o domínio literário à condição de colônia. (ROBERT, 2007, p. 13)

Portanto, o fato de o romance ter ampliado os seus domínios e ainda continuar a fazê-lo exalta o seu caráter arrivista, o seu permanente desejo de expansão. O gênero literário que, ao surgir, desperta olhares desconfiados e até certo desprezo, consegue desfazer os preconceitos e ocupar espaços antes dispensados exclusivamente aos gêneros tradicionais, principalmente a epopeia.



Robert (2007) enfatiza ainda a natureza livre do romance. Segundo a autora:

Com essa liberdade do conquistador cuja única lei é a expansão indefinida, o romance, que aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias – as dos gêneros clássicos -, apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego [...] ele tende irresistivelmente ao universal, ao absoluto, à totalidade das coisas e do pensamento; com isso, sem dúvida alguma, uniformiza e nivela a literatura, porém, fornece-lhe escoadouros inesgotáveis, uma vez que não existe nada de que não possa tratar. (ROBERT, 2007, p. 13)

A liberdade romanesca vincula-se, sobremaneira, ao seu objeto, a dizer, o mundo, a realidade, a infinidade de possibilidades das experiências humanas porque, como acentua a teórica, “o romance é livre porque toca de imediato a totalidade da vida”. (ROBERT, 2007, p. 25). Diante dessa perspectiva, o romance possui a flexibilidade e amplitude proporcionais à vastidão das experiências humanas. Nesse sentido, Robert (2007) postula que “[...] a fortuna histórica do romance deve-se evidentemente aos privilégios exorbitantes que a literatura e a realidade lhe concederam ambas com a mesma generosidade”. (ROBERT, 2007, p. 13). Com o intuito, pois, de encenar as múltiplas possibilidades de experiência, em virtude de seu objeto, a narrativa romanesca explora e se apodera de uma infinidade de formas de expressão e angaria para si uma liberdade estética que avaliza o seu caráter aberto.

Se nas palavras de Robert (2007), consideradas até aqui, “o romance aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias”, ao fazê-lo, ele impôs sua origem bastarda, pois ele não será uma simples extensão dos gêneros que o precedem e, tampouco, vincular-se-á às tradições anteriores ao seu surgimento. Pelo contrário, ele inaugura uma nova forma, pautada na liberdade que abarca as misturas, já que, não se fechando às demais formas de expressão, ele as acolhe e com elas dialoga. Dessa maneira, a forma romanesca contempla o hibridismo, as mesclas e os cruzamentos.



Híbrido, pois, por natureza, e, nascido na idade moderna como fruto da cisão entre o eu e o mundo, o novo gênero foi recebido, inicialmente, como acima mencionado, com desconfiança e, até mesmo, com certo repúdio, como nos confirmam as palavras de Robert (2007):

Embora comumente visto como herdeiro das grandes formas épicas do passado, o romance, no sentido em que o entendemos hoje, é um gênero relativamente recente, mantendo laços apenas frouxos com a tradição de que se originou. Para alguns, nascido com as peripécias de Dom Quixote, para outros, com o naufrágio e a ilha deserta de Crusoé, o romance moderno, a despeito das nobres origens a ele atribuídas pelo historiador e que ele próprio reivindica, é na realidade um recém chegado nas Letras, um plebeu que vingou e que, em meio aos gêneros secularmente estabelecidos e pouco a pouco por ele suplantados, continua parecendo um arrivista, às vezes até mesmo um aventureiro. Decerto, desde o século XVI o gênero está ligado a nomes ilustres (supondo que queiramos classificar Rabelais entre os romancistas), e, no início do século XVII, Cervantes já sela seu destino ao lhe dar o Livro dos livros, a Bíblia profética que, ao abolir a idade de ouro das Belas-Letras, funda a era da modernidade; porém, em 1719, data geralmente admitida para seu nascimento oficial, é ainda em tal descrédito que Daniel Defoe, que passa contudo por lhe ter dado o seu primeiro impulso, recusa previamente qualquer assimilação de sua obra-prima a esse subproduto da literatura, que ele julgava no máximo “bom para os rústicos”, e sumariamente condenado pelo público. (ROBERT, 2007, 11-12)

Não obstante a nobreza que se atrela às formas que lhe antecedem, é no hibridismo e nas misturas que o romance se funda. Ele é, pois, um gênero bastardo, filho ilegítimo da epopeia, avesso à convenções, insubmisso aos limites, livre para se expressar, valendo-se da diversidade das experiências humanas, da vastidão das formas de expressão e aberto à impureza dos gêneros. Romance e liberdade caminham na mesma direção, perseguindo a vida, no afã de perscrutar o humano em sua essência.



O romance abre-se às posturas defendidas pela psicanálise e, nesse sentido, Freud merece ser lembrado quando pontua que todo ser humano forja na infância, a sua narrativa primeira, o seu romance biográfico, ao qual ele denomina Romance familiar. Segundo Robert (2007):

Ao [...] ingressar no mundo do desejo romanesco [...], somos levados a considerar um outro tipo de imaginação, esta não escrita, que, na ordem puramente psíquica em que permanece de costume, apresenta-se como um romance incipiente ou uma ficção em estado nascente. Graças a Freud, que a descobriu a partir de um devaneio que poderíamos chamar de folclore de seus pacientes, conhecemos de fato, a meio caminho entre a psicologia e a literatura, uma forma de ficção elementar que, consciente na criança, inconsciente no adulto normal e tenaz em diversos casos de neurose, revela-se tão difundida e com conteúdo tão constante que devemos atribuir-lhe valor quase universal. (ROBERT, 2007, p. 33)

As reflexões de Robert, ao buscarem em Freud sua sustentação, permitem que se reflita sobre os sentidos que o gênero romance pode ter herdado do “romance familiar”. Este, segundo Freud, seria, pois, uma forma de ficção, uma “ficção elementar”. Poder-se-ia afirmar que vasculhando-se a origem do romance, caminha-se na direção da narrativa primeira comum a todo ser humano: a ficcionalização infantil da própria história seria o romance inaugural, ao qual todo ser humano está sujeito. Dessa maneira, a origem do romance iria ao encontro do devaneio infantil, como pondera Robert (2007).

O romance familiar dos neuróticos, como Freud o denominou, foi publicado pela primeira vez como prefácio do livro de Otto Rank, *O mito do nascimento do herói*, e, como exposto pelo excerto trazido acima, é um fenômeno, uma experiência normal e universal da vida infantil, só sendo patológico no adulto que continua a nele acreditar. A criança vale-se de uma idealização para criar uma ficção familiar à medida que, naturalmente, se decepciona com seus pais. *O romance familiar* apoia-se nos sentimentos de medo e de decepção que se apoderam da criança: o medo de



perder o amor dos pais e a decepção que sofre ao perceber que seus pais não são deuses, nem heróis. Ela passa, então, a construir narrativas, embasadas na fantasia, para corrigir, dessa maneira, a realidade com a qual se decepciona. A criança passa a ver-se como uma criança perdida, abandonada e, através da ficcionalização da imagem que tem de si mesma, encontra uma razão para o sentimento de estranheza direcionado aos pais, quando destituídos do posto de heróis. Ela, então, ainda embarcada na fantasia, acredita que um dia sua história se revelará e sua verdadeira família, nobre ou poderosa, a reintegrará ao seu lugar de origem. A ficção se torna uma ferramenta na construção da identidade da criança. A fábula infantil faz parte, portanto, da crise do crescimento humano e tem seus pilares no Complexo de Édipo.

Mas, para além do romance familiar se constituir enquanto romance fantasiado por toda criança, quais as relações entre ele e, por conseguinte, a psicanálise, e a narrativa romanesca? Robert propõe uma resposta para a questão ao inverter a lógica da relação entre psicanálise e literatura. Se Freud escreveu os célebres textos psicanalíticos tendo como escopo a literatura, Robert propõe que a lógica seja invertida, sustentando a hipótese de que o desejo que funda e move o romance advém do romance familiar dos neuróticos. O devaneio infantil é, segundo ela, o cerne de todo romance.

O mito familiar da infância, portanto, define o romance naquilo que o torna precisamente indefinível: sua ausência de características genéricas, de que decorrem as propriedades contraditórias tão frequentemente observadas pela teoria, e, sobretudo, o desejo de engendrar verdade que ele parece cuidadosamente tomar por uma caução de verdade. Ao contrário de todos os gêneros constituídos com vistas a uma figuração, com efeito, o romance nunca se contenta em *representar*, pretendendo muito mais fornecer, de todas as coisas, um “relatório completo e verídico”, como se respondesse não à literatura, mas em virtude de não sei que privilégio ou magia, diretamente à realidade [...] o romance quer ser crido exatamente como o relato fabuloso com que outrora a criança embalava sua desilusão. (ROBERT, 2007, p. 49-50).



Nesse sentido, as questões relativas à bastardia ou à criança perdida, constituintes do romance, atrelam-se, segundo Robert (2007) a outra questão fundamental que sempre acompanhou as discussões acerca da narrativa romanesca, a saber, a questão do realismo. Robert (2007) pontua que:

A ilusão romanesca pode ser tratada de duas formas ou o autor faz *como se* ela não existisse em absoluto, e a obra passa a ser realista, naturalista ou simplesmente fiel à vida; ou exhibe o *como se* que é a sua principal segunda intenção, e, nesse caso, a obra é dita onírica fantástica, subjetiva, ou ainda classificada sob a rubrica mais ampla do simbólico. Há, portanto, dois tipos de romance, um que pretende haurir sua matéria no vivo para se tornar uma “fatia da vida” ou o famoso “espelho que desfilamos por um caminho”; outro, que ao admitir previamente não passar de um jogo de formas e figuras, mantém-se quite com toda obrigação que não decorra imediatamente de seu projeto. (ROBERT, 2007, p. 53)

Assevera-se a hipótese, portanto, de que a ilusão romanesca é uma espécie de encenação do romance familiar, que nos acomete na infância. A ficção infantil, como já mencionado, fornece os alicerces do novo gênero. Se o devaneio da criança constitui-se enquanto uma “ficção incipiente”, o romance lhe dá formas, inclusive a escrita e, perseguindo o já discutido caráter arrivista que lhe acompanha, possibilita que a narrativa infantil vá ao enalço da estetização. Nesse sentido, em sendo o romance familiar uma maneira de lidar com a crise infantil, a narrativa romanesca se configuraria como sendo uma forma de lidar com a realidade: o romance não a reproduz ou imita, mas a desloca, ou conforme a perspectiva de Pellegrini (2009), a refrata, através do devaneio, denotando, assim, o seu desejo de transformá-la. Dessa maneira, o escritor pode valer-se de personagem(s) bastardo(s) para tecer sua narrativa e de estratégias de estetização dos romances familiares que nos são peculiares, imputando-os à(s) personagem(s).



Segundo as perspectivas de ilusão romanesca, assumidas por Robert (2007), há apenas duas formas de construção do romance: uma delas pautada no conceito bastardia e a outra apoiada no pressuposto freudiano da criança perdida. À criança perdida cabe misturar fantasia e realidade enquanto o bastardo, não sabedor de sua condição, busca enfrentá-la, caminhando na direção de decifrar sua verdadeira origem. Nessa direção, Robert (2007) postula:

[...] Eis a linha divisória das duas grandes correntes que o romance pode seguir, e efetivamente seguiu, ao longo de sua história, pois, a rigor, há apenas duas formas de se fazer romance: a do Bastardo realista, que apoia o mundo enquanto o ataca de frente; e da Criança Perdida que, sem conhecimentos nem meios de ação, esquiva-se do combate pela fuga ou a irascibilidade. (ROBERT, 2007, p. 56-57).

Assumindo a perspectiva de que o romance é um gênero bastardo no que tange ao enredo, cujo cerne é a questão da ilegitimidade familiar, pode-se dar ao termo uma significação mais ampla. Para além do enredo, no que tange à forma, assume-se a hipótese de que o gênero romance é também bastardo, pois sua origem ilegítima circunscreve à forma romanesca, já que ela não se assemelha às demais que o antecedem. Simultaneamente, portanto, a narrativa romanesca vale-se de formas, gêneros e enredos que se mesclam, exibindo sua origem híbrida. As estratégias de construção do romance giram, pois, em torno da questão bastarda e ele é concebido a partir do tecer de histórias de bastardia. Portanto, à medida que vai se construindo, a narrativa romanesca propõe um olhar para si mesma revolvendo, dessa maneira, à sua origem.

Nesse sentido, propõe-se a hipótese de que todo romance é uma *metanarrativa*, pois ao perquirir o mundo e a vastidão das experiências humanas, ao encenar a(s) origem(s) bastarda(s) de seus personagens propõe e promove um olhar sobre si mesmo, direcionado-se à própria origem bastarda. Ao encenar a bastardia do



outro, remete à sua própria concepção bastarda. Cabe ao leitor desvendar as muitas nuances e sutilezas do texto e vislumbrar a narrativa especular que ele contempla.

Importa investigar ainda a premissa robertiana que percebe o romance enquanto gênero edipiano porque, segundo ela, permite perceber que todo autor extrai sua obra de um “fundo inesgotável do “romance familiar”” (ROBERT, 2007, p. 45).

As considerações de Robert e as muitas indagações propiciadas por elas são aqui trazidas objetivando-se perseguir traços dos “romances familiares” inscritos na narrativa *Leite Derramado*, de Chico Buarque. O intuito é investigar como essa narrativa pode ser lida a partir dos conceitos propostos por Robert, vendo-os não somente vinculados ao enredo, mas também à composição dos romances. Obviamente, o objetivo não é fazer uma leitura psicanalítica das narrativas, mas perscrutar a sua construção à luz das assertivas robertianas que, de certa forma, são abarcadas pela concretude das hibridações que entram na formação do romance analisado.

Feições da bastardia em Leite Derramado

No romance *Leite Derramado*, de Chico Buarque, a premissa defendida por Marthe Robert (2007) pode ser percebida na própria estratégia de construção da narrativa, que se vale das memórias frágeis de um senhor centenário. O recurso à retomada das memórias do narrador permite, estrategicamente, que seja reiterado também o romance familiar de Eulálio. A forma assumida pela narrativa corrobora o discurso memorialístico do narrador, que ao narrar suas lembranças retoma, de alguma maneira, o devaneio infantil encenando-o com os mecanismos da memória. O tempo que a narrativa persegue é o tempo da memória: as histórias são fragmentadas, o passado se confunde, por vezes, com o presente e dessa maneira,



enredo e forma dialogam: Eulálio embaralha histórias, tempos e personagens distintos. O leitor, ao ser guiado pelo discurso fragmentado e lacunar do narrador também embaralha, mesmo que momentaneamente, os tempos, as personagens e as histórias, tendo que, por vezes, retomar a leitura das páginas anteriores para certificar-se de algumas informações já narradas por Eulálio. Nesse momento, o leitor verifica que para um mesmo fato há várias versões, o que corrobora a ideia de embaralhamento e de confusão, sugerida não somente pelo enredo, mas por sua disposição no romance: a organização e a disposição fragmentada do texto seguem a organização da memória.

O embaralhamento enquanto estratégia de construção textual permite vislumbrar as questões edípicas latentes na narrativa, algumas presentes de maneira mais explícita, outras, encobertas no discurso do narrador. Ao construir-se, por exemplo, uma personagem como Eulálio, que, com memória fragilizada, troca e confunde os seus familiares, algumas questões podem ser trazidas à cena. A memória confusa do narrador, ao misturar parentescos e relações familiares, poderia evocar, de certa forma, a questão incestuosa que, do ponto de vista mítico e como acentuado pelo texto *Totem e Tabu* (1913), de Freud, sinalizaria para os interditos das relações entre pessoas amparadas num mesmo totem?

Freud recorre ao mito para narrar os acontecimentos que instituíram um contrato social, no qual o incesto é tido como uma interdição. Nesse sentido, Freud articula a moral sexual dos povos referidos em *Totem e Tabu* à nossa moral. Para ele, o que possibilita a passagem de uma cultura primitiva à organização social é exatamente o parricídio. Esse fato, abarcado pela narrativa mítica, é tomado por Freud como ato fundador da nossa organização social.

A psicanálise aponta que os primeiros desejos sexuais da criança são de ordem incestuosa, fundamentada em desejos proibidos, mas, à medida que a criança cresce, há a superação dos desejos incestuosos. Por outro lado, no que tange ao



psiquismo de um neurótico, são preservados, em certo grau, um infantilismo psíquico que, ou aparece como inibição, ou como regressão do desenvolvimento. Deste modo, depreende-se que as fixações incestuosas, embora reprimidas, desempenham um papel fundador na vida mental inconsciente. Segundo Freud, “chegamos a ver a relação com os pais, dominadas por anseios incestuosos, como complexo nuclear da neurose” (FREUD, 2013, p.11). É nesse sentido que Freud compreende a real urgência dos povos primitivos de se defenderem dos desejos incestuosos, pois, em última instância, eles se efetivariam. Para tanto, são construídas proibições e restrições que comparecem como tabus.

Como as questões que comungam a perspectiva de Robert sobre a bastardia com as reflexões freudianas, postas até aqui, podem ser assumidas pela leitura que se faz do romance *Leite Derramado*? Eulálio, personagem do romance, de alguma forma, retraz o mito freudiano ao embaralhar as relações familiares e confundir-lhes os parentescos, fato que acontece em diversos momentos da narrativa, como se mostra pelo excerto a seguir:

Aquela que veio me ver, ninguém acredita, é minha filha. Ficou torta assim e destrambelhada por causa do filho. Ou neto, agora não sei direito se o rapaz era meu neto ou tataraneto ou o quê.
(HOLANDA, 2009, p. 14)

Embora a confusão possa ser explicada pela idade avançada de Eulálio, o romance sugere que as relações familiares do protagonista, misturadas em suas lembranças, quando perscrutadas, podem levar não somente aos seus desejos neuróticos, mas, também, à sua origem familiar, para quem, não coincidentemente, é sugerida a bastardia. Em alguns momentos da narrativa, fica também sugerido o “romance familiar de Eulálio”, como no excerto, a seguir, em que a fantasia da “criança adotada” se faz presente e, noutros momentos, a sugestão da bastardia enfatiza sua origem:



Como hoje acho graça de minha revolta pueril, quando espalharam no colégio que eu era filho adotado. Era uma brincadeira trivial, qualquer criança passa por isso, e até mamãe riu um pouquinho ao ouvir o meu relato. Mas deve ter notado que a chacota mexeu comigo, pois logo mais, num momento de ira, usou- a para me punir [...] Olhou-me bem de perto e me disse que, entre os Montenegro de Minas Gerais, ninguém tinha beiços grossos como os meus. (HOLANDA, 2009, p. 73)

A citação permite perceber que Eulálio incomoda-se com a chacota dos colegas. A brincadeira mexe com ele, exatamente, porque toca no mito infantil da criança adotada. Mas, o incomodo maior surge quando a própria mãe se vale da “brincadeira” para puni-lo. A fala da mãe, ao colocar a identidade do narrador em suspeita, traz a lume os devaneios infantis acerca da própria origem.

A questão da bastardia em *Leite Derramado* é concebida de diversas maneiras: o romance constrói-se através das memórias de um indivíduo bastardo. Mas para além disso, a bastardia é também característica de outras personagens como Matilde e Balbino, por exemplo. É interessante observar que o romance gravita em torno das histórias familiares e, por extensão, políticas de três personagens bastardas e da figura de um pai, eternizado após a morte.

Faz-se oportuno ressaltar a importância que a imagem do pai de Eulálio assume na narrativa: o narrador Eulálio Montenegro d’Assumpção, estrategicamente, possui o mesmo nome de seu pai e parece perseguir a imagem desse pai, ora confrontando-a, enxergando na figura paterna um rival, ora desejando neuroticamente ocupar o seu lugar, como denotado pelos trechos a seguir. No primeiro excerto, Eulálio nega o “nome do pai”; no segundo, fica denotada a sugestão de ocupar o lugar do pai ao lado da mãe. Eulálio, através da estratégia do deslizamento, transpõe para Matilde o desejo que sentia pela mãe, na infância:

Matilde falou Eulálio, e me confundi. Tive um arrepio pelo sopro quente em meu ouvido, e outro arrepio a contrapelo, por ouvir um



nome que quase me humilhava. Eu não queria ser Eulálio, só mesmo os padres me chamavam assim nos tempos de colégio. A me chamar Eulálio, preferia envelhecer e ser sepultado com meus apelidos infantis, Lalinho, Lalá, Lílico. (HOLANDA, 2009, p.30)

E aí revivi uma sensação de menino, nas primeiras vezes que atentei para mulheres [...] demorei a acreditar que o meu desejo pudesse se restaurar a essa altura da vida, tão forte quanto nos dias em que Matilde me olhava como se eu fosse o maior homem do mundo. Mas sim eu era de novo o rei do mundo, eu era quase o meu pai [...] (HOLANDA, 2009, p.180- 181)

Ao negar o nome do pai, há implícita a negação da lei que a figura paterna representa e, por conseguinte, a questão freudiana do desejo do neurótico fica aparente. É interessante observar que a primeira citação, trazida acima, é relativa à cena em que Matilde oferece as condolências ao narrador em virtude da morte de seu pai. Matilde é uma das congregadas marianas que canta no coral, fazendo parte, assim, do rito pela morte do pai de Eulálio. Apesar de já a ter visto anteriormente, é somente nesse momento que Eulálio sente desejo por Matilde, como evidenciado pelas palavras do narrador:

Não sei se alguma vez lhe contei que já tinha visto Matilde de passagem, na porta da igreja da Candelária. Mas nunca a pude analisar como naquele dia, quando a surpreendi na pausa que antecedia o ofertório [...] Eram as exéquias de meu pai, no entanto eu não sabia mais me libertar de Matilde, procurava adivinhar seus movimentos mais íntimos, seus pensamentos mais distantes. (HOLANDA, 2009, p. 30)

Note-se que o desejo de Eulálio por Matilde surge exatamente na cerimônia fúnebre do seu pai. Faz-se oportuno retomar, novamente, o mito totêmico, pois a partir dele pode-se perceber a importância da figura paterna no que tange à moralidade humana. Segundo Freud, a passagem de um estado arcaico para outro modelo de regime se dá a partir de três momentos que se encerram no parricídio. O



primeiro momento, abarcado pelo mito totêmico, diz de um estado social em que a força se fazia lei. Havia uma horda primitiva instituída, em que o macho detinha o monopólio sexual, possuía todas as fêmeas e impedia o acesso dos demais machos a elas, o que frustrava o desejo dos filhos por suas mães e irmãs. A submissão ao macho se dava por meio da força. Em um segundo momento, os filhos frustrados com a tirania paterna decidem matar o déspota que amavam e odiavam, simultaneamente. Posteriormente, devoram o corpo do pai mas, identificando-se com ele, reconhecem-se como irmãos de sangue. Em um terceiro momento, os filhos percebem que o que cada um deles almejava, secretamente, era ocupar exclusivamente o lugar do pai. Informados de que, se isso se efetivasse, a consequência última seria uma guerra fratricida, decidem renunciar mutuamente tanto à satisfação incestuosa quanto à violência como meio de consegui-la. Veem-se, deste modo, obrigados a buscar em outras hordas mulheres para se relacionarem, estabelecendo, assim, a exogamia. Somente nestas circunstâncias foi possível dar fim à horda selvagem e inaugurar outra fundada a partir dos lanços de sangue.

O mito deixa claro que foi através do assassinato do pai, com o qual os filhos mantinham uma relação ambivalente de amor e ódio, que o estado de direito pode se consolidar. Note-se que o pai morto se demonstrou mais poderoso do que o pai vivo, uma vez que os filhos passaram a interditar aquilo que o pai os impedia pela força. Com a morte do pai, os filhos puderam externalizar o sentimento de ódio, enquanto que o amor, que também sentiam, se transformou em sentimento de culpa. O crime, ao invés de autorizar os filhos a acessarem as fêmeas desejadas, trouxe como consequência a percepção de que pertenciam à mesma família. Deste modo, o parricídio não permitiu o acesso às mulheres da horda: o pai morto, longe de perder seu poder, só o teve reforçado. A morte do pai primevo estabeleceu um sistema social com suas próprias leis, sendo a primeira delas a proibição do incesto. Posto isto, Freud discorre sobre os dois tabus fundamentais do totemismo: matar o totem e



casar com uma mulher do mesmo totem que, por sua vez, correspondem aos dois desejos reprimidos do complexo de Édipo. Dessa maneira, o lugar do pai é organizado simbolicamente e inaugura a ideia de uma organização social pautada na lei, na regra.

Nesse sentido, pode-se considerar que, no romance *Leite Derramado*, Eulálio, ao renunciar ao nome do pai, parece negar todo o sistema simbólico que ele representa. Nesses momentos, exprime livremente os seus desejos: “[...] e lhes falei do meu amor incestuoso por uma pequena nascida em 1989.” (HOLANDA, 2009, p. 175).

A negativa ao nome do pai ao mesmo tempo que cria a ilusão de cortar os “vínculos com o totem”, desfazendo-se o contrato social que ele inaugura, possibilitando caminhar ao encontro dos desejos do narrador, reforça a imagem do pai, misteriosamente assassinado, impondo, assim, novamente a lei. Ressalta-se, pois, que é por meio desse jogo entre desejo e lei que a narrativa buarqueana se constrói. Nesse sentido, na atração incontrolável de Eulálio por Matilde, nas exéquias do pai, ecoa um desejo incestuoso pela mãe, expresso mais enfaticamente a partir da morte do pai, mas, simultaneamente, encoberto e deslocado, para a figura de Matilde. Pelos excertos a seguir ficam enfatizadas cenas eróticas, protagonizadas pelo narrador, que não consegue controlar os desejos que lhe acometem na missa oferecida à memória de seu pai:

Mas agora, no momento em que o órgão dava a introdução para o ofertório, bati sem querer os olhos nela, desviei, voltei a mirá-la e não a pude mais largar. [...] Então não sei como, em plena igreja me deu vontade de conhecer sua quentura. [...] Estava com essas fantasias profanas, quando minha mãe me tomou pelo braço para a comunhão.
(HOLANDA, 2009, p. 21)



E foi um choque elétrico quando mamãe tocou meu cotovelo, me convocando para a comunhão. Mas assim que me levantei, me atirei de volta ao genuflexório, prevenindo um escândalo. De maneira alguma eu poderia ser visto em pé, muito menos ao lado de minha mãe, no estado indecente em que me encontrava. (HOLANDA, 2009, p. 30)

Ao que parece, o luto pela morte do pai não é significado somente pela dor, mas também pela libertação, ainda que momentânea, dos seus desejos incestuosos. O nome do pai, sussurrado por Matilde no ouvido do narrador, retraz a figura paterna, e por conseguinte, desperta-o para o interdito. Nesse momento, Eulálio percebe no seu nome sussurrado um eco do nome do pai, nome que ele não quer que o represente. Simultaneamente, à negativa do nome, ele assume comportamentos que denunciam a vontade de ocupar o lugar do pai:

O Eulálio do meu tetravô português, passando por trisavô, bisavô, avô e pai, para mim era menos um nome do que um eco. Então a encarei e disse, não entendi. Matilde repetiu, coragem, Eulálio, e já agora, em sua voz ligeiramente rouca, parecia que meu nome tinha uma textura. Falou meu nome como se o arranhasse um pouco, e quando num volteio se retirou, tive como temia novo arrebatamento obsceno. (HOLANDA, 2009, p.31- 32)

Diante do exposto, não por acaso, Eulálio conhece e extravasa o seu desejo por Matilde, exatamente, no momento da perda do pai. Acentua-se, pois, que é na missa de sétimo dia do pai que Eulálio tem despertado seu desejo pela mãe, deslizado, em virtude da proibição incestuosa, para uma figura que contrasta sobremaneira à figura materna. A fala, o comportamento, o jeito de vestir de Matilde são tão contrastantes aos de Maria Violeta, mãe do narrador, que permitem criar a ilusão do afastamento do desejo edipiano. A dessemelhança entre as duas mulheres não impede, no entanto, que Eulálio seja tomado de assalto, pela segunda vez, por um desejo incontrollável. Ao tentar compreender o que acontece com ele, o narrador se compara ao pai, o que



possibilita vislumbrar, nessa comparação, o desejo latente de assumir traços marcantes do pai:

Entrei pelos fundos e subi direto para o banheiro, pois tinha transpirado muito e carecia de um banho fresco. E urgia compreender melhor o desejo que me descontrolara, eu nunca tinha sentido coisa semelhante. Se desejo era aquilo, posso dizer que antes de Matilde eu era casto. Quem sabe se, inadvertidamente, eu não teria me apossado da volúpia de meu pai, assim como da noite para o dia herdara gravatas, charutos, negócios, bens imóveis e uma possível carreira na política. [...] Debaixo do chuveiro eu agora me olhava quase com medo, imaginando em meu corpo toda a força e insaciedade de meu pai. Olhando meu corpo, tive a sensação de possuir um desejo potencial equivalente ao dele, por todas as fêmeas do mundo, porém concentrado numa só mulher. (HOLANDA, 2009, p.33)

Faz-se oportuno ressaltar que mais importante que se fixar às neuroses imbricadas à figura de Eulálio, é perceber como a narrativa é tecida a partir da subjetividade desse senhor de identidade bastarda. As memórias do narrador remontam sua origem “ilegítima”, seus confrontos com essa origem e encenam seu romance familiar. A bastardia como acentuado por Robert (2007) constrói, portanto, os pilares sobre os quais se funda o romance. O “leite derramado” pelo narrador imbrica narrativas bastardas - as do próprio narrador, as de Matilde, as de Balbino, de Maria Eulália, filha do narrador, e as do tataraneto, Eulálio d’Assumpção Palumba Neto - e, dessa maneira, é tecido o próprio texto literário.

Eulálio, para além de falar de si ou do contexto político brasileiro, abarcado na figura do homem cordial que ele representa, discorre acerca do próprio fazer literário, pois, à medida que derrama suas memórias, o romance vai sendo tecido. A forma do texto medeia os eventos narrados de tal maneira que assume as características fragmentadas e lacunares da memória de Eulálio. Nesse sentido, o romance, ao retomar as memórias desse senhor, discorre acerca de si mesmo, sobre suas estratégias de construção, o que sinaliza para a ideia de uma metanarrativa: o



romance encenando o próprio processo de escrita. Não é sem propósito que Eulálio dita suas memórias à pessoa que o ouve. Ao ditá-las com a finalidade de registrá-las, um livro vai sendo concebido também no que tange ao enredo, como já mencionado, e Eulálio, nele, assume o papel de autor de suas próprias lembranças.

Há na narrativa uma cena bastante simbólica, que é retomada por Eulálio, e que diz respeito ao leite que Matilde, ainda lactante, literalmente, derrama na pia do banheiro. Ressalta-se que, após o “leite derramado” na pia, Matilde chora, o que remete ao próprio título da narrativa e ao dito popular do qual ele se vale. Para além disso, faz-se oportuno ressaltar que o desaparecimento de Matilde ocorre, segundo uma das versões do narrador, exatamente, após essa cena do leite derramado na pia do banheiro:

Cheguei sem fôlego à porta entreaberta do banheiro, e o que vi foi Matilde, debruçada na pia, como se vomitasse. Por um segundo me ocorreu que pudesse estar grávida, depois vi seu ombro direito nu, ela arriava uma banda do vestido [...] 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? Então não leve em conta, nem tudo que digo se escreve, você sabe que sou dado a devaneios. (HOLANDA, 2009, p. 136)

Assume-se a perspectiva de que o “leite derramado” por Matilde aludiria, metaforicamente, ao processo de escrita, o que corrobora a ideia de metanarrativa. Freud (1976), no texto *Escritores criativos e devaneios* estabelece uma relação entre a atitude de brincar da criança e o processo criativo do escritor. Segundo Freud (1976), o artista, assim como a criança faz ao brincar, reelabora a realidade, através da realização imaginária propiciada pelo processo de escrita. Tanto a criança quanto o artista estabelecem uma espécie de “acordo momentâneo de insanidade em que a realidade está presente, mesmo que em suspenso” (AUTUORI, 2014, p.6). Nas palavras de Freud : “a antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real.” (FREUD, 1976, p.149). Em se pensando que Eulálio escreve um livro à medida que



dita suas memórias para a enfermeira que o acompanha, pode-se também pensar que os devaneios que lhe acometem não seriam simplesmente os de um narrador senil, mas também de um narrador/escritor. Nesse sentido, Eulálio, por vezes, parece brincar com os próprios devaneios, forjando versões para um mesmo fato e, estabelecendo uma espécie de desvio com relação à realidade e à censura que ela abarca. Dessa forma, o que parece circunscrever apenas as fragilidades da memória, pode ser entendido como uma estratégia de construção textual que, ao exibir os mecanismos e estruturas de um discurso memorialístico, abarca, metaforicamente, os mecanismos e, principalmente, os devaneios característicos do processo de escrita. Não por acaso, Eulálio enfatiza a todo o momento em seu discurso ter consciência de repetir as histórias por inúmeras vezes: “Mas se com a idade a gente dá para repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida.” (HOLANDA, 2009, p. 184). A repetição das histórias pode ser lida, diante dessa perspectiva, como uma alusão ao texto literário e ao processo criativo: ainda que os temas se repitam na escrita de muitos autores, o trabalho com a forma dos textos os faz diferentes. Dessa maneira, é interessante reiterar que a cada repetição Eulálio impõe uma nova versão ao fato lembrado: “Na velhice a gente dá para repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque cada lembrança já é um arremedo da lembrança anterior.” (HOLANDA, 2009, p. 136).

É interesse observar as palavras do narrador ao versar sobre as suas memórias: “Não é culpa minha que os acontecimentos me vêm à memória fora da ordem em que se produziram.” (HOLANDA, 2009, p. 188). A ordem de acontecimentos não cronológica da memória vai imprimir não somente a organização do discurso memorialístico de Eulálio e do livro por ele concebido, mas também a forma da narrativa buarquena.



A estratégia de construir um discurso memorialístico, que é posto em suspeita pelo próprio narrador, permite também questionar se os pais de Eulálio seriam efetivamente nobres, já que, no presente, ele encontra-se na cama de um hospital público ou se a nobreza a eles conferida por Eulálio não faria parte dos devaneios característicos do romance familiar, em que a criança substitui os pais por outros, em geral de uma posição social mais elevada, como forma de retificar uma realidade insatisfatória. Há que se pensar, como posto anteriormente, que Eulálio, enquanto autor do livro ditado para a enfermeira, assume a atividade imaginativa de um escritor. Nesse caso, os devaneios de Eulálio estão para além do indivíduo comum e vão ao encontro da atividade criativa do escritor. Nesse sentido, há presentes na narrativa as fantasias que acometem ao narrador, mas há também os devaneios característicos do escritor.

Como já mencionado, há em *Leite Derramado* outras personagens bastardas, como, por exemplo, Balbino, aquele que entra “na família sem sapatos” (HOLANDA, 2007, p. 18) e Matilde, como evidenciado pelos excertos:

E um dia a gorda mãe de Matilde deixou escapar que a menina não era filha sua, mas fruto de uma aventura do deputado, lá para as bandas da Bahia. (HOLANDA, 2009, p. 73)

Ah sim, Matilde, uma escurinha que criamos como se fosse da família, disse o Dr. Vidal [...] (HOLANDA, 2009, p. 192)

Ao que parece essa estratégia narrativa exhibe os sentimentos controversos do narrador, pois, Matilde e Balbino são exatamente os dois personagens pelos quais Eulálio sente desejo e repulsa. Oportuno ressaltar que as duas personagens são negras, o que denota e expõe as relações da elite brasileira, cujo legado é escravagista e machista, com a mulher negra e o empregado negro. Dessa forma, o fato de serem personagens bastardos, permite pensar nas misturas de parentesco e de sangue presentes no Brasil como motivo de preconceito e de repulsa da elite



brasileira. Balbino, Eulálio e Matilde possibilitam encenar, portanto, um legado brasileiro das elites que, ao mesmo tempo que nega a existência de preconceitos, simulando uma convivência harmoniosa entre brancos e negros, não aceita as misturas, principalmente as sanguíneas. O que causa desconforto à mãe de Eulálio com relação à Matilde, por exemplo, é exatamente a cor de sua pele.

O preconceito de Eulálio com relação à Matilde e Balbino fica evidente não somente na sua fala, mas no seu comportamento, que, por inúmeras vezes, parece aludir à relação senhor-escravo/a. A Balbino, por exemplo, Eulálio ordena que suba em uma determinada árvore para pegar “uma manga específica”, simplesmente para suprir-lhe os desejos, como se Balbino fosse apenas um corpo, tornado objeto, para servir ao senhor. Eulálio, assim como um senhor de escravos, sente-se dono do corpo do negro e, simultaneamente, o repele e o deseja, como se esclarece na citação que se segue:

Eu estava com dezessete anos, talvez dezoito, o certo é que já conhecia mulher, inclusive as francesas. Não tinha, portanto, necessidade daquilo, mas do nada decidi que ia enrubar o Balbino. 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 atiçar. Fui tomando gosto por aquilo, não havia dia em que não mandava o Balbino trepar nas mangueiras uma porção de vezes[...]Só me faltava ousadia para a abordagem decisiva, e cheguei a ensaiar umas conversas de tradição senhorial, direito de primícias[...] (HOLANDA, 2009, p. 20)

Há denotado no discurso de Eulálio um sentimento de posse com relação ao corpo negro, como se este lhe pertencesse. O desejo por Balbino só é deixado de lado quando Eulálio conhece Matilde, não coincidentemente, também negra. Ao que parece, há apenas um deslocamento, mas os sentimentos e a relação com o negro, em que ressoa a crueldade escravista, são preservados no discurso e nas atitudes preconceituosas do narrador. Como já abordado em capítulo anterior, Eulálio vale-se



do discurso da denegação para camuflar o seu preconceito. Mas ao tentar fazê-lo, acaba por reforçá-lo.

É interessante enfatizar que a forma do texto é, estrategicamente, pensada para reiterar o conteúdo. Nesse sentido, Eulálio, ao dirigir-se à Matilde ou a Balbino, vale-se de um léxico que corrobora a cena preconceituosa. O léxico, por inúmeras vezes, alude à escravidão, como, por exemplo, no momento em que o narrador rememora um de seus encontros com Matilde. No primeiro excerto, os significantes “tronco” e “esmagar” remetem a um campo semântico em que ressoam as relações da escravidão. No segundo excerto, a metáfora do passarinho preso à gaiola, remetendo a relação do narrador com Matilde, também reverbera os ecos do sistema escravagista brasileiro:

Enfim eu me jogava contra o corpo dela, pressionava o corpo dela contra a parede da cozinha, sem contatos de pele, e sem avanços de mãos ou de pernas, por algum acordo jamais expresso. Com meu tronco eu a esmagava [...] (HOLANDA, 2009, p. 46)

Imaginei que abraçá-la de surpresa, para ela pulsar e se debater contra o meu peito, seria como abafar nas mãos o passarinho que capturei na infância. (HOLANDA, 2009, p. 21)

É interessante observar o que a figura de Matilde metaforiza ao lado de Eulálio: ela em tudo difere da figura da mãe do narrador, parece ser o seu avesso, como anteriormente mencionado, mas, ao mesmo tempo, é sempre vista pelo narrador em comparação com a mãe, por vezes, confundindo-se com ela, como objeto de desejo. Mesmo ciente da aversão que Matilde despertava na mãe, Eulálio opta por casar-se com ela. Inicialmente, pode-se pensar que, com essa atitude, o narrador escolhe trilhar seus próprios caminhos, mas ao que parece, a sua rebeldia não o afasta dos domínios que a figura materna exerce sobre ele, pois o que ele faz é sempre comparar Matilde com a mãe e perceber na esposa os mesmos deméritos



sublinhados por sua progenitora. Acentua-se, pois, que a união de Matilde e Eulálio vale-se da perversidade, e, dessa maneira, o narrador, ao invés de caminhar com as próprias pernas, segue os passos de seu pai, cujas relações se pautaram, sobremaneira, na ideia de perversão.

Considerações finais

Defendendo-se a hipótese de que Eulálio é a metáfora da elite brasileira, pode-se dizer que as relações familiares do narrador, imersas na perversão, principalmente, no que se refere à Matilde e a Balbino, metaforizam as relações também perversas de uma estrutura de poder com relação à raça negra. Pode-se dizer, portanto, que romance familiar de Eulálio toca em questões outras como, por exemplo, a do próprio nascimento da nação brasileira, imbricado em relações conflituosas. Ao longo da história do Brasil, tentou-se sacralizar uma “origem pura”, que sempre remetia à Europa, e negar as misturas advindas das heranças culturais africanas e indígenas em nosso país. Essa questão se encena no romance de Chico Buarque no próprio costume de Eulálio de privilegiar a norma padrão e os padrões linguísticos portugueses assumidos pela elite, fechando-se aos hibridismos e atualizações e apropriações às quais a língua sempre esteve sujeita. A narrativa também encena a questão da ilegitimidade da origem da nação quando o autor, estrategicamente, constrói um narrador, cuja imagem transcende o indivíduo e metaforiza a história do Brasil, que, apesar de contada do ponto de vista da elite, é desconstruída por meio do discurso irônico do narrador. Eulálio, ao debochar do contexto em que vive no século XXI, desprovido dos privilégios da elite da qual fez parte, permite que o leitor vislumbre os preconceitos que perpassam a origem da nação brasileira: uma elite de poder que sempre se mirou no legado europeu, escolhendo, assim, fechar os olhos para culturas que não espelhassem a europeia. As



misturas raciais e sociais encenadas na narrativa possibilitam, pois, desconstruir a ideia de família legítima, pautada no ideal de pureza, neuroticamente construído pela ideologia colonialista. Ao expor, ironicamente, o discurso da elite, o narrador expõe também os pilares sobre os quais a nação brasileira se ancorou: estruturas de poder sempre espelhando sua fala no modelo europeu e negando, assim, as heranças culturais indígenas e africanas. Dessa maneira, o romance familiar de Eulálio, retomado pelo viés do discurso memorialístico, possibilita entrever, não somente a origem bastarda de um indivíduo, mas também a condição de bastardia pautada nos diálogos culturais que as estruturas de poder insistentemente tentaram apagar. Felizmente, as misturas se entrelaçam ao surgimento da nação brasileira, denotando o fracasso da tentativa de se forjar o ideal de uma identidade nacional que as silencia.

Referências

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. Modesto Carone. In: Benjamin, WALTER et al Textos escolhidos. Coleção **Os Pensadores**, São Paulo: Abril, 1980.

APPIAH, Kwame Anthony. A invenção da África. In: **Na casa do meu pai**; a África na filosofia da cultura. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AUTUORI, Sandra. A Arte em Freud: Um estudo que suporta contradições. **Boletim- Academia Paulista de Psicologia**, vol. 34, no. 87. São Paulo, 2014. Disponível em: www.pepsic.bvsalud.org. Acesso em: 28 de outubro 2014.

BRAGA, Amanda. **A História da beleza negra no Brasil**. Discursos, corpos e práticas. São Paulo: EdUFScar, 2015.

FREUD, SIGMUND. **Totem e Tabu**: Algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das letras, 2013.



FREUD, SIMUND. Escritores criativos e devaneios (1908 [1907]). Trad. Jayme Salomão. In: FREUD, Sigmund. **Gradiva de Jensen e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standart Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 9). p.145-158

FREUD, Sigmund. Romances Familiares. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. In: FREUD, Sigmund. “**Gradiva**” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908). Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standart Brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 5) p. 147-158

FREUD, Sigmund. O interesse científico da psicanálise (1913). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v.XIII, 1977, p. 211-226.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras (1899). Trad. Maragarida Salomão. In: **Primeiras publicações psicanalíticas** (1893-1899). Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standart Brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 3) p. 329-354

HOLANDA, Chico Buarque de. **Leite Derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOLANDA, Chico Buarque de. **A primeira entrevista sobre Leite Derramado**. 2009. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_expresso.htm. Acessado em 03/2017.

HOLANDA, Chico Buarque de. **Fortuna crítica de Leite Derramado**. 2009. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_expresso.htm. Acessado em 03/2017.

LOBATO, Andrea Teresa Martins; PEREIRA, Eduardo Oliveira. **Romance: O Gênero errante**. Pesquisa em Foco, v. 17, n.1, p. 43-51, 2009.

LUKÁCS, Georg. O humanismo clássico alemão: Goethe e Schiller & Friedrich Engels, Teórico e Crítico da Literatura de 1935. In: COUTINHO, Carlos Nelson



Vol. 17, nº 2 (2019)

(org). Georg Lukács - **Marxismo e Teoria da Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. J. M. Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, Edi. 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. **O romance como epopéia burguesa**. Trad. Letizia Zini Antunes. São Paulo: UNESP, 1984.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MORAIS, Márcia Marques de. Leite Derramado Ex-uberância e carência na inscrição subjetiva. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (orgs.) **Interpretações: Crítica Literária e Psicanálise**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. p.167-190.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.