

KATRÍCIA COSTA SILVA SOARES DE SOUZA AGUIAR

**MORTE E HEROÍSMO:
INTERSEÇÕES IDENTITÁRIAS, FICÇÃO E HISTÓRIA EM *VIVA O POVO
BRASILEIRO*, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2016

Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa

T

A282m
2016 Aguiar, Káticia Costa Silva Soares de Souza, 1992-
Morte e heroísmo : interseções identitárias, ficção e história
em Viva o Povo Brasileiro, de João Ubaldo Ribeiro / Káticia
Costa Silva Soares de Souza Aguiar. – Viçosa, MG, 2016.
viii, 133f. ; 29 cm.

Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f.128-133.

1. Literatura brasileira. 2. Análise do discurso. 3. História -
representação literária. 4. Heroísmo - representação literária.
5. Morte - representação literária. I. Universidade Federal de
Viçosa. Departamento de Artes e Humanidades. Programa de
Pós-graduação em Letras. II. Título.

CDD 22 ed. B869.3

KATRÍCIA COSTA SILVA SOARES DE SOUZA AGUIAR

**MORTE E HEROÍSMO:
INTERSEÇÕES IDENTITÁRIAS, FICÇÃO E HISTÓRIA EM *VIVA O POVO
BRASILEIRO*, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 16 de dezembro de 2016.

Augusto Rodrigues da Silva Junior

Joelma Santana Siqueira

Adécio de Sousa Cruz

Angelo Adriano Faria de Assis
(Orientador)

*Porque dEle e por Ele,
Para Ele, são todas as coisas.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, por conduzir a minha vida e me proporcionar saúde e força para continuar nessa jornada, trazendo paz e tranquilidade ao meu coração quando as coisas pareciam difíceis, a minha gratidão diária e eterna.

Agradeço a minha família, pelo apoio e por ter me poupado das dificuldades, fazendo esses dois anos de estudo mais tranquilos, apesar da distância e das adversidades que enfrentamos. Especialmente, agradeço a minha avó e a minha mãe, pelos exemplos de coragem, persistência, temor a Deus e honestidade, e por sempre me apoiarem, incondicionalmente, ao meu irmão, por comprar os meus problemas, com a teimosia de sempre, e a minha irmã, pelas palavras de carinho e incentivo e por nesse meio tempo ter me dado o melhor presente do mundo: Alice, que alegra os meus dias e me dá esperança para continuar.

Ao meu amado esposo, pela compreensão, apoio, respeito e motivação para prosseguir, por fazer dos meus sonhos os seus e dividir comigo os compromissos da vida acadêmica, deixando tudo mais leve, demonstrando seu cuidado, amor e companheirismo nos meus dias, noites e madrugadas de estudo.

Ao professor Dr. Angelo Adriano Faria de Assis, pela orientação e confiança e, principalmente, por acreditar em meu trabalho, estando sempre disponível para ouvir e orientar com muita paciência, humanidade e empatia, demonstrando que ser um bom professor e profissional vai além do conhecimento científico.

Aos meus professores, os que eu tive o privilégio de conhecer e aprender no mestrado, mas também a todos os mestres, que durante a minha caminhada acadêmica, contribuíram para a construção do conhecimento, colaborando para a minha chegada até aqui. Agradeço também aos docentes que compõem a banca avaliadora, pelas leituras cuidadosas dispensadas ao meu texto, pelas trocas e sugestões fundamentais para que este trabalho se tornasse possível.

Aos meus colegas de turma, de modo especial, Regina, Diana, Camila e Estela, pelas trocas de conhecimentos, experiências e pelo companheirismo, compartilhando os problemas e as alegrias, discutindo comigo, inúmeras vezes, o tema do meu trabalho, confirmando que o trabalho intelectual é obra coletiva.

A Juvenal Batella de Oliveira (Juva Batella), pela atenção e interesse com que atendeu e ouviu as minhas ideias, que ainda embrionárias e inseguras, tomaram forma e se tornaram realizáveis, após sinceros incentivos.

A Adriana, que sempre com muita paciência e carinho me auxiliou com as responsabilidades do curso, meu muito obrigada.

Eu sei que são apenas palavras, mas mesmo assim (emociono-me como se essas palavras enunciassem uma realidade).

Roland Barthes

SUMÁRIO

RESUMO.....	vii
ABSTRACT.....	viii
1. INTRODUÇÃO.....	1
2. RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA: IMAGENS DA MORTE E DO HERÓI.....	6
2.1 Literatura e História em confronto: concepções, limites e dimensões	6
2.2 O real na Literatura: o texto literário como fonte histórica	14
2.3 O processo de consolidação da Literatura brasileira: alguns apontamentos.....	18
2.4 A historiografia brasileira e a problemática da identidade nacional no Brasil do século XIX	22
2.5 Morte e heroísmo: a necessidade da referência do herói e o homem diante da morte ...	28
3. VIVA O ESCRITOR BRASILEIRO E A SUA OBRA VIVA	44
3.1 João Ubaldo Ribeiro: um leitor escritor	44
3.2 Brasil: o lugar do escritor itaparicano no mundo e a sua representação literária	51
3.3 João Ubaldo Ribeiro romancista: o autor e a crítica.....	56
3.4 Um passeio pelos caminhos analíticos de <i>Viva o povo brasileiro</i>	74
4. ENTRE REALIDADE E FICÇÃO: RELAÇÕES DE MORTE, HEROÍSMO E HISTÓRIA EM <i>VIVA O POVO BRASILEIRO</i>	81
4.1 Três heróis e uma narrativa: a morte como fazedora de vidas e de heróis em <i>Viva o povo brasileiro</i>	81
4.1.1 José Francisco Brandão Galvão: de alferes a herói da independência	83
4.1.2 Perilo Ambrósio: herói da Independência e barão de Pirapuama.....	87
4.1.3 Maria da fé: a construção mítica da heroína do povo	96
4.2 Forma e conteúdo: heroísmo e verdade histórica em questão	107
4.3 A Literatura como expressão da realidade: morte e História em <i>Viva o povo brasileiro</i>	115
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	128

RESUMO

AGUIAR, Katrícia Costa Silva Soares de Souza, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, dezembro de 2016. **Morte e heroísmo: interseções identitárias, ficção e História em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro.** Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis.

A presente dissertação objetiva investigar a representação literária da História no romance *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, através da análise da morte como desencadeadora das ações principais da narrativa e criadora de heróis no enredo, buscando entender seus desdobramentos na obra e seu caráter historiográfico e denunciativo. Para tanto, o trabalho examina como a relação entre a escrita literária e o discurso historiográfico se dá no referido romance, possuindo a morte como chave analítica. E, assim, evidencia que na obra a morte é mais que o rito de passagem do vivo para o mundo dos mortos, representa a entrada dos mortos – e algumas vezes também dos vivos – em outro patamar: o do heroísmo. Demonstrando, enfim, que a forma como a representação literária da morte se dá na narrativa faz com que a mesma se apresente como um elemento problematizador do passado histórico de violência da sociedade brasileira, constituindo-se um indicativo das atitudes e dos comportamentos humanos, um meio de discussão da História e da própria vida humana.

ABSTRACT

AGUIAR, Katrícia Costa Silva Soares de Souza, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, December, 2016. **Death and heroism: identity intersections, fiction and History in *Viva o povo brasileiro*, by João Ubaldo Ribeiro.** Adviser: Angelo Adriano Faria de Assis.

The present dissertation aims to look into History literary representation in the novel *Viva o Povo Brasileiro*, by João Ubaldo Ribeiro, by analyzing death as trigger of the main actions of narration and the creator of heroes in the play, trying to understand its development in the work and its historiographical and denouncing character. Therefore, this essay intends to investigate how the relation between the literary and the historiographic discourses happens in this novel, taking death as an analytical key, and then proving that, in this work, death is more than the ritual passage from life to death. It represents the entrance of the dead, and, sometimes, of the living, in another level: the level of heroism. It shows, at last, that the way literary representation of death occurs in the story, makes it appear as a problematizing of violence history past of Brazilian society, creating an indicative of human attitudes and behavior, a means of discussion of History and the human life itself.

1. INTRODUÇÃO

Enquanto fenômeno estético concretizado através das relações sociohistóricas de um dado contexto, a Literatura possibilita o rompimento das “grades” dos períodos históricos. Através dela, o leitor viaja no tempo e no espaço, dialoga com homens e culturas de séculos distantes e conhece fatos que precederam o momento em que vive. Compreendida dessa forma, a Literatura torna-se uma ferramenta que possibilita o acesso, de forma lúdica, mas ao mesmo tempo crítica, a outras áreas do conhecimento, como a História.

Isso porque, considerado um bem atemporal, de natureza ficcional, o texto literário constitui-se em um instrumento capaz de discutir inúmeras questões presentes no real, como ocorre no romance *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, considerada a mais ousada e complexa obra do autor – não só pela extensão ou enredamento, mas por sua importância na história da Literatura brasileira.

Com seu caráter ficcional, essa narrativa discute desde valores, culturas, fantasias, medos e variados sentimentos do ser humano, até acontecimentos históricos ocorridos na sociedade brasileira. Por meio de um texto polifônico, fragmentado, descontínuo e ambíguo, o escritor faz da História matéria para a Literatura, compreendendo-a como discurso que se apropria para transfigurar.

Dessa maneira, mesmo mantendo referências e diálogo com a realidade, episódios e figuras históricas são ficcionalizados e modificados no romance; aliás, são problematizados, uma vez que a representação literária da História na obra se dá sem compromisso com a realidade referenciada. E assim, enquanto transfiguração da História do Brasil, numa diversidade de representações, essa narrativa lança um olhar crítico sobre o país, questionando os poderes instituídos e o uso privativo da História em função dos interesses de grupos sociais.

Essas constatações instigaram a escolha da obra supracitada como objeto de análise para esta dissertação, pois, já que a mesma é rica em aspectos histórico-literários, torna-se relevante estudos que os analisem. Afinal, constitui-se de suma importância discutir a pertinência de um texto literário impulsionar discussões a respeito do relativismo da História, ou seja, a não existência de uma verdade única e acabada, mas sim de várias possibilidades de interpretações, incitando discussões e reflexões sobre as “verdades históricas” e os problemas sociais.

Todavia, o que é posto e discutido em um texto literário, mesmo quando toma o real como referente, é, muitas vezes, considerado como fictício, no sentido oposto ao real. Entretanto, como questionou Roland Barthes:

A narração dos acontecimentos passados, submetida vulgarmente, na nossa cultura, desde os Gregos, à sanção da "ciência" histórica, colocada sob a caução imperiosa do "real", justificada por princípios de exposição "racional", diferirá esta narração realmente, por algum traço específico, por uma indubitável pertinência, da narração imaginária, tal como a podemos encontrar na epopeia, o romance ou o drama?¹

Impulsionada por essas inquietações e questionamentos, esta pesquisa possui como objetivo geral investigar a representação literária da História no romance *Viva o povo brasileiro*, através da análise da morte como desencadeadora das ações principais da narrativa e criadora de heróis no enredo, buscando entender seus desdobramentos na obra, bem como seu caráter historiográfico e denunciativo.

A escolha pela morte como chave interpretativa se deu por considerá-la uma ideia plurissignificativa, possibilitando que seu conceito seja trabalhado de maneira subjetiva e simbólica, congregando várias áreas do saber. Levando em conta, ainda, a proposta interdisciplinar e, de certo modo, comparativa desta dissertação – já que apesar de se firmar no campo da Literatura, este trabalho também bebe, entre outras, na fonte da História, se torna oportuna a possibilidade de trabalhar a morte como viés de análise.

Aliás, a morte é uma dimensão essencial e inerente à existência do ser humano – o que o particulariza como mortal, como a própria denominação dá a entender, uma vez que a consciência do estar vivo só é possível porque existe a consciência da morte –, discutir o tema seria, por consequência, discutir sobre o homem, sua existência, suas crenças e conflitos.

A morte, porém, não é a temática central do romance ou um aspecto patente, mas, uma apreciação atenta da obra; como se buscou fazer, buscará torná-la perceptível como um elemento importante de compreensão desse texto literário e um viés de análise instigante.

A fim de alcançar o objetivo proposto, o caminho metodológico se desenvolveu a partir do método descritivo e através de pesquisas bibliográficas, com leitura investigativa, reflexiva e crítica do referencial teórico para fundamentação deste

¹ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.20.

estudo, seguida da interpretação e análise da referida obra literária.

Para tanto, o texto organiza-se em três partes distintas, discutindo questões diversas, mas que, no entanto, se entrelaçam para a defesa de um mesmo ponto, a saber: a representação literária dos eventos históricos no romance *corpus* desse estudo, tendo a morte como chave interpretativa de análise.

Diante disso, uma vez que a História é compreendida como campo de referência para essa obra, pois dela são retirados os fatos históricos para a composição da narrativa, que não são apenas referenciados ou citados, mas transfigurados ficcionalmente, a primeira parte deste trabalho discute as proximidades e diferenças discursivas existentes entre a Literatura e a História. Destarte, busca-se demonstrar que essas duas áreas do conhecimento possuem diferenças e especificidades, mas que não são marcadas por uma relação mecânica de oposição ou de causa e efeito.

Considerando que para se analisar um processo de visitação e representação do discurso historiográfico é indispensável o conhecimento dessa História, em seguida, discute-se sobre a transfiguração da mesma na Literatura, bem como algumas semelhanças e distinções entre o fazer do historiador e do literato, mostrando que o real é referente tanto para um como para outro, mas que isso se constitui e se apresenta com especificidades próprias e de modo diferente em cada área.

Por conseguinte, a fim de problematizar a ficcionalidade do texto, as dualidades verdade/ficção e real/não real, são evidenciadas a possibilidade e a potencialidade do uso do texto literário como fonte histórica. Isto posto, intenta-se compreender a maneira como a relação desses dois campos do saber se deu no contexto brasileiro, tanto no processo de formação e consolidação da Literatura brasileira como para a construção da historiografia e da identidade nacional, principalmente no século XIX, contexto de constituição dos mesmos e de ambientação da maior parte do enredo do romance.

O primeiro capítulo apresenta, ainda, uma discussão teórica a respeito da morte e do herói, buscando estudar como esses se interseccionam e a maneira como a sociedade se relaciona com ambos e os enfrenta. Além disso, investiga e analisa um apanhado do modo como esses elementos estão presentes e são representados na História e na Literatura brasileiras, refletindo sobre seus aspectos histórico, mítico e literário.

Ademais, para se apreender com mais amplitude o sentido de um texto, é importante conhecer o contexto histórico de sua produção e levar em conta que as ideias produzidas em uma determinada época estão presentes nele. Não obstante, uma sociedade não produz apenas uma única forma de ver a realidade. Por isso, texto como

Viva o povo brasileiro foi produzido, lido aqui como pronunciamento de seu respectivo autor sobre uma dada realidade; que ao fazê-lo, trabalha com as ideias do seu tempo e da sociedade em que viveu e de sua condição de existência a partir de diversas perspectivas, apresentando diferentes versões desses fatos através de várias vozes.

Tendo isso em vista, o segundo capítulo apresenta o escritor João Ubaldo Ribeiro em relação ao seu tempo e espaço históricos, a partir da sua condição de leitor e da importância da Bahia nesse processo, analisando seu percurso literário e sua formação e consolidação enquanto romancista. Expõe-se, ainda, um apanhado da fortuna crítica a respeito da sua vida e obra, dando especial atenção ao romance *Viva o povo brasileiro*. E, a partir da análise da trajetória do autor, discussões teóricas são construídas, como a relação Literatura e sociedade, a problemática da inspiração literária, do livro como mercadoria e a questão da originalidade.

Além disso, discute-se a relação de conflito do autor com a crítica e o seu vínculo com o Brasil e com a ilha de Itaparica – lugar onde nasceu, viveu anos de sua vida e onde se passa grande parte dos enredos dos seus romances, inclusive *Viva o povo brasileiro* –, investigando a forma como o país e a ínsula são representados em suas narrativas. Assim, essa seção do trabalho procura evidenciar que as leituras, influências e experiências pessoais, acadêmicas e literárias de João Ubaldo Ribeiro foram determinantes para a sua condição de escritor e para a sua produção literária, influenciando de maneira direta na construção da obra objeto de análise desta dissertação.

Dando continuidade ao estudo, tendo em vista os temas e conceitos trabalhados nas seções anteriores, numa tentativa de relacioná-los com o romance *corpus*, o terceiro capítulo analisa a forma como a morte é representada na obra, examinando como a mesma torna-se desencadeadora das ações principais da narrativa e do processo de heroicização, buscando compreender de que maneira ela age no conteúdo e na forma do romance, bem como seu caráter historiográfico e denunciativo.

Num primeiro momento, essa parte do estudo se ateuve à investigação do processo de heroicização das personagens Alferes José Francisco Brandão Galvão, Perilo Ambrósio e Maria da Fé, apresentando e contextualizando-as no enredo da narrativa, para, consecutivamente, iniciar as discussões teóricas, compreendendo a obra como expressão da sociedade e crítica das realidades, não só da que a obra foi contextualizada ou escrita, mas também as dos dias de hoje.

Dessa maneira, esta dissertação procura contribuir para os estudos interdisciplinares entre Literatura e História, como também somar para a fortuna crítica dos estudos a respeito do escritor João Ubaldo Ribeiro e de sua obra, colaborando para a difusão desse autor no ambiente acadêmico. O intuito, todavia, não é tecer conclusões de forma categórica ou fechada, o que seria inviável diante da riqueza de temáticas da narrativa, mas, cooperar para o debate e favorecer outras possibilidades de análise do romance *Viva o povo brasileiro*, uma vez que se entende que o recorte analítico desta pesquisa constitui-se um aspecto ainda pouco explorado pela crítica literária. Nessa perspectiva, este trabalho pretende ser o início e não o fim de uma das muitas leituras e interpretações que o referido romance proporciona.

2. RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA: IMAGENS DA MORTE E DO HERÓI

2.1 Literatura e História em confronto: concepções, limites e dimensões

Compreender as proximidades e diferenças entre a Literatura e a História desperta interesse desde a Antiguidade², quando ainda não eram tão delineadas e específicas as particularidades entre uma e outra, tendo em vista que as figuras do historiador e do literato, como se tem hoje, não existiam. Desde essa época até a atualidade, muitas são as comparações entre essas duas áreas do saber, algumas numa tentativa de afirmar a superioridade de uma sobre a outra, inclusive; mas não é essa a perspectiva desta dissertação, visto que se intenta buscar as relações e não determinar oposições.

Para pensar as intersecções entre Literatura e História na ótica que este trabalho propõe, faz-se necessário, de início, ressaltar que a Literatura é compreendida aqui não como uma entidade estável e bem definida ou de maneira oposta às narrativas históricas. Parte-se do princípio de que embora o texto literário não tenha por finalidade retratar o real³ – finalidade esta que também não cabe ao texto histórico ou ao trabalho do historiador –, bem como não possui compromisso com ele, a Literatura e a História orientam-se a partir das experiências pessoais, sociais e culturais do homem, transformando-as em relatos que se apropriam da realidade para confirmá-la, discuti-la, ou ainda negá-la.

Investigar a relação entre Literatura e História, todavia, não significa buscar o reflexo de uma na outra, pois,

Mais do que a imagem, a Literatura seria antes o imaginário da História. Isso significa que, se Literatura e História não são independentes uma da outra, elas tampouco são ligadas por uma relação mecânica de causa e efeito⁴.

² Desde Aristóteles, as relações entre a Literatura e a História eram discutidas, mesmo que ainda na tentativa de ressaltar a superioridade de uma sobre a outra. Em *Arte poética*, o filósofo afirma: “a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas particular” (2004, p.4).

³ Com base nos pressupostos de Wolfgang Iser (2002), o real é compreendido, aqui, como “o mundo extextual, que enquanto faticidade, é prévio ao texto e que ordinariamente constitui seus campos de referência” (p.985).

⁴ FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e História*. São Paulo: Atual, 1986, p, 115.

Desse modo, a Literatura representa, naturalmente, o momento histórico, e como tal, constitui-se uma transfiguração da História; afinal, “a literatura dita de pura imaginação tem certamente seus perigos”⁵, uma vez que toda obra literária estabelece relações com o social; ou seja, será fruto da imaginação, mas também o resultado de um trabalho no qual a realidade se faz presente de diversas maneiras.

Problematizando o conceito de Literatura, Terry Eagleton, no texto introdutório do seu livro *Teoria literária*, questiona o que realmente esta seria. O estudioso não busca apresentar respostas para essa pergunta, mas oferecer possibilidades válidas de interpretações. E assim, argumenta que muitas têm sido as tentativas de definir a Literatura como uma produção imaginativa ou meramente fictícia; porém, o autor alerta que esse entendimento não procede, já que, segundo ele, o fato de uma obra ser ficcional não faz dela uma obra literária⁶.

De acordo com Eagleton, a imaginação também não seria um critério determinante, pois como questiona o crítico literário: “O fato de a literatura ser a escrita ‘criativa’ ou ‘imaginativa’ implicaria serem a história, a filosofia e as ciências naturais não criativas e destituídas de imaginação?”⁷.

Por conseguinte, o autor salienta que “a literatura não pode ser, de fato, definida ‘objetivamente’”, uma vez que sua definição depende “da maneira pela qual alguém resolve *ler*, e não da natureza daquilo que é lido”⁸. Para ele, “o ato de classificar algo como literatura é extremamente instável”⁹. Contudo, o autor faz uma observação que dialoga e instiga o aprofundamento do ponto de vista defendido neste estudo: “parte da literatura é ficcional, e parte não é”¹⁰.

Numa discussão também não conceitual ou conclusiva acerca da Literatura, Maurice Blanchot problematiza a representação do real no texto literário de uma forma poética e nada categórica. Argumentando a respeito da função da Literatura, o fazer literário e a importância dos escritores diante de suas obras e do mundo, ele indaga:

⁵ BLANCHOT, M. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 328.

⁶ Richard Freadman e Seumas Miller também defendem essa ideia; ao discutirem sobre a verdade na Literatura, argumentam, entre outras coisas, que o fato de ser ficção não faz de um texto uma obra literária, uma vez que alguns tipos de ficção são Literatura e outras não. E nesse sentido, afirmam que “Uma declaração [como o texto literário, por exemplo] é tornada ficcional não porque seja falsa, mas sim porque o falante não se comprometeu com sua verdade”. FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. *Re-pensando a teoria*. Uma crítica da teoria literária contemporânea. São Paulo: UNESP, 1994, p. 273.

⁷ EAGLETON, Terry. Introdução: O que é literatura. In: *Teoria da literatura: uma introdução*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.2.

⁸ Idem, p.11.

⁹ Idem, p.17.

¹⁰ Idem, p.15.

Sim, ela [a obra literária] reconhece, existe em sua natureza um deslizamento estranho entre ser e não ser, presença e ausência, realidade e irrealidade. O que é uma obra? Palavras reais e uma história imaginária, um mundo onde o que acontece é tirado da realidade, e esse mundo é inacessível; personagens que se querem vivos, mas sabemos que sua vida é feita de não viver (de permanecer ficção); então, um puro nada? Mas o livro está ali, nós o tocamos, as palavras são lidas, não podemos mudá-las; o nada de uma ideia, o que só existe compreendido? Mas a ficção não é compreendida, é vivida sobre as palavras a partir das quais se realiza, e é mais real, pra mim que leio ou a escrevo, do que muitos acontecimentos reais, pois se impregna de toda a realidade da linguagem e se substitui à minha vida, à força de existir¹¹.

Na sua fascinação pelo nada, retomando sempre a sua visão da impossibilidade e exigência do livro, Blanchot inquieta-se a respeito da origem e das condições de existência da Literatura e salienta que esta constitui-se de um “movimento que, à medida que a obra busca se realizar, a reconduz para esse ponto em que ela é a prova de sua impossibilidade”¹².

E essa inquietude traspõe o texto e atinge também o leitor, tirando-o da sua zona de conforto, pois, através de seus questionamentos ao longo da obra, o autor o incita a também questionar, pois não apresenta respostas, mas provoca uma reflexão crítica. E com isso, leva o leitor a entender que a Literatura não pode ser resumida ou categorizada, ou melhor, sua complexidade não permite precisão, pois seria, antes de tudo, uma experiência e não um objeto estático, pronto ou definido.

A História, por sua vez, constitui-se um produto do historiador, que tem como matéria prima os fatos, mas que adiciona a eles um recorte, um ajustamento e sua interpretação¹³. Através de documentos e/ou inscrições, entre outras fontes, o historiador realiza pesquisas, faz uma seleção e analisa a relevância de um fato tornar-se histórico, ele não apenas conta ou reconta os fatos, mas de alguma maneira os cria, visto que

¹¹ BLANCHOT, M. *Op. Cit.*, p. 326.

¹² *Idem*, p. 294.

¹³ Levando em consideração a extensão dessa dissertação e a discussão proposta, sem perder de vista que se trata de um trabalho, que mesmo interdisciplinar, é da área dos Estudos Literários, é pertinente ressaltar que os autores da área da História citados, em sua grande maioria, pertencem a uma vertente historiográfica denominada Nova História Cultural, que busca discutir a problemática da representação do real como tema norteador. Tendo isso em vista, optou-se por não realizar uma contextualização mais ampla da História, mas fazer esse recorte analítico, que se relaciona de maneira mais direta com o que este trabalho se propõe.

[...] os historiadores elaboram versões, diante da impossibilidade de repetir a experiência do vivido. Versões plausíveis, possíveis, aproximadas, daquilo que teria se passado um dia. O historiador atinge, pois, a verossimilhança, não a veracidade¹⁴.

Dessa forma, o historiador, através do seu trabalho, faz com que um fato torne-se histórico, mas, apresentando sempre versões possíveis do vivido e não o vivido em si. A respeito desse fazer do historiador, discutindo especificamente a relação entre História e memória, Peter Burke evidencia:

Lembrar o passado e escrever sobre ele não mais parecem as atividades inocentes que outrora se julgava que fossem. Nem as memórias nem as histórias parecem mais ser objetivas. Nos dois casos, os historiadores aprendem a levar em conta a seleção consciente ou inconsciente, a interpretação e a distorção. Nos dois casos, passam a ver o processo de seleção, interpretação e distorção como condicionado, ou pelo menos influenciado, por grupos sociais¹⁵.

Compreendida dessa maneira, a História assume um caráter subjetivo, fazendo-a relativizar de verdade absoluta. Torna-se uma criação do historiador e fruto de sua interpretação, na medida em que esse, mesmo buscando a neutralidade, adiciona aos fatos – de maneira consciente, ou não – a sua visão de mundo, visto que o ato de interpretar requer a aplicação do conhecimento de mundo do indivíduo.

Logo, as narrativas da historiografia oficial¹⁶ podem ser consideradas uma ferramenta de marginalização – principalmente em países colonizados, como aconteceu no Brasil –, pois as mesmas, de modo geral e em sua maioria, até hoje, baseiam-se no discurso dos poderosos e consiste, portanto, em narrar os fatos conforme os seus interesses, marginalizando ou ocultando a participação dos menos favorecidos. Afinal, como questionou Walter Benjamin, ao discorrer sobre o conceito de História: “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudecem?”¹⁷.

Todavia, afirmar que as narrativas da historiografia oficial são histórias, via de regra, dos vencedores, significa reconhecer que ela não é a única legítima, mas é

¹⁴ PESAVENTO, Sandra Jatthy. História, literatura e cidades: diferentes narrativas para o campo do patrimônio. In: *Revista do patrimônio*. Número 34, 2012, p. 399.

¹⁵ BURKE, Peter. História como memória social. In: _____. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 70.

¹⁶ Neste trabalho, entende-se historiografia oficial a partir dos pressupostos de Richard L. Kagan, para quem a história oficial é a historiografia produzida visando a defesa dos interesses de um grupo dominante, seja um governante, uma autoridade religiosa, uma corporação urbana etc., com a intenção de divulgar uma imagem positiva daqueles nela interessados. O que não significa, necessariamente, que seja uma má historiografia ou uma historiografia falsa.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da Cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 223.

diferente de considerar que a historiografia manipula ou altera a História, pois como adverte Boris Fausto¹⁸, a História não é, de forma alguma, uma atividade descompromissada com a verdade dos fatos. Conforme assegura, é o resultado da atividade interpretativa do historiador, mas nem por isso uma mentira ou uma verdade absoluta. Segundo o autor, a verdadeira História existe na medida em que a História não é uma fantasia, tendo em vista que ela é feita a partir de fatos e processos sociais.

Numa perspectiva distinta a essa, Hayden White considera que a ficcionalidade é algo que está presente não só em textos literários, mas em outros que compõem o acervo cultural da sociedade, como, por exemplo, o texto histórico. De acordo com ele, os historiadores sempre criaram versões do mundo real, partindo dos eventos, utilizando estratégias de representação.

Já Sandra Jatahy Pesavento, também considera que os historiadores criam representações do passado; entretanto, ela ressalta que seria uma representação marcada pela preocupação em atingir o que se passou e pela “*vontade de chegar lá e não da certeza de oferecer a resposta certa e única para o enigma do passado*”¹⁹.

O historiador italiano Carlo Ginzburg também apresenta um ponto de vista distinto ao de White e em consonância com a perspectiva de Pesavento, critica a comparação do texto histórico ao texto fictício²⁰ feita pelo Relativismo Histórico na pós-modernidade. Comparação que, efetivamente, se apresenta quase como uma tentativa de reduzir ambos a uma coisa só, já que para essa corrente historiográfica, a verdade é um mito e o conhecimento da realidade impossível, assim como o acesso a ela pelo homem.

Construindo uma crítica a essa postura do Relativismo Histórico, Ginzburg – que cita o Hayden White, inclusive – se posiciona, como ele mesmo ressalta: “Contra a tendência do ceticismo pós-moderno de eliminar os limites entre narrações ficcionais e narrações históricas”²¹ e afirma que uma obra, seja ela literária ou histórica, será sempre uma visão da realidade, e não a realidade propriamente dita.

O referido autor salienta que nenhuma narrativa é capaz de apresentar uma reconstrução completa e objetiva do passado. Entretanto, destaca que, como qualquer outro, o texto histórico, por mais que não consiga expor a verdade em si, não se torna

¹⁸ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Edusp, 1999.

¹⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Op. Cit.*, p.399.

²⁰ O fictício é compreendido, aqui, não como o não real, como mentira ou engano, mas como um ato intencional, de acordo com a discussão de Wolfgang Iser (2002).

²¹ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.9.

um texto fictício por conta disso. Ademais, alerta que a História não pode ser reduzida à sua dimensão narrativa e retórica.

Ginzburg reconhece que o texto histórico é uma reconstrução da realidade, que mesmo contendo a subjetividade do historiador – chamada por ele de componente subjetivo –, é uma reconstrução compromissada com a realidade histórica, que busca apresentar os fatos de forma fidedigna, sempre direcionada pelas provas permitidas pelos documentos, sem perder de vista o vínculo com evidências. Assim, o estudioso considera as múltiplas perspectivas da História, sem abrir mão da existência do real e das possibilidades da verdade, e mais do que isso, considera possível o acesso a essa verdade, ainda que lacunar, pela História.

No que concerne ao texto literário e o fazer do literato, Julia Kristeva, a partir da esteira teórica de Mikhail Bakhtin, apresenta a História e a sociedade como textos nos quais o escritor se lê e se insere para reescrevê-los em suas obras literárias. Nessa abordagem, a História surge como uma abstração que está posta para ser transgredida pelo literato, que faz uso dessa estrutura significativa para opor-se a ela, uma vez que:

A história e a moral se escrevem e se lêem na infra-estrutura dos textos. Desse modo, plurivalente e plurideterminada, a palavra poética segue uma lógica que ultrapassa a lógica do discurso codificado, só realizável plenamente à margem da cultura oficial²².

Dessa maneira, o historiador e o literato estão vinculados e falam de um espaço e de um tempo históricos; e no processo de construção de seus textos, buscam, de forma consciente ou inconsciente, captar esse seu momento histórico; pois como afirma Burke, a História: “Não é obra de indivíduos isolados”²³. E assim, constroem seus discursos e os organizam a partir de seu ponto de vista, seja de maneira mais pessoal, impessoal, literária, científica, poética, realista ou ficcional.

O que diferencia um literato de um historiador, entre outras coisas, é a liberdade de criação: o literato pode criar e recriar os eventos nos textos que constrói, sem ter nenhum compromisso com a realidade. O historiador, por outro lado, para redigir seus textos, se baseia, entre outras fontes, em fatos, em documentos, oficiais ou não, em relatos orais ou escritos, nos discursos de outros historiadores e até em narrativas ficcionais, como a Literatura, mas sempre “de modo a oferecer a versão mais

²² KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969, Coleção Debates, p.62.

²³ BURKE, Peter. *Op. Cit.*, p. 70.

aproximada do real acontecido”²⁴. Logo, tanto a História quanto a Literatura, mesmo que de modo distinto, possuem o real como referente.

Todavia, ainda persiste a concepção de que o texto fictício se opõe ao real, uma ideia que se mostra tão segura a ponto de parecer evidente por si mesma. Tal julgamento parece fazer parte do “repertório de certezas”, como rebate Wolfgang Iser²⁵, que protesta essa oposição, questionando se os textos ficcionais são de fato, em sua totalidade, ficção e se os textos considerados reais, como os históricos, por exemplo, estão isentos de ficcionalidade.

O autor propõe que a oposição ficção e realidade deva ser substituída por uma nova seleção: a tríade real, fictício e imaginário. Iser adverte que o texto literário, apesar de ficcional, tem um caráter de realidade, pelo fato de nele existir uma repetição dessa realidade que não se esgota nela mesma. Essa repetição, que apresenta finalidades que não pertencem à realidade repetida e que não se repete por efeito de si mesma torna-se um ato de fingir,

Assim, o ato de fingir ganha sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é referido²⁶.

Destarte, o autor estabelece uma relação tríadica entre o real, o fictício e o imaginário e apresenta o ato de fingir no texto ficcional como a irrealização do real e a realização do imaginário, que corresponderia ao que Fernando Pessoa poeticamente “autopsicografou”:

Autopsicografia

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente²⁷.

Sobre o ato de fingir, Iser esclarece que cada texto ficcional retém contextos pré-existent, subsídios essenciais para a composição do mesmo, que podem ser históricos,

²⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Op. Cit.*, p.398.

²⁵ ISER, A. Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Hidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p.956.

²⁶ Idem, p. 958.

²⁷ PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: _____ *Poesias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997, p.12.

sociais, culturais, políticos ou literários. Porém, ele destaca que esses elementos contextuais integrados no texto literário não são em si fictícios, apenas a sua seleção²⁸, e explica:

Implantar não significa imitar as estruturas de organização previamente encontráveis, mas sim decompor. Daí resulta a *seleção*, necessária a cada texto ficcional, dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literária. A seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistêmica dos sistemas de que foram tomados²⁹.

Nesse mesmo sentido, Blanchot afirma que o real na Literatura não é o todo, “mas a linguagem particular de uma obra particular, ela própria imersa na História”³⁰. Para ele, a Literatura trata-se de uma visão do mundo que se realiza como irreal a partir da realidade própria da linguagem. Assim, utiliza a linguagem como recurso para apropriar-se do real, não apenas para retirar deste, eventos que garantam a sua verossimilhança, mas também para, através do discurso, compor uma crítica à própria História e apresentar um novo ponto de vista para aqueles episódios já tão consagrados.

A palavra, então, torna-se ambivalente, é o resultado da junção de dois signos, uma vez que no processo de construção de suas obras, o literato utiliza “a palavra de outrem para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui”³¹. Como evidenciado por Iser, a Literatura surge de um imaginário relacionado a uma realidade, que retomada pelo texto, é transmutada em signo.

Diante disso, pode-se compreender que o real está presente na Literatura mesmo quando não se apresenta de maneira evidente e para além da referência que ela faz ao mundo extratextual ou aos fatos e personagens históricos. Todo texto literário fala, no mínimo, de duas realidades. A primeira é a realidade do escritor, uma vez que enquanto ser histórico e social, conta, mesmo que de maneira indireta ou inconsciente, a sua própria realidade, ou ao menos uma história a partir da sua realidade.

A segunda seria a realidade do contexto em que o enredo da obra é ambientado, mesmo quando isso acontece no plano sobrenatural ou nos romances de ficção

²⁸Aqui, a seleção é entendida como um dos atos de fingir proposto por Iser (2002), que abarca ainda a combinação e o autodesnudamento, que também podem ser observados no romance *corpus* deste trabalho.

²⁹ISER, A. Wolfgang. *Op. Cit.*, p. 961.

³⁰BLANCHOT, M. *Op. Cit.*, p. 322.

³¹KRISTEVA, Julia. *Op. Cit.*, p. 72.

científica, por exemplo. A essas duas realidades, pode ser adicionada uma terceira, que é a realidade do leitor, que durante a leitura que faz do texto literário, não deixa de depositar a sua própria realidade, a sua experiência de vida, o seu contexto histórico e seus anseios. Decerto por isso, um livro nunca é o mesmo para todos, ele é sempre diferente e único para cada leitor.

O real ainda está presente na Literatura em outra dimensão importante: por meio dos sentimentos. Não só os do literato, impressos e transmitidos ao longo da produção escrita, mas também através dos sentimentos que esse texto desencadeia no leitor. É possível afirmar que essas emoções não são reais? Como negá-las? Pois como adverte Iser: “Evidentemente, há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental”³². Até porque, o leitor que fecha o livro não é o mesmo que o abriu.

2.2 O real na Literatura: o texto literário como fonte histórica

O historiador Nicolau Sevcenko, através da análise crítica das obras literárias de Euclides da Cunha e Lima Barreto, em seu livro *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, constrói uma reflexão sobre os anos iniciais da República. Por intermédio da trajetória e das obras desses escritores, Sevcenko busca entender os principais acontecimentos históricos no Rio de Janeiro, do período que se estende do início da campanha abolicionista até a década de 1920 e a influência da Literatura desses autores nesse contexto.

Compreendendo a atividade literária como missão e utilizando esses dois autores como exemplo, Sevcenko usa o texto literário como fonte histórica para problematizar as relações e conflitos entre os intelectuais e a classe política da época. E assim, realiza uma análise por ele denominada como “estudo da Literatura conduzido no interior de uma pesquisa historiográfica”, que evidencia o caráter militante e engajado da Literatura de Euclides da Cunha e Lima Barreto. Considerando esses escritores como agentes de mudança e desencadeadores de transformações históricas naquele contexto, conclui:

³² ISER, A. Wolfgang. *Op. Cit.*, p. 958.

Fica igualmente acentuado o empenho despendido pelos autores no sentido da assimilação e participação nos processos históricos em curso. Situação essa que reveste suas produções intelectuais de uma dupla perspectiva documental: como registro judicioso de uma época e como projetos sociais alternativos para sua transformação. Ambas procurando condensar toda a substância social e cultural, captada pela experiência de vida dos autores, através de sua forma particular de inserção nas mudanças que acompanharam os primeiros anos do regime republicano³³.

A Literatura é lida por ele como um documento histórico, um registro de uma época através da subjetividade de um escritor, como ressalta: é um “índice admirável, e em certos momentos mesmo privilegiado, para o estudo da história social”³⁴.

Mesmo considerando o texto literário como documento histórico, podendo ser utilizado como fonte para o historiador, Sevcenko evidencia que a Literatura não é um registro de como foi, mas de como deveria ou poderia ter sido, tendo em vista que ela “fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram”³⁵. Para fundamentar seu ponto de vista, cita Aristóteles em sua *Arte poética*, que diz:

Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fosse em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder³⁶.

A partir dessa prerrogativa, o autor conclui que o historiador se ocupa da realidade, enquanto o literato é atraído pela possibilidade, pelo que ele chama de vir-a-ser. Mas será que toda escrita do literato é apenas uma possibilidade ou um desejo de como deveria ter ocorrido? Ou seria, também, uma visão – e por que não versão – dos fatos?

Aliás, nesse momento, é pertinente retomar as discussões de Blanchot³⁷, pois fascinado pelos questionamentos e pela impossibilidade de categorização, evidencia que a Literatura representa não apenas uma simples ideia, pois concretiza-se. Afinal, o que a Literatura registra, principalmente quando aborda sobre as margens da sociedade, não é

³³ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.199-200.

³⁴ Idem, p. 22-23.

³⁵ Idem, p. 21.

³⁶ ARISTÓTELES *apud* SEVCENKO, idem, p.21.

³⁷ BLANCHOT, M. *Op. Cit.*, p. 292-330.

como menos favorecidos gostariam que os fatos tivessem ocorrido, mas como eles se deram a partir da perspectiva dos marginalizados, ou seja, de outro ângulo e ponto de vista. Um registro real? Não. Um registro do real trabalhado de maneira literária através do imaginário, mas nem por isso a Literatura fica apenas no campo das possibilidades ou do vir-a-ser.

Em uma pesquisa também interdisciplinar entre Literatura e História, seguindo a esteira teórica de Walter Benjamin, a historiadora brasileira Simone Garcia, numa perspectiva em alguma medida distinta daquela defendida por Sevcenko, considera a Literatura não só um documento histórico, mas também uma forma de historiografia não oficial, chamada por ela de historiografia inconsciente. A partir de uma análise da experiência histórico-literária da epopeia de Canudos, a pesquisadora ressalta que a Literatura é alegoria que mostra a História em ruínas. Para ela, “Como ruína alegórica, a obra testemunha o sido e o não sido”³⁸.

Caminho semelhante segue Sidney Chalhoub, que analisa a Literatura como um historiador social, tentando entender as experiências dos sujeitos na sociedade. Para ele, a obra literária é uma manifestação cultural que possibilita o registro do movimento realizado pelo homem na sua historicidade. A Literatura seria um mecanismo de interpretação histórica possível, e, desta forma, analisá-la seria uma maneira de interpretar a História.

Em *Machado de Assis historiador*³⁹, Chalhoub dialoga tanto com a História quanto com a Literatura e lê as principais obras de Machado de Assis como testemunho histórico de uma época, buscando compreender como esse escritor olhou para o seu tempo. Na contramão das correntes teóricas que questionam se de fato o Bruxo do Cosme Velho teria discutido a escravatura e os negros em suas obras, Chalhoub ressalta que mesmo de maneira alegórica, Machado problematiza as classes servis, a ideologia das classes senhoriais e os mecanismos de poder do século XIX, possibilitando uma profunda discussão acerca do seu tempo histórico e das relações e contradições do homem desse século.

A fim de fundamentar seus argumentos, o estudioso analisa não apenas o literato Machado de Assis, mas também o funcionário público Joaquim Maria Machado de Assis, para dizer que o autor, através de suas obras, escreve e reescreve a História do Brasil daquela época; ou seja, interpreta a História ao escrever seus romances, com

³⁸ GARCIA, Simone. *Canudos: história e literatura*. Florianópolis: HD Livros, 2002, p.27.

³⁹ CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

enredos que, embora transcorram em um mundo imaginário, estão profundamente radicados no real. E, dessa maneira, ressalta que Machado de Assis foi um historiador de seu tempo, que não tinha compromisso com os fatos e com a verdade, mas ao mesmo tempo em que fazia Literatura, fazia também História.

Chalhoub adverte, entretanto, que o fazer do historiador é diferente do fazer do literato, pois o texto literário é um texto não referencial; e acrescenta que, embora o historiador tenha direito a todas as opiniões que consiga demonstrar, ele precisa tornar plausível a sua interpretação, ancorando-a num discurso de demonstração e prova, responsabilidade eximida ao literato.

Em uma obra⁴⁰ organizada juntamente com o historiador Leonardo Affonso Pereira, Chalhoub – ainda propondo uma reflexão da Literatura na perspectiva da História Social –, amplia as possibilidades de pesquisa e interpretação através da análise de outras obras literárias, dessa vez, não só as de Machado de Assis, mas também de outros escritores, como José de Alencar, Mário de Andrade e Jorge Amado. Esses historiadores discutem a importância de historicizar a obra literária, inserindo-a no movimento da sociedade, e afirmam que “Para historiadores, a literatura é, enfim, testemunho histórico”⁴¹.

Como citado anteriormente, Ginzburg também considera e defende a Literatura como fonte histórica para o historiador. Considerado um dos nomes mais notáveis na contemporaneidade no que diz respeito à possibilidade de se compreender e se produzir História através de fontes não oficiais e de textos literários, Ginzburg ressalta que é possível “construir a verdade a partir das ficções [fables], a história verdadeira a partir da falsa”⁴².

Contrário ao Relativismo Histórico radical, mas também ao Positivismo ingênuo, Ginzburg afirma que a Literatura contém seu lado de verdade, uma vez que constrói representações do passado e das ações humanas que “estão longe de ser puramente literárias”⁴³. Para ele, a Literatura escreve páginas históricas importantes que podem – e devem – ser utilizadas como fonte para a construção da historiografia, que é, justamente, o modo como ele exerce seu ofício: no fio da História e seguindo os rastros da Literatura.

⁴⁰ A obra referida é CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

⁴¹ Idem, p.32.

⁴² GINZBURG, Carlo. *Op. Cit.*, p.93.

⁴³ Idem, p.334.

Diante do exposto, é possível perceber uma relação entre a Literatura e a História numa perspectiva distinta do que se discutiu no primeiro momento desse trabalho; não é mais a História como referência para a Literatura, mas a Literatura como fonte para História, o texto literário como forma de conhecimento histórico. Assim, esse entrecruzamento entre História e Literatura torna-se uma via de mão dupla, uma relação recíproca, pois, se há muito tempo a Literatura se nutria da História, agora⁴⁴, a História se nutre da Literatura.

Faz-se necessário ratificar, contudo, que as produções literárias, mesmo quando referenciam, apresentam, transfiguram e/ou revisitam a História, são textos literários, não se pode perder isso de vista. Isto é, um romance histórico é, antes de tudo, um romance. Ainda que seja possível ler a História simultaneamente ao ato de ler a Literatura, o que a Literatura afirma sobre a História vai continuar sendo Literatura, não há a pretensão em retratar a realidade, nem compromisso com ela.

Portanto, uma obra literária deve ser lida ou estudada, principalmente no campo dos Estudos Literários, partindo-se do texto literário para discutir o histórico e o social, e não apenas como um veículo de ideias, ou pretexto para se falar de História ou da sociedade. Isso não significaria negar a relação Literatura e realidade social, mas fazer da obra o ponto de partida e não um objeto para a aplicação do social, sem perder de vista seu caráter artístico, estético, literário e simbólico.

2.3 O processo de consolidação da Literatura brasileira: alguns apontamentos

Observar, de maneira particular e elucidativa, a relação entre a Literatura e a História no contexto brasileiro, torna ainda mais evidente o paralelismo de tais campos do saber. Isso porque a construção e, principalmente, a consolidação de uma Literatura brasileira está intimamente entrelaçada à construção do Brasil e da identidade nacional, uma vez que a constituição de sua própria Literatura foi um passo fundamental para a criação da identidade nacional, ambas brasileiras e independentes.

⁴⁴ Esse marco temporal seria as mudanças de perspectiva trazidas pela chamada *Nova História*, que propôs uma ampliação dos documentos históricos, incluindo o texto literário nesse repertório, reconhecendo sua legitimidade enquanto fonte histórica.

Desde a *Carta de Pero Vaz de Caminha* – que mesmo não sendo considerado um texto literário propriamente, mas um documento de grande importância histórica e literária –, é perceptível como a Literatura está profundamente ligada aos processos históricos de colonização e, mais tarde, de independência do Brasil. Após 1822, quando a autonomia brasileira precisava se consolidar, começam a surgir produções literárias de caráter nacional com a consciência e o objetivo de se construir uma Literatura Brasileira, ainda que textos importantes já tenham sido escritos anteriormente no Brasil, desde o século XVI.

Reconhecendo essas produções, mesmo considerando-as “ralas e esparsas manifestações sem ressonância, mas que estabelecem um começo e marcam posições para o futuro”, Antonio Candido avalia que “Elas aumentam no século XVII”, quando a vida literária brasileira começa a apresentar uma “densidade apreciável”⁴⁵. Para o crítico, foi a partir de meados do século XVIII que a Literatura Brasileira adquiriu um caráter de *sistema literário*, com a articulação de autores, obras e públicos de maneira a estabelecer uma tradição pensada como atividade permanente, como uma instituição da sociedade.

Nessa perspectiva, Candido ressalta que foi no século XVIII que se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária, mas que vai adquirir nitidez na primeira metade do século XIX, quando “intelectuais ilustrados, homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer literatura brasileira”. A partir desse século, surge, de maneira integrada e articulada com a sociedade, a “Literatura plenamente constituída, pensada como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns”⁴⁶, que se consolida, de fato, após depois da Independência política do Brasil, no Romantismo, com os escritores engajados num sistema literário nacional.

Seguindo a esteira teórica do referido autor, considera-se a existência de uma aspiração nacional que precedeu o movimento romântico, mas que se definiu claramente após a Independência e se consolidou no Romantismo, fazendo do mesmo um aliado do nacionalismo. Pois seus escritores possuíam um intuito patriótico numa “disposição profunda de dotar o Brasil de uma Literatura equivalente às europeias, que exprimissem

⁴⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, 1950, 1880. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p.25-26.

⁴⁶ Idem, p.26.

de maneira adequada à sua realidade própria ou como então se diz, uma ‘literatura nacional’”, que os levava “não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso”⁴⁷.

E assim, a Independência importa de maneira decisiva no desenvolvimento da ideia romântica. Por conseguinte, “a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, detonando o intuito de contribuir para a grandeza da nação”⁴⁸. Nesse contexto, o nome que se destaca é Gonçalves Dias, que exerceu um papel relevante na formação da Literatura brasileira, consolidando o Romantismo no Brasil. Com suas obras, buscou construir um sentimento de nacionalidade, apresentando uma visão alegórica da pátria, numa tentativa de definir a identidade brasileira, pois

Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata – afirmando em contraposição o concreto espontâneo, característico, particular⁴⁹.

Além Gonçalves Dias, José de Alencar, Gonçalves de Magalhães, Castro Alves, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo e Junqueira Freire – entre outros, para citar apenas os canônicos do Romantismo –, construíram obras literárias que, em determinados momentos históricos, cultivavam interesses sociais.

Nesse período de busca pela identidade nacional brasileira, com a burguesia em ascensão, surge a necessidade de uma arte que representasse esse contexto social e o público que se formava numa busca pelo liberalismo político e econômico. As obras desse movimento literário e estético, logo, eram voltadas para os valores do burguês do século XIX, uma arte como expressão interior do homem desse século.

Observar a Literatura brasileira, por esse viés, significa entender a emancipação e consolidação literária de maneira imbricada à independência política do Brasil. Afinal, é não só, mas também, por meio do discurso literário que se reconhece e constrói a identidade de uma nação; pois, conforme destaca Stuart Hall, “a identidade se dá como celebração do móvel, é um processo que se constrói historicamente, sendo formada e transformada continuamente”⁵⁰.

⁴⁷ Idem, p.326-327.

⁴⁸ Idem, p.334.

⁴⁹ Idem, p.333.

⁵⁰ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p.13. Nesse seu livro, Hall discute a questão da

Dessa maneira, os escritores românticos foram os principais responsáveis por iniciar um projeto literário cujo objetivo era construir uma Literatura que pudesse ser chamada de brasileira. Mesmo sabendo que receberam uma formação europeia, tencionavam com o seu espaço local, construindo obras, que, apesar de escritas em português, procuravam não se confundir com as produções de Portugal.

Apresentava-se, a partir de então, a Literatura como expressão do pensamento e sentimento de independência, uma Literatura de caráter nacional, que, naturalmente, precisava se consolidar. Para isso, foi preciso afirmar contra a influência portuguesa a peculiaridade literária do Brasil. Alguns críticos asseguram que isso ocorreu de maneira controversa, devido à influência europeia que os escritores do movimento romântico brasileiro sofriam. Defendendo esse ponto de vista, Eduardo Coutinho afirma:

Construir uma literatura nacional passou a ser uma espécie de missão dos escritores brasileiros, que se lançaram, então, na busca de aspectos que pudessem conferir especificidade a sua produção, tornando-a distinta, e inclusive, por esta particularidade, à altura da que emanava na Europa. Contudo, no afã de delinear o que deveria vir a ser uma literatura própria, esses escritores incorreram em contradições, que conferiram um toque especial à produção da época: movimentos estéticos europeus eram importados pela *intelligentsia* brasileira e transformados significativamente no contato com a nova terra, mas a visão de mundo que os havia originado se mantinha muitas vezes quase inalterada, ocasionando, no discurso literário, dissonâncias insolúveis. Afirmavam-se valores locais com um olhar internalizado da Europa e defendia-se a construção de uma nova tradição, que tinha como referencial a antiga matriz⁵¹.

Nesse contexto, a independência econômica – e sobretudo cultural – do Brasil à antiga Metrópole ainda não estavam consolidadas de fato, mas havia uma tentativa de autonomia em relação à Europa. Prova disso foi a atitude dos escritores brasileiros, em especial os românticos, que buscavam valorizar as raízes locais, tratando, em especial, da natureza e do índio, intentando distanciar e emancipar-se da cultura europeia, principalmente portuguesa; mesmo que ainda seguindo, em grande medida, os moldes europeus, tradicionalismo que começou a ser questionado no Modernismo.

identidade no contexto da pós-modernidade, mas a sua concepção de identidade enquanto uma entidade móvel em constante formação e transformação é de suma importância para o que se entende por identidade neste trabalho.

⁵¹ COUTINHO, Eduardo. Discurso literário e construção da identidade brasileira. In: *Léngua & Meia*: revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, n° 1, 2002, p. 56.

Para Candido, a Literatura foi o “ponto de partida para o projeto nacionalista que se iniciou com o Romantismo e, de certa forma, teve seu auge no Modernismo”⁵², visto que não se configurava apenas em belas letras para entretenimento ou deleite estético, mas em veículo de legitimidade do conhecimento da realidade local, um patrimônio cultural nacional, ancorado no sentimento de pertencimento a uma nação. Esse caráter social, histórico e cultural da Literatura, todavia, não se deu apenas no Romantismo ou no Modernismo, já que também é perceptível em outros movimentos estéticos e literários, que ao longo dos anos, foram consolidando a Literatura e a identidade brasileiras a nível nacional e internacional.

Ademais, essa relação entre o discurso literário e a identidade nacional, isto é, da Literatura como expressão de uma nação independente, não é um caso exclusivo do Brasil. De forma análoga, aconteceu, e ainda acontece, em muitos países, sobretudo nos colonizados, que depois de se tornarem independentes, sentem a necessidade de formularem e reafirmarem uma identidade nacional independente, utilizando a Literatura como mecanismo para tanto, como ocorreu em alguns países africanos mais recentemente, como Angola e Moçambique.

Situações como essas ocorrem devido ao fato de que a Literatura foi e continua sendo um prisma importante a partir do qual um país pode se expressar e se compreender, estando diretamente relacionada aos processos históricos e sociais, de modo que a construção da nacionalidade também se dê a partir da Literatura.

Pode-se dizer, desse modo, que desde as primeiras manifestações literárias brasileiras até a atualidade, a relação Literatura, História, sociedade e identidade nacional é constante e recíproca. Isso porque a realidade social e a História influenciam a Literatura – servindo de campos de referência para a sua construção –, e a mesma atua naquelas, funcionando como documento histórico relevante para se compreender a sociedade e se fazer História.

De modo semelhante acontece com a nacionalidade, já que assim como a Literatura tornou-se fundamental para a construção de uma nacionalidade brasileira, a ideia do nacional constituiu-se, ao mesmo tempo, como um vetor importante para a formação e desenvolvimento da Literatura brasileira, não só no aspecto da temática ou conteúdo, mas também na forma.

2.4 A historiografia brasileira e a problemática da identidade nacional no Brasil do século XIX

⁵² Idem, p.398.

No Brasil, como em diversos outros Estados, o nacionalismo surge depois da nação, após o estabelecimento do próprio estado nacional. Quando o Estado surge, ele cria a nação, que para se consolidar, precisa, entre outras coisas, de uma identidade nacional, de um sentimento de pertencimento, de símbolos e de uma memória coletiva. E nesse processo, como foi posto até aqui, a Literatura desempenhou um papel basilar. Além da Literatura, para se construir a identidade nacional brasileira, também foi preciso criar uma narrativa histórica do Brasil.

Dessa forma, uma vez declarada a independência e implantado o estado nacional, se tornou fundamental e urgente pensar uma História brasileira, construir uma memória coletiva para criar a consciência de um povo enquanto nação. Compreendida no presente estudo a partir dos pressupostos teóricos de Benedict Anderson, que considera a nação não como algo natural, mas como um produto cultural específico construído, ou, nas palavras do autor: uma “comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e ao mesmo tempo soberana”⁵³, composta por elementos históricos, geográficos e políticos, que constroem a ideia de um “nós” coletivo⁵⁴.

Para pensar geográfica e historicamente o Brasil, seu início, fronteira e território, em 1838, foi criado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o IHGB. Composto pela elite intelectual – inclusive por literatos, como os românticos Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e José de Alencar –, o Instituto tinha como patrono o imperador D. Pedro II.

A tarefa da entidade era delinear um perfil para a nação brasileira que fosse capaz de garantir uma identidade própria e que atuasse tanto nacional quanto internacionalmente. Havia uma necessidade de afirmação nos dois âmbitos, era preciso que os brasileiros se reconhecessem como tal, mas também que os estrangeiros lhes reconhecessem assim, principalmente no cenário europeu. Com isso, o Brasil alcançaria

⁵³ ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008, p.32.

⁵⁴ Nessa referida obra, Benedict Anderson (2008) constrói uma discussão sobre nação e nacionalismo em resposta a um texto clássico de Eric Hobsbawm, *Nações em Nacionalismo*, em que este último considera que o nacionalismo sempre precede a nação; e, mediante argumentações e exemplos, Anderson (2008) aponta que nem sempre ocorre dessa maneira, pois, muitas vezes, o nacionalismo sucede a nação, como aconteceu no Brasil.

o status de nação soberana independente, inserindo-se no contexto mundial. O objetivo do IHGB, então, estava delineado.

Contudo, na prática, a postura dos representantes do Instituto mostrou-se muito mais conversadora do que independente ou revolucionária. A esse respeito, analisando a historiografia do IHGB nesse momento de criação, Manoel L. S. Guimarães expõe:

A leitura da história empreendida pelo IHGB está, assim, marcada por um duplo projeto: dar conta de uma gênese da Nação brasileira, inserindo-a, contudo, numa tradição de civilização e progresso, idéias tão caras ao iluminismo. A Nação, cujo retrato o Instituto se propõe traçar, deve, portanto, surgir como desdobramento, nos trópicos, de uma civilização branca europeia. Tarefa sem dúvida a exigir esforços imensos, devido à realidade social brasileira, muito diversa daquela que se tem como modelo⁵⁵.

O IHGB, portanto, não apresentou um efetivo rompimento com Portugal – e talvez não buscasse isso, antes o contrário –, pois, apesar de ter sido criado com o intuito de escrever uma historiografia brasileira, a fim de colaborar para a construção de sua nacionalidade, o Instituto ainda sofria muita influência portuguesa e seguia os moldes e a visão lusitanos.

Problematizando o papel do IHGB no processo de construção da identidade nacional e da sociedade do Brasil independente, Angelo de Assis e Renata Franco ressaltam:

Rapidamente, o IHGB ver-se-ia transformado numa espécie de bastião da história pátria, tendo representantes da elite econômica e de literatos da intelectualidade brasileira em seus quadros, ávidos por representar o passado com ares de destino manifesto, encontrando elementos que evidenciavam a grandeza nacional e o futuro alvissareiro reservado ao Brasil, marcado com traços da cultura europeia e cristã. E a influência do Império é inegável para os rumos escolhidos pelo IHGB. Desde o início, fez-se presente com a proteção e apoio financeiro de D. Pedro II que, inclusive, chegou entusiasticamente a frequentar algumas das reuniões promovidas, bem como financiar, através do Império, as atividades e pesquisas do Instituto⁵⁶.

⁵⁵ GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. In: *Revista Estudos Históricos 1* – Caminhos da Historiografia, Cpdoc, FGV, São Paulo: 1988, p.8.

⁵⁶ ASSIS, Angelo. A. F.; FRANCO, Renata Guimarães. Do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ao Brasil de Todos: Identidade Nacional e sociedade no Brasil independente. In: *Perspectivas - Portuguese Journal of Political Science and International Relations*, v. 7, 2011, p.64-65.

Assim, a concepção exposta pela historiografia do IHGB sobre a nação brasileira continuava produzindo uma homogeneização da identidade pátria no interior das elites brasileiras, uma vez que era organizada e apresentada a partir dos princípios e valores da vida social da elite europeia, branca e cristã do século XIX. Tratava-se de uma concepção do Brasil a partir da visão portuguesa, uma nacionalidade ainda pensada como unidade, e mais do que isso, como uma unidade aos moldes europeus.

Essa era a situação do Brasil no século XIX, um país, que embora já independente, buscava, de certo modo, consolidar essa autonomia, mas ainda estava descobrindo como fazer isso. Olhar para esse processo hoje, com o distanciamento do tempo e do espaço, deixa tudo mais evidente e esclarecedor; porém, é pertinente salientar que se tratou de processo complexo e longo. Não se pode perder de vista, ainda, que toda ruptura gera traumas, e toda independência provoca insegurança. Romper com tais questões não é algo simples, nem rápido. Por isso, somente na prática é possível descobrir como realizar esse rompimento; e essa foi a empreitada do Brasil durante o século XIX.

Sob o prisma literário, nesse momento, escrevia-se no Brasil obras que procuravam abordar temas brasileiros, mas ainda vinculados à representação de uma imagem de unidade da nação numa visão romântica, centrada quase exclusivamente no índio, apresentado de maneira idealizada como o representante da identidade nacional, dando início ao movimento do Romantismo brasileiro conhecido como Indianismo. Isso se deu, decerto, porque a figura indígena seria – de forma mais conveniente e romântica, como de fato a Literatura fez no início – a melhor representação do Brasil independente, em razão de serem os habitantes primitivos das terras brasileiras.

Nos clássicos romances indianistas de José de Alencar: *Ubirajara* (1874), *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), o índio é representado em três fases diferentes com o homem branco: antes de ter contato; os primeiros contatos; e no cotidiano daquele, respectivamente. Nessas obras, numa perspectiva romântica, o índio foi tomado como símbolo da nacionalidade, porém, representado como herói de acordo com o modelo e valores europeus. A literatura, então, faz do índio o mito fundador da nação brasileira, com a preocupação de despertar a consciência nacional, numa representação que, mesmo idealizada, é posta sempre como figura colonizada e passiva, de maneira inferior ao branco colonizador cristão.

No processo de formação da identidade nacional, a participação do negro e sua relevância na constituição étnica do povo brasileiro foram, a princípio, consideradas

como ínfimas e marginalizadas, tanto pela História quanto pela Literatura, seguindo assim por todo o século XIX. Essa atitude é criticada pelo antropólogo e ensaísta brasileiro Antonio Risério, que questiona a exclusão das culturas africanas no Romantismo brasileiro; e irônica e criticamente interroga: “Afiml, aqueles bichos trazidos na coleira, torturáveis a sangue frio e a ferro quente, poderiam ser poetas? A pergunta não passou pela cabeça de ninguém, ao longo do século XIX”⁵⁷.

Nesse contexto, a escravidão fazia parte – pra não dizer que alimentava – da economia brasileira, era um negócio muito vantajoso para os poderosos. Acerca disso, no seu livro *História do Brasil*⁵⁸, Boris Fausto destaca que o escravo era importante não apenas como mão de obra para as fazendas, mas também consistia numa transação mercantil extremamente lucrativa; e em determinados momentos da História brasileira, muitas riquezas foram geradas exclusivamente com o comércio de negros e não na produção baseada no trabalho escravo.

Realidade latente no Brasil desde o século XVI, e considerada algo natural, a escravidão prolongou-se por todo o século XIX⁵⁹. A sua extinção era distante no horizonte brasileiro, apesar das leis abolicionistas sancionadas nesse período, na teoria, com objetivo de extinguir, paulatinamente, o regime escravocrata no país.

Dentre tais leis, estão: Eusébio de Queirós, de 04 de setembro de 1850, que proibia o tráfico negreiro no território brasileiro; Ventre Livre, de 28 de setembro de 1871, que considerava liberta toda criança nascida de pais escravos; Saraiva-Cotegipe, também chamada de Sexagenário, de 28 de setembro de 1885, que buscava regular a extinção gradual do elemento servil, concedendo liberdade aos escravos com mais de sessenta anos. A última foi a Lei Áurea, sem dúvida, a mais conhecida, sancionada em 13 de maio de 1888, que pôs ponto final à escravatura no Brasil.

Todas essas normas legais, contudo, não deram conta de fazer com que a inserção do negro como cidadão na sociedade realmente acontecesse, pois havia um enorme e crescente abismo entre a normatividade e os fatos; afinal, a criação e sanção

⁵⁷ RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos*: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros. Série Diversos. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p.71.

⁵⁸ FAUSTO, Boris. *Op. Cit.*

⁵⁹ Faz-se referência ao século XIX, aqui, como um bloco temporal, porém, é imprescindível considerar que um século é um período longo, com muitas variações. Os acontecimentos sociais se dão num processo, pois não ocorrem de maneira sincrônica no decorrer de um século; mesmo havendo similariedade de mentalidades, a sociedade se altera, desencadeando importantes diferenças. Entretanto, hoje, com o distanciamento histórico dos fatos, depois de muitos estudos e pesquisas, pode-se dizer que os fenômenos sociais estudados não ocorreram como práticas homogêneas, tendo em vista todas as variações de tempo e espaço, mas de modo símile em todo território brasileiro, chegando mais cedo ou mais tarde em alguns lugares.

de uma lei não significa, necessariamente, a aplicação da mesma. Nesse contexto, então, não era hábito enxergar o negro como ser humano; como objeto de representação literária ou como produtor de conhecimento, se constituía uma postura improvável, uma utopia, perdurando assim por muito tempo.

No processo de escolha dos elementos representativos da identidade brasileira, o índio e o negro receberam maior ou menor destaque, a depender do contexto e dos interesses. Se inicialmente o índio era valorizado e o negro renegado, mais tarde, o papel do negro ganha nova dimensão. Porém, independente de um ou de outro ser mais ou menos reconhecido, ambos estavam em contínua oposição ao branco. Nesse comparativo, ao branco, competia sempre o lugar da superioridade, e aos demais, o da subalternidade.

Uma conjuntura é certa, desde a proposta de Karl Friedrich Philipp von Martius⁶⁰, de que a história do Brasil deveria ser sistematizada e contada a partir do encontro dos seus três povos fundadores da sociedade brasileira, a miscigenação étnica e cultural dos ameríndios, dos brancos europeus e dos negros africanos, as funções sociais de cada povo já estavam categoricamente delineadas.

Ao branco, competia a função de comandar e civilizar, ocupando o lugar de hegemonia; ou nas palavras do próprio von Martius, o papel do descobridor, conquistador e senhor, o mais poderoso e essencial motor⁶¹. Essa teoria alimentou a histórica desigualdade entre brancos, negros e índios no Brasil, presente desde o processo de colonização.

⁶⁰Com a criação IHGB, era preciso sistematizar a História brasileira. Mas qual seria a melhor forma de pensar e contar essa História? Para descobrir como se faria isso, o Instituto lançou um concurso monográfico. O vencedor foi Karl Friedrich Philipp von Martius, que não era nem historiador nem brasileiro, mas um viajante naturalista originário da Bavária que conhecia as terras brasileiras. A sua proposta foi estudar a História do Brasil a partir da mistura do ameríndio, do europeu e do africano, mas não numa perspectiva de igualdade no papel e na importância de cada um desses povos, mas na superioridade do branco cristão. O que, para época, não parecia uma ideia absurda, pelo contrário; afinal, coube a ele o título de ganhador do concurso. VON MARTIUS, Carl Friedrich Philipe (jan. 1845) *Como se deve escrever a história do Brasil. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 6 (24), p. 381-403.

⁶¹Essa visão começa a se modificar a partir da obra *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, que apresenta a miscigenação como elemento formador do espírito nacional brasileiro numa perspectiva positiva, evidenciando os seus benefícios nos vários aspectos do cotidiano da sociedade brasileira, na culinária e na maneira de ser e agir do brasileiro. Dessa forma, o autor apresenta a teoria democracia racial – uma concepção na qual as relações sociais no Brasil não se estabelecessem a partir dos preconceitos de raça, mas baseadas na harmonia –, hoje questionada e vista por muitos críticos como um mito. Contudo, apesar de todas as críticas e controvérsias a respeito dessa obra, é importante conhecê-la para pensar o Brasil e entender a formação da identidade nacional brasileira, tendo em vista que a mesma apresenta importantes discussões a respeito da formação histórica da nação, da identidade e a da cultura brasileiras.

Em suma, no século XIX, tudo era ainda muito novo, era preciso construir uma nacionalidade, uma Literatura e uma historiografia brasileiras; porém, o combustível dessas construções continuava sendo a visão europeia de superioridade do branco. Esse recorte – espécie de retrato desenvolvido a partir de alguns apontamentos sobre a problemática do processo de formação de tais áreas – demonstra como isso se deu de maneira simultânea e convergente, evidenciando que a relação entre Literatura e História é, antes de tudo, dialética. E, como no caso do Brasil, uma relação que se constitui de forma interdependente, chegando a confundir-se, resultando não numa coisa só, mas em coisas diferentes que se misturam, se conciliam e se entrelaçam.

2.5 Morte e heroísmo: a necessidade da referência do herói e o homem diante da morte

Dado início ao processo de construção da nacionalidade brasileira através de uma historiografia e de uma Literatura próprias, desenhava-se, como resultado, um panteão de heróis nacionais, para o que, convenientemente pode ser chamada de concretização do nacionalismo. Se a Literatura e a História já estavam sendo construídas enquanto elementos representativos da nação, a figura do herói da pátria também precisava se fazer presente para compor o quadro, tendo em vista a necessidade da referência dos heróis nacionais para a constituição do sentimento de nacionalidade.

Assim, no século XIX, “nascem” inúmeros heróis, ou melhor, são construídos, para representar a nação. Aliás, para representar a maneira de vê-la e entendê-la. A efetivação desse processo se dá por meio da Literatura e da historiografia, pois se ambas registram, mesmo que de maneira diferente, a História de uma sociedade – auxiliando na compreensão de como era aquele mundo –, a construção, difusão e consolidação dos heróis também ocorrem através de seus textos.

Nesse aspecto, o índio, mais uma vez, se destaca, pois pode ser apontado como o primeiro herói brasileiro, tendo a Literatura exercido papel fundamental para tanto, como visto, já que a idealização e heroicização dos indígenas advêm de uma das tendências literárias mais marcantes do Romantismo brasileiro, o Indianismo. Essa representação literária romântica e idealizada do índio pode ser percebida, na prosa, principalmente nos romances indianistas de José de Alencar, como os anteriormente

citados. Na poesia, destaca-se Gonçalves Dias, com o seu poema *I-Juca Pirama* (1851) e Gonçalves de Magalhães, com o poema épico *Confederação dos Tamoios* (1856).

Contudo, o índio não aparece pela primeira vez como tema literário no Romantismo, Santa Rita Durão e Basílio da Gama, em seus poemas, respectivamente, *Caramuru* (1781) e *O Uruguai* (1769), no final do século XVIII, ainda no Arcadismo, já haviam feito isso. Mas é no Romantismo que a figura indígena recebe contornos heroicos, torna-se o símbolo do nacionalismo romântico brasileiro.

O Brasil encontrava-se independente, era preciso construir uma identidade nacional brasileira; identificar-se com o índio, significava se opor às influências e ao domínio português, seria uma maneira de “descolonização” – sem compromisso teórico com o termo –, embora na época não se tivesse essa perspectiva. Assim, no início do século XIX, estava criada a imagem heroica e idealizada do índio.

Com a proclamação da República, houve a necessidade de se buscar um novo ícone para a forma de governo que se instaurava no Brasil. Resgatou-se, então, a história de Tiradentes, que apresentado como vilão e traidor por muitos anos, nesse período, é transformado em uma figura heroica. Passa a ser considerado e reconhecido como o principal líder da Inconfidência Mineira – movimento que, entre outras coisas, reivindicava os abusivos impostos da coroa portuguesa e era contra a dominação do rei português na região das Minas Gerais, pretendendo separá-la e torná-la uma república independente.

Apesar das controvérsias, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, até hoje, é visto como um grande herói brasileiro; pois como se ensina nas escolas, foi o primeiro patriota a lutar pela independência do Brasil, um dos construtores do país. Capturado pelas tropas portuguesas, foi enforcado e esquartejado em 21 de abril de 1792. Mas só nos anos iniciais da República torna-se um mártir, entra para a História e alcança o patamar de herói como símbolo da luta pela independência nacional.

Tendo seus traços físicos, de maneira conveniente e estratégica, assemelhados ao de Jesus Cristo, Tiradentes, e por consequência a República, foram associados com o bem e com a cristandade, que vigora no Ocidente. Estava construída, dessa maneira, a imagem do herói da pátria.

Fruto de um contexto diferente, outro personagem histórico resgatado para a construção de um herói foi Zumbi dos Palmares, cuja história também é cercada por controvérsias e diversas versões, o que comumente acontece com uma figura pública, sobretudo quando se transforma em ícone heroico. Com o crescimento dos movimentos

pelos direitos dos negros no Brasil, no final do século XX, quase um século depois de Tiradentes, Zumbi é reconhecido como herói pátrio, se constrói e se difunde a imagem do herói negro brasileiro.

O negro, outrora considerado baderneiro, perseguido pela coroa portuguesa e apontado como um assassino cruel, passa a ser considerado o mais importante líder quilombola na época da escravidão no país e reconhecido como símbolo de resistência e luta contra o regime escravocrata e defensor da liberdade de culto, religião e práticas das culturas africanas no período colonial.

Mais uma figura que ganhou contornos heroicos no Brasil foi Antônio Conselheiro. Assim como Zumbi, é considerado símbolo de resistência e luta, não contra o poder português em si, mas em oposição à mesma força de interesses, agora travestida de brasileira. Era, novamente, os interesses de muitos, de um grupo social, agora do nordeste, em conflito com a aspiração de alguns poucos: as elites civis brasileiras.

Não se tratava de um grupo forte, abastado e instruído, como foi na Inconfidência Mineira, e sim de um movimento composto por nordestinos sertanejos vitimados pela seca e marginalizados por uma política centralizadora e pelo progresso que chegava ao Sul, ao Centro Sul e em alguma medida no Norte do Brasil – principalmente com o crescimento da importação da borracha –, mas que faziam dos sertanejos mão de obra barata geradora de riquezas para os grandes proprietários.

Estava escrita uma parte violenta da História do Brasil. Canudos, arraial instalado no Norte da Bahia, onde esses sertanejos buscavam um modo comunitário de existência, foi destruído e liquidado em 1897, apesar de Antônio Conselheiro e seus seguidores terem lutado desde 1893. Canudos ruiu, mas não foi apagado da História, pois os episódios ocorridos naquele acampamento permanecem como exemplo de resistência para a posteridade. E por consequência, a figura de seu líder como herói dessa luta estava consolidada.

Esse processo de heroicização continua. A depender do contexto, do momento histórico e dos interesses dos movimentos sociais, heróis nacionais⁶² são criados,

⁶² Ainda que não seja o foco do trabalho, é importante ressaltar que heróis nacionais, aqui, englobam homens e mulheres, que em algum momento da História, passaram pelo processo de heroicização, mesmo sabendo que, numa sociedade patriarcal e falocêntrica, como no Brasil, são poucas as mulheres que receberam esse reconhecimento e destaque. Contudo, no contexto brasileiro, alguns nomes podem ser citados, como Irmã Dulce, Chiquinha Gonzaga, Anita Malfatti, Zilda Arns, Cora Coralina e Olga Benário, entre muitas outras, que são pouco ou raramente reconhecidas, apesar do papel fundamental que tiveram para a história nacional brasileira.

recebendo relevo na História brasileira. No entanto, algo é certo: independente de sua forma, história, objetivo ou origem, “o herói tem sido o centro da honra e da aclamação humanas, desde, provavelmente, o início da evolução da espécie humana”⁶³, como salienta Ernest Becker, que analisa o heroísmo num viés psicanalítico dizendo:

O homem está sempre com fome de material para sua imortalização, como disse tão bem Rank. Os grupos também precisam disso, o que explica a constante ânsia de ter heróis. Todo grupo, por menor ou maior que seja, tem, como tal, um impulso “individual” à eternização, que se manifesta na criação de heróis nacionais, religiosos e artísticos e no desvelo que se tem para com ele [...] o indivíduo abre caminho para esse impulso à eternidade⁶⁴.

Desenvolvendo essa ideia, o autor argumenta que embora cada local possua o que ele chama de “relatividade cultural” – vocábulo tomado de empréstimo da antropologia, como ele faz questão de ressaltar –, todos os povos do mundo criam narrativas heroicas e têm necessidade de dispor de uma figura heroica.

Nesse sentido, cada sistema cultural, cada cultura, cada país, cada grupo social é “uma dramatização de seres heroicos sobre a terra”⁶⁵, criando graus diferentes de heroísmos, mas sem nunca deixar de tê-los, e mais do que isso, sempre manifestando a necessidade de possuí-los, cada um a sua maneira, de acordo com a relatividade cultural. Enfim,

O fato é que a sociedade é assim e sempre foi: um sistema de ação através de símbolos, uma estrutura de condições sociais e de papéis, de costumes e regras de comportamento, destinado a servir de veículo para o heroísmo dos seres terrestres. Cada roteiro é, de certo modo, único, singular, cada cultura tem um sistema de heroísmo diferente⁶⁶.

O herói, aliás, pode ser considerado como um arquétipo, termo cunhado por Carl Gustav Jung⁶⁷, para quem os arquétipos são tipos de personalidades comuns, padrões de personalidade ou comportamentos impressos na psique coletiva, que surgem na consciência como imagens simbólicas, sendo esses, os conteúdos do inconsciente coletivo. E, portanto, uma herança compartilhada por toda a raça humana.

⁶³ BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 2007, p.26.

⁶⁴ Idem, p.150.

⁶⁵ Idem, p.18.

⁶⁶ Idem, p.19.

⁶⁷ JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

Na teoria de Jung, o inconsciente coletivo é o lugar na mente humana de onde brotam os arquétipos, seria uma conexão universal entre os homens, uma herança psicológica construída ao longo da evolução humana. Para o psicanalista, todos os homens, primitivos ou modernos, compartilham de um conhecimento arquetípico universal. Nessa mesma perspectiva, baseando-se nos constructos teóricos de Jung, Christopher Vogler, no seu livro *A jornada do escritor*, afirma que os arquétipos "são impressionantemente constantes através dos tempos e das mais variadas culturas, nos sonhos e nas personalidades dos indivíduos, assim como na imaginação mítica do mundo inteiro"⁶⁸.

De fato, o arquétipo do herói é uma espécie de referência para a humanidade, uma figura símbolo, com a qual o homem se identifica e admira. Por ser um arquétipo, o herói segue um padrão, que não é pronto ou fechado, ao contrário, se estende em várias dimensões, podendo modificar-se, a depender da cultura, como lembra Becker. Assim, há uma orientação em relação ao herói, que, apesar de seguir um arquétipo, é única e individual, com especificidades do caráter local. Contudo, mesmo definindo o herói de maneira diferente e dando-lhe ênfases distintas, toda cultura humana tem a sua figura heroica, uma imagem arquetípica do herói.

Nessa perspectiva, Becker considera o heroísmo como um sistema no qual os homens se esforçam para adquirir um sentimento básico de valor, de se sentirem especiais no cosmo e de terem uma utilidade e significação inabalável. No ponto de vista do autor, o heroísmo seria "baseado no narcisismo orgânico e na necessidade que a criança tem de amor-próprio como a condição mesmo de sua vida"⁶⁹, além do desejo que o ser humano possui de ser o centro das coisas, acreditando estar numa posição privilegiada no mundo. Para o estudioso, o homem acredita que ser um herói seria "dar a maior contribuição possível para a vida no mundo, mostrar que vale mais do que qualquer outra coisa ou pessoa"⁷⁰.

A própria sociedade seria, então, "um sistema codificado de heróis, o que significa que a sociedade, em toda parte, é um mito vivo do significado da vida humana, uma criação que desafia os significados"⁷¹. E através dessa ilusória convicção de que suas ações têm uma valorizada importância e sua vida tem sentido maior que a dos

⁶⁸ VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Tradução de Ana Maria Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Fronteira, 2006, p.48.

⁶⁹ BECKER, Ernest. Op. Cit., p. 21.

⁷⁰ Idem, p. 18.

⁷¹ Idem, p. 21.

outros animais, o homem busca o heroísmo, o que, para Becker, consiste em uma maneira de tentar repelir o medo da morte, que segundo o autor,

É uma proposição universal que une dados provenientes de várias disciplinas das ciências humanas e torna maravilhosamente claros e inteligíveis atos humanos que enterramos sob montanhas de fatos e obscurecemos com intermináveis discussões repetitivas sobre os “verdadeiros” motivos humanos⁷².

Convencionalmente, a morte tornou-se um dos pré-requisitos para alguém se tornar um herói. Para a maioria, o heroísmo só é alcançado após o óbito, e para alguns, a morte é capaz de transformar uma imagem negativa em positiva, beirando a perfeição e ao divino. Seria a concepção popular de que para se tornar bom, basta o sujeito mudar ou morrer.

A consciência da morte, todavia, é uma habilidade exclusiva do homem, uma vez que ele é o único animal com consciência da sua limitação e finitude; o que faz da morte um dos maiores enigmas da existência humana. Entendê-la é uma tarefa que percorre a história da humanidade ao longo dos séculos. Na verdade,

A natureza da morte, bem como a própria realidade da morte e do morrer, têm sido consideradas como estando na base da cultura, remetendo para a estruturação da própria vida. [...] a morte modela o carácter e o significado das práticas e das relações sociais, refletindo a sua importância em todas as áreas da existência humana, da esfera pública à privada⁷³.

Talvez por essa razão, o tema morte impulse tantas reflexões em várias áreas do saber, estando presente nas ciências sociais e humanas, mas também nas ciências naturais e exatas. No campo das artes, e em especial da Literatura, é tema recorrente.

Nesse prisma, Giorgio Agamben⁷⁴, a partir das esteiras teóricas de Hegel e Heidegger, relaciona a morte e a linguagem, entendendo-as como essências humanas e motores dialéticos. O estudioso trabalha com a ideia da negatividade como fundamental do ser da linguagem e do ser do homem, para apresentar aquilo que ele chama de *Voz*, que delinea o indivíduo e é, antes de tudo, a representação da morte. O homem, nesse viés, “é o animal que possui a faculdade da linguagem e o animal que possui a

⁷² Idem, p. 9-10.

⁷³ HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. (Coord.). Introdução. In: *Enciclopédia da morte e da arte de morrer*. Tradução de 100 folhas. Lisboa: Quimera, 2004, p. XIII.

⁷⁴ AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e a Morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

faculdade da morte”⁷⁵, um falante, pelo qual se constrói o que diz, ou seja, a morte, que pode ser compreendida como uma voz que tem muito a dizer a respeito do homem, da vida e da História humana.

Mas por ser responsável em pôr limites às experiências do homem, a maioria dos contemporâneos ocidentais ainda manifesta um repúdio ou recusa em encarar a morte, sendo considerada um tema tabu, cercado, muitas vezes, por eufemismos, como evidencia o historiador francês Philippe Ariès, que desenvolve essa ideia em seu livro *História da morte no ocidente*. Nele, o autor analisa como a morte vem sendo tratada desde a Idade Média até a modernidade. Evidenciando que os costumes fúnebres contemporâneos e a atitude do homem moderno diante da morte muito se diferem do que acontecia no período medieval, onde se vivia “numa familiaridade com a morte e com os mortos”⁷⁶, ressalta que o medo da morte não existe desde sempre.

Segundo o historiador, no Ocidente, mais precisamente a partir do século XIX, acontece uma fuga e uma negação da morte, denominada por ele de fenômeno coletivo e mental, um medo coletivo da morte, que teria surgido nesse século. A partir desse período, houve uma grande mudança nas relações entre o homem e a morte, os mortos começaram a ser motivo de temor, “um medo profundo que não se exprimia senão por interditos, ou seja, por silêncios”⁷⁷. A morte se tornou uma força selvagem e incompreensível, “o principal interdito do mundo moderno”⁷⁸.

Numa perspectiva antropológica, mas em diálogo com outras áreas do saber, Robert Hertz evidencia que a morte destrói não apenas o indivíduo biológico, mas também a sua dimensão social; por isso a necessidade de realização dos rituais fúnebres como uma oportunidade para os vivos se reajustarem perante a perda que sofreram. Para o referido autor, refletir acerca da morte vai além de pensar sobre o corpo físico, pois “quando uma pessoa morre, a sociedade perde muito mais que um indivíduo, o seu próprio princípio de vida e a fé que ela tem em si própria são afetados”⁷⁹.

Na mesma esteira teórica de Hertz, José Carlos Rodrigues, no livro *Tabu da morte*, também trata o tema morte pelo viés social, afirmando:

⁷⁵ Idem, p. 10.

⁷⁶ ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p.157.

⁷⁷ Idem, p. 158.

⁷⁸ Idem, p. 251.

⁷⁹ HERTZ, Robert. Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort. In: *Sociologie religieuse et folklore*. PUF, 1970, p.7.

Portanto, a morte, sob o ângulo humano, não é apenas a destruição de um estado físico e biológico. Ela é também a de um ser em relação, um ser que interage. O vazio da morte é sentido primeiro como um vazio interacional. Não atinge somente os próximos, mas a globalidade social em seu princípio⁸⁰.

Assim, a morte lembra o fato de que o homem, além de um ser biológico, é também um ser social, que está em relação com os outros; seria ela mais que um acontecimento pessoal e individual, mas um acontecimento coletivo. Retomando esse assunto em outro livro, Rodrigues salienta que

A morte para a consciência coletiva representa o afastamento do indivíduo da convivência humana, esta exclusão, entretanto, tem um caráter temporário e tem por efeito fazer com que o morto passe da sociedade palpável dos vivos, para a sociedade invisível dos ancestrais. Como fenômeno social, a morte consiste na realização do penoso trabalho de desagregar o morto de um domínio e introduzi-lo em outro. A feitura desse trabalho exige toda uma desestruturação e uma reorganização das categorias mentais e dos padrões de relacionamento social⁸¹.

Pensando a morte de maneira simbólica, pode-se compreender que além de passar para outra dimensão, plano ou mundo, alguns indivíduos, através da morte, alcançam novo patamar social, tornam-se a personificação de um mito, de um ideal ou de um grupo social, passam a ser considerados heróis. Afinal,

Qualquer que seja forma, o herói se transforma em figura-símbolo da ordem conquistável e em realizador do desejo por união de todos aqueles que sofrem sob a maldição da dispersão e das dificuldades animais naturais⁸².

Essa seria, possivelmente, a autoridade da morte, que permite a um ser humano, cuja existência física é ceifada, alcançar uma vida póstuma e uma repercussão social e histórica capaz de perdurar ao tempo, tendo sua história contada e recontada por gerações. Isso porque, diante da morte, muitas vezes, ocorre a idealização e heroicização da figura do morto através do discurso que se constrói e se difunde para eternizando a imagem e biografia deste, desencadeando mudanças históricas importantes na sociedade.

⁸⁰ RODRIGUES, J. C. *Tabu da morte*. 2.ed. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006, p. 20.

⁸¹ RODRIGUES, J. C. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975, p. 52.

⁸² LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução de Maria Krauss e Vera Barkow. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.312.

No cenário brasileiro, exemplos desse processo não faltam, o de maior destaque, possivelmente, seja o de Getúlio Vargas, pois como ele mesmo disse na sua famosa carta-testamento: “dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História”. Através de sua morte, depois de ter dado um tiro no próprio peito, em 24 de agosto de 1954, em seus aposentos no Palácio do Catete, Getúlio Vargas torna-se, não só o político brasileiro de maior prestígio popular e importância do século XX – apesar de todas as contradições que cercavam seu governo ditatorial –, mas um herói para as massas populares. O ‘pai dos pobres’ havia se transformado também em herói.

O suicídio de Vargas seria consequência do assassinato, por engano, em 5 de agosto de 1954, do major da Aeronáutica Rubens Vaz, que, por meio de sua morte, foi elevado da condição de vítima à de herói, provocando mudanças relevantes no contexto político-social da época. O alvo dos tiros era o jornalista Carlos de Lacerda, que se destacava na luta contra o político ditador e se tornara a figura mais ostensiva da oposição. Mas, ao invés do atentado intimidar os opositores, teve efeito contrário, fez com que transformassem o major em um mártir da causa pela qual lutavam, um símbolo da violência do governo Vargas. E assim, a oposição ganhou força e espaço, culminando na queda e morte do presidente.

Outro exemplo, nesse sentido, é a morte do piloto brasileiro de Fórmula 1, Ayrton Senna, que após falecer em um acidente durante uma corrida do Grande Prêmio de San Marino de 1994, em Ímola, na Itália, torna-se um herói nacional de grande evidência, não só no Brasil, mas também a nível mundial, passando a ser conhecido como um dos mais admiráveis brasileiros no cenário dos esportes. Se ainda estivesse vivo, e, principalmente, se não tivesse morrido de maneira trágica no auge da carreira, Ayrton Senna teria o mesmo prestígio que possui hoje e seria considerado um herói? Esse questionamento poderia se aplicar em muitas outras figuras, brasileiras ou não, que depois da morte, têm sua vida heroicizada e eternizada na História.

Assim, considerar alguém um herói significa, de certo modo, possibilitar a perpetuação de sua vida, pois mesmo estando morto – condição quase *sine qua non* para o heroísmo –, continua, de alguma forma, vivo. Seria a continuação do morto no mundo dos vivos, apesar de sua morte; o que, em certa medida, concede a imortalidade, não física, mas simbólica, ao homem. Começa, a partir disso, através do discurso, a repercussão da imagem do herói, e por consequência, uma alteração social, pois realizada a heroicização, os homens começam “a trocar os nomes das ruas das cidades,

praças e aeroportos pelo nome do falecido: é como se fosse para declarar que ele será imortalizado fisicamente na sociedade, apesar de sua morte física”⁸³.

Nesse viés, a morte pode ter posto fim à existência corporal e física do indivíduo, mas sua imagem, história de vida e feitos ainda perduram ao longo do tempo. O óbito, nesse sentido, não significaria o fim para o morto, mas a transformação da ideia que se tinha sobre ele, a sua própria transformação. Essa não se limita ao defunto, mas atinge também os vivos, tendo em vista que a morte, muitas vezes, desencadeia profundas mudanças sociais, alterando o cenário dos vivos.

Essas mudanças podem ser de grande proporção, como as transformações sociais e políticas mencionadas, alcançando as pessoas em geral, ou até mesmo mudanças individuais. Afinal, a vida dos filhos, do cônjuge, dos parentes e inclusive dos possíveis inimigos de um falecido muda diante da situação da morte; é preciso aprender a viver sem ele.

Se o morto for transformado em figura heroica, essas alterações pessoais se potencializam, pois enquanto filho, companheiro, familiar ou inimigo do então herói, será comumente citado, considerado e tratado com referência a ele. Como aconteceu com Getúlio Vargas, por exemplo, tendo em vista que a heroicização de uma figura que representava os movimentos de resistência ao seu governo, fez com que a oposição se fortalecesse, alterando, decisivamente, a vida pessoal e também política de Vargas; ou melhor, pondo fim a ambas.

A morte iria, mais tarde, em outro momento histórico-político importante para o Brasil, a Ditadura Militar, novamente, desencadear mudanças significativas no cenário brasileiro, influenciando os rumos da nação. Nesse contexto, exemplos de mortes não faltariam, pois esse período foi marcado por crimes, enorme violência, tortura e brutalidade em diversos setores da sociedade brasileira, que fizeram inúmeras vítimas, muitas delas, ainda, nem descobertas; que seriam os mortos, mas antes de tudo, desaparecidos da Ditadura. Para esses, nem o direito a sepultura e aos ritos fúnebres, tão importantes na cultura ocidental moderna, como no Brasil, foram concedidos.

Mas entre todas as mortes que marcaram a Ditadura no Brasil, a do estudante Edson Luís de Lima Souto⁸⁴, assassinado em 28 de março de 1968⁸⁵, no centro da cidade

⁸³ BECKER, Ernest. *Op. Cit.*, p. 151.

⁸⁴ O documentário *Calabouço - um tiro no coração do Brasil*, de 2014, produzido por Paulo Gomes e dirigido por Carlos Pronzato, retrata os movimentos de resistência contra a Ditadura militar, principalmente dos movimentos estudantis, na cidade do Rio de Janeiro, nos anos sessenta, que conta sobre o assassinato do estudante Edson Luís e os desdobramentos dessa morte para as manifestações na

do Rio de Janeiro, em um confronto durante um protesto contra o regime militar, foi das que recebeu maior destaque, causando uma enorme comoção nacional e uma decisiva mobilização popular. Com um tiro à queima roupa disparado pela polícia, o jovem estava morto, porém, os movimentos de resistência ao governo se fortaleciam.

Como resultado, a morte do estudante transformou-se no estopim para a primeira manifestação de grande proporção contra o governo militar, a Passeata dos cem mil, que aconteceu meses depois do assassinato, envolvendo vários setores da sociedade brasileira. A partir desse episódio, as organizações da luta armada – outra frente oposta ao autoritarismo – se intensificaram, na tentativa de vencer a força do domínio militar. E os protestos pela redemocratização do país e pelo fim do regime, por sua vez, ganharam força. No entanto, a soberania popular só conseguiu vencer a autocracia anos mais tarde.

A morte também será elemento desencadeador de mudanças significativas no campo literário brasileiro. Mas dessa vez, não se trata de um político importante, de uma pessoa revolucionária ou de uma grande personalidade, mas de um homem que não realizou grandes feitos durante a vida; e talvez por isso, tenha tentado alcançar alguma relevância depois de morto.

É o caso da célebre personagem machadiana, Brás Cubas, que conta, escreve e reflete sobre a sua pouco admirável vida, num diálogo constante com o leitor, mesmo na condição de morto. Ou melhor, registra as suas memórias postumamente, pois como ele mesmo se autointitula desde o início da obra é “um defunto autor, para quem a campa foi outro berço”⁸⁶. Nessa condição, o narrador escreve as suas memórias com um humor amargo e uma ironia feroz, sem o compromisso com as pressões da sociedade e sem se preocupar com as aparências, diferente do fez a vida inteira. A morte confere certa autoridade e liberdade ao defunto autor, que agora não está mais preso às convenções sociais. Desse modo, através de sua morte, Brás Cubas nasce outra vez e continua vivo através da história que ele mesmo narra.

Por conseguinte, outra história começa a ser escrita, que não são apenas as memórias póstumas do defunto-autor, mas também – e através dela –, um novo capítulo na historiografia da Literatura brasileira. Isso porque, com um personagem metafísico, que enquanto protagonista e narrador do enredo, exerce todas essas funções

época, discutindo como a morte do jovem fez com que os outros movimentos de diversos setores sociais se unissem às manifestações de rua dos estudantes, fortalecendo a luta contra a Ditadura militar.

⁸⁵ É importante evidenciar que 1968 foi um ano decisivo, não só no Brasil, pois em vários países do mundo, as mobilizações ganharam ímpeto, em sua maioria, protagonizada por jovens.

⁸⁶ ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, Coleção Obra Completa, Machado de Assis, p.2.

postumamente, Machado de Assis abre o Realismo no Brasil. E o literato vai além, pois não só inaugura um movimento estético ao demonstrar um estilo realista em oposição ao Romantismo, como também confere um caráter modernista ao romance, ao romper com a estrutura linear tradicional que esse gênero possuía até então, utilizando a morte como recurso analítico para tanto.

Cabe evidenciar que Machado de Assis escreve tal obra no século XIX. Nesse contexto, produzir Literatura e produzir História eram processos que se fundiam e se confundiam. Por essa razão, conforme Chalhoub analisa, esse escritor conta muito mais que a vida privilegiada de um jovem abastado do Rio de Janeiro; na verdade, realiza uma leitura e um registro histórico da elite carioca daquele período. E, por isso, mas não só, Machado de Assis é considerado o escritor de maior relevância do seu século, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* um dos mais importantes romances ocidentais.

Diante do exposto, entende-se a morte como geradora de heróis, mas também como ímpeto capaz de desencadear mudanças significativas a nível pessoal e amplas transformações sociais. Becker, todavia, inclui a ideia da morte e do heroísmo numa estrutura teórica mais ampla. Para ele, ao ser estimulado pelo desejo do heroísmo, o homem reprime e nega o próprio medo da morte. Esse temor impulsionaria o que ele chama de desejo universal ao heroísmo, ou seja, tal receio seria incentivador da heroicidade.

Desenvolvendo seu ponto de vista, o estudioso salienta que “o heroísmo é, antes de qualquer coisa, um reflexo do terror da morte”⁸⁷. De acordo com ele, um indivíduo se torna um herói porque enfrentou aquilo que o homem mais teme: a morte. Enfrentá-la não significa vencê-la ou evitá-la, mas sim conhecê-la, defrontar o desconhecido. A esse respeito, ressalta que

O que mais admiramos é a coragem de enfrentar a morte; damos a esse valor a nossa mais alta adoração; ele nos toca fundo em nossos corações, porque temos dúvida sobre até que ponto nós mesmos seríamos valentes⁸⁸.

Com o intuito de ampliar a ideia da morte, ou melhor, da sua negação, Becker diz que, como todas as criaturas, o ser humano está destinado a morrer em algum momento, porém, o homem é o único animal ciente da inevitabilidade disso. Para o antropólogo, a autoconsciência da morte pelo homem, não faz da morte apenas um dos

⁸⁷ BECKER, Ernest. *Op. Cit.*, p.25.

⁸⁸ Idem, p. 26.

maiores enigmas da existência humana, como discutido até aqui, mas também causa no ser humano uma espécie de pavor da morte, impondo um fardo à espécie humana, pois se compreendesse o significado de sua morte iminente, o homem viveria num estado de ansiedade paralisante.

Segundo o autor, cada indivíduo é formado, essencialmente, em torno do processo de negação da sua própria mortalidade, que é necessário para que o homem possa agir no mundo, mas isso impede seu genuíno autoconhecimento. Dessa maneira, para viver com relativa compostura, os indivíduos aliviam o medo lutando para evitar a fatalidade da morte e superá-la, negando-a. Entretanto, Becker adverte: “Simplesmente não há como uma criatura viva evitar a vida e a morte, e talvez haja uma justiça poética no fato de que, se ela esforçar demais para evitá-los, destrói a si mesma”⁸⁹.

Diferentemente de Ariès, que considera o medo da morte um fenômeno da modernidade, Becker acredita que a negação da morte é inerente à própria natureza humana. A partir dos pressupostos teóricos de Sigmund Freud, Carl Gustav Jung e Otto Rank, argumenta que o medo da morte é o que persegue o animal humano como nenhuma outra coisa, é uma das molas mestras da atividade humana. Para ele, de todas as coisas que movem o homem, uma das principais é seu pavor da morte, uma vez que tal aversão exerce um papel fundamental na sua configuração psicológica.

A partir disso, enfatiza o caráter narcisista e egoísta do homem, discutindo que embora os indivíduos tenham medo da morte, parecem acreditar que ela só alcançará o outro e nunca ele mesmo. O antropólogo usa como exemplo os combatentes na guerra, que continuam marchando até serem atingidos, porque, no fundo, acreditam que não vão morrer e apenas se compadecem de quem está ao seu lado; o que na atualidade corresponderia ao depoimento frequente de uma vítima de violência: sempre vemos nos jornais e na televisão, mas achamos que nunca acontecerá conosco.

Para fundamentar essa sua argumentação, o estudioso cita os estudos de Freud, salientando que mesmo tendo consciência de sua mortalidade, o homem, em seu inconsciente, “não conhece a morte ou o tempo: nos seus recessos orgânicos fisioquímicos mais íntimos, o homem se sente imortal”⁹⁰. O que, de algum modo, seria paradoxal e ambíguo – como o próprio homem –, pois ao mesmo tempo em que tem conhecimento da sua condição de mortal e sente medo da morte, o homem espera ser imortal.

⁸⁹ Idem, p. 181.

⁹⁰ Idem, p. 16.

Discutindo sobre a “absoluta e inerente ambiguidade do homem”, uma vez que o ser humano seria a síntese do espiritual e do físico, do espírito e da carne, Becker tenta explicar o que pode ser chamado do surgimento da morte. Para isso, o autor faz uma análise da passagem bíblica do jardim do Éden, analisando-a como um mito que deu origem a angústia da morte, e defende:

Mas o verdadeiro foco do pavor não é a ambiguidade em si, é o resultado do julgamento a que o homem é submetido: o de que, se Adão comer o fruto da árvore da sabedoria, Deus lhe dirá: “Terás morte certa.” Em outras palavras, o terror final da autoconsciência é o conhecimento da própria morte, que é a sentença específica apenas com relação ao homem no reino animal. Este é o significado do mito do Jardim do Paraíso e da redescoberta da moderna psicologia: a de que a angústia da morte é a angústia característica, a mais intensa angústia do homem⁹¹.

Logo, na concepção do autor, os indivíduos carregariam a morte dentro de si, como parte da sua biologia. Contudo, ele cita Freud não só para fundamentar alguns de seus apontamentos teóricos a respeito do medo da morte, mas também menciona a história do pai da psicanálise para exemplificar essa sua tese, com o objetivo, como lembra o autor, de “mostrar que Freud não era nem melhor nem pior que outros homens”⁹². E assim, busca analisar como a morte significou pessoalmente para Freud, que, segundo o estudioso, foi perseguido pela ansiedade da morte a vida toda, admitindo que não passava um dia que não pensasse nela; ou seja, o antropólogo investiga a morte como um problema pessoal e íntimo de Freud, buscando entender como este se relacionava com ela.

Para ratificar essa teoria, descreve os ataques periódicos de Freud diante do pavor de morrer, que, nessas ocasiões, supersticiosamente, fixava a data para a sua morte em fevereiro de 1918. Por conseguinte, descreve os desmaios constantes do médico ao ser obrigado a lidar com o tema da morte. Um deles teria sido na ocasião em que Freud estava na Alemanha com Carl Jung, e os dois conversavam sobre a possibilidade de visitarem cadáveres das turfeiras. Quando Jung falava desses corpos dos homens pré-históricos, Freud desfaleceu. O mesmo aconteceu em 1912 durante uma reunião, na qual Jung, novamente, discorria acerca da morte, mas dessa vez, citando o caso de um faraó; durante a conversa, Freud escorregou da cadeira, esmaecido.

⁹¹ Idem, p. 106.

⁹² Idem, p. 109.

A alternância do autor em considerar Freud um homem extraordinário e, simultaneamente, ressaltar seu caráter egocêntrico e narcisista, questionando a supervalorização que os estudiosos dão à sua obra e à sua história de vida, está presente em todo o livro *A negação da morte*⁹³. No momento do texto em que o autor faz a ressalva de que muitas das biografias sobre Freud, inclusive as que ele usa, são compostas pelo que ele denomina de “uma imagem heroica” de Freud⁹⁴, esse aspecto se torna mais evidente.

Discorrendo sobre o empenho do psicanalista em continuar a escrever apesar da dor física que enfrentou nos últimos dias de vida, Becker interpreta a atitude como um desejo frenético de Freud pela imortalidade através de suas obras, e assim, constata:

Penso que podemos concluir, com justiça, que em tudo isso nada havia, com relação a Freud, que o destacasse dos outros homens. Freud em seu egocentrismo; Freud em casa, cantando de galo e fazendo a vida familiar girar em torno de seu trabalho e de suas ambições; Freud em sua vida interpessoal, tentando influenciar e coagir outras pessoas, desejando uma estima e uma lealdade especiais, desconfiando de outras pessoas, vergastando-as com epítetos cortantes e depreciativos; em todas essas coisas, Freud era um homem comum, pelo menos um homem comum que tinha talento e estilo para poder realizar o roteiro que quisesse⁹⁵.

Com isso, o autor problematiza a temática mais uma vez, evidenciando o caráter ambíguo do ser humano, visto que “o heroísmo transmuta o medo da morte na segurança da autoperpetuação, a tal ponto que as pessoas podem enfrentar a morte com alegria e, até, cortejá-la em algumas ideologias”⁹⁶.

Para entender como essa temática se apresenta no romance *Viva o povo brasileiro*, é de fundamental importância conhecer o percurso de seu autor, sua vida e obra, e compreendê-lo em relação ao seu tempo e espaço históricos, pois, como visto, todo escritor está vinculado ao seu contexto e à sua história de vida, e no processo de construção de seus textos, de forma consciente ou inconsciente, essas experiências são transportadas para o escrito. De modo semelhante ocorre com o contexto de produção da obra, uma vez que a época em que ela foi escrita e publicada, o que se passava nesse

⁹³ Com essa obra, Becker (2007) ganhou o prêmio Pulitzer em 1974, ironicamente, o ano de sua morte.

⁹⁴ Becker (2007) parece deixar transparecer certa animosidade com relação a Sigmund Freud, visto que quando descreve os desmaios de Freud, usados para comprovar o medo que o criador da psicanálise tinha da morte, utiliza os depoimentos de Carl Jung, que como se sabe, apresentava uma assumida rivalidade com Freud; além do tom, muitas vezes irônico, que ele usa para se referir ao médico. Isso, contudo, não merece ou compromete a discussão teórica de Becker acerca do assunto.

⁹⁵ Idem, p. 108.

⁹⁶ Idem, p. 213.

período, os anseios e as preocupações dos homens desse tempo estão presentes em muita medida no texto. Por isso, conhecer tais aspectos permite apreender melhor a obra em si; o que o próximo capítulo se propõe a fazer.

3. VIVA O ESCRITOR BRASILEIRO E A SUA OBRA VIVA

3.1 João Ubaldo Ribeiro: um leitor escritor

As práticas de escrita e de leitura, enquanto interfaces de processos expressivos e criativos da linguagem, não se relacionam exclusivamente numa dependência de mão única. Não é apenas a segunda que necessita da primeira para ocorrer, mas também a segunda como condição fundamental para que a primeira aconteça. Nessa perspectiva, o ato de leitura depende de algo escrito para existir, porém, sua prática também se constitui fundamental para a escrita, de modo que estabelece uma relação de interdependência e influência mútua.

A leitura, dessa maneira, seria fundamental não somente para formar leitores, mas também para formar escritores, que seriam, antes de tudo, escritores leitores. Como afirma Jorge Luis Borges⁹⁷, “Sem leitura não se pode escrever. Tão pouco sem emoção, pois a literatura não é, certamente, um jogo de palavras”. Assim, autores escrevem a partir de suas leituras, num processo de releituras e recriações de seu repertório como leitor, mesmo que inconscientemente⁹⁸.

Entre esses, está o ficcionista João Ubaldo Ribeiro, que como outros grandes escritores, foi um leitor voraz, desde a mais tenra idade. Discorrendo sobre suas memórias de infância, o autor salienta a importância dos livros e seu fascínio por eles, destacando que a prática da leitura configurava-se um hábito compartilhado pela família:

Nada, porém, era como os livros. Toda a família sempre foi obsedada por livros e às vezes ainda arma brigas ferozes por causa de livros, entre acusações mútuas de furto ou apropriação indébita. [...] A maior casa onde moramos, mais ou menos a partir da época em que aprendi a ler, tinha uma sala reservada para a biblioteca e gabinete de meu pai, mas os livros não cabiam nela — na verdade, mal cabiam na casa⁹⁹.

⁹⁷ BORGES, Jorge Luis. Disponível em: <http://es.101sharequotes.com/es/authors/Jorge-Luis-Borges>. Acesso em: 03 de jul. de 2016.

⁹⁸ Esse assunto será retomado com mais atento no tópico 2.3 deste trabalho.

⁹⁹ RIBEIRO, João Ubaldo. *Um brasileiro em Berlim*. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 1995, p.44.

Incentivado por seu pai, desde garoto, lia, obstinadamente, Padre Antônio Vieira, Padre Manuel Bernardes, Shakespeare, Homero, Dickens, Dostoievski, Suetônio, Alexandre Herculano, Miguel de Cervantes, Machado de Assis, José de Alencar, dentre outros autores, que releu durante toda a vida e que, anos mais tarde, estariam a influenciar sua literatura.

Prestava ao pai, diariamente, contas dessas leituras, e algumas vezes era obrigado a resumir e traduzir trechos dos livros desses escritores. Tarefa que, embora fosse um suplício, como relata o autor, também alimentava a sua paixão pelos livros:

Lembro de uma maldita *Histoire Universale*, de um certo Jacques Crozals, em dois volumes, que ele me fazia traduzir todos os dias pela manhã. Era um suplício. Fiquei com ódio do livro. Aliás, isso é curioso: meu pai também me obrigava a copiar sermões de Vieira e eu nunca odiei Vieira, muito pelo contrário, é um autor que leio até hoje¹⁰⁰.

Apesar das leituras impostas pelo pai, a relação de João Ubaldo com os livros se dava de maneira prazerosa. Ainda criança, passava horas trancado na biblioteca de sua casa, mesmo quando não sabia ler. Iniciado o processo de alfabetização, o encanto pelos livros se tornou tão intenso, que passou a preocupar a própria mãe:

De repente o mundo mudou e aquelas paredes cobertas de livros começaram a se tornar vivas, frequentadas por um número estonteante de maravilhas, escritas de todos os jeitos e capazes de me transportar a todos os cantos do mundo e a todos os tipos de vida possíveis. Um pouco febril às vezes, chegava a ler dois ou três livros num só dia, sem querer dormir e sem querer comer porque não me deixavam ler à mesa — e, pela primeira vez em muitas, minha mãe disse a meu pai que eu estava maluco, preocupação que até hoje volta e meia ela manifesta. — Seu filho está doido — disse ela, de noite, na varanda, sem saber que eu estava escutando. — Ele não larga os livros¹⁰¹.

Sua literatura, naturalmente, seria influência de suas leituras, quase compulsórias, e, como não podia deixar de ser, João Ubaldo Ribeiro escritor seria decorrência do João Ubaldo Ribeiro leitor. Conforme disse Borges¹⁰², a leitura alimenta a escrita. E como foi um leitor precoce, o literato também começou a escrever — ou pelo

¹⁰⁰ VÁRIOS AUTORES. *João Ubaldo Ribeiro. Cadernos de Literatura Brasileira*, nº7. Instituto Moreira Salles, mar. 1999, p.30. As declarações do escritor João Ubaldo Ribeiro, dessa referência, citadas no segundo capítulo, foram retiradas da entrevista concedida por ele à revista *Cadernos de Literatura Brasileira*, no dia 4 de fevereiro de 1999, na cidade do Rio de Janeiro, em sua residência.

¹⁰¹ RIBEIRO, João Ubaldo. *Op. cit.*, p.45-46.

¹⁰² BORGES, Jorge Luis. *Op. cit.*

menos a copiar as obras de seus autores preferidos, entre eles Monteiro Lobato, – desde criança, mesmo sem ter consciência, nessa época, de que queria ser escritor:

É, fui meio precoce. Mas olhe, eu não sabia que queria ser escritor naquela época. A idéia veio porque fiquei arrasado quando li a notícia da morte de Lobato [...] e eu fiquei chocadíssimo vendo as fotos de Lobato no caixão, com aquele bigode branco. Eu nunca havia tido contato com a morte de alguém, digamos assim, próximo (eu lia muito as histórias do Monteiro Lobato). Então me veio uma vontade enorme de escrever como ele, continuar as coisas dele. Cheguei mesmo a começar uma continuação das aventuras de Narizinho, mas perdi. Eu escrevia plagiando livremente o Lobato, usando expressões que ele usava¹⁰³.

Com a inocência de um menino de oito anos, que queria continuar a obra de seu ídolo, surge em João Ubaldo Ribeiro a vontade de produzir mais do que descrições e dissertações para as aulas de português. A morte de um grande escritor desencadeia o nascimento de outro, sendo o falecimento de Monteiro Lobato, fator determinante para suscitar o seu desejo de escrever, mesmo que ainda textos iniciais da infância, mas já com teor literário.

Filho primogênito de Manoel Ribeiro e Maria Felipa Osório Pimentel, ambos bacharéis em Direito, João Ubaldo Osório Pimentel Ribeiro nasceu na ilha de Itaparica, próxima a Salvador, no dia 23 de janeiro de 1941, na casa do avô materno, homem muito influente na ínsula. Contudo, talvez por seu estilo simples e o modo de ser e vestir-se, lhe atribuíam uma origem humilde, assunto caro ao autor. Ao ser questionado sobre o *status* da sua família e seu estilo de vida, ressalta:

Aliás, é engraçado que até hoje muitas pessoas confundam isso e minha maneira de ser, de me trajar, com uma suposta origem humilde. Outro dia recebi uma carta de uma senhora dizendo que, na minha posição de escritor conhecido, membro da Academia de Letras, eu deveria me vestir melhor, andar mais a rigor. A certa altura, ela comentava: ‘Sei que isso pode estar ligado às suas origens humildes...’ Que origens humildes!? De onde essa senhora tirou isso? Minha família era dona de metade de Itaparica, meu pai foi reitor de universidade em Salvador, que diabo de origem humilde é essa!? Eu poderia fazer esse gênero, me gabar: eu vim de baixo, sempre tive portas fechadas. Meu pai gostava de deixar isso no ar. Mas não é verdade. Minha família tinha posses e se eu ando de sandália e sem camisa é porque sou assim, essa é a minha maneira de ser. Costumo

¹⁰³ VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p. 29.

dizer que não tenho cara de escritor. Não tenho mesmo. Esse é o meu jeito¹⁰⁴.

Com apenas dois meses de vida, mudou-se com os pais para Aracaju. Lá, em 1951, ingressou no Colégio Estadual Atheneu Sergipense, embora já tivesse iniciado seus estudos desde os seis anos com uma professora particular, pois o pai não suportava a ideia de ter um filho analfabeto. Acerca disso, escreveu anos mais tarde:

Não sei bem dizer como aprendi a ler. A circulação entre os livros era livre (tinha que ser, pensando bem, porque eles estavam pela casa toda, inclusive na cozinha e no banheiro), de maneira que eu convivía com eles todas as horas do dia, a ponto de passar tempos enormes com um deles aberto no colo, fingindo que estava lendo e, na verdade, se não me trai a vã memória, de certa forma lendo, porque quando havia figuras, eu inventava as histórias que elas ilustravam e, ao olhar para as letras, tinha a sensação de que entendia nelas o que inventara. Segundo a crônica familiar, meu pai interpretava aquilo como uma grande sede de saber cruelmente insatisfeita e queria que eu aprendesse a ler já aos quatro anos, sendo demovido a muito custo, por uma pedagoga amiga nossa. Mas, depois que completei seis anos, ele não aguentou, fez um discurso dizendo que eu já conhecia todas as letras e agora era só uma questão de juntá-las e, além de tudo, ele não suportava mais ter um filho analfabeto¹⁰⁵.

Aos dez anos de idade, voltou para a Bahia – mudando-se para a capital – e começou a estudar no Colégio Sofia Costa Pinto, onde era constantemente corrigido por uma professora de inglês que não percebera que o aluno falava inglês britânico, por conta de suas aulas em Sergipe com um docente escocês. Esses episódios fizeram com que o garoto se empenhasse na aprendizagem da língua, despertando, assim, a paixão pelo idioma, que vai se mostrar determinante e característico na sua carreira como escritor. Mais tarde, no Colégio da Bahia, conheceu Glauber Rocha, futuro idealizador do Cinema Novo e um dos mais importantes cineastas brasileiros, que se tornou seu melhor amigo por décadas e maior incentivador.

Antes de se dedicar à Literatura, na década de sessenta, se formou em Direito. Mesmo nunca tendo exercido a profissão de advogado, essa passagem pela universidade vai influenciar de maneira determinante na sua condição enquanto literato. Como estudante, participou de movimentos estudantis e editou revistas e jornais culturais. Esse período, inclusive, foi marcado por uma efervescência política e cultural na Bahia, que

¹⁰⁴ Ibidem, p.31.

¹⁰⁵ RIBEIRO, João Ubaldo. *Op. cit.*, p.45.

João Ubaldo Ribeiro não apenas viu surgir, mas participou ativamente de sua construção e disseminação.

Ao lado dos amigos Glauber Rocha, Caetano Veloso e de outros intelectuais da época, futuros artistas, que com seus códigos artísticos diversos, através de uma linguagem criativa e revolucionária e aliados ao engajamento político, defendiam um ponto comum: o questionamento da identidade brasileira. Envolvidos diretamente na organização dos movimentos sociais que despontavam nesse período, faziam da arte instrumento político de denúncia, numa busca por transformações sociais.

Essas experiências serão fundamentais para a formação intelectual, política e literária do escritor e estarão representadas em sua literatura anos mais tarde. A respeito desse período da década de sessenta na Bahia, destacando a maneira como está inserido nesse contexto marcou Ribeiro, Rita Olivieri-Godet salienta:

Essa época [...] viu surgir a geração *Mapa*, reunida em torno da revista homônima (três números entre 1957-1958), editada por Gláuber Rocha, que abalou o meio conversador da Bahia. A revista *Ângulos*, que a sucedeu, incorporou contribuições de João Ubaldo Ribeiro e Caetano Veloso. Esse período marcou profundamente a formação intelectual desses jovens universitários. Três deles – Gláuber Rocha, João Ubaldo Ribeiro e Caetano Veloso – realizarão obras notáveis no âmbito do cinema, da literatura e da música¹⁰⁶.

João Ubaldo Ribeiro, então, se forma e desponta como escritor, entusiasmado por esse clima de revolução que se construía na Bahia, que é resultado de uma conjuntura que atingia o Brasil como um todo, fazendo com ele fosse um dos muitos artistas que faziam de sua arte uma tentativa de mudar o mundo, como idealizavam:

Eu pensava que poderia mudar o mundo, eu e todos os meus amigos de minha geração, meus amigos baianos, Glauber Rocha..., toda uma geração de jornalistas, intelectuais, semi-existencialistas, semi-sartreanos e muito revolucionários. Nós misturávamos cinismo e engajamento¹⁰⁷.

Dessa maneira, o jovem itaparicano não está só. Pelo contrário, move-se a partir de um movimento que ao mesmo tempo em que o contagia, também o faz com o seus conterrâneos e contemporâneos. Por consequência, nesse período, o Brasil viu surgir,

¹⁰⁶ OLIVIERI-GODET, Rita. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. Tradução de Rita Olivieri-Godet e Regina Salgado. São Paulo: HUCITEC, 2009, p.17-18.

¹⁰⁷ RIBEIRO, João Ubaldo. Entrevista a Alice Raillard. *Op. cit.*, p.106.

principalmente na Bahia, uma geração de artistas, com movimentos culturais e artísticos diversos.

Destaca-se, no cinema, Glauber Rocha, com o Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro que surgiu na década de 1950. Mesmo inspirado pelo Neorrealismo dos cineastas italianos, pela “Nouvelle Vague” francesa, assemelhando com ideias do “Novo Cinema” português, propunha novos parâmetros para a elaboração de filmes nacionais, tratando de temas do cotidiano. Buscando representar e discutir a realidade social brasileira, com maior realismo e baixo custo, seguiam o princípio da máxima: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Além de Glauber Rocha, o grande nome nesse contexto foi Nelson Pereira dos Santos, com o filme *Rio, 40 graus*, que inaugurou o movimento no Brasil.

De maneira análoga, o Teatro de Arena também despontava nesse período no Brasil. Montado em diversos espaços no formato de arena, com poucos recursos e ausência de cenários, buscando mais proximidade com o público, as peças eram apresentadas por atores que utilizavam a voz e o corpo como os instrumentos principais para dramaturgia, que intentava ser nacional. Incentivando a nacionalização dos clássicos, revolucionou a forma de pensar e fazer teatro no Brasil, colocando o homem comum em cena, com discussões sobre a realidade do país. À frente dessa nova cena teatral da época, destacam os nomes de Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal, entre outros.

No final da década de sessenta, na música, está Caetano Veloso, amigo de João Ubaldo Ribeiro, com Tropicalismo, movimento que se manifestou, principalmente, na música, mas também no cinema, nas artes plásticas e no teatro. Propondo inovação estética musical, utilizando-a de forma revolucionária, como arma de combate político, contou, ainda, com a participação de outros cantores baianos, como Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e Nara Leão.

Esses movimentos culturais se tornaram símbolos de nacionalismo e resistência democrática, pois foram marcados pelo regime militar, que ao mesmo tempo em que os reprimiam e censuravam, contraditoriamente, era como um combustível para impulsionar esses artistas a denunciarem o sistema imposto, fazendo de sua arte um instrumento de luta. A esse respeito, destaca Moacyr Scliar: “Nossa geração começou a publicar nos anos 60 e 70. É uma geração marcada, portanto, pela conjuntura política:

pelo golpe de 64, pela repressão, pela censura”. Pesando esses aspectos na obra do escritor itaparicano, ressalta: “Tudo isso está em João Ubaldo”¹⁰⁸.

Inserido nesse contexto, envolvido e influenciado por esses movimentos, Ubaldo, quando deu por si, estava fazendo Literatura, como conta: “Virei escritor, fascinado como minha geração toda era”, de maneira natural, mas ao mesmo tempo incerta, pois como ressalta: “Claro que porque realmente eu sou escritor eu não sei”¹⁰⁹. Muito jovem, primeiro, iniciou no jornalismo¹¹⁰, colaborando em suplementos e colunas literárias. Apenas na vida adulta, estreia na ficção brasileira, com a publicação do conto *Lugar e circunstância*, em 1959, participando da antologia *Panorama do conto baiano*, composta por textos de autoria de nomes já consagrados, como Jorge Amado.

Ainda que iniciais, curtas e de pouco alcance e divulgação, essas produções chamaram a atenção da crítica¹¹¹, e desde já, a dividiu. Enquanto uns reprovaram o estreante, outros, mesmo com ressalvas e desconfiança, já percebiam o talento do futuro escritor:

João Ubaldo Ribeiro, dentre os quatro entrantes da Bahia, nasceu para caracterizar uma figura em conformação por assim dizer sólida. Nos três contos publicados, [...] já nos obriga a ver João Ubaldo Ribeiro como um autêntico escritor¹¹².

A partir de então, paralelamente a profissão de jornalista, que exerceu durante toda a vida, João Ubaldo Ribeiro se dedica à ficção, escrevendo crônicas, contos e, mais tarde, também romances.

¹⁰⁸ SCLIAR, Moacyr. Prefácio. In: BERND, Zilá; UTÉZA, Francis. *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001, p.9.

¹⁰⁹ RIBEIRO, João Ubaldo. *Como eu escrevo*. 2º ciclo de conferências. Vozes contemporâneas: a ficção. Academia Brasileira de Letras, 29 abr. 2014. Disponível em: <http://www.academia.org.br/node/20166> Acesso em: 11 de jul. de 2016.

¹¹⁰ Sobre sua relação com o jornalismo, seus primeiros anos na profissão e a influência do seu pai nesse aspecto, João Ubaldo Ribeiro conta: “Bem, eu lia jornais e revistas, como já disse, mas não tinha propriamente um fascínio pela profissão de jornalista. Claro que tenho até hoje muito apreço por essa carreira, que me deu meu primeiro emprego. [...] Meu pai me levou para trabalhar em jornal porque eu escrevia bem. De certa maneira, ele acertou: até hoje sou, de alguma maneira, jornalista”. In: VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p.31.

¹¹¹ Nessas três primeiras seções do segundo capítulo, o termo *crítica* é usado para se referir exclusivamente às críticas de jornal a respeito de João Ubaldo Ribeiro e sua obra, e não à crítica literária, que quando referida, será acompanhada pela sua especificação.

¹¹² FILHO, Adonias. Quatro ficcionistas da Bahia: “Reunião”. *Jornal da Bahia*, 23 set. 1961. In: OLIVEIRA, Juvenal Batella de. *Este lado para dentro – ficção, confissão e disfarce em João Ubaldo Ribeiro*. 2006. 533 p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro- PUC- Rio, p. 402.

3.2 Brasil: o lugar do escritor itaparicano no mundo e a sua representação literária

João Ubaldo Ribeiro viveu grande parte da infância em Sergipe e muitos anos da sua vida adulta no Rio de Janeiro, onde veio a falecer. Antes disso, voltou ao seu estado natal, na Bahia, para a ilha de Itaparica, não somente para aproveitar o verão ou as férias, como habitualmente fazia, mas para residir por lá, na casa da família, por alguns anos. Além das suas mudanças dentro do território brasileiro, o escritor também passou um significativo período de sua vida viajando e morando pelo mundo, passando por Portugal, Estados Unidos, Alemanha, França e Cuba.

Em todos esses países, seja como visitante, morador ou estudante, o ficcionista itaparicano continuou escrevendo. No entanto, redigia apenas textos curtos, pois considerava a estadia em seu país condição imprescindível para produzir: “Não consigo fazer nada de significativo fora do Brasil, só coisinhas pequenas”¹¹³. Essa relação do autor com o seu país de origem, influenciando no seu processo de escrita, também se deu no âmbito da língua. Isso porque, apesar de ter produzido textos em outros idiomas que não o português, João Ubaldo Ribeiro se dizia “um escritor de Língua Portuguesa que só consegue escrever algo importante em português”¹¹⁴.

A dificuldade em dominar outra língua, que não a sua materna, contudo, não se constituía o empecilho, tendo em vista que traduziu seus dois romances mais extensos e complexos – *Sargento Getúlio* e *Viva o povo brasileiro* – para o inglês, idioma em que era fluente, assim como no francês, espanhol, italiano, catalão, galego e alemão, além de ler razoavelmente o latim. O motivo para conseguir escrever seus livros apenas em Língua Portuguesa, todavia, é explicado pelo literato, quando questionado por que não escrevia diretamente em inglês:

Eu não sei se escrever um livro diretamente em inglês seria a mesma coisa de traduzir um livro meu, se não seria incorporar uma coisa que eu não tenho certeza que faz parte de mim ou que quer sair daqui de dentro. E eu não me sinto um americano ou um inglês [...]. Seria um

¹¹³ VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p.40.

¹¹⁴ Em entrevista à *GloboNews*, quando questionado sobre o que poderia ser apontado como a sua singularidade como escritor, João Ubaldo Ribeiro avalia: “Porque eu sou muito ligado à nossa tradição, não por questão de patriotismo, nem chovinismo, nem que essa [Língua Portuguesa] é a língua mais bela, não. É simplesmente a área que eu posso trabalhar com competência, porque é a que eu nasci, que eu sou integrado desde que nasci”. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2014/07/videos-relembre-carreira-do-escritor-joao-ubaldo-ribeiro.html>. Acesso em: 15 de jul. de 2016.

pouco, no mal sentido, me prostituir, acho eu. *Eu me sinto preso à tradição cultural.* [...] Não me sinto motivado a escrever em inglês¹¹⁵.

Se o literato só se sentia confortável para produzir na sua língua materna, criar em um registro nordestino ou baiano, por outro lado, parecia também fazer parte da sua singularidade e condição de escritor. Durante anos, ensaiou e tentou escrever, diversas vezes, um livro que se passaria na cidade do Rio de Janeiro e seria intitulado *Noites Lebloninas*¹¹⁶, não alcançando êxito.

O que o impediu de continuar não foi a falta de tempo, problema que enfrentava diante de tantos compromissos a cumprir enquanto escritor de destaque. Nesse caso, escrever uma história contextualizada no Leblon, na perspectiva de um carioca, se mostrou inviável para o baiano, apesar de sua afinidade com a capital e mais especificamente como o referido bairro, que como conta Wilson Coutinho, lhe rendeu o título de cidadão leblonense, que ostentava com orgulho.

Discutindo essa relação do autor com o bairro carioca, Coutinho destaca: “Cronista do Rio, João Ubaldo Ribeiro fez daquele seu pedaço no Leblon algo tão mítico, que é impossível localizar aquele lugar do Rio sem a presença dele, sem o seu toque de graça e sem os personagens que criou”¹¹⁷. Apesar desse vínculo, o escritor não consegue escrever a sua história leblonina, como explica:

Esse livro é de histórias que eu queria fazer, mas esse não tanto, para ser sincero, não tanto por falta de tempo, porque eu tentei começar isso com várias embocaduras, que é o termo que eu uso para a maneira como você aborda o tema ou assunto. Eu tentei várias embocaduras, inclusive com o narrador nordestino residente do Rio, fiquei com medo que isso fosse entendido como autobiografia e houvesse críticas irritantes, porque eu ficaria irritado [...]. Eu não confio ainda, apesar de residente do Rio de Janeiro há vinte e poucos anos, eu não confio ainda no meu carioquês. Por exemplo, durante muito tempo eu escrevi crônicas no Rio que soavam falsas¹¹⁸.

¹¹⁵ RIBEIRO, João Ubaldo. “João Ubaldo Ribeiro”. Entrevista ao programa *Roda Viva*, 27 jul. 2012. Disponível em: <http://tvbrasil.abc.com.br/rodaviva/episodio/joao-ubaldo-ribeiro-no-roda-viva>. Acesso em: 14 de jul. de 2016. (Sem grifo no original)

¹¹⁶ Após a morte do autor, ainda em 2014, o livro *Noites Nebloninas* foi publicado pela editora Alfaguara, mesmo incompleto, contando com apenas dois contos, o que dá título à obra e *O Cachorro Falafina e seu Dono Dagoberto*.

¹¹⁷ COUTINHO, Wilson. *João Ubaldo Ribeiro: um estilo da sedução*. Rio de Janeiro: Relume, 2005, p.12-13.

¹¹⁸ *Ibidem*.

É possível perceber, então que o lugar de onde anuncia, sua nacionalidade, origem e linguagem, vão se mostrar determinantes no seu fazer literário, atuando de modo decisivo no processo criativo e, conseqüentemente, nas obras.

Compreender esses aspectos se mostra como condição fundamental para realizar uma análise acerca das suas produções. A esse respeito, Olivieri-Godet salienta que “João Ubaldo Ribeiro lança um olhar particular sobre o mundo”, que é a partir “de um lugar situado na periferia das grandes potências econômicas”, e conclui: “E é desse lugar que ele emite sua fala, é do Nordeste do Brasil que sua voz se faz ouvir, para fazer uma reflexão sobre a relação do homem com o mundo”¹¹⁹.

Evidência dessa relação do autor com o lugar de onde fala e a influência direta disso em seus textos, foi o processo de escrita do romance *Viva o povo brasileiro*, obra que o autor só conseguiu finalizar depois de algumas tentativas, quando estava em seu local de origem, na ilha de Itaparica.

Naturalmente, uma vez que estar na sua terra natal configurava-se fator importante para o fazer literário do autor, a ilha de Itaparica também foi transposta para os seus textos de maneiras diversas. É nesse local, onde nasceu e viveu muitos anos da sua vida, que se ambienta boa parte de seus livros, quando não se passam na Bahia ou em outras ínsulas, pois como reiterava, era sobre o que sabia escrever:

Na verdade, eu não sei nada o suficiente para escrever além de Itaparica, eu escrevo minha terra, e eu acho que conheço pouco, é uma ilha grande, maior do que ela só Ilha Bela, em São Paulo, mas territorialmente é uma ilha grande. Aquele universo de Itaparica me absorve inteiramente. Claro que já escrevi outras coisas, se bem que geralmente é uma ilha¹²⁰.

E foi em Itaparica que o escritor ouviu e aprendeu várias histórias que influenciaram os enredos dos seus romances, sendo também o lugar onde conheceu muitas pessoas que o inspiraram a compor a galeria das suas personagens¹²¹.

A ilha de seus textos, mesmo que em referência a Itaparica real, que corresponde às vivências reais e concretas do escritor, é uma ilha idealizada, um espaço imaginário, representado literariamente, desde as produções iniciais até a derradeira, *O albatroz azul*, que se passa na Itaparica da época de seu nascimento. Com esse romance, o autor,

¹¹⁹ OLIVIERI-GODET, *Op. cit.*, p. 32.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Idem. Sobre sua origem, João Ubaldo Ribeiro fazia questão de sempre reiterar: “Sou itaparicano de nascimento, de coração e de registro”.

despretensiosamente, disse que “só quis fazer uma espécie de "flagrantezinho do universo itaparicano”, mas ressalta “que no fundo é o universo de nós todos”¹²².

Nos livros de João Ubaldo Ribeiro, a ilha pode ser compreendida como microcosmo do Brasil, país sobre o qual ele buscava escrever. Tal constatação se comprova com a observação de que a questão identitária brasileira constitui-se um aspecto que perpassa toda a sua obra, mesmo que tratada de maneira diferente e singular em cada romance, conferindo particularidade a cada um.

No discurso de posse na Academia Brasileira de Letras da Bahia, em vinte e dois de novembro de 2012, o escritor destaca a sua preocupação com a problemática identitária e a importância da Bahia para a sua condição de literato e, por consequência, para suas obras, ao proferir: “Foi a Bahia que me tornou o que sou”. Declarando que seu Estado plasmou a sua maneira de ver, sentir e expressar o mundo, salienta que ao escrever sobre a Bahia, escrevia também a respeito do Brasil e explica o motivo, já que: “Em nenhum outro país do mundo se deu a mistura de gente que sempre foi comum no Brasil e continua a ser. [...] Somos detentores e temos também o dever de ser guardiães dessa magnífica singularidade. Não somos brancos, negros ou índios, somos baianos”¹²³.

Além das experiências pessoais, o lugar onde fala, a sua língua e origem, o contexto histórico e político em que o ficcionista esteve inserido também influenciou na sua produção, não só na escolha do Brasil como temática, mas, igualmente, na forma de representar a problemática identitária através das suas personagens. Nesse sentido, Moacyr Scliar, colega de ofício e amigo do autor, considera o tempo e o espaço históricos em que seu contemporâneo viveu como fatores determinantes para a sua condição de escritor. Analisando a representatividade do que consistiria ser brasileiro, na galeria das personagens do companheiro de profissão, conclui:

A voz de João Ubaldo, e estou pensando neste momento em *Sargento Getúlio*, em *Viva o povo brasileiro*, é uma voz telúrica. É a voz do nosso país. Poucos escritores captaram, como ele, o espírito de nossa gente. Suas personagens respiram uma incrível autenticidade¹²⁴.

¹²²RIBEIRO, João Ubaldo. “João Ubaldo Ribeiro”. Entrevista ao programa *Entrelinhas*, 22 dez. 2009. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/28201_entrelinhas-joao-ubaldo-ribeiro.html. Acesso em: 18 de jul. de 2016.

¹²³_____. “Discurso de posse de João Ubaldo Ribeiro na Academia de Letras da Bahia”. 22 nov. 2012. Disponível em: <https://academiadeletrasdabahia.wordpress.com/2012/12/27/discurso-de-posse-de-joao-ubaldo-ribeiro/>. Acesso em: 15 de jul. de 2016.

¹²⁴ SCLIAR, Moacyr. *Op. Cit.*, p.9.

Ao escrever sobre o Brasil, João Ubaldo Ribeiro não visa oferecer respostas para a problemática da identidade nacional, mas antes se afastar da homogeneização dos traços culturais, privilegiando uma representação plural da identidade brasileira. Considerando a questão como fio condutor para análise da obra ubaldiana em relação aos principais aspectos de sua escrita, Oliveri-Godet ressalta que a produção literária do autor:

Está longe de projetar uma imagem estável de identidade. Ela põe em cena uma multiplicidade de pontos de vista sobre o sujeito, levando em consideração o fato de que os referentes identitários são inúmeros. João Ubaldo Ribeiro prefere captar a identidade num movimento em progressão. Está consciente de que os critérios que permitem definir a identidade, incluída a identidade brasileira, mudam de acordo com a época, o que significa para ele que é impossível considerá-la fora de sua relação com a história e com a memória cultural¹²⁵.

Essa constatação a respeito da obra de João Ubaldo, todavia, não a coloca numa posição estática, pois ainda que a ilha de Itaparica – e por análise, a Bahia e o Brasil, bem como a questão identitária de modo mais amplo – seja um aspecto recorrente em seus textos, a maneira de abordá-la baseia-se numa diversidade de procedimentos e representações.

Isso porque, mesmo quando fala da ilha de Itaparica, o ficcionista escreve dentro de limites temporais, sociais e espaciais diversos, através de um universo temático vasto, fazendo com que seus textos alcancem discussões, espaços e lugares mais amplos, como demonstram as traduções e a aceitação de seus romances em vários países. Defendendo essa perspectiva, Zilá Bernd analisa a obra ubaldiana através do que a autora chama de “o caminho do meio”. Para a estudiosa, ao tematizar a questão identitária, “João Ubaldo Ribeiro prefigura um conceito de identidade como entre-dois”, uma vez que

Seu dom maior é o de escrever na tensão dos contrários, integrando o erudito e o popular, o trágico e o cômico, o sublime e o grotesco, e inscrevendo nesse espaço intervalar elementos de desestabilização das estruturas político-sociais brasileiras. Segue, portanto, à procura do caminho do meio, apontando para a inacessível síntese entre elementos procedentes de horizontes históricos e geográficos múltiplos, numa ficção propositadamente ambígua, isto é, cujo sentido não pode ser fixado pela escrita¹²⁶.

¹²⁵ OLIVIERI-GODET. *Op. cit.*, p.29.

¹²⁶ BERND, Zilá; UTÉZA, Francis. *Op. cit.*, p.142.

Deste modo, o literato se mostra “avesso à idéia da solução definitiva e acabada da identidade e da cultura brasileira, optando pela via da ambiguidade”¹²⁷. E assim, não constrói sua obra sob uma visão meramente regional, como, de modo pejorativo, apontou a crítica; pelo contrário, a rejeita, ao problematizar o universal alicerçado no seu lugar no mundo.

A sua obra, enfim, culmina de todas as suas vivências, num movimento entre o local e o cosmopolita, o regional e o universal, entre o particular e o geral, mesmo que enraizado no lugar de onde o autor fala, numa busca constante de tematizar esses aspectos, conduzindo-os para uma perspectiva mais ampla. João Ubaldo Ribeiro procurou escrever o seu país, falando a partir de sua pátria, mas para além dela, conforme destacava: “Não penso mais unicamente em termos de Brasil, penso no mundo, ainda que eu pense antes de tudo em termos brasileiros”¹²⁸, consagrando-se como cânone literário, apesar da resistência crítica.

3.3 João Ubaldo Ribeiro romancista: o autor e a crítica

Inicialmente, a vocação literária de João Ubaldo Ribeiro foi questionada pelo pai, que não aceitava a profissão do filho, mas também pelo próprio escritor, que não se mostrava seguro de suas escolhas, da qualidade de suas obras e, sobretudo, de sua condição de romancista. Apesar de escrever textos literários, ainda que pequenos, desde a infância, produzindo e publicando alguns contos durante a juventude e muitos livros na vida adulta, o autor “vivia preocupado e inseguro, sem saber se tinha vocação mesmo para a Literatura”¹²⁹.

A princípio, a habilidade e o apreço pela escrita não se mostraram suficientes para o autor considerar-se verdadeiramente um ficcionista. A certeza do desejo de se tornar literato chegou apenas anos mais tarde. Nesse processo, Glauber Rocha desempenhou papel determinante, influenciando-o e incentivando-o a escrever

¹²⁷ Idem, p.101.

¹²⁸ RIBEIRO, João Ubaldo. Entrevista a Alice Raillard publicada no n.º. 484 da revista *La Quinzaine Littéraire* (Paris, abr. 1987) In: VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p.115.

¹²⁹ Fala de João Ubaldo Ribeiro sobre a sua vocação literária. VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p. 36-37.

profissionalmente. Por esse motivo, é considerado, pelo escritor, a sua principal motivação para começar a produzir com intuito de se tornar um romancista:

Eu sempre gostei de escrever, embora não pensasse numa carreira de escritor profissional, o que só ocorreria décadas depois, por volta de meus quarenta anos (antes disso, eu já tinha publicado uns três livros e alguns contos, mas sempre achando que seria uma atividade paralela). Meus motivos para escrever foram os elogios que eu recebia de quem lia meus textos “privados”, a convicção de meu amigo Glauber de que eu era um escritor¹³⁰.

O apoio e o estímulo do amigo foram fundamentais para o escritor se firmar como romancista, principalmente durante o processo de produção do seu primeiro romance, *Setembro não tem sentido*, como confessou João Ubaldo Ribeiro:

Quando contei que estava pensando em escrever um romance que se passava na Semana da Pátria ele me incentivou muito. Comecei o livro e dava capítulos para Glauber ler. Ele fazia pose enquanto lia e murmurava: “Demais... Genial...” Era o máximo, para mim, mesmo sabendo que ele estava exagerando¹³¹.

Uma vez finalizada, depois de cinco anos na gaveta, a obra foi publicada em 1968, graças ao empenho de Glauber Rocha, que convenceu o romancista Flavio Moreira da Costa a interceder pelo seu lançamento junto aos editores do Rio de Janeiro e redigiu uma nota prévia auspiciosa, apontando tratar-se da estreia de um romancista promissor.

Por conta de todo esse envolvimento, Glauber Rocha chegou a ser apontado pela crítica da época como o verdadeiro autor do livro. Cercado por polêmicas e críticas, *Setembro não tem sentido* deu início à trajetória literária de seu autor como romancista. Com essa obra, o jornalista, cronista e contista passou a ser reconhecido também como romancista pelo público e pela crítica, firmando-se no cenário da ficção brasileira como tal.

Apesar da importância desse romance de estreia – que no seu ano de publicação já foi considerado um dos cinco melhores romances pelo *Jornal do Brasil* –, João Ubaldo Ribeiro não se mostrava satisfeito com a obra. Não a renegava, porém, fazia

¹³⁰ OLIVEIRA, Juvenal Batella de. *Op. cit.*, p. 524.

¹³¹ VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p.34.

questão de reiterar que se tratava de “um livro com todos os cacoetes de uma obra de juventude”¹³².

Essa resistência do autor em aprovar o romance, decerto, se deu não somente por se tratar de um livro escrito quando tinha apenas dezenove anos, mas devido ao fato das pesadas críticas que o romance sofreu, ao ser apontado como um texto de engajamento óbvio e panfletário, o que parece categórico e redutor diante da qualidade literária da obra. Comunga dessa ideia João Luís C. T. Ceccantini, que ressalta:

Ainda que seja obra típica de geração e, em certa medida, datada, tem efetivamente qualidades estéticas que fazem com que possa ser lida ainda hoje com prazer maior que o da mera fruição de seu papel histórico ou o do reconhecimento de fortes ecos de Graciliano Ramos (sobretudo o de *Angústia*) no jovem escritor. João Ubaldo Ribeiro, ao contrário do que ocorre em boa parte da produção coetânea, a *Setembro não tem sentido*, não envereda pelas trilhas de um engajamento óbvio ou panfletário. Seu texto cria um cacofônico painel urbano do meio intelectualizado da capital baiana na época, que, nos seus acordes dissonantes, soa ainda hoje perturbador¹³³.

O literato, todavia, não reconhecia a importância dessa sua obra. Num ciclo de conferências na Academia Brasileira de Letras, intitulada *Como escrevo* – quando contou um pouco da sua trajetória literária e do seu processo de escrita –, declarou que passou a se considerar um romancista de fato apenas a partir do seu segundo romance, *Sargento Getúlio*¹³⁴ (1971), e esclareceu:

De qualquer forma, eu não tinha certeza que prosseguiria com aquilo [ser escritor], foi um livro nervoso, um livro de adolescente quase, eu acho que eu tinha dezenove quando comecei a rabiscar as primeiras coisas, comecei a bater as primeiras coisas e eu devia ter vinte dois ou vinte e três quando acabei. [...] Eu não tinha certeza de que realmente, como se diria, aquela era a minha, até que chegou *Sargento Getúlio*¹³⁵.

Para o autor, o seu segundo romance representava não só a sua consolidação como romancista, mas também a confirmação para a crítica – que cobrava um próximo

¹³² Ibidem.

¹³³ CECCANTINI, João Luís C. T. Brava gente brasileira. In: VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p. 107.

¹³⁴ Esse romance foi inspirado num episódio ocorrido na infância do autor, envolvendo um sargento chamado Cavalcanti, que recebeu dezessete tiros num atentado em Paulo Afonso, na Bahia; resgatado pelo pai de João Ubaldo Ribeiro, então chefe de polícia de Sergipe, chegou com vida em Aracaju, como confessa o próprio autor: “Vocês sabem, a história se passa em Sergipe, onde eu vivi, e tem muito a ver com um episódio acontecido com meu pai”. Ibidem, p. 42.

¹³⁵ RIBEIRO, João Ubaldo. *Como eu escrevo. Op. cit.*

livro e questionava a sua carreira como tal – e para si próprio de que não era “um romancista de um romance só”, como conta:

O *Sargento* começou porque eu queria saber se era romancista mesmo. Quando publiquei *Setembro não tem sentido*, pensei: “E agora? Será que eu sou romancista de um romance só?” Precisava provar para mim mesmo que não era¹³⁶.

Na produção de *Sargento Getúlio*, João Ubaldo Ribeiro pôde contar, mais uma vez, com a ajuda do amigo de infância, pois como sempre acontecia, era ele o primeiro leitor, avaliador e crítico de seus textos. Glauber Rocha participou e influenciou não só na produção do primeiro romance do autor, mas na sua vida acadêmica, literária e profissional de maneira mais ampla - colaborou “em todos os campos”¹³⁷, como dizia o escritor.

Essa relação de companheirismo e cumplicidade se estendia ao âmbito pessoal, conforme revelou o itaparicano: “Ele me adotou. Era um homem extraordinário, amigo, amigo mesmo. Nós falávamos tudo. Glauber participava da minha vida o tempo todo”¹³⁸. Em carta ao amigo, demonstra a proximidade de ambos:

Salvador, 14 de março de 1979

Meu querido amigo Rocha,

Escrevo-lhe hoje, no dia do seu aniversário, porque suponho que todo homem tem direito de receber a carta de um amigo, no dia em que faz 40 anos. Claro não é mais hoje, porque a carta leva tempo, mas estou escrevendo hoje. [...] Meu querido amigo, tenha um feliz aniversário, uma digna existência, uma cabeça leve. Telefone para Caetano Veloso, xxx, telefone novo dele, e peça que ele lhe cante uma canção de aniversário, tendo você direito a isso por ser baiano, um grande homem, e porque todos nós, seus poucos amigos, lhe temos incendiado amor fraterno. Daqui, não o esquecemos. Beijos para Paula e para todos, principalmente Paloma, Lúcia e Adamastor, e continuamos a ser *homens familiares*, nordestinos e religiosos.

Com saudades espessas,

JU¹³⁹

¹³⁶ VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p.36.

¹³⁷ *Idem*, p.32.

¹³⁸ *Idem*, p.33.

¹³⁹ ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.644.

Os sonhos de juventude, a origem, os ideais e as histórias de vida aproximaram os dois baianos, que cultivaram a amizade até a morte do cineasta, no dia 22 de agosto de 1981, no Rio de Janeiro, por complicações broncopulmonares, depois de ser trazido de volta ao Brasil, após um período internado num hospital de Lisboa, momento que João Ubaldo Ribeiro estava presente e acompanhou de perto¹⁴⁰. Sobre a ausência de Glauber Rocha, lamenta¹⁴¹, dizendo que o amigo o inventou, afirmativa que sempre fazia questão de destacar:

Quando Glauber morreu, eu morava numa área nova em Lisboa, de grandes avenidas, perto da Avenida da República, da Avenida de Roma, em Lisboa, e eram uns espaços amplos, e eu me lembro que se tornavam mais amplos ainda, por causa do vazio imenso que eu sentia, porque eu perdi como se fosse alguma coisa que era parte da minha vida realmente, porque eu descobri, nesse dia – eu sabia disso, mas descobri com vividez no dia – que eu escrevia pra ele, a referência era Glauber. Que dizer, eu mostrava a ele, se ele não gostasse, eu me desanimava um pouco; se ele gostasse, a opinião das outras pessoas já não interessava muito. Eu senti uma falta horrorosa e *Glauber me inventou realmente*¹⁴².

A crítica se apropria desse apontamento do autor, numa perspectiva pejorativa, com o intuito de desmerecer a sua condição de romancista. João Ubaldo Ribeiro, contudo, não contestou esse posicionamento, mas o utilizou para reconhecer a importância do amigo na sua trajetória literária, reiterando: “Eu sou uma invenção de Glauber Rocha”¹⁴³, o que não deveria ser visto como motivo de vergonha, nem fazia dele um romancista menor.

E assim, além das desconfianças do pai e da própria insegurança, a crítica, como não podia deixar de ser, também colocou em xeque a qualidade das obras de João Ubaldo Ribeiro e a sua vocação literária, mesmo que ora se vendo obrigada a reconhecer o talento e a originalidade do ficcionista.

Como dito, já nos textos iniciais do autor, a crítica se viu dividida, mas percebeu que estava diante de um escritor de futuro promitente. Seu primeiro romance deixou dúvidas, ao ser considerado um texto de um engajamento óbvio. Com *Sargento Getúlio*,

¹⁴⁰ Desse episódio, João Ubaldo Ribeiro escreve o artigo “A verdade sobre o caso Glauber Rocha”, publicado no *O Globo*, em 16 de agosto de 1981.

¹⁴¹ Convivendo com o amigo desde a infância até os seus últimos dias, anos mais tarde, quando questionado qual pessoa ressuscitaria, João Ubaldo Ribeiro responde: “Glauber Rocha”. In: OLIVEIRA, Juvenal Batella de. *Op. cit.*, p. 524.

¹⁴² RIBEIRO, João Ubaldo. Entrevista ao programa *Roda Viva*. *Op. cit.* (Sem grifo no original).

¹⁴³ VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p. 32.

Vila Real e *Viva o povo brasileiro*, porém, o romancista recuperou a confiança da crítica, fato que não empolgava o autor, mas antes demonstrava o pouco conhecimento dos críticos para realizarem as análises:

Hoje eu acho que a crítica não tem estatura para ser coisa alguma. Claro, existem as honrosas exceções de sempre, mas se você pegar o conjunto, vai concluir que as resenhas no Brasil estão muitas vezes entregues a pessoas primárias, que não leram nada, não conhecem nada. Você citou a crítica a *Viva o povo*: mesmo nesse caso, eu me sentia na época um pouco desanimado¹⁴⁴.

Se mesmo diante da extensa e entusiasmada recepção dessas obras, o autor continuava desanimado, a desconfiança da crítica mais uma vez se instaurou. Diante de obras tão notórias, manter o nível seria um desafio, e o questionamento logo surgiu: “Por que tantos escritores brasileiros têm seu melhor momento no início de carreira?”¹⁴⁵. João Ubaldo Ribeiro, novamente, como se repetiu em toda a sua trajetória literária, viu-se diante de uma crítica que questiona e duvida da qualidade de suas produções e de sua condição de romancista.

A partir do seu quinto romance, *O sorriso do lagarto*, o literato começou a frustrar, de maneira mais significativa, as expectativas que a crítica construiu do escritor baiano promissor dos anos sessenta, autor de romances aclamados, como foram os três anteriores. Com uma linguagem mais urbana e contemporânea, características também aplicadas à temática e ao contexto da obra, que se ambienta em uma Itaparica mais moderna, o ficcionista surpreende, e a crítica se sente enganada.

Analisando esse quadro, Juvenal Batella atribui essa rejeição imediata da crítica, que considerou o texto mais legível e menos regionalista, às mudanças de forma e de temática desse quinto romance do itaparicano. Para o estudioso, com esse livro, João Ubaldo Ribeiro inicia uma ampliação de enfoques e contextos e uma nova relação com a Literatura:

A literatura de João Ubaldo, com *Sargento Getúlio*, *Vila Real* e *Viva o povo...* manteve relativamente estáveis esses três fatores, que só a partir de *O sorriso do lagarto* se alteram, ou seja, “a experiência prévia” de seu público leitor quanto à “forma” e à “temática de obras

¹⁴⁴ Idem, p.47.

¹⁴⁵ MARETTI, Eduardo. Ciências versus religião na Bahia de João Ubaldo. *O Estado de São Paulo*. 16 nov. 1898. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19891116-35198-nac-0064-cd2-4-not/busca/Ci%C3%A4ncia+versus+religi%C3%A3o+Bahia+Jo%C3%A3o+Ubaldo>. Acesso em: 14 de jul. de 2016.

anteriores” não serviu para olhar sobre a nova obra, que manteve outra relação “entre linguagem poética e linguagem prática”, com evidente preponderância da última sobre a primeira. Eu penso sobretudo em *Vila Real* como obra em que a linguagem poética não deixa espaço para qualquer linguagem prática¹⁴⁶.

O romancista, dessa forma, rejeitou o rótulo de regional ou tradicional¹⁴⁷, não se comportando como um escritor regionalista, com foco em universos e linguagens populares, conforme esperado. Pelo contrário, surpreendia a cada romance, o que possivelmente desestabilizava e surpreendia negativamente a crítica, que se sentia frustrada a cada tentativa de catalogá-lo.

Se essas características lhe rendiam reprovações, eram também as responsáveis por dividir opiniões quando o assunto era a obra de João Ubaldo Ribeiro. Isso porque, devido ao seu caráter inovador e inconstante, o escritor era muito elogiado por outra parcela da crítica, como aponta Batella: “E é por isso, talvez, por nunca ter sido um romancista tradicional, do modo como o foi Amado, que tenha sido tão festejado pela crítica”¹⁴⁸.

As comparações com o conterrâneo mais velho, assim, se tornaram inevitáveis. Jorge Amado, inclusive, foi também, ao lado de Glauber Rocha, responsável pelo apoio e incentivo iniciais a João Ubaldo Ribeiro, que conta:

Foi ele quem primeiro acreditou em mim, desde os meus 17 anos, foi ele que, vendo registrar-me num hotel, olhou o item onde eu declarava timidamente que minha profissão era jornalista, pegou a ficha, rasgou-a e disse:
- Jornalista é muito bom, mas não é o que você é. Bote aí ‘escritor’, você é escritor¹⁴⁹.

No ano seguinte, o romancista já consagrado e o jovem escritor de dezoito anos dividiriam a publicação de um livro, *Panorama do conto baiano*, já citado alhures, composto por histórias escritas por literatos baianos. Nessa ocasião de estreia, Jorge Amado, mais uma vez, procurou incentivá-lo:

¹⁴⁶ OLIVEIRA, Juvenal Batella de. *Op. cit.*, p. 409.

¹⁴⁷ O termo tradicional, aqui, é utilizado no sentido de constância das temáticas e formas literárias nos romances, mesmo sabendo que cada obra possui sua própria perspectiva e singularidade.

¹⁴⁸ OLIVEIRA, Juvenal Batella de. *Op. cit.*, p. 413.

¹⁴⁹ RIBEIRO, João Ubaldo. “Jorge Amado e eu”. *O Globo*, 12 ago. 2001. Disponível em: <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/joao-ubaldo-ribeiro/jorge-amado-e-eu.php>. Acesso em: 13 jul. 2016.

Quando foi publicado o primeiro conto de minha autoria, houve um lançamento na sede da Imprensa Oficial. O livro incluía contos de escritores famosos, entre eles o próprio Jorge Amado, e outros mais obscuros, como eu, que tinha 18 anos. Compareci à cerimônia, mas fiquei todo tímido, escondido perto da janela que dava para a praça. Jorge Amado me viu e foi em minha direção. Ele apertou minha mão, pegou um livro, abriu no meu conto e perguntou: “Me dá um autógrafo?”. Fiquei tão nervoso que nem me lembro o que foi que escrevi¹⁵⁰.

Desde então, os dois solidificaram uma parceria de amizade até a morte de Jorge Amado, que acompanhou e colaborou com a formação literária e acadêmica do escritor mais jovem. Em carta a Glauber Rocha, escreveu:

Nosso João Ubaldo está indo para aí [Europa] com a mulherzinha dele, encantadora. Enquanto você não viajar cuide do João, ele está precisando de braço e coração amigos. Estou futucando para conseguir uma bolsa para ele em Lisboa, assim ficará perto de Paris e de você¹⁵¹.

Jorge Amado continuou escrevendo cartas em prol do amigo, porém, dessa vez, para fazer campanha a favor de João Ubaldo Ribeiro na Academia Brasileira de Letras. Alcançando êxito na empreitada, depois de meses de campanha, foi ele quem recebeu o novo acadêmico no dia de sua posse, em oito de junho de 1994, ocupando a cadeira de número 34, do jornalista Carlos Castello Branco.

A respeito dessa época, numa conferência na Academia Brasileira de Letras, em homenagem ao centenário de nascimento de Jorge Amado, o acadêmico Roberto Venâncio Filho comenta sobre a afinidade e amizade entre os dois baianos, dizendo:

Eu posso testemunhar um fato, que quando da candidatura de João Ubaldo Ribeiro à Academia, Jorge Amado estava em Lisboa, e foi, assim, um maior cabo eleitoral. Ele passava telegramas perguntando e exigia providências. E afinal, ficou muito contente com a vitória de João Ubaldo Ribeiro¹⁵².

¹⁵⁰ _____. “Quem não morre fica velho”. Entrevista a revista *Gente*, em comemoração aos seus setenta anos e do relançamento do romance *Viva o povo brasileiro*. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/582/artigo190740-2.htm>. Acesso em: 11 de jul. de 2016.

¹⁵¹ Carta datada de 20 de junho de 1980. In: ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p.669.

¹⁵² VENÂNCIO FILHO, Roberto. “5º Ciclo de Conferências - A memória reverenciada: Jorge Amado e a invenção do Brasil”. Disponível em: <http://www.academia.org.br/noticias/abl-homenageia-jorge-amado-em-conferencia-do-ciclo-memoria-reverenciada>. Acesso em: 15 de jul. de 2016.

Além de precursor e amigo de João Ubaldo, Jorge Amado foi também sua fonte de referências, exercendo, naturalmente, influência¹⁵³ sobre ele. Na literatura do escritor itaparicano – não substancialmente no sentido das temáticas, mas principalmente na sua condição como escritor – encontram-se ecos de seu conterrâneo mais velho.

Ainda que mediante um processo criativo particular, João Ubaldo Ribeiro construiu uma obra que, embora seja única e singular, não é produto de sua originalidade individual, mas fruto de suas leituras e influências, entre elas¹⁵⁴, Jorge Amado. Não se trata de uma apropriação passiva, resultando num produto reflexo, mas de uma relação de influência que se dá num movimento no qual um texto é sempre leitura de outro. Como destacado por Harold Bloom¹⁵⁵, o sentido de um texto está sempre entre textos, o que não invalida a singularidade de cada escritor e de sua obra.

Aliás, cabe ressaltar que a figura do leitor também se mostra importante nesse movimento de influência, que não se dá apenas no processo de produção, mas também no de recepção. Pois é o leitor, que tendo lido os autores, consegue identificar essa influência. Caso contrário, mesmo quando ela existir, não será percebida.

Tendo em vista que a Literatura é um “sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores” que “só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a”¹⁵⁶, muitas particularidades diferenciam e singularizam João Ubaldo Ribeiro e Jorge Amado, pois como destacou o primeiro: “Pertencemos a famílias literárias diferentes”¹⁵⁷. Discutindo essas diferenças¹⁵⁸, Batella destaca:

¹⁵³ O termo *influência*, aqui, não é usado no sentido de imposição, tutela ou processo reducionista, mas compreendido a partir dos pressupostos de Harold Bloom, para quem a influência é um fenômeno natural, inevitável e benéfico que acomete todo escritor durante seu processo criativo, mesmo que de maneira mais ou menos consciente. Assim, o crítico cunha o termo *angústia da influência*, compreendendo a intertextualidade numa concepção mais ampla e questionando o conceito tradicional de originalidade. BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

¹⁵⁴ Mesmo que João Ubaldo Ribeiro negasse essas influências, sempre rejeitando qualquer comparação de seus romances com outros, são muitos os trabalhos que analisam a obra do autor numa perspectiva comparatista, buscando identificar a influência recebida por outros escritores e, conseqüentemente, as relações de seus livros – que se mostram inevitáveis, apesar da rejeição do autor. Entre esses trabalhos estão os dos estudiosos: Eneida Leal Cunha, que analisa o romance *Viva o povo brasileiro* em comparação com os textos modernistas da década de vinte; Idilva Maria Pires Germana, que compara esse mesmo romance com *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto; Juvenal Batella de Oliveira, que investiga as proximidades e diferenças entre o escritor e Jorge Amado; Wilson Coutinho, que analisa a obra de Ribeiro em confronto com a de José de Alencar. Nessa mesma perspectiva, outros trabalhos poderiam ser citados, contudo, os exemplos acima são suficientes para evidenciar as diversas e muitas influências que o escritor itaparicano sofreu de outros autores, sempre “lendo, decifrando e deformando” suas obras, para usar as terminologias de Antonio Candido.

¹⁵⁵ BLOOM, Harold. *Op. Cit.*

¹⁵⁶ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 83.

¹⁵⁷ TIMM, Nádia. “Shakespeare com sotaque baiano”, *O popular*, 14 mai.2002. In: OLIVEIRA, Juvenal Batella de. *Op. cit.*

Esse “romance tradicional” que Jorge Amado sempre praticou poderia ter sido, mas não foi, o tipo de romance praticado por João Ubaldo, que de algum modo conseguiu furar a malha cerrada do realismo mais “certinho” que praticava seu compadre Jorge Amado¹⁵⁹.

João Ubaldo Ribeiro, então, sobrepuja as meras relações objetivas e circunstanciais da influência recebida de Jorge Amado, já que apresenta uma nova forma de fazer literatura. Ou melhor, oferece uma literatura com outras formas e conteúdos temáticos, de modo que os textos dos dois autores não se confundam ou se assemelhem de maneira rasa ou óbvia.

As diferenças literárias, porém, não afastavam os amigos baianos, antes o contrário. “Oficiais do mesmo ofício, artistas da mesma arte”¹⁶⁰, como disse o escritor itaparicano, a relação que mantinham tornou-lhes mais do que colegas de profissão, pois além da influência na vida literária, cultivavam também afinidades pessoais. João Ubaldo Ribeiro fazia questão de destacar que Jorge Amado era, antes de tudo, seu amigo.

Por conta de tudo isso, o escritor experiente era constantemente apontado como pai ou padrinho literário do mais novo. Se no passado foi levantada a hipótese de Glauber Rocha ser o verdadeiro autor dos romances de João Ubaldo Ribeiro, dessa vez, coube a Jorge Amado ocupar esse lugar. Somadas a essas colocações, o suposto apadrinhamento era considerado pela crítica como fundamental para as vendas dos livros do romancista itaparicano.

A insistência nesse assunto incomodava o itaparicano, que não fazia questão de esconder o desconforto. Quando questionavam se Jorge Amado havia lhe apadrinhado – pergunta geralmente feita em tom de afirmativa –, respondeu:

Jorge Amado nunca me apadrinou, Jorge Amado era meu amigo e compadre. Jorge Amado não apadrinhava ninguém a não ser num sentido muito genérico, ele apadrinhava a todos, ele era um homem extremamente generoso e se interessava por todos os jovens que faziam Literatura ou faziam arte em geral em Salvador na Bahia. Então, ele sempre estimulou a todos, com equanimidade, com

¹⁵⁸ As particularidades que distinguem esses escritores são muitas e muito diversas, analisá-las com mais afinco, demandaria outra perspectiva de análise, que se afastaria e comprometeria o objetivo desse trabalho. Diante disso, optou-se por uma abordagem sumária desse assunto.

¹⁵⁹ OLIVEIRA, Juvenal Batella de. *Op. cit.*, p.413.

¹⁶⁰ RIBEIRO, João Ubaldo. “5º Ciclo de Conferências - A memória reverenciada: Jorge Amado e a invenção do Brasil”. *Op. cit.*

generosidade, e com alegria, mas nunca me patrocinou, Jorge Amado era meu amigo¹⁶¹.

Outro assunto que dividia a crítica, repercutindo negativamente, mas caro a João Ubaldo Ribeiro, era o questionamento da sua condição de escritor profissional. Isso porque, mesmo sendo mal interpretado, o autor declarava, frequentemente e com muita naturalidade, que escreveu alguns de seus textos por encomenda, como peças radiofônicas na Alemanha e o seu notório romance *A casa dos budas ditosos*. Certa vez, sobre o processo de escrita desse livro, revelou: “A minha inspiração, na verdade, foi o cheque” e continuou: “eu escrevo por dinheiro, eu escrevo para sobreviver, eu escrevo o que eu quero, mas é de que eu vivo. Eu vivo disso”¹⁶².

Por declarações como essa, a leitura feita e difundida pela crítica era de que o ficcionista enxergava a arte como um comércio, o que lhe rendeu duras reprovações. Compreender e aceitar um romancista que escrevia por dinheiro e assumia isso, parecia constituir-se algo improvável. Ao analisar a posição social do escritor brasileiro, compreendendo o seu fazer como um trabalho de criação literária, Antonio Candido critica essa concepção romântica de Literatura:

Frequentemente tendemos a considerar a obra literária como algo incondicionado, que existe em si e por si, agindo sobre nós graças a uma força própria que dispensa explicações. Esta idéia elementar repousa na hipótese de uma virtude criadora do escritor, misteriosamente pessoal; e mesmo quando desfeita pela análise, permanece um pouco em todos nós, leitores, na medida em que significa repugnância do afeto às tentativas de definir os seus fatores, isto é, traçar de algum modo os seus limites¹⁶³.

Em consonância com Candido, numa postura contra a visão romantizada de que o literato escreve apenas por inspiração – o que o itaparicano chamava de neoromantismo brasileiro –, João Ubaldo Ribeiro questionava o fato das artes na modernidade não poderem ser feitas por encomenda¹⁶⁴, já que, historicamente, essa era uma prática comum. Argumentado a esse respeito, cita Shakespeare como exemplo:

¹⁶¹ _____. “João Ubaldo Ribeiro”. Entrevista concedida a Editora Saraiva, 04 fev. 2010. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Videos/Post/43131>. Acesso em: 11 de jul. de 2016.

¹⁶² _____. “João Ubaldo Ribeiro”. Entrevista ao programa *Roda Viva*. *Op. Cit.*

¹⁶³ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 76.

¹⁶⁴ Debatendo a esse respeito, o ficcionista declarou que considerava “encomenda a servidão semanal de escrever uma crônica com a obrigação de fazer com o mesmo tamanho e sem poder fazer bobagem”. RIBEIRO, João Ubaldo. Entrevista ao programa *Roda Viva*. *Op. cit.*

Mas olhando lá trás, você veja, por exemplo, houve maior mercador do que Shakespeare? Shakespeare escrevia para o público, fazendo pesquisa de mercado, emendando os textos de acordo com a reação do público, pedindo uma mãozinha aqui e ali, procurando histórias para contar, plagiando literalmente trechos alheios inteiros, botando gente de chapéu em Roma antiga, mas era Shakespeare. Toda arte da Renascença foi feita por encomenda¹⁶⁵.

Para o ficcionista, que dizia pertencer à linhagem de Dumas, Dickens e Walter Scott, romancistas que escreveram por dinheiro, o ofício de escritor é uma atividade fruto do esforço, cansaço e trabalho, que deve ser rentável e remunerada, até para a sua própria sobrevivência. Defendia que a Literatura – como um todo, mas principalmente no Brasil – precisava ser dessacralizada e que o escritor não deveria ser visto como um “ser privilegiado, porta-voz das musas ou figura transcendente”¹⁶⁶.

Essa postura do autor na contramão da visão romântica a respeito do fazer literário também se aplicava quando o assunto era o seu processo de criação. Nunca tratando a sua profissão solenemente, dizia que a falta de planejamento constituía-se uma característica da sua vida e da sua literatura; isto é, afirmava não projetar seus livros, não no sentido de uma organização prévia a ser seguida. De acordo com ele, sua escrita se dava de modo prático e pouco organizado:

Depois desse tempo todo em que tenho escrito, eu só sei do seguinte: me vem a cabeça um tema qualquer, cujo foco eu não sei, ao qual eu não sei que foco dar ou que enfoque darei, fica aquela coisa, uma espécie de fantasma, uma nuvenzinha me perseguindo durante algum tempo. E a rotina é esta: eu chamo minha mulher ou me aproveito de algum amigo que esteja por acaso lá em casa e começo a mentir abundantemente a respeito daquele negócio que eu quero escrever. É mentira porque eu sei, hoje a experiência me diz, que eu não vou escrever nada daquilo, mas eu fico falando com ela, escrevendo, e, um belo dia, eu não sei direito como é, eu sento e só sei fazer assim: boto o título, boto a dedicatória e boto uma epigrafe, que não é de ninguém¹⁶⁷.

Essa despreocupação com o planejamento, entretanto, não comprometia o rigor do processo de produção em que o autor escrevia seus livros, sempre cercado de dicionários, à procura da palavra exata, e de almanaques e calendários, para saber, por exemplo, em que dia da semana caiu a data de uma cena que estava escrevendo. O

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ RIBEIRO, João Ubaldo. Entrevista à *GloboNews*. *Op. cit.*

perfeccionismo meticuloso do romancista fez com que ele, como conta, escrevesse o primeiro capítulo do romance *Sargento Getúlio* dezessete vezes.

Explicando de que maneira a produção de um livro se dava, dizia que não era ele que escolhia os livros, mas sim o inverso. No entanto, para não parecer uma visão romantizada, fazia questão de explicar que com isso não compreendia o fazer literário como um processo ritualístico ou sagrado. E continua: “Eu penso que vou fazer isso [planejamento], mas aí vou escrevendo, quero matar um sujeito e ele não morre, quero casar um, ele não casa, os personagens ficam assumindo”¹⁶⁸.

Os livros, dessa forma, assaltavam seu criador. Situação que acontecia com muita frequência, de modo que hoje a obra de João Ubaldo Ribeiro se constitui vasta. E, se no começo da carreira, a vida literária ainda era uma incerteza para o jovem escritor, depois de quase toda a vida escrevendo, confessa: “Se alguém chegasse para mim e dissesse que eu não poderia escrever mais, seria insuportável”¹⁶⁹.

Diante de um escritor versátil, polêmico e inovador – um escritor sem cara de escritor, como se autointitulava – a crítica, que o autor considerava “careta, subordinada e satélite”¹⁷⁰, se mostrou dividida. Com sua pretensão natural e inevitável de totalizar e catalogar as coisas, viu em João Ubaldo Ribeiro um desafio no cumprimento de sua função. Em virtude disso, se apresentava sempre ambígua, ora reconhecendo o talento e potencialidade do autor, ora se anunciando descrente e resistente à qualidade e permanência do romancista na Literatura brasileira.

A tentativa de emoldurá-lo em um movimento literário seria também um desafio. A obra itaparicano insere-se no panorama da segunda metade do século XX. Escrevendo na contemporaneidade, é considerado um escritor moderno. Contudo, mesmo reconhecendo ser filho de tudo o que veio antes dele, o autor se dizia muito mais voltado para os clássicos do que para o Modernismo. Negando ter sofrido influência desse movimento, avaliando ser um escritor mais apegado ao barroco, ressalta:

Eu sou barroco pela própria natureza, ou pela própria formação. Nenhum baiano está imune ao barroco. É muito difícil. Nem que seja para reagir – o barroco está ali. [...] É curioso: eu me sinto completamente barroco. Eu sou chegado num tipo de escrita em que coloco o predicado aqui e o objeto lá longe. Quando isso é bem jogado é uma beleza. Mostra a riqueza da língua¹⁷¹.

¹⁶⁸ _____. Entrevista ao programa *Roda Viva*. *Op. cit.*

¹⁶⁹ _____. Entrevista a revista *Gente*. *Op. cit.*

¹⁷⁰ VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p. 47.

¹⁷¹ *Ibidem*, p.37.

Compartilhando dessa opinião, está o também baiano Antonio Riseiro, que considera João Ubaldo Ribeiro um escritor essencialmente barroco. Analisando a influência barroca na obra do romancista, avalia:

Um mundo em processo de permanente mestiçagem genética e simbólica, etnias e signos em rotação ensolarada, numa sociedade escravista e colonial. Desse mundo nasceu o barroco sincrético de Gregório de Matos. Nesse mundo alargou-se, para de trópicos e raças, a antropologia barroca de Vieira. E daí, em última análise, desde solo inaugurado por Gregório e Vieira, que irão florescer em diversas regiões da produção estética brasileira – da literatura ao cinema. Em meio a elas, *Viva o povo brasileiro*¹⁷².

O barroco que se faz referência aqui, o que o escritor diz ser, e como lembra, “Nenhum baiano está imune”, não é o movimento literário e artístico que se convencionou chamar de Barroco. É o barroco enquanto conceito complexo, plural e contraditório por si mesmo, como manifestações artríticas e culturais em constante transformação, que se manifestam e se estendem pelo tempo, tendo em vista a impossibilidade de se manter dentro de um determinado período histórico e sobre um único rótulo manifestações representativas diversas¹⁷³.

Nessa perspectiva, o fazer literário de João Ubaldo Ribeiro pode ser lido como uma prática neobarroca¹⁷⁴, em consonância com Severo Sarduy, para quem “ser barroco hoje significa ameaçar, julgar e parodiar a economia burguesa”, como fez o literato através de seus textos, bem como “ameaçá-la, julgá-la e parodiá-la no seu próprio centro e fundamento: o espaço dos signos, a linguagem, suporte simbólico da sociedade e garantia do seu funcionamento através da comunicação”¹⁷⁵.

Considerar o que o autor diz sobre a sua obra, contudo, não anula outras possibilidades de interpretação, pois como ele próprio confessou: “Eu não sou uma

¹⁷² In: VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p. 93.

¹⁷³ O mesmo se aplica as demais correntes literárias, como as citadas neste trabalho: Romantismo, Realismo e Modernismo, que foram categorizados dessa maneira pela historiografia literária, mas que não se constituíram como um movimento regular e homogêneo dentro de sua época.

¹⁷⁴ No seu texto “Barroco, neobarroco e outras ruínas”, João Adolfo Hansen questiona os usos do conceito neobarroco, como esse apresentado por Severo Sarduy, considerando-os como noções muitas vezes dedutivas, a-críticas, generalizadoras e vagas e como “o futuro de um pretérito que não houve”. De maneira análoga, o autor questiona os diversos e diferentes usos do termo barroco, que “parecem indicar que há vários modelos de inteligibilidade aplicados segundo pragmáticas diversas”, o que não anula a concepção de barroco e neobarroco adotada neste trabalho, mas antes ajuda a pensá-la de maneira mais ampla e crítica. HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. Disponível em: <http://www.destiempos.com/n14/hansen2.pdf>. Acesso em: 06 de out. de 2016, p.6.

¹⁷⁵ SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, [s.d.], p.93.

fonte autorizada para dizer sobre os meus livros”¹⁷⁶. O fato de João Ubaldo Ribeiro não se sentir identificado com o Modernismo, escrevendo na estilística barroca, como fazia questão de destacar, não nega o caráter moderno de sua literatura.

Da forma ao conteúdo, não há como confundir o que o escritor fez com os que lhe antecederam, pois construiu uma obra inovadora, moderna e original. Isso se deu, principalmente, na linguagem, uma vez que a polifonia¹⁷⁷, a paródia, a ironia, as misturas discursivas, o gosto pelo neologismo, pela palavra rara e pela mescla de signos, como observou Antonio Ríseiro¹⁷⁸, dão um caráter ímpar ao jogo intratextual ubaldiano – além da sua postura e visão moderna de Literatura e do trabalho intelectual do escritor, como chamava.

Essa aventura do romancista pela linguagem lhe rendeu mais uma comparação. Dessa vez, com o reinventor da Língua Portuguesa, Guimarães Rosa, entre seus romances *Sargento Getúlio* e *Grande sertão: Veredas*, respectivamente, uma vez que nessas obras, além das semelhanças entre seus protagonistas, existe uma subversão da linguagem, quase uma criação de uma língua, em que palavras são inventadas e deturpadas. A esse respeito, argumenta Ceccatini:

É como se João Ubaldo tivesse conseguido condensar numa única narrativa o que há de mais contundente na crítica política da geração de 30 e o que há de melhor na *escritura* de Guimarães Rosa, particularmente a de *Grande sertão: Veredas*, romance que, como tem sido apontado pela crítica, trouxe a linguagem para o círculo da invenção mitopoética¹⁷⁹.

Sobre essa relação do itaparicano com a tradição modernista, alguns estudiosos asseguram existir uma inevitável associação da sua obra com o Modernismo. Entre esses, está Eneida Leal Cunha, que relaciona o romance *Viva o povo brasileiro* ao *Manifesto Antropofágico* e aos textos do Movimento Modernista de 1922, ocorrido no Brasil. Para ela, “A fábula antropofágica composta por João Ubaldo Ribeiro dialoga com textos anteriores – próximos e remotos – que elegeram a antropofagia como traço, como símbolo ou como diferença cultural”, e conclui: “O diálogo de *Viva o povo*

¹⁷⁶ RIBEIRO, João Ubaldo. Entrevista a Editora Saraiva. *Op. Cit.*

¹⁷⁷ Polifonia é compreendida nesta pesquisa, a partir dos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin (1997), como fenômeno que se caracteriza por várias vozes sociais que se entrecrocaram no discurso, mas que não se sobrepõem ou se anulam. Para o teórico russo, o gênero literário romance é polifônico por natureza, sendo o dialogismo intrínseco à própria linguagem.

¹⁷⁸ VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁹ Idem, p. 109.

brasileiro com Oswald de Andrade ou com o modernismo da década de vinte não é irônico e desconstrutor, é mais ou menos solidário”¹⁸⁰.

Portanto, ainda que o autor tenha negado a sua veia moderna, se há elementos que consubstanciam as suas produções – além da temática da identidade brasileira que perpassa todos seus romances, mesmo a partir de enfoques distintos –, esses seriam a inovação e a mobilidade. Seria inócua ensaiar uma tipologia para enquadrar João Ubaldo Ribeiro, pois essa classificação, além de ser obrigatoriamente redutora e simplificadora, tenderia a fixá-lo numa posição cristalizada, quando sua obra demonstra ser o contrário.

Nesse constante processo de mudanças por que passou o autor e, por consequência, sua obra, o aspecto da linguagem novamente se destaca. Se no início ele escrevia romances com uma linguagem mais difícil de ser penetrada, com poucos ambientes urbanos e mais preocupado com suas origens e com a função política e transformadora da Literatura, com o passar dos anos¹⁸¹, a obra do romancista se metamorfoseia. Assumindo essas mutações, João Ubaldo Ribeiro as atribui à maturidade adquirida enquanto escritor, mas também as considera consequência das transformações no contexto político brasileiro:

Parece-me ser o resultado de uma maturação. Não acho mais que vou mudar o mundo, mas que vou contribuir para essa mudança comunicando minha tomada de consciência da realidade brasileira. Não considero mais o livro como um fuzil, mas como uma base sobre a qual se pode edificar algo de novo; como uma contribuição ao conhecimento que nós tomamos de nós mesmos enquanto brasileiros e enquanto pessoas¹⁸².

Na análise de Batella, essas mudanças também podem ser apontadas como resultado da visão do romancista da sua condição de escritor como um profissional, como um trabalhador. Discutindo essa questão, o estudioso afirma:

A profissionalização do escritor está relacionada ao mercado consumidor de livros e a um determinado público leitor, que tanto vai

¹⁸⁰ Eneida Leal Cunha analisa mais especificamente a passagem do Capiroca no romance, um índio canibal, que inicialmente comia portugueses, mas que depois de experimentar os holandeses, preferia a carne desses últimos. CUNHA, Eneida Leal. *O imaginário brasileiro: entre a genealogia e a história*. In: *Estampas do imaginário: literatura, cultura, história e identidade*. Rio de Janeiro: PUC, 1993, p.53.

¹⁸¹ Com visto, isso se dá, principalmente, a partir do quinto romance do autor, *O Sorriso do lagarto*.

¹⁸² RIBEIRO, João Ubaldo. Entrevista a Alice Raillard. *Op. cit.*, p.106.

consumir mais livros quanto mais digeríveis e inteligíveis forem esses livros, ou seja, esses argumentos e essas histórias¹⁸³.

Nessa perspectiva, os livros seriam produtos, que para serem vendidos, precisariam atender as expectativas do público consumidor. Isso explicaria as alterações no conteúdo e na forma que passaram os romances do autor, como *O sorriso do lagarto*, o *Diário do farol* e, especialmente, *A casa dos Budas ditosos*, que por “veicularem conteúdos literários facilmente digeríveis, de tramas bem urdidas e lineares”¹⁸⁴, são sucessos de vendas.

Todavia, essas mudanças nas obras do romancista e seu ponto de vista – também defendido por seu colega Antonio Candido – de que “todo escritor depende do público”¹⁸⁵, não comprometem a qualidade e o valor literário da sua obra, bem como não garante o seu reconhecimento. Pois, conforme lembra Silviano Santiago, “O autor de ficção não pode escolher seus leitores. Faz o livro para que possa ser escolhido (ou eleito) pelo leitor”¹⁸⁶, como ocorreu com o ficcionista itaparicano.

Se a aceitação da obra de João Ubaldo Ribeiro por parte da crítica se mostrava inconstante, a do público seguia um caminho diferente. Se não havia como classificar o autor, antes seria improvável ignorá-lo. Dessa maneira, mesmo que às avessas, a crítica acabou cumprindo a função de propagar as produções do escritor que tanto censurava. O reconhecimento e a consagração do literato, conseqüentemente, partiram dos seus leitores – consumidores –, através do crescente número de edições, tiragens, traduções e vendagem de seus livros.

Talvez este seja um dos motivos da resistência da crítica quanto à aceitação do romancista, pois livros que alcançam sucesso de venda são, muitas vezes, considerados populares, a chamada literatura de massa, condição que comprometeria seu valor literário. Nesse mecanismo, para ser considerada uma produção literária de qualidade, a obra precisa ser um objeto de acesso e compreensão restritos para leitores

¹⁸³ OLIVEIRA, Juvenal Batella de. *Op. cit.*, p. 423

¹⁸⁴ Idem, p.425. Discutindo essa “posição profissionalizante do escritor”, Betella ressalta que Literatura acessível do ponto de vista da legibilidade não é sinônimo de acesso ao material livro, principalmente no contexto brasileiro, no qual o livro ainda é considerado um produto caro. Nessa mesma perspectiva, está Silviano Santiago, que discute o fato do livro ser considerado um signo de certo *status* social no Brasil. Para Santiago, quando esse livro é um romance, a situação se intensifica, e conclui: “o objeto livro de ficção (como, aliás, o objeto livro em geral) circula de maneira limitada, deficitária e claudicante no contexto brasileiro”. SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa* (A ficção modernista brasileira). In: _____ *Vale quanto pesa*. Ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 161-174.

¹⁸⁵ Dependência, aqui, não se dá numa relação de subordinação, mas antes, de troca, conforme perspectiva defendida por Antonio Candido, *Op. cit.*, p. 83.

¹⁸⁶ SANTIAGO, Silviano. *Op. cit.*, p. 162.

intelectualizados e especializados, “um artigo de luxo” e “um objeto de classe”, como critica Silviano Santiago.

Esse fenômeno parece atingir vários escritores brasileiros, que mesmo com milhares de exemplares vendidos no Brasil e em dezenas de outros países – sendo objetos de estudos em universidades estrangeiras¹⁸⁷, inclusive –, ainda são matéria de resistente aceitação por parte da crítica e da academia brasileiras¹⁸⁸. Discutindo essa questão, Ana Maria Machado cita Jorge Amado e Érico Veríssimo, que também são chamados, pejorativamente, de escritores populistas pela crítica, mas o que a estudiosa debate se aplica também ao romancista estudado aqui:

Parece-me interessante chamar atenção para esse aspecto [linguagem], antes de mais nada, porque raramente se focaliza a linguagem de Jorge Amado ao falar de sua obra. No entanto, estou convencida de que é com ela que seu leitor se identifica em primeiro lugar. Ela é que seduz de imediato e sai escancarando portas para quem não estava acostumado a ler romances ou livros de muitas páginas. Graças a ela, em grande parte, a obra amadiana dá um passo fundamental para a formação de nosso público leitor e a ampliação do mercado editorial brasileiro – ao lado de outros para quem a crítica também torce o nariz, como Erico Verissimo. Acaba sendo uma das chaves de explicar o extraordinário e prolongado sucesso desse romancista num país de não leitores. Um sujeito que escreve como a gente fala¹⁸⁹.

Como acontece com seus colegas, o fato de João Ubaldo Ribeiro agradar o público leitor parece inviabilizar o reconhecimento da qualidade e do valor literário da sua obra. O romance *Viva o povo brasileiro*, contudo, constitui-se uma exceção¹⁹⁰, pois mesmo configurando-se sucesso junto ao público, foi elogiosamente recebido pela crítica e pela academia, resultando numa vasta fortuna de crítica literária.

¹⁸⁷ A título de exemplo, podem ser citados os trabalhos desenvolvidos pelas estudiosas Rita Orivieri-Godet, na Universidade de Rennes 2, França, e Ana Maria Machado, na Universidade de Oxford, Inglaterra, que se valem, respectivamente, da Literatura de João Ubaldo Ribeiro e Jorge Amado como temas para suas aulas, resultando em trabalhos científicos importantes.

¹⁸⁸ Analisando esse fenômeno, João Ubaldo Ribeiro, em conferência na Academia Brasileira de Letras, avalia: “Parte disso decorre de falta de autorrespeito e autoestima, de que nós padecemos. Em meio a brincadeiras, até deboche, nós aprendemos essa autodepreciação e a repetimos todos os dias. Nós não podemos ter um grande escritor, um grande romancista no panteão mundial dos romancistas. Também padecemos do fenômeno, que eu chamaria de fenômeno Tom Jobim, que disse, numa frase muito conhecida, que sucesso no Brasil é agressão pessoal”. “5º Ciclo de Conferências - A memória reverenciada: Jorge Amado e a invenção do Brasil”. *Op. cit.*

¹⁸⁹ MACHADO, Ana Maria. *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*. São Paulo: Companhia das letras, 2014, p. 15.

¹⁹⁰ De modo semelhante acontece com o romance *Sargento Getúlio*, que também é consagrado junto à crítica literária e aos leitores, mas *Viva o povo brasileiro*, considerado o mais importante trabalho do autor, é, decerto, o seu romance de maior aceitação nesses dois âmbitos.

3.4 Um passeio pelos caminhos analíticos de *Viva o povo brasileiro*

Considerado um dos romances mais importantes da Literatura brasileira, a obra-prima seu autor – seu livro preferido¹⁹¹, inclusive –, *Viva o povo Brasileiro* começou a ser escrito em 1982. O livro, que inicialmente intitular-se-ia *Alto lá, meu general*¹⁹², contou com o incentivo, ainda que inconsciente, do pai de João Ubaldo Ribeiro, com quem o escritor nunca teve um “relacionamento fácil”, como avalia o próprio literato.

Homem “muito autoritário, muito absorvente, muito egocêntrico, mas além de tudo intelectual superior”¹⁹³, o senhor Manoel Ribeiro sempre se envolveu e se preocupou com a educação do filho mais velho, mas procurava, principalmente, direcionar a sua formação intelectual, literária e humanística. Todavia, não aceitava a decisão do primogênito pela profissão de escritor. Por não aprová-la, reagia, de modo geral, muito mal aos livros do filho, como revela o romancista: “*Setembro não tem sentido* foi olhado com uma certa indiferença. Quando publiquei *Sargento Getúlio*, ele disse simplesmente que eu não sabia contar histórias”¹⁹⁴.

Essas atitudes de seu pai podem ser compreendidas como reflexo da postura do avô paterno do literato, que também reprovava as produções de Manoel Ribeiro, afirmando que livros de verdade eram os que “ficavam em pé”:

Não pode deixar de ser feita uma menção aos pais de meu pai, meus avós João e Amália. João era português, leitor anticlerical de Guerra Junqueiro e não levava o filho muito a sério intelectualmente, porque os livros que meu pai escrevia eram finos e não ficavam em pé sozinhos. “Isto é merda”, dizia ele, sopesando com desdém uma das monografias jurídicas de meu pai. “Estas tripinhas que não se sustentam em pé não são livros, são uns folhetos”¹⁹⁵.

¹⁹¹ Questionário Proust com João Ubaldo Ribeiro: Quais de seus livros prefere? *Viva o povo brasileiro*. In: OLIVEIRA, Juvenal Batella. *Op. cit.*, p. 526.

¹⁹² A mudança de título foi uma prática recorrente nas produções de João Ubaldo Ribeiro e merece aqui uma ressalva. Mesmo começando seus livros sempre pelo título, muitos deles tiveram o título modificado antes da publicação, como *Vencecavalo e outro povo*, que se chamaria *A guerra dos Paranaguás*, *Setembro não tem sentido*, que inicialmente recebeu o título de *Semana da pátria*, e *Viva o povo brasileiro*. No caso desse último, que se chamaria *Alto lá, meu general* – frase que o avô do autor, historiador e coronel de Itaparica, teria gritado num célebre episódio da ilha, já que o livro seria baseado nesse fato – foi o único que teve o título modificado pelo próprio escritor, por dois motivos, como disse: pois, durante o desenrolar, o enredo tomou um rumo diferente do que queria dar no começo; somado a isso, o autor confessa que teria mudado o título, também, pelo fato do amigo Glauber Rocha não ter gostado.

¹⁹³ Fala de João Ubaldo Ribeiro sobre o pai. In: VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p.29

¹⁹⁴ Idem, p.30.

¹⁹⁵ RIBEIRO, João Ubaldo. *Op. cit.*, p.47.

Quase como em resposta a essa concepção do avô, de certo modo perpetuada pelo seu pai, o ficcionista produziu o romance *Viva o povo brasileiro*, um calhamaço de seis quilos e seiscentos gramas, em cinco volumes, como possuía os originais, entregues ao seu então editor, Sebastião Lacerda, na ilha de Itaparica, em 1984, sem qualquer solenidade – com cigarro na boca, de bermuda, sem camisa e de chinelo.

Depois de formatada, a obra dispunha de seiscentas e setenta e três páginas, sendo “um livro grande”, como despretensiosamente dizia o literato. Quando perguntado acerca de como surgiu o romance, respondeu¹⁹⁶: “Eu queria escrever um livro grande”, que dedicou ao pai: “eu quis homenageá-lo e botei na dedicatória, pela primeira vez, alguma coisa além do nome da pessoa. Está lá: ‘A Manoel Ribeiro, com admiração’, ele morreu inconformado”¹⁹⁷.

Verifica-se, pois, que o senhor Manoel Ribeiro, mesmo sendo um disciplinador implacável – e possivelmente por isso –, foi fundamental para a construção de *Viva o povo brasileiro*, ainda que não tivesse consciência ou possuísse esse objetivo. A importância do pai de João Ubaldo Ribeiro não se dá apenas nessa obra, mas na sua formação de modo mais amplo¹⁹⁸. Acerca disso, Jorge Amado, que o conheceu, avalia: “Se João Ubaldo é hoje um dos escritores principais do Brasil – e da Literatura contemporânea –, creio que ele o deve, sobretudo, ao pai que, tentando aparentemente contê-lo, lhe deu régua e compasso”¹⁹⁹.

O extenso livro dedicado ao pai estava pronto, mas, o projeto literário de construir uma obra desse porte foi desafiador desde o princípio. O processo de escrita aconteceu com muitas interrupções e contratempos, tendo sido iniciado três vezes. A primeira, quando o autor estava em Portugal. Mais tarde, já no Rio de Janeiro, aconteceu a segunda tentativa de dar início ao romance, mais uma vez frustrada. Como visto, somente em Itaparica, recluso em um sobrado da ilha durante várias horas por dia, o escritor conseguiu finalizar o romance.

¹⁹⁶ Em outra ocasião, em entrevista ao programa *Aprovado*, da rede Globo, João Ubaldo Ribeiro diz que o livro começou com uma brincadeira de um dos seus editores, Pedro Paulo Sena Madureira, que o provocou dizendo que os escritores brasileiros só escreviam livros pequenos para ler na ponte aérea. Em resposta, João Ubaldo Ribeiro disse: “Você quer um livrão? Você vai ver!”. Disponível em: <http://gshow.globo.com/Rede-Bahia/Aprovado/videos/v/aprovado-homenageia-escritor-joao-ubaldo-ribeiro/3521970/>. Acesso em: 10 de ago. de 2016.

¹⁹⁷ RIBEIRO, João Ubaldo. *Op. cit.*, p.47.

¹⁹⁸ Sobre a importância do pai para sua formação, o literato declarou: “Ele de fato se empenhou demais na minha formação. Só que eu diria que ele estava preocupado com minha formação humanista, e não apenas literária”. In: VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p.27.

¹⁹⁹ Depoimento de Jorge Amado sobre o livro *Um brasileiro em Berlim* (1995).

O desafio se deu não apenas pela extensão da obra, mas também se configurou por sua forma, tendo em vista que a mesma é organizada numa ordem cronológica não linear, numa narrativa que abarca muitos períodos da História do Brasil, com vários momentos de clímax e um número farto de personagens. João Ubaldo Ribeiro demonstrava ter consciência do trabalho que o livro lhe impunha, visto que, ao discorrer sobre sua gênese, confessou: “Um dia estava escrevendo *Viva o povo brasileiro*, enlouquecido, já sem saber quem era avô de quem”²⁰⁰.

A respeito da construção desse “romanejo”, como se referiu ao livro no prefácio que escreveu para obra, editor Rodrigo Lacerda relata:

A quantidade de personagens é tal, conta o próprio João Ubaldo Ribeiro, que um deles teve o nome trocado em certa altura do trabalho e depois, por esquecimento, acabou saindo no livro com dois nomes. No entanto, passadas três décadas, nenhum leitor, pesquisador ou estudioso jamais descobriu a partir de que momento a troca se dá, ou mesmo que personagem é esse!²⁰¹

Depois de dois anos de escrita, o romance foi finalizado e publicado em 1984, um período de eventos decisivos para a sociedade brasileira e igualmente marcantes para a vida nacional, ano em que o Brasil completava duas décadas sob o regime da Ditadura Militar, que se aproximava do fim.

Nesse ano, com a sua primeira edição, que saiu com dez mil volumes, esgotada em dias, o romance já mostrou que seria um sucesso com o público leitor. Em menos de quinze dias depois de sua publicação, *Viva o povo brasileiro* ficou em primeiro lugar na lista dos exemplares mais vendidos, permanecendo nessa posição por muitos meses. O êxito na vendagem se repetiu com a segunda tiragem, na semana seguinte, ao findar rapidamente os vinte mil exemplares²⁰².

O sucesso do livro parece indicar uma sociedade ávida por uma produção como *Viva o povo brasileiro*, que ao problematizar questões fundamentais para se entender o Brasil, apresenta várias direções e perspectivas, em contraste com o governo da época, que oferecia – ou melhor, impunha – formulações e respostas fechadas, pouco

²⁰⁰ VÁRIOS AUTORES. *Op. cit.*, p 47.

²⁰¹ LACERDA, Rodrigo. 673 páginas, seis quilos e seiscentos gramas (Prefácio). In: RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p.11.

²⁰² OLIVEIRA, Juvenal Batella de. *Op. cit.*, p.410.

convincentes e de único enfoque. Para o autor, seu romance despontou num período “em que o povo brasileiro estava assumindo a consciência de que o dono aqui é ele”²⁰³.

No exterior, a repercussão e a aceitação da obra não foram diferentes. Quatro anos depois de ser lançada no Brasil, já havia sido publicada na Alemanha, e logo em seguida, nos Estados Unidos ²⁰⁴, na Espanha e na França. A partir de então, continuou sendo reproduzida e reeditada em diversos países²⁰⁵, reafirmando seu reconhecimento junto ao público. Acerca disso, Zilá Bernd e Francis Utéza concluem:

A grande importância de *Viva o povo brasileiro* e sua invulgar repercussão junto ao público leitor nacional e estrangeiro deriva das múltiplas possibilidades de leitura que oferece devido ao cruzamento de aportes culturais que se patenteia nessa obra: elementos próprios das tradições indígena e africana convergem com elementos característicos da tradição ocidental (inclusive com alguns oriundos do paganismo anterior ao cristianismo), estabelecendo, por vezes, diálogo intertextual (quase) explícito com livros fundamentais da herança judaico-cristã, bem como com textos de Homero, Sófocles e Shakespeare²⁰⁶.

Essas “múltiplas possibilidades de leituras” proporcionadas pela obra, além de convertê-la num sucesso do mercado editorial, a tornaram muito felicitada também pela crítica literária.

O romance, desse modo, foi objeto de análise de vários trabalhos acadêmicos, resultando em dezenas de artigos, dissertações, teses e livros de crítica literária escritos e publicados no Brasil e no exterior²⁰⁷. Com diferentes metodologias, esses estudos analisam *Viva o povo brasileiro* sob diversas concepções. Todavia, dois aspectos são evidenciados de maneira mais recorrente, perpassando por grande parte dessas pesquisas de modo convergente.

A primeira perspectiva de investigação que se destaca constitui-se na leitura do romance pelo viés da questão identitária, temática que transcorre toda a obra do

²⁰³ RIBEIRO, João Ubaldo. Entrevista a revista *Gente*. *Op. cit.*

²⁰⁴ Como visto, com tradução do próprio autor. A tarefa de traduzir, ele próprio, *Viva o povo brasileiro* para o inglês foi um trabalho que durou dois anos. E que para o autor foi tão trabalhoso quanto a escritura do romance.

²⁰⁵ O Romance *Viva o povo brasileiro* também foi publicado na Suécia (1991), na Itália (1997), na Finlândia (1993) na Holanda, com cinco edições (1991, 1995, 2002, 2004 e 2009), além de duas edições na Espanha (1898 e 2001) e na França (1989 e 1999).

²⁰⁶ BERND, Zilá; UTÉZA, Francis. *Op. cit.*, p.12.

²⁰⁷ A edição especial de 30 anos do romance *Viva o povo Brasileiro*, lançado pela editora Objetiva, em 2014, conta com uma bibliografia selecionada sobre a obra, na qual é possível encontrar uma lista com principais trabalhos escritos e publicados no Brasil e no exterior. Na revista *João Ubaldo Ribeiro. Cadernos de Literatura Brasileira*, encontra-se uma lista semelhante, mas um pouco mais ampla e extensa, já que inclui outras obras do romancista.

romancista. Para essa linha de análise, com *Viva o povo brasileiro*, João Ubaldo Ribeiro aprofunda a discussão dos aspectos relativos à questão da identidade nacional, que já era debatida, porém timidamente e de maneira embrionária, nos seus três primeiros romances. Assim, essa narrativa é considerada a que marca o amadurecimento da literatura do romancista, não só no que tange aos eixos temáticos, mas também aos formais, visto que os temas são trabalhados de forma mais complexa:

No que diz respeito à temática, pode-se dizer que a mudança de orientação é mais tênue e significa antes um amadurecimento e uma expansão do alcance de questões já presentes e exploradas em seus romances anteriores do que, de fato, o abandono ou substituição dessas questões. É o caso da questão da identidade nacional, que, neste romance, torna-se aspecto central²⁰⁸.

De maneira análoga, Zilá Bernd analisa a trajetória da personagem Patrício Macário no romance, no intuito de ressaltar que com essa obra o autor demonstra ser “avesso à idéia da solução definitiva e acabada da identidade e da cultura brasileira, optando pela via da ambiguidade”. Para a estudiosa, nessa narrativa, a problemática identitária não é apresentada como um aspecto inato ou “transmitido por herança, mas surge da adaptação, devendo ser continuamente reinventada”²⁰⁹.

O segundo caminho analítico – que não se opõe ou anula o primeiro, mas antes o complementa e o enriquece – defende a tese de que o romance expõe um grande painel da formação da sociedade brasileira ao transfigurar a história nacional. Isso porque o enredo se passa num período que vai de 1647 até 1977, valendo-se do recurso fantástico de uma alminha que vai sucessivamente reencarnando em habitantes da ilha de Itaparica. Para os estudiosos dessa linha, “*Viva o povo brasileiro* revisita os momentos decisivos da história nacional, deslocando saberes estratificados como verdades inquestionáveis”²¹⁰, através de uma representação literária dos principais acontecimentos históricos dessas épocas.

Essas características, quando erroneamente interpretadas, fazem a obra ser classificada como um romance histórico²¹¹, no sentido de um livro que conta a história não oficial ou ainda como uma narrativa que retrata a história dos vencidos. Na

²⁰⁸ CECCANTINI, João Luís C. T. *Op. cit.*, p.113.

²⁰⁹ BERND, Zilá; UTÉZA, Francis. *Op. cit.*, p.101-102.

²¹⁰ Idem, p.89.

²¹¹ O termo romance histórico é utilizado aqui no sentido de gênero literário no qual a narrativa ficcional se relaciona com fatos históricos através de uma composição de personagens e cenários em conformidade com documentos e dados históricos.

coletânea de produções de João Ubaldo Ribeiro, *Novas seletas*, organizada por Domício Proença Filho e coordenada por Laura Sandroni, acerca de *Viva o povo brasileiro*, se lê:

Neste romance, configura-se *a história dos vencidos, a história não-oficial*. Para além dos heróis, datas e feitos consagrados e mitificados. Feita de um intrincado e complexo sistema de linhas e parentesco que tem início com a família de um caboclo chamado Capiroba e sua filha Vu²¹².

Na contramão dessa concepção, está Paulo Sérgio Pinheiro, que analisa a referida obra com a proposta de “demonstrar como uma leitura desse romance permite devassar um mural monumental da história social brasileira”, mas, conforme ressalta, “sem, no entanto, se fazer romance histórico”²¹³. Para o pesquisador, não há uma tentativa de reescrever a história nacional, e sim de se contar uma versão, necessariamente parcial, que está transfigurada de modo literário no texto.

Em consonância com o ponto de vista defendido por Pinheiro, está Ceccantini, que considera o romance uma transfiguração da História nacional brasileira, mas sem se comportar como um reflexo ou resposta da mesma. Para o estudioso,

Viva o povo brasileiro não é um “retrato” ou uma radiografia do Brasil e de seu povo. É antes de tudo, ficção, e como tal se comporta, metamorfoseando nosso absurdo colossal sem dele extrair lições exemplares para transmiti-las, como receitas, ao leitor. Ao contrário, o texto de João Ubaldo Ribeiro apreende e interpreta rica e obliquamente a realidade sócio-cultural brasileira, transgredindo-a na realidade ficcional, urdida pelo imaginário²¹⁴.

Nesse sentido, o romance é lido como uma transfiguração das imagens da nação, o que não significa, contudo, haver a possibilidade de estabelecer correspondências dos acontecimentos, temas e personagens da obra com “a vida real”. Ou seja, *Viva o povo brasileiro* é compreendido como um produto a partir da História, porém sem está firmado nela, como numa relação de causa ou efeito, uma vez que “extrapola os limites da representação realista, mediante uma escritura inventiva que vai além da expressão de um sentido preexistente”²¹⁵. Isso porque, através de um universo ficcional, João Ubaldo Ribeiro constrói uma transfiguração da História

²¹² RIBEIRO, João Ubaldo. *Novas seletas*. Org. Proença, Domício. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.100. (Sem grifo no original).

²¹³ PINHEIRO, Paulo Sérgio. Povo e dominação. In: VÁRIOS AUTORES, *Op. cit.*, p. 75.

²¹⁴ CECCANTINI, João Luís C. T. *Op. cit.*, p.118.

²¹⁵ OLIVIERI-GODET, Rita. *Op. cit.*, p.53.

Verifica-se, pois, que essas duas perspectivas de análise – tão bem apontadas e trabalhadas pela crítica literária –, ainda que distintas, se constituem numa relação de complementaridade e contribuem de maneira fundamental para outras possibilidades de leituras da obra. Pois, como visto no primeiro momento desse trabalho, a identidade brasileira não é nem natural, nem homogênea, mas uma construção histórica e social, que deve ser pensada no âmbito de uma reflexão mais ampla, levando em consideração a formação sócio-histórica do país.

Logo, analisar o romance *Viva o povo brasileiro* sem levar em consideração os caminhos analíticos discutidos seria enveredar para o equívoco. E assim, tendo em vista o múltiplo, o heterogêneo e o ambíguo como elementos característicos do autor e, por conseguinte, de sua obra, a presente dissertação busca seguir esses caminhos, no entanto, com o objetivo de chegar num destino outro, tendo a morte como viés de análise, investigando sua representação literária na obra.

4. ENTRE REALIDADE E FICÇÃO: RELAÇÕES DE MORTE, HEROÍSMO E HISTÓRIA EM *VIVA O POVO BRASILEIRO*

4.1 Três heróis e uma narrativa: a morte como fazedora de vidas e de heróis em *Viva o povo brasileiro*

O romance *Viva o povo brasileiro* revisita e transfigura momentos decisivos da História da sociedade brasileira. São muitas passagens históricas mencionadas na obra, pois o enredo rememora desde o tempo da colonização, em 1647, com a chegada dos portugueses à ilha de Itaparica, até 1977, em pleno regime militar. Nessa representação literária dos eventos históricos, a composição das personagens e dos cenários se dá em referência aos documentos, dados e fatos, mas sem compromisso com eles, seja para confirmá-los ou corrigi-los.

De maneira descontínua, numa ordem cronológica não linear, através de um jogo com datas e anos e numa diversidade de representações, o romance problematiza esses episódios, ao lançar um olhar crítico sobre o país, questionando os poderes instituídos e o uso privativo da História em função dos interesses de grupos sociais. Nesse sentido, aponta para a existência de versões construídas oficial e popularmente, evidenciando, desde a epígrafe, que “O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias”²¹⁶.

Assim como a epígrafe, o título e o modo como o romance se inicia também reforçam a concepção de que não existe uma história única, seja escrita por historiadores ou literatos. *Viva o povo brasileiro*, diferente do que poderia se supor, não se trata de um brado, visto a ausência da exclamação, mas antes um contraponto a esta provável aclamação nacionalista. Tal postura é reforçada pela primeira palavra da narrativa: “contudo”. Iniciar o romance com o emprego dessa conjunção adversativa contribui para a construção da ideia de contraste a algo dito anteriormente, cujo preâmbulo indica

²¹⁶ RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p.25. Na composição do romance, como um episódio narrativo é estruturado, na grande maioria das vezes, em um único parágrafo longo, as citações diretas nesta parte do trabalho são relativamente extensas, já que, em algumas delas, quando suprimidos períodos, compromete-se o sentido da mensagem. Outras poderiam ter sido diluídas ao longo do texto por meio de citações indiretas, ou simplesmente de forma resumida, contudo, optou-se por usar as palavras do romance, na busca de deixar o texto falar por si.

tratar-se da historiografia oficial. Essa estratégia assinala o tom crítico, satírico e paródico que o desenrolar da obra apresenta.

Esse romance, dessa forma, não se constitui um retrato, reconstrução ou correção das narrativas sobre o passado, ou ainda uma tentativa de apresentar a verdade. Antes o contrário, discute a impossibilidade de existir uma verdade definitiva e evidencia que há apenas versões, que são muitas e várias, a depender da intencionalidade de quem as conta. Logo, seria improvável uma reconstituição autêntica e imparcial do vivido.

No processo de construção da transfiguração da História nessa obra literária, a morte pode ser lida como um recurso fundamental para tanto, ao problematizar e denunciar o passado histórico de violência da sociedade brasileira, principalmente contra os negros – retomando suas vivências, propagando e defendendo suas crenças e manifestações culturais. Sempre precedendo mudanças significantes no enredo da narrativa, não é representada como sinônimo de fim, mas sim de começo e renascimento, pois vai além do rito de passagem dos vivos para o mundo dos mortos, representa, na verdade, a transição destes, como também dos vivos, para outro patamar: o do heroísmo, transformando a vida física e social de ambos.

Esses aspectos podem ser observados por meio da análise das personagens José Francisco Brandão Galvão, Negro Inocência e Venância, uma vez que suas mortes agem no conteúdo e na forma do romance e desencadeiam ações importantes no enredo da narrativa, dando início ao processo de heroicização, porém não só da figura do morto, mas dos vivos, respectivamente, José Francisco Brandão Galvão, Perilo Ambrósio, e Maria da Fé.

Por conseguinte, inicia-se na narrativa um movimento no qual a morte de uma personagem leva ao nascimento de outra, não fisicamente, porém intermediada por uma transformação de caráter psicológico, ao despertar para uma nova postura e posição diante da vida e do contexto social onde está inserida. Observar os desdobramentos da relação dessas personagens na obra, bem como o caráter historiográfico e denunciativo dessas mortes é o que se expõe adiante.

4.1.1 José Francisco Brandão Galvão: de alferes a herói da independência

Na obra *Viva o povo brasileiro*, a morte se constitui como desencadeadora da narrativa. O romance começa descrevendo o assassinato do então alferes José Francisco Brandão Galvão, conforme lê-se nas linhas iniciais:

Contudo, nunca foi bem estabelecida a primeira encarnação do alferes José Francisco Brandão Galvão, agora em pé na brisa da Ponta das Baleias, pouco antes de receber contra o peito e a cabeça as bolinhas de pedra ou ferro disparadas pelas bombardetas portuguesas, que daqui a pouco chegarão ao mar²¹⁷.

Trata-se de um jovem brasileiro, que “Vai morrer na flor da mocidade, sem mesmo ainda conhecer mulher”²¹⁸, alvejado por tiros disparados por lusitanos que tentavam desembarcar com as suas tropas nas terras brasileiras, a fim de usurpar todas as suas riquezas. Narrada e recontada pelas personagens em repetidas ocasiões, a morte do soldado é retomada várias vezes na primeira parte do romance e descrita com riqueza de detalhes, reiterando a tragicidade da cena, como numa tentativa de reforçar a gravidade do acontecido:

E talvez falte apenas um minuto, talvez menos, para que os portugueses apareçam à frente deste sol forte de inverno na Baía de Todos os Santos e façam enxamear sobre ele aquelas esferazinhas de ferro e pedra que o matarão com grande dor, furando-lhe um olho, estilhaçando-lhe os ossos da cabeça e obrigando-o a curvar-se abraçado a si mesmo, sem nem poder pensar em sua morte²¹⁹.

Além de ser difundida verbalmente – e, decerto, como resultado e ao mesmo tempo reforço e ressignificação dessa história oral – a morte trágica do alferes também é registrada e exposta no quadro "O Alferes Brandão Galvão Perora às Gaivotas", uma tela em que a personagem é representada como um mártir. Nela, se vê a imagem de um guerreiro de nobres palavras:

Vê-se que é 10 de junho de 1822, numa folhinha que singra os ares, portada de um lado pelo bico de uma gaivota e do outro pelo aguçado de uma lança envolvida nas cores e insígnias da liberdade. Já

²¹⁷ Idem, p.27.

²¹⁸ Ibidem

²¹⁹ Ibidem

mortalmente atingido, erguendo-se com um olho a escorrer pela barba abaixo, ele arengou às gaivotas que, antes distraídas, adejavam sobre os brigues e baleeiras do comandante português Trinta Diabos. Disse-lhes não uma mas muitas frases célebres, na voz trêmula porém estentórea desde então sempre imitada nas salas de aula ou, faltando estas, nas visitas em que é necessário ouvir discursos. Pois, se depois da metralha portuguesa não havia ali mais que as aves marinhas, o oceano e a indiferença dos acontecimentos naturais, havia o suficiente para que se gravassem para todo o sempre na consciência dos homens as palavras que ele agora pronuncia, embora daqui não se ouçam, nem de mais perto, nem se vejam seus lábios movendo-se, nem se enxergue em seu rosto mais que a expressão perplexa de quem morre sem saber. Mas são palavras nobres contra a tirania e a opressão²²⁰.

Por se constituir como uma narrativa não linear, o jovem José Francisco Brandão Galvão já é apresentado para o leitor como alferes. Ao longo do primeiro capítulo, a sua trajetória de vida é contada, descobre-se, então, que ele é, na verdade, um pescador, apelidado de alferes pelos colegas, mas sobre tal posto nada compreendia. Mesmo não sendo de fato um militar, o título que lhe deram fazia-o imaginar-se nas batalhas, que só tinha conhecimento “por ouvir contar”, pois “temia deparar-se com outro soldado, que lhe fizesse perguntas”, tinha “medo de encontrar-se sozinho com outros alferes ou comandantes ou pilotos ou capitães ou outras tantas figuras de expressão severa, catadura esculpida e veste galardoada”²²¹.

Após a sua morte, Brandão Galvão, que nunca havia “Feito qualquer coisa memorável”²²² e “Que custava a aprender coisas novas e das letras só conhecia as iniciais do apelido”²²³, passa a ser considerado um soldado de grandes feitos e de discursos importantes. “A morte lhe trouxe a glória e lhe emprestou o dom das belas palavras”²²⁴, transformando o jovem em um herói da luta pela Independência, famoso e reconhecido como um brasileiro valente e guerreiro em defesa de sua pátria. Torna-se, então, símbolo de luta e coragem, é homenageado e condecorado. Desde o seu enterro, “Já tinha o nome exaltado onde quer que houvesse revolucionários patriotas reunidos, já era evocado como exemplo de valentia e eloquência, já se tornava objeto de dissertação arroubadas e pungentes”²²⁵.

²²⁰ Idem, p.27-28.

²²¹ Idem, p.30-31. Tendo em vista a organização e estética do texto, quando em um parágrafo as citações diretas são das mesmas páginas, optou-se por referenciar apenas a última.

²²² Idem, p.27.

²²³ Idem, p.29.

²²⁴ Ibidem

²²⁵ Idem, p.37.

Se houve algum ato heroico, decerto, foi involuntário, visto que o pescador não morreu lutando em defesa da Independência do Brasil, como se propagou depois, mas por ter sido o único que “permanecera no posto que designara para si próprio, pois os outros, do boticário aos oradores, dos milicianos ao cura, dos marinheiros aos mariscadores, bateram em retirada”²²⁶. Isso se deu não por bravura, e sim por não perceber a chegada das tropas portuguesas e, conseqüentemente, não compreender a gravidade da situação e o perigo iminente.

Finado e herói, tem sua história contada e recontada. E mais do que isso, tem a sua vida modificada e reescrita pela morte, visto que a mesma põe fim a sua existência, porém, concomitantemente, lhe concede uma nova vida, que perdurou ao longo do tempo. Isso porque, após a sua morte, o discurso que se construiu e se difundiu a respeito do morto fez com que a sua imagem fosse transformada, ocorrendo a idealização e a heroicização da figura do mesmo; e por consequência, a eternização da sua imagem e biografia. A sua existência física chega ao fim, mas por meio do heroísmo, ele alcança uma vida póstuma de prestígio e destaque através da repercussão social e histórica de sua trajetória, pois “Coisas opostas, a glória em vida e a glória na morte, somente esta parece perseguir a alma sempre encarnante do alferes”²²⁷.

Essa morte, além de fazedora de vida e de heroísmo para o alferes, será a responsável por criar uma nova vida e construir outra história, a da alminha, que busca um corpo para reencarnar, após sair do Brandão Galvão, que foi “a primeira encarnação daquela alminha tão atordoada e assustada”²²⁸. Afinal, para a alma “existir”, alguém precisa morrer, fazendo com que a morte, por meio da alminha, crie a possibilidade do renascimento no enredo da narrativa.

Contudo, como não podia deixar de ser, até o fato do alferes ser a primeira encarnação da alminha é passível de desconfiança, visto que se constitui uma versão do fato e não o acontecimento em si. Não seria esta mais uma estratégia discursiva no processo de construção do herói da Independência? O próprio narrador confirma:

Pensar que o alferes foi a primeira encarnação daquela alminha solta no nordestal que vem baixando é mais coisa da vaidade humana, a qual busca mudar o mundo à feição de sua necessidade. Sim, que maior glória haveria para o povo do que ter sido esse herói inspirador e eloquente a primeira encarnação de uma alminha nova, uma alma

²²⁶ Idem, p.32.

²²⁷ Idem, p.28.

²²⁸ Idem, p.34.

especialmente gerada para cimentar fortemente o orgulho de todos e exibir a fibra da raça?²²⁹

O jovem pescador não foi a primeira morada humana da alminha, pois antes de achar-se “por dentro das vísceras da mulher franzina que logo a iria parir, no corpo do futuro Alferes Brandão Galvão, herói da Independência”²³⁰, já havia estado em índios. Porém, traumatizada com a perversidade dos homens, opta por encarnar apenas em bichos e plantas, após testemunhar todas as violências cometidas nas terras que viria a ser chamada, assim como ela, de brasileira:

Nasceu índia fêmea por volta da chegada dos primeiros brancos, havendo sido estuprada e morta por oito deles antes dos doze anos. Sem nada entender, mal saía do corpo da menina e iniciava nova subida ao Poleiro das Almas, quando outra barriga de gente a chupou como um torvelinho e eis que a almazinha nasce índio outra vez e outra e outra, não se pode saber exatamente quantas, até o dia em que, depois de ter vivido como caboclo no tempo dos holandeses, enfurnado nos matagais e apicuns com três ou quatro mulheres e muitas filhas e comendo carne de gente volta e meia, passou um certo tempo no Poleiro das Almas, com temor de novamente encarnar em homem ou mulher²³¹.

No entanto, independente de não ser uma “alminha nova” é após sair do corpo do alferes que a sua sina de encarnar em seres humanos se reinicia, torna-se, então, uma “alma brasileira para todo o sempre”²³². Assim, ao incorporar-se nas personagens, perpassa toda a narrativa, é o elo entre o mundo fantástico e o real dentro do romance, embora esse limite não seja respeitado pela alminha ou pela morte, que, como demonstração de resistência ao domínio dos homens – porque delas não conseguem se livrar ou subjugar, como fazem com os seus iguais –, irão interferir não só no destino dos mortos, mas também dos vivos, por anos e gerações:

As almas dos mortos se recusem a sair, continuando a trafegar livremente entre os vivos, interferindo na vida de todo dia e às vezes fazendo um sem-número de exigências. Dizia-se que era por causa dos tupinambás que lá moravam, que com mil artes e manhas de índios amarravam as almas dos mortos até que eles pagassem os obséquios que morreram devendo, ou resolvessem qualquer pendência de que foram partes. [...] Mas depois dos tupinambás vieram os portugueses, espanhóis, holandeses, até franceses, e os defuntos, mesmo não havendo mais índios para os amarrar, continuaram por lá, desafiando as ordens dos padres e feiticeiros mais respeitados para que se retirassem. Em seguida, chegaram os pretos de várias nações da África e, não

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Idem, p.36.

²³¹ Ibidem.

²³² Idem, p.47.

importa de onde viessem e que deusa trouxessem consigo, nenhum deles jamais pôde livrar-se de seus mortos, tanto assim que foram os que melhor aprenderam a conviver com essa circunstância, não havendo, por exemplo, órfãos e viúvos entre eles²³³.

Tratando-se de morte, é preciso salientar que o episódio do herói da luta pela independência inicia um ciclo de violência que vai perpassar todo o romance. O alferes foi a primeira figura em que a morte violenta faz um herói, mas não a única, pois “Em toda parte sagravam-se novos heróis, um a cada dia em cada povoado, às vezes dois ou três, às vezes as dúzias, com as notícias de bravura”²³⁴. As vítimas eram muitas e se multiplicavam, uma vez que

Embravecidos e correndo sobre a imensa coroa de areia firme como uma hoste de demônios, os portugueses praticaram tamanhas atrocidades que livros de versos foram escritos sobre elas e o ódio dos muitos ofendidos ainda hoje não se aplacou de todo nos corações de seus descendentes²³⁵.

A princípio, a violência narrada é a dos portugueses em terras tupiniquins; mais tarde, essa mesma força, travestida de brasileira, continuará subjugando os menos favorecidos. Se o alferes foi o herói de uma guerra que não havia de fato acontecido, quando a batalha da Independência realmente se inicia, para se tornar conhecida e perdurar no tempo, precisava construir seus heróis.

4.1.2 Perilo Ambrósio: herói da Independência e barão de Pirapuama

Consolidada a imagem heroica do alferes, com a guerra da Independência, surge a necessidade de um novo herói, que dessa vez não será o jovem brasileiro que alcança o heroísmo involuntariamente, mas um português em terras brasileiras, que, em oposição ao anterior, não só busca o heroísmo como alcança o título de maneira indigna. Perilo Ambrósio Goés de Farinha, futuro Barão de Pirapuama, será também herói da Independência.

²³³ Idem, p.33.

²³⁴ Idem, p.28.

²³⁵ Idem, p.32.

Na narração dos episódios que envolvem Perilo Ambrósio, em tom irônico – tal qual acontece na caracterização de outras personagens de origem portuguesa, sempre apresentadas a partir de aspectos físicos e expostas como criaturas covardes e grotescas²³⁶ –, o narrador descreve-o, destacando a sua gula, desde sua primeira descrição:

Sentado debaixo de uma jaqueira com as pernas esticadas e abertas, comendo um pão de milho meio seco e dando dentadas enormes num pedaço de chouriço assado, Perilo Ambrósio Góes Farinha resolveu reclamar com os dois escravos que lhe faziam companhia, embora eles não tivessem cometido falta alguma e apenas o observassem de olhos famintos. Estava irritado com a comida. Sempre fora assim, desde pequeno, muito sensível a decepções relativas a comida²³⁷.

Essa representação de Perilo Ambrósio é reforçada quando a narrativa esclarece que a gulodice também é a razão pela qual ele foi expulso de casa, vindo parar no Brasil, fato que lhe fazia nutrir um ódio profundo à família e uma sede obsessiva de vingança, como recorda em determinada ocasião:

Lembrou, como de hábito sentindo o peito ofender-se e doer a solidão pesada da injustiça, que o pai ameaçara pela décima ou trigésima vez expulsá-lo da vila e da fazenda, ao vê-lo atacar uma das irmãs com um chuço de assar porque ela se apossara primeiro de um pedaço de carne distante mas cobiçado.[...] Então não cabia fazer nada, a não ser, com os olhos de uma baleia ferida, voar por cima daquele intolerável abismo entre ele e o pedaço de carne e, antes que a irmã mordesse o que era dele, transfixar-lhe a mão com o chuço preto e gorduroso.[...] Entre outras vinganças com as quais sonhava de quando em quando e acordava pingando suor, jurou em voz alta que um dia obrigaria aquela irmã a passar fome enquanto ele comesse diante dela, pois jamais, agora que fora ingratamente magoado, existirá em toda a Terra carne suficiente para matar a fome por aquele pedaço usurpado e arrancado à força de seus dentes desesperados²³⁸.

Somada a figura do português de gula incontrolável e corpo extremamente gordo, está a sua voracidade sexual. Com o escravo que não conseguiu levantá-lo por causa do seu peso, esbraveja e ameaça:

²³⁶ De maneira análoga, sobre os portugueses que desembarcaram na ilha de Itaparica após matarem o alferes, o narrador descreve: “Nem viu João Campos saltar a frente do primeiro grupo para apontar com o dedo gordo e sebento, banhas tremendo por dentro dos culotes frouxos, as casas dos conspiradores”. Idem, p.27.

²³⁷ Idem, p.37.

²³⁸ Idem, p.38.

Que tens, não podes mais com peso? Não saíste à tua mãe então, que muitas vezes a fodi deitando-lhe em cima todas estas arrobadas e não me recordo que houvesse ficado amassada e, se não já se tivesse tornado numa burra pelancuda e cheia da gafa que apanhou aos cães, ainda ia eu lá muitas vezes àquele rabo preto. Mas não há de ser nada - acrescentou com um riso obscuro, passando a mão gorda e peluda pelo traseiro de Feliciano -, pois destes cus da tua família ainda não tive cá o meu quinhão completo, e chegará o dia em que te chamarei a meu quarto para que te ponhas de quatro pés e te enfie toda esta chibata pelo vaso de trás, que nisto lá há de ser bom²³⁹.

O desespero de Perilo Ambrósio em levantar depressa do chão em que estava deitado embaixo de uma árvore se escondendo com dois dos seus escravos durante a Guerra da Independência foi por ter percebido, pela poeira espalhada, que um grupo de cavaleiros se aproximava. Ele precisava saber se eram soldados brasileiros ou portugueses, para alegar que estava lutando a favor dos vitoriosos.

Se os brasileiros fossem os vencedores, como era a sua vontade, diria que lutou bravamente contra os lusitanos, pois mesmo nascido em Portugal, se considerava um brasileiro. Seu desejo de triunfo para a terra que o acolheu não era por sentir-se filho da pátria ou por amor a ela “mas porque, expulso de casa, abominado pelos pais e por todos os parentes, sob ameaça de deserção, deliberara adquirir fama de combatente ao lado dos revoltosos”²⁴⁰.

Ao ver que os homens que chegavam faziam parte da tropa brasileira, planeja fingir ser aliado dos mesmos por motivos patrióticos e contar-lhes “um par de histórias, que é de mentiras e patranhas que se faz a narração da guerra”. Todavia, avalia que em questões de batalhas só “se leva à conta quem se mostra cansado da lide”²⁴¹. Por isso, precisava mostrar que esteve lutando. Logo, para simular sua participação nos combates pela Independência do Brasil, “matou um cativo por nome Inocente e com o sangue desse cativo se lambuzou e fez muitos curativos para dizer que tinha sido ferido na batalha”²⁴², apresentando-se ao tenente com “o braço esquerdo numa tipoia empapada de sangue, assim como o jaleco e a camisa”²⁴³.

Ao ser questionado quanto à sua nacionalidade lusitana, renega-a veemente. Aproveitando-se da situação, Perilo Ambrósio inventa uma narrativa mentirosa não só

²³⁹ Idem, p.40.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Idem, p.41.

²⁴² Idem, p.507.

²⁴³ Idem, p.42.

da luta que nunca travou contra os portugueses – justificando que negro Inocêncio havia morrido em combate com ele em favor dos brasileiros – como também da sua história:

- Sim, meu comandante, foi Portugal onde primeiro vi a luz e entre portugueses fui criado, pois que o são meu pai e minha mãe, como hão de ser também os vossos maiores. Mas, se lá vi a luz, cá no Brasil foi que vi a vida e, se falo desta maneira, isto se deve aos que forcejaram desde sempre por meter-me na cabeça, eis que até aos estudos na Corte quiseram enviar-me, não houvera lutado para não formar-me em meio aos inimigos da liberdade e da Independência. Meu pai, sim, muito infelizmente, se alia à causa do opressor e isto me parte o coração, sendo eu brasileiro mais que por presença aqui, senão porque me sinto tão nativo a estas terras quanto as aves e os bosques. Eis por que saí da casa dos meus pais, renunciei à fazenda e ao espólio e vim cá combater até não me restar alento, ainda que de pouca valia seja. E já vínhamos desde a madrugada, sem descanso, para nos juntarmos aos homens do grande mestre-de-campo Coronel Barros Falcão, quando, ao vencermos a travessia do rio, pilhou-nos um magote deles²⁴⁴.

Maleficamente, com esta falsa declaração, constrói para si um novo passado e, por conseguinte, um novo futuro. Com o fim da guerra e vitória dos brasileiros, como recompensa por sua suposta valentia, recebe o reconhecimento da pátria, que lhe dá “patrimônios e fazendas ricas, medalhas e pensões, títulos e concessões, comendas e cargos vitalícios, benesses mais fartas e generosas”²⁴⁵, é declarado herói da Independência e nomeado barão de Pirapuama, era “o maior entre os senhores”²⁴⁶, ainda que nem ele mesmo acreditasse nisso. E que para tanto, precisasse repetir para si e para os outros repetidas vezes:

Sim, era, pensou Perilo Ambrósio. Eu sou um barão, disse mentalmente. Não precisava mais repetir isto do jeito obsessivo de antigamente, querendo convencer-se de uma coisa absurda a que sua própria cabeça resistia, nos primeiros dias depois da confirmação do baronato. Eu sou o Barão de Pirapuama, sou eu²⁴⁷.

Através do discurso que ele mesmo criou e propagou, estava construída a imagem de Perilo Ambrósio como um homem de grandeza de caráter, era agora um herói, que diferente do que comumente acontece, não precisou sacrificar a própria vida para alcançar tal feito. Tornou-se herói como resultado de uma morte, mas não a dele, e

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ Idem, p.49.

²⁴⁶ Idem, p.47.

²⁴⁷ Ibidem.

sim a de um homem que ele mesmo assassinou, com o objetivo claro, certo e perverso de receber tal título e, com isso, realizar a sua ambição de vingança: tomar a patrimônio de sua família, que outrora o rejeitou.

A morte do negro Inocêncio concedeu uma nova vida ao português, e como o nome indica, inocente, o escravo morreu sem se quer dar conta que quando o senhor lhe chamou: “Anda cá, estafermo de fumo, anda! Apura-te, infeliz!”²⁴⁸, era para a morte cruel. Perilo Ambrósio, porém, justifica para si tal ato, legitimando a sua ação como benéfica para a vítima, que, de alguma maneira, realmente teria, como disse, perdido a vida pela pátria: “Melhor que haja morrido logo e não se pode negar que de um modo ou de outro deu sangue ao Brasil”²⁴⁹.

De longe, no céu, a alminha acompanhava tudo, observando o barão ser atingido pela glória, alcançada, como previsto, apenas depois da morte, mesmo não sendo a dele:

A almazinha percebeu aquilo e tudo mais da noite com o já costumeiro amor e, sem saber por quê, teve certeza de que seria ela quem um dia animaria a criatura de Perilo Ambrósio, Barão de Pirapuama, herói da Independência, construtor da nação mais bela e forte do mundo, fonte de benquerença, fartura e paz. Pois era o seu destino de glória, iniciado quando habitara o corpo valente do Alferes Brandão Galvão, abatido na defesa da terra e da liberdade, na brisa sem par da Ponta das Baleias²⁵⁰.

A partir de então, intensificam-se os episódios de violência no romance através da figura de Perilo Ambrósio, que agora barão, faz uso da sua condição social para adquirir mais riquezas, entre elas, escravos, sobre os quais impõe a sua vontade, subjugando-os, sob a alegação de prestar-lhes um favor:

- Ficas com esta cara de merda, sem dúvidas porque deixei-os ao sol – e lá os deixo pela Eternidade, se tanto me der na telha! – e porque querem botar essas bocas de estrumo cá na cabaça de onde bebo esta água imunda que me trazem! Por que me deitaram desta água imunda à cabaça? Por quê? Responde, pedaço d'asno, bosta do demônio! E, se te deixo ao sol, por isso devias ter-me em melhor conta, pois que lá te faço um grande favor, que teus miolos hão de estar acostumados a ser cozidos pelo sol das Áfricas e assim te confortas um pouco. E não me faças cá esta feição de monge silencioso, macaco deslavado, não me faças feição alguma, os negros não têm alma e têm tanto direito a

²⁴⁸ Idem, p.41.

²⁴⁹ Idem, p.44.

²⁵⁰ Idem, p.103-104.

expressar-se quanto o têm porcos e galinhas! O que há de expressar é a vontade de teu amo²⁵¹.

Apesar da sua perversidade, Perilo Ambrósio se preocupa em manter, socialmente, a imagem de homem de caráter e bondade. Explicando, para um cônego, o tratamento que dava aos seus escravos, ressalta que só os corrige o suficiente, pois não era um senhor perverso, diferente dos demais:

- Ouço dizer que, nas terras interiores da Província, onde a vida é mais rude e o trato enérgico é mais necessário, até mesmo em alguns engenhos da orla deste golfo, há senhores muito rigorosos com os pretos. Aqui não, aqui só temos a disciplina indispensável. Como fugir destas terras é muito difícil, nenhum se atreve a tanto, não encontrando Vossa Reverendíssima qualquer negro aqui com o pé decepado, que é como se exemplam os fujões reincidentes. Também poucos capões há, somente uns dois ou três dos mais velhos²⁵².

O herói da Guerra da Independência do Brasil contra Portugal era um português. O jovem alferes, agora não tem mais tanto prestígio como antes. Se o país, embora independente, continuava seguindo os moldes europeus, era preciso um herói que correspondesse e representasse esses ideais. Por isso, diante do quadro do Alferes Brandão Galvão às gaiotas, respeitado e admirado outrora, Sua Majestade Imperial,

embora emocionado pela história do alferes, embora interessado nos pormenores do quadro – que, aliás, não pode ser comparado à verdadeira arte, como a praticada nos países adiantados, e deve ser tomado por um valioso documento, nada mais –, preferiu opinar com mais vagar sobre a explanação do Barão de Pirapuama, que qualificou de exemplarmente erudita²⁵³.

São novos heróis, mas reafirmando-se as mesmas forças de interesses e poder apresentadas no início da narrativa, uma vez que “Esses mesmos homens que tinham comandado na guerra comandariam agora na paz”²⁵⁴. Declarada a Independência, “havia alargado sua fama e fortuna por todas as terras do Recôncavo”²⁵⁵, apropriaram-se das riquezas da pátria, que primeiro colonizaram e depois usurparam para se fazerem cada dia mais donos.

²⁵¹ Idem, p.39.

²⁵² Idem, p.124.

²⁵³ Idem, p.50.

²⁵⁴ Idem, p.49.

²⁵⁵ Idem, p.47.

Formava-se, então, o panteão de heróis do Brasil independente, que não se constituía por brasileiros, mas por portugueses, que enquanto “homens superiores”, representavam o progresso. Afinal, como destacado por von Martius²⁵⁶ ainda no século XIX, para a visão da época, competia a eles a função de comandar e civilizar, sendo o papel do descobridor, conquistador e senhor, o mais poderoso e essencial motor. Entre esses, destaca-se Perilo Ambrósio, que acredita piamente nessa teoria, defendendo e difundindo-a como atos de bondade a favor dos brasileiros, como ironicamente destaca o narrador:

O progresso está aí, no trabalho de homens como ele [barão]. Através dele mesmo, os escravos, pretos rudes e praticamente irracionais, encontravam no serviço humilde o caminho da salvação cristã que do contrário nunca lhes seria aberto [...]. O povo em geral, este tinha muitas fazendas a que agregar-se, muitos ofícios a praticar, podia vender e comer o que pescasse nas águas agora libertadas, podia, enfim, levar a mesma vida que levava antes, com a diferença sublime de que não mais sob o julgo opressor dos portugueses, mas servindo a brasileiros, à riqueza que ficava em sua própria terra, nas mãos de quem sabia fazê-la frutificar²⁵⁷.

Como muitos dos seus compatriotas, Perilo Ambrósio alcançou riquezas e poder, ao fabricar uma figura heroica para si, a partir da subversão da verdade. Ainda que uma farsa completa, “ficou contente em verificar que tudo resultara muito bem até o último pormenor”²⁵⁸ e que o seu discurso era tomado e propagado como a verdade absoluta.

Todavia, este “quadro perfeito” pintado pelo barão corre o risco de ser destruído pelo escravo Feliciano, que presenciou a verdade e poderia contar que o negro Inocêncio realmente foi morto durante a guerra, mas de maneira muito diferente da versão que foi contada e difundida. Para garantir que não seria desmascarado, o barão poderia matar o negro, como fez com Inocêncio, e isso até passou pela sua cabeça, mas Feliciano era um escravo jovem, “escolhido para servir [...] pelo porte, pela saúde e pela força que o tornavam um escravo invejado, digno de um barão”²⁵⁹. Perilo Ambrósio precisava manter seu *status*, e ter escravos fortes e saudáveis somava as suas riquezas.

A vilania de Perilo Ambrósio, porém, mais uma vez se manifesta, manda cortar a língua do negro, silenciando para sempre a testemunha que poderia ameaçar seu heroísmo, sua condição de barão e a sua nova vida. Afinal, na sua concepção, o escravo

²⁵⁶ VON MARTIUS, Carl Friedrich Philipe. *Op. Cit.*

²⁵⁷ Idem, p.49-50.

²⁵⁸ Idem, p.44.

²⁵⁹ Idem, p.46.

era “mais um negro seu entre dezenas e dezenas, uma coisa com a qual podia fazer o que quisesse”²⁶⁰, o que justificaria a sua ação, ainda que sua atitude não passasse de mais uma demonstração de covardia e crueldade, já que tinha medo de Feliciano, “aquele medo inexplicável e quase corporal que sempre o assediava ao falar com ele”, e por ser um escravo recém-chegado da África, não entendia e não falava português.

Mudo, Feliciano é impossibilitado de contar a sua versão da história, para que o barão permaneça com a sua mentira. Depois do episódio, o escravo enlouquece e passa a assustar e intrigar os demais, que por desconhecerem o ocorrido, acreditavam ser esta a sua condição desde o nascimento. Perilo Ambrósio, novamente, aproveita-se da situação para reforçar a sua imagem heroica, criando também uma história para o negro, igualmente falsa como a sua, usando-a como exemplo:

- Não é mudo! - disse, olhando o preto fixamente. – É desleal! Era preto de grande confiança da casa de meu pai e meu próprio, estive mesmo comigo nos combates de Pirajá e em outras frentes em que combati na guerra da Independência. Ao contrário do outro negro que me acompanhava e que morreu lutando bravamente - não quero repetir uma história que já todos conhecem e que não me traz mérito, pois que apenas cumpri o meu dever de patriota -, ao contrário do outro, este se mostrou um poltrão acobardado²⁶¹.

E, mais uma vez, distorce os fatos, para se mostrar como benevolente senhor, mesmo diante dos supostos erros e ingratidão do negro, justificando e legitimando a sua violência como ato de absorção do pecado do escravo, que ele mesmo acusa, julga e condena. Ironicamente, a falha apontada em Feliciano é a de mentir. E por isso, é punido pelo seu senhor, o detentor do poder, logo, da verdade:

Mas levaria esse comportamento na conta dos defeitos de sua raça, como sempre levo, não fosse que, ao chegar de volta à nossa casa, passou a contar tais e tão desonrosas mentiras que, fora eu um senhor menos benevolente, ele não mais estaria vivo, tamanha a sua desfaçatez, sua vileza, sua torpeza mesmo. Mas, guiado como de costume pela compaixão, castiguei-o apenas na medida de sua falta, a principal entre muitas, da qual o liberei para sempre. Não mentirá mais, deste pecado poderá ser absolvido, à custa embora de me haver obrigado a vencer a natural repulsa que tenho aos castigos, só os aplicando porque não me deixam outra escolha, não me deixam outra escolha!²⁶²

²⁶⁰ Idem, p.45.

²⁶¹ Idem, p.123.

²⁶² Idem, p.123-124.

Homem, branco, rico e barão, Perilo Ambrósio detinha controle não apenas sobre os seus escravos, mas também da própria esposa, que possuía ao seu bem prazer, de maneira compulsiva e violenta. Inserido numa sociedade dirigida por um sistema ideológico patriarcal e falocêntrico²⁶³, do qual faz parte e comanda, a sua superioridade é reforçada pela sua masculinidade, que é “associada ao fato de possuir, tomar, penetrar, dominar, se necessário pela força”²⁶⁴. Assim, de modo simbólico, a referência ao poder do barão é feita por associação ao seu falo:

Urinando sonorosamente num penico de porcelana, Perilo Ambrósio sentiu grande prazer. Só não fechou os olhos para ouvir-se esvaziando porque queria também apreciar a espuma, que começava a refletir a luz da lamparina em cintilações brancas e douradas. E lá embaixo, o pescoço virado para cima em posição forçada, Antônia Vitória não conseguia, apesar de estorcer-se para todos os lados, evitar que os jatos implacáveis daquela mijada sem fim lhe acertassem o rosto²⁶⁵.

Urinar na mulher significava exercer autoridade sobre o corpo dela, mas “Não só em Antônia Vitória mijava ele, mijava em tudo, sentia que podia mijar em tudo o que quisesse, podia fazer qualquer coisa que quisesse. [...] não queria mais terminar de mijar”²⁶⁶. Urinar em em qualquer pessoa ou coisa significava a demonstração do domínio, que acreditava possuir, por ser ele, como era conhecido e sempre fazia questão de destacar:

Um grande barão do Império, que vivia na Bahia, onde era senhor de todos os peixes que lá se pescavam, não se pescando nenhum peixe sem a sua permissão. Esse barão possuía muita riqueza e muitos vastos domínios, grande número de escravos e tudo o que queria na vida²⁶⁷.

Nessa mesma perspectiva, a caracterização da voracidade sexual do barão é, mais uma vez, reforçada na narrativa, por meio da associação do seu poder ao seu membro genital:

²⁶³ Entende-se por falocêntrico aquilo que está centrado no falo, na perspectiva e convicção da superioridade do masculino em detrimento do feminino, defendendo a ideologia do patriarcado, que é compreendido aqui como um sistema social no qual o homem adulto detém autoridade, privilégios e liderança, isto é, a supremacia nas relações sociais. Para mais informações sobre as sociedades patriarcais no Brasil, ver *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre.

²⁶⁴ BADINTER, Elisabeth. Identidade e preferência sexual. In: *XY: sobre a Identidade Masculina*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p.99.

²⁶⁵ Idem, p.111.

²⁶⁶ Idem, p.101.

²⁶⁷ Idem, p.507.

Sopeou os ovos, esboçou um meio sorriso e, fazendo uma expressão que sabia que jamais faria diante de qualquer pessoa, nem mesmo diante do espelho, começou a masturbar-se à janela, mal podendo conter a vontade de gritar e urrar, pois que se masturbava por aquilo que era infinitamente seu, os negros, as negras, as outras pessoas, o mundo, o navio a vapor, as árvores, a escuridão, os animais e o próprio chão da fazenda²⁶⁸.

Perilo Ambósio usa o seu falo como um instrumento de dominação, seja para ameaçar, como fez com Feliciano, ao intimidá-lo no episódio da Guerra da Independência, dizendo que ele poderia ser seu objeto sexual, ou quando estupra alguém e sente imenso prazer, “desfrutando do medo ou espanto, ao ver brotarem das dobras dos calções os instrumentos de sua submissão”²⁶⁹. Era o que planejava fazer – enquanto se masturbava, por repetidas noites – com a sua jovem escrava Venância:

Enfiar-lhe tudo com um golpe rude que quase a lançasse contra a cabeceira, confirmando esse golpe, depois de penetrá-la até encostar os ossos dela em suas banhas, com mais estocadas curtas, como quem trespassa, como quem empala, como quem gostaria de que a mulher fosse inteiramente atravessada e morresse com as vísceras destroçadas, morresse bem no instante em que, quase sem precisar fazer mais um gesto sequer, gozasse dentro dela, senhor completo, senhor completo, levantando-se e limpando sangue e gosma na camisola da negrinha²⁷⁰.

Desflorar essa escrava torna-se uma obsessão para o barão, que não queria praticar o ato com o consentimento da jovem, pois seu prazer consistia em fazê-lo de forma violenta. Para, assim, demonstrar ser seu “senhor completo”, já que possuir alguém sexualmente significava subjugar-la inteiramente.

4.1.3 Maria da fé: a construção mítica da heroína do povo

Os senhores portugueses, a exemplo de Perilo Ambrósio, se afirmavam, nos seus discursos afamados, como responsáveis por fazerem do Brasil uma “civilização

²⁶⁸ Idem, p.102.

²⁶⁹ Idem, p.103.

²⁷⁰ Ibidem.

avançada”. Desses poderosos, contudo, apenas os pertencentes a categorias dos “grandes proprietários” é que se dizem, realmente, representar o progresso. Defendendo essa concepção está Amleto Ferreira, o guarda-livros do barão:

Somente o grande proprietário é que pode levar o progresso a todos esses vastos rincões. É que só ele pode pleitear junto às autoridades, com prestígio e peso político, as melhorias necessárias, as albufeiras a serem construídas, a açudagem a ser empreendida e benfeitorias desse quilate, com as quais a estiagem deixará de ser um empecilho à produção. E só o grande proprietário é que pode reunir o capital necessário, os conhecimentos e as inversões necessárias para que a produção seja de molde a atender às exigências comerciais, que são cada vez mais complexas²⁷¹.

Com os supostos avanços trazidos pelos grandes proprietários portugueses, era necessário aumentar o contingente do “elemento servil”. Com isso, cada vez em maior quantidade e frequência, mais negros chegavam às terras brasileiras para o trabalho escravo, e aqui se procriavam – quando os homens não eram castrados, as crianças mortas ainda bebês ou as mulheres abortavam pelo excesso do trabalho –, por ser de interesse dos seus senhores, que desejam aumentar a mão de obra. Pois, como ressalta o cônego em conversa com o barão: “Como o trabalho dos moleques aqui é muito útil, há que fazer com que os negros se reproduzam”²⁷².

Essas reproduções não aconteciam exclusivamente entre negros, mas também entre brancos e negros, principalmente entre os senhores e as suas escravas, tendo em vista os repetidos episódios de abusos sexuais que as mesmas sofriam. E assim, muitas gerações foram formadas por negros vindos das colônias africanas e pela mistura de diferentes raças. Resultado dessa miscigenação forçada, na narrativa da obra, se destaca o clã de Venância – também chamada de Vevé, Naê, Adaê e Daê – que foi constituído, desde sua gênese²⁷³, em decorrência de atos violentos. Isso porque a jovem é descendente de uma linhagem de escravas submetidas às mais variadas opressões e

²⁷¹ Idem, p.249.

²⁷² Idem, p.124.

²⁷³ Venância descende do fruto da relação do holandês Sinique e Vu, cabocla “comedora de gente”, que foi tomada como escrava, depois da morte seu pai, o Capiroba, um índio canibal que comia holandeses e desrespeitava os jesuítas e seus “ensinamentos”. Presa de Capiroba, Sinique foi capturado para ser comido pelo caboclo e sua família, mas Vu “tinha gostado do holandês e duas vezes o caboco a viu querendo fazer com ele o que o caboco fazia com as mulheres”. Depois de idas e vindas ao cercado, Vu começa a manter relações sexuais com o cativo, muitas delas, ao menos no início, por iniciativa dela e sem o consentimento do holandês. Quando Sinique foi resgatado pelos portugueses, Vu não foi morta de imeditado porque estava grávida, mas foi tomada como escrava, e “esperaram ela parir para aproveitar a cria”, que dará início ao clã que Venância pertence. Idem, p.67-86.

abusos, desde a cabocla Vu, sua tataravó, à bisavó, que nunca chegou a conhecer, pois foi vendida antes mesmo de desmamar a filha, e sua avó Dadinha.

A primeira referência a Vevé no romance é feita a partir da perspectiva de Amleto, que, apesar de mulato, despreza e subjulga os negros, numa tentativa de apagar seu passado miscigenado, como faz ao forjar uma ascendência inglesa para si, adotando o sobrenome, Henrique Nobre Ferreira-Dutton. Na descrição do guarda-livros, é possível perceber a concepção que ele tem da escrava como objeto sexual, através do realce que faz das suas características físicas, destacando a beleza da moça. Sentindo-se atraído por ela, acredita ter direito de realizar o desejo de possuí-la, o que de fato tenta fazer:

Devia ser jovem, tinha a cintura esguia, os quadris largos e bem-feitos, as pernas compridas - como seriam os peitos? Amleto sentiu um estremeção, a boca salgada, as virilhas quase estalando, queria olhar os peitos dela, podia vê-los, pegá-los, fazer com eles o que quisesse!

- Siu! - chamou, e passou a trotar pelo molhe sem se dar conta. - Siu! Tu aí!

A primeira coisa que notou, quando ela se voltou, foram os cabelos. Eram diferentes dos cabelos da maioria dos negros, não eram pixains nem lisos, desciam em torno do pescoço e para os lados como um xale felpudo. O rosto, sim, o rosto era muito bonito, os olhos grandes e pestanudos, o nariz de asas esculpidas, a boca e o queixo fortes mas não hostis, um sinal estranho na testa. E os peitos, de que Amleto não conseguia desviar o olhar, levantavam a bata de tecido cru, eram bichos vivos debaixo do pano.

- Quem és, como te chamas?

- Venância

[...] Afastou-a segurando-a pelos ombros, as dobras da bata se multiplicando sobre os peitos expostos. Sentindo que estava pálido e vermelho ao mesmo tempo, suando muito no rosto e nas pernas, estendeu uma mão espalmada e mostrou a ela a braguilha intumescida. Ela acompanhou o gesto com os olhos, sem mudar de expressão.

- Vês? Vês? Vês como fico por ti?

Mais uma vez ela não disse nada e, puxando-lhe a mão inerte para esfregá-la por cima da braguilha, ele ia ordenar “aperte, aperte!”, quando um estertor invencível lhe constrangeu o escroto e, sem poder abafar os gemidos, escorregou as mãos pelos braços dela abaixo e terminou de gozar sentado no chão, quase deitado, as pernas somente aos poucos deixando de estertorar.

- Posso ir? - perguntou ela, com a voz tão indiferente quanto o rosto²⁷⁴.

²⁷⁴ Idem, p.117-119.

Amleto não consegue consumir o ato, e a jovem permanece donzela. Quem vai fazê-lo será o dono da escrava, Perilo Ambrósio, depois de muito planejar, desde que a viu pela primeira vez, quando:

Chamara o feitor Almério, perguntara quem era. Neta de Dadinha. Sim, muito bem, quero fodê-la, é donzela? É donzela, vai pedir permissão para casar com Custódio Arpodador, estão esperando o dia de Santo Antônio para falar com a baronesa. Melhor, melhor assim, quero mais ainda fodê-la depois de saber disto. Sabes como fazer, não sabes, não me aprontes asnicas. Quer que vá buscar a negrinha hoje, agora? Não, falo-te depois²⁷⁵.

Saber da virgindade e dos planos de casamento da moça incitou, ainda mais, o desejo do barão, que levou as informações em consideração ao escolher, premeditadamente, a noite de véspera do dia de Santo Antônio para estuprar a jovem. Nessa ocasião,

Ele manda buscar uma cativa [...] e deflora essa cativa depois de lhe bater como nunca ninguém tinha apanhado nas suas grandes senzalas. Não é assim que ele não teve conhecimento de que essa cativa, que se chamava Adaê, ficou nessa mesma noite grávida de um filho dele. Não teve conhecimento na ocasião nem depois, visto que mandou chamar um negro liberto da confiança dele e ordenou que esse negro levasse com ele a cativa, para criar ou matar lá bem longe, em outras paragens²⁷⁶.

Libertar Venância após o abuso não foi um sinal de benevolência ou arrependimento por parte do barão. Antes o contrário, assim como cada decisão que tomava, também essa consistia numa atitude perversa e calculada por pensar no seu próprio bem e preocupar-se com a imagem de homem bondoso e de caráter, que difundia socialmente e desejava manter. Por ter sido violentada demasiadamente, a escrava “estava arriada na senzala grande, meio morta, meio sangrando, meio tremendo toda”, o que chamou a atenção de todos. Começaram a sussurrar histórias, dizendo que seu estado era aquele “porque Sinhozinho Barão Perilo Ambrósio foi lá!”²⁷⁷.

Venância, mesmo se perguntando: “Que era ela? Aquilo, somente aquilo, aquele fardo, aquela trouxa, aquele pano de chão, aquele monte de lixo e nada”²⁷⁸, recomeça a vida como pescadora, sob a proteção do Negro Leléu, que a acolhe e adota a sua filha

²⁷⁵ Idem, p.103.

²⁷⁶ Idem, p.508.

²⁷⁷ Idem, p.152.

²⁷⁸ Idem, p.143.

como neta, buscando na menina o sentido da vida. No novo ofício, fez “fama de mulher valente, pescadora do peixe que pega o homem pela sombra [...], matadora de tintureira, [que] assombra o povo como a única mulher mestre de lancha do mundo”²⁷⁹. Estava mais forte, não só fisicamente, mas também nas atitudes. Não aceitava mais ser subjugada e não se comportava passivamente como antes. Quando alguns homens tentam abusá-la e insinuam o desejo de fazer o mesmo com a sua filha, Vevé, pela primeira vez, reage destemidamente:

- Negrinha descarada! - gritou ele e puxou Dafé num abraço violento, metendo-lhe a mão por baixo.

A saia de Dafé subiu, os outros se aproximaram, um deles começou a ajudar Leopoldo a segurá-la.

- Não, desta vez não! - gritou Vevé.

Soltou o saco de mantimentos que vinha trazendo às costas, tirou de dentro a araçanga, arremeteu contra eles girando o grande porrete acima da cabeça. Soltaram Vevé, Leopoldo recuou alguns passos.

- Negra ousada! Não te metas a besta, negrinha, que posso fazer de ti picadinho na hora que bem entenda!

- Se afaste, se afaste.

- Não quero nada contigo, negra imunda, quero a outra.

- Se afaste.

Dafé nunca conseguiu contar ou mesmo recordar direito o que aconteceu. Mas lembrava que, agarrada a Vevé caída e sangrando das mais de vinte punhaladas que recebera, o que se chamava Leopoldo ainda a puxou, mas o que se chamava Eugênio falou que deviam ir embora.

- A outra está morta - disse. - Isto já está perdendo a graça, vamos embora²⁸⁰.

Ao tentar impedir mais um ato de violência consigo e a repetição da sua história de abuso com a filha, Venância se vê diante homens que acreditavam ter o direito de abusar delas pelo fato de serem brancos. Para eles, sendo elas negras, deveriam aceitar sem resistência. No entanto, ela defende-se e, ao mesmo tempo, os ataca, com um pau de pescador, que herdara da África e que é “o símbolo do trabalho ativo, que tanto pode ser defesa quanto ataque”²⁸¹, como fez Vevé. Pois, naquele momento, era como se golpeasse os que tentavam violentá-la, mas também os que já haviam feito isso antes e os que poderiam fazer, tanto com ela como com a filha, se ela não tivesse tomado tal atitude. Apesar da coragem, foi brutalmente assassinada, e os homicidas,

²⁷⁹ Idem, p.268.

²⁸⁰ Idem, p.323-324.

²⁸¹ Idem, p.595.

Tinham tanta arrogância que voltaram ao lugar onde tinham assassinado Vevé, porque sabiam que nada lhes podia acontecer, não acontecia nada a branco que matasse preto. E deviam estar pensando em fazer mal a outras pretas, as que não fossem descaradas ou medrosas o suficiente para atender a tudo o que eles quisessem²⁸².

Testemunha do ato, Maria da Fé teve a sua vida para sempre modificada após o ocorrido, “Nunca mais que a menina foi a mesma, pensando naquele crime, crime esse que não era crime por a lei não punir morte de negro, não se conformando ela com a falta de justiça e liberdade”²⁸³. Ao lado do corpo da mãe, permaneceu, paralisada, por horas, até que

Muito mais tarde, mais de meia-noite, um noroeste frio batendo forte e prenunciando temporal, Leléu e mais uns oito, carregando fachos e levando cachorros de presa, encontraram Dafé sentada nos calcanhares junto ao corpo de Vevé, tão imóvel que nem os olhos piscavam. Puseram um cobertor em cima dela, arranjaram uma rede para carregar sua mãe morta, deitaram-na na cama, mas ela não dormiu. E, durante os 21 dias que se seguiram, mal se mexeu, não abriu a boca para dizer uma só palavra, permaneceu sentada de cabeça baixa, olhando as mãos abertas no colo²⁸⁴.

Se a morte da progenitora, num primeiro momento, deixou a garota sem ação, o que se viu depois foi uma transformação desencadeada pelo falecimento de Venância, que vai atingir não só a vida particular da sua filha, como também o contexto social no qual a mesma estava inserida, de modo mais amplo. A morte dá fim à existência física de Venância, mas, simultaneamente, dá início à uma nova vida para Maria da Fé.

Fruto de um ato de violência, descendente de um Barão e de uma escrava, Maria da Fé não é branca como pai ou negra como a mãe, e sim resultado dessa mistura, descrita como “uma moça bonita, amulatada de olhos verdes, de estatura muito alta e dizem que mais vistosa do que um jardim de flores e mais inteligente que as abelhas”²⁸⁵, que se destaca pela beleza e inteligência. Recebia formação em escola interna, “tão esmerada criação, em que tanto aprendera sobre príncipes e princesas e grandes heróis”²⁸⁶, estava sendo educada para “ser uma senhora”.

²⁸² Idem, p.351.

²⁸³ Idem, p.509.

²⁸⁴ Idem, p.324.

²⁸⁵ Idem, p.509.

²⁸⁶ Idem, p.318-319.

Com tais predicados, o futuro da moça já estava traçado pelo avô: “o que penso para ti, o que mais penso para ti é que te cases e que sejas boa mãe de família”²⁸⁷. Nego Leléu desejava e buscava para a neta um destino diferente da mãe, que parecia certo, pois como dizia a professora da jovem: “com suas prendas e sua beleza, não seria difícil encontrar um rapaz de sua raça, ou até mais claro, para ir melhorando, e fazer um bom casamento, constituir família e assentar-se na vida”²⁸⁸.

Após a morte da mãe, porém, Dafé rejeita o conforto dado pelo avô, renunciando o destino projetado por ele. Em busca de construir, ela mesma, a sua própria história, procura conhecer suas raízes, sua origem negra, seus parentes e passado:

- Por que o senhor não me conta também? O nome de minha mãe, o nome verdadeiro, era Naê?

- Eu não vou te contar nada dessas coisas! A gente luta, luta, luta, a gente luta que chega o corpo nunca mais parar de doer mesmo descansado, a gente luta, luta, luta para sair duma situação, para melhorar, para subir, e aí o que é que aparece? Aparece uma como tu, que eu acho que vou mandar trancar em casa pra não sair fazendo asneira, querendo voltar pra baixo, querendo saber dessas coisas, querendo se meter em confusão, alterar o que não pode ser alterado... Eu conheço a vida, entendeu tu? Eu conheço a vida!

- Quem foi o caboco Capiroba?

- Caboco Capiroba? E nunca teve nenhuns cabocos Capirobas, menina, nunca teve nada disso, isso é tudo lenda! Mas será possível que eu te mando para a escola com pensionato, te boto com a melhor professora, te pago todos os livros para que tu tenha conhecimento e tu agora resolve crescer como rabo de cavalo, desaprender, se preparar pra ser uma negá preta véia, em vez de gente? Que caboco Capiroba, nem caróba capiboca! É para isso que tu estudou? Foi pra isso?²⁸⁹

Contrariando a vontade e a autoridade do avô, que percebia cada dia mais ameaçado o futuro sonhado para a neta, Dafé recusa a educação formal e científica e busca educar-se através do saber popular. Vendo-a se transformar rapidamente, todos se perguntavam: “Que tinha acontecido a menina tão bem criada, tão mimada, tão bonita, parecendo quase branca de tanto trato? Ninguém sabia”²⁹⁰. Orgulhosa por pertencer à etnia negra, troca a vida confortável que tinha com o avô para viver com os semelhantes da sua mãe, os negros e menos favorecidos, lutando pelos interesses destes.

Transgredindo as regras sociais impostas, torna-se uma revolucionária, organiza e lidera revoltas, desafiando o poder dominante, para fazer parte, ao lado de outras

²⁸⁷ Idem, p.319.

²⁸⁸ Idem, p.290.

²⁸⁹ Idem, p.376.

²⁹⁰ Idem, p.370.

mulheres e homens, da Irmandade do Povo Brasileiro, um grupo organizado em defesa dos excluídos. Líder do movimento, Maria da Fé, agora “uma grande mulher guerreira”²⁹¹, torna-se também heroína do povo. Um heroísmo consciente, desencadeado após a morte da sua mãe, e que irá ocasionar uma nova guerra, não como tantas narradas no romance, com início e término determinados, mas uma “luta que trespassará os séculos, porque os inimigos são muito fortes”²⁹².

Maria da Fé converte-se num símbolo de resistência e luta contra as opressões sofridas. O povo, finalmente, tinha um herói para se espelhar e orgulhar, alguém que fazia com que os menos favorecidos compreendessem que o lugar do heroísmo também poderia ser ocupado por eles. Mesmo que não fossem as figuras dos grandes feitos narrados nos livros, dos belos quadros ou dos discursos afamados, era um heroísmo autêntico e não construído de maneira forjada para defender, reafirmar e impor os interesses de poucos sobre muitos. Com a figura heroica da guerreira, então, a luta dos negros se agiganta.

Ao perceber que o combate armado deixava um número cada vez maior de negros mortos, Maria da Fé toma consciência que usar a força física é uma “luta por demais desigual e ia continuar a ser, enquanto não conseguisse mostrar a todo mundo, a todo o povo que padece da tirania do poderoso, que é preciso que todos lutem”²⁹³. A heroína guerreira, portanto, passa a usar também outra arma contra a tirania, a maior de todas elas, o conhecimento:

E então, além de lutar, passou a ensinar, tendo feito muitas escolas do povo no meio dos matos de diversas regiões, onde punha seus professores e de vez em quando aparecia para ministrar aulas, começando sempre cada lição com a seguinte frase: “Agora eu vou ensinar vocês a ter orgulho”. Ao preto ela ensinou a ter orgulho de ser preto, com todas as coisas da pretidão, do cabelo à fala. Ao índio ela ensinou a mesma coisa. Ao povo, a mesma coisa, bem como que o povo é que é o dono do Brasil²⁹⁴.

Assim, começa a ser a transmissora do saber popular, conscientizando as pessoas das suas riquezas culturais, tradições e beleza, levando-as a lutar por sua autoafirmação. Desse modo, passa a disseminar para a população pobre e cativa a educação negada

²⁹¹ Idem, p.321.

²⁹² Idem, p.596.

²⁹³ Idem, p.510.

²⁹⁴ Ibidem.

pelos poderosos, para quem “todos os negros, todas as negrinhas, a única coisa a aprender é a obediência”²⁹⁵.

Com a consolidação de sua imagem de heroína do povo, não recebeu por recompensa telas pintadas com o seu rosto, títulos ou patrimônios, mas a pena de morte. A sentença era consequência do ódio da elite que aumentava pelo fato das ações de Maria da Fé surtirem cada vez mais efeito e alcançarem um maior número de pessoas, tendo em vista que as crianças, as mulheres, os homens e os idosos começaram a ter consciência de seu valor, e, com isso, buscarem mudanças sociais, mesmo que muito timidamente, passando a não mais aceitarem passivamente as opressões impostas.

Uma vez que os mais favorecidos temiam a força de um povo educado, consciente de si e de sua força, prender Maria da Fé tornou-se o principal objetivo dos poderosos, que, sem medir esforços, procuravam cumpri-lo a todo custo, recrutando policiais e artilheiros do exército para tal empreitada. Comandando uma expedição que buscava encontrar e matar a guerreira, está o Patrício Macário, filho de Amleto.

Mestiço, o militar não nega as suas raízes, o que representava um empecilho nos planos de fidalguia do pai, que, para renegá-lo, manda-o para o Exército. Soldado competente, chega à patente de general, o que “parece embranquecê-lo”, como ironicamente ressalta o narrador: “A farda lhe caía bem, lhe disfarçava até a mulatice”²⁹⁶. Com reputação de guerreiro valente, faz jus ao “expresso pedido do capitão comandante [...] para liquidar a famosa bandida Maria da Fé, que continuava a semear o terror e a desordem em todo o Recôncavo e até mesmo no sertão”²⁹⁷, e logra êxito, ao capturar a fugitiva.

O filho do agressor fica diante da filha da vítima. A posição social pouco difere, mas se a atitude de Maria da Fé não será passiva como foi a da sua mãe outrora, a de Macário também não será abusiva e violenta, como a do pai. Como “nunca quis combater contra o povo”, infringindo ao comando, o militar não mata a heroína, “sentindo que suas almas eram gêmeas e seus corações tinham harmonia”²⁹⁸, a liberta.

A partir desse encontro, os dois se apaixonam, porém, não vivem o amor, que mesmo sendo recíproco, não se torna possível. O motivo não seria o fato de um general envolver-se com uma fugitiva, já que Macário estava disposto a abrir mão de tudo por Maria da Fé e protegê-la, mas por ela escolher abdicar-se do relacionamento, por

²⁹⁵ Idem, p.145.

²⁹⁶ Idem, p.366.

²⁹⁷ Idem, p.366.

²⁹⁸ Idem, p.510.

considerar como prioridade lutar por seus ideais e defender o povo, acima, inclusive, da sua felicidade amorosa. Como disse ao amado, já havia “dado a alma para o povo, não podendo dar ela a seu homem”²⁹⁹.

Desse amor, porém, nasce um filho, que Maria da Fé leva consigo quando se afasta de Macário para dar continuidade a sua luta em prol do povo brasileiro, dedicando sua vida a combater, como for preciso, aquilo em que acredita. Diferente da maneira como se constitui as gerações ascendentes da guerreira, a sua prole não foi fruto de violência, mas de uma relação consentida, assim como não precisou abrir mão do seu filho ou foi separada dele por intervenção de algum senhor em busca de assegurar seus interesses, como aconteceu com as matriarcas do seu clã.

Ao passo que a perseguição à Maria da Fé por partes das autoridades se intensifica, uma vez que o militar mais preparado para matá-la não o fez, a figura da heroína, reverenciada pelo povo, torna-se mais ativa. Como processo natural de consolidação da imagem heroica, constrói-se um discurso sobre a vida e história da guerreira, que se difunde e passa a ser contado e repassado por gerações:

Veio a libertação dos escravos, ela pregou que aquilo não libertava escravo nenhum e que o povo nada podia esperar que fosse dado de cima e, se deram essa tal liberdade dos cativos, era porque interessava a eles e boa coisa não era para o povo. Veio a República e ela pregou que tanto fazia como tanto fez, que nem rei nem presidente estava pensando no povo e podiam esperar até vida pior. Como de fato foi o que se viu depois, a seca piorando, as terras sendo tomadas dos pobres, a escravidão pior do que antes, o coronel mandando mais que o Imperador de Roma, o povo de cabeça baixa, os despossuídos cada vez mais despossuídos e os possuídos cada vez mais possuídos, por isso se dizendo que a República trouxe a lei do Cão³⁰⁰.

No movimento de contar e recontar os seus feitos, são conferidos à Maria da Fé contornos míticos. Nesses episódios, os aspectos lendários no romance se acentuam, sempre na fronteira tênue entre o acontecido e a fantasia. Nascida em 29 de fevereiro, a heroína envelhece mais lentamente que os demais. Porém, como contam, “talvez nem velha esteja, porque sabe o povo que ela só faz aniversário de quatro em quatro anos”³⁰¹. A própria guerreira, aliás, questiona a sua existência: quando se relacionou com Patrício Macário, por exemplo, disse ao amado:

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Idem, p.511.

³⁰¹ Ibidem.

- Tu sabes – disse ela, muito baixinho, olhando para o lado -, eu mesma às vezes penso que não existo, penso que sou uma lenda, como dizem que sou. E tu, no futuro, talvez venha a pensar assim também, a pensar que sou uma lenda³⁰².

Os traços físicos de Maria da Fé também somam para a propagação da sua figura heroica como um mito. Quando descrita, as suas características são sempre associadas à natureza, destacando a sua beleza incomum, quase sobrenatural:

Deus do céu quem era aquela estátua de glória, linda no porte e nas palavras, senão a guerreira Maria da Fé, ali brotada por artes incompreensíveis [...] como uma borboleta triunfante de uma lagarta obscura, raiando como o sol no meio da chuva, vindo para desatar o orgulho que apodrecia encarcerado em corações temerosos?³⁰³

Escondida nas matas, ninguém nunca sabia ao certo o paradeiro da guerreira, mas tinham certeza que “continuava a mesma bandoleira de sempre, que sumira nos sertões, que virara santa, que libertara escravos e guerreara ao lado de índios rebeldes, que obrara milagres, que podia tornar-se invisível e que não tinha idade”³⁰⁴. De maneira análoga, ocorre com a narração da sua morte, também cercada por mistérios e incertezas: “Pois morrera, sim, morrera, embora ninguém soubesse como, porque, já bem velha embora forte, um dia desaparecera, depois de ter apenas saído sozinha num barco, pelo mar em redor das escabras da Ponta de Nossa Senhora”³⁰⁵.

O mítico permeia também outras cenas do romance em que heroína está envolvida, seja de maneira direta, ou quando, de alguma forma, sua figura está presente ou se relaciona com o ocorrido. A imprecisão entre o fato e a imaginação se apresenta no encontro de Patrício Macário com Lourenço, seu filho com Maria da Fé, pois não fica claro se foi um delírio do general ou se o momento realmente aconteceu. No episódio, o rapaz explica ao pai o seu objetivo de vida, como um movimento de reprodução e permanência dos ideais da mãe, que não se perderam com a sua morte, com o tempo ou com as violências e opressões que ainda permanecem:

Não temos armas que vençam a opressão e jamais teremos, embora devamos lutar sempre que a nossa sobrevivência e a nossa honra tenha de ser defendida. Mas a nossa arma há de ser a cabeça, a cabeça de cada um e de todos, que não pode ser dominada e tem de afirmar-se.

³⁰² Idem, p.504.

³⁰³ Idem, p.383.

³⁰⁴ Idem, p.322.

³⁰⁵ Idem, p.595.

Nosso objetivo não é bem a igualdade, é mais a justiça, a liberdade, o orgulho, a dignidade, a boa convivência. [...] A chibata continua, a pobreza aumenta, nada mudou. A Abolição não aboliu a escravidão, criou novos escravos. A República não aboliu a opressão, criou novos opressores. O povo não sabe de si, não tem consciência e tudo o que faz não é visto e somente lhe ensinam desprezo por si mesmo, por sua fala, por sua aparência, pelo que come, pelo que veste, pelo que é. Mas nós estamos fazendo essa revolução de pequenas e grandes batalhas, umas sangrentas, outras surdas, outras secretas, e é isto que eu faço, meu pai³⁰⁶.

Lourenço possui o mesmo caráter messiânico da mãe, e talvez por isso o seu pai só consiga vê-lo através do plano mítico. Por meio do filho, o trabalho de Maria da Fé em defesa do povo brasileiro continua, pois conforme “vem escrito no seu nome, ela continua acreditando que um dia vai vencer, nem que não seja ela em pessoa, mas quem herde as ideias e a valentia dela, que ela acha que são muitos”³⁰⁷.

4.2 Forma e conteúdo: heroísmo e verdade histórica em questão

O romance *Viva o povo brasileiro* constitui-se um pronunciamento do seu respectivo autor sobre a realidade social, ao passo que ele escreve a partir do seu contexto a respeito de uma determinada conjuntura representada literariamente na obra. Todavia, como as comunidades não produzem um único modo de enxergar os acontecimentos, os episódios são apresentados na narrativa por meio de várias vozes, mostrando o ponto de vista da elite e a visão de mundo do povo. Assim, revela o discurso daqueles que foram silenciados pela historiografia oficial, transformando o objeto enunciativo em sujeito de enunciação.

Dessa maneira, o discurso polifônico se estabelece na obra através de vozes representativas dos dois polos sociais. Os poderosos, cuja maioria são brancos e europeus, propagam e impõem seus valores, crenças e vontades. Julgam-se os únicos capacitados para comandar e governar o país, buscando fazê-lo a todo custo, ainda que para isso precisem usar mecanismos para oprimir e subjugar os menos favorecidos, a fim de garantir que estes não tomem consciência de si e dos seus direitos, o que colocaria em risco a hegemonia desses senhores.

³⁰⁶ Idem, p.596.

³⁰⁷ Idem, p.511.

Entre as muitas personagens que defendem tal ponto de vista, está Bonifácio Odulfo, filho de Amleto, que comunga dos preceitos totalitários do pai. Numa discussão com Patrício Macário, ele diz: “[...] é necessário que a elite dirigente tome a si a responsabilidade de organizar o poder. Você não conhece nação forte sem governo forte, nação forte em que o povinho, os desqualificados, tenham voz ativa”³⁰⁸. Em contrapartida, o irmão – que mesmo sendo da elite, procura defender os interesses do povo – rebate, evidenciando as violências e desigualdades sofridas pela população financeiramente carente:

A que diabo de povinho você se refere? Para você, todo mundo é povinho, com exceção dos quatro ou cinco gatos pingados que você julga estarem a sua altura. Que povinho? Todos? Porque são todos, realmente todos os brasileiros, a que você se refere com esse desprezo. Eu não quero dizer que seus benditos privilégios devam ser tomados, fiquem com eles, mas veja que para isso não é necessário escravizar o povo, mantê-lo na miséria, na ignorância e na doença. Não está vendo que não pode haver um país decente, um país forte, como você diz, cujo povo seja de escravos, miseráveis, doentes e famintos?³⁰⁹

Durante muito tempo, os mais humildes se conformaram com a vida que lhes fora imposta, aceitando calados ou reproduzindo, por gerações, o discurso dos dominantes como verdade absoluta e imutável, como faz o Nego Leléu numa conversa com Maria da Fé:

- Nós somos o povo desta terra, o Povinho. É o que nós somos, o povinho. Então te lembra disto, bota isto bem dentro da cabeça: nós somos o povinho! E povinho não é nada, povinho não é coisa nenhuma, me diz onde é que tu já viu povo ter importância? Ainda mais preto? Olha a realidade, veja a realidade! Esta terra é dos donos, dos senhores, dos ricos, dos poderosos³¹⁰.

Enquanto durou o silêncio, os que não se submetiam às ordens absolutistas foram alvo de violência contínua e crescente, sendo subjulgados, perseguidos e assassinados, uma vez que “os indivíduos que pensam ou falam fora dos parâmetros do discurso dominante são definidos como loucos ou reduzidos ao emudecimento”³¹¹ pelos

³⁰⁸ Idem, p.555.

³⁰⁹ Idem, p.573.

³¹⁰ Idem, p.372.

³¹¹ BONICCI, Thomas & ZOLIN, Lucia Osana. *Teoria literária: abordagens, histórias e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2005, p.258.

mais abastados economicamente, como aconteceu com o escravo Feliciano, além de muitos outros personagens, que também foram torturados ou mortos.

Mesmo diante da violência constante, o povo luta como pode, buscando vencer a opressão. Após muitas batalhas, “o povo, o povinho mesmo, empregados, amas, caixeiros, operários, lavradores”, “os desqualificados”, a “gente tacanha e limitada”, “os negrinhos e negrinhas”, como, pejorativamente, se referia a elite aos menos favorecidos, começam a ter consciência dos seus direitos. Nesse processo, como visto, a figura heroica de Maria de Fé foi determinante, pois, enquanto representante da voz do povo, defendia: “Mas vai ter justiça. Quem é que trabalha, não é o povo? Não é o povo que sustenta? Então é o povo que vai mandar”³¹².

Por meio de uma narrativa polifônica, o romance transfigura, nas suas quase setecentas páginas, mais de três séculos da História do Brasil e alguns dos seus momentos mais marcantes, passando pela Colonização, Independência, Guerra do Paraguai, Abolição da Escravatura, Proclamação da República e Ditadura Militar. Na obra, esses episódios são estruturados numa ordem cronológica não linear, na qual os tempos da narrativa mesclam-se entre o pensamento, o que está ocorrendo no exato momento e a regressão para contar um fato ou descrever uma personagem citada ou não anteriormente. Dessa maneira, as fronteiras entre o passado e o presente, a imaginação e a realidade são suspensas. Retomando, assim, as histórias que estão na memória das personagens, numa representação do fluxo de consciência, que assim como o enredo, não se prende ou obedece a fixação de datas.

Um dos exemplos dessa representação é a presença da alminha, que enquanto personagem que liga todo enredo, assim como a forma como a narrativa foi construída, “não vive no tempo, tudo para ela podendo ser presente, passado e futuro”. Vive “acima desse céu de Amoreiras, onde tudo existe e nada é inacreditável”³¹³, como ocorre, de modo análogo, com a Literatura, que enquanto manifestação da linguagem, pode abordar e representar a realidade, mas é, muitas vezes, tomada como pura invenção ou “vir a ser”, que permanece apenas no campo das ideias.

Pode-se compreender que esses recursos formais são usados para demonstrar a falta de compromisso da obra com a realidade aludida, mesmo sem deixar de referenciar a História considerada oficial. E, com isso, evidenciar que a versão contada pela classe dominante não deve ser concebida como verdade única e absoluta, afinal, nem tudo que

³¹² Idem, p.373.

³¹³ Idem, p.103.

está registrado nos livros de fato aconteceu, ou ocorreu como está posto, conforme alerta o cego Faustino:

Mas, explicou o cego, a História não é só essa que está nos livros, até porque muitos dos que escrevem livros mentem mais do que os que contam histórias de Trancoso. [...] Desde esse dia [destruição da biblioteca de Alexandria] que se sabe que toda a História é falsa ou meio falsa e cada geração que chega resolve o que aconteceu antes dela e assim a História dos livros é tão inventada quanto a dos jornais, onde se lê cada pedaço de arrepiar os cabelos. Poucos livros devem ser confiados, assim como poucas pessoas, é a mesma coisa. Além disso, continuou o cego, a História feita por papéis deixa passar tudo aquilo que não se botou no papel e só se bota no papel o que interessa. Alguém que tenha o conhecimento da escrita pega de pena e tinteiro para botar no papel o que não lhe interessa? Alguém que roubou escreve que roubou, quem matou escreve que matou, quem deu falso testemunho confessa que foi mentiroso? Não confessa. Alguém escreve bem do inimigo? Não escreve. Então toda a História dos papéis é pelo interesse de alguém. [...] Por conseguinte, a maior parte da História se oculta na consciência dos homens e por isso a maior parte da História nunca ninguém vai saber, isto para não falar em coisas como Alsandria, que matam a memória.³¹⁴.

A relação entre a forma e o conteúdo, então, se dá de maneira interseccionada no romance pelo discurso historiográfico, utilizando-o como campo de referência para a construção de um novo discurso, que não anula o primeiro, porém o problematiza. Isso porque, o escritor não cria histórias apenas para questionar a História, mas antes, para discutir a impossibilidade da verdade definitiva e evidenciar que existem apenas versões dos fatos.

Além da desarticulação da linearidade cronológica, a forma narrativa também contribui para essa representação da realidade de modo crítico. Por meio do discurso indireto livre, num mesmo episódio – na maioria das vezes, estruturado em um único e longo parágrafo –, apresentam-se o ponto de vista do narrador, que emite seu juízo de valor acerca daquilo que relata, e, concomitantemente, a visão das personagens sobre o que se passa. Essas vozes se contrastam, representando crenças, valores e discursos distintos.

Esse movimento fica evidente, por exemplo, no episódio da festa de Santo Antônio, situação em que a baronesa Antônia Vitória anunciaria qual negro presentearia com a alforria, em cumprimento à promessa feita ao padroeiro. A maneira como o episódio é narrado faz com que o leitor tenha acesso à voz narrativa, que apresenta a

³¹⁴ Idem, p.506-507.

realização de uma cerimônia religiosa como um suposto ato de extrema bondade, e, ao mesmo tempo, expõe o que pensa e diz a personagem, que mesmo na tentativa de demonstrar sua faceta caridosa de cristã, evidencia o seu desprezo pelos que busca “salvar pela santa palavra”:

Muito bem, mas já era hora de resolver aquela questão que sua piedade e amor às boas obras lhe impuseram, por penosa que fosse. Que faces tão brancas, meu Deus do céu, que feições tão feias, ali sentados como guaribas num galho de árvore. A baronesa deixou ver como estava sendo resignada, matutou um tempinho e principiou uma caminhada de ida e volta defronte do grupo. Quem aí sabe dizer quais são as três Pessoas da Santíssima Trindade? Vamos, isto mesmo ouvi a Senhora Dona Teolina ensinar a todos repetidas vezes, lendo do devocionário com toda a clareza, são três as Pessoas, é coisa muito simples. Tu, Inácia, que estás a rezar com tanto fervor, sabes responder-me? A Virgem Maria? A Virgem Santa Mãe de Deus, Pessoa da Santíssima Trindade? Mas onde estamos, clama aos céus tanta ignorância, tanta cabeça dura! E tanta preguiça! Pois não está acima da compreensão até mesmo de negros e bugres a grande verdade da Santa Madre Igreja!³¹⁵

Esses aspectos formais conferem o tom irônico e o caráter paródico ao texto, que perpassam todo o romance, nos quais o narrador onisciente³¹⁶ desempenha um papel fundamental. Após a morte do barão, o que se vê é um cenário de tristeza, todos demonstram “expressões de dor, luto, saudade e desamparo”. Contudo, pela voz narrativa, que é sarcástica e denunciativa, o leitor toma conhecimento do que, verdadeiramente, pensam e sentem os escravos:

Mas que situação, meu Deus do céu, esta dos pretos de Nhô Barão Perilo Ambrósio de Pirapuama, todo mundo querendo dar risada mas tendo de fazer estas caras compridas de quem perdeu pai, mãe, irmão, as cunhadas mais novas já no ponto e a última quartinha de aguardente. É como se fosse uma festa ao contrário, uma alegria encafifada em posturas melancólicas, uma música tocando somente na cabeça. E, porque essa alegria não podia aparecer de jeito algum, tornou-se parte da festa exagerar nas expressões de dor, luto, saudade

³¹⁵ Idem, p.149-150.

³¹⁶ Analisando o discurso indireto livre no romance analisado, Batella faz o seguinte apontamento, que contribui para a classificação feita aqui acerca do narrador, pois mesmo que este seja considerado onisciente, não é “senhor dos acontecimentos”, como explica o estudioso: “A onisciência não é, como poderia aparentar, uma característica predominante na narrativa de *Viva o povo brasileiro*. N’*O feitiço da ilha do pavão* e no *Miséria e grandeza...*, o narrador é bem mais senhor dos acontecimentos, mas em *Viva o povo...* a onisciência é sempre relativa, com perdão do paradoxo, ou seletiva, isto é, restrita ao pequeno universo do personagem focalizado”. BATELLA, *Op. Cit.*, p.258.

e desamparo, quase todos se divertindo como num baile de máscaras³¹⁷.

Por meio do discurso indireto livre, quando os pensamentos ou as falas das personagens da classe dominante são apresentados, é sempre para legitimar suas ações como atos de benevolência e misericórdia, em contraste com o que de fato acontece. Assim se dá, por exemplo, na ocasião em que Amleto expõe sua visão sobre o trabalho dos escravos na pesca e retirada de óleo das baleias, a principal fonte de riqueza do barão:

De qualquer forma, tinham vários mestres e oficiais retalhadores que faziam os cortes principais, enquanto outros aprontavam a banha, coisa não tão difícil, bastava que preparassem tijolos de mais ou menos duas libras, para serem levados à fundição. Este também era trabalho simples, embora complicado pela fumaça, o calor e a falta de cuidado com que os negros às vezes se deixavam queimar por esguchos da banha fervente, principalmente os meninos e meninas, que constituíam a maioria dos trabalhadores da fundição, no serviço de transportar gordura e jogá-la nas caldeiras³¹⁸.

Pela polifonia da narrativa, a visão dos escravos sobre as condições desse trabalho também é exposta. Dadinha, reunida com outros negros, antes de morrer, transmite seus saberes e história, que todos escutam atentos e respeitosos, pois “Compreenderam então que ia mesmo morrer e se ajeitaram para aprender tudo o que pudessem e não envergonhá-la na hora da despedida, tendo ela feito o seguinte discurso”³¹⁹:

Meu pai era negro baleneiro, tinha os olhos craros. Meu irmão mais véio-véio morreu de noite no trabalho do óleo da baleia, o tacho derramou ni cima dele, morreu queimado do óleo, morreu ligeiro, porém os negros do trabalho do óleo da baleia quase todos tinha a pele às vezes carne-viva às vezes bolhas e cascões e muitos ficava cegos do azeite que espirrava e dos tachos que derramava, quando as tremes despencava³²⁰.

Em contrapartida, a visão de Perilo Ambrósio acerca desse mesmo quadro muito difere da apresentada pelo povo. Para o barão, aos seus escravos, na verdade, prestavam um favor: “faziam suas tarefas e recebiam comida, agasalho, teto e remédios, mais do

³¹⁷ Idem, p.211-212.

³¹⁸ Idem, p.122.

³¹⁹ Idem, p.85.

³²⁰ Idem, p.86.

que a maioria deles merecia, pelo muito de dissabores e cuidados que infligiam e pela ingratidão embrutecida, natural em negros”³²¹. Propagando e defendendo suas atitudes como atos de caridade, os senhores, por se considerarem “bons cristãos”, apregoavam que a única coisa que pediam em troca, por tamanha bondade, era obediência, como reafirma a baronesa Antônia Vitória à sua escrava:

Será que terei de bradar aos céus pela Eternidade que, pela comida que damos, pelo teto que emprestamos, pelas tribulações e vexações que amargamos por conta de tua laia imprestável, por tudo isso só cobro em troca a obediência? A obediência! Não é muito pedi-la a cães e alimárias, mas parece necessitar de compreensão em demasia para a ausência de tino e sentimento dessa raça! Obediência! Obediência que não te passou pela cabeça cheia de borra³²².

Percebe-se, dessa maneira, que a voz narrativa do romance não é imparcial diante dos fatos que descreve, antes o contrário, assume um posicionamento, apresenta-se em defesa da versão e do ponto de vista dos oprimidos, mesmo não seguindo uma uniformidade rígida, já que varia a depender do universo da personagem em que o narrador está inserido.

Isso se comprova quando do discurso indireto livre, o texto passa para o discurso direto, pois, sempre que o narrador empresta a voz para as personagens, é revelado o contraste entre o acontecido e a maneira distorcida como os poderosos contam tais ocorrências, buscando, através do discurso, justificar e legitimar suas atitudes perversas³²³. Assim, no momento em que sucede a troca do sujeito de enunciação, evidencia-se como os eventos podem ser interpretados e modificados de acordo com os interesses de quem os conta.

Desse modo, João Ubaldo Ribeiro lança um olhar crítico sobre a sociedade brasileira e as relações de poder do país. Tratar do tema do heroísmo da maneira como ele faz na narrativa contribui para esse posicionamento. Isso porque as diferentes formas como se deu o processo de heroicização das três personagens analisadas aqui evidenciam o uso privativo da História em função dos interesses de grupos sociais, uma vez que o processo de construção, difusão e consolidação dos heróis ocorre segundo as intenções da elite.

³²¹ Idem, p.50.

³²² Idem, p.97.

³²³ Na seção 4.1.2 deste trabalho, é possível observar, através das falas de Perilo Ambrósio, como isso se dá, uma vez que nas citações expostas é possível observar como o que o barão diz está em desacordo com o que o narrador conta.

O heroísmo do Alferes, ainda que involuntário, foi tomado e transmitido como verdade absoluta por gerações – apesar de depois do seu momento de glória, ter sido menosprezado devido à mudança de propósitos do poder vigente. Assim, acontece no enredo da obra o mesmo processo de estruturação da narrativa. Ou seja, inicialmente, Francisco Brandão Galvão é anunciado e reconhecido com o herói da luta pela Independência, depois, é apresentado apenas como um jovem alferes, mais um entre tantos brasileiros sem importância.

Com a apresentação do heroísmo de Perilo Ambrósio, verifica-se o movimento contrário, o leitor primeiro conhece a real intenção do barão – o que comprova o posicionamento do narrador diante do que relata. Quando é proclamado herói, mesmo que no enredo as personagens acreditem na veracidade da sua valentia, a voz narrativa já deu conta de evidenciar que se trata de um heroísmo indigno. Por pertencer à classe dominante, porém, a figura heroica do barão é construída, difundida e reconhecida como autêntica.

O heroísmo de Maria da Fé, em contraste com os dos demais heróis, é apresentado como verdadeiro. A forma como o narrador retrata a heroína faz com que a versão contada pela voz narrativa confira com o ocorrido, tornando digno o heroísmo da guerreira. Na construção da personagem e no processo de sua heroicização, todavia, a manipulação dos fatos mais uma vez se realiza, mas de maneira inversa, não é um heroísmo baseado na mentira, mas um heroísmo real que é tomado como fábula no enredo.

Diferente dos heróis da luta e da Guerra da Independência, que tiveram seus nomes exaltados, seus feitos registrados em obras de artes e livros repassados por gerações, tornando-se objetos de “dissertações arroubada e pungente”³²⁴, a heroína Maria da Fé converte-se num mito, que como a própria denominação dá a entender, constitui-se como uma narrativa fantasiosa. E é dessa forma que sua história é difundida no enredo, a descrição das suas atitudes, características e ideais é efetivada sempre no limiar entre a imaginação e o acontecido. Inclusive os que acreditam na sua existência, consideram-na uma lenda.

Uma interpretação possível para essas diferentes formas de representar esses heróis seria o fato da cultura africana, a que Maria da Fé está vinculada, ter uma maneira fortemente mítica de construir e repassar seus saberes, se comparada ao

³²⁴ Idem, p.37.

conhecimento considerado mais racional e científico da cultura ocidental europeia, a qual Perilo Ambrósio e José Francisco Galvão são associados.

Contudo, o modo como o enredo da obra é construído e conduzido pela voz irônica e denunciativa da narrativa evidencia que o romance intenta ir mais além. Pois essa intersecção entre a forma e o conteúdo aponta uma crítica à sociedade, que como em todos os seus aspectos, reconhece e apregoa as figuras heroicas de acordo o poder vigente; bem como direciona para um questionamento das diferentes versões dos fatos, que quando postas pela elite, são tomadas como verdade única e acabada, mas quando apresentadas pelos menos favorecidos, são marginalizadas e contestáveis.

4.3 A Literatura como expressão da realidade: morte e História em *Viva o povo brasileiro*

Tendo em vista que a Literatura não se constitui uma cópia da realidade, mas uma transfiguração desta, uma vez que seus referenciais não aparecem apenas de modo explícito, observar os fatores internos e externos que sustentam o texto literário contribui para analisar os seus elementos histórico-sociais como fruto de um contexto mais amplo. Concebida dessa maneira, a Literatura será uma forma de representação do homem, dos seus sentimentos e conflitos provenientes do convívio em sociedade, envolvendo visões de mundo diversas, entre infinitas possibilidades de leituras e interpretações.

E assim, o campo literário pode ser considerado um meio de acesso ao universo real, sobre o qual, muitas vezes, lança um olhar crítico, que possibilita ao leitor reflexões e questionamentos a respeito da sociedade, não apenas daquela em que se passa o enredo, mas também do contexto de produção do texto, e ainda da que o leitor está inserido. Isso confere atualidade à obra, uma vez que mesmo sendo longínqua a época na qual a narrativa se contextualiza, é possível perceber aspectos da contemporaneidade tanto do escritor, quanto do leitor no texto, como acontece com *Viva o povo brasileiro*.

Partindo desses pressupostos, cabe ressaltar que o referido romance concentra sua ação no século XIX, com exceção do segundo capítulo e dos dois últimos que contemplam, respectivamente, os séculos XVII e XX. Ao situar a maior parte da narrativa nesse período, João Ubaldo Ribeiro retoma, justamente, o processo de

construção da sociedade e identidade brasileiras e de afirmação do sentimento nacional. Entretanto, não mais centrada na figura indígena ou numa imagem de unidade da nação, como acontecia no Romantismo, e sim abordando a mistura dos diferentes componentes – o índio, o ocidental e o africano, sem se esquecer, ainda, do imigrante, que também compõe essa combinação –, que estão no cerne da sua formação, vistos pelo autor como uma verdadeira amálgama.

Na narrativa, o leitor acompanha desde antes da chegada dos portugueses, quando os tupinambás viviam sozinhos e em paz, da presença dos espanhóis, holandeses e franceses, até a vinda “dos pretos de várias nações da África”³²⁵, quando já “não havia mais índios como antes”³²⁶. De todas essas raças miscigenadas, nasce o povo brasileiro, que tem suas identidades, história e nacionalidade marcadas, desde a sua gênese, pela mistura – na maioria das vezes, realizada de maneira violenta e desigual –, mas não só no seu momento de geração, uma vez que as desigualdades sociais e o preconceito racial irão marcar a História do Brasil até a contemporaneidade.

Para discutir e problematizar como se deram essas misturas e o processo de constituição da sociedade e das identidades brasileiras, o autor ambienta a maior parte do enredo na Bahia, mais precisamente na ilha de Itaparica, como faz com grande parte dos seus textos. Para falar dessas temáticas, a escolha por tal espaço se deu não apenas para garantir verossimilhança à obra, já que foram nas praias baianas que os portugueses desembarcaram ao adentrar o país e por lá iniciaram o processo de colonização, fazendo das mesmas, na visão do narrador: “Às costas da terra mais brasileira que existe”³²⁷, mas também, por conta desse passado histórico que, conforme João Ubaldo Ribeiro destacou certa feita:

No Brasil, não há lugar em que essa mistura de corpos e mentes seja tão universalizada quanto na Bahia, onde faça parte tão entranhada da paisagem humana. [...] Aqui, se dissolveram, numa mistura esplendorosa e fecunda, original e única, raças, crenças, costumes, falas, hábitos, gostos e aparências, e é difícil avaliar como isso é precioso e raro, forte e delicado ao mesmo tempo. Basta trazer à mente a história pregressa e presente de nossa espécie, para verificar como dificilmente, ou nunca, esse fenômeno acontece. Mas acontece aqui, e assim, define a nossa identidade³²⁸.

³²⁵ Idem, p. 245.

³²⁶ Idem, p.67.

³²⁷ Idem, p.32.

³²⁸ RIBEIRO, João Ubaldo Ribeiro. “Discurso de posse de João Ubaldo Ribeiro na Academia de Letras da Bahia”. 22 nov. 2012. Disponível em:

Na obra, porém, os poderosos desprezam sua pátria e o estado onde vivem, exatamente por considerá-los “berço” de negros, mestiços, índios e pobres. Julgam-se “europeus desterrados”, valorizam somente o que é de fora da sua nação, rejeitam a Bahia e toda a sua diversidade racial e cultural:

Na verdade, passara, como Henriqueta, a ter horror à Bahia, lugar atrasado, de gente tacanha e limitada, cidade imunda e desconfortável, conversas destituídas de interesse e uma mestiçagem generalizada, que não podia deixar de chocar uma pessoa bem acostumada³²⁹.

Propagam, assim, a concepção de que a classe dominante é superior aos demais cidadãos. No entanto, apesar de terem aversão aos seus compatriotas e vergonha do lugar onde habitam, não deixam suas terras, pois querem delas sugar as riquezas:

- Que espécie de peixes há cá? Não pode haver bons peixes em águas tão quentes, nada aqui é apropriado, nada daqui pode ser vivido aqui. Há coisas que podem ser tiradas daqui e levadas para bom uso cristão, mas meu pai, talvez seja o destino, não o homem não pode viver aqui, é mundo para as raças serviçais embrutecidas³³⁰.

Pensando no recorte analítico deste trabalho, tratar do tema da morte, para problematizar a História do Brasil, tomando por cenário a Bahia não foi um ato arbitrário, decerto. Afinal, como ironicamente lembra o narrador,

De mortes bonitas é farta a memória do Recôncavo, tantos os santos homens que se defrontaram de maneira edificante com a gadanha da Grande Ceifadeira, assim legando às gerações subseqüentes exemplos inesquecíveis do bem morrer. Não há mesmo família ilustre que não se compra em lembrar as diversas mortes belas que cada uma conta em seu acervo tanatológico, seja pelas derradeiras palavras exaladas, seja pelo manto de doçura e paz a envolver o preciso momento do trespassse, seja pelo estoicismo do moribundo, seja pela venusta paisagem ou especialíssimas circunstâncias a cercar os óbitos repentinos, seja comoção do povo nas exéquias - tudo isto fazendo com nestas questões letais, não exista no mundo lugar tão ufano³³¹.

<https://academiadeletrasdabahia.wordpress.com/2012/12/27/discurso-de-posse-de-joao-ubaldo-ribeiro/>. Acesso em: 15 de jul. de 2016.

³²⁹ Idem, p.511.

³³⁰ Idem, p.64.

³³¹ Idem, p.208.

Assim, a forma como a ambientação se constitui, desde o tempo ao espaço, reforça a relação entre a Literatura e a sociedade, que se influenciam mutuamente no romance, uma vez que os fatores sociais atuam concretamente na estrutura do texto, fazendo com que “os valores e ideologias contribuam para o conteúdo da obra”³³².

Nesse sentido, é relevante evidenciar que o ano da escrita e publicação do livro, 1984, corresponde a um momento histórico decisivo para o país. Trata-se da ocasião em que, duas décadas após o início da Ditadura Militar, diversos setores da sociedade civil buscavam ampliar seu horizonte de participação política; vivia-se um coletivo desejo de recuperar a identidade nacional comprometida pelo sistema do regime, que vivia seus últimos instantes, posto que a democracia seria reimplantada no ano seguinte, com a eleição de Tancredo Neves para a presidência. 1984 entraria para a História como o ano das “Diretas Já”, movimento que lutava pelo direito ao voto para as eleições presidenciais do ano seguinte, reunindo milhares de pessoas em comícios pelas principais cidades do país.

Deste modo, o objeto de representação do romance é o passado, mas o ponto de partida é a realidade da época, isso porque o narrador fala a partir do século XX, principalmente, sobre o anterior, retomando-o para problematizar a identidade nacional, que estava em formação no século XIX, porém em reconstrução no século XX, em razão do sistema opressor do governo ditatorial, que reprimia, limitava e subjugava a liberdade e as identidades do povo brasileiro.

Partindo desses recortes temporais para pensar a temática analisada nesta dissertação, pode-se inferir que a obra possibilita uma reflexão sobre a morte por intermédio de dois períodos fundamentais para a formação da sociedade brasileira. Nas fases de colonização e independência do Brasil, processos marcados por mortes violentas, as primeiras vítimas foram os índios, que outrora habitantes e donos das terras, com a vinda dos portugueses, se tornaram cada vez mais escassos, como destaca o narrador:

Porque os índios praticamente não existiam mais e os poucos que havia ou se escondiam nos cafundós das matas ou passavam o tempo furtando e mendigando para beber, cair pelas calçadas e exhibir as doenças feias que sua natureza lhes trazia³³³.

³³² CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 40.

³³³ RIBEIRO, João Ubaldo. *Op. cit.*, p.47.

Em seguida, os negros se tornaram o alvo principal da crueldade de outros homens, sendo tratados como animais abatidos segundo a vontade do seu dono. Isso quando a morte não se dava antes de chegar ao Brasil, ainda nos navios, nos quais eram trazidos aos montes em condições precárias, ou ainda por exaustação pela força do trabalho escravo.

Quando a obra discute esse tema situando-o nesses momentos históricos – como acontece com a escolha da Bahia como espaço da narrativa –, não é apenas para garantir a verossimilhança, mas também para problematizar o passado violento da sociedade brasileira. Afinal, as mortes narradas no romance muito dizem sobre o comportamento dos sujeitos no contexto em que estão inseridos; representam seus costumes, a maneira como vêem a vida, como enxergam e tratam o outro, conforme aconteceu com a morte de Perilo Ambrósio.

Depois de todas as perversidades que cometeu, de ter sido o responsável pelo assassinato de muitos negros, em alguns casos cometidos com as suas próprias mãos, o barão “teve a maldade castigada”³³⁴. Privados do acesso às armas dos brancos, os escravos, diante da sua condição servil, diferentemente dos seus senhores, quando tiravam a vida de alguém, precisavam fazê-lo clandestinamente, usando seus próprios recursos. Assim procederam Dandão e Budião, que

tinham uma canastra contendo muitos segredos do destino do povo, muitas defesas e muitas receitas de orações e feitiços. E, por meio dessas orações e feitiços, bem como pela ajuda de outros como eles, conseguiram dar uma certa bebida ao barão, o qual foi estuporando aos poucos, até morrer uma das piores mortes que já se viu na Bahia, contando as pestes³³⁵.

O real motivo da morte do barão não poderia ser descoberto, fazendo com que os autores do crime, apesar de orgulhosos do feito, mantivessem o ato em sigilo; mais uma vez, não podiam contar a sua própria história. Contudo, a morte do barão tinha uma voz, que dizia muito sobre o que seus escravos sentiam e queriam falar, mas não podiam, pois eram silenciados pela violência e opressão. Budião, porém, não se conteve, no leito de morte do seu senhor, foi porta-voz da mensagem:

Não podia falar alto, era obrigado a cochichar, mas tinha certeza de que o barão escutava tudo, estava escutando tudo e estava com medo!

³³⁴ Idem, p.508.

³³⁵ Ibidem.

Budião retorceu os beiços, esticou a língua, a arreganhou as ventas, fez a careta mais feia que pôde, aproximou-se mais, o barão derretido de pavor.

- Cão dos infernos! - roncou Budião. - Tu vai morrer! Tu vai morrer, Satanás!

O barão estremeceu, fez um esforço inútil para afastar o tronco, quis fechar os olhos e não pôde.

- Tá com medo agora, desgraçado, condenado! Isso é pelas malvadezas que tu fez, pelas línguas que tu cortou, pela morte de Inocêncio, por tua perversidade e por ser quem é. E te conto mais, viu, infeliz, desgraçado, quem te matou foi eu, foi esse nego daqui que te matou! Aaarr, vai morrrreer, vai morreeer!³³⁶

A morte, assim, torna-se um indicativo das relações sociais no romance, uma vez que lembra ser o homem um ser biológico, mas também social. Dessa maneira, o modo como as personagens morrem revelam os conflitos de classes, transformando a morte em um mecanismo de poder.

Outro exemplo dessa prática são as mortes do caboclo Capiroba, que “foi enforcado de madrugada, olhando as mãos e pulsos amarrados”³³⁷, e de sua filha Vu, “enterrada viva de cabeça para baixo, cavando cova bem funda para muito bem enterrar”³³⁸, por serem, ambos, “comedores de gente”. Sinique, por sua vez, mesmo tendo comido “um pedacinho de Aquimã, aliás não só um pedacinho, mas quase uma gamela cheia”³³⁹, por ser um “holandês superior”, teve uma morte diferente:

Foi levado ao ferreiro, que lhe limou o arganel do nariz; ao barbeiro, que lhe fez curativos e lhe pensou os pequenos ferimentos que são naturais aos bichos brabos de cercado; à casa de uma família, onde lhe deram água esquentada, comida cristã e cama limpa forrada; ao conselho de guerra, que o condenou a ser decentemente fuzilado; a um poste, onde foi manietado, disse umas últimas palavras que ninguém entendeu, recebeu muitos balaços mal colocados e demorou um pouco a morrer³⁴⁰.

Em todas essas mortes, destaca-se a figura do padre, sempre chamado para dizer “umas palavras em língua mágica, pronunciadas com o braço direito levantado”³⁴¹, “vindo depois do enterramento para tudo abençoar muito bem abençoado”³⁴², inclusive os mortos condenados pela igreja ou pelo governo, que representam forças de interesses

³³⁶ Idem, p.204.

³³⁷ Idem, p.70.

³³⁸ Idem, p.86.

³³⁹ Idem, p.67.

³⁴⁰ Idem, p.70.

³⁴¹ Ibidem.

³⁴² Idem, p.86.

que se fundem na narrativa. A presença do eclesiástico é apresentada para as personagens no enredo como demonstração da misericórdia e da bondade cristã, mas, na verdade, constitui-se mais uma demonstração da força e do domínio da fé imposta.

João Ubaldo Ribeiro trata de todas essas questões num momento de muitas mortes violentas no Brasil, e, por isso, um contexto de luto³⁴³. Depois de vinte anos sob o regime militar, que deu fim a incontáveis vidas, a esperança dos brasileiros se via comprometida. O autor, impossibilitado de abordar as mortes, opressões e violências do seu presente, diante da censura do governo militar, volta ao passado, na tentativa de resgatar no já vivido esses mesmos elementos, que fazem parte não só da formação da sociedade e identidades nacionais, mas da sua realidade contemporânea, que é do mesmo modo desigual e tirânica, uma vez que continuava sendo, como é evidenciado no romance:

Um Brasil onde muitos trabalhavam e poucos ganhavam, onde o verdadeiro povo brasileiro, o povo que produzia, o povo que construía, o povo que vivia e criava, não tinha voz nem respeito, onde os poderosos encaravam sua terra apenas como algo a ser pilhado e aproveitado sem nada darem em troca, piratas de seu próprio país³⁴⁴.

O escritor, todavia, constrói na narrativa uma representação literária da morte que vai além da mesma como a responsável em pôr fim à vida, pois funciona, ao mesmo tempo, como elemento desencadeador de uma nova vida para outras personagens, resultando em mudanças sociais importantes. Dessa maneira, a morte é apresentada como possibilidade de esperança e renovação, um ímpeto transformador, num contexto em que o Brasil começava a despertar para um recomeço, mesmo diante de tantas mortes violentas cometidas na ditadura, que ainda aterrorizavam a população. Isso porque, por muito tempo, a morte foi usada como mecanismo de opressão, numa tentativa de silenciar as vozes que surgiam contra o governo ditador.

João Ubaldo Ribeiro, desse modo, ambienta o seu texto no pretérito para problematizar tanto o passado quanto o presente; fala do ontem, mas também do hoje e do agora, da sua contemporaneidade, levando o leitor a pensar como essas questões são

³⁴³ A partir da esteira teórica de Alberto Moreiras, Ceccantini reflete a respeito das relações entre *Viva o povo brasileiro* e o momento histórico no qual o livro foi escrito e publicado, para dizer que o pensamento pós-ditadura, que se exerce numa perspectiva de *luto*, vai influenciar a Literatura produzida nesse período, como aconteceu com o romance em questão. Analisando o pensamento de *luto* na referida obra, o estudioso conclui: “É um pensamento que é produto de uma situação de depressão, voltando-se frequentemente ao passado histórico, na ânsia de lá encontrar linhas de identidade”. CECCANTINI, *Op. Cit.*, p.115.

³⁴⁴ RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro. Op. Cit.*, p.476.

pertinentes para refletir as relações na sociedade atual. Na última ação do romance, outra desencadeada por uma morte, é possível perceber mais uma crítica aos aspectos sociais que, na narrativa, são apontados como futuro, porém correspondem à realidade vigente no Brasil e no mundo.

Por motivo do funeral de Patrício Macário, diante da importância e prestígio do falecido, os habitantes da ilha de Itaparica se mobilizaram para o sepultamento e última homenagem “ao grande general a quem todo mundo queria bem”³⁴⁵. Aproveitando que muita gente estava fora de casa, os ladrões Leucino Batata, Nonô do Candeval e Virgílio Sororoca invadem residências, inclusive a do defunto, à procura de qualquer coisa de valor que pudessem vender.

Da casa de Macário, roubam a canastra, a que, misteriosamente, o general herdou de Maria da Fé, depois do encontro que teve com o filho. Acreditando que dentro dela teria objetos valiosos, os bandidos levam-na, já que não logram êxito ao tentar abri-la no local do furto. Por envolver, mesmo que indiretamente, a heroína, a narração desse episódio é cercada por contornos míticos. Os ladrões, inexplicavelmente, não conseguem abrir o baú. No entanto, um deles consegue enxergar o que há no seu interior. Mesmo não sendo capaz de explicar com exatidão o conteúdo aos demais, sabe que lá está vendo o futuro:

- Eu estou vendo o futuro!
- Vendo o futuro? O futuro como?
- Não sei, só sei que é o futuro, é uma coisa que tem aqui que mostra que é o futuro.
- Que coisa é essa?
- Não sei dizer, é uma coisa.
- Ora, deixe de querer fazer os outros de besta, você não está vendo futuro nenhum, não está vendo é nada.
- Estou, estou, estou!
- Então diga que bicho vai dar amanhã, que bicho vai dar?
- Não é esse tipo de futuro que eu estou vendo. É como se tivesse aqui uma voz me cochichando para explicar o que tem lá dentro, mas não tem voz nenhuma, porém tem. Menino!³⁴⁶

O que a voz misteriosa diz não faz sentido para os criminosos, embora lhes surpreenda e assuste. O que se vê pela canastra é ladrão “de terno, de duque, de colete e gravata de seda, alfinetes de brilhantes, botuaduras de péurulas, sapato de corcodilo, água de cheiro no subaco de vintes contos a gota”, que diferentes deles, não entram “nas

³⁴⁵ Idem, p.650.

³⁴⁶ Idem, p.653.

casas metendo a mão em tudo dos outros”, como também não “tocam no dinheiro, tudo tem uns cartãozinho”. Nesse futuro, “o dinheiro não tem nome de dinheiro”³⁴⁷, e os ladrões não falam de dinheiro, apesar da imensa riqueza que possuem:

- Que nome tem o dinheiro?
- Todo tipo de nome. E verba, é dotação, é uma certa quantia, é age, é desage, é numerário, é honorário, é remoneração, é recursos alocado, é propriação de reculso, é comissão, é fis, é contisprestação, é desembolso, é crédito, é transferência, é vestimento, é tanto nome que se eu fosse dizer nunca que acabava hoje e tem mais coisa para ver. Dinheiro mesmo é que ninguém fala, todo mundo tem vergonha de falar que quer dinheiro.
- Vergonha de dinheiro si?
- Grande vergonha! Todo mundo manda o dinheiro para fora e tem tanto acanhamento que, quando alguém conta que eles mandaram o dinheiro para fora, eles ficam acanhados e mandam prender esse dito certo alguém e, se esse dito certo alguém continuar falando no dinheiro que eles malocaram, eles mandam matar esse dito certo alguém!³⁴⁸

Ainda que o futuro pareça absurdo e incoerente para os ladrões, uma das primeiras perguntas que fazem é:

- Muita gente morta aí?
- Chiii! Tem uma bomba que não deixa a alma do vivente nem sair, torta a alma também. Tá escrito aqui: nada non suferfife a uma prosão telmonucreá, nem as arminhas, as alminhas!
- Botaram a bomba aí?
- Botaram não, tão querendo botar, que é para garantir a paz. Se ninguém se comportar, morre todo mundo, morre até as alminhas no telmonucreá!
- Mas então ninguém morreu ainda, pode morrer mas não morreu.
- Morreu, sim! Tá morrendo! Tem um menino aqui de oito anos que está carregando a irmã de dois anos que um americano deu um tiro sem querer, depois que outros americanos jogaram uma bomba na casa do pai dele sem querer, na hora que os americanos entraram para invadir a terra dele para salvar ele, só que não sobrou ninguém, ficou tudo salvo. Tem gente morrendo também de todo jeito, morrendo muito de fome, cada menino magro que parece uma taquara, tudo os aribus vindo para comer. Muito aribu gordo!³⁴⁹

Apesar dos larápios não terem consciência disso no enredo da obra, a morte, mais uma vez, indica o comportamento do homem no seu contexto e as suas relações sociais, como acontece em todo o romance. Quando a narrativa passa do discurso

³⁴⁷ Idem, p.653-654.

³⁴⁸ Idem, p.654.

³⁴⁹ Idem, p.654-655.

indireto livre para o discurso direto, o que se revela, novamente – nesse caso, pelas vozes das personagens, que por pertencerem à classe menos favorecida, não são ouvidas –, é o caráter histórico e denunciativo do texto, que mesmo escrito em 1984, continua atual, uma vez que as críticas são feitas a problemas sociais que podem ser facilmente percebidos na realidade de hoje.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de um texto polifônico, fragmentado e descontínuo, *Viva o povo brasileiro* problematiza questões sociais e históricas. Utilizando a Bahia e a ilha de Itaparica como metáforas do Brasil e do seu povo, não se limita a projetar uma imagem estável da sociedade brasileira, antes o contrário. Com esse romance, João Ubaldo Ribeiro propõe uma reflexão mais ampla sobre a formação da sociedade e das identidades nacionais, ao apresentar uma multiplicidade de pontos de vista sobre o sujeito a partir de diferentes vozes.

Dessa maneira, a obra congrega o erudito e o popular, o imaginativo e o histórico, num cruzamento de aspectos culturais indígenas e africanos com elementos característicos da tradição ocidental, como o cristianismo. Isso porque, numa narrativa ambígua e, concomitantemente engajada, integra o branco, o negro, o índio e seus descendentes, destacando os menos favorecidos, marginalizados no processo de formação da identidade nacional pela historiografia oficial.

Na construção da transfiguração da História feita no enredo, a morte é utilizada como recurso fundamental para tanto, ao estabelecer uma relação com a realidade histórica do Brasil, não só para garantir a verossimilhança da obra, mas para problematizar o passado histórico de violência da sociedade brasileira, as relações de classes, os conflitos sociais e as opressões sofridas, principalmente pelos negros. Assim, a representação literária que autor constrói da morte faz com que a mesma constitua-se num indicativo das atitudes e dos comportamentos humanos, o que lhe confere cunho histórico e denunciativo.

Ao mesmo tempo em que a morte pode ser lida como uma voz na obra – ao passo que muito diz, problematiza e denuncia –, torna-se também desencadeadora da narrativa e do processo de heroicização no enredo. Representando a morte como fazedora de vida e mecanismo impulsionador de transformações sociais, João Ubaldo Ribeiro cria heróis para criticar o processo de construção e consolidação do heroísmo, uma vez que a imagem que se cria da figura heroica no romance está de acordo com os interesses vigentes e não em conformidade com os fatos. E assim, o autor aponta que o heroísmo autêntico está nas diversas identidades brasileiras, para lembrar, como faz Patrício Macário na narrativa, que os verdadeiros heróis são todos, é o povo brasileiro:

Mas gostaria de dizer que não se podia esquecer que eram heróis todos os que suportaram o medo, a doença, a fome, o cansaço, a lama, os piolhos, as moscas, os percevejos, os carrapatos, as mutucas, o frio, a desesperança, a dor, a indiferença, a lama, a injustiça, a mutilação. Eram todos heróis e não nasceram heróis, eram gente do povo, gente como a gente da ilha e da Bahia, que também suportava muitas dessas coisas e mais outras, até piores, sem ir à guerra nem ser chamada de heróica³⁵⁰.

Portanto, a morte, e por consequência, o heroísmo, tornam-se um meio de discussão e compreensão da História e da própria vida humana. A forma como o romance trata dessas temáticas, relacionando-as com a realidade histórica do Brasil, tanto a do contexto no qual se passa a narrativa quanto a do período de produção da obra, convida o leitor a refletir sobre a sua contemporaneidade, observando mais criticamente os problemas atuais da sociedade.

As questões sociais apresentadas no texto, como a distribuição de riquezas e, por consequência, a desigualdade social, apesar de contextualizadas, principalmente, no século XIX, são problemas que afligem o Brasil até os dias de hoje. De maneira análoga, acontece com o preconceito racial e com o tratamento dispensado aos índios, que podendo até serem justificados no contexto da narrativa – tendo em vista que se passa numa época em que o negro era visto apenas como elemento servil e objeto sexual; e o índio considerado um selvagem –, são conjunturas que ainda fazem parte da realidade brasileira.

Afinal, mesmo no século XXI, o negro continua marginalizado, apesar das mudanças alcançadas com o crescimento dos movimentos pelos seus direitos no Brasil. A abolição extinguiu a escravidão, mas não o preconceito, que persiste nos dias de hoje, muitas vezes, de maneira velada e hipócrita. Os índios, aliás, não ocupam um lugar social muito diferente. Se foram considerados heróis nacionais, ideal de pureza e amabilidade – servindo de referência para a construção e difusão da ideia de uma identidade brasileira no período oitocentista, agora, o heroísmo não lhe cabe mais. Depois de construída e consolidada a nacionalidade e a identidade pátrias, o indígena não se fez mais necessário, tornou-se dispensável para os interesses vigentes.

Entender esses aspectos sociais como um legado da História de violência da formação da sociedade brasileira, desde a sua gênese, contribui para analisá-los com maior criticidade e como frutos de um contexto mais amplo. Quando a Literatura

³⁵⁰ Idem, p.476.

participa e coopera para esse movimento, como faz o romance *Viva o povo brasileiro*, passa a assumir um papel que vai além do estético, do lúdico e do entretenimento. Torna-se um instrumento de denúncia, um agente de transformações sociais. Decerto, não de maneira imediata ou técnica, mas através de mudanças, que aparentemente individuais e simples, podem ser potencializadas quando o leitor, munido dos sentimentos, humanidade e empatia propiciados pelo texto literário, converte-se num sujeito crítico diante do outro e do mundo.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e a Morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ASSIS, Angelo. A. F.; FRANCO, Renata Guimarães. Do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ao Brasil de Todos: Identidade Nacional e sociedade no Brasil independente. In: *Perspectivas - Portuguese Journal of Political Science and International Relations*, v. 7, p. 61-79, 2011.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, Coleção Obra Completa, Machado de Assis.

BADINTER, Elisabeth. Identidade e preferência sexual. In: *XY: sobre a Identidade Masculina*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da Criação Verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 279-326.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENJAMIN, Walter. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da Cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234.

BERND, Zilá; UTÉZA, Francis. *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.

BLANCHOT, M. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 292-330.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BURKE, Peter. História como memória social. In: _____. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 69-89.

BONICCI, Thomas & ZOLIN, Lucia Osana. *Teoria literária: abordagens histórias e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. São Paulo; Rio de Janeiro: FAPESP: Ouro sobre Azul, 2009.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (orgs.). *A história contada*. Capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COUTINHO, Eduardo. Discurso literário e construção da identidade brasileira. In: *Léguas & Meia: revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, n° 1, 2002, p. 54-63.

COUTINHO, Wilson. *João Ubaldo Ribeiro: um estilo da sedução*. Rio de Janeiro: Relume, 2005.

CUNHA, Eneida Leal. O imaginário brasileiro: entre a genealogia e a história. In: *Estampas do imaginário: literatura, cultura, história e identidade*. Rio de Janeiro: PUC, 1993.

EAGLETON, Terry. Introdução: O que é literatura. In: *Teoria da literatura: uma introdução*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.1-22.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Edusp, 1999.

FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. *Re-pensando a teoria*. Uma crítica da teoria literária contemporânea. São Paulo: UNESP, 1994.

FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e História*. São Paulo: Atual, 1986.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Maia e Schmidt, 1933.

GARCIA, Simone. *Canudos: história e literatura*. Florianópolis: HD Livros, 2002.

GERMANO, Idilva Maria Pires. *Alegorias do Brasil: imagens de brasilidade em Triste fim de Policarpo Quaresma e Viva o povo brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. In: *Revista Estudos Históricos 1* – Caminhos da Historiografia, Cpdoc, FGV, São Paulo: 1988.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERTZ, Robert. Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort. In: *Sociologie religieuse et folklore*. Paris: PUF, 1970.

HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. (Coord.). Introdução. In: *Enciclopédia da morte e da arte de morrer*. Tradução de 100 folhas. Lisboa: Quimera, 2004.

ISER, A. Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Hidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969, Coleção Debates.

LACERDA, Rodrigo. 673 páginas, seis quilos e seiscentos grammas (Prefácio). In: RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução de Maria Krauss e Vera Barkow. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, Ana Maria. *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

OLIVEIRA, Juvenal Batella de. *Este lado para dentro – ficção, confissão e disfarce em João Ubaldo Ribeiro*. 2006. 533 p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro- PUC- Rio.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. São Paulo: HUCITEC, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História, literatura e cidades: diferentes narrativas para o campo do patrimônio. In: *Revista do patrimônio*. Número 34, 2012.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: _____ *Poesias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

_____. *Novas seletas*. Org. Proença, Domício. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. *Um brasileiro em Berlim*. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 1995.

RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Série Diversos. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, J. C. *Tabu da morte*. 2.ed. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006.

_____. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa (A ficção modernista brasileira). In: _____ *Vale quanto pesa*. Ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 161-174.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, [s.d.].

SCLIAR, Moacyr. Prefácio. In: BERND, Zilá; UTÉZA, Francis. *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VÁRIOS AUTORES. *João Ubaldo Ribeiro. Cadernos de Literatura Brasileira*, nº7. Instituto Moreira Salles, mar. 1999.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Tradução de Ana Maria Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Fronteira, 2006.

VON MARTIUS, Carl Friedich Philipe (jan. 1845) *Como se deve escrever a história do Brasil*. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 6 (24), p. 381-403.

WHITE, Hayden. *Trópicos de discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ELETRÔNICAS

BORGES, Jorge Luis. Disponível em: <http://es.101sharequotes.com/es/authors/Jorge-Luis-Borges>. Acesso em: 03 de jul. de 2016.

HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. Disponível em: <http://www.destiempos.com/n14/hansen2.pdf>. Acesso em: 06 de out. de 2016.

MARETTI, Eduardo. “Ciências versus religião na Bahia de João Ubaldo”. *O Estado de São Paulo*. 16 nov. 1898. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina>

/Ci%C3%A2ncia+versus+religi%C3%A3o+Bahia+Jo%C3%A3o+Ubaldo. Acesso em: 14 de jul. de 2016.

PRONZATO, Carlos. “Calabouço- um tiro no coração do Brasil”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZNRxpfUMwQw>. Acesso em: 23 de abr. de 2016.

RIBEIRO, João Ubaldo Ribeiro. “Discurso de posse de João Ubaldo Ribeiro na Academia de Letras da Bahia”. 22 nov. 2012. Disponível em: <https://academiadeletrasdabahia.wordpress.com/2012/12/27/discursodepossedejoao-ubaldo-ribeiro/>. Acesso em: 15 de jul. de 2016.

_____. “Como eu escrevo”. 2º ciclo de conferências. Vozes contemporâneas: a ficção. Academia Brasileira de Letras, 29 abr. 2014. Disponível em: <http://www.academia.org.br/node/20166>. Acesso em: 11 de jul. de 2016.

_____. “Jorge Amado e eu”. *O Globo*, 12 ago. 2001. Disponível em: <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/joao-ubaldo-ribeiro/jorge-amado-e-eu.php>. Acesso em: 13 jul. 2016.

_____. “5º Ciclo de Conferências - A memória reverenciada: Jorge Amado e a invenção do Brasil”. Disponível em: <http://www.academia.org.br/noticias/abl-homenageia-jorge-amado-em-conferencia-do-ciclo-memoria-reverenciada>. Acesso em: 15 de jul. de 2016.

_____. “João Ubaldo Ribeiro”. Entrevista concedida ao programa *Entrelinhas*, 22 dez. 2009. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/28201_entrelinhas-joao-ubaldo-ribeiro.html. Acesso em: 18 de jul. de 2016.

_____. “Quem não morre fica velho”. Entrevista concedida a revista *Gente*, em comemoração aos seus setenta anos e do relançamento do romance *Viva o povo brasileiro*. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/582/artigo190740-2.htm>. Acesso em: 11 de jul. de 2016.

_____. “João Ubaldo Ribeiro é o grande nome da Flip”. Entrevista concedida a *GloboNews*, 11 jul. 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2014/07/videos-relembra-carreira-do-escritor-joao-ubaldo-ribeiro.html>. Acesso em: 15 de jul. de 2016.

_____. “João Ubaldo Ribeiro”. Entrevista concedida ao programa *Roda Viva*, 27 jul. 2012. Disponível em: <http://tvbrasil.etc.com.br/rodaviva/episodio/joao-ubaldo-ribeiro-no-roda-viva>. Acesso em: 14 de jul. de 2016.

_____. “João Ubaldo Ribeiro”. Entrevista concedida a Editora Saraiva, 04 fev. 2010. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Videos/Post/43131>. Acesso em: 11 de jul. de 2016.

_____. “Aprovado homenageia o escritor João Ubaldo Ribeiro”. Entrevista ao programa *Aprovado*. Disponível em: <http://gshow.globo.com/Rede->

Bahia/Aprovado/videos/v/aprovado-homenageia-escritor-joao-ubaldo-ribeiro/3521970/
. Acesso em: 10 de ago. de 2016.

VARGAS, Getúlio. *Carta testamento*. Disponível em:
<http://www0.rio.rj.gov.br/memorialgetuliovargas/conteudo/expo8.html>. Acesso em: 21
de abr. de 2016.