

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS

TEREZA RAQUEL GUINESI PÍCOLI

**A VOZ DISCURSIVA IRÔNICA EM *VIVA O POVO BRASILEIRO*, DE
JOÃO UBALDO RIBEIRO**

GOIÂNIA
2016/2

TEREZA RAQUEL GUINESI PÍCOLI

**A VOZ DISCURSIVA IRÔNICA EM *VIVA O POVO BRASILEIRO*, DE
JOÃO UBALDO RIBEIRO**

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras - Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para fins de obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado.

GOIÂNIA
2016/2

P598v

Pícoli, Tereza Raquel Guinesi

A voz discursiva irônica em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro [manuscrito]/ Tereza Raquel Guinesi Picolí.-- 2016.

71 f.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2016
Inclui referências f.68-70

1. Ribeiro, João Ubaldo, 1941-2014. 2. Literatura brasileira - romance - Crítica e interpretação. 3. Fusão cultural. 4. Análise do discurso literário. I.Machado, Lacy Guaraciaba. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(81)-31.09

**A VOZ DISCURSIVA IRÔNICA EM VIVA O POVO BRASILEIRO, DE JOÃO
UBALDO RIBEIRO**

Dissertação aprovada em 23 de novembro de 2016, no curso de Mestrado em
Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de
Mestre em Letras.

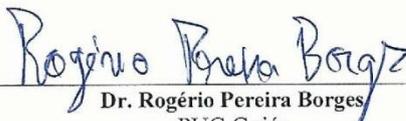
BANCA EXAMINADORA



Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás (Presidente)



Dr. Marcos Antonio da Silva
PUC Goiás



Dr. Rogério Pereira Borges
PUC Goiás



Dr. Iêdo de Oliveira Paes
UFRPE

Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás (Suplente)

Dr. Paulo Petronílio Correia
UnB (Suplente)

DEDICATÓRIA

Aos meus familiares, especialmente, a minha amada Mamãe, a minha filha, ainda em gestação, que já me faz ver a vida com outros olhares.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos são muitos, mas me dirijo a Deus com profunda gratidão.

Em especial, agradeço a minha orientadora e à banca examinadora da qualificação por fazer parte desta fase importante.

Aos docentes do Mestrado em Letras.

Aos meus amigos.

RESUMO

Viva o povo brasileiro, obra de 1984 de João Ubaldo Ribeiro, é a fonte de estudo para a abordagem do discurso irônico que começa logo no título. A linguagem aclama o povo como herói em toda a narrativa. Em quase quatro séculos de embates, o discurso relewa as características das personagens, traz suas nuances de cores e a mistura de línguas. O tempo e o espaço são organizados para ironizar os próprios episódios históricos, permitem-nos ler o que não está dito, mas possível de ser visto nas entrelinhas. A fundamentação teórica perpassa por Barthes, Bhabba, Bernd, Fanon, Brait, Ducrot, Machado e outros autores. A metodologia adotada consistiu nas leituras bibliográficas, buscando a relação entre os elementos constitutivos da obra principalmente sobre a guerra e a ironia permeadas pelo teor híbrido que colore os eventos narrados. De forma contínua, o ato de guerrear é objeto que movimenta a vida das personagens. Assim, a composição do texto narrativo revela sua mistura de mundos e histórias hibridizadas.

Palavras-chave: Guerra. Hibridização. Narrativa irônica. Povo brasileiro.

ABSTRACT

Viva o povo brasileiro, work of 1984, by João Ubaldo Ribeiro, is the source of study to approach the ironic discourse that begins soon in the title. Language acclaims the people as a hero throughout the narrative. In almost four centuries of clashes, the speech emphasizes the characteristics of the characters, brings their nuances of colors and the mixture of languages. The time and the place are organized to mock the own historical episodes, they allow us to read what is not said, but possible to be seen between the lines. The theoretical foundation passes through Barthes, Bhabba, Bernd, Fanon, Brait, Ducrot, Machado and other authors. The methodology adopted consisted of bibliographical readings, searching for the relation between the constitutive elements of the work mainly on the war and the irony permeated by the hybrid content that color the narrated events. Continuously, the act of warfare is an object that moves the lives of the characters. Thus the composition of narrative text reveals its blend of hybridized worlds and stories.

Keywords: Brazilian people. Hybridization. Narrative irony. War.

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS	09
I - ORGANIZAÇÃO DA LINGUAGEM IRÔNICA EM <i>VIVA O POVO BRASILEIRO</i> ..	12
1.1 Linguagem Irônica das Personagens	16
1.2 A Relevância do Nome como Signo Literário	30
1.3 Tempo e Espaço Narrativo	32
II - IRONIA COMO SIMULAÇÃO DE GUERRAS DO POVO BRASILEIRO.....	36
2.1 Guerras em Movimento Contínuo	37
2.2 A Duplicidade de Movimentos Irônicos da Guerra	46
III - O HÍBRIDO COMO IMAGEM EM <i>VIVA O POVO BRASILEIRO</i>	53
3.1 A Imagem Híbrida da Guerra e do Povo	53
3.2 Hibridismo nos Movimentos Migratórios	63
PALAVRAS FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS.....	69

PALAVRAS INICIAIS

O romance *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo, é uma obra de 1984 que remete o leitor para a história do Brasil, contada com um discurso irônico. As personagens vivem em meio a conflitos que movimentam suas vidas. As linguagens dos protagonistas dessacralizam o caráter da história real e a dos indivíduos para o veio da fala do todo: a “elite”, as instituições, entre outros. Assim, o universo irônico da narrativa faz conjunção de interdiscursos como forma de aclamar a coletividade que se junta para simbolizar o conjunto dos brasileiros.

A linguagem irônica adotada por João Ubaldo Ribeiro introduz todos os brasileiros em forma de sinédoque no processo construtivo de cada personagem. O todo é tomado pela parte, isto é, cada um pode representar a coletividade. Há o jogo discursivo organizado para criar a poética das palavras e do *lócus*, já que povo não é o que parece o Brasil, o entrelugar dentro do entretempo. Esses “entres” estão referidos em termos como: “onde os conspiradores já tanto se exaltavam que voavam entre as nuvens e sentiam um sangue diverso banhando o corpo por dentro” (RIBEIRO, 2011, p. 11).

A voz narradora parece formar sinestésias que criam texturas das guerras proclamadas ali. Os sentidos aclamam o povo a se expressar ironicamente. A ironia é a junção de manifestações discursivas em que há relações de intertextualidade e de interdiscursividade. Se observarmos a intertextualidade da narrativa na sua relação com a história do Brasil, estaremos dançando conforme o ritmo criado por João Ubaldo que ironiza as situações vividas no País, em pelo menos quatro séculos de embates.

A narrativa inicia-se evocando um movimento de completo devir, cujo tom é instaurado pelo termo “encarnação”: “Contudo, nunca foi bem estabelecida a primeira encarnação do alferes José Francisco Brandão Galvão, agora em pé na brisa da Ponta das Baleias” (RIBEIRO, 2011, p. 9). Essa indefinição mascara a noção temporal para que se perceba a irrelevância do tempo cronológico. A palavra “agora” coloca-nos a par de que o importante é a obra em si. O que aconteceu com o Brasil e seu povo na história real não serve de ponto de partida para o *lócus* do discurso.

A obra vale por si, não precisa estar relacionada com o antes e/ou o depois: com nada. As entrelinhas são o palco para gerar as interpretações múltiplas. Nesse aporte, traçamos o objetivo geral que consiste em apontar para a forma como a narrativa foi organizada para causar o efeito irônico, bem como a importância dos termos encontrados no discurso como o de aclamação do povo brasileiro. Os objetivos específicos são destacar as guerras vividas pelos protagonistas como símbolo de que estão vivos ali no discurso; analisar as diferentes perspectivas da ironia no universo narrativo e a identificar a hibridização de personagens, linguagens e imagens.

A análise consiste em partir da organização dos elementos da narrativa até chegarmos à hibridização instituída ironicamente. Para isso, recorreremos a autores como Roland Barthes e outros pesquisadores, com a obra *Análise estrutural da narrativa*; Zilá Bernd auxilia-nos no enfoque da *Literatura e identidade nacional*; Homi Bhabha delinea *O local da cultura*; Franz Fanon, por meio da obra *Os condenados da terra e Pele negra, máscaras brancas*, e outras, subsidia o estudo com a poética da guerra ao fazer jogo de sentidos de uma luta sempre contínua; Beth Brait (2008) dá-nos o aporte sobre ironia de um discurso polifônico; Oswald Ducrot (1987) faz referência ao dito e ao não dito presente nas entrelinhas do discurso, apontando para a eficácia da fala, bem como da inocência do silêncio, Maurice-Jean LEFEBVE (1980) aponta para a estrutura do discurso, entre outros autores.

A metodologia adotada partiu de observar a organização da arte literária, com leituras bibliográficas, buscando fazer uma relação dos assuntos com os objetivos geral e específicos, principalmente sobre a guerra e a ironia. Ademais, após o crivo investigativo de palavras-chave que pudessem nos levar à elaboração textual, passamos a analisar a organização da obra. A aclamação da palavra “viva o povo” nos levou a mergulhar no tecido narrativo da história.

No primeiro capítulo, aponta-se para o discurso de personagens em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo, com ênfase sobre a organização da narrativa irônica, a começar pela aclamação da palavra viva. A ironia é elemento que flui livremente na obra, na qual uma imagem híbrida é criada para revelar esse povo. Este tem uma linguagem que se institui como sinédoque, a parte representa o todo, ou seja, o conjunto dos brasileiros está contido no discurso singular das

personagens. A composição organizacional da obra com 49 unidades aponta para um discurso polifônico do começo ao fim, dando um movimento de eterno devir.

No segundo capítulo, o espaço discursivo da obra em análise se volta para as guerras do singular e da personagem enquanto povo. As tensões advindas dos conflitos são símbolos de que a vida está ali precisando de motivação para a luta reveladora de que se está vivo. A voz narradora ironiza cada fato registrado nos documentos de História. Entretanto, a hostilidade vivida pelas personagens na narrativa nunca termina, já que são elas que vivificam a imagem do brasileiro.

No último capítulo, trata-se da formação híbrida do povo e da sua linguagem. As nuances de cores que formam a imagem do brasileiro vinculam-se ao conflito inevitável entre etnias e aspirações diferentes. O hibridismo do sentido da guerra vivida é reforçado nas marcas da colonização dos nominados como brasileiros. Os movimentos migratórios dos protagonistas fundem-se no universo discursivo.

A guerra vivida pelo povo brasileiro permeia uma zona própria de cada personagem, já que cada um vive a guerra dentro de si, correndo atrás daquilo que quer conquistar. Este se apresenta em transição de viver em conflito próprio de seu tempo. Conforme sua apreensão de ser único, está no balaio da territorialidade e da espacialidade criativas. A obra de João Ubaldo Ribeiro comporta as lutas vividas pelos que se enraizaram nesses *lócus*.

O universo da narrativa comporta a criação híbrida de uma história irônica. O puro é a própria obra, pois miscigena mundos para formar um outro universo onde se revela a hibridização de personagens, inscritas no entretempo. Se o crítico partir do real não chegará à saga que a literatura ubaldiana instituiu. Assim, esta pesquisa pretende analisar os elementos sógnicos dentro da espacialidade em que podem ser encontradas situações de guerra, de hibridismo e de ironia destacando imbricações do começo ao fim da obra.

I - ORGANIZAÇÃO DA LINGUAGEM IRÔNICA EM *VIVA O POVO BRASILEIRO*

A organização narrativa em *Viva o povo brasileiro* aponta para o discurso irônico das personagens, a começar pela aclamação do termo viva. Esta palavra aclama ironicamente aquele que é visto em todo textual. “Viva o povo” remete-nos também para a ovação dita a alguém como ocorre com o festejo ou ao se fecharem as cortinas de um palco. A ironia é recurso da linguagem que contribui para que o texto narrativo seja a ilustração irônica da imagem aplaudida com sua história criada num espaço próprio.

A literatura ubaldiana põe a realidade em perspectiva com a imaginação que finge tomar como espelho os fatos reais. A excelência do discurso narrativo ajuda o leitor a ganhar espaço imaginativo, transmite palavras que criam imagens na mente de quem lê a história. Os eventos que aconteceram com cada personagem criam a imagem de povo, juntamente com a presença do narrador que conta a estória, que se liga a ela, pois a própria narrativa é reflexo da imaginação de quem construiu e de quem lê o discurso da obra. Para Lacy Guaraciaba Machado (2007, p. 255):

[...] a voz do narrador empreende o ato narrativo produtor, ou seja, considera-se o narrador agente do processo de enunciação, identificando-o por meio de sua voz que, como fenômeno de linguagem, modula a distância ou proximidade entre a personagem, o narrador e o leitor.

O narrador juntamente com as personagens são ilustrações de imagens que são signos que representam a poética da obra de arte literária. Aquele que narra recupera e reconcilia e ironiza a realidade dos habitantes do lugar. Arte literária ubaldiana se legitima pelo estigma da hibridização que vivifica a essencialidade do povo brasileiro. Machado (2007) tece um panorama da organização do texto literário:

[...] a história desenrola-se ao longo de trezentos e vinte e nove anos, um mês e sete dias, recheados por situações tensionais, pondo em cena as seguintes personagens mais marcantes, dada a representatividade que lhes é conferida, conforme a sua ascendência e descendência étnica: o nego Capiroba e sua filha Vu, Sinique (Zernike, holandês), o Barão Perilo Ambrósio (descendente de portugueses) e sua esposa, a Baronesa Dona Antônia Vitória; Amleto Henrique Nobre Ferreira Dutton (filho de inglês e negra); Dadinha (neta de Vu e bisneta de Capiroba); Turíbio Cafubá (filho mais novo de Dadinha e bisneto de Vu); Vevé – Venância –; Nego Lelê;

Maria da Fé (filha de Vevé), General Patrício Macário e Bonifácio Odulfo (filhos de Amleto) (MACHADO, 2007, p. 255).

A história volta-se ironicamente às origens do Recôncavo Baiano, criando quase quatro séculos de ficção pela saga de múltiplas personagens. Permeia o século XIX, viaja a 1647 e avança para 1977. Leva o leitor a misturar realidade e ficção com passagens heroicas e cômicas. Há na narrativa incidências da história do País, como a Revolta de Canudos e a Guerra do Paraguai.

A composição organizacional da obra, com 49 partes, falseia as datas, provocando riso. O logro é insinuar que há contação da história do Brasil, narrando todos os principais fatos ironizados que a compõe. A ironia é elemento que flui livremente na obra, em que uma imagem híbrida é criada para revelar esse povo. Este tem uma fala que se institui como sinédoque, a parte expressa como se fosse o todo, ou seja, a população brasileira está contida na imagem singular das personagens. A organização aponta para um discurso irônico do começo ao fim.

Os fatos que compõem a história dos brasileiros colocam em movimento a vida das personagens. Os protagonistas vivem em completo devir, simbolizado pela impossibilidade de saber com presteza sobre o início da aparição de Alferes, símbolo do povo brasileiro: “[...] nunca foi bem estabelecida a primeira encarnação do Alferes José Francisco Brandão Galvão” (RIBEIRO, 1984, p. 9).

Ao iniciar a narrativa em análise, esse fragmento desnuda algo da imprecisão de datas, mostrando a desvinculação completa da realidade com a obra. Outros episódios são datados com o ano de 1822, espécie de marco da Independência. Com isso, sugerindo fronteiras, ou seja, blocos que separam partes da obra. A ficcionalização das é reflexo da condição humana. Os embates entre real e imaginário dão trégua para a curtição das entrelinhas por aquele que lê. Há na obra uma espécie de confissão de sentimentos, promovendo um discurso plural, como se estivéssemos na incompletude, ou seja, a presença do “eu” faz-se pela comparação do outro.

A inserção do discurso do outro traz a marca da participação do povo no procedimento da criação da obra. Nesse sentido, Susana Busato (2009) aborda vários aspectos relacionados ao contexto da pluralidade discursiva e exemplifica-os com passagens da referida obra, tais como: a internalização de diferentes pontos de vista e também sob planos variados; o universo do outro; a consciência do herói não

se confunde com a do autor; a inserção do discurso do outro traz a marca ideológica da sociedade da época (palavra autoritária/ palavra interiormente persuasiva); a figura do narrador assume várias *personas* (que equivale a várias vozes). Machado (2007, p. 256) afirma que, na narrativa,

situa-se a voz narradora como se fora alguma personagem que, em Viva o povo brasileiro, esconde-se fora da diegese para representar e desvelar o narrado. Nessa medida, a voz do autor soma-se à voz do narrador, para fazer-se uma voz autor-narrador, a fim de que o discurso historiográfico seja, também ele, transfigurado, estetizado.

Alguns críticos insinuam que João Ubaldo remete a narrativa para a História do Brasil, porém, ao contrário do que pensam os leitores desatentos que fazem paralelismos entre o real e a ficção, a base literária não parte da realidade. Apesar de o discurso da obra em análise permite inferir sobre os acontecimentos de guerras já existentes, de passagens verossimilhantes com a história, a narrativa literária expõe-se ao vitupério e ironiza a si mesma. Se assim não o fizesse, seria apenas mais um apanhado de meras informações desconstruídas do Estado Brasileiro:

vê-se que é o 10 de junho de 1822, numa folhinha que singra os ares [...] dezoito anos, dois meses e vinte dias antes do 10 de junho de 1822, achou-se por dentro das vísceras da mulher franzina que logo a iria parir, no corpo do futuro alferes Brandão Galvão, herói da Independência (RIBEIRO, 1984, p. 9, 19).

No excerto acima, o narrador ironiza a data de 10 de junho de 1822, registrada num calendário, chamado vulgarmente de “folhinha”, como o nascimento de uma criança. Era Alferes, nascido de uma franzina, como símbolo de fraqueza e pequenez. No entanto, isso o faria ainda mais excelente, pois já nasceria destinado a ser “herói da Independência”.

Como é um ano muito chamativo, pois é o da Independência do Brasil, na história real, a criação artística ubaldiana se organiza em torno de datas ironizadas, pois nem o dia, nem o mês nada têm a ver com a realidade comemorativa do dia 7 de setembro de 1822. A datação sem importância nenhuma para a história real surge para ironizar o acontecimento da Independência ocorrida no dia 10 e no mês de junho.

A troca de uma data tão memorável da historiografia brasileira subverte a realidade que a arte literária faz para ser o que é. Entretanto, insinua tal vinculação para ludibriar o leitor desatento. A história é colocada ali apenas como pretexto. A aproximação de realidades como a datação sugestiva da idade do Alferes, naquela encarnação, é anunciada para ironizar o ser heroicizado, desconstruí-lo.

O encadeamento narrativo apresenta uma linguagem própria para aguçar as múltiplas interpretações, mas todas se encontram nas entrelinhas da narrativa sugestivamente, afinal o crítico busca o que está de alguma forma entendido no texto. Como exemplo, no trecho a seguir, o narrador fala de uma guerra que tem como munição bolinhas de pedra ou de ferro que foram disparadas em bombardeios portugueses, ou invés de dizer balas ou bombas: “[...] receber contra o peito e a cabeça as bolinhas de pedra ou ferro disparadas pelas bombardetas portuguesas, que daqui a pouco chegarão com o mar” (RIBEIRO, 1984, p. 9).

Percebem-se que as palavras são combinadas para ironizar todos os acontecimentos. Elas têm duplo sentido como numa rodovia com sentidos opostos: ora discurso como palavra comum, ora outro discurso, mas o efeito é alcançado. As vozes entrelaçam-se, mantendo-se em direções que se conjugam para formar a unidade da obra.

Noutro fragmento, vê-se aquilo que não está escrito no texto, mas pode ser inferido. A interpretação está contida nas entrelinhas, ou seja, abrange um campo bem mais amplo do que a leitura simples das palavras. Concebe-se que Alferes morreu ainda muito moço, sem imaginar aquilo que só se deseja com a idade, após ser alvejado pela guerra, mas se encarnou:

Vai morrer na flor da mocidade, sem mesmo ainda conhecer mulher e sem ter feito qualquer coisa de memorável. É certamente com a imaginação vazia que aqui desfruta desta viração anterior à morte, pois não viveu o bastante para realmente imaginar, como até hoje fazem os muito idosos em sua terra (RIBEIRO, 1984, p. 9).

As palavras combinadas “vai morrer” podem ser interpretadas como algo que já acabou, como aquilo que sofreu seu fim por alguma razão, para iniciar outra trajetória, ou ainda uma futuridade que está predefinida usando o verbo no futuro do presente: morrerá. O termo “imaginar” é outro que está colocado para significar, quem sabe, o amadurecimento advindo somente com o tempo de vida da

personagem. A criança sonha com coisas próprias para ela. Além disso, à medida que os anos são acumulados as expectativas vão se modificando.

Em continuação interpretativa, Alferes nasceu predestinado para ser herói, conforme visto na página nove da obra em análise, mas nesse trecho, o discurso trata a tal Independência como algo nada memorável, já que a personagem é um dos heróis do acontecimento. Ao expor que Alferes foi alvejado, o narrador pontuou que ele sofreu transformação pela morte, antes de ter se relacionado sexualmente ou amorosamente com alguma mulher, sendo isto coisa mínima de acontecer com qualquer pessoa. A vida e a morte nada simbolizam, bem como as datas históricas.

Por não ter tido experiências comuns das personagens que vivem, Alferes sofreu metamorfose numa fase anterior à morte, chamada de “viração” com sua imaginação vazia, já que não viveu o bastante para desfrutar daquele considerado o básico da vida. A linguagem se instala no fragmento para retratar pontos de vista da importância de se viver as fases da vida e também da morte. Os estágios dos acontecimentos de um indivíduo são necessários, para nascer, viver e morrer, há algo que prenuncia a metamorfose: é a viração anterior.

Assim, o discurso narrativo ironiza a história de Alferes, coloca que nem viveu as coisas simples da vida, quanto mais aqueles acontecimentos importantes ou memoráveis. A aclamação feita a ele em alguns trechos da obra, desde o título que ovaciona “viva o povo”, sendo ele pertencente a este povo, é irônica. No *lócus* da narrativa, estabelece-se a guerra como sinônimo de vida e de morte, já que por ela se morre e também se tem propulsão para viver. O movimento da luta nunca acaba, é contínuo ou eternizado por meio da linguagem.

1.1 Linguagem Irônica das Personagens

A linguagem das personagens revela sua própria história num discurso que ora sugere a singularidade, ora o pensamento da coletividade. Entretanto, a unidade da narrativa remete para fala do todo: a “elite”, o povo, as instituições, as datas comemorativas. Desse modo, as manifestações discursivas ironizam o termo que evoca a população como se fosse uma só personagem. Apesar de ser escrito no singular, a palavra povo indica um agrupamento de pessoas.

O singular estabelece a ironia de representar todos os brasileiros. Como apenas uma das personagens pode receber quão grande função? Sem pretensão

de resposta completa, vimos que, por meio de um protagonista, o outro pode ser visto ou ouvido, pois os discursos são interligados, carregados de pensamentos alheios ao que se expressa. Este se posiciona ao ter sua própria manifestação, mas esboça a linguagem do outro. Brait (2005) afirmou que o narrador fala o dizer do outro, entretanto, reveste o dito de orientação que está oposta ao discurso do outro. É uma espécie de arranjo ambíguo da discursividade do outro. O povo entra em cena pelo discurso de personagens, sem expressar diretamente palavra alguma, manifesta-se na pronúncia deles, isto é, nas linguagens.

A linguagem reflete a fala do plural, relativiza as vozes das personagens como sendo uma só voz, ou seja, a de todos. A confissão do “eu” fica reduzida de forma irônica, já que o dito abrange o todo. O discurso individual subverte aquele feito pela coletividade e vice-versa. A natureza subjetiva da personagem se esvai em meio à polifonia discursiva: muitas vozes. Para ilustrar isso, a voz do capitão expressa o discurso do povo frente ao velório que estava acontecendo:

- Povo do Arraial do Baiacu e de toda a terra de Vera Cruz!
- disse o capitão, a voz agora clara e cristalina, um martelo de araponga retinindo por cima do rechinar da chuva e dos gritos de espanto abafados. – Estamos aqui para prestar a última homenagem a um que haverá de servir de exemplo a todo os que não curvam a cabeça à tirania, todos os que sonham com a liberdade, todos os que aprendem, na luta de cada dia, a respeitar seu próprio valor, todos os que dizem: abaixo o senhor e viva o povo! Viva o povo e viva a liberdade! (RIBEIRO, 1984, p. 383-4).

A personagem faz alusão a todos, sua fala flui como se fosse a do povo. Ele aclama a coletividade do Arraial e de toda a terra de Vera Cruz para ouvi-lo. Faz um discurso ironicamente tido como cristalino, presta homenagem ao morto por este ser exemplo para os demais, pois não se curvou à tirania. Isso significa que o homenageado era lutador, sonhava com a liberdade. Nesse trecho, há nove referências de termos que colocam o plural na baila discursiva: três vezes a palavra povo; duas vezes o vocábulo todos; toda e todo, e estamos. Estas palavras são alusivas às vozes da coletividade ecoadas por meio de um protagonista.

Busato (2009), ao discorrer sobre as vozes discursivas, fala sobre a estrutura narrativa que se esvai em meio à polifonia discursiva, pois cada personagem manifesta-se do que lhe é próprio, mas também transmite o discurso de outrem. A

autora afirma que a presença do “eu” no mundo faz-se mediante a comparência do outro: linguagem correlata ao plurilinguismo. Bakhtin expõe que

O plurilinguismo penetra no romance, por assim dizer, em pessoa, e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou, então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto do romance (BAKHTIN, 2000, p. 134).

Pelo fragmento acima, pode-se dizer que a fala do “eu” seria não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida dos valores que asseguram a unidade biográfica singular de apenas um ser. A voz que narra insinua-se estar no discurso do outro, uma personagem é figura representativa da fala do outro. Percebe-se que a narrativa é um discurso plural, apesar de que cada discurso possa ser fragmentado no enredo.

O discurso da personagem falante na narrativa é meio de transmissão da fala da pluralidade. Há uma relação de encontro de vozes, o povo se apropria e se revela por meio do que foi dito pelo outro. As vozes se entrecruzam para levar o leitor às interpretações possíveis das histórias, dos acontecimentos da história. Tal relação de vozes é um procedimento que Bakhtin (2000, p. 142) assim explica:

A palavra de outrem se apresenta não mais na qualidade de informações, indicações, regras, modelos, etc., ela procura definir as próprias bases de nossa atitude ideológica em relação ao mundo e de nosso comportamento, ela surge aqui como palavra autoritária como a palavra interiormente persuasiva.

A tessitura do relato faz-se pela construção de um ideograma estético dos discursos. Forma-se o complexo da linguagem individual e do coletivo. As falas das personagens contêm os acontecimentos que envolvem a pluralidade. Simulam-se histórias de Alferes, Perilo Ambrósio Góes Farinha (Barão de Pirapuama), Amleto Ferreira, Maria da Fé, Vevé, Patrício Macário, Nego Leléu e Vú. Esses estão dentro do involucro do povo brasileiro, permeado do discurso do outro. A realidade é ironizada ali, o próprio universo narrativo aclama a ironia para si. As histórias das personagens se entrecruzam ao bel prazer da voz narradora.

Dessa forma, a linguagem da população é fenômeno complexo em que ocorre um processo interativo entre os protagonistas do discurso: o nome de todos se faz uno pelo plural. Ao singularizar as personagens, o próprio nome de cada um

ironiza a elucidação que evidencia o termo que evoca o plural. Afinal, quando uma pessoa ganha evidência ela se sobressai às outras, mas na narrativa é a voz do povo. Isso é o que Ducrot (1987, p. 20) fala sobre o dito e o não dito:

[...] é saber como se pode dizer alguma coisa sem, contudo, aceitar a responsabilidade de tê-la dito, o que, com outras palavras, significa beneficiar-se da eficácia da fala e da inocência do silêncio. [...] A significação implícita, por sua vez, pode, de certo modo, ser posta sob a responsabilidade do ouvinte: este é tido como aquele que a constitui por uma espécie de raciocínio, a partir da interpretação literal da qual, em seguida, ele tiraria, por sua conta e risco, as consequências possíveis.

A linguagem da narrativa coloca o dito dando a possibilidade de interpretações daquilo que não está dito, mas subentendido. O povo segue rumo aos holofotes. Afinal, viva é uma interjeição de extrema alegria, mas deixando aquele que lê sem saber a quem aplaudir, pois também é sugestivo que o leitor faça parte do plural, sendo desconcertante e irônico o pensamento de alguém ovacionar a si mesmo. Assim, a totalidade é cada personagem que fala no discurso e, nele, ganha um nome, mas, ao estar no todo da obra, não pode ser singularizado, não cabendo senão o júbilo interior, no seu espaço para atuar dentro da narrativa. Também o é o leitor inserido indiretamente no discurso do outro.

Em Frye, o modo discursivo irônico pode ter caráter humorístico. Na obra em análise, o termo povo pode ser entendido como se todos falassem de uma vez, intensificando os dizeres das personagens da narrativa. Na obra, a forma cômica é apresentada de dois modos: um modo consiste em “[...] pôr a ênfase principal às personagens obstrutoras; outro é pô-las adiante, nas cenas do descobrimento e reconciliação” (FRYE, 1973, p. 167).

As personagens com suas falas fazem a narrativa condensar seu efeito para indicar o povo como protagonista principal. A obra literária em si unifica as vozes discursivas como o conjunto que forma a unidade. Nisso, encontra-se a ironia do discurso defendida por Brait (2008). Ironizar é então junção de manifestações discursivas em que há relações de intertextualidade e de heterogeneidade: ironia como linguagem, isto é, como um signo que tem vários significados.

A criação da obra em análise é irônica por si, pois povo não é singularmente real, mas personagens, ou seja, signos verbais criados pelas palavras que

movimentam a narrativa. Assim, a linguagem é a máquina que ironiza as situações vividas pelos personagens, em meio a quatro séculos - 1647 a 1977:

Os eventos que ocorrem durante uma guerra não têm significado por si só; o significado de um evento é construído pelo discurso que sobre ele se debruça na tentativa de representá-lo. O discurso que se debruça sobre os eventos que ocorrem durante uma guerra são estórias de guerra (VIEIRA, 2013, p. 47).

Em meio às figuras genéricas, o povo é o “balaio” caracterizado pelas personagens, que lhes nomina como pretexto de ironizar as suas especificidades. Com apenas quatro letras, o texto literário fala de toda uma nação. Além disso, poucos arguem as vozes, e aludem um discurso do todo englobante. Desse modo, conforme Frye (1993), tudo é criado pela técnica de escrever o mínimo que significa o máximo, ou seja, um pode gerar a imagem de todos os participantes do discurso ubaldiano:

O termo ironia, portanto, indica uma técnica, de alguém parecer que é menos que é, a qual, em literatura, se torna muito comumente uma técnica de dizer o mínimo e de significar o máximo possível, ou, de modo mais geral, uma configuração de palavras que se afasta da afirmação direta ou de seu próprio e óbvio sentido [...]. O escritor de ficção, portanto, censura-se [...] finge não saber nada, mesmo que é irônico (FRYE, 1973, p. 46).

Do ponto de vista discursivo, cada participante é uno discursivo, mas, visto como imagem do povo, passa a ser enquadrado como ninguém, sendo apenas um dentro da coletividade. As personagens são *sui generis* com seu *lócus* imaginário, porque são apenas o uno. Por meio de cada ser feito de linguagem, a totalidade surge como símbolo de abstração, de desclassificação do singular para englobar o sentido do todo:

Sinique, primeiro fazendo barulhos roucos na garganta, depois carrapeteando desembestadamente em direção aos matos, desapareceu na escuridão, ouvindo-se somente um cocorocó de vez em quando, um bodejo ou outro, sabendo-se que esse caboco Sinique, quase sempre sem quê nem para quê, gosta de fazer vozes de bichos de cercado [...]
Chamava essa irmandade de Irmandade do Povo Brasileiro e insistia em que não era uma invenção poética, mas uma realidade, só que uma realidade oculta por aquelas a que todos estão acostumados (RIBEIRO, 2011, p. 100-1, 328).

As personagens simulam serem todos os mesmos, pertencem a uma irmandade, colocados como fatores da Independência como Alferes, Perilo e Centauro de Pirajá. Eles são heróis de um único feito. A liberdade do narrador é dar voz ao povo, eles dizem o que querem, aparecem como heróis da Independência. A fruição é para todos expandirem suas falas num palco, em que o responsável pela Independência é a imagem uníssona de todos.

O povo é o conjunto daqueles que se expressam, que vai e vem dentro da narrativa, que evoca o passado estando em seu próprio tempo presente quando é lida. No universo da ficção, o narrador, com seus recursos, dá voz e vez para que elas sejam iluminadas pelos holofotes da linguagem. Isso é fala de alguém fingidor, porque não é alguém singular senão o conglomerado em si:

Parecia que encontrava dificuldade em parar de falar e de se mexer. Como não havia nada para fazer, sentava-se e levantava-se, ajeitava uma gaiola de passarinho, sentava outra vez, retornava à gaiola, espanava a casaca com as pontas dos dedos e se movimentava sem cessar, enquanto rememorava em voz muito alta os tempos melhores que tinha vivido, os tempos do respeito e da severidade. [...]

A notícia é que o marechal Deodoro da Fonseca e mais alguns cabecilhas republicanos serão presos amanhã. Há um clima de grande movimentação, só o que se fala é na queda do Governo [...]

Mas os tiros cessaram tão inopinadamente quanto começaram, permanecendo apenas um vozerio, poucos gritos, algumas ordens incompreensíveis, palavras que soavam como xingamentos. Logo também isso parou, embora se pudesse notar que havia muita movimentação em toda a cercania (RIBEIRO, 2011, p. 230, 350, 356).

As personagens são reveladas com suas manifestações com marcas históricas do povo brasileiro ficcional. Ao viajar pelas entrelinhas da narrativa, pode haver paradas para apreciações de abordagens que admitem que o pensamento do leitor viaje em ver tais falas como a fruição da própria linguagem em si. Há um mar de palavras com representações simbólicas do imaginário dos protagonistas discursivos.

O quadro da imagem de Alferes é descrito para representar sua suposta figura lendária: “Alferes Brandão Galvão Perora às Gaivotas, vê-se que é de 10 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” (RIBEIRO, 2011, p. 9).

A linguagem narrativa leva aquele que lê para várias direções, mas apenas insinua localização, deseja embaralhar seu conteúdo para envolver uma interpretação sobre si mesma. As palavras valorizam a quem quer, fingem fazer recordações pela voz das personagens, perpassam pelo singular e pelo plural de ser povo colonizado pelo narrador:

[...] o colonizado sofre um abalo e resolve recordar. Êste período corresponde aproximadamente ao mergulho que acabamos de descrever. Mas como não está inserido em seu povo, como mantém relações de exterioridade com seu povo, o colonizado contenta-se em recordar. Velhos episódios da infância surgirão do fundo da memória, velhas lendas serão reinterpretadas em função de uma estética de empréstimo e de uma concepção do mundo descoberta sob outros céus. Algumas vezes essa literatura de pré-combate será dominada pelo humor e pela alegoria. Período de angústia, de mal-estar, experiência da morte, experiência também da náusea. Vomita-se, mas já por debaixo engatilha-se o riso (FANON, 1968, p. 184-5).

Os dizeres do povo são ouvidos por meio das personagens, colonizados dentro da narrativa pelo viés da ficção. Há o vazio como espaço de atuação dos protagonistas que só ganham voz dentro do discurso infinito do plural, nas entrelinhas do espaço ficcional, mas que se instalam como ironia crítica sobre a história, segundo Canclini (1997), com um movimento da irrealidade de um que é encarnado em diferentes imagens, embora uníssonas. Vejamos os trechos abaixo:

Os muitos deles que não conseguiram suportar viver na companhia de uma memória infinita e na presença de tudo o que já existiu mudaram-se para lugares bem longe de Amoreiras e jamais comem qualquer coisa vinda de lá. [...]

Ninguém se lembrava desse evento, fosse por memória ou por ouvir contar, mas os padres não mentiam e, por via de consequência, a história era verdadeira, o que provocou, desse dia em diante, inescapável desconfiança entre os habitantes da Redução, cada um achando que o outro era personagem secreto dessa história. A qual era a prosopopeia de tal boa gente naufragada que veio dar à terra quando ali existiam muitos gentios em estado de brabeza e nenhuma cristandade, de forma que os ditos gentios mataram toda essa boa gente para comer, a cada manhã abatendo um a cacetadas depois de rituais malvadíssimos, não se importando com as súplicas que os padecentes lhes dirigiam, nem se dando conta do choro e clamor que se levantava dos desafortunados a serem comidos nos dias seguintes. [...]

Apenas partiu-se, numa linha curva e caprichosa, a peanha que unia as imagens, separando os dois pela primeira vez desde o tempo que ninguém lembra (RIBEIRO, 2011, p. 13, 28, 54).

O ser expressa palavras sem pretensão de querer prová-las: como no excerto acima que diz: “ninguém se lembra desse evento”, entrando em um imaginário brasileiro infinito, encarnando-se na voz fictícia feita de interdiscursos. Os discursos partem de um lugar da memória ou do ouvir dizer na tentativa de naufragar o leitor na falsa história do fictício povo brasileiro.

Conforme Lefebve (1980, p. 211), a história da obra apenas nos indica alguma relação com a realidade, entretanto: “Força-nos a inventá-la. Ou antes, força a que nos representemos uma realidade fictícia, da qual o conteúdo e os limites nunca são exatamente definidos nem fixados”.

Nisso, percebe-se certa unidade do discurso como se as personagens formassem um coro para resgatar a herança de sua história, para dizer: “Viva sua majestade imperial, Dão Pedro II! Viva a Independência do Brasil!” (RIBEIRO, 2011, p. 267). Deste modo, a linguagem tem o poder de incutir memórias, de abrir assimetria com a realidade da arte literária com seus brasis, com seus heróis.

O realce das situações em que vivem e falam dentro da ficção, ironizam o discurso ao dizer: “padres não mentiam”. Com isso, o discurso cria um irônico sofisma de que aquele que não mente, diz então a verdade. A palavra verdade é ironizada o tempo todo na contação narrativa. As histórias criadas pelas personagens não estão registradas em lugar algum, ninguém as presenciara, no entanto refletem juízos de valor, sendo repetidas pela população brasileira.

Os discursos unos e da coletividade são latentes, as palavras ganham vida em seu próprio interior, mas congelam a imagem imaginativa, já que a história é algo que parece estar congelada num espaço que se revela num eterno porvir:

— Mas a correção é necessária, de há muito que se faz necessária e, graças à compreensão de Vossa Reverendíssima e do Excelentíssimo Senhor Vigário... Vossa Reverendíssima compreende, em primeiro lugar era preciso restaurar a verdade dos fatos, a herança histórica de nossa família — afinal, nossa linhagem perde-se no tempo [...] (RIBEIRO, 2011, p. 153).

A restauração da história da narrativa ocorre por meio do que é dito pelas personagens, em que cada discurso se junta aos outros discursos para representar a construção cultural ou a herança histórica de imagens feitas de palavras. O mundo deles é permissivo de acontecimentos ficcionais, tudo não existe na realidade, apesar de ser narrado como se algo concreto fosse.

A significações são férteis a partir da compreensão do leitor que também se vê entre esse “povo brasileiro”, que mantém simetria com as situações discursivas por meio da narrativa. As linhagens de personagens e de acontecimentos se aproximam para que a estória literária estabeleça seu efeito provocante de sentidos.

O resgate da história contida na obra é o mesmo das personagens que montam uma imagem da totalidade. O plural é visto em cenas que ultrapassam, e muito, as meras palavras que caracterizam os protagonistas discursivos que se ridicularizam, que insinuam o tempo todo que seu próprio discurso é feito de mentiras:

Os negros continua carregando bosta, mas muitos não morre, he-he-he. E é com furria e é sem furria, hi-hi! Bissínio doidjo chamava Darissa, conheci. Caboco Capiroba — rreis! — comia muito landês, era um, era dois, era três, verde, maduro e de vez, he-he-he-he! Vosmecês, quem daí come landês? Mentira sua, tem muito landês aí, nunca que vai acabar a espece deles.[...] Nego Leléu ficou forro por testamento de um português de Salinas da Margarida, não quiseram libertar, olhavam para o papel e liam mentiras que não estavam escritas nele (RIBEIRO, 2011, p. 52, 84).

Interessante que o próprio discurso remete para si mesmo, faz um jogo fantasioso, sugerindo ser retratação de palavras de mentira. Capiroba rechaça a busca do negro em ter carta de alforria, já que com ela ou sem ela os negros continuavam sendo considerados simplesmente como tais “carregando bosta”, morriam uns do mesmo jeito que os outros. O papel que servia como documento de alforria era mentiroso por si, pois não libertava a ninguém.

Dentro do povo brasileiro, está o escravo e o alforriado que continuava com a marca da escravidão: a cor negra, seus trejeitos culturais, sua história. A ironia baila no discurso que evidencia personagens tal como são, mostrando a história das linhagens. A narrativa dramatiza o sonho do negro em ser livre, faz crítica das desigualdades entre humanos:

Feliciano, o negro mais jovem, saiu do sol onde seu amo o obrigara a ficar junto com o outro e apanhou lentamente a cabaça para passá-la. — Avia-te, estafermo! — gritou Perilo Ambrósio [...]
— Leça-leça? — perguntou o negro.
Não sabia falar ainda a língua dos brancos, era negro novo. Perilo Ambrósio parou e olhou para aquela figura muito alta, grotescamente espadaúda dentro do casaco preto.
— Leça? — repetiu o preto com um sorriso aparvalhado. — Vai-vai? Zenho, vai?

— Negro imundo — disse Perilo Ambrósio, sem saber bem por quê (RIBEIRO, 2011, p. 17, 21).

Os traços físicos e psicológicos das personagens são recursos críticos da obra literária. O próprio Perilo vê Feliciano como um “estafermo”: um alvo para ser acertado pelos outros, uma pessoa apalermada. O contraste social, idiomático e étnico fica ainda mais evidente no linguajar de alguns como o do excerto acima apenas. O chamado Capiroba revela uma linguagem singular, com suas expressões que refletem as falas do povo que ainda se mantém com suas características idiomáticas:

‘Rrreis! Nachi na senzala da Armação do Bom Jesus, neta de Vu mais o caboco alemão Sinique, Vu essa filha do caboco Capiroba — rreis! Prochantan, prochantan, prochotan, prrr-pprrrr, sai-se di qui, pipoco e zombeira no miolo! Arrum, prochantan, prochotan, sai-se daqui, desgrachado de estralo ni juízo, palavra de sangue com pecado no tinote! Sai-se di qui, có qui mioleira do caboco non goenta! Sai-se di qui, zombeira e assobeio, ha, vôte!’ (RIBEIRO, 2011, p. 48).

As trocas de papéis são veiculadas entre personagens: Perilo Ambrósio se apresenta como reencarnação da alma do Alferes José Francisco Brandão Galvão, ou seja, é representação do povo. Coloca-se superior às demais pessoas de modo que as taxam como bem quer, chamando-as de imundo, dando-lhas adjetivos pitorescos como se viu no trecho acima.

A linguagem de cada personagem mostra a exclusão do negro do seio social, da história sugestiva do cotidiano. Ele o mais fraco, o vitimado dos conflitos de classes. Contudo, a construção discursiva o ovaciona, afinal ele faz parte do povo brasileiro. A instituição da família ali é feita de deslocamentos: Alferes, caboco Capiroba, Vevé, Vu, Barão de Pirapuama, Perilo.

Perilo junto com os aqueles englobados no meio do plural serve de adorno artístico. As palavras para descreverem as personagens são ironicamente decorativas, como a fineza e o primor que o nome de Ambrósio remete ser. Perilo Ambrósio, com nome remetente de ambrosia, em nada contempla essa qualidade de delicadeza; é em contrário a tal significação, é antítese, falseia um heroísmo que não tem, ironiza o título que recebe, por meio do sangue que se lambuzou, fingindo ter batalhado em prol do povo do qual faz parte.

Em Frye, a ironia dialoga com o humor para denunciar padrões ou comportamentos sociais que podem ser alvos de censura. Frye estabelece distinção entre o cômico e o trágico pela integração ou pela exclusão do herói na sociedade. Criticam-se os absurdos ou injustiças que são pacificados na coletividade social.

Os acontecimentos entre vida e morte são banalizados e a farsa da história das personagens que revela o que se passa no meio desse povo brasileiro, servindo como ingredientes que produzem uma linguagem organizada para ironizar a tudo o que se lê, desde palavras soltas até a síntese da vida deles, isto é, os fatos irônicos ocorridos no cenário. A Literatura do ponto de vista de Fanon (1968, p. 199-200) é superprodução de realidade própria:

Na literatura, por exemplo, registra-se relativa superprodução. A produção autóctone, que era imitação menor do dominador, se diferencia e se faz vontade particularizante. Essencialmente consumidora durante o período de opressão, a inteligência torna-se produtiva. [...] As acusações cáusticas, as misérias exibidas, a paixão expressa, são, na realidade, assimiladas pelo ocupante a uma operação catártica.

No trecho, pode-se dizer que a expressão de que os que fazem parte da narrativa são povo, portanto, ganham aclamação de serem heróis. As personagens ridicularizam o que é de si mesmo e o que busca encontrar como sonho para sua vida, ou seja, como eles são criados por linguagem irônica trilham sua história ocupando uma operação catártica: encontram-se em seu mundo construído com farsas.

A ironia ocorre no processo interativo entre as personagens que se encontram em um espaço cujos efeitos condicionam a opinião irônica de que a Igreja vem de fora do País, mas se torna local como se pertencente ao povo local. O jogo de palavras coloca o estrangeiro como aquele que jamais será considerado de fora pela Igreja. Perilo ironiza a autoridade pública, o sentido da honra, a suposta mistura de classes dominantes com as servis que culmina para o abandono, a falta da verdadeira guerra, fingindo ter medo de que tais coisas se consolidam ou se unifiquem no meio social:

— Não somente perfilho tal opinião, mas aprofundo-a! O instituto da escravidão, que do sublime Estagirita já houvera merecido a mais sábia, judiciosa, **perspicaz e irrefutável defesa, pois que se arraiga na natural diferença de índole e propensão entre as raças e povos**, não é, não foi, não pode ser, jamais será estrangeiro à Igreja! Sê-lo-á, antes, este

conceito pervertido da servitude que hoje se vê praticado por cultores de um falso, perigoso e principalmente herético humanismo. Tanto assim é que não há um só livre-pensador que se não ponha ao lado do saduceísmo que claramente constitui a teia de tais razões. Tenho grande medo de tudo isto, senhor barão. O tempora! Spes et fortuna, valete! A decadência da autoridade pública, a flacidez do espírito de honra e de decência, o pactuar com a insolência das classes servis, o abandono dos mais elementares princípios da hierarquia social, a confusão de valores e critérios, até mesmo a falta de uma verdadeira guerra, que eduque a grande massa do povo e lhe tempere a fibra (RIBEIRO, 2011, p. 45-6, grifos nossos).

Perilo ironiza a situação do ser, sua própria condição, o meio em que vive e os outros com quem se relaciona. Em outra ocasião, ele falseia heroísmo para ganhar um título que não merece. Mas, foi condecorado, recebeu premiação em dinheiro, foi nomeado por uma autoridade para se firmar como tal. De sorte que a formação cultural, social e os contextos são colocados como meras farsas, em que as conquistas e as guerras irreais garantem o movimento do discurso:

Vejam vosmecês que desgraça, mas foi isso mesmo que ele fez. Muito bem, se lambuzou com o sangue desse cativo, se apresentou como ferido, se escondeu uns tempos e depois apareceu de novo e ficou conhecido como grande herói de guerra e recebeu ainda mais dinheiro do que tinha antes e foi nomeado barão (RIBEIRO, 2011, p. 331).

O trecho acima explica o que foi colocado sobre a dissimulação da opinião de Perilo. Ele matou um escravo, inventou que o morto se tornou inimigo do povo brasileiro para ser reconhecido como herói da pátria. Ele se fez dominante sobre o outro, por isso, ganhou condecoração que não tinha direito.

A crítica é feita pela personagem ao governo, às máscaras da estrutura de um povo, como pessoa tratada de forma genérica. Para Canclini (1997, p. 2): “[...] crítica ao governo adota o insulto aberto, a ironia poética”. Perilo insulta qualquer ideia de heroísmo, suas ações de Perilo que são exemplos do duplo sentido discursivo da obra, qual seja, a formação de um discurso que falseia uma história do escravo morto por ele. As vozes da farsa ludibriam aqueles que acreditam em sua versão que explica as manchas de sangue lambuzadas em seu corpo. O palco do discurso é a falsidade da história, a falsa luta.

Ducrot (1987, p. 198) menciona que essa inversão discursiva é uma linguagem em que a voz narradora sustenta algo não evidente na realidade. O enunciado irônico torna-se uma pluralidade de vozes em eixos da contradição com o

real. Há a inversão total dos sentidos: “[...] o locutor ‘faz ouvir’ um discurso absurdo, mas que o faz ouvir como o discurso de um outro, como um discurso distanciado”.

Ironizar ou falsear aquilo que já é ficção faz da narrativa em análise um movimento entre épocas, entre discursos, sendo *topoi* ou ponto comum do que se institui como irônico. Assim, têm-se lugares de fruição organizados pelo discurso em que as personagens “[...] convocam os *topoi* a partir dos quais se argumenta. Ou seja, na via da semântica argumentativa, o externo à língua, o *topos*, funciona na enunciação convocado pela língua” (GUIMARÃES, 2005, p. 79). Percebe-se que se preserva a autonomia da obra literária com sua interioridade que revela sua própria história.

As palavras são trabalhadas, gerando a fruição dos sentidos próprios da obra, apesar de evocar verossimilhança da história real do povo brasileiro. As lembranças repercutem no plano cultural daqueles que falam na narrativa, que se renovam pela revelação irônica do que fingem ser, viver e sonhar. As personagens se perdem no espaço narrativo, insinuando àquele que lê o apontamento para alguém ou algum lugar da história real, no entanto, a ironia do discurso remonta, desde o título, a uma linguagem que não destaca ninguém, ou melhor, leva os holofotes para o coletivo. O comportamento da voz narradora é ardiloso, busca iludir pelo fingimento. Tudo tem essência da farsa irônica:

E não podia mesmo existir preto mais misterioso do que esse Júlio Dandão, mestre do saveiro Lidador, tudo nele parecendo segredo ou disfarce. Gostava de couro de carneiro, andava com um às costas o tempo todo, enrolava-se em outro quando se entocava na tolda do barco para dormir. Quase não falava, mas não era boçal, era ladino, sabe-se lá, era até talvez crioulo, sabe-se lá, ele não dizia nem era perguntado [...]
A história do arraial de Santo Inácio é desconhecida, assim como é desconhecida a maior parte da história destas paragens e do povo que nelas habita (RIBEIRO, 2011, p. 115, 330).

No excerto acima, o narrador tece descrições sobre Júlio Dandão, usa o verbo no gerúndio “parecendo” conjugado com as palavras “segredo ou disfarce” em que os três vocábulos formam a fingidora ideia de que há segredo, que essa voz narradora não sabe o disfarce da personalidade criativa do ser. Em seguida, fala do outro como se o conhecesse bem, afinal, diz: “andava com um às costas o tempo todo”. Assim, criam-se ilusões de ser e de não ser onisciente.

Assim, percebe-se que o narrador revela o ser com dupla versão de ironia, ao fingir que sabe e que não sabe sobre a vida de tal personagem. A representação do acontecimento histórico é pontualmente questionada pelo próprio narrador, já que coloca em dúvida os fatos falseados nas linhas concretas da escritura. Com sagacidade, aquele que narra coloca na mente do leitor a existência de uma ou outra coisa: Júlio Dandão é discurso histórico repleto de permissividade de interpretações.

A ironia do conhecimento histórico é dita pelo narrador que revela o que se coloca aqui como seu sinônimo, qual seja a palavra ironia, que permeia toda a história em *Viva o povo brasileiro*, e a descrição singular de cada um no discurso. O fingimento de Perilo Ambrósio Góes Farinha em contar uma falsa historinha serve para revelar sua sombria personalidade:

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 [...] 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? [...] Porém esta história que eu vou contar, disse o cego, é verdadeira, tão certo como Deus está no céu. [...] Vejam vosmecês que desgraça, mas foi isso mesmo que ele fez. Muito bem, se lambuzou com o sangue desse cativo, se apresentou como ferido, se escondeu uns tempos e depois apareceu de novo e ficou conhecido como grande herói de guerra e recebeu ainda mais dinheiro do que tinha antes e foi nomeado barão (RIBEIRO, 2011, p. 331).

Conta-se a história dentro de estórias com personagens descritos em si como indignos de merecimento de credibilidade, afinal, é um cego que dá a informação. O narrador afirma ironicamente que os acontecimentos contados por ele são verdadeiros, extraídos a partir da visão de um cego. O papel recebe o que será escrito para perpetuá-la no tempo e espaço, pela qual o protagonista ludibria o outro, fingindo estar ferido, na realidade, sendo o malfeitor que mata um escravo e usa seu sangue para ganhar um reconhecimento que não tem.

O discursivo irônico compreende o processo construtivo que transgride a história com a sinédoque, isto é, a parte pelo todo ironicamente, já que plural vira um ser singular para elevar-se como tal. A narrativa se desenvolve com um discurso literário híbrido, alegórico: o povo opera-se por dentro, na textura mesma da linguagem, de modo que forma expressão e conteúdo que ficcionalmente tange para a adição daqueles inerentes da narrativa com historiográfico crível ironicamente. A

relevância da saga literária de Ubaldo ultrapassa o ciclo natural de uma mera historinha para discorrer sobre o fluxo do devir, já que a vida das personagens se eterniza dentro do leitor que lê até aquilo que não está escrito.

1.2 A Relevância do Nome como Signo Literário

A relevância do nome das personagens pode ser vista na ênfase no descobrimento deles justamente na articulação das falas dentro do espaço narrativo, embora seja centralizada pelo termo povo como núcleo do sujeito na frase: “viva o povo brasileiro”. O nome é relevante, ele tem grande significado para retratar a história do que nasceu a partir dali, daquele Brasil dele e para ele. Assim, João Ubaldo Ribeiro cria um cenário de realidades de muitos brasis para representar a importância de cada um que se situa em seu território:

[...] costume emprestar grande significado ao nome, grande relevância. Não se deve escolher um nome ao capricho, ao acaso. Meu nome, por exemplo, é Amleto, escolhido por minha mãe em homenagem a meu pai; Henrique é pela velha tradição das casas reais de Inglaterra — Henrique, Jorge, Carlos, Guilherme, Eduardo e assim por diante —; Nobre porque este é sempre o terceiro apelido de nossa família portuguesa e, finalmente, Ferreira-Dutton, que é o nome correto da nova família, resultado da união anglo-portuguesa (RIBEIRO, 2011, p. 153).

Os nomes são tidos como de grande significado, já que estão presentes em todo o cenário da narrativa. O narrador usa duas vezes o termo “grande” para se referir ao significado e à relevância que se dá ao nome. Amleto fala que, ao nascer, sua mãe quis render homenagem ao seu pai, escolhendo seu nome com base no do genitor. Não obstante, também queria seguir a tradição das casas reais inglesas, por isso a junção de “Henrique”. Além disso, acrescentou o referente ao apelido de família e, por fim, mais uma colocação para dar o resultado final da nomeação.

Percebe-se que há uma falsa escolha, pois existe uma predefinição a ser seguida. Por analogia, vê-se que o termo “povo” também tem quatro letras, assim como a personagem inferiu quatro regras que formou seu nome. Tudo é feito para o reconhecimento do ser que será heroicizado ou ridicularizado:

Aprendeu a dizer com desprezo o nome de um dos deputados e, mais tarde, já envergando o gibão verde de punhos agaloados que lhe tinha dado a viúva de um anspeçada, sua madrinha cega e velha, já habituado a sentir

um aperto no peito ao vislumbrar os milicianos agrupando-se aqui e ali, o nome desse deputado seria a única coisa que saberia dizer nas reuniões da botica [...]

Alferes este que, nem bem terminara sua alminha de assistir de longe ao enterro simples que lhe fizeram, 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 dissertações arroubadas e pungentes (RIBEIRO, 2011, p. 10, 15).

Pelos fragmentos, um dos deputados tinha nome símbolo de desprezo, sempre repetido nas reuniões de botica. Nestas, pode ser inferido que se trata de conversas de baixo calão, significando uma fala obscena, ofensiva, rude. Por outro lado, Alferes é nome exaltado, evocado por ser exemplo de valentia. Era pessoa com eloquência, memorado em oratórias de relevo social:

- Mas não são verrinas, Senhor Amleto, são a verdade. Ao contrário dos animais úteis, como o cão, a vaca, a galinha, os nomes de animais ferozes constituem elogio a quem é por eles apelidado. Assim é com o leão, o tigre... Então, ao chamá-lo de leão, não o tenho por fera, senão por lutador invencível e fortíssimo [...] – e eis aqui a segunda verdade - uma inegável fortuna, uma grande fortuna que, mercê de Deus e da competência de Vossa Senhoria, faz por aumentar a cada dia que passa (RIBEIRO, 1984, p. 240).

O excerto traz homem e animal em situação de similitudes, ambos entram em cena no discurso com ironia, o narrador faz a diferença entre os domésticos e os outros. Justamente estes últimos são mencionados para elogiar a alguém como forte e destemido. Os fatores naturais e sociais, como os valores econômicos, são ironizados, afinal quem já tem fortuna tem-na aumentada não por providência divina ou por via racional:

Usando a ironia como forma indireta de argumentação, de reflexão sobre um episódio da história portuguesa, o enunciador do texto, via narrador e demais artifícios possíveis para a construção de um texto irônico, estabelece a convivência com destinatário, no sentido de ambigüizar o relato oficial abrir possibilidades, ainda que jocosamente colocadas, para novas leituras em torno do mesmo episódio (BRAIT, 2008, p. 79).

A linguagem é ambígua, sobrepondo-se a tudo para entonar que tem sua própria verdade irônica. Pela imagem, cada um pode ser contemplado desde a sua interioridade. Os episódios mostram estórias vividas, sonhadas e imaginadas. Personagens revelam suas experiências dentro do universo criativo.

1.3 Tempo e Espaço Narrativo

O espaço e o tempo, organizados para ironizar os próprios fatos históricos da narrativa, permeiam as guerras vividas pelas personagens. As tensões são reveladas a partir da observação do que ocorre com cada um que luta consigo e com o outro por múltiplas motivações. A alegoria dos brasis se junta para formar o conjunto dos brasileiros. Este é povo híbrido por natureza, pois nasceu de misturas que dão as nuances de cores, de línguas que se revelam com a leitura da obra.

As histórias das personagens interligam a temporalidade que forma a unidade de acontecimentos de mais de quatro séculos. A narração parece ter começado em séculos passados, porém ressignifica um movimento uniforme de um período sempre contemporâneo. A condensação da história é formada pela linguagem de um povo com características atuais.

Os tempos da história da narrativa são feitos em círculos que vai e vem em pontos diferentes da obra. A abrangência da historiografia aponta para datas importantes como as de 1647 e 1977 “Vera Cruz de Itaparica, 20 de dezembro de 1647. [...] Maloca do caboco Capiroba, 26 de dezembro de 1647. [...] Estância Hidromineral de Itaparica, 7 de janeiro de 1977 (RIBEIRO, 2011, p. 26, 34, 394). Contudo, tais calendários são ironizados pela troca de dias e meses, que nada têm a ver com a realidade da história do Brasil.

Esses círculos de datas que contam o enredo da obra, para Bakhtin (2000), refletem um constante processo de interação entre o antes e o depois, mediados pelos diálogos. As personagens formadas por palavras não são autônomas, pois se juntam para conjugar a ação do povo em sua totalidade. O plural de datas e de personagens faz o movimento perene das significações da narrativa.

As relações que acontecem no interior na narrativa vão ainda mais além do que se pode ler ali: narrador apresenta-se junto aos personagens, que se inserem no discurso. Este estabelece imagens de planos seculares, provoca o leitor a entrar em seu universo que se sente induzido a se ver ali. Fica subvertido, inscrito num lugar que, apesar de saber que nada foi direcionado especificamente a ele, inscreve-se tendo um encontro consigo com as realidades da obra.

Desse modo, o texto literário aborda vários aspectos relacionados ao contexto da pluralidade de mundos, de sujeitos discursivos, de temporalidades. As passagens

entre os espaços os tempos datados na linguagem ubaldiana servem para a internalização de toda a história. O universo do outro, isto é, da obra, passa ironizado. É o seu universo e tempo dentro do da realidade e não este dentro daqueles:

E seguramente alguma coisa deve estar escrita, porque essa alma, tiritando de receio e aflição no espaço escuro entre os mundos, fez tenção firme de evitar o Hemisfério Austral na descida seguinte, mas, como não tinha efetivamente aprendido coisa alguma, sabendo melhor ser papagaio do que gente, terminou por revoar de maneira fatídica e, dezoito anos, dois meses e vinte dias antes do 10 de junho de 1822, achou-se por dentro das vísceras da mulher franzina que logo a iria parir, no corpo do futuro Alferes Brandão Galvão, herói da Independência (RIBEIRO, 2011, p. 15).

As datas são colocadas para servirem de referência sem utilidade alguma para a história real do Brasil. O número sete é fenomênico para o discurso do narrador na dissimulação dos filhos da Independência que se deu não mais em 10 de junho de 1822, mas em sete de janeiro sem referir ao ano:

A Sociedade dos Filhos da Independência Sete de Janeiro, reconhecida como de utilidade pública pelo Município e pela Província, foi criada com fins litérorrecreativos, colimando ainda o fomento dos ideais do amor à Pátria, do espírito público e dos valores mais acendrados da Nacionalidade (RIBEIRO, 2011, p. 306).

Espaço e tempo simbolizam o nada, onde e o que as personagens estão fazendo não são destacados na narrativa. O narrador simula uma independência ocorrida no dia do aniversário de Maria da Fé: 29 de fevereiro, data condizente com o Carnaval brasileiro, não com a comemoração da Independência, sendo elementos da alegoria da narrativa:

Não se sabe por onde anda Maria da Fé, nem o que está fazendo agora. Mas se sabe que, como 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 serão muitos. Como nasceu por perto da Independência, já deve de estar velha, porque ninguém conseguiu nunca cortar a cabeça dela. E talvez nem velha nem esteja, porque sabe o povo que ela só faz aniversário de quatro em quatro anos, tendo nascido num dia 29 de fevereiro
— Pode ser até que ela esteja por aí — disse o velho, esticando o beijo e girando a cabeça devagar, como se estivesse querendo ver com seus olhos opacos. — Porque hoje é 29 de fevereiro e foi por isso que eu escolhi esta história para contar a vosmecês (RIBEIRO, 2011, p. 334).

O arsenal irônico da narrativa ubaldiana é vasto: as datas são bem criativas e insinuantes, trocadas umas pelas outras, não significando coisa nenhuma a que comemorar, nem a história que se conta, nem de quem se conta. Tudo funciona no universo alegórico, com signos referentes às histórias do Brasil. A Proclamação da República é ironizada no discurso da guerra. Tem significado de fortalecimento da ruptura que coloca em junção a Independência e a morte, pois nenhuma aniquilará a outra. A revelação é de desejo pela conquista de poder guerrear para sempre, com autonomia perene.

A obra finge ser utilitária memorando a data de sete de janeiro como símbolo de feriado nacional, englobando datas comemorativas de utilidade pública nacional. A comemoração é para todo o povo, pois este é participante da Independência. “Afinal, muitos e bem mais valorosos heróis era necessário cultuar, o Brasil não devia sua Independência somente àquele bravo, mas a tantos outros que sua enumeração se tornava impossível” (RIBEIRO, 2011, p. 185).

A ficcionalidade da obra elenca o plural que se envolve consigo mesmo. A ascensão do discurso delas discorre para a fruição do povo, seus sentimentos, seus pensamentos que deslizam pelos séculos da ficção. A atemporalidade é recurso usado para os deslocamentos das falas de uma personagem para o outro, tanto que já no início da narrativa Alferes encarnou como tantas outras vezes.

O ano de 1822 descreve dois episódios: apresenta Alferes como primeira imagem e o atingimento que causou sua morte justamente na Baía de Todos os Santos. O de 1827 coincide com o real da fundação da Irmandade do Povo Brasileiro. Os episódios aparecem contados pelo narrador estando presente na cena, focalizados de maneira temporal pelo uso de palavras como “[...] agora em pé [...], daqui a pouco...” (RIBEIRO, 2011, p. 100, 112). No entanto, ele também faz a descrição da história como se estivesse lendo um quadro que celebra o Alferes.

Narrador e personagens participam do mesmo procedimento histórico de relevância. Todos se falseiam como alguém importante na composição da obra narrativa. Os ficcionalizados fingem ser humanos da realidade, contando uma história própria, não a da realidade. O narrador se emana de um lugar exterior, já que coloca no palco da narrativa um espaço temporal de quatro séculos, mas também finge ser participante de tudo, sabe e vê a tudo, embora finja não saber ao certo sobre as personagens, nem sobre as coisas.

O apontamento do *locus* privilegia a concentração espacial, em que a história é trabalhada de forma saltitante para não se assemelhar ao conteúdo da cronologia dos acontecimentos reais: é o ir e vir do foco narrativo. Nisto, há o jogo de um tempo para outro que configura a atemporalidade na narrativa. Na desarticulação da linearidade cronológica, as personagens são signos que expressam o processo de miscigenação brasileira: há negros, índios, portugueses, descendentes deles e de holandeses e ingleses, habitando e dando vida a um discurso crítico que evoca a formação e a devassidão do brasileiro, que se mescla, miscigena, descaracteriza para, depois, caracterizar ou formar um novo ser. Assim, a narrativa ironiza histórias do povo que sugere ser reflexos da condição humana em si.

II - IRONIA COMO SIMULAÇÃO DE GUERRAS DO POVO BRASILEIRO

O espaço discursivo da obra em análise incide no discurso de conflitos. Estes ocorrem entre personagens e deles consigo mesmos. As tensões das guerras são símbolos de que a vida está ali precisando de motivação para a luta reveladora de que se está vivo. A voz narradora ironiza cada embate registrado nos documentos de História. Entretanto, a intimidade guerreira vivida pelas personagens na narrativa nunca termina, já que são elas que vivificam o povo brasileiro.

As múltiplas motivações dos conflitos indiciam disputas de poder, defesas territoriais, conquistas da libertação do jugo opressor por meio das palavras que dão asas ao oprimido. A ficcionalização da guerra conta com a participação do exército e de heróis populares: a pluralidade, cujo discurso aparece como um símbolo do movimento popular:

E isto eu juro sobre minha honra de cidadão, minha honra de brasileiro, minha honra de patriota que não cessará jamais de lutar e resistir, enquanto houver um paraguaio vivo! Abaixo o opressor lusitano! Abaixo o invasor holandês! Abaixo Madeira! Viva João das Botas! Viva Maria Felipa! Viva sóror Joana Angélica! Viva lorde Cochrane! Viva o barão de Pirapuama! Viva a denodada vila de Itaparica! Viva sua majestade imperial, Dão Pedro II! Viva a Independência do Brasil! Morra o Paraguai! Viva a Pátria! (RIBEIRO, 2011, p. 267).

Nessa aparente guerra uníssona, o povo entra nas batalhas apresentando contrapontos de lutas pessoais das personagens. Estes são espelhos do plural caracterizado ironicamente como um único patriota em um cenário opressor, já que o pseudo país foi invadido por outros e outras línguas. A aclamação é para os nascidos na terra local, com seus nomes e situações comuns ou próprias do lugar: João, Maria, Joana, lorde, barão, vila, majestade que fincou suas raízes no País, Independência, entre outros.

Pescador José Francisco, Perilo Ambrósio Góes Farinha, filho de proprietários portugueses e futuro Barão de Pirapuama, deliberadamente encenam e divulgam o seu sacrifício na mesma guerra pela independência na Bahia. Na iminência de um combate, Perilo, “[...] que escolhera aquele ponto bem distante da luta para passar o dia, pois aguardava que vencessem os brasileiros para juntar-se a eles em seguida” (RIBEIRO, 2011, p. 17), mata um escravo, encharca-se com o

sangue dele, fica com as roupas maculadas, finge estar ferido e apresenta-se aos combatentes para ser visto como herói.

Perilo finge um combate, assassina um escravo para conseguir um reconhecimento que não tinha. A luta era só dele, pois a morte da vítima foi usada como troféu para que a personagem criasse uma imagem de herói. Com isso, vê-se que, apesar de essa guerra ser própria da personagem que só queria conquistar uma posição de destaque na vida social, a atitude estabelece ironia de fatos históricos, inscritos nos livros de História do Brasil: chegada dos holandeses no Brasil, desde o século XVII, até meados do século XX, a Guerra dos Farrapos, do Paraguai e dos Canudos, a Independência, a Abolição da Escravatura e a República.

O combate é ironicamente feito de reflexos históricos e de algo visível. Embora seja engendrada uma guerra em clima de conflito e comece no mundo físico, as linguagens não deixam afetar o aspecto psíquico. A história flui na memória das personagens que vivem como habitantes de um universo narrativo onde podem se expressar como são, ao mesmo tempo, sugerem estar silenciados.

Assim, esse povo vive sob a égide cerceadora como a ação caquética dos “brasílicos” que disfarça suas intenções de dominação, que confina pensamentos para a imposição de uma religiosidade, de erradicação da língua nativa. Os marcos divisores da vida dos viventes na narrativa revelam as máscaras irônicas de guerrear perpetuamente.

2.1 Guerras em Movimento Contínuo

As situações de conflitos surgem e ressurgem dentro da estrutura narrativa, as personagens participam delas por serem pertencentes ao povo brasileiro. O movimento de guerrear é contínuo do começo ao fim da obra. Há a apresentação do cenário de embates que repercute nos contextos de mortes, doenças, dores, rastros de destruição, males. Os efeitos traumáticos vividos com a guerra tornam-se presentes, o sujeito do discurso está em conflito eterno, já que não tem como fingir, nem fugir do desastroso, e as marcas dele serão como tatuagem:

O comportamento das almas inopinadamente desencarnadas, sobretudo quando muito jovens, é objeto de grande controvérsia e mesmo de versões

diametralmente contraditórias, resultando que, em todo o assunto, não há um só ponto pacífico (RIBEIRO, 2011, p. 12).

A personagem se expressa como se fosse um documentário, por si só sendo objeto de versões contraditórias, ironizando o sentimento de todos, no qual o predomínio é de embates, sem ponto algum de pacificidade. Uma pessoa é o espelho do todo, isto é, da coletividade. A guerra se encontra dentro dos conflitantes que revelam a essência de si mesmos. O que esperam respirar, de terem ar de vida, justamente porque estão envolvidos em combate, precisando viver intensamente o caos, que surgir de qualquer lugar. O conflito é imagem de luta que seduz e atrai o povo para o embate perene:

A existência da luta armada indica que o povo está decidido a só depositar confiança nos meios violentos. Ele, de quem sempre se disse que só compreendia a linguagem da força, resolveu exprimir-se pela força. Com efeito o colono jamais deixou de lhe mostrar o caminho que devia ser o seu se quisesse conquistar a emancipação. O argumento escolhido pelo colonizado foi-lhe indicado pelo colono e, por uma irônica reviravolta das coisas o colonizado é quem agora afirma que o colonialista só entende a força (FANON, 1968, p. 65).

Fanon (1968) infere sobre os momentos da luta daquele que deposita sua vida em deleitar-se nos embates. A luta do ser é consigo, com o outro e com o meio no qual vive. É como se viver dependesse de lutas eternas, sempre presente no cotidiano do povo. A guerra é fato existente por si, toma a personagem para participar dela, fazendo-o compreender a linguagem da força:

Quem quis saber o que sofríamos, o que sonhávamos, o que desejávamos do mundo, o que podíamos e queríamos dar? Ninguém nos perguntou nada, até o dom da linguagem vocês querem nos tomar, pela ignorância e pela tirania da fala que empregam, e que é a única que consideram correta (RIBEIRO, 2011, p. 362).

No processo de colonização, a linguagem ironiza a cristalização da história do povo brasileiro. O caráter irônico perpassa quatro séculos de cenários marcados por conflitos, desde a chegada dos holandeses no Nordeste por duas vezes, século XVII; a Independência do Brasil; a Guerra dos Farrapos, do Paraguai e dos Canudos e os outros conflitos que passaram a simbolizar conquistas como a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República.

A história começa em 1647 e prossegue até 1977, e cada época entra na narrativa com distribuição irregular, para que não coincida com o calendário dos fatos históricos do Brasil. A narrativa ubaldiana faz círculos em torno de seus vários brasis, tendo como povo muitos e diferentes protagonistas regionais, de uma colônia que virou país que, em sua formação conta com hibridismo de raças, de crença e de línguas.

Outro quesito encontrado na narrativa: a linguagem movimenta-se em torno de palavras que indicam a ideia de paralização, tais como: “greve, pararam, empoleirada”, para ironizar um vai e vem dos acontecimentos, já que, logo depois, o discurso coloca no embate os termos “lutas, combates, mortes, martírios”, entre outros, além dos movimentos sociais de grupos estrangeiros, simbolizando uma intensa movimentação nas histórias da narrativa:

[...] na cafua em que moravam, coberta de folhas de flandres e empoleirada nas fragas do Unhão, ouviu que os cocheiros de bondes do Rio de Janeiro uma vez pararam os bondes e enfrentaram as armas da Polícia para não serem humilhados. Ouviu as histórias dos ferroviários da Sorocabana, da greve dos operários do Rio, da greve da Great Western no Recife, do desembarque de carvão que a estiva do Recife impediu enquanto não melhorassem o pagamento, da greve do gás no Rio, das greves no Rio Grande do Sul, das greves em toda parte, das lutas, dos combates, das mortes, dos heroísmos, dos sofrimentos, dos martírios, das mentiras, das humilhações, das torturas, das crueldades. Soube que havia a Liga Operária de Campinas, soube que havia a Confederação Operária Brasileira, soube que tinha companheiros italianos, alemães, espanhóis, portugueses, sírios, todos brasileiros trabalhadores, lutadores e pisoteados, soube que havia os socialistas, os anarquistas, os maximalistas, os revolucionários. Com lágrimas nos olhos, escutou inteira a história da Revolta da Chibata [...] Vinte e cinco chibatadas, amarradinho no grande navio de guerra Minas Gerais, recebeu o marinheiro Marcelino Menezes, na frente de todos os companheiros, enquanto se tocavam bumbos, caixas e taróis (RIBEIRO, 2011, p. 405).

A narrativa aborda pontos diferentes de se viver a guerra que envolve a totalidade dos participantes em que o cerne dos conflitos são os mesmos, qual seja, a conturbação como essência do povo. As personagens sentem em seus corpos a dor de serem humilhados como triunfo dos malfeitores. O caso do chibatado pelo marinheiro é reflexo da alegria dos dominadores sobre os que se colocam abaixo deles, enquanto os próprios companheiros tocam instrumentos como se estivessem festejando a falta de liberdade do outro.

Até nas situações com aparência pacífica ou festiva, o conflito mora ali. Para Barthes (2009, p. 208), uma guerra tem seu mito que “[...] cria significado dentro de uma narrativa aparentemente lógica de causa e efeito, sem chamar atenção para sua condição de construção retroativa”. Esta afirmação revela aspectos multifacetados de vidas vítimas das batalhas com suas duplas articulações de entendimento discursivo.

Os movimentos contínuos das guerras começam ironicamente, após serem encerradas na discussão sugestiva do discurso narrativo que retoma a epígrafe de embate. A luta parte pela presumível necessidade de combater o inimigo, mas tal combate requer tática de grande exército. Os exemplos dos grandes combatentes mundiais ganham destaque, conforme o trecho abaixo:

Encerrou a discussão sobre a marcha, explicou ainda que, a partir de Ponta Grossa, encetariam um rápido movimento de pinças em torno da posição presumível do inimigo. Era a lição de von Bluecher, a lição de Ney, a lição de Condé, era o pilar tático da Escola de Auxonne, era a lição de Valmy, a lição de Jena e Auerstaedt, a lição de Austerlitz. Se marchassem com a rapidez que planejava, estava seguro de que presilharia o inimigo entre dois fogos e, numa carga final de baionetas, o liquidaria com facilidade, até porque, com toda a certeza, contava com grande superioridade numérica, visto que as informações correntes eram de que a bandoleira costumava fazer suas incursões em companhia de pouco mais de duas dezenas de homens. E deu um amplo sorriso de triunfo quando lhe foi informado que já voltava gente do enterro e que Maria da Fé efetivamente comparecera, com seus homens vestidos como soldados, e já estaria partindo de volta para os lados do Funil (RIBEIRO, 2011, p. 251-2).

Personagens lendários entram na narrativa ubaldiana, trazidos como cunho de embate: von Blüecher liderou conflitos contra o poderoso Napoleão, as lições dos nomes de pessoas e de cidades como Jena, juntamente com o exemplo da Escola de Auxonne formam um arsenal exemplificativo de batalhas que foram boas ou malmente sucedidas. Contudo, faz-se a inserção de Dafé no tecido discursivo, que nada tem a ver com as figuras históricas dos cenários de guerras internacionais, para ironizar os percursos da história. Com isso, a predileção dos acontecimentos se torna totalmente ficção, afinal, a personagem toma toda a esfera do discurso. Formam-se os elementos que, de acordo com Lefebve (1980), são dotados de uma

[...] certa completude. Cada um deles reenvia necessariamente a todos os outros. Na vida quotidiana, o acontecimento é essencialmente contingente: é um <estar aí> que não tem sentido verdadeiro; ou então, se o tem, não

retenho desse sentido senão o que pode ser útil ao meu conhecimento ou à minha acção (LEFEBVE, 1980, p. 191-2, grifos do autor).

A vida cotidiana consiste num contingente plural de acontecimentos da arte literária. Ao abrir um parêntese para exposição dos fatos verossimilhantes da história do Brasil, a narrativa se faz inteiramente ficcional, ao colocar na baila do discurso personagens que ironizam toda a historiografia. Assim, a invasão holandesa é recurso simbólico de diferentes mitos da narrativa. Eles invadiram território brasileiro num primeiro momento, mas viraram uma espécie de coisa usada para ser gado, para ser comida de Capiroba, entre outros:

O caboco Capiroba apreciava comer holandeses [...] voltou arrastando um holandês louro, louro, já esquartejado e esfolado, para livrar o peso inútil na viagem até a maloca [...] três holandeses vivos ou mais ou menos vivos, levá-los de volta e criá-los para corte algum tempo (RIBEIRO, 2011, p. 26, 30, 31).

Os invasores chegaram pensando que iam tomar conta do lugar, mas foram capturados como coisas semelhantes a animais, para servirem ao bel prazer de Capiroba. Os ocupantes indesejados nada conquistaram, mas foram ridicularizados, queriam governar e administrar o comércio brasileiro para sempre, porém apenas conseguiram ser colônia alimentícia da personagem canibal.

Assim, a arte literária é construída com um significado próprio, cria-se “[...] uma sintaxe que gera uma semântica interna ao texto criativo que se revigora nas próprias estruturas insólitas que nele se produzem” (FERRARA, 2009, p. 35). Desse modo, o tecido literário significa e ressignifica seu campo discursivo, fazendo um jogo explosivo de animalidade que age como um assalto, impondo suas múltiplas fórmulas repletas de violência.

Outras insinuações de guerras são elencadas na narrativa como a dos Farrapos ou Revolução Farroupilha, servindo como reflexo da rivalidade interiorana das personagens com seus conflitos regionais. O caráter de espírito republicano cerceia os presentes na situação da contenda para buscar implantar o desejo de conseguir autonomia de si mesmos.

O próprio nome “farrapos” expressa metaforicamente o estado anímico da população que guerreia. Sugere que não haverá vencedores *sui generis*, além da simbologia de serem apenas um pedaço de tecido muito gasto. Como pessoa em

farrapos, o povo brasileiro da ficção vive em farrapos desde a sua formação, é fragmento apesar de parecer ser uma totalidade plena. Os que vivem aos farrapos são como máquinas a vapor que explodem para reduzir o cenário a sua volta em estilhaços bem fragmentados:

— Sim, sei-o perfeitamente — falou. — Mas, se me perdoa a franqueza, talvez mesmo a rudeza com que digo isto ao senhor barão, esta é bem a razão por que pareço açodado. É que essas máquinas a vapor... Sabe que explodem, não sabe, que lhes estouram as caldeiras e reduzem tudo em volta a estilhaços e farrapos com tremenda força, não sabe o senhor barão? Imagino que, se encontrarmos correntes contrárias, as quais lhe forcem os mecanismos e engenhos de propulsão, em boa nos haveremos de meter (RIBEIRO, 2011, p. 40).

Os farroupilhas conquistaram muitas vitórias agindo como máquinas que estouram tudo a sua volta. Têm conquistas constantes pela tremenda força que esboçam ter em suas lutas. Contudo, pode ser que a máquina seja paralisada e tenha suas forças enfraquecidas, sendo reintegrada ao estado que sempre guerreou contra. Sugestivamente, como aconteceu quando o conflito separatista terminou e a região Rio-Grandense voltou a ser reintegrada ao Império brasileiro em 1845:

Depois não teve disposição para falar durante muito tempo e só a custo levantou-se para cevar seu mate. Despejou um pouquinho de água fria sobre a erva, pegou a chaleira, derramou água fervente no porongo até quase a borda, ajeitou-se de novo no chão. Zé Pinto perguntou o que era aquilo, ele respondeu preguiçosamente que era um costume entre os muitos que tinha pegado lá na Província do Rio Grande, onde combatera contra o Império do Brasil, embora lá também fosse Brasil, mas era uma coisa difícil de explicar (RIBEIRO, 2011, p. 201).

Os brasis guerreiam consigo, sendo coisa de difícil explicação. As batalhas contra o outro são fatalistas de acontecer, mas a luta dentro do próprio espaço como pertencentes do mesmo povo é ironia da condição humana que não respeita a si, que será apenas enfado entre os lutadores. Ninguém ganha, embora a perda seja de todos, por fim, cansando de tal contenda.

A Guerra do Paraguai ou da Tríplice Aliança é narrada como um conflito odiado demais, revelando o sentimento do povo com seu desejo veemente de expulsão desses invasores. Diferentemente do que aconteceu com os holandeses, a tamanha rivalidade não continha a dura destruição contra esses inimigos. O exército

paraguaio era alvo para ser vencido por todos que com ele guerreassem, devendo ser devastado de todas as formas:

— Dr. Vasco Miguel, lembro perfeitamente que, na segunda-feira que passou, em reunião do Conselho do Banco, referi-me exaustivamente às oportunidades criadas por esse conflito com o Paraguai. Nossas tropas nem fardamento possuem, quanto mais os imensos recursos materiais para sustentar a guerra (RIBEIRO, 2011, p. 271).

No seu apogeu de império invencível, o Brasil ubaldiano ganha batalhas internas e externas, mas não aquelas internalizadas pelo ser, pois o viver desse povo brasileiro é dependente de estar em guerra contínua. É um “viva” que mais parece sua própria morte: ovaciona-se a própria ação conflituosa, as mazelas e sofrimentos cotidianos e que parecem sem fim.

A Guerra dos Canudos também é colocada no palco da fantasiosa contenda da narrativa para fazer reflexos do tipo de embate que ocorre no interior do sertão, onde os confrontos partem de visões sobre as injustiças sociais. A personagem se vê em desvantagem ao outro e luta num movimento contínuo. Apesar de uns morrerem, a luta não tem fim, é peregrinação:

Não podia ficar, estava muito tarde, precisava acordar cedo, havia muito que andar e ele não conhecia o caminho direito, tendo começado viagem havia bastante tempo, saindo do sertão do Piauí por trilhas enoveladas até bater-se ali. Mas esperava que, com perseverança e boa marcha andadeira, com fé em Cristo e na Virgem Santíssima, em mais alguns dias chegaria aonde estava indo para peregrinar e talvez morar, o renomado Arraial de Canudos, governado pelo Conselheiro. [...] Sua República é um novo embuste, dos muitos que nos perpetraram e perpetrarão, pois não tenho ilusões sobre quem terminará vencendo esta guerra civil de Canudos (RIBEIRO, 2011, p. 334-5, 362).

As trilhas da guerra do Arraial de Canudos são enoveladas, ironizando a proteção divina para a tal boa marcha. Colocam-se na luta guerrilheira pessoas divinas como se elas estivessem a mercê dos guerreadores. Conselheiro é nome ironizado, já que dele advêm conselhos sugestivamente bons, porém, descabidos de gracejos de vitórias, pelos quais seus seguidores seriam arruinados.

Nessas linhas de ação da guerra, uma natureza profunda daqueles que comanda os desejos de ações específicas, advindas dos fantasmas da história. A produção de tudo isso se dá pela imaginação motora, sendo a criação de uma brutalidade o verbo de violência dentro da pura ficção. O ato de não reproduzir o real

faz da narrativa um discurso que sugere ser as essências da vida, que são transformadas ou transfiguradas, fazendo com que o sentimento guerrilheiro do homem seja visto, devendo sofrer uma metamorfose.

Outros episódios entram no discurso narrativo parecendo não serem propriamente cenários de destruição. A Independência do Brasil, é tida em 10 de junho de 1822, mas tal conquista é ironicamente alcançada justamente para se instituir a guerra perene. Acontece então uma contenda interna que busca fazer a ruptura com o externo. Isso pode ser inferido quando o Brasil coloca em evidência de ser povo unificado em seu próprio território, sendo Dão Pedro aclamado como pertencente a esse feito vitorioso de guerra:

Coisas opostas, a glória em vida e a glória na morte, somente esta parece perseguir a alma sempre encarnante do alferes. Do contrário, não estaria ele ali, naquele dia e naquele lugar, podendo ter ido a outra parte qualquer do Recôncavo onde o povo se reunisse para beber e para aclamar o Regente e Imortal Príncipe Dão Pedro, Defensor Perpétuo do Hemisfério Austral. [...]

Dão Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga, da grande Casa de Bragança, nos seus verdes quinze anos já tão sábio quanto o Menino Jesus entre os doutores e com ele até parecido, em seu alvo semblante de meiguice (RIBEIRO, 2011, p. 9, 185).

A guerra foi anunciada simbolicamente por Dão Pedro que se revoltou com sua origem devastadora do outro. Como autoridade máxima dos brasis, representava uma ruptura cabal com os colonizadores, tanto dele quanto de todos que estavam no território brasileiro. Agiu com sabedoria semelhante a maior divindade já conhecida, mas ainda muito menino para tamanha façanha.

Nesse conjunto de episódios, não poderia faltar na narrativa a penumbra da farsa da Abolição da Escravatura. Esta nunca se encerraria, já que escravo nasce com cor e características de escravo. Nem com a irônica alforria, o ser poderia ganhar tal liberdade. O processo de aprisionamento humano encerrou falsamente um marco histórico, mas é guerra com movimento contínuo.

Na narrativa de Ubaldo, o período de escravidão é perpétuo em que dominantes aprisionam humanos como escravos, para servirem de objeto de desejo dos opressores. Os soldados vendidos como escravos que não se veem como tal, equiparados como “rebotalhos”, perseguem o outro por terem sido vendidos por míseros valores:

O Exército não é uma ocupação honrosa, nem digna de um homem de bem, é coisa do rebotalho da Nação, como se nota, diante dos nossos olhos, a cada instante. Nem mesmo a sua função policial é cumprida a contento, pois que mais se amotinam os soldados do que qualquer outra coisa, um bando de desordeiros maltrapilhos recrutados à força ou vendidos por quaisquer cinco mil-réis pelos agentes recrutadores, batalhões de libertos desqualificados, escravos fugidos e estrangeiros de má procedência (RIBEIRO, 2011, p. 218).

Tais exércitos ocupam postos desonrosos, vestem como se estivessem na guerra. Ironicamente, são descritos pelos seus trajes bancarrotos, maltrapilhos, além de serem libertos apenas do ponto de vista formal, porque estão bem escravizados em ideais de rendição. Não pensam como livres, já que têm contentamento em viver como desqualificados.

Eram propagadores do insulto aos humanos negros, pelo que Fanon (1968) vê o povo africano com obras conceituadas como divisoras de raças: é de negros. Evidencia-se o quanto a pele negra é vítima de desprezo pelo branco, em contrapartida, aqueles que nasceram coloridos por abundância de melanina cultuam exatamente o símbolo do desprezo: a negritude:

Na África, a literatura colonizada dos últimos vinte anos não é uma literatura nacional mas uma literatura de negros. O conceito de negritude, por exemplo, era a antítese afetiva senão lógica dêsse insulto que: o homem branco fazia à humanidade. Essa negritude exacerbada contra o desprezo do branco revelou-se em certos setores apenas capaz de suspender interdições e maldições. Uma vez que se viam confrontados antes de tudo com o ostracismo global, o desprezo sincrético do dominador, os intelectuais guineenses ou quenianos reagiam admirando ou cantando a si mesmos (FANON, 1968, p. 176-7).

O ato de colocar esses acontecimentos como pertencentes a tipos de guerras vale pelo significado de que mesmo sem armas, sem fogos, sem sangue aparente a luta é visível. As guerras interiores ocorrem pelo que se quer mudar na situação em que se vive. Os confrontos internos são exteriorizados, ganhando repercussão geral para a atingir a história ficcional.

O negro reconhece-se como desprezado, mas reage a essa cultura do branco tratar o homem negro como coisa, cultuando a si mesmo. Os conflitos armados ou não formam a representação da narrativa literária em *Viva o povo brasileiro*. A narrativa se inscreve na imagem que é: obra literária, não deixa de ironizar esses cenários históricos, pois os contextos das batalhas refletem uma mortífera e

sangrenta briga contínua interior dos indivíduos que compõem a população. As cruzadas de interesses divergentes culminam nos embates regionais, nacionais e internacionais. Os *lócus* da guerra partem de centros menores para maiores, de pessoas simples para as consideradas grandes autoridades:

O homem só é humano na medida em que ele quer se impor a um outro homem, a fim de ser reconhecido. Enquanto ele não é efetivamente reconhecido pelo outro, é este outro que permanece o tema de sua ação. É deste outro, do reconhecimento por este outro que dependem seu valor e sua realidade humana. É neste outro que se condensa o sentido de sua vida (FANON, 2008, p. 180).

As muitas hostilidades mostram uma luta muito antecedente às aparências da história, que não se findam, sendo reflexos dos conflitos humanos. O homem só exterioriza o que transborda de dentro de si, como está em guerra consigo mesmo, faz embates com seu próximo. Ao se sentir invadido por alguma situação que o incomoda demais, ele guerreia pelo retorno do seu espaço, de sua consciência que não é só sua, mas de seu povo, pela dignidade de ser aquilo que quer transparecer.

2.2 A Duplicidade de Movimentos Irônicos da Guerra

A duplicidade de movimentos irônicos da guerra ocorre a todo momento na narrativa em análise. A História do Brasil se encontra com a estória ubaldiana para ser dissimulada por esta, ficando apenas uma penumbra que lembra o real pelas palavras usadas. Há movimentação centrípeta que faz círculo para dentro do campo textual, para compreender as articulações formais, e centrífuga, que circunda para fora do texto, compreendendo as contendas estereotipadas e enclausuradas pelas personagens.

A guerra movimenta a vida dos que fingem estar em busca da paz. Os conflitos internos e externos são bases geradoras do combate, revelando que tanto vencedores quanto vencidos se encontram num mesmo patamar. Na realidade narrativa, é a personificação do conflito quem vence a todos, conjurando-lhes a entrar no universo de guerrilha. De lá, brota os sentimentos de viverem pelo embate, fazerem reviravoltas em nome da bandeira da oposição, estarem dispostos a tudo, matando e morrendo como vítimas dela. Assim, ela se torna perenizada, e nada lha

acontece, pois é abstrata, enquanto os iludidos por ela sempre sonham em atingir seu alvo, qual seja, encontram-se consigo mesmos:

a realidade humana em-si-para-si só consegue se realizar na luta e pelo risco que envolve. Este risco significa que ultrapasso a vida em direção a um bem supremo que é a transformação da certeza subjetiva, que tenho do meu próprio valor, em verdade objetiva universalmente válida (FANON, 2008, p. 181).

A instituição da guerra torna-se convicção humana para romper com seus enclausuramentos. Guerrear é ato que aborda os campos da história, psicologia, sociologia, antropologia, entre outros, portanto demonstra os contextos histórico, político, econômico e social da vida do povo brasileiro. A natureza da intriga se movimenta em variados segmentos do conhecimento para mostrar sua terrível beleza estética. Esta revela o terror, o ódio, o desejo mais secreto, a força de provocar tragédias que se encontra dentro do ser que guerreia.

Dessa forma, para Hemingway (1981, p. 176), a guerra oferece um vasto e intenso material para um escritor. No campo literário, a narrativa ubaldiana tematiza essa palavra como meio de sedução das personagens que entram em combates sangrentos, colocando na mira dos conflitos sua própria vida. Dão tudo de si, não veem outra saída para conseguir seus intentos.

As guerras vividas pelas personagens formam duplicidade do jogo de palavras dentro e fora, interior e exterior do discurso. Desse modo, Fanon (1968, p. 115) expressa que a “[...] guerra não é uma batalha mas uma sucessão de combates locais, dos quais, na verdade, nenhum é decisivo”. Isso significa vários atos que compõem o movimento que dá continuidade aos conflitos.

Nesse vai e vem que formam os movimentos centrípeto e centrífugo, não se sabe ao certo onde a guerra começa, mas cabe interpretação de que ela nasce tanto dentro como fora da personagem, de onde ela retira ou coloca algo contributivo para a peleja. De conformidade com o fragmento, Maria da Fé coloca no interior da canastra alguma coisa, de onde se esperava que ela retirasse algo:

Maria da Fé havia falado que, sim, ela iria abrir a canastra um instante. Pois sabia o que ela fez? Diante da admiração e até do medo de todos, ela se afastara do grupo com a canastra na mão, abrira-a, olhara para seu interior um instante e, em vez de tirar, pusera alguma coisa lá dentro.
— Eu pus uma coisa lá dentro — disse ela. — Um papel com mais uns passos do conhecimento e dos segredos que eu acho que descobri.

- Que passos?
- Não sei bem, não tenho certeza. Por isso que estão guardados na canastra.
- Está bem, então faz com os homens como quiseres.
- Não como quero, mas como deve ser feito. Esses homens não sabem, mas deviam estar do nosso lado, porque eles pertencem ao nosso lado (RIBEIRO, 2011, p. 258).

A palavra interior torna-se fonte para que o olhar de Maria da Fé seja direcionado. Ao se afastar do grupo para apoderar-se da canastra, ela sente os olhares de admiração e de medo dos que a fitam com o olhar. O ir e vir da personagem serve apenas para despertar a atenção de todos, pois ela conta o que fez: que colocou um papel contendo os passos de conhecimento e os segredos descobertos por ela. Depois, ironiza dizendo que não sabe bem que passos descobriu, por isso, guardou-os dentro da canastra.

Uns descobrem coisas dos outros, ao mesmo tempo que são descobertos por eles. Todos entram ou são colocados à força no cenário da peleja, uns nem sabem de que lado devem ficar, como o discurso de Dafé ressalta que alguns inimigos deveriam estar do lado deles. Tais personagens já entraram na guerra perdendo desde o início, guerreando sem razão de ser.

Então, a linguagem ironiza a convivência perene com os embates que só colocam em pé de igualdade a destruição daqueles que dela participam. Na espacialidade, não há vencidos, nem vencedores. Como todos podem matar e morrer, o movimento da guerra com seus acontecimentos não é definitivo.

Conforme Frye (1973, p. 280), na ironia, “[...] a catástrofe é arbitrária em sentido, o impacto de um mundo inconsciente (ou maligno na falácia patética) sobre o homem consciente ou o resultado de forças sociais e psicológicas mais ou menos definíveis”. Assim, os que guerreiam sofrerão as consequências de suas ações, simplesmente por fazerem parte dela.

A guerra é um acontecimento extasiante que deixa rastros de destruição com cenas chocantes que personagens podem vivenciar. Os corpos de qualquer natureza são tratados por ela como algo sem valor, alvo a ser destruído, violentado, simplesmente por estar em meio ao cenário. A violência presente nas oposições é diferente de outras atrocidades que podem ocorrer com o homem:

Em geral, em meio a guerras, temos roubos, estupros, saques e epidemias; aviões, trens e carros são destruídos com seus ocupantes a bordo.

Aparentemente, a guerra, ao sancionar a quebra de um dos valores primordiais do homem, a manutenção da vida humana, sanciona também o desrespeito à lei (VIEIRA, 2013, p. 23).

As ações dos que se encontram na guerra não têm limites. Matar é algo atroz que deve ser feito ao que está do lado oposto, mesmo não sendo de fato um inimigo. A distinção do que é crime bárbaro e crime comum não tem importância, pois o psicológico já foi destruído de tal forma que ocorreu a metamorfose ou a desumanização da pessoa. Há afetação de todos, seja o que violenta como o que sofre a violação de sua personalidade. As regras em tempos de paz são canceladas, o homem age como robô programado pela própria guerra, com sentimento único de ser animalizado.

O cenário do pós-guerra apresenta resultados inimagináveis, o caos deixado pelas batalhas com suas mortes numerosas e pedaços de destroços por todas as partes não se fixa na mente daqueles que a provocaram. A notícia da guerra é recebida com alegria para os que dela esperam seu acontecimento e com tristeza para os que se veem sem chances para escapar dela:

Falou assim e levantou-se, sua estatura se comparando à de uma torre e seu olhar quente como cem fogueiras. E logo estava, com seu irmão Oxóssi, campeando pelo terreno incendiado de Tuiuti. O que primeiro fizeram foi entrar pelos corações e cabeças de seus filhos, trazendo-lhes às gargantas os gritos de guerra dos ancestrais, cada Oxóssi mais estonteante, cada Xangô mais irresistível, nenhum sentindo medo, nenhum sentindo dor, todos combatendo como o vento vergando o capim. [...] Segura firme tua lança, não temas o inimigo, pois nada teme o bom filho de Xangô. Estou a teu lado e a teu lado combaterei (RIBEIRO, 2011, p. 285).

A guerra é histórica, vem desde os ancestrais, como se os mortos também guerreassem com os vivos. O excerto revela que os guerreiros podem ser vistos como os que trazem “[...]às gargantas os gritos de guerra dos ancestrais”. É introduzida a partir do que está incutida na cultura do povo, incendeia os corações guerreiros, tirando todo o medo de combater o inimigo. O movimento é centrífugo, espreitando-os para que haja combate sem temor.

O ato de guerrear é brutal e feito de momentos, mas a estrutura que fez surgir o cenário conflituoso é bem arquitetado, já que não nasceu de meras emoções do momento. Antes de seu início, projetam-se quantos mortos se terão, quanta

devassidão ocorrerá. O líder ou governo da guerra é o Estado que tira o muro de segurança de todos, menos o seu, inculcando que tal mal é necessário:

Estamos diante de uma estratégia da imediatividade, totalitária e radical. O objetivo, o programa de cada grupo espontaneamente constituído é a libertação local. Se a nação está em tôdas as partes, então está aqui. Mais um passo e ela está só aqui. Tática e estratégia se confundem. A arte política transforma-se simplesmente em arte militar. O militante político é o combatente. Fazer a guerra e fazer política é uma coisa só (FANON, 1968, p. 108).

Nem todos terão ganhos com a guerra, pois é projetada a partir dos lugares mais secretos do coração do homem, sendo um jogo do que a lança para ser executada. Seus resultados são irônicos, já que não tem como saber ao certo em que culminará o caos deixado por ela, como mortes exacerbadas, pestes, calamidades naturais pelos destroços.

De acordo com Fussell (1975, p. 7), “[...] toda guerra é irônica porque toda guerra é pior do que o esperado. Toda guerra constitui uma ironia de situação porque seus meios são tão melodramaticamente desproporcionais a seus presumidos fins”. Ela é desumana, excessivamente mecânica e racional, incompleta e falha. Assim que os conflitos eclodem de dentro e de fora do ser, o campo de batalha fica repleto de desumanos que se mancham com a carnificina. As direções impensáveis ganham proporções incontroláveis que se espalham por todos os cantos, já que o ato de guerrear faz emergir uma fúria que ignora qualquer coisa. Os resultados dela são irônicos: não há de fato vencedores, sob os mais melindrosos pontos de vista, pois as perdas foram grandes de todas as partes envolvidas:

Estou triste porque se trava essa grande batalha em que morrerão tantos dos nossos filhos mais valorosos, mas não me permite a honra que eu participe dessa batalha. Não me fales mais deste assunto e te peço que, se queres continuar na minha casa, no que me dá grande alegria, não discutas aquilo que não me apetece discutir, pois que sei eu e sabes tu que tenho razão (RIBEIRO, 2011, p. 286).

A dor foi sentida por todos, as mortes chocaram o psicológico de quem soube dos episódios, quem matou se desumanizou ainda mais, quem morreu marcou seus entes com a dor da perda eterna. A abrangência de uma guerra é extensa, tomando proporções gigantescas, trazendo para o embate foices que nem pensavam em entrar em sua esfera. O temor é real, afinal morte e vida passam por um fio tão

estreito que esperar pela morte é algo certo. Viver é que se torna o diferencial, quando se tem inimigos pelos seis lados do corpo: direito, esquerdo, frente, atrás, em cima e em baixo dos pés, até com minas de bombas.

A partir do momento que a guerra é declarada, o verde dá lugar às cinzas, o vigor se esvai para que o cenário seja sombreado pela fome e a secura das raízes, a terra em planície muda para a aridez das crateras misturadas aos concretos e corpos humanos devastados, as cores fortes de tons de sangue são os enfeites por todos os lugares. O que a personagem pensa é de se alistar para entrar no combate, reconhecido como ato heroico:

Mas João Popó nem notou, porque, com o embarque marcado para dali a dois dias, cumpria mover mundos e fundos para providenciar, nem que fosse roubando, uniforme e equipamento para seu filho e alistá-lo do melhor jeito possível, felizmente há sempre jeito para essas coisas. Porque agora ele sabia que, no dia 14, o peito de pombo estufadíssimo, o vento da Pátria queimando-lhe os pulmões e lhe fazendo arder o coração, a cabeça solta nos ares como um balão festivo, lá estaria ele à beira do cais, sem ligar para as lágrimas que lhe correriam, a levantar o chapéu tão alto quanto pudesse para saudar o heroico filho que, acenando da amurada do União com um sorriso largo, navegava para o campo de luta, um Popó na primeira linha de ataque aos inimigos do Brasil (RIBEIRO, 2011, p. 281).

Nessa pulsação de entrar na guerra, até testar o máximo que o coração pode aguentar, as lágrimas correm num corpo petrificado pelos sentimentos de guerrear. O rígido é o sobrevivente a tanto caos, assistindo o maleável desaparecer para sempre. O sentido de estar vivo tende a ser somente o desejo de eliminar o inimigo. O homem torna-se animalesco antes e depois dos embates: no início, põe-se a revelar o caos que já está implantado em seu coração; no fim, fez e/ou viu tantas atrocidades que jamais será o mesmo, porque perdeu a inocência de ter vivido uma realidade tão brutal.

A luta pela sobrevivência em si já é de certa forma uma violência inata ao homem, gerando uma cultura da guerra. Há uma certa predisposição genética e psicológica de se por acaso chegar ao um ponto de divergência entre o interesse de um sobre o outro, a solução será matar o outro para se proteger. Porém, ao mesmo tempo que é cabível acontecer os conflitos em certas situações, ela não é algo natural, porém criada semanticamente pela linguagem, de acordo com Canclini (1997, p. 7):

As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver.

As histórias das guerras na narrativa em análise perpassam por uma visão caótica de fatos irônicos como forma de preservar a memória do povo ficcional. Sendo real ou ficção, a intriga que mata, que destrói cidades, que (re)define o destino das vidas das personagens é registrada/narrada para perpetuar-se no espaço e no tempo, para transpor o mero acontecimento vivido pela totalidade.

Os retumbantes estardalhaços dos conflitos do povo precisam ser representados para as futuras gerações: “Como contar uma verdade pouco crível, como suscitar a imaginação do inimaginável, a não ser elaborando, trabalhando a realidade, pondo-a em perspectiva? Com um pouco de artifício, portanto!” (SEMPRUN, 1995, p. 125-6). É preciso vasculhar os compartimentos da memória para extrair ao máximo a guerra contínua que há dentro do ser, e quem ouve a história precisa imaginar as imagens que estão sendo narradas:

a guerra continua. E teremos de tratar por muitos anos ainda as feridas múltiplas e às vezes indelévels deixadas em nossos povos pela derrota colonialista. O imperialismo que hoje se bate contra uma autêntica libertação dos homens abandona por toda a parte germes de podridão que temos implacavelmente de descobrir e extirpar de nossas terras e de nosso cérebro. Abordamos aqui o problema das perturbações mentais nascidas da guerra de libertação nacional empreendida pelo povo [...] (FANON, 1968, p. 211).

Ao contar os episódios da guerra, o discurso nunca termina, pois, nele, é revivido o espírito guerrilheiro pela cultura ancestral, que representa o centrípeto, e pela espontânea deliberação vinda do centrífugo que colocam protagonistas num movimento de duplicidade. A estória das personagens se insere em fases e datas ironizadas de uma similaridade da história do Brasil, torna-se contemporânea da contenda presente no íntimo delas. Os significados ganham maior ou menor monta de acordo com a estética da linguagem contada pelo narrador.

III - O HÍBRIDO COMO IMAGEM IRONICA EM *VIVA O POVO BRASILEIRO*

A formação híbrida do povo e da sua linguagem é analisada para retratar as nuances de cores e de imagens que revelam lutas interiores. A população vincula-se ao conflito inevitável entre etnias e aspirações diferentes. O hibridismo que perpassa o sentido da guerra vivida pelas personagens é reforçado nas marcas da colonização que leva como adjetivo o plural que evoca a imagem de ser brasileiro. Os movimentos migratórios dos protagonistas fundem-se no universo discursivo.

Os reflexos da hostilidade partem das ações dos protagonistas que abordam a natureza dos conflitos sempre presentes. O sonho do povo brasileiro ecoa na guerra, como sentimento uníssono de lutas interiores que se refletem na história da narrativa. As falas revelam o sentido de viver que é guerrear para construir a vida em si.

A imagem da ironia remonta o caráter das palavras com seus múltiplos significados, como o termo “povo” contido num espaço ficcional predominante de personagens adjetivadas como brasileiros alistados para guerrear. A voz narradora se entrelaça no processo discursivo irônico da guerra, remetendo-se para a introspecção daquele que lê, vendo-se ali. A oposição pode ser vista pelo lugar que começa, ou seja, inicia-se no pensamento e transcende para o físico. Também transcorre para o enfoque da linguagem em si, na questão em que os episódios se hibridizam para formar o suposto histórico brasileiro.

3.1 A Imagem Híbrida da Guerra e do Povo

A questão da guerra vivida pelo povo brasileiro é uma espécie de hibridismo assim como a miscigenação e o próprio discurso da história. Tudo permeia uma zona própria para que cada personagem se apresente em transição de viver no universo criativo de João Ubaldo Ribeiro. Os participantes estão no território brasileiro, vivendo em meio a múltiplas línguas e pessoas estrangeiras, formando suas raízes pelas lutas. A personagem assimila sozinho sua apreensão daquilo que vive, encara com singularidade a questão da hibridização de si e de seu *lócus*.

A formação do povo estabelece a imagem da miscigenação tomada como imagens com nuances. Os rostos podem ser imaginados como a realidade

brasileira, na qual têm-se os contextos de uma população por si hibridizada. O mulato é a mistura de branco com o negro, significando que são híbridos. O cafuso resulta do negro com o índio. Já o mameluco é nascido da mistura de branco e índio:¹

O primeiro brasileiro consciente de si foi, talvez, o mameluco, esse brasilíndio mestiço na carne e no espírito, que não podendo identificar-se com os que foram seus ancestrais americanos - que ele desprezava -, nem com os europeus - que o desprezavam -, e sendo objeto de mofa dos reinóis e dos luso-nativos, via-se condenado à pretensão de ser o que não era nem existia: o brasileiro (RIBEIRO, 1995, p. 128).

Desse modo, o texto literário de Ubaldo contracena com as histórias de sensações de batalhas contínuas reconhecidas no interior dos participantes. Eles vivem e prestigiam a contenda de todos, mas também pode ser observado em seu próprio paradigma de sentir e de defender tais guerras. O entendimento deles sobre as lutas trazidas pelos conflitos ilumina os fundamentos dessa crítica de analisar a subsistência e estrutura físico-psicológica das personagens diante da ação de estar ali como ser híbrido.

O termo híbrido, do grego *hybris*, significa etimologicamente uma mistura anômala. Como sinonímia, segundo a autora Bernd (1995, p. 13), refere àquilo que é irregular, anormal, mestiço. Pode ser então visto como algo poluído por estar misturado, por ter perdido sua substância, tornando-se impuro. Contudo, na obra em análise, outras interpretações são possíveis: híbrido é o que guerreia, tem outra identidade, representa a criação artística.

A guerra tem uma linguagem que delinea as imagens refletidas nas falas das personagens. O movimento em que se inscrevem os protagonistas da narrativa - Perilo Ambrósio Góes Farinha - Barão de Pirapuama -, Amleto Ferreira, Maria da Fé, Vevé, Patrício Macário, Nego Leléu e Vú - desenvolve as rivalidades centrípetas de cada um deles. No fragmento abaixo, apreende-se a visão de Dafé sobre a ação de guerrear:

a saudade de Dafé dizendo como num batuque que ela estava ali sim, que mais vale a vida do que a morte, mais vale brigar do que se conformar, mais

¹ Podem ser vistos esses nomes de misturas de raças na obra de RIBEIRO, Darcy (1995, p. 85): “mamelucos, que representaram papel muito ativo na colonização daquela área”.

vale o amor que luta do que o que se abriga, mais vale a guerra santa do que a paz doente. [...]

— Oquê, Oxóssi, amado irmão, grande caçador da madrugada, hábil no arco e flecha! Dás-me alegria em ver-te na minha casa, mas devo dizer-te, porque não minto, que mais alegria me darias se não viesses nas circunstâncias em que vieste. Não porque me aborreça ir combater, eis que domino todas as armas e ferramentas e meu nome é a própria guerra, mas porque me procurastes somente agora, quando devia ser eu o primeiro a ser chamado (RIBEIRO, 2011, p. 223, 286).

No trecho acima, a fala de Dafé é trazida para dentro do cenário pelo outro, com o movimento autocentrípeto da lembrança, ou seja, a figura já contida na narrativa toma conta da linguagem. Para a personagem, a vida, a briga, o amor e a guerra santa valem mais que a morte, o conformismo, a luta que se abriga, a paz doente. Já a resposta do orixá da cor azul-marinho complementa os sentimentos daquele participante do embate, dizendo que a chamada para combater deve ser colocada em primeiro plano da vida.

Desde a patente do título que tem como núcleo o termo povo, a estratégia narrativa vai além da ficcionalidade, já que o discurso elege complexas interpretações de contextos históricos daquela pluralidade de pessoas que não é povo, que vive num Brasil que não é o Brasil. Contudo, ironiza as realidades da historiografia contemporânea dos considerados como brasileiro, pela contemplação de protagonistas, de datas, de guerras que lembram os acontecimentos do real. Conforme Luiz Fernando Valente (1990), o narrador da obra ubaldiana faz uma abertura para a tematização da guerra em perpetuidade. Com a revelação de oposições entre os discursos, a construção da linguagem é autêntica da vida passada dos moradores do território:

Não é por acaso que nas páginas iniciais (como, aliás, em muitas outras passagens) o autor tenha recorrido à paródia, que [...] é um discurso dúcplice por natureza [...] nem que, no curso da narração, se sirva alternadamente de uma variedade de estilos, pois o romance exige que o leitor esteja sempre consciente da pluralidade de 'vozes' existentes em qualquer contexto social (VALENTE, 1990, p. 63).

A pluralidade discursiva da narrativa esboça o espírito guerrilheiro que movimentava a vida dos protagonistas em suas desconcertantes ações bruscas prontas para a guerra. Almério revela seus intentos pelos verbos pulou, sacou, cortando, além das palavras navalha afoçada, olhar insolente, esperando a reação contrária do outro para abrir caminho para o embate:

Com um pulo para trás, Almério sacou da perneira uma navalha afoçada que abriu no mesmo movimento, cortando o ar à frente de Budião. Abriu as pernas, levantou o queixo, cuspiu pelo canto da boca, esperou a reação com um olhar insolente (RIBEIRO, 2011, p. 200).

A personagem era assim: tinha uma personalidade difícil de ser analisada, já que parecia valente, mas tinha medo de coisas simples como o escuro por se sentir ameaçado por mundos desconhecidos. A guerra se encontrava na transposição do dia e da noite. Os dois lados opostos - noite e dia, sombrio e iluminado - contrabalançam a personalidade híbrida do ser:

Amleto, que ficara na casa-pequena com Teolina, tinha chamado Almério e dito a ele que fizesse os pretos ter bom comportamento, que fosse severo e não perdoasse a menor falta, pois sua responsabilidade como homem de confiança era maior que a do senhor daquelas propriedades. Mas também sabia que os tambores iam bater como sempre batiam na ausência do barão e, embora o sangue lhe fervesse e sentisse tanta raiva que lhe vinha gana de esmurrar tudo em volta, tampouco encontrava coragem para abrir a porta com um candeeiro na mão e enfrentar aquela treva infestada de ameaças e acontecimentos desconhecidos (RIBEIRO, 2011, p. 97).

Nessa guerra entre ser e não ser guerreiro corajoso, responsável, severo, Almério está hibridizado de valentia e covardia como se estivesse no limiar de uma madrugada. Esta é uma transição da noite para o dia, não sendo nem uma coisa nem outra. Nas primeiras horas do dia ainda é noite, ainda se dorme, mas pode levantar-se, afinal, é dia que ainda está escuro. Ocorre na madrugada um combate entre forças, há uma silhueta de uma curvatura entre a dominação do dia e a da noite:

Era de madrugada. Combate do dia e da noite. [...]
Era de madrugada. E lá no fundo da vasta planície de contornos côr de púrpura uma silhueta de homem curvado desbravava o mato: silhueta de Naman, o lavrador. [...]
Era de madrugada. Ainda de madrugada. Os come-milho davam viravoltas na folhagem, anunciando o dia. Na trilha úmida da planície, um menino, levando a tiracolo sua mochila de flechas, corria esbaforido na direção de Naman. Chamou: 'Irmão Naman, o chefe da aldeia te espera debaixo da árvore das palavras' (FANON, 1968, p. 188-9).

Nesse jogo de tempos, de astros como o sol e a lua, símbolos do dia e da noite, as cenas se articulam e se atualizam sugerindo o desenho da imagem da personagem dotada de uma identidade híbrida, vivendo suas guerras interiores e

exteriores, que tem coragem para adestrar o outro, mas medo de enfrentar os escuros da vida. Assim, a consciência nacional forma a identidade do povo que está sob um invólucro de tensões velhas e novas, presentes cotidianamente pelos estágios da realidade local.

Nas transições de personalidade dos discursos, Amleto também vive em busca de ascensão de vida, luta para mudar sua história: de guarda-livros virou banqueiro e patriarca da linhagem familiar, além da incorporação da ideia estratégica de branqueamento. Esse processo fazia com que ele vivesse em guerra para purificar-se de sua própria essencialidade cultural e social como forma de extermínio da língua nativa e de humilhação de sua raça. A personagem traz à tona imagens de hierarquias sociais, de relações entre o negro e a classe dominante. Essa ascensão de Amleto não coloca em sobressalto positivo, mas o castiga a não olhar para trás, a seguir em frente rumo a uma vida que não é sua:

Fazia mais de um mês que o barão se adoentara e quase um mês que, forçado pelas circunstâncias e pela confiança crescente que sua competência e exaço lhe asseguravam, Amleto Ferreira respondia pelo expediente do escritório do Terreiro de Jesus. Isto queria dizer que conduzia todos os negócios do barão, até mesmo os mais pessoais (RIBEIRO, 2011, p. 105).

Amleto é colocado em patamares diferenciados do negro comum, é bem-falante e como todas as suas imagens vistas na narrativa traduz numa figura construída pela falsificação, a começar pelo seu nome, seu corpo, seus familiares sua certidão de nascimento e registros contábeis, necessários para transferir a fortuna de Perilo Ambrósio para seu nome.

Os traços da negritude herdados de sua mãe fazem com que ele evite o sol, vivendo confinado. Os cabelos sempre alisados a ferro simbolizam a quebra singular de uma estrutura ética de sua origem. Seu desejo é de europeizar-se a qualquer custo, as transformações que o dessem a imagem ocidental eram as principais buscas de sua vida:

O cabelo deu para ficar cada vez mais ralo, a pele muito branca e macilenta, o nariz encompridou, a voz tornou-se roufenha e débil, os movimentos passaram a ser lentos como os de um velho com vinte ou trinta anos mais que ele. Tinha que morrer (RIBEIRO, 2011, p. 268).

Na mesma medida dessas mudanças, o caráter de Amleto vai reluzindo estrangeirice. A mestiçagem se torna desqualificada e problematizada a cada passo, dando rumo ao branqueamento. O coração do mulato foi violentado ao ser retirado brutalmente do seu *habitat*, ao passar pelo processo assimilacionista:

O major estava boquiaberto desde a metade do discurso de Amleto, continuou assim, pasmo de admiração. O monsenhor também demorou a falar, depois cumprimentou vivamente o anfitrião pelo brilhantismo e caráter inovador de seu raciocínio (RIBEIRO, 2011, p. 159).

O negro calado fica falante, cheio de vontades e desejos que se concretizam por uma falsificação de si mesmo, mostrando com isso que, pelas vias normais, um mulato não chegaria a viver diferente do que já fora traçado para ser sua história. Por meio de voz que narra sem limites, cria-se uma estruturação apropriada para a literatura, cercada pelos seus próprios sonhos ilimitados, embora tendo uma trajetória linear para atingir o seu fim:

— Não admito! — gritou Amleto. — Não admito! Tinha as veias do pescoço inchadas, falava levantando-se nas pontas dos pés e baixando outra vez a cada grito, sacudia um dedo em riste apontado para os pretos. O cafuleteiro, nariz muito aberto, olhos papocados e dentes falhados arremetidos para a frente, grugulejou igual a um peru, mudou a perna de apoio com um requebro exagerado, revirou os olhos e fungou ruidosamente (RIBEIRO, 2011, p. 68).

Com essa nova cara, nasceu negro e fora se branqueando violentamente, cria-se uma nova identidade, um traço ou uma imagem que representa o sonho deturpado da linhagem originária que almeja outra descendência e pensamento de vida. A busca por esse novo ideal é chocante, visto que a alma do mestiço não deseja voltar às origens, mas desgarrar-se delas definitivamente:

— Sim, senhor! Eis-nos cá então dentro da leoneira onde o senhor Amleto Henrique Ferreira-Dutton constrói à sorrelfa sua dilatadíssima fortuna! Riu das próprias palavras, deixou bem claro que havia pretendido fazer graça. Amleto acedeu, também riu mas sem mostrar os dentes, de um jeito que estava praticando ultimamente, por considerá-lo o mais adequado na maior parte das ocasiões sociais (RIBEIRO, 2011, p. 157).

O entrecruzamento de guerras é feito nesse espaço que contrasta a vida de uma população inteira, deprecia toda uma nacionalidade, visto que tem em sua imagem a mistura dos traços daqueles que compõem a cultura da terra, sejam os

nascidos no território, sejam os que ultrapassaram as fronteiras do povo brasileiro. Um vazio é preenchido por uma essência que não lhe é própria, mas falseada. Veem-se “[...] dramas e conflitos sendo construídos para a desconstrução da etnicidade que é fictícia, impregnada de hibridismo de seres feitos de linguagem. Não se vê mais do que isto [...] há um espaço vazio” (KIERKEGARRAD, 2013, p. 35).

Tal povo, nascido como mosto da uva, exprime sanguineamente seus sentimentos e suas lutas de toda sua história. A partir da figura de Alferes José Francisco Brandão Galvão, marco que se encontra em todo o discurso, a narrativa expõe-se como obra de arte, criada com uma estratégia de revelar as guerras vividas pelo povo-herói com suas cenas dramáticas e estonteantes da nacionalidade brasileira:

Sim, que a maior glória haveria para o povo do que ter sido esse herói inspirador e eloquente a primeira encarnação de uma almazinha nova, uma alma especialmente gerada para cimentar fortemente o orgulho de todos e exibir a fibra da raça? Assim, porém, não aconteceu (RIBEIRO, 2011, p. 17).

Pelo trecho, o narrador diz que a alma fora criada/gerada para ser a base do orgulho da população, remetendo o símbolo de uma personagem para a obra inteira. Afinal, cada participante revela o que significa ser povo. O discurso institui entrelinhas da constante ironia que dá movimento e vida à linguagem em *Viva o povo brasileiro*. O molejo desse conjunto de moradores do Brasil é pura ironia que festeja suas próprias guerras. O branco está em evidência e tem posição almejada por aqueles que estão em desvantagens só pela sua cor brota e jorra na narrativa de Ribeiro. O negro movimenta a narrativa com seu gingado, com as sinestésias provocadas pelos negros chamados de bailarinos:

[...] o jeito desempenado do arpoador, os movimentos bailarinos dos outros pretos, tudo isso fazia com que ele, abrindo à sua frente um leque derramado de caranguejinhos, sentisse o rosto frio, o coração batendo e a garganta estreitada de raiva, enquanto pisava forte a areia mole em direção ao grupo. [...]

No banco de arvorar, o mestre de mar seguia os movimentos dos outros e alisava os cabos, o gurutil da vela ainda baixada e as costuras da verga de biriba que logo ia subir mastro acima [...]

Perilo Ambrósio, a quem aquilo tudo também incomodava, alegrou-se em ver que podiam voltar à fresca das varandas, longe da zoadeira e do cheiro

dos pretos, longe do mal-estar que lhe davam aqueles sons, aquelas cores, aqueles movimentos (RIBEIRO, 2011, p. 67, 88, 138).

Os fluxos de conflitos exprimem o herói que se encarna na voz de cada personagem. A vida alheia torna-se a de todos que vivem num cenário de guerra eterna: natureza da vida de um e de todos. A história desse povo adjetivado como brasileiro anula-os como singularidades para revelá-los como pluralidade para o centro do discurso narrativo.

Dentre as guerras vividas pelas personagens, Capiroba dedica-se à antropofagia dos colonizadores, que mostra sua personalidade que luta contra tudo e todos. Suas lutas envolvem assassinatos canibalescos da gente do exterior que se transformou em morador do lugar, portanto, sendo parte da identidade do povo brasileiro. O comportamento de Capiroba reflete a violência colonizadora, ele opõe-se às imposições do estado nacional. Para Machado (2007), ele também é herói, possui características do brasileiro de uma época:

As características representadas por Capiroba, em meados do século dezessete, aproximando das marcas do 'herói cultural' da época primitiva, pois evidencia vínculo com heróis da narrativa folclórica, trazendo encarnadas simbolizações da cultura indígena e afro. O seu socium é a sua família, ou seja, a sua tribo. Nessa perspectiva, Capiroba representa o povo brasileiro do século XVII (MACHADO, 2007, p. 262).

Capiroba é metáfora ou a expressão da força e presença das raízes culturais que os colonizadores tentam anular. A antropofagia carnal é metafórica. As ações da personagem que come gente são reflexos das guerras, pela tentativa de permanecer com sua identidade de ser povo brasileiro, dentro de um território que abarca imensos brasis. Eles buscam a liberdade da derivação que forma a cultura complexa que precisa se revelar e se firmar por meio do discurso. Conforme Eneida Leal Cunha (2007),

Ribeiro compõe a sua fábula [...] de uma ficção que repete, de um lugar outro, a história da dominação e da violência cultural, mas já não são viáveis nem a voz autoritária, a condenar o ritual antropofágico, nem a voz autorizada do intelectual, a apontá-la como caminho para solução do impasse da derivação cultural. A sua estratégia é deixar falar o dominado da cultura e da história (CUNHA, 2007, p. 9).

O trecho acima revela o narrador que deixa a voz do oprimido altissonante, usando estratégias da vida e da luta deles sendo tão humilhados. Mesmo Amleto com sua nova posição de senhor, não mais de escravo, de Capiroba e da mulata vítima de agressão, todos formam um conjunto dos que desejam ser a imagem do povo brasileiro.

De acordo com Machado (2007, p. 254): “Capiroba, filho de uma índia e de um negro fugido que a aldeia da índia acolheu, conhece e domina o espaço que habita, aprisiona brancos de diferentes etnias e funções sociais e é morto por comer gente”. Ele busca se libertar das amarras para viver sem divisão repressiva, sendo uno dentro daquilo que é entendido como povo que se estabelece pelo desenrolar das guerras:

O desenvolvimento da guerra de libertação encarrega-se aliás de aplicar um golpe decisivo na fé dos dirigentes. O inimigo, em verdade, modifica sua tática. A política brutal de repressão alia oportunamente os gestos espetaculares de boa vontade, as manobras de divisão, a ‘ação psicológica’. Tenta de vez em quando e com êxito reativar as lutas tribais, usando provocadores, promovendo o que se chama a contra-subversão (FANON, 1968, p. 111-2).

Nessa política brutal de repressão, as personagens revelam-se como tais, tendo e sendo inimigos das opressões vindas de todos os lados. As alianças podem ser divididas pela ocorrência de lutas internas que podem começar a qualquer tempo e momento dentro dos brasis. Os nomes irônicos abarcam o hibridismo de sentidos nos termos mais importantes que lembram a história. As lutas enfrentadas por eles são ironizadas por qualquer pergunta ou resposta dos significados dos conflitos vividos pelos convocados, à força, para a guerra. Esta é vã, mas necessária para manter o ânimo do povo vivo para sempre em estado de guerra:

[...] como um dia aquela casa só existiria para o povo cultivar sua memória!
[...] Ainda não contentes, distribuíram panfletos em que perguntavam se era possível haver um país independente em que o povo era escravo e os senhores empregados do estrangeiro. Perguntaram também se iam ao Paraguai lutar para defender um país que não era dos que iam lutar, mas do que os enviavam à luta e permaneciam em casa, escrevendo poemas, fazendo discursos e ficando cada vez mais ricos. Perguntaram se havia escravos no Paraguai, se havia pobres miseráveis no Paraguai. Se havia, de pouca glória seria a luta, pois um dono de escravo era igual a outro dono de escravo, não importava que língua falasse ou que cor tivesse, e não cabe ao escravo que se considera, não escravo, mas gente, lutar por este ou aquele senhor, mas contra todos os senhores (RIBEIRO, 2011, p. 274-5).

Nesse jogo, guerrear é imagem simbólica de nascimento e de morte como um eterno devir em que o plural significativo se revigora dentro de seu universo da narrativa. A história é trazida à tona pelo discurso que não morre nunca. Hibridizam-se as guerras das personagens como se fossem de todos. A linguagem em si se hibridiza como história do povo brasileiro:

Avô melhor do que ele, pai melhor, nada melhor podia haver e, se ela saísse pelo mundo algum dia, nunca ia esquecê-lo, nem deixar de honrar seu nome e memória, nem deixar de vir vê-lo todas as vezes em que pudesse, nem deixar de lhe querer tanto bem que também lhe dava gastura no coração e o queixo tremia da afeição que queria transbordar do peito. [...] Maria da Fé virá reverenciar o corpo do avô, o grande Nego Leléu, de irrepreensível memória (RIBEIRO, 2011, p. 244, 245).

A articulação dos episódios narrativos reflete o visível das guerras pelo tecido da memória que é invisível, colocada como imagem que pode ser visível. Os horizontes são traçados no discurso da narrativa para disfarçar os aparentes ligamentos entre histórias. Assim, o texto faz desdobramentos sobre a formação de um povo híbrido que tem em seu interior uma cultura esbranquiçada, que se ancora numa sociedade estranha, com tendência corrosiva para a destruição e dissolução dos vínculos do ser com suas raízes: principalmente os negros perderam sua essência de ser de pele escura, de gostar de bailados típicos, para trilhar os caminhos dos brancos, embranquecendo aos poucos, por um suposto desejo próprio.

Há uma estética da guerra mais interior que é exteriorizada pela ação discursiva. Segundo Guilherme Massara Rocha (2010, p. 32), “[...] os processos engendrados no fazer artístico resultam numa experiência sobre a qual a função do inconsciente incide tornando-os, portanto, passíveis de investigação de acordo com o método psicanalítico”.

Desse modo, as guerras são recursos da realidade criativa, fazem parte de uma produção literária que, de acordo com Derrida, gera o prazer e o desprazer do sublime de ler a mediação entre realidades. Assim, a linguagem limita-se a tecer a obra de arte, com os desmembrados para se revelar com tal e membrados na unidade que forma o povo:

A questão do desejo, do prazer e desprazer, é, portanto, também a de um desapego (nem a palavra nem o conceito aparece como tal na Crítica) que irá determinar, desmembrar, ou re-membro em si: descolamento-separação de um membro-; descolamento-delegação de um representante; Sinal ou símbolo cobrado com uma missão (beleza como o símbolo da moralidade (DERRIDÁ, 1979, p. 6, tradução nossa).²

A satisfação relativa ao sublime parece mesmo passível desse *modus operandi* descrito na narrativa ubaldiana, gerando o efeito desejado de prazer e de desprazer diante das guerras emanadas das personagens que formam o povo. As tensões potencializam as histórias na ordem sensível e natural da linguagem da obra.

A história centra-se nas vivências de guerras das reflexões das personagens, traçando uma imagem da sociedade brasileira, constituída de uma população em conflitos. Nos entrelaçamentos dos eus discursivos, encontram-se as dimensões individuais e coletivas do povo. As experiências são dolorosas, mas necessárias para a continuação da vida.

3.2 Hibridismo nos Movimentos Migratórios

O hibridismo do sentido da guerra vivida pelas personagens é reforçado nas marcas da colonização. Os movimentos migratórios formam a fusão da história humana com os que se encontram no universo criativo. Todas as personagens se tornam o resultado de hibridismos multiculturais pela mistura de todos os que absorvem e são absorvidos pelas várias fontes culturais. A construção da nacionalidade do povo na narrativa expõe aqueles que são híbridos por sua natureza que condensam o espírito individual e coletivo. Esse espírito apresenta um grupo fraturado, dividido dentro dos brasis com sua diversidade das concepções raciais:

É assim que vejo o papel dos mestiços, importante, importantíssimo papel, e não cuides que não gosto de ti, pois gosto, apenas te acho uma pitadita petulante, vício que é da minha disposição constitucional combater. Podes crer, ha-ha, que há lugar na terra e no céu para ti (RIBEIRO, 1984, p. 120).

² The question of desire, of pleasure and displeasure, is therefore also that of a detachment (neither the word nor the concept appears as such in the Critique) which will determine, dismember, or re-member itself: detachment-separation of a member-; detachment-delegation of a representative; sign or symbol charged with a mission (beauty as the symbol of morality (DERRIDÁ, 1979, p. 6).

O jogo das palavras é constantemente ironizado, como podemos ver no trecho acima com a progressão da palavra importante seguida do adjetivo importantíssimo que se refere ao termo “papal”. Logo após, o narrador usa um juízo de valor com a palavra “pitadita”, como que quisesse dizer coisa sem valor algum de tão ínfimo que tal substância pode ser. Então, num mesmo plano discursivo, o papel dos mestiços é tido como muito importante, ao mesmo tempo que o outro, nominado como “ti” é reduzido como um grãozinho de pó.

Na sequência, o termo “ha-ha” forma uma única palavra, e posteriormente entra o verbo há que está no sentido de existir. O primeiro pode ser interpretado como uma risada irônica. O segundo, verbo, leva acento agudo, funciona como uma flecha indicadora de um lugar em lugar nenhum, ou seja, é o entre.

Desse modo, o discurso hibridiza palavras, afinal, há vira ha-ha que se juntando, ocorre a fusão de ha + ha = há, assim como ocorre com o encontro de a + a que se torna “a” com acento grave = à. A hibridização é a fábrica da imagem de um povo com seus valores sofrem transformações, como o narrador ironiza que o papel dos mestiços é importantíssimo.

A linguagem segue na narrativa com sua importância, sendo adjetivada para causa-efeitos múltiplos como vimos na fusão das palavras: “[...] Representações ofensivas de doutores da Igreja assemelhados a uma gente que se expressa por batuques e grunhidos, incapaz de assimilar um instrumento tão nobre e perfeito como a língua portuguesa” (RIBEIRO, 1984, p. 123).

O instrumento língua é mencionado como algo nobre e perfeito, mas não qualquer língua, pois a adjetivação é de que seja a portuguesa. As representações de doutores são colocadas no mesmo patamar das linguagens da massa, do povo com seus batuques e grunhidos. De um lado, a elite na figura dos títulos de doutores; de outro, aqueles que mal conseguiam se expressar, pois falam grunhinhos.

Os interesses das personagens são vistos pela exposição de suas vivências de guerras, isto é, as oposições eram grandes demais. A elite representando aquilo que não é, pois se exhibe como um grupo, mas não se comporta como o plural. Este é espargido dentro da coletividade, colocado de um outro lado, para ser visto como tal. As instituições subtraem o singular para revelar a massa que é os braços, as

pernas, os olhos, a face do povo brasileiro. Desse modo, o caminho da hibridização é a reticência da história que não terminou.

Acontece a exposição do hibridismo de guerra no plano da consciência. Hegel (1992) enfocou a consciência do ser que se depara com outra consciência que é também de si. O embate gera lutas por puro prestígio, um vai ter que ceder, senão haverá morte. Mas na personagem todos vencem: o povo vence e é reconhecido como senhor.

A vida elitizada dependente do regime escravista, que é híbrido entre brancos e negros, vigora a negociação que forma a sociedade. A mudança de um cenário mesclado para um social uniformizado é decisão extremada e difícil demais de acontecer. O humano como negro ou branco deve continuar como está para ser e ver alternativa das aparências.

Um passa a ser reticência do outro, os dominadores reconhecem os dominados como meio de subsistência. Aquele que era desprezado passa a ser a fonte de vida e riqueza para o outro. Um é a resposta que o outro para continuar existindo na sociedade. Nesse jogo, o discurso ubaldiano ironiza as relações entre parentes, bem como o tempo:

Mas a menina não se importa, nem o pai velho, de ser mutuca de rede, mas tanto aprende essa pesca que de mutuca vai a atadora, de atadora vai a mestre da terra, ou senão moça embarcada. E então esse pai mais essa filha, porque sempre existe um outro tempo dentro do tempo, vão viver felizes é o que estou dizendo (RIBEIRO, 1984, p. 98).

O não se importar da personagem é levado como importante para a voz narradora. É a ironização de dar importância para aquilo que, de fato, não tem a relevância histórica, mas sim ficcional. E o discurso tematiza a noção temporal em amálgama com a pessoalização imagética: isso dizendo: “[...] existe um outro tempo dentro do tempo”, significando que há o anúncio que o dado historiográfico tem seu tempo próprio tempo, mas o da narrativa está além dele, abarcando-o.

O veículo narrativo evidencia a ironização que os mina em si. A desigualdade entre dominador e dominado. Os atores sociais são os brasileiros colonizados por Portugal que trouxeram a sua língua portuguesa para o Brasil. O desenrolar do grande enredo percorre a história densa e tensa de sentidos, na qual sugere diálogo

com a História do Brasil pelo nascimento de brasis da ficção. Kierkegaard (2013, p. 34-5) menciona que,

[...] quanto mais Sócrates minava a existência, tanto mais profundamente e mais necessariamente cada expressão particular precisava gravitar na direção da totalidade irônica, que, como estado espiritual, era infinitamente insondável, invisível, indivisível.

Os dizeres de Kierkegaard acima podem ser assimilados com o veio de Ubaldo, dando um recorte das histórias real e imaginária, do homem dominador e do dominado. As personagens vivem em tensões irônicas dentro do próprio limite da narrativa. O recurso de hibridizar os discursos forma os contrastes que desembocam para o entrelugar, significando o espaço vazio que é a própria revelação da obra.

O entrelugar imaginário do leitor que invade percepções hibridizantes da linguagem. Esta revela a vida do plural como pessoa discursiva que atua como nação, com sua herança caracterizada pelo molde escravista. A máquina “povo” se relaciona com o hibridismo das visões múltiplas para desencadear a pasteurização de mundos. Ao mesmo tempo em que sugere a libertação dos dominados, tolhe-os com o intuito de homogeneizá-los no balaio plurissignificativo. Desse modo, a individualidade das personagens engendra a coletividade que significa uma coisa só. Tudo acontece pela dinâmica de produção unificadora de identidades, de paradigmas englobados, imbricando-se.

Esse recurso nos reenvia ao tratamento que Brait (2008) confere à ironia, pois para ela esse procedimento pode ser visto como procedimento verbal, pelo qual o narrador cria traços caracterizadores do caráter dos personagens. Essa espécie de ironia pode ser usada em qualquer tipo de discurso, sendo aqui trabalhada num espaço muito próprio: o literário, em que ironizar torna-se elemento essencial.

O alvo da ironia na obra em análise perpassa episódios da historiografia do Brasil, enquanto arte literária, tecendo a imagem de um povo-herói que vive num espaço de mestiços. O processo construtivo atravessa estados de ânimo de um povo que vive na fronteira cultural como se fosse uma verdadeira aldeia global, num mundo de desiguais. Essas inter-relações culturais perpassam o dinâmico híbrido que Bhabha (1998) denomina “experiência intersticial”. Esta implica em assimilação, em transformação de ambos os lados para formar o engajamento de ser participante da irônica totalidade.

PALAVRAS FINAIS

Viva o povo brasileiro é considerado um dos romances mais importantes da Literatura Brasileira. A história faz menção a quase quatro séculos com a saga de múltiplos personagens. Permeia o discurso entre os 1647 até 1977 para misturar realidade e ficção com acontecimentos heroicos. A narrativa delinea a guerra na vida dos protagonistas, semelhante à Revolta de Canudos e a Guerra do Paraguai.

A linguagem em *Viva o povo brasileiro* transcende a singularidade de cada personagem, permeia a narratividade da expressão do todo: a “elite”, o povo, as instituições. A ironia da voz narradora faz conjunção entre interdiscursos. Ironizar torna-se o conjunto de manifestações em que há relações de intertextualidade e de interdiscursividade, como signo que tem vários significados.

A ironia é fenômeno complexo em que ocorre um processo interativo entre os interlocutores e pode-se dar em um aspecto contraditório instituído pela fantasiosa realidade que leva o leitor a entender que a situação não se enquadra ali. Isso é o mesmo que dizer que as personagens se encontram em um espaço cujos efeitos as condicionam a tal situação, causando uma polifonia ou heterogeneidade como pode se ver no termo povo que evoca a participação de todos. Há uma espécie de emprego ambíguo do discurso do outro.

A narrativa ubaldiana se desenvolve num universo literário híbrido, irônico, alegórico: da guerra à temática opera-se por dentro, na textura mesma da linguagem, de modo que forma de expressão e forma de conteúdo historicizam ficcionalmente narrativas, ora destemporalizando-as, ora instando-as no entrelugar historiográfico crível, ironicamente. A saga literária de Ubaldo ultrapassa o ciclo natural da vida para discorrer sobre o fluxo do devir, ou seja, o que é aparente no *lócus* do discurso é só a primeira fase da leitura, sendo mais importante o que não está escrito: as entrelinhas que a voz narradora aguça o leitor a imaginar.

A formação híbrida do povo brasileiro é estabelecida pela linguagem. São criadas também as imagens que se vinculam ao conflito imaginário de uma guerra interminável. Cada personagem com suas próprias aspirações. Forma-se o hibridismo da busca singular pelas conquistas. O sentido da guerra passa a ser vista por meio da vida dos protagonistas com as marcas da colonização. O irônico adotado por João Ubaldo Ribeiro ficcionaliza a História do povo brasileiro. É

justificável e relevante a sua escolha neste estudo, pois permite compreender o processo construtivo que transgride a sinédoque clássica para elevá-la, no jogo estético complexo: *lócus* dentro de muitos brasis. Organizado de modo irônico, o espaço discursivo abre-se para a temática da guerra, remete-nos para a tensão acionada sob múltiplas motivações: concorrência ideológica entre projetos nacionais, disputa de poder, defesa territorial, conquista da libertação do jugo opressor, sendo possível o encontro com a performance do povo brasileiro ironizado.

Por fim, foi visto que a guerra vivida pelo povo brasileiro reflete na unidade de uma zona própria de cada personagem. As imagens da transição de cada luta encontrada no discurso mostram os conflitos irônicos num plano atemporal. O balaio da territorialidade e da espacialidade resplandece nesses *lócus*. Diferentes mundos se unem, sendo eles de natureza cultural, de miscigenação e de linguagens hibridizadas. Personagens são inscritos no lugar de revelação do entretempo repleto de situações de guerra, cujo efeito propala dos signos que ressignificam o hibridismo, a ironia, entre outros elementos que se imbricam do começo ao fim da obra.

REFERÊNCIAS

ALEGRE, Manuel. *Obra poética*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1999.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1985

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992.

_____. *Fronteiras do literário*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: UNICAMP, 2008.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: _____. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

BUSATO, Suzana. As vozes discursivas na linguagem de memórias sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade. *Olho d'Água*, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 3-15, 2009. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/28/38>>. Acesso em: 24 set. 2016.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 283-350. (Culturas híbridas, poderes oblíquos). Disponível em:<<http://www.cdrom.ufrgs.br/garcia/garcia.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2016. p. 1-30.

CUNHA, Eneida Leal. *Viva o povo brasileiro: história e imaginário*. 2007. Disponível em: <<http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/pvolumeneonepapers/p1cunha.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

DERRIDÁ, Jacques; SOURCE, Craig Owens. Parergon. *The MIT Press*, v. 9, p. 3-41, October 1979. Disponível em: <<http://www.rae.com.pt/caderno%20mestrado/Derrida%20on%20Parergon.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2016.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A estratégia dos signos: linguagem/ espaço/ ambiente urbano*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. Disponível em: <https://teoliteraria.files.wordpress.com/2013/02/frye__northrop_-_anatomia_da_crc3adtica.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2016.

FUSSELL, Paul. *The great war and modern memory*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

HEGEL, George W. F. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses e Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1992.

HEMINGWAY, Ernest. *Ernest Hemingway selected letters 1917-1961*. Carlos Baker (Org.). Londres: Granada, 1981.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.

KIERKEGAARD, Soren A. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

MACHADO, Lacy Guaraciaba. A construção da imagem do herói: uma abordagem inicial. *Estudos*, Goiânia, v. 34, n. 3/4, p. 253-270, 2007. Disponível em: <file:///C:/Users/asus/Downloads/321-1114-1-PB.pdf>. Acesso em: nov. 2016.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. _____. 5. ed. Rio de Janeiro: Objetivo, 2011. (Recurso digital, 589p. ISBN 978-85-60281-39-8). Disponível em: <http://www.profdomingos.com.br/viva_o_povo_brasileiro.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2016.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEMPRUN, Jorge. *A escrita ou a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VALENTE, Luiz Fernando. Viva o povo brasileiro: ficção e anti-história. *Letras de Hoje*, Rio Grande do Sul, v. 25, n. 3, 1990. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/16163/10623>>. Acesso em: 26 set. 2016.

VIEIRA, Luiz Gustavo Leitão. *A escrita da guerra: areté, nóstos e kléos na análise de narrativas de guerra*. Tese (Pós-Graduação em Letras - Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-959NE9/tese_luiz_g_l_vieira.pdf?sequence=1>. Acesso em: 24 jul. 2016.