

**CLAUDIMÉCIA BRITO TRANCOSO**

**A TRANSFIGURAÇÃO IDENTITÁRIA EM *VIVA O POVO BRASILEIRO***

**GOIÂNIA  
2008**

**CLAUDIMÉCIA BRITO TRANCOSO**

**A TRANSFIGURAÇÃO IDENTITÁRIA EM *VIVA O POVO BRASILEIRO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras: Literatura e Crítica Literária da Universidade Católica de Goiás (UCG) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura e produção cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima.

Co-orientadora: Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado.

**GOIÂNIA  
2008**

A uma exemplar contadora de histórias que, naquele universo sem letras escritas, com fantasia e sensibilidade, me fez partilhar da intimidade dos seres e dos movimentos do mundo, fazendo-me apaixonar por literatura. Ela é minha mãe, a mentora da escolha deste projeto.

## AGRADECIMENTOS

Enfrentar dois anos de pesquisa, num mergulho, ao mesmo tempo, solitário e prazeroso, não seria possível sem o fator alteridade, que fortalece e preenche os vazios deixados pelas angústias do que se está dissertando. O outro é importante, por isso não podemos apagá-lo.

Inicialmente, sem preocupações hierárquicas, agradeço ao Criador, pela seqüente e silenciosa “comunicação”, impulsionando minhas energias a todo o momento.

Expresso meu agradecimento especial a duas pessoas que estiveram diretamente ligadas a esta pesquisa: minha orientadora, Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves, pela competência, serenidade e confiança demonstradas ao longo da jornada; minha co-orientadora, Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado, uma referência para o curso de Letras e Secretariado Bilíngüe da Universidade Católica de Goiás, por ter demonstrado paixão e intimidade contagiante com a obra estudada, o que só enriqueceu o nosso estudo.

A todos os professores do Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária, pois muito contribuíram para a concretização deste sonho.

Também aos colegas, especialmente Gabriela Azeredo, Istela Regina, Eleone Ferraz, Elma Assis, Sandra Paro, Leila Lima, José Carlos, que se transformaram em grandes amigos, com toda a carga semântica que uma amizade carrega.

À secretária do Mestrado, Lelian Arruda, pela eficiência e carinho ao resolver assuntos de nosso interesse.

À banca examinadora de qualificação, Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues (UCG) e Profa. Dra. Débora Santos (UEG), pelas pertinentes contribuições ao trabalho.

À Professora e Diretora do Curso de Letras da Universidade de Rio Verde, Luciana Freitas, que muito me incentivou a fazer mestrado em Literatura, sendo sempre um exemplo de profissional, competente e apaixonada pelo que faz. Nossa relação transcendeu a graduação e hoje a considero uma grande amiga.

Aos meus pais, Claudionor e Niusdete Brito, e meus irmãos, Cláudia e Claudinei, meus primeiros mentores, os quais, com bons exemplos, me ensinaram a ser um ser humano capaz de enfrentar os desafios com coragem e

responsabilidade. Ao meu marido, Humberto Gonçalves, pela compreensão e contínuo apoio durante minha ausência.

Ao meu cunhado e sua esposa, Umberson Gonçalves e Roseri, pelo apoio moral e financeiro, que elevou minha auto-estima e me fez sentir mais segura.

Às Secretárias da Educação do Estado de Goiás e do Município de Rio Verde, Professoras Milca Severino e Lúcia Helena Batista, por terem facilitado minha licença remunerada por dois anos, demonstrando preocupação com o aprimoramento profissional do professor.

Finalizando, agradeço aos meus colegas de trabalho e a todos os meus amigos, que demonstraram felicidade com a minha conquista, especialmente minha amiga-irmã, Lucinete, que esteve sempre pronta a me ajudar, vibrando com os bons resultados obtidos no decorrer do curso.

Noite, acenando suas luvas pretas para seu irmão  
Serenó, sua irmã Friagem, seu companheiro  
Desconhecido, seu ordenança Mistério, seus primos  
Receios, suas amigas Assombrações, seus  
comensais Sobressaltos, não queria nem ia  
responder, fazendo assim decantar-se no ar da ilha  
um medo insidioso de tudo, um medo de nada, a  
sensação que ninguém desconhece – a de que  
alguma coisa forte está por acontecer.

\_\_\_ Povo de Baiacu, povo de Vera Cruz, povo da Ilha  
de Itaparica, povo da minha terra, quero vossos  
ouvidos para neles soprar a revolta que salva!

(João Ubaldo Ribeiro)

TRANCOSO, Claudimécia Brito. *A transfiguração identitária em Viva o povo brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária) – Universidade Católica de Goiás, Goiânia. 2008.

## RESUMO

O estudo aqui desenvolvido tem como foco a transfiguração identitária do povo brasileiro no romance *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro (1984). Enfatizamos, primeiramente, a relação que essa obra mantém com o pós-modernismo, revelando que a identidade do brasileiro assume um caráter subversivo, revolucionário. Contudo, ao romper barreiras entre a historiografia e a ficção, a obra apresenta um discurso metaficcional em que personagens são ação e imaginário ao mesmo tempo. O Brasil como espaço poético, casa/pátria, está voltado para os discursos produzidos pela arte literária que, por meio da linguagem, transfigura os fatos para o universo narrado. Após o desenvolvimento dessa análise, voltamos a atenção para a história oficial, que é repensada e transfigurada sob dois pólos: dominadores e dominados, formando duas linhagens que se entrecruzam e constrói a identidade do povo brasileiro. Povo este, reconhecido como herói, por isso ocupa o centro da narrativa e produz discursos de consciência nacional e humana. Nesse universo ficcional-artístico, é central a idéia de coletividade que inclui a diferença e o reconhecimento do Brasil como país mestiço, em que o *outro* não importando qual seja a sua origem étnico-cultural, é visto como parte desse universo. Sendo assim, fechamos o nosso estudo, mostrando de que forma o homem se relaciona com a sua trajetória identitária a partir de uma construção simbólica, estabelecendo um diálogo com a arte em si mesma, no qual se abre para o futuro com seus mistérios e incertezas.

**Palavras-chave:** Transfiguração. Historiografia. Identidade. Metaficção. Símbolos.

TRANCOSO, Claudimécia Brito. *A transfiguração identitária em Viva o povo brasileiro*. Dissertation ( Master' s of Language Study: Literature and literary criticism) – Universidade Católica de Goiás, Goiânia. 2008.

## ABSTRACT

This study has like focus transform process of identity the Brazilian novel: *Viva o povo brasileiro*, by João Ubaldo Ribeiro (1984). The first, we exam relationship that this work kept with the postmodernism in that the Brazilian identity assumes subvertive and revolutionary character. This novel breaks the barriers between history and fiction introduction meta-fictional discourse that characters are action and imaginary. So we have the Brazil is poetic space - house/Country – built only for literate arts discourse though language that transform the facts in narrated universe. After analyze the official history in two perspectives: domineering and dominated that relationship between themselves and it forms the identity Brazilian people that are heroes. However, they occupate centre of narrative with national and human conscience. This artist fictional universe, the collectivity ideia include difference and recognition of Brazil like mestizo. So we conclude our study showing like man if relationship with his identity from a symbolic construction and he down a dialogue with art in itself. This dialogue lead the man of mystery and uncertainty future.

**Key-words:** Transformation. Historiography. Identity. Meta-fiction. Symbols.



## **A TRANSFIGURAÇÃO IDENTITÁRIA EM *VIVA O POVO BRASILEIRO***

Dissertação defendida e aprovada, com conceito A (nota 10,00), em 11 de setembro de 2008, pela Banca Examinadora constituída pelas professoras:

---

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima  
Presidente da Banca  
Universidade Católica de Goiás - UCG

---

Profa. Dra. Débora Cristina Santos e Silva  
Universidade Estadual de Goiás - UEG

---

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues  
Universidade Católica de Goiás - UCG

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 A TRANSFIGURAÇÃO DA HISTÓRIA DO BRASIL .....</b>	<b>16</b>
<b>1.1 Um olhar pós-moderno .....</b>	<b>21</b>
1.1.1 <i>O metaficcional e o historiográfico: uma junção subversiva.....</i>	<i>24</i>
<b>1.2 O Brasil como espaço poético .....</b>	<b>34</b>
<b>2 A TRANSFIGURAÇÃO IDENTITÁRIA BRASILEIRA .....</b>	<b>44</b>
<b>2.1 A identidade do povo brasileiro: uma construção de linhagens .....</b>	<b>55</b>
2.1.1 <i>Metáfora da mestiçagem.....</i>	<i>79</i>
2.1.2 <i>Identidade versus alteridade: uma inversão de papéis.....</i>	<i>83</i>
<b>3 A TRANSFIGURAÇÃO DOS SÍMBOLOS .....</b>	<b>92</b>
<b>3.1 A semente: signo da vida .....</b>	<b>94</b>
<b>3.2 O chá: signo do rito.....</b>	<b>97</b>
<b>3.3 A canastra: símbolo da interrogação .....</b>	<b>108</b>
3.3.1 <i>O livro: objeto-de-arte.....</i>	<i>117</i>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>139</b>

## INTRODUÇÃO

A escolha do romance *Viva o povo brasileiro* (1984), do escritor baiano-itaparicano, João Ubaldo Ribeiro, além de estar intimamente ligada ao que podemos chamar de *amor à primeira leitura* lida com um texto que, ao longo de 673 páginas, revela a possibilidade de se criar uma outra realidade brasileira unicamente por meio da linguagem. Assim sendo, o acervo literário brasileiro conta com uma obra escrita para nos revelar acontecimentos discursivos contrários tanto ao desejo de construir a nacionalidade singular e homogênea quanto às lutas travadas em favor dessa causa. Nela, o autor partiu de outro tempo posterior e de outra maneira de pensar a história, a literatura e, sobretudo, a identidade brasileira representada por meio de expressões culturais produzidas no contexto da colonização e do escravismo.

João Ubaldo Ribeiro cria um universo romanesco, e sobretudo artístico-literário, que apresenta consonâncias e discrepâncias com a lógica linear. Começa com um capítulo que, embora não tenha título, já é instigante no início: “Contudo, nunca foi bem estabelecida a primeira encarnação do Alferes José Francisco Brandão Galvão” (RIBEIRO, 1984, p. 9). Mas as marcas temporais estão no texto: “[...] vê-se [...] o 10 de junho de 1822, numa folhinha que singra os ares, portada de um lado pelo bico de uma gaivota e do outro pelo aguçado de uma lança envolvida nas cores insígnias da liberdade” (RIBEIRO, 1984, p. 9). Num outro contexto, o da Independência com significado anti-histórico, personifica o acontecimento na figura do Alferes José Francisco e não na de D. Pedro.

Esse sentido oposto deixa margem para pensarmos sobre o que aconteceu antes, fora do texto, ou seja, no discurso da História. Sem falar que, desde o título da obra, instaura-se essa espetacular teia de ambigüidades ou ambivalências próprias do pós-modernismo. *Viva o povo brasileiro* seria uma forma de enaltecer esse povo? Ou de lhe ordenar que esqueça o que passou e viva intensamente no palco do discurso artístico-literário?

Já os outros capítulos são intitulados por datas e localidades, mas não obedecem a uma periodização vinculada ao que de fato aconteceu na história do

Brasil, ou pelo menos como ficou registrado nos livros de História. O que há de fato é uma desmitificação harmônica.<sup>1</sup>

Diante dessa realidade artístico-literária inovadora, priorizamos abordar, inicialmente, a temática identitária como centro, na tentativa de identificar os procedimentos e a significação dos processos de transfiguração, ou seja, de transformação das instâncias que se realizam no plano tangível, em dados que se plasam esteticamente. Dados estes que nos possibilitam repensar a idéia de que só a literatura nos permite “[...] expressar o redemoinho profundo que constitui a essência e a existência do homem posto em face dos grandes enigmas do Universo, da Natureza e de sua mente” (MOISÉS, 2003, p. 43), subvertendo conceitos.

O século XX foi um período marcado por guerras, pelo acelerado crescimento dos centros urbanos decorrente da industrialização, por diásporas e terras devastadas, podendo ser melhor definido pela célebre frase de Karl Marx, retomada por Stuart Hall em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*: “Tudo que é sólido se desmancha no ar” (MARX; ENGELS, 1973 apud HALL, 2005, p. 14), que se transformou, posteriormente, no título do livro de Marshall Berman (1986). Ainda nesse século, passou-se do sentimento de destruição, deixado pelas duas grandes Guerras Mundiais, ao de desconstrução, pressuposto para o surgimento do que se convencionou chamar de pós-modernismo, que Linda Hutcheon (1991, p. 14) enfoca como sendo “[...] o ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza”. A desconstrução, em consonância com os acontecimentos do século XX, problematizou as certezas e abordou a instabilidade do indivíduo, rechaçando noções de plenitude, até mesmo no que tange à própria identidade do sujeito.

Esta instabilidade do sujeito, cujo processo de formação pode ser melhor denominado por meio da identidade nacional “[...] ‘está lá, na verdadeira natureza das coisas’, algumas vezes adormecida, mas sempre pronta para ser ‘acordada’ de sua ‘longa, persistente e misteriosa sonolência’, para reassumir sua inquebrantável existência” (GELLNER, 1983 apud HALL, 2005, p. 53). Essa problemática é explorada em *Viva o povo brasileiro*, partindo da diversidade de culturas que não pode ser compreendida no isolamento, mas apenas no momento em que diferentes

---

<sup>1</sup> Expressão encontrada na definição da palavra harmonia, no Dicionário de Filosofia, e que “Whitehead utilizou para explicar a beleza, a verdade, o bem, assim como a liberdade, a paz e toda ‘a grande aventura cósmica’ (ABBAGNANO, 2007, p. 577).

etnias se unem, melhor dizendo, fundem-se, mesmo que seja numa relação de complexidade e diferenças.

Sabendo que, conforme Hall (2005), o sujeito está em constante processo de descentramento, em virtude da ação da história, tomamos a identidade do povo brasileiro como uma construção da linguagem, por meio da qual é possível observar as transições desse sujeito, trazidas por fragmentos do passado que é reescrito. Mecanismo que, segundo Hutcheon (1991), parte da ficção para a história. Esse duplo movimento está dentro e fora do texto, estabelecendo dois pólos: dominadores e dominados, os quais compõem a estruturação de país colonizado, opondo-se e excluindo-se mutuamente, representando interesses divergentes. Assim, o dominador cria sua ideologia perante o colonizado, afirmando-se, no contexto social, como superior em relação à inferioridade do dominado.

Em favor do estudo da identidade como caminho para entender a formação da nação brasileira e sua contextualização, perpassando três séculos desde a chegada dos holandeses à Bahia, no século XVII, até os anos 70 do século XX, tomamos por base o confronto da versão oficial da identidade brasileira com o processo transfigurativo dessa mesma identidade. Do ponto de vista do subalterno, numa história *vista de baixo*, Eric Hobsbawm (1789 apud BURKE, 1992, p. 45) oferece-nos respaldo teórico, mostrando “[...] a história de pessoas comuns como um campo especial de estudo”, o que o aproxima do texto ubaldiano, sobretudo da história do povo brasileiro e da problemática que permeia a formação identitária desse povo no discurso da História. Desse modo, faz-nos entender que “[...] a história vista de baixo pode desempenhar um papel importante neste processo, recordando-nos que nossa identidade não foi estruturada apenas por monarcas, primeiros ministros ou generais” (BURKE, 1992, p. 60). No contexto da arte, podemos descobrir artifícios narrativos que nos permitem enxergar o Brasil com o olhar do dominado, uma vez que é do ponto de vista deste que a obra se constitui. Nela, o dominador assume a posição de segundo lugar para que o dominado seja eleito herói, na condição de povo brasileiro, resgatando seus ritos e costumes e quebrando teorizações acerca dos mitos das três raças.

Para compreender e interpretar a relação do discurso identitário com o qual se constrói o universo narrado em *Viva o povo brasileiro*, teorias como as de Zilá Bernd (1998), Eneida Leal Cunha (2006), Kabengele Munanga (2006), Homi Bhabha (1998), Stuart Hall (2003), Tomaz Tadeu da Silva (2000), Kathryn Woodward (2000),

Zygmunt Bauman (2005), Silviano Santiago (1978) e Sérgio Buarque de Holanda (1995), precedentes ou laterais da história, da cultura e da literatura, estão representadas ao longo da narrativa em estudo, pois, nela, significados do imaginário são reativados simbolicamente, mostrando o inevitável afastamento de algumas concepções de história e aproximação com outras. Afinal, a história existe para ser alterada, para ser permanentemente transformada, problematizando ordens sociais. Todavia, no espaço poético, em que se constitui o reino das significâncias, burlando os paradigmas impostos pelas classes dominadoras, acontece uma proposição instigante de brasilidade a ser conquistada com base em um discurso identitário que abarca e reconcilia os elementos realçados e as partes em atrito.

Sabemos, entretanto, que essa possibilidade de transfigurar as classes subalternas, no nosso caso o negro e o índio, são perspectivas contemporâneas. Neste sentido, partimos do pressuposto de que a identidade serve como meio de percorrer as constantes mutações do sujeito no âmbito da linguagem, e, estando este circunscrito ao contexto no qual se insere *Viva o povo brasileiro*, pode se ter uma visão de mundo de seu ponto de vista. Dessa forma, ao mesmo tempo em que a identidade constrói o indivíduo reafirma, também, momentos de uma época.

Assim, para entender e ressignificar a identidade na contemporaneidade ou na pós-modernidade, demonstramos, neste estudo, que o texto literário também é uma fonte vinculada à História, tal como demonstram estudos como os de Linda Hutcheon (1991), Hayden White (1994), Peter Burke (1992) e Keith Jenkins (2007), instigando-nos, mais uma vez, observar, no romance, o que o torna ficcional, portanto objeto artístico e poético, e o distancia da história oficial e das histórias recontadas por diversos personagens. Para tanto, objetivamos analisar, especificamente, a construção da identidade do brasileiro, estabelecendo relações entre esta e os acontecimentos sociopolíticos e culturais.

Essa análise tomou por base eventos narrados que julgamos importantes para a compreensão e o mapeamento do processo de transfiguração que desmitifica a marcha do povo brasileiro em busca dessa identidade, transportando-o ao mundo imaginário e simbólico, dando-lhe um caráter de pluralidade, heterogeneidade. Este caráter é instituidor de espaços do *além*, definidos por Homi Bhabha (1998) como “espaço intermediário”, um “lugar expandido e excêntrico” da visão transnacional, que desmitifica a idéia de identidade nacional pura, “eticamente purificada”, sem interferências dos discursos excludentes da história tradicional.

Ante todas as colocações anteriores, confessamos que as nossas releituras críticas do passado histórico oficial foram importantes para traçar o estudo e repensar o presente à luz desse redimensionamento do passado. Por isso, embora o primeiro capítulo deste trabalho dialogue com a historiografia, primeiro situa nosso *corpus* no contexto das relações romanescas para, depois, tratarmos da relação história–ficção.

Nosso olhar, então, é deslocado para a Nova História que, além de contestar a veracidade dos referentes históricos, propõe um deslocamento, mostrando não mais uma história *vista de cima*, do ponto de vista de quem exerce o poder, mas do ponto de vista do subjugado por esse mesmo poder. Assim, partimos da premissa de que *Viva o povo brasileiro* é uma metaficção historiográfica e a tomamos como narrativa pós-moderna, buscando respaldo em estudos como os de Linda Hutcheon (1991), em *Poética do pós-modernismo*. Contudo, nossa prioridade é descobrir como a arte é capaz de preencher as lacunas da história oficial com tanta magia e poesia e, também, mostrar o processo transfigurativo dos acontecimentos.

No segundo capítulo, o foco central consiste em observar a transfiguração da identidade do povo brasileiro a partir do romance lido, com o olhar voltado para as linhagens que tecem os dois pólos: dominadores e dominados. Disso decorre o interesse em examinar de que forma esse confronto evidencia o povo brasileiro como verdadeiro herói<sup>2</sup>, que tem o seu discurso próprio, dando ênfase à mestiçagem, metaforicamente, e à alteridade, revelando os *outros*, os excluídos, como *nós*, o povo brasileiro, numa luta constante por dignidade e justiça.

No terceiro capítulo, priorizamos discorrer sobre como se dá a construção simbólica do universo artístico ubaldiano – a natureza, o homem e seus sonhos – e sobre a forma como tudo isso se relaciona com a identidade do povo brasileiro. Seguimos, então, decifrando mistérios que ligam elementos simbólicos transfigurados e que, do nosso ponto de vista, têm função essencial no desenvolvimento da temática com que se tece a história e o discurso narrativo, particularmente, o chá, a semente e a canastra. Esses elementos produzem situações que só dentro do discurso assumem significação instituída pela e na trama narrativa. Apagam-se definitivamente os resquícios da história e intensificam-se os

---

<sup>2</sup> O sentido de verdadeiro herói em *Viva o povo brasileiro* é o de autenticidade. O povo brasileiro existe, verdadeiramente, na perspectiva da arte, enquanto protagonista dos eventos narrados, com características patrióticas peculiares, essenciais à sua natureza brasileira e, sobretudo, ficcional.

ideais, as emoções, a vida em todas as manifestações que só o objeto-de-arte é capaz de realizar. Neste capítulo, tentamos, pois, demonstrar que a construção simbólica do universo artístico ubaldiano interpreta, ficcionalmente, a riqueza cultural do povo brasileiro representado. E é dessa, melhor dizendo, nessa riqueza que se realiza, ficcionalmente, o aspecto identitário do brasileiro no curso de sua história.



# 1 A TRANSFIGURAÇÃO DA HISTÓRIA DO BRASIL

Por ser o nosso objeto artístico um romance, sobretudo pós-moderno, num primeiro momento de leitura nos debruçamos sobre aspectos que o aproximam das teorias divergentes sobre esse tipo de prosa. Remetendo-nos primeiro a Walter Benjamin (1994), lembramo-nos das possibilidades de relação que podem ser estabelecidas com a semanticidade da palavra mar: “Podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista” (p. 54). É o que descobrimos que João Ubaldo Ribeiro faz, cada vez que mergulhamos em seu texto. Os traços poéticos, numa obra como *Viva o povo brasileiro*, significam, inicialmente, a força propulsora de enaltecimento de almas brasileiras que lutam para delinear um traçado identitário de imaginação, simbolismo e metaforização, que só a arte é capaz de promover e oferecer à existência humana, dando-lhe plenitude e solidez. Afinal, “[...] escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo” (BENJAMIN, 1994, p. 54). Então, não há limites para as inferências em uma obra que rompe com a totalização de conceitos redutores da relação entre centro e periferia, colonizador e colonizado. Há um novo dimensionamento realizado por meio da expressão literária romanesca.

Esse não-comprometimento, digamos assim, faz da obra em análise uma narrativa avessa a regras, sejam elas estruturais ou não. “Com o máximo de sutileza, descarta os elementos narrativos simples, combinados entre si de forma linear (características importantes da epopéia)” (BENJAMIN, 1994, p. 56). Mesmo com um olhar ou muitos olhares nos textos homéricos, João Ubaldo consegue subverter traços da epopéia, sobretudo do herói épico, cujo foco está no passado absoluto, por isso seu destino já está traçado. O nosso herói<sup>3</sup> é pós-moderno, por isso acredita “[...] na grande responsabilidade do livre-arbítrio. Se não houvesse livre-arbítrio, o homem não seria nada, não poderia aspirar a nenhuma dignidade,

---

<sup>3</sup> Diante dos diversos conceitos de herói, desde os clássicos, tracemos um perfil para o herói de *Viva o povo brasileiro*, enquadrando-o no contexto de herói proletário, abordado por Flávio Kothe (2000, p. 67), que rompe os limites da literatura do passado, centrando-se no topo da sociedade: “[...] os agrupamentos marginais – como índios, imigrantes ou mulatos – quando apareciam, faziam-no mais como alegorias do que como portadores de seu próprio significado”. Agora, o herói descentraliza-se, formando um todo totalmente híbrido que, no nosso caso, é o povo brasileiro.

pois que não teria responsabilidade” (RIBEIRO, 1984, p. 511). A narrativa subverte conceitos e valores da humanidade contemporânea, com forma e conteúdo distantes da lógica, pois, contrariamente ao discurso historiográfico, dissimula e desmascara os discursos precedentes, revelando a simultaneidade de sentidos. “A diferença com respeito à épica foi sublinhada por Bakhtin e Ortega: A épica trata de mundos concluídos, o romance é a voz de um novo mundo em processo de criar-se” (FUENTES, 2007, p. 29). Exatamente assim é o romance em questão. A voz de Dafé nos revela: “[...] queremos que o mundo melhore, devemos fazer por onde ele melhore, já que o mundo é nosso, é do homem e a ele foi dado” (RIBEIRO, 1984, p. 511). O Brasil é esse mundo incerto, por construir.

Se o importante é colocar tudo numa relação transfigural, então enfatizemos uma questão abordada pelo filósofo francês Chartier Alain (1926 apud FOSTER, 2005, p. 12): “[...] enquanto a história enfatiza as causas externas que determinam a ação dos homens – a noção de fatalidade –, no romance tudo se fundamenta na natureza humana”. Logo, esse é o ponto-chave que produz sentido na narrativa que escolhemos. Nossa nação não é mais branca, nem negra, nem índia, é brasileira. Na nossa esplendorosa mestiçagem, seremos sempre brasileiros, não há como mudar isso, mas há como mudar as formas de pensamento que poluem a visão de seres que negam e reprimem a sua nacionalidade. Aqui, na história de um Brasil puramente ficcional, a humanidade se misturou e se mistura continuamente, por isso ninguém fica de fora.

Assim, temos em *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, uma história que vira objeto-de-arte. A colonização, a catequização, a escravatura, o movimento pela independência, a Guerra do Paraguai, a Guerra de Canudos, a Guerra dos Farrapos, a Proclamação da República, a implantação do regime ditatorial iniciada em 1964 e suas conseqüências são transplantados ao mundo da ficção, estabelecendo questionamentos sobre a relação entre história e ficção, que servem de suporte aos desvendamentos do que poderia ter acontecido.

Vamos nos ater, então, aos mecanismos da historiografia e a um paradoxo pós-moderno que nos coloca diante do sujeito do centro e do sujeito ex-cêntrico,<sup>4</sup> sendo este a maioria do povo brasileiro que, em sua história de vida, busca

---

<sup>4</sup> O sujeito ex-cêntrico é abordado por Linda Hutcheon (1991) de uma perspectiva descentralizada, que nos remete à minoria tida como marginal, seja em termos de classe, raça, gênero ou etnia. Todos fazem parte de um contexto fora do centro, são postos à margem.

explicações para situações tão divergentes nos níveis socioeconômico e cultural. Como tudo isso se transforma em arte, senão pela linguagem simbólica? “A ficção pós-moderna problematiza esse modelo com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem” (HUTCHEON, 1991, p.34). Obviamente, nesse diálogo, instaura-se uma das chaves para a leitura do romance: a linguagem artística rompe com o poder da História, evidenciando suas contradições ao reconstruir o passado, e denuncia a crise da História como ciência.

Sendo assim, na linguagem de *Viva o povo brasileiro*, os elementos da História não são mantidos como uma reescritura daquilo que de fato aconteceu, mas como “[...] uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente” (HUTCHEON, 1991, p. 39). Como restos textualizados,<sup>5</sup> o passado não mais será conhecido do ponto de vista dos historiadores, até mesmo porque há muitas divergências entre suas visões. Como afirma Hayden White (1994, p. 53), “[...] o historiador contemporâneo precisa estabelecer o valor do estudo do passado, não como um fim em si, mas como um meio de fornecer perspectivas sobre o presente que contribuam para a solução dos problemas peculiares ao nosso tempo”. Mas, como a função da arte não é a de resolver problemas, o passado, em nosso estudo, é apenas um indício de que algo de bom ou ruim aconteceu na nossa história, mas será retomado pela ficção, apagando-se por artifícios da linguagem.

Jameson (1984 apud HUTCHEON, 1991, p. 45) pensa ser a arte “Autêntica historicidade”, nós, diferentemente, acreditamos ser ela a força imaginativa que, em *Viva o povo brasileiro*, atua no sentido de reconstruir o Brasil, vítima de aculturação e violência social, racial e étnica, por meio de imagens e símbolos. Irrealiza-se a realidade<sup>6</sup> histórico-nacional e realiza-se o imaginário nacional, condicionado pela contextualidade em que branco-negro-índio e descendentes formam um todo miscigenado e, acima de tudo, dono de um discurso próprio.

---

<sup>5</sup> Termo utilizado por Linda Hutcheon (1991), em *Poética do Pós-modernismo*, para se referir ao passado da história.

<sup>6</sup> Neste texto, utilizamos as palavras *realidade* e *real* sempre no mesmo sentido atribuído pelo historiador Jenkins (2007, p. 28): “o mundo ou o passado sempre nos chegam como narrativas para verificar se correspondem ao mundo ou ao passado reais, pois elas constituem a ‘realidade’”. Pensando assim, tudo aquilo que está fora do texto, na extratextualidade, inclusive a historiografia, funcionará, para nós, como real ou realidade, até mesmo aquilo que não está registrado, mas sabe-se de ouvir falar.

Num estado de hibridismo latente, João Ubaldo Ribeiro constrói uma rede institucional e discursiva de culturas de elite oficial e de massa popular, pela qual se pode reconhecer que *Viva o povo brasileiro* carrega marcas do pós-modernismo. Não podemos deixar de chamar a atenção para os discursos críticos que subdividem o espaço da obra e são responsáveis pelos traçados que definem as identidades dos personagens, antes de tudo brasileiros.

De um lado, temos os dominadores, um fio que tece a primeira linhagem. Do outro, os dominados, a segunda linhagem tecida pelo autor. Essas duas linhagens formam um tecido completo de ideais que se cruzam através de discursos “caudalosos”. Inúmeros personagens, em diferentes tempos e espaços, com distintas culturas e maneiras de agir (e os dominados são maioria), dão testemunho de sua própria história de vida na obra e expressam sua visão particular do que seja uma pátria, sua origem e criação.

Nesse sentido, pode-se afirmar que, em *Viva o povo brasileiro*, “[...] não há absolutamente nada de aleatório ou ‘sem princípio’ na recordação e reexame paródicos do passado que foram realizados” (HUTCHEON, 1991, p. 48). A produção de eventos narrativos é, essencialmente, um fazer poético que instaura o processo de transfiguração inerente ao exercício artístico e faz, no contexto da contemporaneidade, a identidade de um povo remeter-se aos fatos históricos, recriando-os.

Em sua pesquisa sobre a obra, Eneida Cunha afirma que *Viva o povo brasileiro* “[...] tem o poder de, fantasmaticamente, deter a atenção do leitor no *quantum* de episódios consagrados da história brasileira e de procedimentos ou recursos da tradição historiográfica [que] perpassam o romance” (2006, p. 83). Entretanto, não se confunde com as variações textuais registradas pelos manuais que buscam a *verdade*, como “[...] figura de retórica cujo quadro de referência não vai além de si mesma, incapaz de apreender o mundo dos fenômenos: a palavra e o mundo, a palavra e o objeto, continuam separados” (JENKINS, 2007, p. 57). Pensemos, então, como seria essa verdade para além dos pressupostos históricos no universo deste objeto de estudo. Logo concluímos que, para apreendermos acontecimentos que vão além da razão humana, unimos o objeto de arte, a palavra e o universo brasileiro, como ponto de partida para pensar a identidade como temática central.

Assim, a perspectiva identitária da obra em estudo remete-nos, primeiramente, ao processo de colonização do Brasil, estabelecendo dois pólos: colonizador e colonizado. O que descobrimos é que os portugueses (colonizadores) não pretendiam lançar aqui as bases de uma nação independente (colonizados). Entretanto, as raízes, de indivíduos fictícios, não sucumbiram à dominação. Do contexto miscigenado de *Viva o povo brasileiro* sugaram a seiva que fez brotar nova forma de ação e expressão. Surgem os brasileiros de alma e, junto com eles, uma aspiração: a liberdade. Sendo assim, “[...] o romance pós-moderno [assim como *Viva o povo brasileiro*] faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos de representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado” (HUTCHEON, 1991, p.142), problematizando-os artisticamente por meio da reescrita do que já está registrado como fatos da nossa historiografia. Desse modo, cria um presente diferente de tudo que já se viu, implicitamente e explicitamente concatenado com a desmitificação de determinado discurso histórico e excludente.

A versão oficial da história, transformada no texto ficcional, representa as diversas minorias que não têm o poder de escrever a sua própria história, pois suas vozes foram camufladas pelo silêncio, “[...] enquanto prelúdio de abertura à revelação”.<sup>7</sup> Revelação esta que a arte ubaldiana foi capaz de realizar, dando voz às suas personagens e recriando não apenas a história da colonização, mas a história do Brasil delimitada num tempo que se estende de 26 de dezembro de 1647 a 7 de janeiro de 1977. É a história de um país que, até então, era visto apenas como o país dos dominadores: detentores do poder e do discurso. Afinal, como afirma o historiador Jenkins (2007, p. 43), “[...] todo consenso só é alcançado quando as vozes dominantes conseguem silenciar outras, seja pelo exercício explícito de poder, seja pelo ato velado de inclusão e/ou anexação”. Estes falam, o povo obedece. Em *Viva o povo brasileiro*, todos conquistam a sua vez e a sua voz, uma chance segundo a justiça ideal. E, mais que isso, a heroicidade está centrada nos dominados. Estabelece-se, como salienta Zilá Bernd (1998), um confronto vocal heterogêneo que permite a busca da libertação dos silenciados e a construção de outro Brasil, unicamente por meio da linguagem poética.

---

<sup>7</sup> No Dicionário de Símbolos (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2007, p. 834), a expressão está relacionada com o silêncio, significando calar-se diante de situações de imposição, do poder dominante.

Interessa-nos, dessa forma, observar, no processo transfigural, como os verdadeiros heróis do romance (o povo brasileiro) se (re)configuram por meio da busca de identidade, voltando ao passado, como discurso, problematizando-o, como salienta Hutcheon (1991), sem, contudo, negá-lo. Nesse processo, são tecidas relações e experiências que contribuem para a representação de enfrentamentos, cuja problematização instaura a tessitura de aspectos transfigurativos de uma produção artístico-literária, na qual a identidade do povo brasileiro é construída, essencialmente, de dentro para fora e não o contrário, conforme denota a obra em estudo. Sobre a relação entre literatura e referência, Gregory Lucente (1986 apud HUTCHEON, 1991, p. 184) enfatiza:

[...] a literatura não tem significado por meio de nenhum processo de referência externa. Os elementos de significação da literatura, assim liberados da ilusão e de sua dependência em relação a qualquer coisa de significado no universo externo da matéria e dos sentidos, de qualquer coisa ao mesmo tempo mundana e exterior, obtêm sua importância e seu valor específico *por causa* e não *apesar* de seu *status* como uma mentira, como uma inverdade que acaba sendo mais atraente e mais importante do que a suposta verdade do mundo cotidiano.

Como criação literária, em *Viva o povo brasileiro*, a identidade difere do processo identitário constituído pela história, da perspectiva do colonizador, e passa a valer-se, então, de mecanismos simbólicos. Entre eles, podem ser apontados os diferentes níveis de intertextualidade e auto-referencialidade, cuja função é discutir a capacidade que o texto literário teria de captar a realidade ou reproduzir o fato histórico, num esvaziamento ou pacificação das potencialidades formadoras da própria história. Isso nos remete a propostas imbricadas no discurso da pós-modernidade, em que o romance assume o papel de referenciar a história sem, no entanto, ser história, já que assume o pacto da transfiguração, ou seja, quer fazer a releitura crítica da história dita oficial, de uma infinidade de pontos de vista.

## 1.1 Um olhar pós-moderno

Desmitificando discursos históricos e excludentes, a literatura produzida por João Ubaldo Ribeiro, em *Viva o povo brasileiro*, polemiza sobre fatos da história, ultrapassando convenções literárias anteriores e aproximando-se de uma linguagem subversiva, em que a visão transparente contida nas ideologias presentes desde a

colonização é apagada. As características do pós-modernismo, às quais recorreremos neste capítulo para ressaltar as ambigüidades e ambivalências, os aspectos irônicos e a metaficção historiográfica, têm respaldo teórico na *Poética do pós-modernismo* (1991) de Linda Hutcheon. Antes de adentrarmos nos aspectos que ligam a obra ubaldiana ao pós-modernismo, convém nos reportarmos a contextos precedentes que nos remetem ao modernismo.

A descontínua relação entre sujeito e objeto e a conseqüente fragmentação do eu são elementos que permeiam o universo artístico modernista, que insistia, desesperadamente, na coerência e lutava contra os estragos do tempo, fossem eles parte da instabilidade da natureza, desconfiança na percepção ou tragédia da história humana, à qual correspondem as bruscas mudanças no mundo e na sociedade, cujo processo de organização econômico-social é fruto da produção capitalista. Assim, a arte lida com aspectos políticos, procurando lançar um olhar crítico sobre o processo da desigualdade e da injustiça entre os seres humanos.

Como afirma Henry Giroux (1999, p. 61), é fundamentalmente importante para o modernismo

[...] dar significado aos princípios de igualdade, liberdade e justiça; e aumentar essas formas sociais que habilitam os seres humanos a desenvolver aquelas capacidades necessárias para superar as ideologias e as formas materiais que legitimam e estão incorporadas nas relações de dominação.

Contudo, a discussão crítica apegou-se ao ideal iluminista de libertação por meio da capacidade racional do indivíduo. Na verdade,

[...] o final do século XIX e o século XX assistiram a um solapamento da razão e da ciência, que se fundamentavam nelas e tinham pretensão à verdade: todo o projeto do iluminismo; os vários programas de progresso, reforma e emancipação do homem que se manifestavam, por exemplo, no humanismo, liberalismo, marxismo etc. (JENKINS, 2007, p. 95).

Segundo o Iluminismo, a estratégia eficaz para a superação dos males que assolam a humanidade está, antes de tudo, na capacidade de pensar, por isso “[...] o mundo do Iluminismo limitou a cultura, e ainda a natureza, humanas, a um só centro que era o europeu” (FUENTES, 2007, p. 183). Contrariamente a tudo isso, no pós-modernismo as convenções formais são rechaçadas como forma de desintegração dos valores tradicionais. Portanto, não podemos deixar de concordar

com Boaventura Santos (1999, p. 103): “[...] há algo de moderno na tentativa de fixação da pós-modernidade”, mas é nisso que está a tão famosa incógnita que, simultaneamente, aproxima e distancia modernismo e pós-modernismo.

Em meio a tão contraditórias posturas, ater-nos-emos apenas aos aspectos que evidenciam o rompimento da fronteira entre a alta cultura e a cultura de massa, o que cria uma nova possibilidade de pensar a identidade nacional. Como diz Fuentes (2007, p. 183), “Home e Locke propõem que a natureza humana é sempre uma só e a mesma para todos os homens”. A identidade deixa de ser mera fixação e passa a se misturar com o mundo da pluralidade e da coletividade, mesmo em situações conflituosas.

Delimitando nossa pretensa análise, o que temos em mente é o seguinte desafio: como transfigurarmos esses aspectos revolucionários no contexto de *Viva o povo brasileiro*? Se o que está em evidência é a questão identitária do povo brasileiro, seguindo uma trajetória de revisionismo histórico nos aproximamos da relação história e ficção que, no contexto da *Poética do pós-modernismo* de Linda Hutcheon (1991), assume o caráter de *problematização*. Assim, “[...] o irônico repensar pós-moderno sobre a história” (HUTCHEON, 1991, p. 21) é decisivo para a maneira ubaldiana de reinterpretar o passado: com os olhos livres das amarras criadas pela modernidade europeia do século XIX. A mentalidade perpetuada pelas elites dominantes, tão presente no discurso da história oficial, é descentralizada e problematizada pelo recurso da ironia, uma estratégia lingüístico-discursiva capaz de desvelar contradições até então preestabelecidas.

É assim que o valor de um texto literário “[...] melhor cumpre a função generosa que Milan Kundera lhe atribui: redefinir perpetuamente os seres humanos como problemas, em vez de entregá-los, mudos e de pés e mãos atados, às respostas pré-fabricadas da ideologia” (FUENTES, 2007, p. 22). Desse ponto de vista, o ideal para a consolidação de opostos é a via ficcional criativa adotada por João Ubaldo Ribeiro, em que elementos universais se complementam com os locais num rito transfigurativo.

Continuando a investigação de uma perspectiva problemático-descentralizada, chegamos à idéia de que

[...] o centro já não é totalmente válido [...] o ‘marginal’ e aquilo que vou chamar de ‘ex-cêntrico’ (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento



implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Notemos, então, uma abertura cultural para o mundo das diferenças, no qual nacionalidade e identidade assumem novas abordagens artístico-ficcionais e os dominados não desprezam a cultura dominante, mas não se anulam diante dela. Busca-se, desde já, a heterogeneidade na maneira de pensar e nas práticas, modificando a cultura do dominador, hegemônica, antes de tudo. Vale enfatizar que, por “[...] não haver centralismos, todos somos excêntricos, o que é, talvez, a única maneira atual de ser universal” (FUENTES, 2007, p.21) e, sobretudo, de fazer o romance universal dessa perspectiva do oprimido.

Intrinsecamente, a obra mantém em primeiro plano a força ficcional que caracteriza o discurso literário propriamente dito. Todavia, como afirma Hutcheon (1991, p. 31), “[...] as contradições da teoria e da prática pós-modernas se posicionam dentro do sistema, e mesmo assim atuam no sentido de permitir que as premissas desse sistema sejam consideradas como ficção”. Essas ficções, úteis para expressar interesses particulares em vez de universais, pressupõem panoramas de referência, cujo centro é lugar de privilégios, e se concretizam nas metanarrativas, significativas apenas para o cenário evolutivo ocidental. Agora, no mundo pós-moderno, não se acredita nessas premissas. Acontece a demolição das “[...] derradeiras teorias que alicerçaram as noções de progresso liberal, de harmonia pela competição, de crença otimista na racionalidade do homem (burguês)” (JENKINS, 2007, p. 97). Assim, no universo da arte literária, o pós-modernismo quebra as linhas divisórias da identidade, formando um hibridismo próprio do discurso ficcional-artístico. Portanto, *Viva o povo brasileiro* está livre de todas essas amarras. Investiguemos, então, tomando o texto como metaficção historiográfica, marca principal da pós-modernidade.

### 1.1.1 *O metaficcional e o historiográfico: uma junção subversiva*

O interesse pela história, agora não mais como consolidação do sentimento nacional, mas com valor extremamente extrínseco (recuperação e reescrita da história), está voltado para o fenômeno pós-moderno, como já vimos, e constitui-se na problemática que envolve a formação identitária do brasileiro. É assim que a

narrativa ubaldiana relaciona-se com uma tríade como literatura/história/teoria, para compor o palco metaficcional que

[...] incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 22).

Desse processo de apropriação, envolvendo o aspecto humano, podemos inferir que a condição humana permeia os universos históricos, por isso não se reduzem a eles, estando também imbricados no discurso ficcional. Obviamente, estes universos não existiriam sem o homem, sobretudo um homem livre das amarras da sociedade burguesa e isento de sentimentalismos patrióticos, porém, vítima de um capitalismo tardio ou de um país globalizado.

Esse processo de problematização, contestação e especulação, tão presente na metaficção historiográfica, construída pelo autor, recai sobre as novas perspectivas históricas que se alteram ao longo dos tempos. Hoje, não podemos relacionar os acontecimentos ficcionais apenas à história tradicional, que tem seu foco na *visão de cima*. Assim como “[...] os grandes movimentos tiveram impacto sobre a escrita histórica recente” (BURKE, 1992 p.20), nas narrativas ficcionais isso também aconteceu, especialmente em *Viva o povo brasileiro*, em que a literatura e a história respondem ao contexto pós-moderno e contemporâneo e, ao mesmo tempo, negam as *grandes narrativas*, nas quais a realidade é compreendida como fragmentos desconexos. Mas a história também pode ser vista de outra forma. O próprio Thompson (1965 apud BURKE, 1992, p. 41-42), em 1965, expõe o seu ponto de vista sobre o assunto:

Estou procurando resgatar o pobre descalço, o agricultor ultrapassado, o tecelão do tear manual ‘obsoleto’, o artesão ‘utopista’ e até os seguidores enganados de Joanna Southcott, da enorme condescendência da posteridade. Suas habilidades e tradições podem ter-se tornado moribundas. Sua hostilidade ao novo industrialismo pode ter-se tornado retrógrada. Seus ideais comunitários podem ter-se tornado fantasias. Suas conspirações insurrecionais podem ter-se tornado imprudentes. Mas eles viveram nesses períodos de extrema perturbação social, e nós, não.

E mais uma série de escritos foram e continuam a ser suporte para uma releitura do passado, na qual vítimas e réus têm espaço e discurso semelhantes, até mesmo por meio da arte.

Delimitando esse espaço e nos atendo ao contexto da obra em estudo, chegamos aos protagonistas da nossa história, o povo brasileiro, a quem devemos o maior destaque. Convém lembrar que “[...] os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Então, esse povo transfigurado, oriundo dos cantos mais sórdidos da injustiça, não falava e agora fala; não conhecia e muito menos entendia a sua história, agora, além de compreendê-la, se reconhece nela. Muito mais que isso, é consciente de seus direitos e deveres, mesmo que estes signifiquem tanta desigualdade.

Mas logo ela [Maria da Fé] percebeu que a luta era por demais desigual e ia continuar a ser, enquanto não conseguisse mostrar a todo o mundo, a todo o povo que padece da tirania do poderoso, que é preciso que todos lutem, cada qual de seu jeito, para trazer a liberdade e a justiça. E então, além de lutar, passou a ensinar, tendo feito muitas escolas do povo no meio dos matos de diversas regiões, onde punha seus professores e de vez em quando aparecia para ministrar aulas, começando sempre cada com a seguinte frase: ‘Agora vou ensinar vocês a ter orgulho.’ (RIBEIRO, 1984, p. 518-519).

Aproveitando “[...] das verdades e das mentiras do registro histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 152), o narrador de *Viva o povo brasileiro* vai construindo, ao longo do romance, uma identidade que, apesar de sofrer a diferença, que na condição de “[...] metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento” (HUTCHEON, 1991, p. 151), produz conceitos artísticos que criticam e refazem os caminhos até então percorridos pelo povo brasileiro. Aqui, eles não temem nada, por isso sentem-se livres para dizer o que pensam.

Na metaficção, vem à tona o pensamento imaginário que perpassa os discursos que cruzam história e ficção. Mas, na história, a imaginação serve para ocultar e florear os fatos que são reproduzidos, visando convencer, deixar transparecer a verdade; já na ficção, mesmo sendo um discurso sobre outro discurso, sem a pretensão de oferecer soluções, ela dialoga criativamente com a história, pois

[...] para a verdade da arte, a realidade externa é irrelevante. A arte cria sua própria realidade, em cujo interior a verdade e perfeição da beleza constituem o infinito refinamento dela mesma. A história é muito diferente. É uma busca empírica de verdades externas, e das verdades externas melhores, mais completas e mais profundas, numa relação de máxima

correspondência com a realidade absoluta dos acontecimentos do passado. (FISCHER, 1970 apud HUTCHEON, 1991, p. 146).

Esse absolutismo do passado e da realidade, enfatizado por Fischer, é pura ficcionalização e reinterpretação dentro de *Viva o povo brasileiro*, além de estar relacionado ao futuro e ao valor da vida. Observemos o que Dadinha diz quando sua neta Vevé, mãe de Maria da Fé, vivendo no contexto da escravidão, nasce marcada com um sinal na testa:

Com esse sinal: quer dizer, tudo continua e é por ela que vai continuar. Quando lhe perguntaram se podia ter isto na conta da verdade escrita, revelada pelas entidades ou desenhada nas conchas e contas, respondeu que mais bem era uma coisa que ela queria, não bem uma coisa que ela sabia. (RIBEIRO, 1984, p. 94).

A idéia de revisitação crítica a partir do fazer literário revela um outro mundo dentro da própria narrativa, em que Vevé, mesmo escrava, recebe nome e honrarias de uma heroína afro-descendente. Todas essas ambigüidades nos trazem não um passado absoluto como na história, mas nos remetem ao futuro. Vevé ou Naê nasce para dizer que ainda há esperança, apesar do sofrimento, e que a narrativa do *oprimido* ainda reserva muitas surpresas.

Esse passado de escravismo, muito presente na obra ubaldiana e transformado em metaficção, recebe a resposta da personagem Dadinha quando esta se refere aos senhores dos escravos que os dominam e a quem têm de obedecer *fielmente* para não sofrerem represálias que lhes poderiam custar a vida. Dadinha anuncia o seu discurso dizendo que “[...] é até uma coisa para dizer, porém sabendo eu que é como as outras, que entra por um ouvido, sai pelo outro” (RIBEIRO, 1984, p. 94). A metaficção historiográfica “[...] realmente utiliza os dados históricos. A ficção, nos dados postulados por Lukács, costuma incorporar e assimilar esses dados, a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 152). Na ficção pós-moderna, esses dados são incorporados, mas raramente assimilados, como bem afirma Dadinha:

“[...] Nhô Felisberto Góes Farinha é senhor muito bondoso”, vocês digam: “é, é”. E quando disserem: “Nhá Ambrosina Góes Farinha é senhora muito bondosa”, vocês digam “é, é”. Agora, sem dizer nada, se lembrem que eles são bondosos porque não ferram à brasa as negras, só ferram os negros.

Há-há! Acho muito graça em mecês, muita graça, acho muita graça em quase tudo. (RIBEIRO, 1984, p. 94).

Como se pode notar, a voz da personagem intensifica a legitimação do universo narrado, assinala a presença da personagem cumprindo, também ela, uma voz que, ao mesmo tempo, oculta e desvela a história de outro, escondendo-se na ligação entre ficção e história. Nesse ponto, aproxima-se da teoria de Linda Hutcheon (1991) acerca da metaficção historiográfica. Ironicamente, a personagem nos faz refletir sobre o que realmente importa – os acontecimentos ficcionais que envolvem a história de seu povo – e questiona a passiva aceitação de superioridade do branco. Seu fluxo de pensamento usa as repetições para convencer ou para fazer não esquecer. “O próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica” (HUTCHEON, 1991, p. 147). O que importa, portanto, não são os vestígios textuais do passado, mas o diálogo realizado entre ambos, que na voz de Dadinha se solidifica.

Dessa forma,

[...] empregar a ironia para comprometer e também para criticar, é visivelmente paradoxal e pós-modernista. Os pensamentos negro e feminista nos demonstraram como é possível fazer com que a teoria saia da torre de marfim e entre no mundo maior da práxis social, conforme vem afirmando teóricos como Said. (HUTCHEON, 1991, p. 35).

Dessa lógica para a lógica poética, Dadinha, além de pensamento negro, revela pensamento feminista e com eles sugere a compreensão de que uma cultura só se percebe no confronto com outra. Realiza também revisitações irônicas capazes de criticar os apagamentos deixados nos discursos da História e preenchê-los com uma memória cultural não imposta pelo poder dominante, mas transmitida de geração a geração.

No cenário narrativo do sistema escravocrata brasileiro, encontramos personagens do pólo colonizado de configuração múltipla e plural do povo brasileiro e da identidade nacional, que demonstram complexidade e tonalidades plurissignificativas. Tais personagens, inseridas num ato místico e ritual, paradoxalmente, se ligam aos personagens do pólo colonizador de uma configuração única e aristocrática, o que apaga a idéia de sujeito reificado do discurso histórico.

Nada melhor para comprovar esse paradoxo do que acompanhar o comportamento de Negro Leléu, na festa de Santo Antônio, transfigurada em manifestação artístico-cultural e religiosa dos negros, contrariamente ao discurso do poder, em que se estabelece a opinião do feitor Almério:

Sacudindo no ar o bordão que usava para se transfigurar no africano velho, apontou para um negro aqui, outro ali, e mostrando piruetas mágicas, representaram luta com facões, as negras moças, uma por uma, se soltaram da fila e deslizaram saltantinhas pelo terreiro como aves dos alagadiços patinando na flor d'água, as cabeças voltadas para o alto, os pés martelando o chão em tropelia e ao mesmo tempo parecendo não tocá-lo. (RIBEIRO, 1984, p. 147).

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, 1984, p. 149).

Assim, temos uma fusão de opostos caracterizados na figura do vencedor e do vencido. Numa força criadora, de origem metaficcional, descobrimos a força da cultura africana tão presente em nossa construção identitária e, ao mesmo tempo, o processo de rejeição da classe dominante tão evidente nos sentimentos do feitor.

Ao se apropriar do episódio da Guerra do Paraguai, João Ubaldo Ribeiro subverte conceitos históricos para traçar um perfil de identidade coletiva diferente do que constatamos em muitos estudos acerca da guerra. O acontecimento transfigura, ironicamente, os brasões heráldicos de um grupo bem restrito de militares destacados:

Milhares e milhares certamente, e grandes generais raramente vistos, em seus uniformes esplêndidos e seu brio lendário, cujos nomes eram sussurrados como os de deuses, pelos soldados conversando à roda das fogueiras, nas noites frias do lugar. (RIBEIRO, 1984, p. 438).

O reconhecimento vai para todos os que lutaram, inclusive o negro, com destaque para sua força, sua capacidade de colaboração e até mesmo sua religiosidade. A guerra traduz a identidade entre natureza e espírito humanos. O homem é muito mais essência na guerra criada dentro da arte literária.

Com esse caráter subversivo é que a presença dos Orixás, divindades do candomblé, nos faz recordar do clássico ou do épico sob outro prisma: não tomando o divino como centro, mas o humano em sua condição de pós-moderno, mergulhado nas fraquezas, desigualdades e falhas, que só a humanidade é capaz de produzir.

Na voz de Oxalá, podemos perceber a oposição de conceitos. O avesso do avesso. Ele afirma que a guerra não pertence aos orixás, por isso estes não podem definir o curso dos acontecimentos, só ajudar.

Há muitas coisas que estão escritas, há muitas mais que compete aos homens escrever por si mesmos, porque suas almas são livres e, se guerreiam, é porque escolheram a guerra. Mas não te aflijas, pois também está escrito que quem com fé combate por aquilo de bom em que acredita terminará por vencer. (RIBEIRO, 1984, p. 445).

*Viva o povo brasileiro*, na condição de metaficção historiográfica, faz uma releitura das versões oficiais da identidade de forma que revivemos, por meio do discurso, a possibilidade de pensar em outro país, em outra nação. Não que João Ubaldo pretendesse enfatizar o mito das três raças, tentando oferecer aos negros e índios o mesmo lugar de destaque dos brancos em determinados contextos históricos.

No grande jogo do personagem Amleto, elabora-se a representação de uma ancestralidade expurgada da indesejável mancha de inferioridade racial devida à herança negróide, por meio dos discursos criados para a *viva voz do povo*, numa mitificação da própria imagem. Assim, consegue ascender para o grupo dos vencedores. E, com o tempo, a mentira fez-se verdade pela fraude, transfigurando, desse modo, o anseio coletivo das elites brasileiras de uma identidade isenta do estigma da mestiçagem. Por isso, Amleto transformou-se num forte defensor dos valores da cultura almejada: a dos vencedores brancos, desmitificando, assim, o mito das três raças. Notemos, então, que esta criação de tramas étnicas está bem realizada por Amleto e performatiza a idéia metaficcional em que o autor de metáforas, imagens, um criador de mundos, um ficcionista refaz a história de tal forma que nos faz refletir: Amleto não seria um ficcionista da própria identidade? Ele não cria uma trama dentro da trama? De caráter livre, torna-se o fio condutor de grande parte da narrativa.

Ainda no capítulo da Guerra do Paraguai, contesta-se o papel do Exército no Brasil e surge a idéia de que o Exército descrito, nesse contexto, como *Guarda Nacional* passe a ser *Guarda do povo*. O narrador chega a fazer alusão à definição constitucional da democracia, de forma inversa e irônica, parodiando: “[...] talvez agora [o exército] compreenda que não pertence aos senhores, mas ao povo, não é a Guarda Nacional, mas a guarda do povo, não é a arma contra o povo, mas a arma

para o povo” (RIBEIRO, 1984, p. 431). A forma de explicitação do narrador deixa clara a idéia de que o Exército tem de ser *Exército do Povo*. O ambiente criado para criticar as Forças Armadas demonstra a força ficcional ubaldiana de “[...] reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p. 157), no contexto de voz que transfigura essa instituição democrática brasileira por excelência: o Exército tido como corpo da nacionalidade.

A idéia é mesmo de contestação discursiva, de buscar, na história, uma forma de preencher vazios da identidade brasileira. Não há mais apagamentos dos fatos, tudo é preenchido por elementos artístico-ficcionais em que “[...] não exatamente pessoas comuns, mas pessoas comuns que poderiam ser consideradas os ancestrais do movimento; não os trabalhadores como tais, porém mais como artistas, sindicalistas, militantes” (BURKE, 1992, p. 46). O herói não é um povo qualquer, ele possui uma história e é, antes de tudo, humano.

Pensando nesse herói e na guerra, somos levados a lembrar um protagonista específico da história no romance *Viva o povo brasileiro*, mas antes recapitulemos uma frase de White (1981 apud HUTCHEON, 1991, p. 160): “[...] o processo de narrativização veio a ser considerado como uma forma essencial de compreensão humana, de imposição do sentido e de coerência formal ao caos dos acontecimentos”. Mediando entre o mundo e os seres humanos, esse contexto narrativo nos apresenta o diferencial de heroísmo. O herói Zé Popó é um exemplo de coletividade, mas não com o mesmo sentido presente no clássico ou no épico, com características além da capacidade humana, sendo semideuses ou protagonistas das epopéias. O que há é uma subversão de conceitos: se o herói épico representa a nação por ser único e singular, o herói pós-moderno representa a nação por ser plural e heterogêneo. O próprio nome Zé representa todos, é o povo brasileiro que enfrenta as lutas da vida cotidiana. Suas atitudes são ideológicas. Apesar de um destino incerto, está em constante evolução e aprendizagem, buscando justiça.

Na guerra, evidencia-se esse papel de herói pós-moderno. O Oficial de Estado de seu batalhão, mais um componente dos dominados, guerreiro do grupo de Maria da Fé, subverte todos os conceitos das valiosas fontes documentais. A Memória da Campanha Paraguaia que foi incorporada ao patrimônio da República, com destaque no imaginário social, transfigura-se em construção imaginária de uma



identidade nacional com base nos episódios de uma guerra diferente de tudo que já havíamos visto até então nos discursos históricos.

Com a ajuda de seus confrades orixás, ele não é um líder como Antônio Conselheiro ou Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes), mas uma criação do autor pela arte, que faz do homem um possuidor de instrumentos de realização espontâneos e, sobretudo heróicos, que só um indivíduo com características humanas fortes e ficcionais é capaz de realizar. Assim, o representante maior desse universo de vitórias e derrotas fez de suas palavras uma desmitificação da unidade: “A vergonha se instalou logo no início da cerimônia, porque Zé Popó se recusou a tomar assento no lugar de honra que lhe haviam destinado e cuja instalação tanto custara ao pai” (RIBEIRO, 1984, p. 479). A homenagem e o diploma de honra ao mérito eram para o coletivo, o povo brasileiro, a quem Popó simboliza.

O jogo de alteridade constrói uma memória coletiva de nações que se confrontam. Vale lembrar que Zé Popó não deixou de citar a contribuição de todos os que participaram da guerra, inclusive os paraguaios, afinal “[...] eram heróis todos os que suportaram o medo, a doença, a fome, o cansaço, a lama, os piolhos, as moscas, os percevejos, os carrapatos, as mutucas, o frio, a desesperança, a dor, a indiferença, a injustiça, a mutilação” (RIBEIRO, 1984, p. 483). Por não terem nascido heróis, eram, antes de tudo, seres humanos.

O personagem surpreende os seus interlocutores mais uma vez, constatando a condição humana na guerra. Quando lhe perguntam qual havia sido a imagem mais marcante daquela guerra, ele responde: “[...] as bicheiras. Sim, as bicheiras, falou com simplicidade” (RIBEIRO, 1984, p. 480). O caos humano era sustentado por aquelas larvas que formigavam em todas as partes do corpo daqueles homens em decomposição, e o que era pior, ainda vivos, esperando a morte chegar. Imagens assim eram muito mais presentes na mente de Popó do que quaisquer outras. “A morte é então uma longa e dolorosa história, e não apenas o drama da hora fatal; é ‘uma espécie de definhamento melancólico’” (BACHELARD, 1997, p.57). Morte e guerra imbricadas no discurso ubaldiano revelam ao leitor, por meio da memória/discurso de Popó, imagens que fazem brotar, a cada leitura, descobertas sobre acontecimentos que envolvem uma nação que, na historiografia, jamais ouviu declarações tão perturbadoras, propostas por esse transe místico e mítico, essa leitura descompromissada e subversiva.

Na relação entre guerra e herói, outro elemento curioso é o processo de descristalização do mito da coragem. Como ícones de uma guerra, os soldados relacionam-se mais com o medo do que com a coragem. É importante lembrar que, no pensamento medieval, “[...] a coragem [...] tornou-se a virtude política por excelência, e só aqueles que a possuíam podiam ser admitidos a uma associação dotada de conteúdo e finalidade políticos e que por isso mesmo transcendia o mero companheirismo imposto a todos – escravos, bárbaros e gregos – pelas exigências da vida”<sup>8</sup> (ARENDDT, 1987, p. 46). A partir daí surge o mito em torno do sentimento que domina o soldado guerrilheiro. Em *Viva o povo brasileiro*, esse mito é questionado e problematizado, inserindo, assim, o paradoxo pós-moderno. Exemplo disso pode ser visto no evento solene em homenagem a Zé Popó, em que se destaca o valor de um ato de bravura, de abnegação e heroísmo. Em resposta a seu pai, João Popó, o herói, fala sobre sentimento que o soldado tem na hora do combate em defesa da Pátria. No pronunciamento do herói, sobre esse sentimento, os interlocutores espantam-se com a resposta, que nega o suposto sentimento de coragem:

Mesmo depois de muitas horas de combate, mesmo depois de anos de guerra, o que se sentia era medo, todas as vezes. Combatia-se apesar do medo, porque o inimigo também tinha medo e porque os bons oficiais, que da mesma forma tinham medo, davam o exemplo fingindo corajosamente não ter medo (RIBEIRO, 1984, p. 481).

A coragem, realmente, não seria uma resposta condizente com o contexto da narrativa ubaldiana, pois o senso comum não seria adequado para caracterizar os feitos heróicos produzidos em *Viva o povo brasileiro*, especificamente na história da Guerra do Paraguai. As palavras estão vivas e, no discurso, nos revelam um novo mundo, um mundo transfigurado.

---

<sup>8</sup> Eduard Meyer (1898 apud ARENDT, 1987, p. 46) cita o poema de Híbias para enfatizar que a coragem serve para diferenciar o homem livre do escravo, assim diz o poema: “[...] minha riqueza é a lança e a espada e o belo escudo... Mas aqueles que não ousam valer-se da lança e da espada e do belo escudo que protege o corpo, prostraram-se de joelhos, assombrados, e me chamam de Senhor e Grande Rei”.

## 1.2 O Brasil como espaço poético

Tendo como ponto de partida a negação do que seja, historicamente, a formação da nação brasileira, a arte nos possibilita transcender um país marcado pelas diferenças culturais, étnicas e raciais, para chegarmos ao *espaço novo* ou ao *novo mundo*. O espaço ubaldiano relaciona-se com o espaço poético de Gaston Bachelard (1993, p. 25), pois “[...] todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa”. A casa, no seu sentido poético, simbólico, é um espaço habitado e remete-nos à casa/pátria descrita em *Viva o povo brasileiro* de forma imaginária, em que seres humanos, cuja consciência sonhadora está voltada para lutas que deixaram de ser vãs, ganham uma conotação metafórica, diferente do *real*.

Na ótica da poética bachelardiana, o Brasil transforma-se em casa nova e o passado revive apenas no sonho e por meio da arte. Sem falar que, “[...] a casa [pátria] abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1993, p. 26). E, neste estudo, a nossa casa chama-se Brasil, apesar de a história ter acontecido no recôncavo baiano, mas, por meio de um processo metonímico, somos remetidos à figura da nação como todo. Assim, a Bahia pode ser lida como representação do Brasil por inteiro.

Para estabelecer um paralelo entre realidade e ficção com o intuito de compreendermos melhor a casa/pátria descrita por João Ubaldo Ribeiro, isentando-a de ser apreendida como símbolo do que teria acontecido no Brasil ao longo dos anos, apresentamos do lado exterior à obra, fora da ficção, um povo silenciado política e ideologicamente, que se submeteu aos atos de indivíduos de outras nacionalidades: portugueses, espanhóis, italianos, holandeses, franceses.

Na construção textual, sobretudo poética, de *Viva o povo brasileiro*, vozes ecoam estabelecendo relações semânticas com discursos que se entrecruzam. Reconstrói-se, assim, a trajetória de uma nação. A verdade, seja ela histórica ou não, deixa de ser espaço construtor de saberes científicos para ser apenas arte. Os acontecimentos são narrados como se houvessem realmente acontecido, mas a voz que é dada ao discurso do passado se dissolve em meio a uma reinvenção da história oficial. Assim sendo, temos “[...] a escrita da história e a escrita do romance unidas na escrita de uma vida que só pode ser nossa se nos encarregarmos da vida do outro” (FUENTES, 2007, p. 84). Contudo, há na obra em exame, um modelo de

herói coletivo que recria a nação. Trata-se da representação identitária do povo brasileiro, que revela um grande significado nacional desde o título. Ali, os brasileiros, nação miscigenada, são personagens em ação, ligados às suas raízes de forma heróica. Vale lembrar que, de acordo com Buarque de Holanda (1995, p. 23), “[...] só o próprio povo, tomando iniciativa, poderá cuidar do seu destino”. Esse povo, sendo personagem de uma criação literária pós-moderna, consegue mudar seus destinos, reverter o jogo, construindo uma história não do ponto de vista exclusivo da cultura e ideologia européias, mas de um ponto de vista plural, em que discursos se cruzam e se convertem numa explosão híbrida.

Contudo, a história narrada em *Viva o povo brasileiro* é a própria história de um povo, não tido como *ralé* ou *plebe*, mas como “[...] o conjunto de pessoas que constituem o corpo de uma nação” (BERND, 2003, p. 87). E, na obra de arte em estudo, a representação de sonhos e de valores perdidos pelo caminho é transfigurada por interpretações cotidianas de um país, incluindo os problemas da sociedade brasileira ao longo do século XX: processos de modernização fragmentada, descontínua, desordenada e de desigual distribuição socioeconômica e cultural.

Cria-se outro ambiente propício à reavaliação da identidade nacional brasileira, à reflexão e auto-reflexão sobre a composição étnica do Brasil em bases distintas das tradicionais eurocêntricas. O importante é que os episódios acontecem e a história é narrada em um cenário onde personagens definem o tecido social e provocam transformações. Afinal, como já foi dito e redito, a epígrafe de *Viva o povo brasileiro* nos confirma: “O segredo é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias” (RIBEIRO, 1984, p. 3). E, será com base, prioritariamente, na história ficcional, puramente artística, que a investigação será posta à prova.

O foco dessa tarefa investigativa não é o que já foi dito ou escrito, mas a natureza e a criação cósmica das incertezas geradas pelo diálogo do romance com o passado, com a tradição, refazendo-a mediante ato criativo, só que de modo diferente. Isso nos faz pensar a respeito do que diz Carlos Fuentes (2007, p. 28) sobre como devemos ver o romance: “[...] não só como encontro de personagens, mas como encontro de linguagens, de tempos históricos distantes e de civilizações que, de outra maneira, não teriam oportunidade de relacionar-se”. Assim, em *Viva o povo brasileiro*, temos um passado que se abre, mostrando-nos relações com outros textos que o atravessam, não como via de mão única, mas como revalorização de

outro espaço de ruptura, formando a intertextualidade. Caracteriza-se, perfeitamente, como paródia, pois esta reintegra em seu *corpus* outra composição literária, subvertendo-a criticamente de forma carnalizante, ou como define Lima (1989, p. 43): “É como um o contracanto, o que se ouve ao lado”. A antropofagia realizada pelo caboco Capiroba bem a exemplifica no texto e expressa mais uma característica do romance pós-moderno.

O que poderia ter acontecido ganha existência por meio de uma história avessa. No jogo discursivo ubaldiano, mediante a perspectiva de vida dos brasileiros, tudo se move na base do retorno às origens para apagar-se na memória do passado e fazer nascer um universo de sonhos totalmente voltado para o futuro, como mesmo disse Fuentes (2007, p. 28): “*Aberta para o futuro*. Obviamente, o romance sempre se dirigiu ao por vir”. A canastra, como símbolo de todo esse desejo utópico, fortalece tais propostas teóricas e cria a *Irmandade do Povo Brasileiro*, inspirada no candomblé, um culto afro-brasileiro advindo do sincretismo religioso estabelecido no Brasil na época da colonização. O processo transfigurativo oferece suporte para mudarmos o rumo das coisas, o que nos remete a uma mesma família, a um mesmo povo, a uma única nação, a um único Brasil. A identidade é a do povo brasileiro. Sem falar que “[...] a sociedade civil merece um romance [como *Viva o povo brasileiro*], porque um romance é parte do fato de viver, de habitar uma cidade [um país] e fazê-la humana” (FUENTES, 2007, p. 132). Exatamente assim, explode uma confluência de costumes, hábitos e crenças que buscam equilíbrio permanente.

Assim, o monstro representado pelas atrocidades de apagamento étnico e cultural, transfigura-se em essência humana coletiva, interligada pelo ser brasileiro. “A geografia do romance nos diz que nossa humanidade não vive na gelada abstração de separado, mas no latejo cálido de uma variedade infernal que nos diz: Não somos ainda. Estamos sendo” (FUENTES, 2007, p. 189). Nesse sentido, o que temos é uma obra que deixa uma incógnita, mas como afirma o conhecido ditado africano: “Quem não sabe para onde vai, deve buscar se lembrar de onde veio”, mesmo que seja no imaginário de um texto poético.

A concepção do poético no processo criativo do romance enfrenta as controvérsias sobre prosa e poesia, por isso buscamos em Massaud Moisés (2007, p. 21) um esclarecimento:

[...] as perguntas entre prosa e poesia, quer sejam entendidas como soluções formais, quer como categorias intrínsecas, remontam à Antiguidade greco-latina. Claro, naquele tempo os nexos eram não só nebulosos como involuntários. Como a prosa literária é posterior à poesia, foi pela transferência de predicados dessa última que a outra se constituiu.

Para nos fazer acreditar que nada surge assim de repente, as propostas teóricas distantes e douradoras vivem num eterno retorno, porém sofrem revisitamentos semânticos, pois “[...] até o século XVIII, a mescla dos gêneros é mais de natureza formal, decorrente da idéia, errônea, de que a poesia se identifica pelo uso do verso” (MOISÉS, 2007, p. 22). No século XIX, livramos-nos de possíveis restrições formais e “[...] o século XX prolongará, com todas as mudanças de rumo decretadas pelo advento das vanguardas, a aliança entre a prosa e poesia” (MOISÉS, 2007, p. 22). Em resumo, o nosso traçado de objeto artístico é para não deixar dúvida quanto ao inovador destino que o autor de *Viva o povo brasileiro* deu à nossa identidade, além de romance ficcional precisa ser poético, o que é totalmente possível. Prevaecem a imaginação e a fantasia.

Para nos certificarmos da existência do poético na obra em estudo, examinemos um momento marcante em que Patrício Macário passa por um processo de devaneio e revela que está inserido num mundo imaginário, o da obra de arte:

[...] alçou –se no ar em direção ao infinito, onde se achou num lugar escuro em que todas as coisas tinham cores, não havia calor mas não fazia frio e todas as distâncias podiam ser cobertas pelo pensamento. [...] Ah, meninos e meninas, que coisas tão bonitas estão aqui passando, por que não se vêem essas coisas? Me devolveram os olhos de menino e assim posso ser sábio. Me deram asas e assim posso navegar entre as estrelas e pressentir o Absoluto e ter Fé, não só por dom como por conquista. As almas, as almas, as almas! As almas! Eu! Nós! Todos! Eu! As almas! Nós e eu! As almas! A alma! (RIBEIRO, 1984, p. 609-610).

O sonho de Macário é transformado em espetáculo de liberdade, em que o pequeno artista renasce como autor e como personagem, cumprindo seu destino no palco metafísico do sonho. O conhecimento o faz ter fé e esperança de que algo pode mudar um dia, e a repetição da palavra alma, indo do plural para o singular, enfatiza essa idéia. Para Massaud Moisés, “[...] na verdade, tudo é objeto do conhecimento, seja pertencente ao plano macrocósmico (o Universo), seja pertencente ao plano microcósmico (o Homem), seja imaterial, seja sensível, seja inteligível” (2003, p. 29). A imaginação artística da personagem também é fruto do

conhecimento, ou melhor, “[...] a imaginação é o nome do conhecimento na literatura e na arte” (FUENTES, 2007, p. 19). E, por meio desse processo, a referência à encarnação intensifica a existência do ser humano, fazendo-o se transformar em um: o povo brasileiro.

Essa capacidade de unir sonho e realidade no espaço da imaginação poética é a mesma que tem o fenômeno literário de unir o fictício e o real pela linguagem. A experiência de Patrício Macário pode ser chamada, especificamente, de imaginação difluente ou imaginação criadora que, segundo Massaud Moisés (2003, p. 40), é

[...] quando se opera o desdobramento das imagens em outras na mente do escritor, não sem estabelecer nexos apertados entre si, obedientes a uma ordem não-lógica, numa seqüência teoricamente sem desfecho, mas sempre guardando vestígios de referencialidade original; embora atenuado, o liame com a realidade permanece; inscrevem-se no seu perímetro os sonhos, os devaneios, as visões, enfim o chamado reino da fantasia.

A obra em estudo revela-nos que, com seus traços poéticos, consegue provar que o espaço do sonho e do conhecimento pode invadir a realidade. Neste caso, numa visão híbrida e mestiça, produz-se “[...] a transfiguração da realidade em novos sistemas e sínteses, dotados de leis e normas, próprios do reino estético ou da ficção” (MOISÉS, 2003, p. 40). Essa afirmação só reafirma nossa interpretação: a estrutura de um Brasil unificado e homogêneo está fora do centro, porque *Viva o povo brasileiro* nos traz a visão de um paraíso caleidoscópico com suas enfermidades e positivities.

Neste processo tessitural, os limites da ficção são instigados a mostrar que algo inusitado acontece sob um diálogo truncado na história do Brasil, na qual a identidade do povo brasileiro não é vista como elemento fixo, estável, mas aberta às propostas de quem pertence e quem não pertence ao universo da nação. Mostram ainda que aspectos seriam fixos e imutáveis, conforme a historiografia do Brasil, os quais, na visão poética do texto, ganham outra dimensão.

Essa nova dimensão se manifesta quando passamos a acreditar que o texto literário é um objeto artístico que tem a palavra como seu pincel. Assim, podemos pintar a prosa, tendo-a como forma literária favorita de nossa própria sociedade, como a representação do mundo pós-moderno ou contemporâneo. Desse modo, a obra *Viva o povo brasileiro* favorece um estudo que não encontra respostas nos estereótipos de um mundo meramente coisificado, pois a reificação aqui é muito

mais que isso, assemelha-se ao que diz o poema *Magia*, de Rilke (1950 apud ARENDT, 1987, p. 182): “[...] a reificação é algo mais que mera transformação; é a transfiguração, verdadeira metamorfose, como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinzas pudessem irromper em chamas”. E é exatamente a transfiguração que nos remete ao *reconhecimento de cruzamentos* que tanto desejamos e renasce a cada página, rompendo com ímpeto as barreiras impostas.

Nosso interesse em reconhecer, na arte criada por João Ubaldo Ribeiro, um perfil da verdadeira arte é o que torna nosso mundo diferente e a maioria de seus problemas relativamente nossos. Caem por terra problemas relacionados com história, religião, política, cultura, sociedade, economia. O livro *Viva o povo brasileiro* traz à tona desafios travados há anos e que nós, brasileiros, nunca conseguimos enfrentá-los, mas a imaginação artística do leitor é desafiada a mergulhar numa experiência virtual,<sup>9</sup> infinitamente grande. A história é de muitas almas: almas que se encarnam e almas que vivem em busca de confrontos e lutas, que não desistem nunca. “As alminhas agora tiritando no frio infinito do cosmos, que as balança como as arraias empinadas pelos meninos de que têm saudades” (RIBEIRO, 1984, p. 673) poderão assumir novos corpos, criar novos heróis, outros brasileiros. Como diz Bachelard (1993, p. 6), “[...] a alma [sobretudo a brasileira] está de vigília, sem tensão, repousada e ativa”. A existência humana é mais do que nunca fortalecida, duplamente, pela alma e pela arte.

Observando o Brasil de outro ponto de vista, deve-se lembrar de que, além de sua superioridade, as almas afirmam sua presença, principalmente numa imagem poética, além disso, segundo Bachelard (1993, p.6) “Pierre-Jean Jouve escreve: ‘a poesia é uma alma inaugurando uma forma’”. E esta forma revela-nos os mistérios da vida de um povo representado por uma segunda linhagem, a dos dominados, pois somente os componentes desse cenário são almas encarnadas, de vozes ativas, que se transfiguram na

[...] voz de nossa própria humanidade revelada nas fronteiras esquecidas da consciência. Provém de tempos múltiplos e de espaços longínquos. Mas cria conosco, o terreno comum onde os excluídos podem juntar-se e contar as histórias proibidas pelos excludores. (FUENTES, 2007, p. 189).

---

<sup>9</sup> Termo utilizado por Susanne Langer (2003) para se referir à arte, seja qual for o seu segmento, e que adotamos em relação à narrativa ubaldiana como oposição ao real no sentido de histórico. Portanto, o virtual está diretamente ligado ao artístico-ficcional.



Lembre-mo-nos, pois, da história do cego Faustino, que “[...] era de fato comprida, porque começava quando o mundo foi feito, antes do descobrimento do Brasil” (RIBEIRO, 1984, p. 514). Como parte desse *terreno comum*, Faustino confirma os acontecimentos da narrativa até a data de 29 de fevereiro de 1890, mas sob o viés do discurso oral, desdizendo a história oficial: “a História dos livros é tão inventada quanto a dos jornais, onde se lê cada peta de arrepiar os cabelos” (RIBEIRO, 1984, p. 515). E ainda questiona esta mesma escrita: “Alguém que tenha o conhecimento da escrita pega de pena e tinteiro para botar no papel o que não lhe interessa?” (RIBEIRO, 1984, p. 515). Fala do jogo de interesses presente no discurso histórico, ressaltando as injustiças e lutas do povo, desde o Barão de Pirapuama, com seu falso heroísmo, até a guerreira Maria da Fé, exemplo de liberdade e justiça.

Por essa razão, o processo de criação cósmica, poética, cria-se com base na delegação de vozes, em que diversos heróis, como o cego Faustino, expõem suas idéias publicamente, de modo eloqüente, fazendo com que a oratória assuma um papel importante na construção de ideais identitários em que o povo é reverenciado, visto: “[...] que o povo pensa, que o povo pulsa, que o povo tem uma cabeça que transcende as cabeças dos indivíduos, que não poderá ser exterminado, mesmo que façam tudo para isso, como fazem e farão” (RIBEIRO, 1984, p.662). Então, segundo o contexto do livro, acreditamos como Arendt (1987, p. 201) que “[...] o mito popular de um ‘homem forte’ que, isolado dos outros, deve sua força ao fato de estar só, é mera superstição”. Assim, o *Espírito do Homem* alcança dimensões progressivas, à medida que se fala do Brasil como país de misturas raciais, que traz à sociedade brasileira uma diversidade cultural capaz de transpor os limites da historiografia e universalizar-se.

A obra em questão é romance pleno de poesia, sendo este “[...] o território onde toda afirmação se transforma em verdade. A revolução também é a irmã da poesia” (FUENTES, 2007, p. 121) e sua significação é o sentimento formulado, não segundo as teorias sociológicas ou psicológicas; sua meta, neste estudo, será revisitada pelos elementos mais diversos de uma composição literária. Não há barreiras entre as formas coerentes da linguagem e os sentimentos elaborados pela metaforização dos fatos, que logo viram acontecimentos imaginários, porque, como diz o próprio cego Faustino, “[...] muitos dos que escrevem livros mentem mais do que os que contam história de Trancoso” (RIBEIRO, 1984, p. 515). Então, a verdade também passa a ser problematizada e até ironizada: “Porém esta história que eu vou contar,

disse o cego, é verdade, tão certo como Deus está no céu” (RIBEIRO, 1984, p. 516). Sendo assim, o objetivo, puramente ficcional a ser alcançado não se limita aos artifícios retóricos, mas aos elementos de uma estrutura que fala por si só e cria, por meio de uma narrativa, o retrato de um povo. Este, preso aos entraves de uma sociedade dividida, se liberta e consegue estabelecer, numa ordem simbólica, conhecimentos que serão transmitidos de uns para os outros até que se forme a Irmandade do Povo Brasileiro.

O povo brasileiro sonhador é usado, como instrumento do artista, para a construção do romance. Esses brasileiros, como

[...] todos os seres humanos, desde sempre, aspiram ao idílio, a esse jardim onde cantam os rouxinóis, a esse reino da harmonia onde o mundo não se ergue alienado contra o homem e o homem contra os demais homens são, pelo contrário, feitos de uma mesma matéria e onde o fogo que brilha nas estrelas é o mesmo que ilumina as almas [brasileiras]. (KUNDERA apud FUENTES, 2007, p. 118).

Para Susanne Langer (2003), um romancista tem a pretensão de criar uma experiência virtual, permeada de forma e expressão, em que qualquer problema *moderno* é menor que os desejos e sonhos da vida humana em si. Sendo assim, as aspirações e anseios da nação brasileira assumem máxima importância para a compreensão do todo do objeto artístico *Viva o povo brasileiro*, como fonte criadora da identidade brasileira.

O mundo da arte, na obra em questão, é construído sob uma multiplicidade de acontecimentos e personagens, os quais não nos revelam explicitamente o que vai acontecer. Tudo é imprevisível, ou como afirma Humberto Eco (1994, p. 9): “Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas”. Ao preenchermos tais lacunas, o que encontramos são proposições contrárias à realidade histórica, e isso nos faz buscar comprovações em teorias literárias como as de Humberto Eco (2003). Os livros de História dizem-nos que D. Pedro respondeu negativamente aos chamados de Portugal e proclamou: *Se é para o bem de todos e felicidade geral da nação, diga ao povo que fico* e que a abolição da escravatura aconteceu em 13 de maio de 1888, com a lei Áurea decretada pela Princesa Isabel. Contudo, são informações divergentes e passíveis de revisamentos.

No universo de *Viva o povo brasileiro*, ao contrário, Dafé ingressa na luta revolucionária por justiça social e liberdade; Zé Popó foi o grande herói da Guerra do Paraguai; Dadinha e Patrício Macário morreram aos 100 anos de idade e “[...] permanecerão verdadeiras, eternamente e nunca poderão ser refutadas por ninguém” (ECO, 2003, p. 12-13). Então, verdades como essas eternizam-se e, sobretudo, são verossímeis, porque ocupam espaço imaginário-simbólico.

Olhemos, entretanto, com o olhar de leitores-modelo<sup>10</sup> para enxergarmos atrás do que está escrito e descobriremos muito mais que apenas informações. Tal convite investigativo ganhará consistência quando sistemas culturais sígnicos, de invenções peculiares à narrativa em estudo e de construções lingüístico-ideológicas, numa ordem discursiva diferente da História, problematize o passado e com ele suas figuras periféricas, nas quais se evidencia o reconhecimento da pluralidade e da diferença imbricadas na metáfora da nação brasileira.

A história de *Viva o povo Brasileiro*, por não obedecer a nenhuma diacronia de acontecimentos e manifestar, claramente, ausência da lógica factual, constrói episódios reunidos e selecionados conforme um arranjo muito comum em qualquer forma de arte, seja na música, na dança, no teatro, na arquitetura ou até mesmo na tela. Mas essa forma, no

[...] romance é uma busca verbal do que espera para ser escrito. Mas não só o que diz respeito a uma realidade quantificável, mensurável, conhecida, visível, mas sobretudo o que diz respeito a uma realidade invisível, fugidia, desconhecida, caótica, marginalizada e, amiúde, intolerável, falaz e até desleal. (FUENTES, 2007, p. 30).

Como poderíamos condenar Amleto por suas atitudes ao negar a identidade brasileira e se transferir para o lado da civilização branca, se o conflito identitário precisa acontecer e dar sentido à intriga? Assim, contraditoriamente, os processos de formação identitária, temática primordial do conteúdo da obra em estudo e tão cara à construção de uma nação democrática e justa, resultam de uma sociedade ficcional tomada pelo sentimento de efemeridade, impresso pela história da violência

---

<sup>10</sup> Termo utilizado por Umberto Eco em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (2006), significando o desafio enfrentado pelo leitor de inferir do texto suas implicitudes; a partir daí ele assume a responsabilidade de não ser um leitor comum, mas aquele que desvenda os mistérios do mundo ficcional.

cultural, da dominação e das diversas vicissitudes da vida,<sup>11</sup> metaforizada pelo cenário escolhido: o Recôncavo Baiano/Ilha de Itaparica – Bahia/Brasil.

Retomando Langer (2003), no que se refere à arte, a certeza da experiência real que envolve todo o processo de criação da nação brasileira, em sua relação com a obra aqui conferida, só nos faz acreditar mais ainda na grandiosidade e certeza da *viveza* de uma história. As palavras criadas a partir da vida virtual (universo artístico) apagam fios do passado para tecer efeitos de vozes discursivas que geram uma retórica revolucionária, de um tecido completo, entre passado, presente e futuro. Nela os heróis (o povo brasileiro) são figuras artísticas desenhadas por João Ubaldo Ribeiro, que estão unidas pelo fio condutor de símbolos, cuja investigação é um recurso para o desvendamento do baú de segredos (a canastra) que exploraremos no terceiro capítulo.

---

<sup>11</sup> O sentido de vida explicitado é, de acordo com a teoria de Langer (2003), um processo social estabelecido pela tríade semântica dos acontecimentos, dos encontros e daquilo com que se tem de lutar. Viver, então, nesse contexto assume o aspecto produtor de ações que estabelecem uma luta constante com o ser e o estar no mundo.

## 2 A TRANSFIGURAÇÃO IDENTITÁRIA BRASILEIRA

Tudo é possível em um espaço romanesco que não tem limites e nem fronteiras. Transformações podem acontecer com seres humanos que excedem o limite da própria existência, que desde o Iluminismo vêm sofrendo intensos questionamentos muito bem sinalizados por Stuart Hall (2005). E, em se tratando de identidade, essas possibilidades se ampliam, criando outras formas de se pensar o sujeito. O desafio está, primeiramente, em romper as armadilhas que envolvem o conceito de identidade, conforme observa Zilá Bernd (2003, p. 21):

O conceito de identidade carrega consigo armadilhas, sendo que a mais perigosa delas é o risco de que o anseio legítimo de afirmação identitária, como a negritude, por exemplo, [presença marcante em *Viva o povo brasileiro*] se transforme em um sistema de vasos estanques, originando cristalizações discursivas, criando cordões de isolamento entre cidadãos, ou condenando à morte a literariedade (quando se trata de expressar a identidade através de textos literários).

João Ubaldo Ribeiro, audaciosamente, consegue transfigurar essa complexa problemática da formação da identidade brasileira. A ótica eurocêntrica distancia-se do contexto do livro e os *cordões de isolamento* são rompidos pela ótica discursiva de mediações entre o mundo e os seres humanos, sendo estes todos brasileiros.

É fato que, desde a descoberta do Brasil, sofremos por questões que envolvem a nossa formação nacional. Agora temos a chance de reverter esse jogo. Oprimidos e opressores, colonizados e colonizadores, não importa o vocábulo de identificação, o mais importante é saber como cada personagem consegue ser ação, voz e força ao mesmo tempo, em uma narrativa inovadora, pós-moderna e contemporânea. A tríade índio-negro-branco confronta ideais com visões de mundo e culturas diferentes, que transformam meras raças em cultura brasileira.

Mesmo com resquícios de associações com a cultura européia, especialmente a portuguesa, uma nação mestiça se forma com outra perspectiva, sobretudo ficcional, a de um povo que pensa assim:

Venceriam nada, nunca venceriam, nunca lhe tirariam a ventura de viver como sempre quisera viver, no meio de sua terra, falando suas palavras, comendo sua comida, sabendo de suas respostas, não vendo em ninguém um estranho, tudo como deve ser no mundo, tudo no mundo exatamente como deve ser. (RIBEIRO, 1984, p. 551).

O universo de certezas produzidas pelo ser brasileiro e poder viver isso cria uma marca identitária presente em cada personagem que acredita na possibilidade de outra vida. “Ainda não estava como devia ser, mas se tornaria no que devia ser e o dia em que isso ia acontecer não se encontrava longe, mas até perto, muito perto” (RIBEIRO, 1984, p. 551). A idéia de que a chegada dos portugueses trouxe a civilidade aos brasileiros se embrenha por caminhos em que a organicidade imaginária dos fatos é de esperança e fé, em que cada episódio da história do Brasil traça perfis de indivíduos que transfiguram a idéia de ser individual, porque o laço une o brasileiro ao seu país e, por sua vez, o diferencia do grupo opressor, fazendo-o acreditar que:

Vocês [os opressores] não podem nos ensinar nada, porque não querem ensinar, pois todo ensino requer que quem ensine também aprenda e vocês não querem aprender, querem impor, vocês querem moldar, vocês só querem dominar (RIBEIRO, 1984, p. 564-565).

O processo de dominação é questionado, pois o que interessa aos personagens brasileiros é evoluir e aprender, cruzando-se tanto no plano da etnia quanto no plano do espírito. O “Espírito do Homem, erradio mais cheio de esperança” (RIBEIRO, 1984, p. 673), num processo de encarnação consecutiva, produz e problematiza a identidade nacional, criando um paradoxo entre a seriedade e a ironia. “Isto está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 2005, p. 9). Então, essa idéia de solidez e unicidade presente em diversas leituras, seja de antropólogos, sociólogos, historiadores ou romancistas, neste caso se transfigura para produzir seres humanos diferentes, que adotam determinados padrões de ser e de agir em sociedade.

O Estado pode ter tido interesse em eternizar e oficializar a história do Brasil com a produção artística que contasse a história de acordo com os interesses e valores da elite dominante. Agora, no universo da obra estudada, esses fatores são problematizados como sendo parte de um passado de consciência racista, pois os eventos narrados são capazes de revelar-nos a transfiguração de meros fatos em pura exposição crítica, e principalmente imaginária, das diferenças sociais, econômicas e culturais que representam o Brasil e criam outra identidade.

Esse processo criativo nos remete ao pensamento de Susanne Langer sobre o texto literário: “Toda obra literária bem-sucedida é inteiramente uma criação, não

importando quais as realidades que serviram como seus modelos, ou quais as estipulações que embasaram sua armação. É uma *ilusão de experiência*” (2003, p. 254). Evidentemente, no texto ficcional *Viva o povo brasileiro*, há acontecimentos em que os limites de procura legítima por uma identidade são rompidos por conflitos identitários de sujeitos marcados pelas barreiras socioculturais e étnicas. Ao inventar um povo e, conseqüentemente, um país, este terá de ser lugar de surpresas e descobertas, aquele uma incógnita ou enigma a ser decifrado a cada nova leitura. Assim, sentimo-nos instigados, no enfretamento com a obra ubaldiana, pelo fenômeno da identidade.

Ao tratarmos dessas inquietações relativas ao processo de formação da identidade, cada vez mais constantes na contemporaneidade, vislumbramos em estudos como os de Stuart Hall uma instabilidade subjetiva, cujo processo de formação pode ser melhor denominado como identificações,<sup>12</sup> que serão estudadas, nesta pesquisa, por meio da identidade. Esta identidade ainda enfrenta divergências, contudo “[...] as tendências [identitárias] são demasiadamente recentes e ambíguas” (HALL, 2005, p. 8). Assim sendo, o olhar direcionado para o fenômeno identitário tem como foco uma crise, em que os modos de reconhecimento do poder propõem um deslocamento de valores em que já não existem hierarquias, o que há é uma identidade construída nas ambivalências, entrecruzando as linguagens. Procura-se exorcizar o outro, reconhecendo a participação do outro no eu: “Viva nós que não somos de ninguém, viva nós que queremos liberdade para nós e não para os nossos donos” (RIBEIRO, 1984, p. 425). Essa participação anula-se, por isso é posta em desconfiança por nós e problematizada ainda pelas distintas procedências sociais de inúmeros personagens que, no universo ficcional, serão peças de um quebra-cabeça cuja desmontagem se dará por meio de discursos.

Ao tratar da identidade, Homi Bhabha (1998) deixa clara a idéia de que a identidade nacional está, necessariamente, marcada pela posição do sujeito em sua sociedade e suas relações de gênero, contexto e cultura. Apaga-se, contudo, uma identidade homogênea, constante e linear, para o surgimento de uma nação marcada sempre pelas diferenças culturais, pela maneira de repensar o espaço da cultura com base na ambivalência. Esses sentimentos de oposição são vistos em

---

<sup>12</sup> Termo proposto por Stuart Hall (2005) ao tratar da identidade cultural na pós-modernidade.

*Viva o povo brasileiro* nos seguintes pólos: o brasileiro como “europeu transplantado” e o brasileiro marcado pela diferença:

Cria [a Europa] condições orgânicas propícias à prática do trabalho superior e da invenção, quer técnica, quer artística, como coíbe o sensualismo modorrento dos negros, índios, mestiços e outros habitantes dos climas quentes, até mesmo os brancos que não logrem vencer, pela pura força do espírito civilizado europeu, as avassaladoras pressões do meio físico. Assim, enquanto um se fortalece e engrandece, o outro se enfraquece e se envilece. (RIBEIRO, 1984, p. 468).

Nesse contexto de polaridade prevalece uma etnia, a ibérica, que se confronta com a marca cultural das matrizes étnicas dos brasileiros: “Ao preto ela [Maria da Fé] ensinou a ter orgulho de ser preto, com todas as coisas da pretidão, do cabelo à fala. Ao índio ela ensinou a mesma coisa. Ao povo, a mesma coisa, bem como que o povo é que é o dono do Brasil” (RIBEIRO, 1984, p. 519). Esse modo de ser brasileiro é que prevalece e faz com que o povo (re)descubra a sua cultura, os seus valores e a sua auto-afirmação.

Dessa forma, como teoriza Stuart Hall (2005), não há conceito fixo ou absoluto de identidade que exista anteriormente à linguagem ou fora dela, o que há é liberdade de problematizar, apresentar concepções que revelem o que se pretende em relação ao papel do sujeito em sua sociedade. Essas mesmas concepções de identidade levantadas pelo autor é que nos apresentam três sujeitos. Primeiro, temos o sujeito do Iluminismo: um ser humano centrado, unificado, no qual o eu representa a própria identidade, “[...] permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou ‘idêntico’ a ele – ao longo da existência do indivíduo” (HALL, 2005, p. 11), só ele, a figura masculina, e mais ninguém. O segundo é o sujeito sociológico, formado com base em uma relação estável com o outro, “[...] formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’” (HALL, 2005, p. 11), na qual o eu e a identidade interagem. Por último, temos o sujeito pós-moderno: fragmentado e possuidor de várias identidades que não são fixas, essenciais ou permanentes, mas sujeitas a modificações que dependem das formas de representação cultural que regem o sistema sociopolítico no qual estão inseridas. Assim, “[...] o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, torna-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2005, p. 12). Historicamente, temos sujeitos de identidades contraditórias rumando em direções incertas e questionáveis.



Ao adentrarmos na obra em questão, buscando aplicar as teorias mencionadas, percebemos uma mescla das três concepções de sujeito que rompe com a visão paradisíaca do que o Brasil significava para os primeiros colonizadores e viajantes. Coloca-se em movimento a identidade nacional e cultural brasileira, com ênfase na existência de um personagem iluminista:

[...] que faz o Senhor Barão aqui? Que faz ele? Qual a sua missão? Pois eu mesmo [voz do Cônego], *data vênia*, respondo-vos. O que faz ele aqui é lutar contra sua inclinação natural de homem superior e forcejar, premido pelas carências deste país, contra as acabrunhantes dificuldades do meio e das condições existentes. (RIBEIRO, 1984, p. 121).

Sabemos, entretanto, que o Barão é todo razão, por isso individualista e incapaz de enxergar o restante do país como parte da nação, que acredita, européia.

Na seqüência, passamos ao sujeito sociológico, que tem uma complexidade moderna, de uma dinâmica cultural de produção e artifícios que questionam a autonomia mantida na figura do Barão de Pirapuama, por meio da interação da protagonista Maria da Fé com a sociedade:

Dafé se admirou de haver tanta ciência naquela gente comum, se admirou também de nunca ter visto nos livros que pessoas como essas pudessem possuir conhecimentos e habilidades tão bonitos, achou até mesmo a mãe uma desconhecida, misteriosa e distante, em seu saber antes nunca testemunhando. Quantos estudos não haveria ali, como ficavam bonitos fazendo ali suas tarefas, agora também ela ia ser pescadora! (RIBEIRO, 1984, p. 318).

Por acreditar nessa relação, Dafé, uma representante feminina, mantém uma essência interior não centrada no eu e, sim, no nós, estabelecendo um constante e contínuo diálogo com o mundo exterior do povo brasileiro e, conseqüentemente, com a construção da identidade. Esse movimento revolucionário está presente na maior parte da narrativa, num contexto de grupo e normas coletivas que Hall (2005) chama de mundo público e mundo pessoal.

Na obra em estudo, há questões polêmicas de caráter inconcluso, relativas à formação da identidade cultural brasileira. Nos últimos capítulos do livro, os descendentes do banqueiro Bonifácio Odulfo, filho de Amleto, o sucessor de Perilo Ambrósio e da linhagem dominadora, revelam o que Hall (2005) reconhece como

identidades contraditórias e não resolvidas. Depois de muitas gerações, o mulato Amleto

[...] olhou para o retrato do trisavô, sisudo, colarinho alto, pescoço empertigado, sobrelhas cerradas. Branco que parecia leitoso, o cabelo ralo e muito liso escorrendo pelos lados da cabeça, podia perfeitamente ser inglês, como, aliás, quase era, só faltou nascer na Inglaterra. Traços nórdicos visíveis. (RIBEIRO, 1984, p. 642).

Há mesmo um reconhecimento contraditório e desconexo na formação identitária dos descendentes de Amleto. Macário, que se transfere para o pólo da segunda linhagem, agora os parentes acham que “[...] devia ter puxado aos parentes da mãe, a algum árabe escondido entre os ancestrais da velha Teolinda, durante o tempo dos mouros na Península Ibérica” (RIBEIRO, 1984, p. 643). Constrói-se a memória dos ancestrais dominantes a partir de identidades duvidosas que, segundo Hall (2005, p. 12), não tem “[...] uma identidade fixa, essencial ou permanente”. A definição é puramente histórica e não biológica.

Paralelamente, outros acontecimentos revelam a instabilidade do sujeito pós-moderno por meio de reivindicações, contestações, como: “O brasileiro é mulher, cachaça, futebol, carnaval e molecagem, esta é que é a verdade (RIBEIRO, 1984, p. 624). Ou sobre o processo de migração internacional: “Você veja que os únicos lugares em que há algum progresso no Brasil são exatamente onde entrou o sangue estrangeiro, o alemão, o italiano, o japonês” (RIBEIRO, 1984, p. 624). Vale lembrar que “[...] a migração produz identidades plurais, mas também identidades contestadas, em um processo que é caracterizado por grandes desigualdades” (WOODWARD, 2000, p. 21). Na narrativa, essas identidades são construídas não apenas em termos de etnia e cultura, mas também de uma perspectiva socioeconômica e política, da qual emergem novos personagens que se expressam deixando uma interrogação que só o futuro poderá responder.

E este futuro converte-se em diversos efeitos conjugados, que abalarão as relações entre o *eu* e o *outro*. Por isso, acreditamos que “[...] a identidade só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, ‘um objetivo’; como coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas” (BAUMAN, 2005, p. 22). Tal construção vai além do que poderíamos chamar de conflitos sociais, transcende aspectos de uma sociedade já

pronta e acabada, que traz em si a carga histórica de fatos que estão escritos como verdade única e comprovada.

Aqui buscamos suporte teórico no pensamento de Bauman (2005), segundo o qual a identidade, especificamente a nacional, não surgiu da experiência humana propriamente dita, pois veio em forma ficcional e

[...] nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o 'deve' e o 'é' e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela idéia – recriar a realidade à semelhança da idéia. (BAUMAN, 2005, p. 27).

Neste caso, a identidade não tem que se concretizar numa realidade, ela se mantém ficcional e, como tal, constrói-se, não pelo Estado e suas forças, mas, sobretudo, pelos discursos que “[...] funcionam como elemento que vem preencher os vazios da memória coletiva e fornecer os pontos de ancoramento do sentimento de identidade, essencial ao ato de auto-afirmação das comunidades ameaçadas pelo rolo compressor da assimilação” (BERND, 2003, p. 15). O individualismo, retratado antes como característica do sujeito do Iluminismo, apaga-se e o *nós* em seu universo plural trabalha o projeto identitário como descentralidade de sujeitos, que, agora, dialogam entre si e estabelecem um caráter de heterogeneidade na formação da cultura brasileira.

Temos um cenário pós-moderno em evidência e, com ele, surgem as diversas possibilidades de se trabalhar a identidade, mas a proposta literária representa um distanciamento da teoria social e da prática política, uma vez que “[...] a arte não lida com o real, mas com o concebível” (FRYE, 2000, p. 24). Contudo, supor ou tentar desenvolver teorias da realidade não se coaduna com a postura da crítica literária.

Kathryn Woodward (2000) trata da identidade relacional tomando como ponto de partida sérvios e croatas. As concepções dessa teoria podem nos ajudar a reconhecer a identidade brasileira que, para existir, depende da européia, que está fora dela. Ou seja, é por outras identidades que se constrói a nação brasileira. Entretanto, resta ainda a questão da diferença em sua relação com a identidade. Em termos de coletividade, somos todos brasileiros, mas como fica a situação do índio, do negro e do branco nessa unificação?

Para Woodward (2000, p. 14), ao colocarmos em pauta a questão da unificação, surgem as diferenças que são marcadas e as que são obscurecidas, “[...]”

por exemplo, a afirmação da identidade nacional pode omitir diferenças de classe e diferenças de gênero”. No caso específico do Brasil, identidade e diferença se (inter)relacionam, desconstruindo uma *história imutável* e estabelecendo outros paradigmas concatenados com o que podemos chamar de processo social e simbólico.<sup>13</sup>

Segundo a proposta de Woodward (2000), as discussões que circundam o conceito de identidade estão centradas no “essencialismo” e no “não-essencialismo” e, também, nos movimentos éticos, religiosos ou nacionalistas. A cultura e a história fundamentam as identidades. Assim, a arena *global* é o nosso espaço de investigação. Com isso, a representação não pode ser dissociada do conceito de identidade adotado, afinal

[...] a representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos, nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? Quem eu quero ser? (GLEDHILL, 1997 apud WOODWARD, 2000, p. 17).

Essas questões serão retomadas a fim de transfigurar a visão absoluta do caráter nacional, confrontando visões subordinadas aos interesses de grupos diversos.

Quando falamos em grupos que são confrontados em suas diferenças socioeconômicas e políticas, conseqüentemente, nos voltamos para as “[...] relações de poder para definir quem é incluído e quem é excluído” (WOODWARD, 2000, p. 18). Entretanto, quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade.

Como no atual contexto da nação brasileira se pensa no poder como fronteira real e prática da ação, somos remetidos, mais uma vez, à perspectiva teórica de Hall (2000, p. 28) de que a identidade precisa ser constantemente criada e recriada: “Isso não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação”. E, no decorrer desse trajeto de mudanças, os indivíduos são produtos de um discurso que é incerto e duvidoso, no qual mentiras e verdades se

---

<sup>13</sup> Referem-se a dois processos diferentes, que Woodward (2000) reconhece como necessários para a construção e manutenção das identidades, pois só podemos dar sentido às práticas sociais por meio da marcação simbólica, podendo definir quem compõe o pólo do excluído e o do incluído.

mesclam e o poder os faz agir como integrantes de um jogo de interesses que se entrecruzam.

Se estamos evidenciando a relação de poder como determinante da identidade, obviamente existe relação ampla entre mobilidade política e identidade. Essa relação une interesses que são parte de um conflito em que movimentos sociais funcionam como dinâmica de construção e desconstrução de sujeitos, como parte de uma nação desigual: “[...] a política de identidade concentra-se em afirmar a identidade cultural das pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado” (SILVA, 2000, p. 34). Neste processo de afirmação, a explosão de sentimentos, ideais, emoções, sonhos e lutas criará um universo utópico, em que o poder do exército, o poder da elite e o poder da natureza são metamorfoseados naqueles que se dizem ou se acham poderosos, que se contrapõem aos que estão aliados do poder. Estes dão gritos de libertação e têm a chance de calar-se ou de expressar-se.

De acordo com Homi Bhabha (1998), o mundo enfrenta conflitos ao abandonar o que a cultura tem de importante a oferecer. Esta fica na esfera do *além*,<sup>14</sup> enquanto os sujeitos estão marcados pelo desejo de escapar das peripécias do presente, assim o pós-modernismo é questionado quanto ao papel assumido pelos diversos setores da arte. Não sabendo que rumo tomar, cada vez mais o ser humano se sente perdido, fora de órbita. Vai surgir um novo homem? Uma nova cultura? Uma nova sociedade, sem classe e sem desigualdade? “Encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p. 19). Na realidade, a complexidade é produto do meio e, ao mesmo tempo, alheia a ele.

Essa busca de afirmação diz respeito também a *classe* ou *gênero* e os sujeitos tomam diversas posições, seja pela raça, cor, classe social ou pelo sexo. Mas, em meio a tantos descentramentos,

[...] o que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. (BHABHA, 1998, p. 20).

---

<sup>14</sup> Termo que, segundo Homi Bhabha (1998, p. 23), “[...] significa distância espacial, marca um progresso, promete o futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou o limite”.

A idéia de sociedade passa a ser questionada sob outros prismas conotativos e, assim, novos signos identitários passam a existir por meio de um intercâmbio de valores étnicos, culturais e religiosos.

Reflexões como as de Bhabha (1998) nos fazem enxergar o quanto é importante e necessário compreender a diferença cultural como produtora de identidades minoritárias, que se dividem ao se encontrar com uma comunidade heterogênea que será definida segundo a intervenção criativa do artista. Green, por meio de abordagens arquiteturas, semeia sentidos metafóricos que fazem das designações de identidade mundo de revisão e reconstrução transformado não pela lógica binária, mas pela força da alteridade: negro/branco, eu/outro. E, baseando-se na metáfora de um prédio de Nova Iorque, Green usa o poço da escada como espaço poético e este “[...] transforma-se no processo de interação simbólica, o tecido de ligação que constrói a diferença entre superior e inferior, negro e branco” (BHABHA, 1998, p. 22). Além disso, o hibridismo cultural é incorporado como forma de negar a hierarquia suposta ou imposta pela classe dominante, que presume a constituição de uma nova ordem planetária.

Acreditamos que todos terão a chance de ressignificar suas vidas e a si mesmos, como se não vivessem para contar e, sim, contassem para (re)viver, mesmo porque “Fanon reconhece a importância crucial, para os povos subordinados, de afirmar suas tradições culturais nativas e recuperar suas histórias reprimidas” (BHABHA, 1998, p. 29), sejam eles portadores do estigma do sexo ou da etnia. A arte será o subsídio fundamental da identidade, resgatando o não-dito ou o não-representado com a ajuda da memória revisitada e transfigurada, com a ajuda do conhecimento libertador.

Lendo Fanon, Bhabha (1998) nos faz repensar sobre os interstícios que circundam as incertezas obscuras, envolvendo a ambivalência entre raça e sexualidade. A identidade é novamente repensada em seus diversos processos de deslocamento, pondo em dúvida as possibilidades de reafirmação, “[...] sempre que se descobre serem elas fundadas nos mitos narcisistas da negritude ou da supremacia cultural branca” (BHABHA, 1998, p. 70). Então, esse sujeito colonial, que é historicizado, sofre conseqüências desastrosas até se libertar do labirinto em que se transformou a sociedade pós-moderna e criar um elo entre quem é e quem deve representar.

Saindo do contexto geral e entrando na especificidade do problema, podemos inferir da metodologia dos contrários de Sérgio Buarque de Holanda (1995) que a vida do povo brasileiro tem fortes ligações com a construção político-social em que a massa liberal e conservadora é vista sob a ótica popular, com princípios ideológicos bem definidos. Segundo Stuart Hall (2005), as ideologias são as estruturas mentais que diferentes classes e grupos sociais empregam para dar sentido, definir, decifrar e tornar inteligível o modo como a sociedade opera.

Se partirmos do princípio de que a realidade existente fora da linguagem artística é por ela mediada, perceberemos que a ideologia é um dos discursos possíveis sobre a realidade. Todo discurso tem uma dimensão ideológica que está relacionada às suas condições de produção e pode tanto transformar quanto reproduzir relações de dominação. Uma vez que a ideologia consiste em um conjunto de idéias, pensamentos, doutrinas e visões de mundo de um indivíduo ou de um grupo, orientado para suas ações sociais e políticas, percebe-se que a coerção ideológica, ou seja, a solidificação da hegemonia cultural tem sido ainda um mistério que dialoga com o seu tempo.

Se de acordo com a metáfora da fronteira, teorizada por Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 31), “[...] somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”, podemos constatar que ainda há tantos europeísmos impregnados em nossa história, que, muitas vezes, isso atrapalha a busca pelo reconhecimento de quem também teve papel importante na formação da nação brasileira, especificamente negros e índios.

Uma sociedade não é feita por um grupo específico e, sobretudo, “[...] os homens na terra não podem ser um fim em si” (HOLANDA, 1995, p. 340). Inacabada, a sociedade está, a cada novo amanhecer, pronta para ser questionada, problematizada, e os indivíduos, que buscam afirmação identitária dentro deste espaço sofrem conflitos interiores, os quais, exteriorizados, provocam choques que atingem diretamente o lado inferior dos povos. “Não há, nessa sociedade, lugar para as criaturas que procuram a paz terrestre nos bens e vantagens deste mundo” (HOLANDA, 1995, p. 340). Essa paz é transvertida em possíveis buscas, seguidas de fracassos, considerando-se que quem não está no além da vida concreta, objetiva, não pode participar. O palco está armado, os atores prontos, o espetáculo precisa começar, por isso criamos “[...] conosco, o terreno comum onde os excluídos podem juntar-se e contar as histórias proibidas pelos excluidores” (FUENTES, 2007,

p. 189). E é naquele palco que estaremos mergulhados nas possibilidades de transfiguração identitária, libertando-nos de teorias isoladas e atrelando-nos aos mecanismos que nos fazem dialogar com o texto de forma instigante e problematizadora.

## 2.1 A identidade do povo brasileiro: uma construção de linhagens

A construção identitária de apagamento que conduziu os estudos diacrônicos da história da literatura brasileira, antecedentes ao século XIX, escondeu “[...] a violência da colonização, o sistema escravagista e a multidão de negros que povoavam o país” (CUNHA, 2006, p. 101). Por isso, o recorte da identidade em *Viva o povo brasileiro*, como visa problematizar a identidade do povo, é de dor, sem ruptura, sem assassinatos da própria cultura.

Dialeto e discurso peculiares não estão por acaso na obra em questão. Aliás, nela nada é casual, a começar pelo narrador que, apesar de não compor o quadro de personagens construídos ao longo da narrativa, trabalha de forma estratégica cada discurso apresentado. Na tessitura da segunda linhagem, mais especificamente dos dominados, temos aquele que se despreocupa com a fala das personagens, demonstra cumplicidade discursiva. Podemos, então, buscar referencial teórico em *O narrador*, de Walter Benjamin (1994, p. 205), no qual tece considerações acerca da obra de Nikolai Leskov: “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”. Na segunda linhagem, a atuação do narrador faz com que os dominados sejam donos dos próprios discursos, isentando-se de qualquer cumplicidade com a voz do poder, o que se revela pelas diferenças de tons, de estilos e de formas.

Esse desejo incontrolável do narrador de mostrar a intenção dos opressores em derrubar e destruir a identidade do brasileiro, construída em meio às misturas raciais estabelecidas, configura-se também em palavras como as de Eneida Cunha (2006), que enxerga o narrador de *Viva o povo brasileiro* como uma terceira pessoa presente e atuante o tempo todo, com um objetivo voltado ao enaltecimento dos que têm limites discursivos. As vozes dos que sofrem as barreiras do silêncio ganham um aliado fiel. Esse pacto funciona como produto formador da identidade fragmentada fora do texto, que busca, o tempo todo, sua solidificação ou sua



formação justa. Nesse percurso narrativo, encontramos um narrador que tudo vê e tudo sabe, que está em toda parte, que “[...] pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer)” (BENJAMIN, 1994, p. 221). Institui-se a coesão do projeto narrativo segundo a opção do narrador, registrada, literalmente, na obra em questão: “[...] o que se sabe, sabe-se de ouvir dizer” (RIBEIRO, 1984, p. 371). E mais: “[...] uma só pergunta corre de boca em boca, uma só indagação [...] de costa a contracosta, de barco em barco, de casa em casa, de botica em botica, de senzala em senzala, de plantação em plantação: será que ela virá?” (RIBEIRO, 1984, p. 369). Nesse caso, “[...] o narrador é a figura na qual o justo [o povo brasileiro] se encontra consigo mesmo” (BENJAMIN, 1994, p. 221) a fim de lutar contra os entraves de uma longa história.

Assim, a busca pela identidade em *Viva o povo brasileiro* será “[...] o jogo ambíguo entre a construção corretiva e a constatação crítica” (CUNHA, 2006, p. 100) de um fio que tece inversamente duas linhagens. Na segunda linhagem, que fará o papel da primeira, três personagens centrais resultam da encarnação da *alminha brasileira*, que vive em busca de afirmação: o caboco Capiroba, o alferes Galvão Brandão e Maria da Fé. Em seguida, aparece a primeira linhagem como segunda representante da classe dominante. Começa com o Barão de Pirapuama e depois transfere-se para o mestiço, o guarda-livros do Barão, que leva essa linhagem até as futuras gerações por meio de seus descendentes.

A problemática da identidade em *Viva o povo brasileiro* não poderia deixar de ser iniciada no capítulo intitulado *Vera Cruz de Itaparica, 20 de dezembro de 1647*, que não é o primeiro capítulo e, sim, o terceiro do livro. Nesse ponto, o narrador conta eventos de 147 anos depois do “Descobrimento do Brasil”, que “[...] foi, sobretudo uma ficção histórica, pois ia ‘descobrir’ o já descoberto” (KHOTE, 1997, p. 200). Essa ficção foi responsável pelo grande confronto do homem branco com o indígena e esse contato aconteceu de maneira contrária ao que desejava o sistema dominante e que a literatura brasileira, até então, elegera como modelo para a identidade do brasileiro.

Temos, agora, um panorama simbólico de resistência à implantação da cultura dita civilizada, ou seja, a cultura européia. O representante maior desse espaço é o caboco Capiroba. Um paradoxo revelador nos traz à memória o quadro A

*primeira Missa*, de Victor Meirelles, imagem dos primeiros momentos do encontro entre europeus e indígenas no Brasil. O pintor imaginou a primeira missa católica em território indígena, ocorrida em 26 de abril de 1500, na praia da Coroa Vermelha, litoral sul da Bahia. É impressionante a ausência de idéias de conflito e dominação. É possível imaginar que os índios, habitantes da terra que seria dominada pelos portugueses tenham aceitado essa situação de forma tão pacífica, sem oferecer resistência?

A ausência de conflitos retrata a visão européia de que a chegada dos portugueses trouxe a civilização, a cultura e a salvação para as almas dos autóctones, descritos por Pero Vaz de Caminha como ingênuos, puros e sem malícia. A idéia dessa ficção jurídica<sup>15</sup> é apagada, pois, na história de Capiroba, o ponto de vista é outro, que logo no começo da narrativa instiga o leitor: “O caboco Capiroba apreciava comer holandeses” (RIBEIRO, 1984, p. 37). De ingênuo, puro e sem malícia, ele não tem nada. Sua vida é só mistério, estranheza e coragem. Os sentimentos se misturam na composição ficcional-artística do caboco, um mestiço avesso, resultado da mistura negra e indígena. Aí estão a contradição e a complexidade da personagem.

Mestiço *bravo*, *hostil*, nega toda a construção mítica do bom selvagem de Rousseau, ou do herói que protege os brancos, bem característica do romantismo. A perspectiva de construção da identidade nacional está amarrada a duas civilizações oprimidas: o negro e o índio. Mas a prioridade na abordagem ubaldiana é o caboclo. Como gente do Brasil, é herdeiro de muitas tradições e conflitos e tem o direito de agir segundo sua personalidade ressentida. O narrador de *Viva o povo brasileiro* reproduz, de forma consistente, o discurso daquele que se calou para não se render ao que o *outro*, estrangeiro, lhe impôs.

“Filho de uma índia com um preto fugido que a aldeia acolheu” (RIBEIRO, 1984, p. 37), Capiroba é a encarnação do Alferes Galvão Brandão que, insistentemente, quis ser uma alma brasileira. Num mecanismo intratextual, no primeiro capítulo, o caboclo é anunciado:

[...] depois de ter vivido como caboclo no tempo dos holandeses, enfiado nos matagais e apicuns com três ou quatro mulheres e muitas filhas e comendo carne de gente volta e meia, passou certo tempo no Poleiro das

---

<sup>15</sup> Expressão utilizada por Kothe (1997) para referir-se ao processo de colonização do Brasil.

Almas, com temor de novamente encarnar em homem ou mulher. (RIBEIRO, 1984, p. 19).

O prenúncio da figura mestiça de resistência já lança a primeira revelação das surpresas que o texto nos reserva acerca do antropófago. A antropofagia, como discurso da barbárie, nos mostra uma deglutição mestiça do poder. Capiroba cada vez mais “[...] passou a consumir um número maior de brancos” (RIBEIRO, 1994, p.44). O curioso, nesse contexto narrativo, é que, até os europeus chegarem, o personagem Capiroba não era assim. Começou a comer carne humana aos 30 anos. Antes, também, não vivia isolado, “[...] no meio das brenhas mais fechadas e dos mangues mais traiçoeiros, capazes de deixar um homem preso na lama” (RIBEIRO, 1984, p. 37), como está agora, depois do desembarque dos colonizadores. Ele defende seu espaço das garras do invasor com as armas que melhor lhe convêm.

Não foi de *sopetão* que o caboclo Capiroba mudou seu comportamento. Chegaram ali, em Vera Cruz de Itaparica, sua terra natal, padres catequistas que passaram a chamar o lugar de Redução. A história oficial da catequese é recontada e Capiroba é submetido às leis da civilização: língua, religião, hábitos e costumes. A imposição religiosa aparece como forma de salvar as almas brasileiras, já que estas estão no caminho do pecado. Cria-se até a idéia de Bem e Mal, o primeiro ensinamento repassado aos índios, pois o objetivo era que eles reconhecessem a sua maneira de ser como componente do Mal. E “[...] o chão se abriu para engolir, um por um, todos os que consideraram aquela edificação uma atividade absurda e se recusaram a trabalhar nela” (RIBEIRO, 1984, p. 38). Passagens assim retratam, metaforicamente, o que a cultura européia fez com os que não se renderam. Como “mau selvagem”, o caboclo passa a ser o devorador dessa estranha civilização.

Consideremos, então, que o processo de desculturação, seguido de aculturação, provoca estranhamento na personagem. Seu mundo foi reduzido ao domínio dos sacerdotes.

Na doutrina da manhã, contavam-se histórias loucas, envolvendo pessoas mortas de nomes exóticos. Na doutrina da tarde, às vezes se ensinava a aprisionar em desenhos intermináveis a língua até então falada na aldeia, corrigindo erros e impropriedades e causando grande consternação em muitos, alguns dos quais, confrangidos de vergonha, decidiram não dizer mais nada o resto de suas vidas, enquanto outros só falavam pedindo desculpas pelo desconhecimento das regras da boa linguagem. (RIBEIRO, 1984, p. 39).

O choque lingüístico revela-nos causas que interferem e muito na construção de uma nação que estava se formando. Assim, o caboclo sentia-se um estranho no seu próprio lar, não conseguia mais se comunicar. “O momento estranho move-se sobre nós furtivamente, como nossa própria sombra” (BHABHA, 1996, p. 30). E é nesse aspecto que a relação canibalística aproxima Capiroba de holandeses, portugueses e espanhóis. Ele “[...] chegava a ter engulhos” (RIBEIRO, 1984, p.44), mas não desistiu de experimentar todos os tipos de carne, até de padres e funcionários da Coroa. A própria nação transformou-se em “estado de terror incrível”.<sup>16</sup>

Bárbaro ou não, o afro-indígena foge para brenha com duas mulheres, posteriormente leva outras, ali constrói família, tem filhas e nunca mais volta ao seu lugar de origem. Isola-se do mundo, silencia-se em seus conflitos interiores e rejeita, severamente, a imposição cultural. Por não ter se rendido aos ensinamentos dos europeus, estes foram atrás do caboclo e conseguiram capturá-lo. Ele foi dado como louco, possuído pelo demônio, como todo povo indígena, “[...] permanentemente carregando algum diabo do cão do inimigo do belzebu do tihoso das profundezas” (RIBEIRO, 1984, p. 41). Morreu, então, vítima de representantes cristãos aliados ao poder público instituído, mas sua alma, sendo brasileira, continuará lutando, até se encarnar novamente, dando continuidade à história de um povo em busca de sua identidade.

Desmitificada a versão oficial da relação pacífica entre os diversos povos que criaram a civilização brasileira, “[...] o imperativo de apenas uma identidade válida, de um único comportamento correto: impor o ser da civilização” (KHOTE, 1995, p. 240), agora é dissolvido na narrativa de João Ubaldo Ribeiro, *Viva o povo brasileiro*, como criação ilusória<sup>17</sup> de um passado complexo e indefinido.

Dando continuidade ao processo de tessitura do fio da segunda linhagem, a história continua diante de um quadro, imagem refletida na tela de valor histórico e documental, por isso sobrevive ao tempo e vai passando de geração a geração. Em

---

<sup>16</sup> De acordo com James (1975 apud BHABHA, 1996, p. 30), deixa-se profundamente de acreditar na existência de um lugar harmonioso para se viver e passa-se ao processo de estranhamento, negando o que se tem como proposta de um novo lar, portanto a existência trabalha como “[...] rito de iniciação extraterritorial e intercultural”. No caso específico de *Viva o povo brasileiro*, o personagem Capiroba sente-se desorientado em seu próprio espaço a partir de uma visão intrincada da história.

<sup>17</sup> De acordo com Abbagnano (2007, p. 620), “Kant definiu a ilusão como o jogo que persiste mesmo quando se sabe que o objeto pressuposto não é real”.

seguida, temos a materialização da figura do quadro: “A primeira encarnação do Alferes José Francisco Brandão Galvão” (RIBEIRO, 1984, p. 9), que nunca foi bem instaurada. Com heroísmo involuntário, a personagem é vítima inocente dos portugueses que chegaram ao litoral do Brasil. Sua identidade ainda está em conflito consigo mesma. A alma encarnada não era originalmente brasileira, era estrangeira. Questiona-se a nacionalidade, não sendo ela isenta de outras etnias e evidencia-se, também, o medo intenso que a encarnação provocava nas almas quando estas tinham de se tornar brasileiras.

As incertezas que circundam a vida do Alferes marcam o processo inicial de formação do povo brasileiro. Este ainda estava em busca de uma identidade, por isso durou pouco e “[...] não viveu o bastante para realmente imaginar, como até hoje fazem os muitos idosos em sua terra” (RIBEIRO, 1984, p. 9). O discurso futurista do narrador prevê a resistência do povo, que sobreviverá aos golpes e açoites dos componentes da primeira linhagem e serão exaltados.

O ideal de independência está implantado no primeiro capítulo do livro com um recorte desafiador, em que a relação de poder é estabelecida pela transfiguração dos discursos heróicos estabelecidos pela história oficial. Naquele cenário de luta pela independência,

[...] o povo se levantava contra os portugueses e discursos caudalosos ribombavam pelas paredes das igrejas, boticas e salões onde os conspirados profetizavam a glória da América Austral, fulcro de esplendor, fortuna e abundância. Em toda parte sagravam-se novos heróis, um a cada dia em cada povoado [...]. (RIBEIRO, 1984, p. 10).

Em posição de combate, a voz do povo é reverenciada e o alferes Brandão Galvão, protagonista deste contexto, entra para a história de maneira inusitada, não passa de um homem simples. Diferentemente de Maria da Fé, era analfabeto, conhecia apenas as iniciais do apelido. Bastardo, pobre, pescador e, no lugar de arma de fogo, portava um gibão. Era o avesso do que podemos reconhecer como características de alferes ou oficial, mas, dentro de suas fragilidades de brasileiro ainda inconcluso, teve seu reconhecimento pelo que realmente representava, sem mentiras, sem enganações. Adorava pescar e essa prática lhe despertava sentimentos arrebatadores de liberdade, por isso a explosão de alegria a cada momento de pescaria concretizada, ao ver “[...] os peixes transfigurados numa massa de prata latejante esbatendo as redes e canos” (RIBEIRO, 1984, p. 12). Este

era o maior prazer do ser humano que estava formando o povo brasileiro, a massa sacralizada, fruto da união de um português, que voltou para Portugal assim que ele nasceu, com uma negra.

“As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades” (SILVA, 2000, p. 55), por isso a identidade do alferes estava constituída na diferença. Tinha medo de enfrentar o *outro*, o desconhecido, ainda não se sentia capaz de representar suas raízes, de se auto-reconhecer como brasileiro possuidor de valores culturais diversos. Sentia-se apenas morador de Ponta das Baleias e “[...] o destino já lhe traçava sobre a cabeça sua condição de herói”. O autor alude ironicamente a Jesus Cristo, mostrando que, como salienta Zila Bernd (2003), a busca identitária deve ser vista como processo em constante deslocamento, como *travessia*. O ser humano é um vir a ser.

Tudo o que aconteceu com o Alferes foi ironia do destino, traçada pelo narrador de um ponto de vista instigador, deixando marcas no texto de que as palavras do Alferes foram transmitidas apenas às gaivotas, não houve testemunha alguma do que foi falado por ele. Uma interrogação é intrínseca ao texto: como seu discurso heróico foi transmitido às gerações seguintes?

As controvérsias pairam sobre a alma do jovem alferes, ainda um representante imaturo da nação brasileira, construída em *Viva o povo brasileiro*. Mas, neste capítulo, de caráter formador da identidade, a ordem do processo de miscigenação aparece na ordem justa. Tupinambás, representantes dos índios; portugueses, espanhóis, holandeses, franceses, ou seja, os europeus e os negros africanos. Assim, em meio a muitas posteriores encarnações, *a alma brasileira* vai voltando cada vez mais evoluída ao ponto de se tornar gente de fibra e garra, com ideais definidos e uma visão de mundo digna do verdadeiro brasileiro. A existência humana ganha força por meio da alma, uma vez que a alma “[...] necessita da encarnação para aprender” (RIBEIRO, 1984, p. 16). No Poleiro das Almas, elas têm a chance de permanecer até vencerem o medo e voltarem para a realidade de dúvidas e incertezas. “Neste modelo, pensa-se a identidade não como o fortalecimento de uma raiz única, mas como rizoma, ou seja, a raiz multiplicada que se abre em busca do outro aceitando o múltiplo e o diverso como base da (re) elaboração identitária” (BERND, 2003, p. 26). As almas, como raízes, foram se multiplicando e se encarnando cada vez mais, abrindo lacunas no que ainda está por vir.

“Mas pensar que o alferes foi a primeira encarnação daquela alminha solta no nordestal que vem baixando é mais coisa da vaidade humana” (RIBEIRO, 1984, p. 17). Notamos, contudo, que paira uma dúvida no ar, ou melhor, no texto ubaldiano, que nos instiga o tempo todo a pensar além da escritura e deixa perguntas sobre o que o povo poderia ou não pensar a respeito dos acontecimentos heróicos de uma alma gerada, especialmente, para cimentar o orgulho dos brasileiros e exibir a fibra da raça. No parágrafo seguinte, desconstrói as idéias e afirma que acontecimentos desse tipo não poderiam mesmo serem fruto da realidade, e que, no Poleiro das Almas existe o nada. Tais acontecimentos se aglomeram demasiadamente e se transformam em nada crítico, surgindo almas inexperientes, inocentes, como parte do indivíduo que ainda busca algo para afirmar-se como cidadão.

A construção identitária da nação continuará sendo problematizada, pois a formação étnica e cultural do povo brasileiro não se encerra nas histórias de Capiroba e nem do Brandão Galvão. Ela vai muito além do que podemos imaginar, reencarnando diversas gerações até ser o invólucro de uma figura que transgride as normas sociais e deixa a coragem controlar suas atitudes, fazendo-a construir uma identidade nacional. É em razão disso que a fragmentação identitária vai se apagando, visto que aspira a liberdade, mas carrega em si um duplo estigma: o do sexo e o da etnia.

Finalmente, chegamos à explosão de acontecimentos narrados do ponto de vista da segunda linhagem, a história de Maria da Fé, tendo em mente “[...] três conceitos, ressonantes daquilo que constitui uma cultura nacional como uma ‘comunidade imaginada’: as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança” (HALL, 2005, p.58). Tudo isso será o foco da vida da protagonista que, com o objetivo de unificar a identidade do povo, tornando-o brasileiro, e acabar com a maior das injustiças, a escravatura, não exitará um só momento em defender os interesses do coletivo.

O estupro de Vevé não aconteceu de forma repentina, inesperadamente. O horizonte de expectativa do leitor vai sendo instigado a cada página que antecede o episódio. Desde muito tempo, o Barão de Pirapuama estava planejando, sonhando com o dia em que

[...] finalmente pegando a negrinha Vevé e, sem dizer uma palavra, atirá-la à cama, abrir-lhes as pernas, deixar bem claro que não queria que se mexesse e, passando cuspe por aquela cabeça de carne inchada e

embrutecida, deflorá-la de um só golpe, aguardando um estremeção de dor [...]. Ainda não tinha acontecido, mais ia acontecer. (RIBEIRO, 1984, p. 91).

A certeza que o Barão tinha de que ele mandava e mais ninguém, que seu poder se comprovava a cada vez que tinha desejo de fazer uma maldade, nos mostra até onde pode ir a mesquinhez da existência humana.

Comprova-se a soberania de Perilo. Barbaramente, a negra Vevé foi condenada ao sofrimento e humilhação. Filha de Roxinha com Turíbio Cafubá, neta de Dadinha, avó paterna, não era o abandono em pessoa, possuía seus laços familiares, tanto que, para seu povo, era conhecida como Daê. A linguagem africana criava e estabelecia outra identidade para ela. E no grande dia, foi como Daê que enfrentou o destino desenhado na égide de leis que expressam interesses da classe dominadora.

Sentiu muito ódio e desprezo e engoliu a seco, “[...] fazer alguma coisa? Como?” (RIBEIRO, 1984, p. 133) A única coisa que poderia fazer, e fez, foi sair do quarto de cabeça erguida, apesar das dores físicas e psicológicas que sentia. Desse ato violento e cruel nasce Maria da Fé. Mas o Barão não queria que sua mulher descobrisse mais uma de suas artimanhas, era um poço de mentira e falsidade. Graças a isso, Venância foi morar com Leovigildo (Nego Leléu), um negro esperto e alforriado, com estreita relação com o Barão, por isso não lhe negou o favor.

Maria da Fé e Vevé são transportadas para outro universo, assim Dafé teve a chance de crescer com direito a educação, amor e a tudo que uma família de verdade é capaz de oferecer: um núcleo de convivência unido por laços afetivos. Consegue ir além do horizonte, pois seu desejo de justiça, sonho, melhoria de vida humana, coragem e fidelidade ao outro ainda é pouco para descrever tal protagonista. Carrega em si o ideal de luta e a visão de futuro. Sua professora Jesuína estranhava sua postura, como via o país, os heróis brasileiros. “Era mulher e mulata, mas por que tinha de ter aquelas maluquices, por que, mesmo quando ouvia calada uma repreensão, era visível que não se curvava, e seu olhar, até quando de ternura, era sempre rebelde?” (RIBEIRO, 1984, p. 286). A rebeldia de Dafé rompeu barreiras, por isso se tornou uma adulta preocupada com tudo que acontecia à sua volta; o que cada pessoa da sua comunidade fazia era motivo de surpresa e admiração para a jovem que estava se preparando para o enfrentamento com o mundo.



Maria da Fé foi marcada mais uma vez pela violência escravagista: Vevé foi assassinada ao assumir a defesa da filha que sofrera tentativa de estupro, pois jamais deixaria que um acontecimento como aquele se repetisse. Morreu como heroína e fez nascer uma nova heroína, que seguiria o caminho híbrido em busca de liberdade e justiça.

Abraçada à causa da Irmandade do Povo Brasileiro, Dafé uniu-se aos negros Júlio Dandão, Budião, Feliciano e Zé Pinto. “Entre eles [agora] havia uma mulher jovem, alta e fortíssima, a quem os outros chamavam de Maria da Fé” (RIBEIRO, 1984, p. 360). Ela não é apenas uma heroína ficcional, ela tem um concreto significado social, político e econômico e é extremamente esclarecida em relação à política dos grandes latifundiários e dos opressores de um modo geral. Carrega em si o conhecimento e transmite-o ao povo brasileiro, ensinando-o a ter orgulho.

Com todas as contradições, a personagem misteriosa tem um ideal de justiça, pois acredita ser este o caminho para tornar os brasileiros verdadeiramente brasileiros. Em uma conversa com seu avô Leléu, quem muito lhe ensinou sobre a escola da vida, um diálogo crítico se consolida em divergências de idéias:

\_\_\_ Que negócio de justiça é esse, que besteira é essa, isso não existe, pode existir no estrangeiro, mas aqui não existe!

\_\_\_ Mas vai ter que existir.

\_\_\_ Mas vai ter de existir...Quem está falando, é a Imperatriz? É a Generala Marechala? Vai criar juízo, menina, tu tá pensando que o céu é perto, mas o céu é longe! Só se tu se mudasse para uma dessas terras que dizem que existem, mas eu não acredito nem nisso, ainda mais tu sendo mulata, que dizer, preta.

\_\_\_ Não. Vai ter que ser aqui, aqui é a minha terra. (RIBEIRO, 1984, p. 372).

Marcada pelas relações de poder, Dafé tem o seu mundo social dividido. Seu desejo é buscar na justiça o direito de ser brasileiro possuidor de livre-arbítrio. Para Aristóteles (1129 apud ABBAGNANO, 2007, p. 683), “[...] a justiça é a virtude integral e perfeita: integral porque compreende todas as outras; perfeita porque quem a possui pode utilizá-la não só em relação a si mesmo, mas também em relação aos outros”. A guerreira Maria da Fé usou a justiça em benefício do próximo (o brasileiro). É o narciso que se espelha no outro: projeta seu *eu* no *nós* e age em nome de todos. O silêncio dos oprimidos desfaz-se pela sua fala e a lei permanente do poder, a injustiça, é confrontada.

Paradoxalmente, a luta pela justiça passa a ser real e não apenas um sonho, coisa de livro, como seu avô dizia. E, com base em atitudes justas, ela conseguiu fazer o povo pensar por si mesmo e se libertar do medo de reconhecer sua verdadeira identidade, contestando o discurso do poder, num estado de progresso em que floresce a coletividade.

O desejo de Maria da Fé, como representante do povo brasileiro, sobretudo da maioria subalterna, não é estar no lugar do dominador, mas lançar um olhar de cima e de longe a fim de construir sua imagem à imagem e semelhança dos que fazem parte do espaço oprimido e que será exaltado como único espaço, o da nação brasileira.

A mulher, que para os dominadores não passa de uma malfeitosa, é a grande representante da cultura afro-brasileira. Com suas lutas restitui valores perdidos, conscientizando o povo dos seus direitos e tentando a unificação da cultura, em que branco-negro-índio e descendentes terão orgulho de serem brasileiros. Escravidão e preconceito serão vocábulos obscurecidos na visão mítica da heroína Maria da Fé. E ela, acima de tudo, tem voz, e o seu grito é de glória: “Abaixo o senhor e viva o povo! Viva o povo, e viva a liberdade!” (RIBEIRO, 1984, p. 384). Na cerimônia fúnebre de seu avô Nego Leléu, disfarçada de capitão, a heroína, com uma voz estranhamente aguda, fez calar e ouvir o povo do Arraial do Baiacu e de toda a terra de Vera Cruz. A personagem mítica de *Viva o povo brasileiro* é enaltecida:

Deus do Céu, quem era aquela estátua de glória, linda no porte e nas palavras, senão a guerreira Maria da Fé, ali brotada por artes incompreensíveis, descasulada das vestes de um capitão mal encarado como uma borboleta triunfante de uma lagarta obscura, raiando como o sol no meio da chuva, vinda para desatar o orgulho que apodrecia encarcerado em corações temerosos? (RIBEIRO, 1984, p. 384).

O fragmento expressa o quanto a narrativa cria, metaforicamente, a imagem dessa heroína que ficará na memória do povo para sempre como representante da nação. Fanon (1969 apud BHABHA, 1998, p. 101) faz referência à mulher argeliana que usa o véu como símbolo de resistência, por isso o objeto camufla, simbolicamente, seu ideal de luta e esconde as armas da guerra: “[...] o véu que antes assegura a fronteira do lar – os limites da mulher – agora mascara a mulher em sua atividade revolucionária, ligando a cidade árabe e o bairro francês, transgredindo a fronteira familiar e colonial”. Partindo dessa leitura, podemos fazer

um contraponto revolucionário de Dafé com a mulher argeliana. No caso de Dafé, não existe véu e nem a carga simbólica que ele representa, ela precisa se esconder do Exército Nacional chefiado por Patrício Macário, por isso vive ocultada, não pelo véu, mas pelas máscaras da classe dominante que a quer morta. Por isso, suas armas, diferentes das usadas pelas argelianas, têm o caráter de expressar e formular uma identidade brasileira autêntica.

Sabemos, contudo, que há diversas formas representativas de manifestar a problemática da identidade, mas o mais relevante em comparações como essa, é chegar à conclusão do pensamento fanoniano: “[...] é através do esforço de recapturar e perscrutar o eu, é através da permanente tensão de sua liberdade, que os homens serão capazes de criar as condições ideais de existência para um mundo humano” (FANON, 1969 apud BHABHA, 1998, p. 102). Sendo este mundo humano, o Brasil, com suas diferenças socioculturais e étnicas, é composto por um povo bendito, que possui a magia de unir todas as raças de todos os credos, apesar de enfrentar o castigo refletido no espelho do preconceito e do signo de identidade que lhe nega a diferença. Dafé não permitiu que se estabelecessem o desencanto e a alienação no brasileiro.

“Segundo a doxa dominante, a falta de inteligência estava na base da inferioridade dos negros” (BERND, 2003, p. 131). Contrariando afirmativas como essa, Maria da Fé demonstra, a cada nova postura de luta que assume, uma inteligência sobrenatural que foge aos padrões comuns. De forma estratégica, o narrador conduz a narrativa de Dafé como se cada linha fosse um plano para acompanhar o processo civilizatório e tratar logo de melhorá-lo.

O desafio do movimento social estabelecido pelos representantes da Irmandade do Povo Brasileiro, cuja líder é Maria da Fé, é instaurar uma política de identidade focada na “[...] luta em favor da própria expressão da identidade, na qual permanecem abertas as possibilidades para valores políticos que podem validar tanto a diversidade quanto a solidariedade” (WEEKS, 1994 apud WOODWARD, 2002, p. 37). É, portanto, estabelecer a diferença entre ser brasileiro e ser *outro* (grupo de oposição). Este último nega as raízes que sustentam a cultura nacional, atribuindo-lhe caráter popular e fazendo cair no esquecimento o passado reprimido e obscurecido. Ser diferente tem, no espaço ubaldinano, significado de diversidade, heterogeneidade e hibridismo confluídos em uma só identidade, a brasileira.

Ao confrontarmos identidade e diferença, fica claro o desequilíbrio do poder povoado pelas oposições binárias, abordadas por Stuart Hall (2000), que enfatiza a visão de Derrida, citado como exemplo teórico nesse processo. Para ele tais oposições são fundamentais para o equilíbrio entre identidade e diferença. Ao transportarmos esta teoria para as duas linhagens que tecem o fio da identidade dos brasileiros, em *Viva o povo brasileiro*, somos instigados a reconhecer que o peso dos dois grupos não é e jamais poderia ser semelhante ou equilibrado. De um lado estão os brasileiros e, do outro, não apenas o estrangeiro, mas os que não reconhecem a identidade nacional tal como ela é. São os que têm o poder e tentam reverter a idéia de identidade real para implantar uma falsa identidade, excluindo os que possuem características ou valores considerados por eles como menores. Os negros são equiparados às bestas e a miscigenação que eles pregam é fruto do domínio do proprietário (sujeito) sobre a propriedade (objeto), neste caso, o negro, sendo objeto, fica fora do contexto da identidade brasileira.

Na representação que Cixous (1975 apud WOODWARD, 2000, p. 52) faz das mulheres, elas “[...] estão associadas com a natureza e não com a cultura, com o ‘coração’ e as emoções e não com a cabeça e a racionalidade”. Confrontando essa concepção com os ideais dafenianos, concluímos que a mulher é tudo isso junto, por isso a personagem feminina Dafé consegue representar tão bem a nação brasileira.

A cadeia negativa que a diferença cria, segundo Silva (2000), muitas vezes é oculta, mas necessária para mostrar a interdependência que a identidade e a diferença estabelecem, portanto são indissociáveis. A identidade produz a diferença para ser reconhecida e afirmada por meio da linguagem que nomeia discursos confrontadores para mostrar, textualmente, como tudo isso converge para o mesmo ponto. “A definição da identidade brasileira, por exemplo, é o resultado da criação de variados e complexos atos lingüísticos que a definem como sendo diferente de outras identidades nacionais” (SILVA, 2000, p. 77). Assim, o projeto coletivo de construção da identidade brasileira, liderado pela guerreira Maria da Fé, constrói-se, também, pelas variedades lingüísticas, em suas lutas para demarcar a fronteira, para defender o que está dentro, no caso o povo, enfrentando o que está fora, a aristocracia. Não era porque não dominavam a linguagem da elite letrada que não podiam expressar seus pensamentos e idéias. O povo não é silenciado em *Viva o povo brasileiro*, tem sua própria história e não adotou como sua a História.

De acordo com Silva (2000), a tendência da identidade é caminhar para a fixação, mas as impossibilidades são uma constante nesse processo. No caso específico do Brasil ficcional criado por João Ubaldo Ribeiro, essa fixação é subversiva e *inconstitucional* do ponto de vista legal. Como não estamos preocupados com leis e muito menos com as verdades impostas pelo poder, recorreremos aos recursos literários, reconhecendo artifícios paródicos, páginas e páginas revestidas de discursos de enfrentamento com os que possuem apenas uma identidade fragmentada. O discurso narrativo de *Viva o povo brasileiro* ousa discutir a fundo a fala da oligarquia, exteriorizando a história do povo.

Contudo, “[...] pouco importa se os fatos narrados são verdadeiros ou não; o que importa é que a narrativa fundadora funciona para dar à identidade nacional a liga sentimental e afetiva que lhe garante certa estabilidade e fixação, sem as quais, ela não teria a mesma e necessária eficácia” (SILVA, 200, p. 85). Temos a certeza de que os discursos que buscam a verdade,<sup>18</sup> na obra em análise, são apagados pelo poder que a linguagem artística exerce sobre os discursos que produz, mostrando que democracia – *governo do povo, pelo povo e para o povo* – ficou no passado. Agora, na contemporaneidade, ela tem um significado de caráter popular: “[...] não se trata de ir em direção ao povo ou de agir pelo povo, mas de tornar o povo protagonista, isto é, sujeito e não objeto, da política” (ABBAGNANO, 2007, p. 278). Assim sendo, o povo brasileiro, aqui retratado, age para que as lutas não sejam desleais e nem desumanas, para que o povo possa gritar como Zé Popó, *Viva o povo brasileiro!*, de mãos erguidas, com o orgulho rubricado na única e autêntica identidade, a brasileira, com suas diferenças étnicas e culturais. O que se almejava era um povo novo, uno, com um modo original de afirmar sua identidade, e originalidade não falta na obra ubaldiana.

Na opinião de Bauman (2005), com a qual fazemos coro, a identidade que não for certificada, provando ter todos os aspectos étnicos e culturais reconhecidos, é uma fraude. Em suma, a ideologia senhorial, formada pela primeira linhagem, a do poder dominante, será apresentada para que possamos descobrir se ela é uma

---

<sup>18</sup> Aqui o sentido de verdade está associado ao que Foucault (1979 apud JENKINS, 2007, p. 58-59) define como composição da história, que não fica fora do âmbito do poder, por isso sua produção recai sobre múltiplas formas de repressão. Assim, cada sociedade escolhe o discurso e o faz funcionar como verdadeiro de acordo com sua ideologia, criando um conjunto de coisas que distingue o verdadeiro do falso, com base no papel econômico e político desempenhado por ela. Resumidamente, entende-se por verdade “[...] o conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento de poder, que a produzem e sustentam”.

fraude ou não, lembrando que a narrativa joga com as palavras e o jogo não é inocente. Apresentamos, pois, os dominadores em sua relação com a identidade brasileira.

Diferentemente dos três personagens que tecem a segunda linhagem, Perilo Ambrósio não descende de encarnações. Aparece pela primeira vez no capítulo intitulado *Pirajá, 8 de novembro de 1822*. No início da narrativa, já é notável certo distanciamento do narrador que o apresenta:

Sentado debaixo de uma jaqueira com as pernas esticadas e abertas, comendo um pão de milho meio seco e dando dentadas enormes num pedaço de chouriço assado, Perilo Ambrósio Góes Farinha resolveu reclamar com dois escravos que lhe faziam companhia [Inocência e Feliciano], embora não tivessem cometido falta alguma e apenas o observassem de olhos famintos. (RIBEIRO, 1984, p. 20).

Logo no primeiro encontro, estabelece-se a tríade narrador-leitor-texto, por meio da qual podemos criar as primeiras impressões sobre a personalidade da personagem. Debaixo daquela árvore, aguardando a tropa da Batalha do Pirajá, na qual estava engajado, pensava no que tinha sido sua vida até aquele momento e se lembrava das vezes que brigou com sua irmã por comida. Embora fosse muito “[...] sensível a decepções relativas à comida” (RIBEIRO, 1984, p. 20), sua sensibilidade terminava como começava, repleta de insignificância, porque o que ele sabia, além de brigar por comida, era brigar com os escravos, sem motivo algum. Mas foi a comida que o fez ser expulso de casa. A convivência familiar de Perilo Ambrósio era insuportável, pois vivia discutindo com o pai por causa da irmã, sempre que iam comer. O pai ameaçou expulsá-lo da fazenda muitas vezes e acabou fazendo. Estava firmada uma idéia fixa de vingança. Nesse contexto de maldade, estavam Feliciano e Inocência. Dois escravos que seu pai havia lhe dado quando o expulsou de casa.

A participação de Perilo na luta pela Independência da Bahia não foi espontânea. Analisemos, no discurso, as primeiras marcas de sua negação da identidade brasileira.

Se queria que os brasileiros prevalecessem, não era por ser brasileiro e na verdade se considerava português –, mas porque, expulso de casa, abominado pelos pais e por todos os parentes, sob ameaça de deserção, deliberara adquirir fama de combatente ao lado dos revoltosos. (RIBEIRO, 1984, p. 23).

O que Perilo Ambrósio queria era reconhecimento, pois assim resolveria seus problemas, além de reconstruir sua vida de poder e glória. Seu sonho era o inverso de coletividade, queria tornar-se senhor absoluto de todos os bens pertencentes a sua família e ainda receber o título de herói. E o desejo de tornar tudo isso realidade fazia com que Perilo Ambrósio se mascarasse, agindo com falsidade e ironia: “Meu comandante, vinte aludes de sangue que tivera, todos os vinte daria gostosamente, e mais os tivera os daria pela liberdade” (RIBEIRO, 1984, p. 25). Do seu sangue não deu uma gota sequer, mas foi capaz de matar o negro Inocêncio e lambuzar-se com seu sangue para convencer o comandante do seu gesto nobre. O escravo morre para oferecer ascensão ao seu senhor.

Perilo Ambrósio subiu não aos céus, mas ao poder. Foi consagrado com o título de Barão de Pirapuama, na língua indígena, barão das baleias, pelos atos heróicos praticados. Também herdou toda a herança do pai que, após ser denunciado pelo próprio filho – “Meu pai, sim, muito infelizmente se alia à causa do opressor e isto me parte o coração, sendo eu brasileiro” (RIBEIRO, 1984, p. 25) – foi expulso para Portugal, afinal era um aliado da Corte e já havia cometido vários crimes.

Agora, o grande representante da aristocracia só tinha um problema para ser resolvido, antes de despreocupar-se com qualquer ameaça que tentasse atingir suas conquistas. A testemunha de todos os seus atos escusos precisava ser neutralizada. Feliciano, única testemunha das atitudes cruéis e desumanas do Barão, teve sua língua cortada para nunca mais proferir sequer uma palavra.

“Pirapuama, nome que afirmava a singularidade nacional” (RIBEIRO, 1984, p. 31), representa uma afirmação identitária contraditória, pois a singularidade da formação brasileira, do ponto de vista do Barão, é resultado das próprias particularidades que marcaram a colonização portuguesa na América. Entre estas, destaca-se o dilema de ocupação e colonização de terras gigantescas e da sua incorporação aos novos circuitos globais de comércio a partir de uma base populacional extremamente reduzida, a metrópole. Decorre das atitudes de Perilo, ao longo da narrativa, o formato de poligamia patriarcal opressora assumido pela colonização escravocrata como prática de ocupação e dominação. O domínio de classe estabelecido pela linhagem, tecido primeiro pelo personagem Perilo Ambrósio, é símbolo da opressão racista que subordinou indígenas e africanos escravizados ao colonizador europeu.

O progresso havia chegado, segundo a concepção do Barão, pelo trabalho de homens como ele. E os escravos “[...] pretos rude e praticamente irracionais encontravam no serviço humilde o caminho da salvação cristã” (RIBEIRO, 1984, p. 33). Era contínuo o desejo de legitimar-se como brasileiro, associando a imagem do negro a condições de inferioridade, a manifestações ou comportamentos anti-sociais. Não apenas os negros, mas toda a população seria beneficiada, pois estava nas mãos de brasileiros de verdade e não sob o poder dos portugueses, já que a riqueza pertence a quem sabe fazê-la frutificar.

Ao observarmos o diálogo de Perilo com uma senhora que lhe abordou na rua, podemos mais uma vez comprovar a sua falsa identidade. Toca-se no nome da família, logo ele teatraliza uma cena de muita tristeza, mas não exitou em dizer: “\_\_\_ Entre a Pátria e a família, minha boa mulher, Deus há sempre de me dar forças para escolher a primeira, eis que vale mais o destino de um povo que a sina de um só” (RIBEIRO, 1984, p. 35). Entretanto, sabemos que a pátria de que fala o Barão de Pirapuama não é a mesma pátria que as *alminhas brasileiras* criam e recriam a cada nova encarnação.

Dando seqüência a essa idéia de pátria e identidade brasileira construída pela primeira linhagem, temos Amleto, que não possui nenhuma relação biológica e muito menos social com Perilo Ambrósio, apesar de ser seu sucessor. Antes, Amleto era apenas mestiço e guarda-livros do Barão, porém, portador de pensamentos contrários às suas origens, pois seu desejo é criar e participar de valores comuns aos que fazem parte da classe dominante, sobretudo branca.

A relação do Barão com Amleto era de dependência, ou seja, aquele dependia mais deste e não fazia questão de esconder, apesar de não confiar plenamente em seu caráter: “[...] não gostava muito de que se patenteasse, embora fosse inevitável sua dependência em relação àquele sarará, magro e um pouco melhor falante do que seria conveniente” (RIBEIRO, 1984, p. 63).

A duplicação de *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de Fanon (1986 apud BHABHA, 1998), é apropriada à personagem analisada, que deseja ser o que não é a fim de ser física, social e culturalmente branco. “E dessas tensões – tanto psíquicas quanto políticas – que emerge uma estratégia de subversão. Ela é um modo de negação que busca não desvelar a completude do homem, mas manipular sua representação” (BHABHA, 1998, p. 101). Amleto transpõe os limites impostos a ele, na posição que ocupa e dialoga com o Cônego Araújo Marques como se fosse



um deles. Ele representa o que deseja ser e não o que é, verdadeiramente. O diálogo entre os dois deixa marcas de que a dupla identidade já estava sendo incorporada por Amleto, associada à carga do discurso do poder:

\_\_ Monsenhor, o meu pai é inglês.

\_\_ O teu pai é inglês? Mas temos coisa, temos mesmo coisa! Mas és pardo, não és? Não mais vigoram as ordenações que vedavam aos pardos as funções públicas, podes falar sem susto, que depois de bem servires ao Barão, poderá arrumar-te ele um cargo de merinho ou, quem sabe, almocreve da freguesia, para que passes a velhice à farta e sem fazer nada, ha-ha! (RIBEIRO, 1984, p. 66).

Vergonha é o primeiro sentimento que permeia a duplicidade identitária de Amleto. Muito além do que o Cônego supunha vir a acontecer, era que, “[...] com a esperteza natural dos mestiços” (RIBEIRO, 1984, p. 66), cada nova palavra incorporada ao discurso de Amleto objetivava sua transferência para o universo dos brancos-europeus. Isso revela o grau de subversão com o qual se configura a dupla face que Amleto tem produzido de si como *outro*, diante do brasileiro da segunda linhagem.

Com base em um levantamento feito por Clovis Moura em 1980, reafirmado por Munanga (2006), o ideal de branqueamento sustentado pela mestiçagem recai sobre o personagem ubaldiano, quando este cada vez mais se aproxima de tudo que pertence ao Barão. Administrava tudo como se fosse o próprio dono. Gradativamente, o mulato se transforma em branco, lia noites e noites a fio os livros de “boa Gramática e Retórica”, assim seria parte de uma cultura letrada e ao mesmo tempo negava a língua dos negros, suas próprias origens: “\_\_ Quantas vezes tem-se que dizer para usar a língua cristã, nunca essa palra de bichos que não se percebe e não se pode permitir?” (RIBEIRO, 1984, p. 103). Detesta cada gesto, cada atitude que venha de classes avaliadas por ele como inferiores, minorias postas às margens.

O processo de branqueamento progressivo de Amleto vai tomando as páginas de *Viva o povo brasileiro* como se este estivesse sendo transportado de um mundo a outro, fugindo da sua realidade étnica, de sua identidade original para, finalmente, chegar o mais próximo possível do modelo branco, tido como superior. Assim sendo,

[...] a identidade étnica do brasileiro é substituída por mitos retificados, usados pelos próprios não-brancos e negros especialmente, que procuram esquecer e/ou substituir a concreta realidade por uma outra enganadora magia cromática na qual o dominado se refugia para aproximar-se simbolicamente, o mais possível, dos símbolos criados pelo dominador. (MOURA, 1988 apud MUNANGA, 2006, p. 133).

Do trecho citado, depreendemos a posição inabalável reinventada por Amleto, que se sente o proprietário absoluto de tudo e de todos, bens e pessoas, do poder econômico correspondente, do poder político e, conseqüentemente, do prestígio social. Para isso nega sua mãe, suas origens e assume um novo papel, agora é branco pela ascensão social.

A condição socioeconômica atravessa a linha de cor e faz de Amleto sucessor do Barão, compartilha modelos comuns de idéias e todos os bens da família, que ao longo dos anos foi transferindo para si. Constrói família e justifica sua riqueza, usurpada do Barão, como sendo herança que a esposa recebeu dos seus tios-avós portugueses.

Com uma lista de providências, Amleto arquiteta cada passo de seu plano de transferir os bens do Barão para si. Ajudado por Edísio, seu cunhado, transfere mercadorias da Armação para seu armazém. Em meio às suas arrogâncias, não se contenta com o trabalho e nem postura de comerciante do cunhado. Está sempre insatisfeito querendo mais e logo recebe a resposta que o denuncia, a verdade que tenta esconder: “Tu pensas que é só fazer como tu, que ficas aí por trás dessa mesita a escrevinhar e fazer contas e dar ordens em nome do Senhor Barão de Pirapuama?” (RIBEIRO, 1984, p. 170). Em nome do Barão, Amleto faz-se tão importante quanto ele. As mercadorias retiradas da Armação vão se transformando em muito e instrui o seu cúmplice para que o plano continue dando certo: “[...] ao referir-se à mercadoria procedente da Armação, chama-se simplesmente de mercadoria especial, é o bastante. Mete isso lá na tua cachola! Mercadoria especial!” (RIBEIRO, 1984, p. 172). Através destas “mercadorias especiais”, ironicamente retratadas no texto, Amleto se apossa dos bens e da posição social do Barão.

Nunca se afastou da família de Perilo Ambrósio após a sua morte. Ficou no comando, acompanhou o inventário e, 13 anos depois, conseguiu provar a falência provocada pela crise nas áreas fortes de produção. A mulher do Barão e os três filhos ficaram com algumas casas, o que sobrou da herança, segundo Amleto.

Nasce um novo homem no capítulo *Salvador da Bahia, 17 de março de 1839*, com o futuro projetado no sonho do branqueamento – o biológico e o social conjugados.

Às cinco da manhã, antes de passar a meia hora costumeira trancado no gabinete diante de uma bacia esmaltada e de um gomil cheio de água alfazemada, areando os dentes e lavando a cabeça que havia atravessado a noite untada por uma camada espessa de caldo de babosa embaixo da touca para amaciar o cabelo. (RIBEIRO, 1984, p. 227).

Amleto queria por tudo tornar-se um homem fisicamente branco, já que a primeira parte do plano havia dado certo. Além da babosa nos cabelos, usava um prendedor no nariz a fim de afiná-lo e evitava o sol ao máximo, “[...] pois o sol na pele era agressão pessoal, caso pensado contra ele, para escurecer-lhe a cor sem piedade, como já acontecera, virando-o mais uma vez num mulato” (RIBEIRO, 1984, p. 228). Em sua imaginação afluída no ideal de branqueamento, Amleto odiava cada vez mais o fato de ser mulato, por isso forjou uma identidade, comprando o título de Nobre dos Reis Ferreira Dutton. Vestiu a máscara da elite branca com todos os requisitos exigidos por ela. Para ele, sua linhagem perde-se no tempo, em países como Portugal e Inglaterra. Aí está a justificativa do novo nome: restaurar a verdade dos fatos, buscando valorizar as raízes da família.

Com uma família nova, depois de renegar a mãe negra, a imagem do verdadeiro Amleto vai caindo no esquecimento e passa a fazer parte da memória, que só a lembrança pode resgatar: “[...] se tivesse sabido que seu filhinho, nascido em berço mais humilde, mestiço e bastardo, chegava àquelas alturas, um homem comportadíssimo, teria estourado de felicidade antes de conseguir criá-lo” (RIBEIRO, 1984, p. 237). Felicidade esta, agora, suprimida, pois a mãe não fazia parte do novo contexto. Sua família eram sua esposa, Teolina, e seus quatro filhos: Carlota Barroméia, Clemente André, Bonifácio Odolfo e Patrício Macário. Amleto, assim como os brancos europeizados da época, “[...] elimina os negros e os mulatos do seu círculo de convivência íntimo: a família. É assim que ele consegue dissimular as barreiras rígidas impostas àqueles” (NASCIMENTO, 1978 apud MUNANGA, 2006, p. 100). Agindo dessa forma passa a ser admirado por todos (do seu novo meio social) pelo brilhantismo e caráter inovados de seu raciocínio. Lidava com os escravos como se estes pertencessem a outro mundo, até a governanta era inglesa. Seus extremismos o impediam de relacionar-se com qualquer pessoa que fosse de nível

inferior, pertencentes à massa rude e iletrada. Estabelece-se um novo conceito de povo: “[...] o nosso povo é um de nós, ou seja, um como os próprios europeus. As classes trabalhadoras não podem passar disso, não serão jamais povo. Povo é nacionalidade, não é rebotinho dessa mesma nacionalidade” (RIBEIRO, 1984, p. 245). Pensando e agindo como europeu transplantado, Amleto subverte os padrões de nacionalidade e reveste-se de pensamentos contrários à visão do que realmente é a nação brasileira em sua construção identitária.

A civilização e a cultura da classe dirigente com características européias, consideradas superiores, pertencem ao mundo ficcional de Amleto, que extermina as possibilidades de formação de uma identidade coletiva que aglutine todas as culturas e etnias: negros, índios, brancos e mestiços dividindo o mesmo espaço, o Brasil.

Enquanto “[...] a política e a ideologia do branqueamento exerceram uma pressão psicológica muito forte sobre os africanos e seus descendentes, foram, pela coação, forçados a alienar sua identidade, transformando-se cultural e fisicamente em brancos” (MUNANGA, 2006, p. 122), Amleto mascarou-se em branco por vontade própria, criando uma cadeia de negações que problematiza a identidade. Sendo esta parte de um todo coerente e equilibrado, ao negar este todo, Amleto transforma-se no símbolo da opressão, mostrando que as identidades são constituídas pelas posições assumidas. E, da mesma forma que o branco é capaz de impor ao outro a sua cultura, seja ele negro, índio ou descendente, o negro, neste Amleto, foi capaz de ocupar o lugar do senhor, superando-o. “A fantasia do nativo é precisamente ocupar o lugar do senhor enquanto mantém seu lugar no rancor negativo do escravo” (BHABHA, 1998, p. 76), ou no imaginário de cada leitor que se defronta com a história avessa às possíveis realidades já estabelecidas.

Se Bauman (2005) acredita que a identidade nacional objetivava o direito monopolista de traçar a fronteira entre *nós* e *eles*, neste contexto, Amleto traça fronteiras entre a classe dominante e a classe dominada partindo de uma história subversiva. História esta que pinta as páginas de *Viva o povo brasileiro* de conceitos inusitados de identidade, desconstrói a política de branqueamento ao mesmo tempo em que cria uma imagem mestiça que passa de guarda-livros a senhor de terras, gado, madeira, calcário, lavoura e fumo. Enfrenta um processo fragmentado da identidade, um constante conflito que, com a morte, transfere-se a *outro* da mesma linhagem, é claro.

Amleto foi criado para ser o oposto do Barão em sua relação cultural, sendo este português, nega sua cultura para se tornar um falso brasileiro e aquele, mestiço, deixa de ser brasileiro autêntico para viver do outro lado. Ambos, sem nenhum caráter, mas Amleto consegue prosseguir em seus planos, pois seu sucessor é seu próprio filho, coisa que o Barão não conseguiu.

O conflito identitário de Bonifácio Odulfo Nobre dos Reis Ferreira-Dutton relaciona-se com a carreira que deseja seguir. Opta por ser poeta, escritor entusiasmado pela arte poética acima de tudo. Formula diálogos sobre o romantismo brasileiro, fazendo referências explícitas ao poeta Álvares de Azevedo e nessas discussões constrói sua identidade de homem do povo, visto como grande *poeta que não foge da luta, poeta que não teme nada*. Contraditoriamente, um revolucionário de classe alta, envolvido com a elite escravocrata. Mas sua paixão pela arte de escrever está associada ao desejo de reverenciar os oprimidos. Em seu poema *Haroldo e Dandalê* diz representar a raça, a força e a coragem do povo brasileiro, retratando o amor entre um branco descendente de português e uma negra brasileira. Notamos, contudo, um patriotismo bem característico dos românticos, que se esfacela com o tempo.

Para o pai Amleto, Bonifácio é uma decepção, pois, tendo idéias de literatos e intelectuais, torna-se não confiável, mas o filho mantém sua opinião: “[...] acostumou-se à idéia de que sou como sou e de que jamais vou transformar num plutocrata como ele” (RIBEIRO, 1984, p. 295). Por acreditar em sua escolha, Bonifácio preocupa-se apenas com a sucessão hierárquica da família: após a morte do pai, quem assumiria os negócios?

As dúvidas pairam na mente de Bonifácio, mas seu discurso direto vai nos dando pistas de sua personalidade, sua maneira de ver o mundo vai se construindo aos poucos. Odeia insensibilidade. Sendo poeta é sensível a toda e qualquer atitude que fira os princípios de humanidade. “Que é o poeta, o artista, o visionário, senão aquele que sente mais que os outros?” (RIBEIRO, 1984, p. 297). O sentimento de Bonifácio está recortado pelo que é e pelo que pode vir-a-ser. Procura encontrar o seu lugar num mundo pragmático e inflacionado de diferenças, de injustiças e tenta abrir nele espaço para o lírico. Pensa ser o Titã do Universo. Raça, força, espírito e coragem fazem parte do todo fragmentado que é este personagem.

O permanente estranhamento ronda o espírito do poeta e este incorpora o desejo de ser exaltado como poeta do povo, de sua terra. Por ser poeta, o pai o vê

como “[...] francófilo impenitente, um engraxate do tenentinho corso” (RIBEIRO, 1984, p. 326), mas prevê que essas coisas “[...] lhe passarão como passou o sarampo” (RIBEIRO, 1984, p. 326). Bonifácio cultivava seus versos e se mantinha firme em seu propósito de sensibilização por meio da arte e acredita na eternidade deste propósito. Sobre as reuniões de família, cujo assunto era a *fortaleza* construída por seu pai, tinha a seguinte opinião: “[...] odiava a maneira de viver de toda aquela gente, como tinha horror ao dinheiro do pai e tudo o que ele representava, como um dia todos se curvavam a seu gênio, como um dia aquela casa só existiria para o povo cultivar sua memória” (RIBEIRO, 1984, p. 339). Este desejo incondicional de tornar-se grande poeta, desprezando sua condição social fica adormecido.

Muitas páginas depois, reaparece Bonifácio. Com a morte do pai, os problemas do inventário, a mente do poeta ficara meio perturbada. Isolou-se no quarto do pai já morto e refletiu por muitas horas. Todos estranharam seu comportamento e até se preocuparam com o seu estado emocional. No grande dia da reunião, pautada na discussão sobre o inventário, Bonifácio sai da clausura e entra no gabinete, mas ninguém o estranha à primeira vista. Acharam que viesse apenas para se desculpar por não ter interesse algum em participar da reunião, como era de costume. Mas, surpreendeu todos, até mesmo o leitor, quando proferiu: “\_\_ Os senhores não podem realizar esta reunião sem a minha presença – disse ele. \_\_ Considero isto um desrespeito e uma porta aberta para o esbulho de meus direitos?” (RIBEIRO, 1984, p. 415). O espanto estarreceu os presentes. Como poderia alguém que a vida inteira só se preocupou em receber mesada, patrocínio para publicação de livros e nada mais agir daquela forma, com empáfia e arrogância? Até então, era como se os negócios do pai não existissem. A arte e a poesia não mais o interessavam como antes.

Bonifácio passa de idealista, visionário a aristocrata de primeira linha. Sua identidade é revisitada pelos interesses dos dominadores. Começa a agir como se fosse o próprio Amleto. Até os gestos são os mesmos. Parecia que o fantasma do pai havia baixado ali. A partir daquele episódio estranho e instigador, o Bacharel Bonifácio Odulfo Nobre Ferreira-Dutton comandava os negócios e a nova vida social com autoritarismo. Os negros, antes tão exaltados em sua poesia, passaram a ser tratados com muita severidade, “a fogo e ferro”. Deixou de escrever e engavetou o já

escrito para posterior publicação. Casado e com dois filhos, assumiu o papel de patriarca e banqueiro de renome.

Diante da posição que ocupava e de transações internacionais de peso, teve a chance de conhecer outros ares. Viajou com a esposa para a Europa e foi recebido com todas as pompas pelo Marquês de Sasseiros, seu anfitrião. Em sua nova identidade, Bonifácio Odulfo exibe um discurso europeizante: “[...] há algo que não se pode levar, esta atmosfera, esta civilização que está no ar [...]” (RIBEIRO, 1984, p. 469). Enaltece a Europa como berço da civilização e ao mesmo tempo despreza as demais referências culturais do Brasil, negando a presença da raça negra e os diversos falares do povo. Estava se sentindo em casa. O Brasil era um país atrasado e desconhecido para o resto do mundo. Mas tudo isso não tinha importância, pois se sentia um homem diferente de todo aquele povo rude, tinha prestígio e poder.

Decorre desse pensamento o formato da poligamia patriarcal opressora assumido pela colonização escravocrata como prática de ocupação e dominação. O domínio de classe confundiu-se, durante o período escravista, com a opressão racista que subordinou indígenas e africanos escravizados ao colonizador europeu. A indiferença é um aspecto fundamental do domínio de classes e a faceta cruel da opressão social que reforça a nova identidade de Bonifácio Odulfo.

Os anos se passaram, acabou-se a escravidão, veio a República e a visão de Odulfo manteve-se estabilizada. O Brasil, que estimou no começo, descreve com novo olhar:

A abolição, como eu temia, revelou-se um grande mal. Não estavam, como não estão, os negros, preparados, para liberdade. Obtusos, brancos, analfabetos, pouco asseados, viciados mesmo, agora exercem, livremente, sua influência deletéria e corruptora, sobre os costumes e a raça. (RIBEIRO, 1984, p. 536).

Notamos, entretanto, uma crise identitária da população, segundo Bonifácio. Para ele o país vive a crise da formação nacional e passa por vários processos de transição sociopolítica, econômica e cultural. A mestiçagem retarda e impede a hegemonia. O poder e o regime só serão fortalecidos a partir do extermínio do povo, fruto de misturas fracassadas. Tais visões serão mantidas até o final da segunda linhagem. A família Ferreira-Dutton, que passou a ser chamada pelos descendentes de Ferreira-Hutton, admitindo estes ter havido uma discrepância de grafia do

vocábulo *Dutton*, entrou para a história, assim como seus maiores representantes: Amleto, visto como homem de bem, branco, honesto e austero, assim como seu filho Odulfo. Os princípios e escrúpulos eram a chave da linha rígida que seguiam. A ética prevalecia sobre o dinheiro. Ironicamente, temos uma sociedade hipócrita, rubricada no espelho da arte, por isso subverte valores que no tecido social são camuflados.

### 2.1.1 *Metáfora da mestiçagem*

Não há como falar da identidade do povo brasileiro, em busca de afirmação, sem levantar aspectos relacionados à mestiçagem. Afinal, raças se cruzam na trajetória de *Viva o povo brasileiro* e o melhor de cada uma delas é conservado pela metáfora da mestiçagem utilizada “[...] para designar a generalidade de todos os casos de cruzamento ou miscigenação entre populações biologicamente diferentes” (MUNANGA, 2006, p. 21), sobretudo, enfocando questões socioeconômicas, político-ideológicas e culturais.

A partir de um ponto de vista plural ou heterogêneo, a presença preponderante do negro, em sua composição, faz a obra ubaldiana dialogar com os vazios deixados ao longo da história. O suporte narrativo, objetivo das relações sociais (e raciais), são os homens e mulheres ficcionais, imaginários, que existem em cada capítulo como se estivessem evoluindo, transcendendo o tempo e o espaço para se tornarem melhores, mais fortalecidos. Numa relação social antagônica, a proposta é de confrontar ideologias, de forma que não haja sobreposição de uma sobre a outra, mas um espaço maior aos que tão assustadoramente foram submetidos à cultura alheia, sem que lhes fosse perguntado se estavam ou não de acordo com o *novo mundo* apresentado.

A mestiçagem, neste universo artístico, adquire outro sentido, por meio do discurso do Cônego Visitador, numa conversa com Amleto:

[...] a mestiçagem é uma real alavanca do progresso desta terra, pois que o espírito do europeu dificilmente suporta as contorções necessárias para o entendimento de circunstâncias tão fora da experiência e vocação humanas. (RIBEIRO, 1994, p. 119).



Muitos são os entraves causados pela mistura de povos no projeto de construção nacional, na visão dos dominadores (clero e burguesia), que ficam até mesmo longe do alcance humano, mas muito próximos da proposta de construção coletiva da nação que ainda está por vir.

Dentro do contexto colonial de *Viva o povo brasileiro*, é possível notarmos o quanto o processo de mestiçagem foi uma porta para o sucesso da união racial. Não temos mais um índio solitário e pacífico, tudo já começa com o espírito da coletividade, o nosso grande representante é o caboco Capiroba, unido pela força genética do negro, ele transforma-se em canibal, devora, metaforicamente, todos os que atravessam seu caminho portando a bandeira da repressão. No papel de mestiço, Capiroba estabelece a miscigenação do povo brasileiro, que perpetuará através da encarnação em heróis como Alferes Galvão Brandão e a guerreira Maria da Fé, ou seja, eles não deixam de existir jamais, são almas que vão e voltam em constante amadurecimento, evolução, diferente do que acontece com o lado oposto, o lado dominador. Até mesmo a grafia do nome, caboco e não caboclo, carrega a duplicidade de sentido. Não seria caboclo a mistura do branco com o negro? Pelo menos é que podemos encontrar em todos os dicionários de Língua Portuguesa.

No Brasil escravista, o que se refletiu na mestiçagem foi o patriarcalismo dominante do senhor absoluto de seus domínios, da vida e morte de todos os dependentes – mulheres, filhos, agregados e escravos. Aqui, no nosso país fictício do grande patriarcalista Barão de Pirapuama, seus dias de glória foram transformados em inferno pela ousadia e pelo desejo de vingança e liberdade de negros como Dandão e Merinha e de outros como Feliciano e Inocêncio, ainda movidos pelo passado de injustiças cometidas por Perilo Ambrósio.

Na *Armação de Bom Jesus, 15 de junho de 1827*, a verdade aparece, mesmo tendo sido privado de falar, a linguagem de sinais era entendida como se tivesse sido falada por Feliciano. Todos ficaram sabendo em pormenores do episódio envolvendo Inocêncio e ele, no famoso campo de Pirajá. Sangue roubado, língua cortada. Agora, tais símbolos do falso heroísmo de Pirapuama recebem da natureza uma resposta de vingança.

Feliciano jogou tantas pragas no Barão, que estas se materializaram em plantas, que só a medicina popular afro-brasileira conhece, sem falar que Budião “[...] não as achara no meio dos matos de repente e lá, parecendo que havia uma

voz orientando-o e uma mão a guiá-lo” (RIBEIRO, 1984, p. 159). Força superior e mistério guiavam os passos daquele personagem protegido.

Ninguém mais ficou sabendo da causa da doença do Barão, mas depois de tomar muitos chás da planta “milagrosa”, sua enfermidade foi se agravando cada vez mais, seu intestino parou de funcionar, “[...] uivava lastimosamente toda noite, espremia em vão a barriga transformada numa bolha de fogo, pingando gotinhas de urina avermelhada e ardente, a intervalos que a todos pareciam eternos” (RIBEIRO 1984, p. 162). Esta linguagem excitada, metaforicamente, nos leva a pensar em que se transformava o destino do famoso Barão de Pirapuama.

Os recursos mais avançados da medicina foram buscados a fim de salvá-lo, mas nada, nem ninguém foi mais forte do que o desejo de libertação daqueles mestiços. “Morte mais linda que a do barão nunca houve nem nunca pode haver” (RIBEIRO, 1984, p. 200). E nunca pode haver também tamanha ironia como a deste narrador, que levou ao *acervo tanatológico* uma alma que não voltará, como as *alminhas brasileiras*.

Vale lembrar que a doença não diminuiu em nada a pertinácia autoritária de Perilo, que se manteve fiel a seus ideais até a morte, e mais, foi consagrado pela História como “Centauro de Pirajá, herói da Independência e mártir da Economia” (RIBEIRO, 1984, p. 203). Sua consagração ficou para a História e o povo brasileiro teve aberto o caminho da liberdade, elevando aos céus o grito inolvidável. Mas na história de vida de Perilo derruba-se seu patriarcalismo como processo de elitização no interior da família, baseado em relações entre o pai, mulher, filhos, aparentados e escravos. Expulso de casa de tanto brigar com a irmã por comida, acaba renegando a família e roubando-lhe todos os bens. Não tem idade definida e sua esposa, Sinhá Vitória, tem três filhos de seu primeiro casamento.

O jogo marcado pelas regras da violência é invertido. Tocados por uma felicidade inexplicável, os negros esconderam o riso no velório solene do Barão, pareciam estar num baile de máscaras ou até mesmo no teatro, com papel principal: “Negra Esmeralda entra na casa-grande com o rosto se dissolvendo de choro e volta para a senzala contendo a custo a vontade de cantar” (RIBEIRO, 1984, p. 204). Quem canta seus males espanta. O mal era o que representava toda a carga de poder atrelada à vida do grande patriarcalista ali velado. O cenário da encenação, ora senzala, ora casa grande, criava um paradoxo comportamental na personagem

e ela continuava seu espetáculo. Criou um boneco, a réplica do Barão de Pirapuama, com quem contracenava:

- Como é que tá por aí, ioiozinho?
- Ah inferninho quente danado, ui, ui, ui! – respondia o bonequinho.
- Tá queimando onde, ioiozinho?
- Tá queimando no meu rabinho, tá queimando na minha culatrinha, ai minha culatrinha! (RIBEIRO, 1984, p. 204).

Com um sarcasmo para lá de irreverente, João Ubaldo Ribeiro restabelece a identidade dos negros e descendentes e estes assumem o discurso e extravasam seus conflitos e rancores na *Senzala Grande da Armação de Bom Jesus*, até então, espaço de muitas torturas e sofrimentos atrelados ao próprio nome. Agora gritam aos quatro ventos a liberdade estabelecida.

Este patriarcalismo tão presente na vida dos mestiços, sobretudo dos negros, não mais é importante, agora em toda a luta pela liberdade formam-se novos ideais de luta em defesa da mestiçagem. Cabe destacar as conclusões a que chegou Bernd (1987, p. 29) sob um recorte primordialmente literário: “A negritude representou o ato de jogar de volta a pedra que o branco atirara ao negro ao chamá-lo de ‘negro’ com desprezo, reivindicando-se como negro, perante o branco, com altivez”. Podemos, entretanto, reconhecer o gesto de negritude na sua forma implícita, compreendendo-a como a postura que tiveram em relação a tudo de ruim que o Barão foi capaz de fazer. Reestabelecem-se na complexidade narrativa, valores étnicos até então camuflados nas contradições sociais a que estavam submetidos, com a certeza de que a recuperação da negritude no contexto em estudo não se deu segundo o ponto de vista da elite dominante, mas do dominado, com propósitos favoráveis aos que a recuperaram com outro viés, os negros da Armação de Bom Jesus.

Cria-se a Irmandade do Povo Brasileiro, a grande canastra de madeira e metal que carrega todos os segredos da nação é aberta: “[...] a tampa se levantou como a cabeça de um peixe vagaroso saindo fora d’água, o rangido leve das dobradiças soando muito alto naquele silêncio” (RIBEIRO, 1984, p. 211). Meio perplexos com o que viram e até mesmo sem compreender direito, personagens como Júlio Dandão, Budião, Feliciano e Zé Pinto sabiam que os segredos eram parte de um conhecimento que estava estabelecido e que todos precisariam lutar a fim de que esse conhecimento fosse passado geração a geração, por meio de lutas,

para um dia obterem a vitória. Assim estava estabelecida a força mestiça do povo brasileiro, ressaltando que, para Munanga (2006, p. 28) misturar raças em proporções bem estabelecidas pode reconduzir ao novo tipo humano original, no nosso caso, ao novo brasileiro.

“O mestiço brasileiro tem fornecido indubitavelmente à comunidade, exemplares notáveis de inteligência, de cultura, de valor moral” (PRADO, 1931 apud CUNHA, 2006, p. 95). É importante destacar que, em nossas investigações acerca das representações metafóricas, percebemos uma nação mestiça, inserida num universo simbólico que vai constantemente produzindo uma interação entre as personagens e, ao mesmo tempo, proporcionando sentido à própria identidade. Por conseguinte, estabelece a diferenciação entre os grupos de determinadas linhagens: mestiços e brancos.

### 2.1.2 *Alteridade versus identidade: uma inversão de papéis*

A perspectiva europeia sobre a *Conquista da América*, arbitrariamente retratada por Todorov (2003), mostra os primeiros contatos dos espanhóis com os índios, enfocando a descoberta do *outro* e o sentimento radical de estranheza. As conquistas e derrotas oriundas do enfrentamento com o *outro*, durante a colonização, geraram conflitos e resistências que contribuíram para a definição de uma parte sem todo. Esses diálogos de Colombo, Cortez e Montezuma, Lás Casas e Sepúlveda com os interlocutores indígenas servirão de suporte para entendermos o processo inverso e transfigurativo que acontece em *Viva o povo brasileiro*. O contexto dos escritos de Colombo, aos quais nos ativemos mais, é muito semelhante ao contexto do Brasil. Como afirma Todorov (2003), as referências às primeiras impressões sobre os autóctones diziam respeito ao fato de serem vistos como parte da paisagem.

No ciclo da colonização foi marcante a catequese e a conversão tornou-se o grande motivo da expedição, mas gerou a resistência indígena. Acreditamos que Capiroba é o enigma que desconstrói todos os ideais de catequização a partir do momento que é submetido a ela. Os catequisadores pregavam: “é preciso que todos os pequenos e grandes, homens e mulheres, assumam a doutrina cristã [...] e os dez mandamentos de Deus. E os sete sacramentos da igreja [...]” (CÓRDOBA, 1544

apud CUNHA, 2006, p. 105). Mas, contraditoriamente, essas leis se chocam num processo de alteridade negada em que a propagação da fé é repensada sob outro viés.

Para Todorov (2003, p. 66), “[...] o comportamento de Colombo implica o não reconhecimento do direito dos índios à vontade própria; implica que os consideram, em suma, como objetos vivos”. A desconstrução começa a partir desse contexto exterior, pois Capiroba transforma-se em sujeito e “[...] expõe os resultados da imposição da doutrina, falados por um narrador que habilmente molda a própria voz conforme o ponto de vista da personagem (CUNHA, 2006, p. 105). A identidade de Capiroba define-se segundo a ideologia da segunda linhagem.

Assim, como a lógica das ações de personagens não tem explicação ou justificativa, a narrativa de Capiroba também não permite pensar em lógica, é pura expressão de desventuras que dá à história oficial da catequese um caráter transfigurativo. Primeiro, o nome do lugar. Vera Cruz de Itaparica passou a se chamar Redução, mudança efetuada pelos padres assim que chegaram, e todos os acontecimentos relacionados à catequese converteram-se em tarefas missionárias de redenção. Percebemos aí uma contradição semântica, pois enquanto redenção é salvação moral ou religiosa, redução, segundo o Dicionário de Filosofia, é a “[...] transformação de um enunciado em outro eqüipolente mais simples ou mais preciso, ou capaz de revelar a verdade ou a falsidade do enunciado de origem” (ABBAGNANO, 2007, p. 983). O sentido é transformado seguindo a idéia de inversão da origem, o que acontece é algo contrário ao que a história da catequese nos revela.

Além desses confrontos entre verdade e ficção, temos mais um sentido que nos leva a pensar: por que os padres, ou melhor, o autor escolheu o nome Redução para a terra “descoberta” de Capiroba? Numa concepção mais clara, Abbagnano (2007, p. 983) afirma: “[...] o reducionismo leva a uma forma peculiar da relação de identidade, que se poderia chamar de ‘relação nada mais que’ (uma vez que os A podem ser reduzidos a B se e só se os A nada mais forem que B)”. Partindo dessa relação entre A e B, acreditamos que, no universo ubaldiano da catequese, sobretudo da construção de uma identidade brasileira, seria impossível reduzir-se a identidade, seja de A ou de B, de índios ou portugueses, tendo como base apenas uma das etnias. A alteridade inclui A e B sob condições inusitadas.

Antes, a aldeia retratada na obra em questão “[...] era composta de gente muito ignorante” (RIBEIRO, 1984, p.), de acordo com os padres, por isso foi submetida aos conhecimentos do homem branco civilizado. Construíram capelas, fizeram a consagração e pregaram incessantemente as leis que julgavam verdadeiras. Opondo-se a todo esse ritual irreal aos olhos dos povos que ali viviam, o protagonista começa a ter atitudes estranhas, que perturbam os planos da igreja e da Coroa.

Os acontecimentos da cabeça do caboco Capiroba teriam de chamar a atenção mais cedo ou mais tarde, e isto se deflagrou com grande escândalo no dia em que, depois de se enervar até ranger os dentes e andar para o outro como se quisesse costurar o chão, ele amanheceu febril e com ínguas pelo corpo todo, mastigando palavras só ouvidas no tempo em que seu pai ainda falava a língua com a qual nascera e sempre usava antes de virar bicho (RIBEIRO, 1984, p. 40).

Os momentos de loucura do caboco vão aumentando gradativamente e esta alma, fruto da encarnação da *alma brasileira*, traz outras versões do processo catequético, abalando e deslocando a formação da identidade do povo brasileiro. Depois de muitos surtos, o caboco recusa a submissão, não aceita as imposições da igreja e revela-se um antropófago. Com desejo de eliminar a barbárie, isola-se e põe em prática seu desafio de excluir para não ser excluído.

A antropofagia em *Viva o povo brasileiro*, difere dos conceitos de Oswald de Andrade, num estilo simbólico próprio de João Ubaldo Ribeiro. Nesse gesto a nação brasileira em suas diversidades se apresenta como plural, e o *outro*, como uma distinção, uma alteridade, formada por índios, negros, brancos e descendentes. Assim, esse projeto, ainda inacabado da antropofagia, opõe-se ao modelo salvacionista civilizado, provando que é possível, a partir do paradigma da arte, criar novas possibilidades de se ver o mundo. Para Todorov (2003, p. 75), “[...] a recepção dos enunciados é mais reveladora para a história das ideologias do que sua produção; e, quando um autor comete um engano ou mente, seu texto não é menos significativo do que quando diz a verdade?”. Essa visão nos remete, inevitavelmente, à impossibilidade de se alcançar a verdade, de conhecer o passado, princípios problematizados pelo autor da obra em estudo.

Fica bastante evidente que o *outro* é anulado “[...] e a antropofagia é apenas um espaço aberto, para a absorção das diferenças produzidas pelo empenho na reprodução do Mesmo que a cultura colonizada empreendeu desde os primeiros

séculos” (CUNHA, 2006, p. 107). Em contato com o universo antropofágico, o caboco vai fabricando a nova identidade, preso à marcação da diferença.

Capiroba refaz o caminho da evangelização, revelando que as leis, as verdades e a justiça estão para todos e que o desejo de querer que o *outro* seja igual a si, não o aceitando na sua diferença, rejeitando-o e lhes impondo adotar seus próprios costumes, não condiz com os princípios de sua aldeia e nem com o dos europeus, que pregam que todos são iguais perante as leis divinas, mas, para as leis humanas, os índios são subumanos. É por acreditarmos nas incoerências da colonização do Brasil, de história muito parecida com a visão apresentada por Todorov em *A conquista da América: a questão do outro*, que recordamos o quanto as marcas deixadas pela história da “descoberta” da América é ambígua, tanto que “[...] alteridade humana é simultaneamente revelada e recusada” (TODOROV, 2003, p. 69). Assim, identidade e alteridade estão em campos extremos.

No capítulo da história de Capiroba, a alteridade é antes de tudo humana, que recusa e engole todas as imposições e atitudes de superioridade de forma metafórica, por meio dos diversos corpos estranhos. Como se pode jogar conhecimentos, valores culturais como se fosse alimento, distribuído aos animais, já que “[...] estão no mesmo nível do gado” (TODOROV, 2003, p. 67). A ingestão é inevitável, engole-se o que foi atirado.

Com isso, vai se formando um discurso complexo da diferença, e isso cria um postulado de superioridade *versus* inferioridade, num duplo movimento que busca o tempo todo um vencedor. “Nesse longo rosário de sucessos, entre a tentação, o bem, o mal, as ressurreições, os pecados, os castigos, as penitências, o inferno e todas as alvíssaras trazidas pelos padres como Salvação e as Boas Novas” (RIBEIRO, 1984, p. 40), foram estabelecidas regras acerca do canibalismo, do que pode ou não pode ser comido.

Capiroba nunca havia comido carne humana antes. Depois de ter incorporado a prática antropofágica, o antropófago nunca comeu nenhum dos seus, portanto a lei está para negar, simbolicamente, o *outro*, distante geográfica e culturalmente. Se ele está distante da civilização que detém o discurso enunciador, devora toda a alteridade e a faz renascer em outras perspectivas, nas próximas encarnações da alma brasileira, numa constante construção identitária, que traça caminhos diversos e vai se fortalecendo a cada nova encarnação.

Agora, busquemos aprofundar o sentido de alteridade, aqui proposto, partindo das seguintes questões: quem somos nós? Quem são os outros? Para Todorov (2003, p. 3), “[...] este grupo [nós/outros], por sua vez, pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os ‘normais’”. No caso específico de *Viva o povo brasileiro*, acontece um jogo dialético que oferece respaldo contextual no sentido de que teremos discursos do povo brasileiro (nós) para a elite dirigente (outros).

Devemos, então, pensar o processo de problematização da identidade brasileira com o olhar do *outro* (o povo brasileiro), que precisa ser pensado em sua alteridade. Ao enxergarmos o *outro*, na sua diferença absoluta, estabelece-se a duplicidade identitária que permeia as duas linhagens tecidas na obra ubaldiana. As condições de convivência oferecidas aos dois lados que se opõem são de exercício livre da vida. A liberdade de expressão é permitida a ambos, dentro do contexto que não nega ao *outro* sua existência. Em mundos opostos, cada um possui opinião formada sobre o que acontece em seu meio, enfrentando crises em território próprio, porém fragmentado.

Na obra, as identidades dos brasileiros se dividem, mas a idéia de sujeito e objeto, elementos que separam a nação, está ausente da narrativa. O que há são sujeitos que confrontam valores e exigem seu próprio *status*, permitindo que a visão de cada um apareça de perspectivas divergentes, transcendendo a condição de alteridade que cada linhagem ocupa. Identificar-se com este ou aquele grupo é estabelecer uma identidade brasileira, já que o conflito e o choque de opiniões discernem qual das identidades forma uma nação heterogênea, composta por um todo mestiço e plural e uma nação homogênea fundamental.

Um elo vai se formando em sintonia com uma memória infinita, formadora de almas brasileiras, que se encarnam num grande processo evolutivo, gerando idéias e atitudes que caminham para o futuro, “[...] despencando precipitosamente do Poleiro das Almas em vôos dardejantes, baixam para encarnar. São acontecimentos muito complicados, cujo inteiro entendimento escapa aos mais sábios homens e confrarias” (RIBEIRO, 1984, p. 17). Assim, novos conceitos de identidade, alteridade e nacionalidade se formam a partir do Alferes, que está ligado ao caboco Capiroba que, por sua vez, está ligado a Maria da Fé.

Diante desse entrecruzamento aguçado das narrativas, que compõe o todo da obra de João Ubaldo Ribeiro, nos ateremos ao ponto concêntrico dos dois universos



paralelos: um que inclui o povo como protagonista e outro que o exclui, tendo-o como nação que une e como projeção para representação de problemas identitários reprimidos.

Para isso, o espaço imaginário da nação brasileira, do ponto de vista ubaldiano, está em ação permanente para mostrar que há uma inversão de papéis. Agora, *nós* somos o povo, enquanto o universo do poder vigente é o *outro*, e tudo se expressa por meio de discursos cruzados:

[...] à medida que uma série de grupos cultural e racialmente marginalizados assumem, prontamente a máscara do negro, ou a posição da minoria, não para negar sua diversidade, mas para, com audácia, anunciar o importante artifício da identidade cultural e de sua diferença. (FANON, 1986 apud BHABHA, 1998, p. 102).

Pensemos, pois, na possibilidade de mostrar que o povo brasileiro anuncia a identidade brasileira em suas diferenças culturais, raciais, lingüísticas e sociais, formulando um debate crítico, participativo, em que as descrições estão vinculadas à narração, à participação e à luta.

Esse povo brasileiro, considerado inferior ao poder vigente, se reconhece por meio de suas projeções de alteridade. Tem os mesmos ideais e fala a mesma linguagem. É por se entender e se respeitar, que se saúda e interage. No momento do encontro dos negros Júlio Dandão, Budião, Feliciano e Zé Pinto, na Casa da Farinha, Dandão filosofa: “[...] sabemos que não estamos sozinhos neste mundo, vivemos no meio dos outros e só por causa dos outros é que podemos ser quem somos, do contrário não somos” (RIBEIRO, 1984, p. 208). A forma de reconhecimento do *outro*, da coletividade, converte-se em *nós*. Ali estava sendo criada a Irmandade do Povo Brasileiro, como nova possibilidade de mudar o destino da nação, buscando o conhecimento a fim de ampliar os segredos da canastra, até que ela pudesse ser revelada ao povo como expressão de liberdade e afirmação da identidade brasileira.

Desse modo, é necessário entendermos a luta entre o *nós*, visto pelos *outros* como “[...] massa rude, de iletrados, enfermiços, encarquilhados, impaludados, mestiços e negros” (RIBEIRO, 1984, p. 245), que, nesse processo de exclusão, passa a enfrentar a classe dominadora que se vê como a “[...] única que, verdadeiramente, faz jus a foros de civilização e cultura nos moldes superiores europeus” (RIBEIRO, 1984, p. 245). E é tal classe que se auto-avalia, avalia o povo

e define quem é o povo brasileiro e quem são seus opositores. Entretanto, a dupla face da narrativa ubaldiana vai construindo vozes que ecoam em diferentes direções, em função das circunstâncias criadas e estabelecidas pelo caráter europeu, que convergem para um mesmo ponto: a perspectiva do autor. Nela, a representação do *outro* reflete na imagem do país e de seus genuínos habitantes, de acordo com os interesses do dominado, cujo discurso é incompatível. Apaga-se o caráter meramente estrangeiro e ascende a voz do povo brasileiro (nós).

No capítulo intitulado *Cocorobo, 1º de março de 1897*, em que se inicia a narrativa da Guerra de Canudos, o personagem Filomeno Cabrito, seguindo para o Arraial de Canudos para levar pólvora, cartuchos e armas, é pego e torturado pelos soldados do Exército, mas, logo em seguida, é salvo pelo bando de Maria da Fé, que captura os homens da tropa e ainda institui um julgamento de valores, com direito a defesa e tudo. O tenente, indignado com a prisão, manifesta-se primeiro e, em seguida, Filomeno replica:

\_\_\_ Protesto! \_\_\_ disse o oficial, tentando levantar-se sem conseguir. \_\_\_ Isto é um ato de banditismo contra as instituições republicanas, a integridade da Nação, o poder constituído! Eu sou o Tenente...  
 \_\_\_ Cale a boca! Aqui não interessa o que o senhor pensa, porque tudo o que pensa, ou pensa que pensa, é o que lhe puseram na boca e na cabeça, e isso já conhecemos. (RIBEIRO, 1984, p. 561).

O discurso organizado com base na liberdade de expressão de ambos os lados, define-se quando Maria da Fé invade a fala do Tenente, afirmando a voz do todo que transcende as expectativas dos presentes:

\_\_\_ O povo brasileiro não deve nada a ninguém [ao Outro], tenente – disse ela. \_\_\_ Ao povo é que devem, sempre deveram, querem continuar sempre devendo. O senhor papagaia as mentiras que ouve, porque não interessa aos poderosos saber da verdade, mas apenas dos que lhe convém. (RIBEIRO, 1984, p. 563).

O Tenente não fala, ele papagueia, ou seja, articula sons vazios de sentido, enquanto nós temos opiniões consistentes, embasadas no conhecimento plural, sobretudo, com identidade própria. Mediante o conhecimento partilhado entre dominador e dominado, há um processo discursivo com o intuito de desmascarar ou subverter valores. A inversão dos discursos possibilita a alteridade à medida que rompe com o estranho, o diferente, o opressor, o rico. Aquele que não se mistura, está abaixo do que realmente o Brasil representa e oferece espaço aos que estão

fora desse sistema – o povo brasileiro – que não teme em mostrar seu rosto de coragem e gritar por justiça.

Concentramo-nos, todavia, na identidade como processo de identificação: sou brasileiro. Assim, podemos enfatizar que

[...] o conceito de identidade será aqui tomado como processo, isto é, como dinâmica que se constrói e se desconstrói, e sempre junto com o conceito de alteridade, pois só existe identidade pela consciência da diferença que é posta por uma situação de estranhamento. (BERND, 2003, p.39).

Nessa combinação de circunstâncias, a forma de construir e desconstruir a identidade se aplica à obra *Viva o povo brasileiro*, de maneira que se colocam frente a frente, simultaneamente, as identidades centradas no *nós* e nos *outros*, como fonte permanente de tensão e conflito.

Estabelecido o conflito na diferença entre ser ou não ser verdadeiramente brasileiros, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem chamado de seu exterior constitutivo, que o significado positivo de qualquer termo – e, assim, sua identidade – pode ser construído (DERRIDA, 1981; LACLAU, 1990; BUTTER, 1993 apud HALL, 2006, p. 110). É pensando nessa construção, ao mesmo tempo, complexa e necessária, dentro da diferença, que constatamos o não ser brasileiro, inteiro, completo, relacionando-se com o ser brasileiro, que não esconde o que pensa e o que sente, simplesmente estabelece diálogos identitários acerca da alteridade:

\_\_\_ O povo brasileiro somos nós, nós é que somos vocês, vocês não são nada sem nós. Vocês não podem nos ensinar nada, porque não querem ensinar, pois todo ensino requer que quem ensine também aprenda e vocês não querem aprender, vocês querem impor, vocês querem moldar, vocês só querem dominar (RIBEIRO, 1984, p. 564).

O pronome vocês, usado repetidamente, afirma a posição do sujeito, portanto, não é, neste caso, simples diferença gramatical entre o nós, mas, como afirma Hall (2000, p. 82), esses usos são “[...] evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder”. A intenção é convencer e não fazer esquecer como muitas personagens fazem. É inevitável, contudo, a classificação de mundos opostos que se enfrentam, explicitamente, revelando relações de

dominação/sujeição, que rompem barreiras e transcendem o ponto de vista da identidade do *outro* (vocês).

À medida que o povo brasileiro, inserido no contexto da obra em análise, vai delineando uma força discursiva sobreposta à física, o *nós* entra em contato com o *outro*. O poder, como foi enfatizado pela protagonista Maria da Fé, vai definindo uma identidade que se opõe a todo e qualquer valor relacionado ao povo, exclui e nega a alteridade, contudo essa forma de classificação se estrutura em torno de posições que envolvem duas classes polarizadas em grupos de valores divergentes. Tal idéia é reforçada mais uma vez por Hall (2000).

Importa-nos, ainda, reforçar o confronto inevitável e possivelmente proposital, que João Ubaldo Ribeiro tece, colocando em cena personagens, situações e realidades antagônicas, cujo destaque vai para a linhagem das *alminhas brasileiras* encarnadas, que cria uma identidade brasileira com prognóstico de futuro, pois “[...] o poder do povo existe, ele persistirá” (RIBEIRO, 1984, p. 565). Isso porque a ruptura de convenções cristalizadas pode revelar-se, na expressão artística, por meio da alteridade sobrevinda dos enigmas que formam o Brasil, instaurados pela transfiguração identitária que revela: “[...] só o povo brasileiro ganhará a guerra” (RIBEIRO, 1984, p. 566), a luta continua.

### 3 A TRANSFIGURAÇÃO DOS SÍMBOLOS

A forte ligação que os símbolos exercem na formação identitária do povo brasileiro, construída ao longo da narrativa ubaldiana, faz-nos pensar acerca do que transcende a lógica, o real, para compor um cenário de grandeza simbólica. A transfiguração de determinados elementos nos revela o poder que tem a arte de criar episódios imaginários e, ao mesmo tempo, reveladores das identidades, levando em consideração o permanente jogo entre o individual e o coletivo que, “[...] no nível semântico, produz uma nova função sígnica, associando a expressões já dotadas de conteúdo codificado novas porções de conteúdo, o mais indeterminadas possível e decididas pelo destinatário (ABBAGNANO, 2007, p. 1070). Partindo desses processos de indeterminações, inseridos no mundo simbólico em análise, decidimos fazer do símbolo o recurso que inter-relaciona vida, morte e todas as incógnitas em torno disso. Assim, as abordagens das representações simbólicas nos vestígios do movimento identitário possibilitam-nos visualizar a identidade como uma construção que envolve a *marcação de fronteiras simbólicas* e a *produção de efeitos de fronteiras* do povo brasileiro (HALL, 2000).

Para Humberto Eco (2003, p. 143), “[...] o simbólico torna-se um efeito de sentido produzido pelo texto, e a tal título qualquer imagem, palavra, objeto pode assumir valência de símbolo”. Diante dessa liberdade semântica (liberdade relativa, posto que condicionada aos elementos literários e extraliterários do texto), quanto à aplicabilidade de quaisquer elementos ao universo simbólico, sentimos-nos com suporte teórico para desvendar as intrigas que vão se revelando como enigmas a serem investigados. Além do que “[...] a arte é totalmente expressiva, cada linha, cada som, cada gesto; e, portanto é cem por cento simbólica” (LANGER, 2003, p. 62), o que viabiliza ainda mais nossa proposta de transfigurar, por meio dos símbolos, a trajetória identitária do povo brasileiro.

O primeiro enigma simbólico, rico de mistérios e que está entrelaçado a vários episódios na narrativa, é a *semente*: o que faz brotar o ponto de convergência e cruzamento de discursos entre dominadores e dominados, como força que transcende à verdade histórica, geradora de dúvidas e incertezas sobre como cada nó se liga a um arremate final. É como diz Eco (2003, p. 143): “[...] a vontade mesma do texto que nos convida à deriva”. Bem ao sabor dos acontecimentos é que vamos

decifrando códigos e descobrindo o que a arte é capaz de fazer por meio de simples vocábulos que, fora dela, não têm grandeza.

A semente, por sua vez, está ligada à árvore, produtora de frutos, ou seja, criadora da vida e, sobretudo de seres humanos, com características incomuns, como se fossem um verdadeiro arquipélago de ilhas humanas, nas sempre atuais imagens criadas por João Ubaldo Ribeiro em meio às implicitudes do texto. Ao serem desvendadas, elas nos fazem compreender a evolução histórica e cultural brasileira que a obra ubaldiana cria e também entender o complexo amálgama de culturas e de interferências, influências e permanências que compõem a identidade brasileira elaborada e reelaborada ao longo do romance.

A árvore, a que faremos referência, é a planta que, para fazer nascer o povo brasileiro, munido de sentimentos sublimes e de visão plural, transforma-se no segundo enigma simbólico, o *chá*, causador da morte do Barão de Pirapuama, uma grande pedra no caminho. O Barão representa o falso herói e toda a maldade humana, por isso precisa ser eliminado, esquecido, para, então, nascer os verdadeiros heróis, o povo brasileiro, em um contexto de acontecimentos do universo imaginário-artístico, uma vez que

[...] a imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. (BACHELARD, 1993, p. 2).

Os ecos produzidos por Perilo em sua disputa pelo poder, primária e mesquinha, que se desenvolve no contexto da obra em condição ilícita, morrem e são enterrados com ele, pois não têm o direito de subir ao Poleiro das Almas e viver eternamente. A morte está ligada à planta que produz o chá, que neutraliza a classe dominante, pois o sucessor do Barão, Amleto, não se liga a ele por laços biológicos, culturais ou sociais. Na verdade, acontece um rito de passagem: a morte do Barão resulta em vida e produz uma nova busca pela identidade.

Então, o terceiro elemento simbólico aparece, justamente, após o efeito do chá preparado com a planta sagrada. Com a morte do Barão de Pirapuama, surge o maior de todos os símbolos, a *canastra*, que guarda o conhecimento popular. É o invólucro da essência de todos os acontecimentos a partir da criação, na Casa da Farinha, da Irmandade do Povo Brasileiro e com ela as novas perspectivas de futuro. Assim, outro viés narrativo, numa abordagem mágica, percorre diversos

caminhos da obra ubaldiana, metamorfoseando personagens e fatos, mas acima de tudo buscando o conhecimento, a fim de construir o destino do povo brasileiro. É nesse processo simbólico que agora iremos mergulhar, chegando aos elementos persuasivos usados por João Ubaldo Ribeiro, procurando ilustrar cada símbolo com passagens do livro. Partiremos do pressuposto de que o simbólico é apresentado de forma que contribui significativamente para a transfiguração identitária dos brasileiros, ao mesmo tempo em que presente, passado e futuro se destemporalizam diante do movimento do que se vive e revive. Ao compasso da narrativa, as imagens movimentam-se numa seqüência não linear, retomando, constantemente, o que não é para esquecer e é também para reforçar.

### 3.1 A semente: signo da vida

A vida é nosso foco centralizador, de onde partiremos – a semente, a origem, a existência humana – para chegarmos à representação do rito – o Barão, de identidade portuguesa – tecido no seio da árvore da morte.<sup>19</sup> Por isso, “Tomás de Aquino afirmava que vida significa ‘a substância à qual convém por natureza mover-se ou conduzir-se espontaneamente e de qualquer modo para a ação’; portanto, a alma é seu princípio” (ABBAGNANO, 2007, p. 1.195). Para tal sentido da vida, a relação entre os acontecimentos espontâneos leva os personagens a ações inteiramente ligadas às almas, que invadem páginas e páginas, e é com a ajuda delas que os heróis do romance estabelecem suas próprias leis e a vida em sua profundidade.

Como “elemento último das coisas”,<sup>20</sup> o sentido de semente, na perspectiva filosófica, vem de muito longe e foi usado primeiro por Anaxágoras, como partículas que Aristóteles, posteriormente, chamou de *homeomerias*. Tais partículas, associadas ao universo simbólico ubaldiano, ganham novo recorte. Esse elemento último torna-se, primeiro, o produto gerador da nação brasileira no mundo da ficção. “No caso dessa, [alma do Alferes Brandão Galvão], tudo começou, como tantos

---

<sup>19</sup> Se a *árvore da vida* é o signo da renovação cíclica, possuidora de uma parcela de imortalidade, símbolo de fertilidade, a *árvore da morte* é, exatamente, o contrário, é o signo do aniquilamento, de não há renovação por meio das forças cósmicas. O significado dessas duas expressões, que serão exploradas posteriormente, tem como referência o Dicionário de Símbolos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007).

<sup>20</sup> Citada por ABBAGNANO (2007), no Dicionário de Filosofia, essa expressão nos faz pensar na origem das coisas, onde tudo começa, que é o marco inicial de uma existência.

eventos importantes, por obra do acaso” (RIBEIRO, 1984, p. 18). O primeiro fruto dessa semente é o Alferes Galvão Brandão. A leitura não nos permite pensar em fatos concretos sobre a criação do primeiro herói. O acaso, como insuficiência de probabilidades na previsão,<sup>21</sup> permite-nos inferir sobre a fragilidade do primeiro elemento simbólico, ligado à narrativa que ascende o povo à condição de centro do Brasil.

Associa-se a semente à árvore, já que a planta que aparece depois confirma a existência da semente; a planta é arbustiva e atinge até 1,8m de altura, produz caule e ramos lenhosos com folhas esguias. A árvore é tema simbólico de extrema riqueza e difusão, pensemos nela com base nas interpretações que Mircea Eliade faz. Sob o viés da verticalidade, uma das primeiras interpretações é a de que a árvore é o “[...] símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu” (1949 apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 84). Então, esse trajeto de idas e vindas – céu/terra – das *alminhas brasileiras* faz-nos questionar o percurso cíclico da formação do povo brasileiro, tecido por partículas do cosmos: “[...] a mesma coisa que os sábios mostram ser tão simples se dá com as alminhas novas, quando se formam na grande sopa cósmica” (RIBEIRO, 1984, p. 17) que a voz narradora traduz, inicialmente, como origem do brasileiro as alminhas representadas na história como as primeiras sementes germinadas. Essa voz mostra, ironicamente, que livro e narrador fundem-se ao cosmos narrado:

[...] o poleiro das almas está repleto de almazinhas recém-nascidas, a agitação febril de tantos jovens ansiosos pelo aprendizado e pelo cumprimento de suas sinas chega a fazer fibrilar o cosmo e a perturbar um pouco o perfeito funcionamento dos relógios astrais e demais mecanismos celestes. (RIBEIRO, 1984, p.18).

O mais interessante é que nossa compreensão não consegue capturar as almas. Elas não se deixam capturar pela compreensão humana, são absolutamente livres, imprevisíveis, incomparáveis e ainda misteriosas; dirigem a história do Brasil e a história de cada brasileiro, criando e recriando, no céu e no mundo, valores e significados. Assim, nada é explicável e tampouco compreensível.

---

<sup>21</sup> A expressão citada por Abbaganano (ano apud HUME, p. 13) se enquadra no terceiro conceito, significando a redução do acaso “[...] a um fenômeno puramente subjetivo, pois diz: ‘Embora não haja no mundo nenhuma coisa como o acaso, a nossa ignorância da causa real de cada acontecimento exerce a mesma influência sobre o intelecto e gera semelhante espécie de crença ou de opinião’. Mas, na realidade, se não existe acaso como noção ou categoria em si, tampouco existe a ‘causa’ no sentido necessário e absoluto do termo; existe somente a ‘probabilidade’”.



As almas, como o livro, pela voz do narrador, são “[...] flechas em direção do planeta, chispando de um ponto a outro com a velocidade de relâmpagos, até acharem um ovo, um útero, uma semente, algo vivo para animar” (RIBEIRO, 1984, p. 18). A vida, desde o primeiro episódio da narrativa em análise, revela-se como símbolo, e as almas não descem como corpos, seguem trajetórias tridimensionais e escapam à compreensão da criatura brasileira. E o processo de concretude das encarnações faz aparecer o primeiro herói na seqüência não-linear do texto.

Nesse contexto de encarnação, a alma é associada à semente que se liga naturalmente à árvore cósmica que, segundo Jean-Paul Roux (1966 apud CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2007, p.87), “[...] antes de virem para a terra, as almas dos humanos residem no céu, onde estão pousadas nos cimos celestes da árvore cósmica, sob a forma de pequeninos pássaros”. Paradoxalmente, a semente ainda não cresceu, nem se alimentou o suficiente, mas já manifesta as suas potencialidades vitais em menor grau. A *alminha brasileira* só aprende a partir da encarnação e, “[...] como planta, ela aprende melhor que como homem, notadamente as árvores grandes que dão frutos” (RIBEIRO, 1984, p.16). Deprendemos dessa afirmação que a planta, no contexto em questão e também fora dele, tem grande peso sógnico, podendo até mesmo ter alma.

Assim, a planta tóxica, que mata o Barão de Pirapuama, é uma árvore e, como ser vivo, é capaz até mesmo de encarnar. Ela desliza, simbolicamente, da Árvore da Vida para a Árvore da Ciência do Bem e do Mal.<sup>22</sup> Da mesma forma que árvore pode representar o bem, ela também pode representar o mal. Nesse paradoxo está Perilo Ambrósio. Ao lado dessa realidade de violência e terror, paralelamente, a paz e a justiça caminham para o mundo da simbologia, em que a árvore, “[...] simbolizando o crescimento de uma família, de uma cidade, de um povo, [...] a árvore da vida pode bruscamente inverter sua polaridade e tornar-se árvore da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 89). A corroboração desse viés interpretativo está subjacente na idéia de que a luta pelo poder, revestida de uma feição personalista e primária, na qual estão imbuídos os interesses do grande latifundiário, senhor de escravos, falso herói da independência, o Barão de Pirapuama, é apagada pela *árvore da morte* para que, com isso, o brasileiro possa

---

<sup>22</sup> Pensemos na *Árvore da Ciência do Bem e do Mal* como deslizamento simbólico da *Árvore da Vida* para a *Árvore da Sabedoria*, que André Virel (1965 apud CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2007, p. 87) distingue como “[...] o paralelismo e a distinção de duas evoluções criadoras, biológica por um lado (árvore da vida), psicológica e histórica por outro”.

começar a construir a sua identidade, com liberdade de expressão, que resulta na mistura de raças e de culturas que se unem para gerar o povo brasileiro. Entretanto, da semente à árvore, temos: o índio, o negro, o caboclo, o cafuzo, o mulato contrapondo-se aos povos colonizadores.

### 3.2 O chá: signo do rito

A *erva da morte* estabelece, em nosso estudo, a chance de rubricarmos a natureza simbólica do objeto e eventos representados, instituindo uma nova possibilidade de descoberta, sempre tentando fundamentar pontos de vista a partir de imagens no murmúrio contínuo e inesgotável da história do Brasil. A erva do chá fortalece a apropriação social do discurso das personagens ubaldianas, que se dá em diferentes instâncias discursivas, em que as posições de autoridade legitimam ou excluem as hierarquias e os valores definidores de sentido e de posições sociais, étnicas, culturais e até mesmo de gênero.

Exploremos e forcemos esses desvendamentos, concordando que “[...] a atenção ao modo simbólico nasce por ter-se destacado que alguma coisa no texto existe, faz sentido; no entanto, poderia não estar ali, e nós perguntamos por que está” (ECO, 2003, p. 143). Se enigmas estão no texto ubaldiano, é porque podemos desvendá-los ou explicitá-los por meio de um estudo. E o segundo enigma é o chá. Não como símbolo da erva medicinal que cura e restabelece a vida, mas como erva de simbologias diversas, segundo o que já foi dito. A partir de agora, no capítulo que conta a história de Perilo Ambrósio, a erva-árvore “[...] representa também a ambição desmedida dos grandes da terra que desejam sempre estender e aumentar seu poder, acabando por ser destruído” (CHEVALIER; GHEEEBRANT, 2007, p. 90). Esse outro conceito simbólico relaciona-se fielmente ao que o Barão representa e vem neutralizar e combater a dominação sociopolítica e racial no Brasil, o que enfraquece a mistura de credos, costumes, hábitos, linguagens e ideologias. Vejamos como o discurso do Barão o denuncia:

Há limites para o que se pode suportar da convivência com essas criaturas [os negros] simiescas e obtusas, que estão neste mundo para que louvemos a Deus pelo nosso destino de homens normais e para que ponhamos à prova nossa caridade. (RIBEIRO, 1984, p. 62).

As possibilidades de o destino do povo cruzar-se com o do Barão e com tudo o que ele representa são mínimas, pois, ao negar a identidade do mestiço, Perilo nega a sua própria identidade de brasileiro.

Assim, a construção do processo simbólico ao longo da obra nos faz pensar na relação assimétrica entre as classes subalternas e as classes dominantes detentoras do monopólio econômico, político e ideológico. Dessa situação, resulta uma perda da identidade pessoal e social de cada brasileiro dominado, surgindo, desse contexto, sentimentos de inferioridade, submissão, impotência e carência sociocultural, que configuram um quadro de patologia do tipo opressor/oprimido, cenário ideal para a transfiguração e a busca de soluções mágico-simbólicas, que só a arte é capaz de produzir. Desse modo, adentremos ao rito de passagem entre a vida e a morte. Um jogo de movimento origina-se na semente, agora parte para o rito (o chá) e daí para o símbolo da interrogação (a canastra), que restabelece a vida em sua plena essência humana.

Fora do tempo, as alminhas analisam e acompanham as atitudes do Barão. “Tudo para elas podendo ser presente, passado e futuro” (RIBEIRO, 1984, p. 92). Portanto, as atrocidades praticadas pelo vilão, até mesmo aquelas que ele realiza em seu quarto para que ninguém as veja, ou seja, sem testemunhas humanas, as almas não deixam escapar, estão lá para mostrar tudo que acontece. Por exemplo, quando ele

[...] começou a masturbar-se à janela, mal podendo conter a vontade de gritar e urrar, pois que se masturbava por tudo aquilo que era infinitamente seu, os negros, as negras, as outras pessoas, o mundo, o navio a vapor, as árvores, a escuridão, os animais e o próprio chão da fazenda. (RIBEIRO, 1984, p. 90).

A alma investiga a vida do Barão mais do que os personagens podem fazê-lo. “Está de vigília, sem tensão, repousada e ativa” (BACHELARD, 1993, p. 6). É assim que acontece com o devaneio poético, por isso é capaz de nos fazer acreditar no poder de dominação que envolve o personagem com desejos e atitudes estranhos, voltados para o eu, o que o configura como sujeito do Iluminismo, como já explicitamos no capítulo precedente.

Percebemos que toda a natureza conspira contra as atitudes da personagem: “Não se viam sapos, não se viam nem mesmo o mar e as árvores, tudo estranho encoberto por uma caligem espessa” (RIBEIRO, 1984, p. 90). É como se o

universointeiro reprovasse tais atos, fazendo brotar o desejo de matar ao invés de morrer, pois só assim o povo resgataria a liberdade de que precisa para viver e lutar. Perilo Ambrósio é muito mais que um ser humano, ele é o próprio mal encarnado, representa a visão oficial do vencedor que se preocupa mais em explicar e justificar os acontecimentos heróicos do país do que em entender o modo de vida e as raízes culturais e étnicas da nação como um todo.

Mesmo diante desta escuridão, o senhor Barão de Pirapuama não tem medo algum. Sente-se superior a tudo e a todos. Ele pensa ser invencível. Então, perguntemos: “Que faz o Senhor Barão aqui? Que faz ele? Qual a sua missão?” (RIBEIRO, 1984, p. 121). Questões como essas instigam no leitor a necessidade de querer saber mais, de investigar por que o Barão está aqui, qual a sua relação com a conquista identitária do povo brasileiro. Tais dúvidas não podem ser esclarecidas logo nos primeiros episódios da narrativa, mas, no capítulo destinado ao Cônego Visitador, começamos a delimitar o mundo dos opressores. A visão que estes têm do negro ou de qualquer um que não faça parte do seu mundo europeizado é de cima, portanto não se misturam. Logo no início do capítulo, de forma bastante simbólica, isso se torna evidente.

A superioridade do Barão e do Cônego separa-os do resto do povo. Ao se dirigirem à fábrica de óleo de baleia, o forte da economia da época no recôncavo baiano, descrito por João Ubaldo Ribeiro, ambos são carregados por quatro negros.

Na frente, em cadeirinhas de arruar iguais, rústicas, como convém aos utensílios do campo, mas nem por isso menos confortáveis tanto para passageiros quanto para negros carregadores, vêm o Cônego Visitador e o Barão de Pirapuama. (RIBEIRO, 1984, p. 109).

Fazem uma longa caminhada até chegarem ao local desejado, acompanhados por um cortejo, ou seja, todo o resto do povo vai a pé, com Amleto, o guarda-livros do Barão, explicando a trajetória como se fosse um orador. Isso é a raiz da formação da consciência do povo brasileiro.

Percebemos que o ritual deixa explícitas as diferenças que separam ou excluem. Quanto à posição social, ainda podemos identificar outras marcas que enriquecem nossas investigações acerca da classe dominante. O ambiente da fábrica é tão fétido, que eles comentam ser pior do que na guerra, em meio aos cadáveres em decomposição. Cheiro indescritível!. Além do ar irrespirável do lugar, tudo mais é assustador. Os negros sofriam ali tremendas torturas para produzir,

alimentar e fazer crescer o reino do Barão. A vida apaga-se e os sofrimentos “[...] dão aos negros cortadores e frigidores a aparência de lampiões que no inverno se vêem rodeados por multidões de mariposas e formigas de asa” (RIBEIRO, 1984, p. 112). Negam-lhes o direito de serem unicamente humanos, antes de tudo.

Neste universo, solidifica-se ainda mais a desigualdade que perturba e incomoda. O Barão e o Cônego não sobreviveriam com o cheiro, são frágeis e para chegarem mais perto da fábrica põem lenços perfumados nos narizes. Quem é mais humano nesse contexto? Os negros e o restante do povo ou os poderosos? Agora já podemos começar a estabelecer as diferenças que separam os dois mundos: opressores/oprimidos.

Neste capítulo do Cônego, são dedicadas 25 páginas exclusivamente para fortalecer a aristocracia e anular o resto do país. Durante todo esse ritual, entre muitas conversas e recordações, o Barão relembra mais uma vez a história que o faz herói da Independência e que já conhecemos de outros capítulos. Mas o Cônego desconhecia os detalhes de suas conquistas e, na primeira oportunidade, ouvimos do próprio Barão, sem interferência do narrador: “[...] não quero repetir uma história que já todos conhecem e que não me traz mérito, pois que apenas cumpri o meu dever de patriota” (RIBEIRO, 1984, p. 113). Com toda a sua modéstia, relembra fatos que nos fazem pensar em duas formas de patriotismo, confirmadas a partir da biografia de Perilo.

As demonstrações patrióticas continuam ainda por algumas páginas, até chegarmos ao grande símbolo, pois, certamente “[...] a expressão simbólica traduz o esforço do homem para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 10). O destino do Barão não se cruza com o do povo. Este vive sob jugo e aquele impõe a força do poder e a autoridade. Rodeado de obscuridades, o Barão comete sua última atrocidade: estupra a negra Venância, fecundando a semente de onde nasce Maria da Fé, que depois de Capiroba e do Alferes, é a terceira alma, que volta fortalecida, evoluída o suficiente para definir a identidade brasileira, demonstrando que tudo está em pleno processo de formação, a vida não acaba, assim como a narrativa.

Acontece um cruzamento de narrativas: um ritual africano intercala o último ato de falso heroísmo do Barão (estupro de Vevé) com o aparecimento do verdadeiro herói brasileiro, que da erva produz o chá que traça o destino final de Perilo Ambrósio sobre o resto da nação numa perspectiva inversa. A ascensão

transforma-se em derrocada. Nesse intervalo, surge a *Capoeira do Tuntum, 14 de junho de 1827*. Acontece a primeira revelação das possibilidades de inversão do jogo, da troca de papéis. “Alguém que não soubesse, alguém de fora, podia pensar que eram os mesmos, mas não eram” (RIBEIRO, 1984, p. 145). Deixaram o campo de batalha da fábrica e entraram para o campo mágico de glória e união, que cria imagens de seres ficcionais, mas, sobretudo, tem as características humanas de justiça e liberdade.

A consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem costumeira, fala com a imagem poética uma linguagem tão nova que não se pode mais considerar com proveito correlações entre o passado e o presente. (BACHELARD, 1993, p. 13).

Assim, a linguagem reveladora do capítulo ritualístico impregna-se de valores, crenças e gestos que apagam o mundo dos opressores, dos europeísmos, a fim de separar o passado do presente de forma que as imagens nos levam ao futuro enigmático, à criação da Irmandade do Povo Brasileiro.

As primeiras descrições nos mostram a alteridade de um povo que começa a libertar-se:

\_\_\_ Negro Nofre da charamela, Negro Júlio do Samongo do tambor zimbrado e do gunga de batalha, Negro Miruca de adufo, pandeiro redondo, cavaco, viola, buzina e castanhola, as negras moças bailarinas da Guiné com seus saíões engundados para que se visem os tornozelos cingidos de fitilhos e tranças de capim de cheiro, até muitos que haviam apanhado por fazerem batucajê e baterem tabaque escondido, até Negro Leléu, mosqueado de tabatinga e roxo terra, cabeleira empoadada e saial de mangas roçadas em todas as cores. (RIBEIRO, 1984, p. 145).

Dessa manifestação cultural todos participam igualmente, como se fossem um. O *outro*, no caso o Cônego Visitador, se sente incomodado e se nega a assistir ao ritual.

A cultura do negro é reprimida: “[...] atabaques, agogôs e ganzás lhe provocam enxaquecas terríveis. Como podiam suportar tamanha zoeira, atordoante função avernal” (RIBEIRO, 1984, p. 145). Tudo é estranho ao Cônego e também ao Barão, que odeia isso e, então, os dois se trancam na Casa-grande, mantendo distância de onirismos que invadem a narrativa ubaldiana e invertem o rumo da história.

A coletividade revela um novo ser, um homem feliz, que traça as primeiras características de sua identidade que ainda está por construir-se. Mas os traços culturais que antes eram apagados, agora se incorporam à nação. Os representantes da aristocracia, Perilo e o Cônego, isolam-se do povo, pois só acreditam na homogeneidade, uma vez que a mistura, seja ela qual for, reduz o ser humano ao nada. Contrariamente, outra estrutura promove uma rede de comunicações que permite as relações dos indivíduos no próprio seio do grupo, o que assegura a estrutura e a coesão grupal e o desenvolvimento de uma identidade comum, nesse caso, de grupos marginais. Cabe ressaltar que as noções de heterogeneidade e de identidade permanecem correlatas ao próprio grupo, ou seja, a heterogeneidade e a identidade são fundamentais para manter a unidade e a coesão grupal, o que permite a afirmação dos elementos do grupo.

Mas, até a culinária africana, ou brasileira, contrapõe-se a esse desejo de homogeneização dos opressores sob o espelho da cultura européia:

[...] muita gente, contudo, decidiu ficar, entre planganas de canjica e mungunzá, tabuleiros de lelê, pamonha, açaá, milho cozido e docinhos de leite e ovos, sequilhos de goma, beijus e mingau de carimã, de milho e de tapioca, alguidares de amendoim, bolo chique-felipe e bolinho de milho solado da casca grossa e tantas outras coisas que a baronesa mandava fazer para que o povo comesse no dia de sua festa. (RIBEIRO, 1984, p. 146).

Explicitamente, a narrativa nos coloca diante das marcas da heterogeneidade, da pátria que se apresenta com riquezas culturais de caráter inigualáveis. Os protagonistas desse festejo são os negros, que anunciam uma linguagem que os reconhece como povo brasileiro. “E lá vem aquela onda catassol de passos coloridos e peles pretas, tamanqueando as pedras no ritmo metralhado e pelas baquetas nos costados de madeira dos tambores” (RIBEIRO, 1984, p. 146). A maneira de dançar e os gestos mostram que o povo está ali vivo e disposto a lutar, que não são pessoas vazias de saberes. E mais, são comparadas, no texto, à serpente, sendo ela a própria vida na sua latência. Segundo Keyserling (1932 apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 815), “[...] ela é o reservatório, o potencial em que se originam todas as manifestações. A vida do submundo tem, justamente, de se refletir na consciência diurna sob a forma de uma serpente”. Serpente e vida estão intimamente ligadas pelo mundo simbólico ubaldiano. Além dessa forte ligação serpente–vida, podemos pensar também em outra possibilidade de sentido para a

serpente. Ela é símbolo duplo de alma e libido e, como também afirma Bachelard (1948 apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 815), “[...] é um dos mais importantes arquétipos da alma humana”. Assim, a alma brasileira deseja e faz renascer, a partir do mundo simbólico-artístico, um novo destino para o povo que inicia seus primeiros passos para o futuro.

Transformados em seres não tão comuns, gente diferente da gente,

[...] gente versada nas coisas da pedra cristalina, do poder das almas e das divindades trazidas da África nas piores condições e mal podendo sobreviver ali, gente capaz de com as plantas do mato infusar os mais terríveis filtros envenenados e os amavios mais irresistíveis, capaz de conhecer o lado mágico das coisas. (RIBEIRO, 1984, p. 148).

Com todo esse poder e conhecimento popular, essa magia de fazer o inferno virar céu e, principalmente apagar o mal e fazer valer a justiça, são postas em prática as ações de heróis como Júlio Dandão, Budião, Merinha e Feliciano, que encontram nas plantas a saída. E, através de infusões, chás, agem em legítima defesa, matam o Barão de Pirapuama, o símbolo de toda a repressão.

No intuito de “[...] justificar os corpos, as línguas e as crenças” (RIBEIRO, 1984, p. 150), foi preciso destruir um corpo sem alma, sobretudo para fazer brotar uma nação de caráter mestiço, miscigenado. Quando os negros se reúnem pela primeira vez, no contexto de *Viva o povo brasileiro*, estabelece-se um reconhecimento que transcende as forças humanas, os acontecimentos são consoantes com a superioridade do ser e estão em constante sintonia com a natureza, pois quando eles se reuniam “[...] tudo ficava vivo e tudo era possível” (RIBEIRO, 1984, p. 150). Diante dessa liberdade artística de tornar o impossível possível, construiremos a idéia do que o símbolo realiza e é capaz de nos fazer pensar.

Os tempos se cruzam no momento em que Dadinha e Sá Justina conversam com os antepassados. Sá Justina adivinha e responde a qualquer pergunta, esteja ela relacionada ao passado, ao presente ou ao futuro. Resgata a identidade do povo e prenuncia acontecimentos que estão por vir, como a morte do Barão. Naquela “[...] noite ilustrada de aparições e atos mágicos” (RIBEIRO, 1984, p. 151), o destino da nação e a identidade brasileira começam a se formar.

Agora, temos um novo dia, sobretudo uma nova narrativa, mas inteiramente ligada à anterior, ao ontem. Os pressentimentos de Inácia fazem Nego Budião



conversar com os espíritos e pedir conselhos que conduzem a narrativa ao plano de morte do Barão de Pirapuama, associado ao efeito do chá de espirradeira, deixando no passado a ameaça de conquistas e lutas do povo, que representa o silêncio, a voz negada ao povo. Temos aí o eixo central para as próximas construções textuais, com que se arma a narrativa.

Como o personagem segue sua trajetória a partir de ações contrárias às do povo brasileiro, como já foi mostrado no segundo capítulo deste trabalho, no processo de construção da primeira linhagem (grupo dominador), o que faremos acerca do personagem citado é relacioná-lo a mais um dos elementos simbólicos que, de semente, representante da alma brasileira, passa a *árvore da morte*. A planta que mata Perilo Ambrósio é o próximo mistério a ser desvendado.

O primeiro passo é analisarmos a planta, que, na obra, é popularmente chamada de espirradeira: uma planta tóxica e que apresenta princípios ativos capazes de causar grandes intoxicações quando ingerida. É também conhecida por oleandro ou loureiro-rosa. No Dicionário de Símbolos, fizemos instigantes descobertas: “[...] árvore apolínea, significa também as condições espirituais da vitória, a sabedoria unida ao heroísmo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 561). Assim, a vitória, a sabedoria e o heroísmo são transplantados ao mundo do povo brasileiro com a morte de Perilo Ambrósio Góes Farinha, causada pela ingestão da planta num ritual que, em breve, será esclarecido. Mas o símbolo mais forte recai sobre a lógica que associa a origem da espirradeira ao povo reverenciado, o negro-escravo e o mulato liberto. “Na África do Norte, entre os *beni snus*, é com uma vara de loureiro-rosa que os portadores de máscara se armam, quando das cerimônias sazonais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 561). Em *Viva o povo brasileiro*, as folhas do loureiro-rosa é que são as armas usadas pelos heróis – Júlio Dandão, Budião, Feliciano e Merinha – também em forma de cerimônia, “[...] por isso [os chás] afastam todas as forças maléficas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 561). Assim, o fenômeno da identidade só se fortalece mediante ações e comportamentos que enterram a maléfica e infernal história que, para a consecução dos fins, todo meio é lícito, mesmo o da supressão ou eliminação.

Muitas pragas Feliciano atirou sobre o Barão: “[...] morreria de morte doída e presa, sem poder confessar os pecados, levando-os embotijados para seu inferno” (RIBEIRO, 1984, p. 158). Podemos perceber que o inferno “[...] é a derrota total,

definitiva e irremediável de uma existência humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 506) como esta. Nego Budião era quem ouvia as revoltas de Feliciano, até que resolveu agir em seu benefício e sumiu no meio do mato em busca de saída e por lá passou a noite. Ao amanhecer, aparece Budião trazendo “[...] na mão um embrulho de folhas e uns molhos de ervas” (RIBEIRO, 1984, p. 158). Havia encontrado a planta que mataria o Barão. Não quis ser visto, mas de longe acenou para Feliciano, que logo foi encontrá-lo na Casa da Farinha. Notemos, pois, que o espaço também é extremamente simbólico em *Viva o povo brasileiro*. Como salienta Bachelard (1993, p. 31), “[...] o espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lava”. Não há como desvendar os mistérios em torno do chá sem averiguarmos cada elemento que conduz à concretude dos fatos, portanto a Casa da Farinha representa o lugar sagrado, onde reunidos, os negros usam a imaginação e traçam metas.

Segundo Bachelard (1993, p. 62), “[...] deve, o homem de uma raça terna e feliz, elevar a sua coragem, aprender a coragem diante de um cosmos rude, pobre, frio. A casa isolada vem dar-lhe imagens fortes, isto é, conselhos de resistência”. E é a partir dessa relação que os negros mantêm com a Casa da Farinha, esse espaço bem semelhante às características descritas por Bachelard, que tudo acontece.

Há mistério em torno da escolha do lugar onde o futuro da nação é trabalhado. Por que Casa da Farinha? Se pensarmos segundo as idéias de Bachelard (1993), a casa mais atrativa é justamente a rústica, a simples, feita de madeira. É a casa essencial para a habitação dos sonhos. A Casa da Farinha, então, é o lugar ideal para que a identidade brasileira seja traçada, mediante a criação da Irmandade do Povo Brasileiro. É “sob o signo da casa pobre” (BACHELARD, 1993, p.65) que se produz a riqueza de valores étnicos e culturais do Brasil.

Então, reunidos na Casa da Farinha, Budião e Feliciano planejam o crime. Budião não consegue conter a emoção ao relatar para o amigo o que havia acontecido: “Viu visagem? Vi, respondeu ele, vi. E deixando a historiação sair na ordem que ela quisesse, contou que naquelas plantas estava a praga” (RIBEIRO, 1984, p. 159), por isso a simbologia que envolve a planta “[...] revela os segredos do inconsciente, conduz às mais recônditas molas da ação, abre o espírito para o desconhecido e o infinito” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 4). E conta que foi ajudado por forças superiores e não sabe dizer nada sobre o que aconteceu. “O

mistério permanece inteiro, prenhe de equívocos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 5). Num discurso indireto livre, o narrador nos apresenta intervenções divinas e tenta explicar de modo metafísico as ações de Budião. Liberdade, justiça, é o que pensam agora, já que os planos estão para ser executados. Além disso, o símbolo representa sempre mais do que seu significado evidente e imediato.

No capítulo seguinte, faz mais de um mês e o Barão está acometido de uma doença misteriosa, que nenhum médico foi capaz de desvendar. Todos os tratamentos foram feitos a fim de salvá-lo, mas tudo em vão.

Não houve o que se não tentasse das artes e ciências iamológicas, chazinhos e eletuários recomendados pela sabedoria dos antigos a cataplasmas ferventes, clisteres, pedilúvios, eméticos, banhos de assento, fumigações purgativos, águas mornas, emplastros, benzeduras, todos os recursos, até o das sanguessugas e lancetas. (RIBEIRO, 1984, p. 162).

Nada foi mais forte que o chá, “[...] o barão se deixava retalhar como uma árvore da qual se sangra a seiva” (RIBEIRO, 1984, p. 162). Perde o sentido da vida, pois a doença vai destruindo-o lentamente. Os sintomas causados são muitos, dentre eles dores, salivação, náuseas, vômitos, distúrbios cardíacos, o que só aproxima Perilo Ambrósio do rito.

À medida que bebe o chá, definha gradativamente, como se estivesse numa cerimônia de horror, que Chevalier e Gheerbrant associam ao rito de comunhão, com clara semelhança: “[...] visando, afirmam, a atenuar, a rudeza dos costumes, disciplinar as paixões, vencer os antagonismos guerreiros e estabelecer a paz” (2007, p. 231). Centremos nossa atenção na paz e para que ela seja estabelecida, Perilo, que lhe é antagônico, é acometido por um processo astênico constante, sendo, finalmente, vencido. O rito nos remete à “[...] técnica mágica que visa a obter sobre as forças naturais um controle que as técnicas racionais não podem oferecer.” (ABBAGNANO, 2007, p. 1017). Daí a importância de relatarmos passo a passo os acontecimentos que estão diretamente ligados à simbologia do chá.

A personagem Emereciana, mulher de Budião, é a produtora da cerimônia, que o narrador, ironicamente, nos revela: “[...] até com carinho, com desvelo mesmo, a mucaminha Emereciana, conhecida por Merinha, o fizesse beber gole por gole, numa paciência sem fim, da caneca que podia conter a salvação” (RIBEIRO, 1984, p. 164). Implicitamente, podemos ler o sentido dessa salvação, sendo ela revertida ao povo, à nação e não ao Barão de Pirapuama.

O fato de o Barão ser transferido para a ilha de Itaparica, em busca de novos ares, deixou Budião preocupado, pois caso Merinha não fosse, ele poderia se recuperar. Mas o destino já estava traçado e tudo aconteceu como deveria: Merinha vai junto para a ilha e dessa vez eles têm a ajuda de Júlio Dandão, o misterioso pescador, pai de Inocêncio, que foi morto e teve o sangue roubado pelo Barão. Dandão recolhe mais plantas e entrega-as para Budião. Antes de finalizar o plano de morte, este visita, sigilosamente, o Barão e lhe revela sua vontade: “\_\_ Cão dos infernos! \_\_ roncou Budião. \_\_ Tu vai morrer! Tu vai morrer satanási!” (RIBEIRO, 1984, p. 196). Consegue expressar toda a ira de um povo até então reprimida e silenciada.

Pela primeira vez, Perilo sente medo e tem de engolir a seco palavras lançadas como flechas por Budião: “Tá com medo agora, desgraçado, condenado! Isso é pelas malvadezas que tu fez, pelas línguas que tu cortou, pela morte de Inocêncio, por tua perversidade e por ser quem é” (RIBEIRO, 1984, p. 196). A arrogância e os gritos de poder são silenciados.

Morre Perilo Ambrósio, cinco anos após a Independência do Brasil, em 7 de setembro de 1825, com “[...] um sorriso sardônico para sempre” (RIBEIRO, 1984, p. 203). O mesmo Major Lindolfo Pereira Neves, que reconheceu o heroísmo forjado pelo Barão, compareceu ao velório para prestigiá-lo mais uma vez e “[...] deu testemunho de galanteria lendária daquele pilar de Pátria ali sucumbido à morte física, mas perenizado adamantinamente nos corações brasileiros” (RIBEIRO, 1984, p. 203). Essas palavras, na boca de quem as proferiu, perdem a consistência semântica. “Perilo Ambrósio agora só uma sombra, à tetra beira do Estige” (RIBEIRO, 1984, p. 204). Os negros vibram e comemoram a morte, aproximando-a do rito de passagem e dando-lhe sentido simbólico, pois “[...] todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 621), que oferece ao povo brasileiro outro presente e futuro.

Os primeiros contatos com a vida nova fizeram os negros da Armação de Bom Jesus estabelecer um elo com o futuro que, posteriormente, descobriremos com a canastra. Cria-se, então, uma identidade do presente, com traços de patriotismo até então ofuscados pela aristocracia representada pelo Barão de Pirapuuama. Nesse ínterim, o passado será apenas passado e a narrativa deslancha,

pois as sementes são transformadas, continuamente, em vidas humanas, sobretudo brasileiras, em constante busca identitária.

### 3.3 A canastra: símbolo da interrogação

Como a opressão foi neutralizada com a morte do Barão, a história continua agora voltada para o futuro, para uma vida nova, porém cheia de interrogações. Reúnem-se na Casa da Farinha mais uma vez: Júlio Dandão, Budião, Feliciano e Zé Pinto. “Cheiro de farinha fresca, de mandioca passada, de puba ardida. Budião respirou fundo, sempre gostara dos cheiros da casa da farinha, gostava até mesmo do bafio dos tições amortalhados sob a borrarha dos fornos” (RIBEIRO, 1984, p. 207). Este é o lugar em que mais um sonho começa a se concretizar, “[...] o espaço habitado transcende o espaço geométrico” (BACHELARD, 1993, p. 63) para transformar-se em imaginação, magia e símbolo criados e recriados pela arte. Assim, estabelece-se o futuro do povo brasileiro, que Júlio Dandão revela como segredo a ser desvendado e construído ao longo da vida.

Os mistérios circundam o personagem Dandão: “[...] não era um homem comum, igual aos outros, ainda assim continuava misterioso, mas era como se eles pudessem vir a partilhar do mistério, talvez não agora, talvez nunca, mas talvez sim” (RIBEIRO, 1984, p. 208). Em meio a dúvidas e incertezas, o discurso eloqüente de Dandão inicia a reunião esclarecendo aos amigos como devem agir para ser um grupo só, com ideais entrelaçados na alteridade. E que a morte do Barão aconteceu propositadamente para honra e glória do povo, afirma que não foi por vingança, tratava-se de algo superior.

Afirma, reiteradamente, que “[...] cada rico morto são dez pobres vivos e em cada dez pobres nove são pretos e o outro raceado, ou pelo sangue ou pela vida que leva” (RIBEIRO, 1984, p. 210). Resumidamente, é o povo que precisa de reconhecimento. Depois de concluído o ritual, o discurso de Dandão apresenta ao leitor as primeiras pistas do objeto mágico, a canastra, que ao ser criado, gera ação.

\_\_\_ Eu vou mostrar um segredo. Vou mostrar mais de um segredo, segredos que eu venho guardando sozinho, mas não devo mais guardar sozinho. Antes, todos os que sabiam desses segredos morreram ou desapareceram, só fiquei eu, com essa missão de guarda. Mas segredo de um só não serve para nada, só leva ao desvario do juízo e à perda completa da idéia. De

maneira que chegou a hora de dividir esses segredos, que não é somente para mostrar, é também para fazer. (RIBEIRO, 1984, p. 210).

Os segredos, guardados com Júlio Dandão durante tanto tempo, são revelados a Feliciano, Budião e Zé Pinto, os primeiros representantes da Irmandade. Essa foi a maneira de passar adiante a missão, que não tem mais como sua apenas, é de todos. Dessa forma, acreditamos que

a pluralidade é a condição da ação humana pelo fato de sermos todos os mesmos, isto é, humanos, sem que ninguém seja exatamente igual a qualquer pessoa que tenha existido, exista ou venha a existir (ARENDT, 1987, p. 16).

O *eu* pronunciado por Dandão transforma-se em *nós* e o objeto que guarda todos os segredos da nação é apresentado: “[...] arrancou com as duas mãos uma canastra de madeira e metal, prendeu o surrão com o pé para que ela pudesse sair desimpedida e levantou-se diante dos outros” (RIBEIRO, 1984, p. 211). A magia revelada pelo objeto transcende espaço e tempo e reflete o imaginário coletivo.

Budião ficou assustado com o que viu, mas teve certeza de que a canastra representa os novos rumos a serem tomados. A sabedoria do povo é que vai mantê-la viva, gerando a identidade brasileira. Ser ou não ser brasileiro? O objeto vem para definir quem vai ou não fazer parte desse cenário artístico, que só o conhecimento é capaz de construir, por isso a busca tem de ser eterna, passar de geração em geração. No momento mágico de revelações transcendentais, imagens são construídas sobre a personagem que carrega o segredo e agora o revela ao *outro*. Tudo parece miragem, a figura de Dandão aparece como gigantesca, mais alta que a Casa da Farinha, e o ambiente fica úmido de repente, como uma paisagem.

Em meio a tantos episódios estranhos, sobrenaturais, finalmente, o mestre Júlio Dandão abre o baú de segredos.

E então soltou de vez a tampa, que voltou a escancarar-se pendulando até achar sua posição, e de lá principiou a puxar segredos, um segredo atrás do outro, cada qual mais maior, havendo quem afirme terem sido libertados inúmeros espíritos de coisas, maneiras de ser, sopros trabalhadores, papéis que não se podia ver com os dois olhos para não cegar, influências aéreas, as verdades por trás do que se ouve, sugestões inarredáveis, realidades tão claras quanto o imperativo de viver e criar filhos. (RIBEIRO, 1984, p. 211-212).

Todos os segredos vão se libertando de dentro da canastra, revelando-nos a identidade do povo brasileiro por meio da Irmandade clandestina dos que não seguem as leis da aristocracia, mas vivem num país de diferenças, incertezas, mentiras. “O simbolismo do cofre tem por base dois elementos: o fato de nele se depositar um Tesouro material ou espiritual e o fato de que a abertura do cofre seja o equivalente de uma revelação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 262). Assim, o tesouro contendo o destino dos brasileiros, além de ser espiritual, revela as possíveis buscas por liberdade, justiça e igualdade, apesar de não poder eliminar os sentimentos contrários: injustiça, desigualdade e opressão.

Esses acontecimentos acerca da simbologia floream-se de expressões que certificam o presente da arte, da ficção, colocando em dúvida a existência da Irmandade, do povo, ou seja, da história do livro. “Nunca houve nada, nunca houve nem essa casa dessa farinha desse engenho desse barão dessa armação, tudo se afigurando mais labiríntico a cada perquirição” (RIBEIRO, 1984, p. 212). A arte se faz presente para nos lembrar da não-veracidade dos fatos e mostrar o que Bachelard (1993, p. 223) nos confirma: “[...] as obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo de uma experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar”, vão além do que se pode imaginar como real.

A canastra ou baú, como objeto sagrado, agora explorada como espaço poético, representa “[...] o testemunho sensível de uma necessidade de segredos, de uma inteligência do esconderijo” (BACHELARD, 1993, p. 94). Todos os segredos que mudarão o destino do povo brasileiro são guardados num baú imaginário, sem fechadura. Pois, como salienta Bachelard (1993, p. 94), “[...] é preciso que o poder que abre e fecha tenha um poder de vida, o poder humano”. A canastra é aberta e guardada por seres humanos que carregam em si o orgulho de serem brasileiros ou de suas conseqüências, sejam elas positivas ou negativas.

Fechados dentro da canastra estão segredos que se ampliam cada vez mais e à medida que o povo luta, sua identidade é fortalecida pelas chances de difundir o conhecimento e transformar o futuro da nação.

No cofre [ou na canastra] estão as coisas inesquecíveis; inesquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial (BACHELARD, 1993, p. 97).

Com isso, não apenas os ditos *conspiradores da Casa da Farinha* são receptores dos segredos contidos na canastra, mas todo o povo brasileiro que, inconscientemente, contribui para ampliar o que ela contém.

A partir do aparecimento da canastra e da criação da Irmandade do Povo Brasileiro, os criadores assumem para si o compromisso de guardar os segredos contidos nesse objeto mágico. E, no mundo simbólico, tomando como ponto de partida a existência do objeto, acreditamos em episódios como esse:

Budião parecia enredado em segredos, passando muito tempo com os olhos em algum ponto vago à frente, sem falar quase nada, mais sumindo à noite depois de passar com ela [Merinha] não mais que um momentozinho. Muito do que acontecia ele lhe contava, embora de maneira reticente e imprecisa. Havia mesmo uma Irmandade secreta, havia muitas irmandades secretas? (RIBEIRO, 1984, p.276).

Dentre estas e outras interrogações, acreditamos que havia, sim, a Irmandade secreta e Júlio Dandão e Budião estão engajados nesse ideal de transformação mágica da vida, a busca por um futuro mais justo.

Mesmo tendo participado da Guerra dos Farrapos, Dandão não abandona sua causa maior, só

[...] não podia dizer que conhecia bem esses segredos, eram visões que revelavam melhor depois de vividas, não era um conhecimento simples, mas que sempre mudava conforme os atos e a experiência de quem o procurava. Existe a Irmandade, quem é a Irmandade? Seriam eles, sim, mas não só eles. Havia alguma coisa em certas pessoas, um jeito de falar, um tipo de voz. (RIBEIRO, 1984, p. 312).

Estas e tantas outras dúvidas nos revelam que a vida é para ser vivida e muda a partir do que acreditamos. O povo brasileiro não tem certeza de tudo, pois não existe uma fórmula pronta sobre quem são e o que desejam. O que existe é um signo indecifrável, que se relaciona com todos os significados que envolvem a canastra e é, deste ponto, que emanam a vida e a arte.

Desse jogo do possível e do imprevisível, nasce uma força sólida e direcionada para um sentido que se opõe à polissemia e fluidez da linguagem literária e dos mistérios da canastra. Este é um campo de ação, movimento e vontade humana, que nos remete a uma realidade preexistente de desejos que priorizam o ideal de luta do brasileiro por sua formação identitária, pois “[...] a liberdade de um não era nada sem a liberdade de todos e a liberdade não era nada



sem a igualdade e a igualdade há que estar dentro do coração e da cabeça, não pode nem ser comprada nem imposta” (RIBEIRO, 1984, p. 313).

O discurso literário cria outra realidade, e esta, na condição de linguagem artístico-simbólica, tem disposição para repousar sobre uma realidade preexistente, porém “[...] admite-se, sem dúvida, que esta linguagem possa, de certa maneira refletir, na sua estrutura, os objetos, as idéias, as sensações que comunica, que ela possa, de algum modo, imitar o seu conteúdo” (LEFEBVE, 1980, p.18). E a canastra é a representação desse processo de imitação, por isso desvendá-la significa muito mais que interpretá-la.

Nessa perspectiva de desvendamento, a canastra passa de Julio Dandão a Zé Pinto e depois a Maria da Fé, que se junta aos formadores da canastra e torna-se o maior símbolo do heroísmo brasileiro sob o olhar da arte. Ela sai de casa em busca de seu ideal e acaba convencendo seu avô Leléu de sua missão. “Ninguém sabe direito para onde, mas há de ter sido para algum lugar em que se juntava gente dos conspiradores da casa da farinha” (RIBEIRO, 1984, p. 379). Aos poucos Maria da Fé foi indo embora e se juntando ao grupo da Irmandade, até se tornar líder e lutar bravamente pela liberdade e justiça do povo brasileiro.

A Irmandade, apesar da incerta existência, é inesquecível, pois instaura um conhecimento contínuo a ser buscado em cada ação e atitude do povo. O próprio Dandão afirma, “[...] olhando a canastra, que o conhecimento nunca podia ser completado, mas devia estar sempre sendo completado, de forma que viriam outros depois deles – seria a Irmandade?” (RIBEIRO, 1984, p. 399-400). A Irmandade contida na canastra é guardada por Maria da Fé após a morte de Zé Pinto. “Todos em que se podia confiar, até mesmo alguns dos que mais tarde se tinham juntado a eles, estavam lá, sim, ela iria abrir a canastra um instante” (RIBEIRO, 1984, p. 400). Numa espécie de cerimônia, ao mesmo tempo em que a canastra significa dúvida, também funciona como um

[...] sistema semântico muito particular cujo fim é por ‘sentido’ no mundo, mas não ‘um sentido’. Daí resulta a tamanha força para fazer perguntas sem jamais [obter respostas] e, por outro lado, que ela se ofereça a uma decifração Infinita (BARTHES, 1965 apud LEFEBVE, 1980, p. 63).

Sendo um objeto mágico de decifração infinita na plurissignificação que reside no poético, a canastra representa tudo aquilo que ainda é incerto, que somente se concretizará pela força do povo numa união simbólica entre cabeças, mãos e vozes.

Segundo Maria da Fé, o povo era o verdadeiro dono do país, não aqueles que o subjugavam para consecução dos próprios interesses. Tinha certeza de que um dia isso seria reconhecido, de que haveria liberdade e justiça (RIBEIRO, 1984). A Irmandade fora criada para isso e, mesmo com a opressão e as tentativas de matar as vozes do povo, ela sempre persiste como conteúdo da canastra, que é o depósito da vida e ao mesmo tempo do indecifrável. Afinal, a arte não foi feita para ser decifrada por inteiro e a Irmandade do povo brasileiro é “[...] uma coisa ao mesmo tempo vinda de fora e vinda de dentro” (RIBEIRO, 1984, p. 511). Com uma nostalgia profunda, a Irmandade contempla dois mundos e vê, inserida na realidade brasileira, a figura do povo oprimido em contraposição à figura dos revolucionários.

Assim sendo, numa excelência subordinada ao bem, o povo necessita de livre-arbítrio. “Se não houvesse livre-arbítrio, o homem não seria nada, não poderia aspirar a nenhuma dignidade, pois que não teria responsabilidade” (RIBEIRO, 1984, p. 511). Assim, por ter livre-arbítrio, o povo trabalha para construir um novo Brasil. E a canastra exprime a transfiguração da identidade fragmentada e também a de símbolo dessa realidade severa. Por outro lado, o povo vê na Irmandade a imagem do seu ideal refletida em forma de acontecimento, ação e construção de um mundo novo.

Maria da Fé, guardiã da canastra, que lutara toda a vida em nome do povo brasileiro, morre, mas não se sabe direito como isso aconteceu, é um mistério: “[...] morrerá, sim, morrerá, embora ninguém soubesse como, porque, já bem velha embora forte, um dia desaparecera, depois de ter apenas saído sozinha num barco, pelo mar em redor das escabras da Ponta de Nossa Senhora” (RIBEIRO, 1984, p. 606). Colocamo-nos, então, diante do fascinante encontro entre a realidade pétrea e a fluidez da arte, num jogo antitético gerador da energia produtora do poético e, portanto, de imagens encantadoras que realizam a criação de um mundo de significações, que mitifica a figura da heroína e, ao mesmo tempo, eterniza a história de *Viva o povo brasileiro*.

Entretanto, a canastra não ficou presa a uma simples representação do mundo exterior, numa espécie de cópia da história do Brasil, pois, além de representar a força da luta do povo, também conota uma visão de mundo sobre a própria criação literária, o que faz de pensamentos, como o que vamos enfatizar, uma captação da realidade em estado de criação:

Mas à medida que o tempo passou, acumulamos sabedoria pela prática e pelo pensamento e hoje sabemos que buscamos essa consciência e estamos encontrando essa consciência. Não temos armas que vençam a opressão e jamais teremos, embora devamos lutar sempre que a nossa sobrevivência e a nossa honra tenha de ser defendida (RIBEIRO, 1984, p. 607).

Atrelada ao símbolo de esperança, a Irmandade reflete o espelho do futuro, construindo cada acontecimento com o objetivo de transpor as barreiras da opressão e do não-ficcional.

Lourenço reproduz esse discurso: “Não há esperança? Há esperança, sempre houve esperança, há esperança. Então há a Irmandade, pois, se ela não existisse, não podia haver esperança” (Ribeiro, 1984, p. 608). As lutas e heroísmos, muitas vezes desconhecidos, construídos ao longo da obra ubaldiana, revelam que a Irmandade existe assim como a canastra, antes da Casa da Farinha: “[...] desde o tempo dos conspiradores da Casa da Farinha, desde antes dos conspiradores, através de muitos anos” (RIBEIRO, 1984, p. 609). Com isso, a obra chama para si novas significações, numa opacidade e pluralidade de interpretações, o que abre possibilidades para significar e ressignificar as coisas do mundo, numa presença de um certo real que pode ser chamado de presentificação.

Por isso, a canastra continua a guardar o destino do povo, até ser roubada por ladrões que invadem a casa de Patrício Macário, personagem cuja trajetória investigaremos a seguir, e levam junto um objeto curioso que encontram. E a Casa da Farinha, onde tudo começa, é o lugar escolhido pelos ladrões para que o baú seja aberto:

Para uma ruína há tanto tempo abandonada, a casa da farinha estava até em bom estado, a maior parte das paredes de pé, um pedaço de telhado cobrindo a área onde ficavam os fornos, o piso livre de mato e capim, como se tivessem continuado a ter uso. (RIBEIRO, 1984, p. 667).

Presentificam-se, artisticamente, três signos reveladores: o espaço, a canastra e a problemática da identidade do povo brasileiro. Os três ladrões – Batata, Sororoca e Nonô – são tomados pela curiosidade quando encontram o baú sem fechadura:

Cadê a fechadura? \_\_ Não tem fechadura, já espiei tudo. Só tem essas fendazinhas aqui e essas alças. Isso deve ser um segredo, deve ter um segredo para abrir [cofre], isso com calma a pessoa descobre. Tem que ter calma. (RIBEIRO, 1984, p. 668).

A canastra, na sua irrealidade, fluidez e criação, torna sua abertura um processo de ruptura da lei natural da vida de todos os brasileiros e a existência é questionada.

Por esse motivo, o discurso sobre a canastra transmite uma sensação de movimento ou de abismo profundo de nostalgia, sentimento, acontecimentos estranhos vistos sob o olhar criador de uma criança. Nonô, depois de muito tentar, começa a abrir o baú e vai ficando extasiado com o que vai descobrindo: “[...] tem um negócio piscando lá dentro! Menino! \_\_Tem um negócio piscando? \_\_ tem. Não! Parou de piscar! Menino! Virsantíssima! Nossa Senhora do Perpessocorro! Tudo alumiado! Menino!” (RIBEIRO, 1984, p. 660). Desacreditados, os outros dois rapazes acham tudo loucura, mas cada vez mais Nonô, na figura de um menino, vai descobrindo coisas inusitadas, de existência imaginária, afinal “[...] a abertura ilegítima do cofre é cheia de perigos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 262). No caso específico de *Viva o povo brasileiro*, os perigos estão diretamente relacionados ao futuro do Brasil e ameaçam a integridade moral da nação, pois na lógica da história a canastra não poderia ser aberta dessa forma.

Quando Nonô consegue ver com mais clareza o que está dentro do baú, aí afirma com segurança que está vendo o futuro, é o que o objeto mágico representa, o futuro do Brasil, construído ao longo dos anos e cheio de interrogações: “ \_\_Eu estou vendo o futuro! \_\_ Vendo o futuro como? O futuro como? \_\_ Não sei, só sei que é o futuro, é uma coisa que tem aqui que mostra que é o futuro” (RIBEIRO, 1984, p. 669). Acontece na verdade uma transfiguração simbólica do mundo real e, como tal, deixa de ser apenas natureza, o objeto é personificado, ganha voz e pensamento, para também demonstrar uma intencionalidade literária e mais “[...] cada palavra poética é assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem; é, portanto, produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada” (BARTHES, 2004, p. 43).

Entre espantos e dúvidas, os três discutem, mas Nonô afirma que é como se uma voz soasse do fundo e revelasse o futuro. Ele se certifica disso quando vê: “ \_\_ Ladrão como um corno! Ladrão pra dar de pau, ladrão e mentiroso por tudo quanto é lado!” (RIBEIRO, 1984, p. 669). Surge, então, o desvendamento do porquê da escolha dos transportadores da canastra. Três ladrões do povo para confrontar com os ladrões da classe dominante: “Chi! Chiii! Nem me fale! E tudo muito bem trajado,

uma finura!” (RIBEIRO, 1984, p. 43). Uns de farda, outros muito bem vestidos, carregando nos próprios corpos a marca registrada do poder. Mais uma vez “[...] essa fome da palavra, comum a toda a poesia moderna, faz da palavra poética uma palavra terrível e desumana” (BARTHES, 2004, p. 43). Aplicado ao contexto da obra em questão, esse jogo entre o real e o imaginário é expresso no discurso da voz que enuncia uma verdade presente na história do Brasil.

Partindo dessa história, o dinheiro também é revelado como símbolo do poder, transformando a sua semânticidade.

É verba, dotação, é uma certa quantia, é age, é desage, é numerário, é honorário, é remuneração, é recursos alocados, é apropriação de reculso, é comissão, é fis, é contisprestação, é desembolso, é crédito, é transferência, é vestimento, é tanto nome que se eu fosse dizer nunca acabava hoje e tem mais coisa para ver. (RIBEIRO, 1984, p. 670).

Assim, todas as falcatruas são reveladas por meio da canastra, mostrando uma vida em plena vitalidade, que se funde com um ritual sangüíneo, “[...] o sangue passou a jorrar como se bombeando por aqueles grandes suspiros” (RIBEIRO, 1984, p. 672). O Brasil não pode ser repleto apenas de realizações positivas e

[...] esse discurso de pé é um discurso cheio de terror; isto é, coloca o homem em ligação não com outros homens, mas com as imagens mais desumanas da Natureza; o céu, o inferno, o sagrado, a infância, a loucura, a matéria pura etc. (BARTHES, 2004, p. 45).

Nesse processo de confronto, somos levados a pensar imagetivamente no encontro do “menino-ladrão” com o objeto mágico e todas as imagens do nosso país e todos os problemas formam a mais pura realidade e vivência: É história, sociedade, cultura e verdade. No entanto, este real, torna-se irreal, quando ecoa de dentro da canastra como “[...] o esplendor e o frescor de uma linguagem sonhada” (BARTHES, 2004, p. 45). Artisticamente, acontece uma descoberta de sentimento poético, mesmo nesse processo de ruptura, que não é o relevante, o mais importante é perceber o que a linguagem artística é capaz de realizar.

Numa relação de verticalidade céu/terra, o Poleiro das Almas é atingido por esse sentimento poético. Comovidas, as almas, desejam descer e lutar. “Alminhas brasileirinhas, tão pequetinhas que faziam pena, tão bobas que davam dó, mas decididas a voltar para lutar” (RIBEIRO, 1984, p.673). A luta, portanto, continua a partir de novas encarnações que virão. Nesse momento, a arte manifesta-se como o

centro da existência do discurso da canastra que dobra sobre si mesma em puro objeto de linguagem e o prazer artístico triunfa sobre o humano, num processo de desumanização.

Por isso, a velha canastra é soterrada, porém “[...] o espírito do homem, erradio mas cheio de esperança” (RIBEIRO, 1984, 673) dá continuidade a uma nova Irmandade, que perpetuará infinitamente no universo do Brasil. Mallarmé (1866 apud BACHELARD, 1993, p. 97) escreve em carta a Aubanel: “O segredo não existe mais. Cabe-me agora abri-lo longe de qualquer impressão tomada de empréstimo; e seu mistério há de encarnar-se num céu extremamente belo”. E acontece exatamente assim em *Viva o povo brasileiro*, a canastra é aberta por pessoas totalmente alheias aos segredos, que transcendem o espaço da Casa da Farinha, passando a fazer parte de um universo novo e infinito. Este é permeado de almas inocentes, mas dispostas a continuar a luta num contexto de renúncia do discurso humano, ou seja, que constitui o instrumento da elite que apaga a verdadeira identidade do povo para destruí-la em nome de uma única cultura.

### 3.3.1 *O livro: objeto-de-arte*

No primeiro capítulo, procuramos estabelecer a relação entre o nosso objeto e a arte literária para que as próximas abordagens fossem reveladoras do aspecto transfigurativo da identidade do povo brasileiro. Agora, retomamos a mesma proposta, porém, para mostrar, dentro do texto, como se dá o processo de comunicação cujo foco incide na consciência criadora do autor.

Ítalo Calvino (1990) afirma que a leitura é uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material. Aqui podemos associar essa idéia à figura da canastra, objeto que não pode ser modificado e, por meio dele, nos defrontamos com alguma coisa que não está presente, algo que faz parte do mundo imaterial, invisível (a metáfora da memória e do espaço), instaurador daquilo que é imprevisível, que é simplesmente concebível nos tateios facultados pela imaginação. Assim, num lugar insondável de produção de sentidos, a história do Brasil transita para o imaginário e para o simbólico, fazendo da experiência de ler um instante que, ao mesmo tempo, institui mistérios e propõe desvendamento, em que o processo

representativo ocorre por meio da função do livro literário e suas representações vinculadas ao sentido que corresponde ao jogo simbólico carregado pela canastra.

Numa correlação entre o livro, a canastra, e a figura do autor-personagem, Patrício Macário, reconhecemos que a obra *Viva o povo brasileiro* dialoga consigo mesma ao criar um personagem enigmático e fazê-lo percorrer caminhos que nos levam a pensar, segundo Pareyson (1993), na experiência única e insubstituível do artista, tornada conteúdo da arte.

Nessa tríplice aliança, a criação do livro passa a ser questionada: “\_\_ Eu pus uma coisa lá dentro – disse ela. \_\_ Um papel com mais uns passos do conhecimento e dos segredos que eu acho que descobri” (RIBEIRO, 1984, p. 400). Na expressão “eu acho” podemos perceber a incerteza dos fatos que estão por construir. Nesta criação, existe um mecanismo denominado “realizante-irrealizante”, defendido por Lefebvre (1980, p. 12) ao comentar a fascinante posição da “[...] imagem mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a realizar-se”. O que verdadeiramente acontece na narrativa ubaldiana, a partir do encontro de Dafé com Patrício Macário, é que se instituem na trama romanesca duas dimensões temáticas: uma vinculada à busca pela libertação coletiva do povo brasileiro e outra com uma função reveladora da intensidade do sentimento amoroso, por meio do qual tudo se supera, exceto o ideal e a busca por liberdade sonhada pela criatura humana.

Entre as diferentes possibilidades de representação que a canastra realiza, uma pode ser percebida por meio do evento narrativo em que se resolve soltar os oficiais nus no Largo da Glória. Este é um dos episódios que só confirmam os traços ficcionais, poéticos e sobretudo imaginários das páginas em que a história de Dafé, Macário e o objeto mágico, que contém o livro, é narrada:

Não passa de uma maravilhosa narração de seu infortúnio [...] Infortúnios estes tornados ainda mais vívidos pelo testemunho dos amigos dela, porque se assegura entre os que têm conhecimento do episódio que foram os beme-tes-vis que acordaram o povo da vila para ver os homens nus, os sabiás com seu canto sonso que poetaram a ocorrência e o beija-florzinho preto que voltou a ela para contar como tudo havia sucedido. (RIBEIRO, 1984, p. 404).

Mediante esses e outros infortúnios, Macário passa a ser surpreendido por sentimentos ambíguos, que o afastam cada vez mais de sua realidade preexistente.

Chega ao posto de major após participar da Guerra do Paraguai, mas começa a ter outra visão da carreira militar:

Sorriu sem saber a razão, notou que, pela primeira vez em muitos dias, não encarava a vida com desesperança, com um grade tédio viscoso. Chegara muito moço a major, era verdade, mas agora a vida militar lhe parecia um deserto fastidioso, cercado de colegas medíocres, de carreiristas bajuladores. (RIBEIRO, 1984, p. 486).

A maneira de ver a vida vai de par com esta materialização figurativa da linguagem. A obra chama para si novas significações numa opacidade e pluralidade de interpretações.

Em meio à insatisfação de ser quem é, Macário revela-se outro ser. E, ao tirar férias, visita a ilha e demonstra seu encantamento e cumplicidade com a natureza: “Mas a natureza o atraía mais do que o estudo comparativo dos graus de avanço das diversas nações que optaram pela forma de governo republicana” (RIBEIRO, 1984, p. 487). A efemeridade do tempo e as perdas são por ele vencidas por meio da arte, único meio de vencer a maldade humana. A natureza, por sua vez, também sempre busca na arte o reflexo de si mesma numa posição narcisista. No entanto, nesse reflexo fica evidenciada uma irrealidade, uma ilusão, um ideal distante de ser realizado.

Tudo, agora, “[...] parecia coisa vivida em outra existência por outra pessoa” (RIBEIRO, 1984, p. 487). Permanece vívida na mente de Macário apenas a imagem de Maria da Fé: “Como se ela tivesse alguma coisa a ver com ele mais do que justificaria uma curta e ríspida conversa (RIBEIRO, 1984, p. 487), que tiveram no primeiro encontro. E, realmente, existe uma forte ligação entre os dois, o que justifica a sua transcendência.

E foi uma espécie de nostalgia, uma espécie de saudade indefinida de que já tinha estado ali nas mesmas circunstâncias [...]. A luz da lua, as folhas ainda molhadas assumiam feições diversas a cada instante e ele caminhou entre elas se entretendo em sacudi-las para ver as gotinhas d'água se esfacelando nos raios que vararam as copas das árvores mais sobranceiras. (RIBEIRO, 1984, p. 487-488).

Tal procedimento traduz a chamada *metáfora da arte*, que expressa uma espantosa e imensa ligação entre Macário e Dafé, entre a realidade e a arte, entre o real e o imaginário, apesar das possíveis e imprevisíveis descobertas.



Quando Macário chega à Capoeira do Tutum, onde os negros realizam suas práticas fetichistas (sacerdotisas, mães de santo, feiticeiras, Rufina e Rita Popó recebem almas e revelam segredos), é convidado a participar desses rituais. Estava a “[...] ponto de às vezes achar que estava vivendo os episódios, num mundo de luz difusa e contornos imprecisos” (RIBEIRO, 1984, 498). É como diz Bachelard (1996): nos momentos em que o poeta acessa os segredos cósmicos suas imagens tornam-se os germes de um universo imaginado que para ele se abre significativamente. Por isso, começa a enxergar outro universo e realiza o desejo de ser uma nova criatura.

Diante de tantas descobertas, ficou sabendo que tinha a mesma alma de Vu, filha do caboco Capiroba, o que o aproxima ainda mais da segunda linhagem, afinal, está ligado às três raças que formam o povo brasileiro: é negro, índio e branco, portanto constitui o centro de equilíbrio entre as três. Mas o mais importante é que “[...] era parte daquele povo, talvez não pela carne, mais muito mais fundo, pela alma” (RIBEIRO, 1984, p. 499), que sustenta a linhagem dos vencidos e dá materialização à arte.

Num processo de encantamento, encontramos uma nova criatura:

Ele, devaneando, não respondeu, mas pensou, com a tranqüilidade mais total que já sentira na vida, que de fato estava sendo encantado, que estava em outro mundo, que abria uma porta antes insuspeitada, mas, estranhamente, não se sentia inseguro, tinha a sensação de que o desconhecido era de alguma maneira conhecido, familiar. (RIBEIRO, 1984, p. 499).

O maravilhamento de Macário decorre da beleza reveladora emanada das imagens poéticas novas e “[...] o devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente” (BACHELARD, 1996, p. 5). Isso o deixa confuso e com uma incógnita psíquica marcada pela desumanização.

Nesse processo de mudança existencial, acontece uma renúncia da personagem, que se distancia da lógica de ser quem é, e depois do devaneio, Macário e Dafé se encontram novamente. Ela aparece para ele “[...] tão bonita quanto a vira antes, os olhos verdes refletindo a luz das fogueiras, a cabeça emoldurada pelo capuz descido” (RIBEIRO, 1984, p. 499). Assim, tudo fica claro para Macário, que não precisa mais de explicações. Reconhecemos, fundamentados em Bachelard (1996), que o devaneio ilustra o repouso do ser, pois o sonhador e

seu devaneio entram de corpo e alma na substância da felicidade. Por isso os acontecimentos na Capoeira do Tutum revelam-se mágicos e felizes: “[...] a lua terminou a travessia da abertura entre as copas das árvores por cima da encruzilhada, a noite ficou mais negra, Patrício Macário viu-se completamente encantado” (RIBEIRO, 1984, p. 500). O universo confabula a favor da felicidade de Macário, aproximando-o do seu único e grande amor, Maria da Fé, e conseqüentemente, da canastra.

Por acreditarmos que o amor e o devaneio caminham juntos, voltemos a Bachelard (1996, p. 8) para dizer que “[...] o amor nunca termina de exprimir-se e se exprime tanto melhor quanto mais poeticamente é sonhado. O devaneio de duas almas solitárias prepara a doçura de amar”. E o encontro de Maria da Fé e Macário representa a doçura de viver para amar.

Que orgulho sentia de estar ali com ela, de partilhar sua esteira, de ser amado por ela! Orgulho porque jamais houvera mulher tão bela em parte alguma e ele não podia descrever esse orgulho, que lhe vinha quando notava os olhos fixos dela nele com admiração ou desejo, quando ela o tocava, quando o abraçava, quando se deixava ver por ele estonteantemente nua, sua, sua, inteiramente sua porque o amava, ele sabia. (RIBEIRO, 1984, p. 509).

Após a noite de amor, a alma de Macário obtém seu repouso e passa a gozar de uma unidade que lhe traz a harmonia resultante dos momentos belos que passou.

“O mundo tinha um novo brilho e que ele nunca mais seria o mesmo, nunca mais poderia ser o mesmo” (RIBEIRO, 1984, p. 509). Muda-se o destino da personagem a partir do seu envolvimento amoroso, Macário age num ambiente tomado de profunda alteridade, pois começou, a partir daquele momento, a sentir uma grande afinidade com aquela gente,

[...] que torna absurda toda a sua existência anterior, passada como se aquele povo não tivesse significado, como se não fosse parte dele, como se toda a Nação se resumisse àqueles com quem convivia, na verdade uma minoria que se julgava de europeus transplantados, que não sabia de nada do que se passava. Como construir um país assim? (RIBEIRO, 1984, p. 509).

Num processo de procura, as vidas de Macário e Dafé são unidas apenas por seis noites, mas o suficiente para fazê-lo escrever uma nova história, em que o povo

é o verdadeiro protagonista. Com base nessas observações, é possível dizer que na história de Macário está solidificada a simulação de uma renúncia ao humano.

Em longas conversas com Maria da Fé, podemos descobrir o fazer poético ganhando força e traços, como sendo verdade patente, pois, apesar de ver a história do povo brasileiro como um quebra-cabeça ainda por se juntar as peças, ela “[...] sentia como se houvesse uma espécie de canastra, uma arca, onde as respostas, pela obra de gente como ela, da qual existia mais do que se pensava, se acumulariam, até que alguém pudesse entretecer num todo único” (RIBEIRO, 1984, p. 510).

Esse alguém é, justamente, a personagem Macário de quem podemos observar as transições reveladas em fragmentos de discurso extremamente poético. O amor que sente por Dafé eterniza-se e o faz pensar com o olhar do *outro* que sofre e “[...] por maior que fosse a opressão e por mais que matassem as vozes do povo, sempre persistiria, havendo sempre um desses irmãos em toda parte a que se vá” (RIBEIRO, 1984, p. 510). A realidade passa a ser ora uma fascinação, ora um pesadelo, mas o que prevalece é a força do povo inserida na Irmandade do Povo Brasileiro, que tenta confundir o leitor com afirmações do tipo: “[...] não era uma invenção poética, mas uma realidade, só que uma realidade oculta por aquelas a que todos estão acostumados” (RIBEIRO, 1984, p. 511). Essa realidade oculta é ou não parte de um universo poético?

O devaneio poético põe Maria da Fé em contato com Patrício Macário e, conseqüentemente, com a essência do mundo, na medida em que se abrem para um mundo belo onde se encontram plenificados. Vejamos, pois:

Não havia vivalma, não havia nada, nem mesmo um passarinho, quando eles se deitaram na grama fofa debaixo de uma mangueira antiga e fizeram tudo o que todos os amantes apaixonados já fizeram e o tempo deixou de existir. Só voltou a existir cinco dias depois, quando Patrício Macário, havendo bebido sem saber uma infusão da mesma erva que ela lhe dera da outra vez, acordou sozinho numa casinha em Bom Despacho onde também pouco havia vivalma, nem se sabia, na rala vizinhança, a quem pertencia. Acordou impregnado do cheiro dela e com uma carta na mão, que nunca mostrou a ninguém. (RIBEIRO, 1984, p. 513).

Dotado de inigualável beleza, esse momento é de uma profunda abertura para outro mundo. “Em seus devaneios eles [Maria da Fé e Macário] falam para confessar mutuamente seus desejos, para se harmonizar na serenidade de uma natureza bem entrosada. Nunca para se combater” (BACHELARD, 1996, p. 55), pois

são cúmplices de um mesmo ideal e, em nome do amor, fazem renascer a esperança nos corações dos brasileiros.

Então, depois de viver tal experiência, o general Macário troca a carreira militar por um refúgio onde sua vida agora é vista de outra forma. “As notícias que davam dele eram de que se tornara caladão, ensimesmado, vivendo como um eremita numa casinha em Matacavalos, quase sem amigos, embora metido com republicanos” (RIBEIRO, 1984, p. 541). A missão agora é acolher os mistérios e as injustiças que rondam a vida do povo brasileiro, e assim o faz.

Segue, então, dividido entre instantes de loucura e de sonhos a fim de, progressivamente, entender o Brasil como um todo, mas ao “[...] testemunhar covardia, duplicidade, corrupção e venalidade impunes, recompensadas mesmo, assistir às dificuldades dos bons e às vitórias dos maus, tudo isso o deixava triste, enraivado, impotente, rancoroso” (RIBEIRO, 1984, p. 569). Mas como ele tinha “[...] a forma enxergada e mostrada por Maria da Fé” (RIBEIRO, 1984, p. 569), não desistia e buscava respostas para definir o que é ser brasileiro numa outra perspectiva, a da arte, mas “[...] ainda não conseguia juntar todas as peças de um quadro cuja existência era, apesar disto, inquestionável” (RIBEIRO, 1984, p. 569). A verdade é que não podemos questionar o que a arte faz com a história, este é um signo indecifrável.

Macário, por saber da existência do povo e acreditar nele, também acredita na solução que vem do alto, são poderes sobrenaturais, imaginários, os quais, fora do contexto artístico-ficcional, são de realização impossível. Por esse motivo, a arte se consubstancia na passagem de angústia, que o torna o único ser capaz de ouvir o discurso dos outros brasileiros, não-oprimidos, de ouvir as dores daquele mundo de povos indigentes e homens desumanizados pela usura e pelo que o poder afirma lhes proporcionar.

Como aquele que é desafiado a criar o livro, como símbolo de libertação identitária de um povo oprimido, Macário vive solitário e busca juntar todas as histórias que se cruzam para desvendar os mistérios que flagelam o povo brasileiro e “[...] a ele ouvia afetando um interesse divertido e o mesmo ceticismo que os outros. Eram lendas, afinal, histórias de um povo que não tem o que fazer e vive na fantasia” (RIBEIRO, 1984, p. 570). O personagem, com o seu silêncio e harmonia, passa a representar um sábio poeta que não pertence ao mundo dos homens e, por isso, está isento de responsabilidades e críticas da realidade.

À medida que tal personagem se envolve com a história do povo e passa a ser o autor desse contexto, difere-se cada vez mais dos outros personagens e busca dentro de si mesmo a inspiração desejada.

O pior era isso, sentir-se sozinho com tantas coisas na cabeça, coisas que precisava dizer, precisava mostrar, precisava provar, mas não sabia como, não via como. Desgraça de vida inútil, vida absurda. Fazer o quê, conspirar, discursar, escrever? (RIBEIRO, 1984, p. 570-571).

Os conflitos interiores refletem na vida de Macário de forma que o instigam a questionar a função de quem cria um objeto-de-arte, os desafios que atormentam o escritor.

Enfrentando todos os sentimentos que o incomodam, ele junta as peças de uma longa história e as converte em livro. A narrativa nos mostra cada passo desse acontecimento:

Ninguém sabia, mas ele escrevia. A tristeza que voltara depois do breve intervalo no jardim não foi embora, mas lhe veio entremeada uma alegria reconfortante como a de alguém que encontra um brinquedo velho em que renova o interesse, quando, chegado ao gabinete, tirou da gaveta as duas grossas pilhas de papel almaço que já continham mais da metade de seu livro de memórias. Começara a escrever havia tanto tempo que as primeiras folhas estavam foveiras e esgarçadas, a tinta esmaecida quase invisível à luz que entrava pela janelinha do gabinete. Caminhou até o outro lado, abriu a janela maior, sopesou o primeiro volume, como se admirado de haver podido escrever tudo aquilo. Mas havia, e não desistiria de completar o trabalho, embora não tivesse certeza de que o publicaria em vida. De qualquer forma, se o fizesse, estava seguro de que tentariam matá-lo, prendê-lo ou interdita-lo, ou ainda as três coisas juntas. (RIBEIRO, 1984, p. 571).

Ao adentrarmos o caminho percorrido pelo poeta, somos instigados a pensar nas possibilidades de leitura que podem representar uma forma peculiar de escrever, uma vez que aquele conceito literal de história agora é arte reveladora, que desmitifica valores tidos como verdades.

Logicamente, determinados episódios são a prova do que Macário escreve. A Guerra do Paraguai, sobre a qual já tratamos no primeiro capítulo do presente trabalho como abordagem metaficcional, funciona, aqui, como a materialização do texto artístico, num trabalho de pura metalinguagem. Essa dupla realização concebe a metáfora do objeto da arte, assim podemos verificar:

A parte referente à Campanha do Paraguai, por ser tão diferente da mentirinha oficial e dos relatos dos historiadores panegiriqueiros que eram a regra geral, ia com certeza ser contestada palavra por palavra. E, o que era pior, o mentiroso termina por ser ele. (RIBEIRO, 1984, p. 571).

Mas o sentido de mentira é a linguagem irreal, de amplo sentido, com a fluidez da ficção. Ora, como poderia esse poeta se expressar, por meio ficcional, marcado por ações e realidades tão estranhas e inconcebíveis aos olhos humanos? Qual seria a melhor maneira de criar, apagando a desumanidade do próprio homem? “Era como está na floresta e de uma hora para a outra dar-se conta de que chamá-la de floresta selvagem era um equívoco” (SAMUEL, 1986, p. 43). Daí nascem essas incertezas que, no seu estranhamento próprio de artista, presentifica uma realidade que poderia ser estranha se não fosse tão real e distante do mundo da arte.

Entretanto, nesse processo desmitificador, a obra ganha os traços característicos de outra identidade brasileira, totalmente alheia ao que chamamos de real, por isso está fora do texto, limitada de sentido, ainda no seu estado bruto, sem a fluidez provocada por esse imaginário e simbólico poder artístico. E, tudo isso é posto em questão pelo próprio autor, implicitamente incorporado à figura de Macário que, apesar de confuso, “[...] isto não lhe tirava a alegria de escrever e de antecipar vagamente ver aquilo tudo publicado” (RIBEIRO, 1984, p. 572). Seu maior medo era não poder publicar a obra por ela representar a resposta aos opressores, e se isso acontecesse, o seu esforço não teria o menor sentido, pois “[...] a obra-de-arte só tem sentido porque vem do humano e para ele se destina” (SAMUEL, 1986, p. 18). Estabelece-se uma troca que dá vida ao texto.

Intensifica-se o processo de escrita de Macário como se ele travasse uma batalha entre arte e criação, por isso o importante é escrever. “Preparando-se para esquecer tudo, até mesmo o jardim, apanhou as últimas folhas e começou, com enorme prazer, a revê-las de lápis em punho, vez por outra recitando uma frase em voz alta” (RIBEIRO, 1984, p. 572). Essa intencionalidade poética de Patrício Macário permite que sua alma de poeta encontre a abertura consciencial de toda verdadeira poesia, como teoriza Bachelard (1996).

Num processo de interrupção, uma terceira pessoa, a sobrinha de Macário, Isabel Regina, o surpreende escrevendo e confirma nossas investigações: “Está escrevendo um livro, titio?” (RIBEIRO, 1984, p. 575) Inicialmente, ele resiste, sem

querer responder, mas acaba confessando e até permitindo que Isabel leia algumas partes, tornando-a sua primeira leitora. E ouve da sobrinha este comentário: “O senhor está escrevendo um livro interessante, não pode deixar de ser interessante, considerando a sua experiência e o seu valor” (RIBEIRO, 1984, p. 577). Nesse enredo de valoração, confirma-se a escrita não de um livro qualquer, mas como “[...] as grandes obras, irretocáveis e inimitáveis” (SAMUEL, 1986, p. 45), por isso uma forma viva, variada e diferente das outras.

Paralelamente, Macário escreve e defende sua maneira de ver o Brasil e isso podemos ler no episódio que narra um encontro com seu irmão Bonifácio Odulfo, em que deixa claro seu ponto de vista em defesa do povo, num diálogo sobre República e Monarquia:

[...] não se trata de monarquia ou república, trata-se de perceber que não vamos eternamente poder abafar a voz dos despossuídos, oprimidos e injustiçados, que são a grande maioria, através de ações militares. Trata-se de estabelecer um regime que, em lugar de procurar solidificar as vantagens de seus sequazes no poder, procure compreender que o país só poderá ser grande na medida em que não mantiver seu povo marginalizado, escravizado, ignorante e faminto. Isto me parece elementar. (RIBEIRO, 1984, p. 581).

O principal objetivo de Macário tem como foco essa transformação do povo, o que só o aproxima da história de *Viva o povo brasileiro*, nos fazendo descobrir que “[...] a chave não está nos segredos dos personagens, mas nessa parte de mentira que é sempre a verdade de um romance” (FUENTES, 2007, p. 106), que cria outra forma de ver o Brasil e de se construir uma identidade. Por sua trajetória e com a isenção permitida pela arte, Macário pode contemplar o mundo e o Brasil, poética e filosoficamente.

O diálogo entre os dois irmãos confronta idéias e Bonifácio acaba chamando Macário de utópico, pois acredita que a elite dirigente organiza o poder e não pode abrir espaço para sonhos, em que todos os brasileiros sejam reconhecidos como tal, abandonando a opressão para com ela se ter um país decente e forte, cujo povo não seja marginalizado, mas tenha uma identidade que, apesar das diferenças, tenha direitos iguais. Macário representa uma espécie de Ulisses, vive sua odisséia imaginária e ao mesmo tempo real, nesse jogo “realizante-irrealizante”, construtor de efeitos fascinantes, só encontrado no mundo da arte. Os efeitos mencionados são estabelecidos por níveis diversos e complexos mecanismos, o que provoca na obra

literária um caráter de duplo movimento. No primeiro, caracterizado por Lefebvre (1980) como centrífugo, a obra se abre em direção ao que está fora, ou seja, em direção aos problemas do Brasil; no segundo, o centrípeto, a obra é um fim em si mesma, fala por si só, pelos seus sentidos, anulando o que vem de fora. Aí teremos uma nova história do Brasil.

Depois de percorrer muitos lugares, ir para o Rio de Janeiro, o personagem-autor descobre o lugar ideal para concretização de sua tarefa. Não poderia escrever a história de *Viva o povo brasileiro* se não estivesse no cenário original, onde tudo acontece. “Lembrou a baía de Todos os Santos, pareceu-lhe que flutuava sobre os contornos arredondados da ilha de Itaparica” (RIBEIRO, 1984, p. 588). E sua volta representa o fim da criação do livro.

Resolveu: ia para Itaparica imediatamente, era lá que tudo estava, era lá que tudo de importante havia acontecido, lá estava escondido o conhecimento, somente lá podia ser livre. Ou pelo menos saber se jamais poderia ser livre, pando e livre como estava agora, voando sobre o vasto golfo verdeazul, na companhia de peixes alados e das lembranças mais secretas que um coração pode ter. (RIBEIRO, 1984, p. 588).

Em meio a descobertas e lembranças, mergulha no imaginário da própria criação. Essas lembranças constitutivas da imaginação de Macário, relacionada à *Poética do devaneio*, de Bachelard, como estão na idade apaziguada, madura, pode instaurar um processo bastante complexo, que sugere a seguinte formulação:

[...] a memória sonha, o devaneio lembra. Quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo da memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas (BACHELARD, 1996, p. 20).

Ações estas que trazem lembranças definitivas à força criadora do artista, tornando-o condutor dos fatos e descobertas acerca do mundo artístico.

Diante dessa busca memorial, acontece um mergulho que vai além da ilha de Itaparica, pois quando se muda, Macário aprofunda sua busca por conhecimento e vai para o Terreiro de Rita Popó, em Amoreiras, a alguns poucos quilômetros da ilha. É nesse lugar que acontece um devaneio profundo, pois ele resolve isolar-se do mundo e manter contato apenas com a feiticeira, sacerdotisa e mãe de santo Rita Popó, abrindo-se para colher os mistérios da natureza, mergulhado no universo simbólico para depois condensar suas idéias artísticas. “Está pensando e



aprendendo na camarinha, lá sozinho” (RIBEIRO, 1984, p. 592) e enfrenta todos os embates com o desejo de fazer acontecer.

Além do isolamento, Macário experimenta o escaldado de baiacu, peixe que simboliza a provação e pode estar “[...] associado ao nascimento ou à restauração cíclica [...] [além de ser] ao mesmo tempo *Salvador* e instrumento de Revelação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 703). Transfere-se para um mundo onírico, para só assim passar a possuir a canastra, depois de Júlio Dandão, Zé Pinto e Maria da Fé. Isso porque “[...] o melhor peixe do mar, o baiacu é também venenoso, costumando matar com rapidez quem come sem saber tratá-lo” (RIBEIRO, 1984, p. 589). Este é o desafio que o personagem enfrenta por espontânea vontade, sendo seu desejo superior ao medo.

Depois de perder a noção de tempo, a experiência curiosa torna-se algo instigante e reflexivo e assim ele analisa os acontecimentos como um aprendizado inusual, mas precisa compreender “[...] que o mundo pode ser visto de muitas formas” (RIBEIRO, 1984, p. 599) e sua missão de clausura o faz ouvir os conselhos de Rita Popó, pensando em depois aplicá-los em sua função de produzir um livro. “Na verdade, talvez agora é que começasse o aprendizado, quando ele saísse de volta ao mundo, para ver tudo o que já conhecia como se fosse a primeira vez” (RIBEIRO, 1984, p. 601). Para isso, Macário reconstrói seu passado, longe de um tempo real, pois dentro da camarinha “[...] importava pouco o tempo, como, de certa forma, não existia fora das pessoas, apenas dentro delas” (RIBEIRO, 1984, p. 593). Ausenta-se o tempo e surge todo o resto, o que pode acontecer fora dele, como devaneio cósmico, colocando-o no mundo e o afastando completamente da sociedade, dando-lhe com isso estabilidade e tranqüilidade.

Por isso, é possível pensarmos que a lembrança pura de Patrício Macário escapa ao tempo do calendário, pois não tem data fixa. Ela é assimilada pelo universo do imaginário: sutil, efêmero, abstrato e irreal. Deixa de ser o mesmo, come escaldado de baiacu, um peixe misterioso, “[...] peixe de príncipes e nobres de altíssima estirpe” (RIBEIRO, 1984, p. 603) e todos temem que o general morra, mas ele apenas devaneia, juntamente com Rita Popó:

- \_\_\_ Estamos sentados ou deitados?
- \_\_\_ Não sei. Eu me sinto um pouco boiando.
- \_\_\_ Tem razão. Agora que me diz isto, noto que estou boiando, estamos ambos flutuando. Flutuando, sim! Perde um pouco o sentido querer saber

se estamos de pé ou deitados, estamos de todos os jeitos, é claro. (RIBEIRO, 1984, p. 604-605).

Tal como o imaginário e o sonho, nessa passagem, a idéia que temos é de que se vive um momento mágico até se chegar ao momento de transmutação que faz o personagem acolher o mundo e amá-lo, por meio da canastra, bem como criar outro Brasil.

Como se vê, é um processo no qual a criação vem de dentro, reforçando o elo da imaginação com a memória. “Neste último dia – falou Rita Popó, a voz como rebôo dentro de um pote vazio –, vosmecê está recebendo uma visita. Este aqui é Lourenço, seu filho, filho único de Maria da Fé” (RIBEIRO, 1984, p. 605) O episódio é de estranhos sentimentos, choro e silêncio, pois a descoberta do filho está associada a uma série de acontecimentos que dependem disso. “O infinito e a maravilha da vida” (RIBEIRO, 1984, p. 606) fizeram-se presente de forma que a felicidade era ele mesmo.

Ultrapassando a dimensão histórica, representada por todos os feitos heróicos de Maria da Fé e também do próprio Lourenço, agora, seu sucessor e fruto de uma mistura racial puramente brasileira, um revolucionário, adentra-se ao existencialismo poético que envolve a canastra e o livro, em que o passado espesso da existência é substituído por um passado luminoso, que se harmoniza com a memória irreal. Mas, três lembranças permanecem vivas, como símbolos do heroísmo de Maria da Fé:

A arma chamada araçanga, que fora de seu grande avô, fora de sua mãe, a pescadora Daê, que era o símbolo do trabalho altivo, que tanto pode ser defesa quanto ataque; um esporão de arraia embutido numa bainha de pano, que fora de seu grande avô Nego Léleu, que era o símbolo de que o povo tem mais armas ocultas do que se pensa ou imagina; e um frasco de vidro azul, com a tampa lacrada, em que ela guardara as lágrimas que chorara depois da separação. (RIBEIRO, 1984, p. 606).

Misteriosamente, esses objetos aparecem na forquilha de uma árvore em Ponta de Nossa Senhora, no Recôncavo Baiano, amarradas a um lenço com as iniciais do nome de Patrício Macário, portanto com o monograma P.M., símbolo do amor eterno entre os dois. Ele vivencia momentos raros e felizes, achando que até já pode morrer: “\_\_ posso morrer agora, não, meu filho?” (RIBEIRO, 1984, p. 607). E a morte assume outro significado nesse contexto revelador, pois, do ponto de vista de Lourenço, nada vivo realmente morre, porque “[...] a morte é o reino dos que não

servem senão a si” (RIBEIRO, 1984, p. 607), ou seja, o reino dos opressores, já que estes impedem a busca de consciência de ser brasileiro. Lourenço prega isso e acredita que agora a consciência está sendo encontrada e que a luta continua à medida que temos de defender a nossa honra de sermos todos brasileiros. Nesta luta, a arma “[...] há de ser a cabeça, a cabeça de cada um e de todos, que não pode ser dominada e tem de afirmar-se” (RIBEIRO, 1984, p. 608), ou seja, a transcendência é fundamental para a criação literária.

A idéia de eternização da obra evidencia-se cada vez que o diálogo entre Macário e Lourenço se solidifica, pois

[...] é uma luta que trespassa os séculos, porque os inimigos são muito fortes. A chibata continua, a pobreza aumenta, nada mudou. A abolição não aboliu e escravidão, criou novos escravos. A República não aboliu a opressão, criou novos opressores. (RIBEIRO, 1984, p. 608).

Diante desse discurso revelador, mostrando o fazer poético que os salva, tanto da brutalidade quanto do vazio da história, está a Irmandade do Povo Brasileiro “[...] e, no entanto, o senso comum, maneira de amarrar a consciência e pear a liberdade, nega isso e prefere continuar a acreditar em verdades velhas e safadas” (RIBEIRO, 1984, p. 608). Mas, a esperança contida na Irmandade é que produz imagens eternas de sobrevivência que repelem as experiências do infortúnio.

Agora, Patrício Macário ouve os últimos conselhos do filho numa inversão bastante incomum. O filho, aconselhando o pai, diz que “[...] bastava pensar com seus novos olhos, pensar com sua nova cabeça e, principalmente, lembrar que há um Espírito do Homem, e que esse Espírito do Homem tem como vontade mais nobre e mais forte não só sobreviver como prevalecer” (RIBEIRO, 1984, p. 608). A arte é, contudo, universal e sempre diz, implicitamente ou explicitamente, algo sobre o homem e a vida humana. E mais, funciona como “[...] reflexo abissal: o mundo como espelho de si mesmo e a obra como espelho do mundo coincidem” (LEFEBVE, 1980, p. 54), o que só fortalece a relação entre Macário e Lourenço como sendo parte de uma mesma história.

A leitura do texto ubaldiano, enriquecida pelas lembranças raiosas e sonhos inesquecíveis, lutas e heroísmos insuperáveis, infunde na alma brasileira uma saudável admiração cósmica. Na verdade, é importante voltar mais uma vez a Bachelard e saber que

[...] o destino do homem tem seu insuspeitado princípio, porque ao lado do homem real, mais ou menos forte para endireitar a linha de seu destino, apesar dos choques de conflitos, apesar de todas as perturbações dos complexos, há em cada um de nós um destino do devaneio, que ultrapassa a nossa experiência existencial e nos lança na fulguração significativa resplendente da imagem, onde cada um encontrará na memória o aroma da renovação da primavera. (BACHELARD, 1996, p. 133).

E não mais teremos o passado, mas uma luz que nos remete ao futuro e, principalmente, à figura simbólica da canastra, passada de filho para pai.

Macário transforma-se em guardião dos segredos do baú que se volta para a idéia de que “[...] o Espírito precisa do Bem como os peixes da água” (RIBEIRO, 1984, p. 609) e o devaneio permite ao poeta, novamente, transcender: “Patrício Macário, vivendo uma paixão tão forte que se sentiu não mais do que luz e calor, notou que estava dentro de um líquido translúcido junto com seu filho [...] eram diferentes e eram o mesmo homem” (RIBEIRO, 1984, p. 609). As lembranças pessoais do pai se misturam às do filho e ele lembra nitidamente da infância de Lourenço como se tivesse vivido tudo aquilo, mas não pode explicar porque os devaneios que o reportam à infância têm tão grande atrativo, tal valor de alma. E “[...] olhou para o filho, viu-o pequeno aprendendo a andar, acompanhou com lágrimas de amor toda infância dele, carregou-o no colo [...]” (RIBEIRO, 1984, p. 609), conseguindo imaginar todas as primeiras vezes do filho, mergulhado num mundo só visto por ele e de valor transcendental. A “[...] razão desse valor que resiste às experiências da vida é que a infância permanece apenas [...] como princípio de vida profunda sempre relacionada à possibilidade de [...] conduzir à felicidade” (BACHELARD, 1996, p. 134). As imagens da infância rememorada de Lourenço enriquecem o mundo de Macário.

Essa plenitude de significados transcende a temporalidade cotidiana e povoa seu íntimo de momentos díspares, entre os quais aqueles tomados pelo pensamento simbólico da pureza da alma de criança:

Ah, meninos e meninas, que coisas tão bonitas estão aqui passando, por que não se vêem essas coisas? Me devolveram os olhos de menino e assim posso ser sábio. Me deram asas e assim posso navegar entre as estrelas e pressentir o Absoluto e ter Fé, não só por dom como por conquista. As almas, as almas, as almas! As almas! Eu! Nós! Todos! Eu! As almas! Nós e eu! As almas! A alma! (RIBEIRO, 1984, p. 609-610).

Dom, conquista, tudo isso reflete no espelho da alma brasileira, que permeia toda a obra e agora se torna conhecida, familiar ao escritor-personagem. Neste

instante de contemplação e mergulho no império silencioso das palavras e no infinito da arte, surge o canto desse discurso do objeto mágico da linguagem e o instante supremo da criação.

Ao mesmo tempo, Macário experiencia o mundo das almas e torna-se sujeito de atos, cuja origem traz à sua consciência uma profunda percepção cósmica que acessa um universo imaginado que para ele se abre significativamente, agora que está de volta ao seu mundo real. “Lá fora não havia mais o mesmo silêncio pétreo, a noite agora varada pelos cantos dos grilos e sapos e pelos ulos das corujas” (RIBEIRO, 1984, p. 610). O maravilhamento vivido pelo Macário-escritor decorre da beleza reveladora da natureza emanada das imagens poéticas novas e não mais pensa em “[...] querer fazer distinções muito claras entre o ilusório e o real” (RIBEIRO, 1984, p. 610), pois a arte fala por si só e não permite explicações quanto a isso.

Depois de ir para casa, leva consigo apenas lembranças do que viveu. Seu filho aparece e desaparece como num passe de mágica e, nesse ínterim, a canastra – “[...] um baú de estranha aparência” (RIBEIRO, 1984, p. 611) – também aparece, magicamente, com os demais objetos em sua casa. Assim, de posse do objeto mágico, Macário chega aos 100 anos. “Cem anos, que beleza! Um homem que tinha vivido momentos tão importantes da História brasileira tinha conhecido bem o tempo da escravidão, tinha lutado no Paraguai, um verdadeiro monumento vivo” (RIBEIRO, 1984, p. 657). Realmente, tinha de ser ele o escritor da saga do povo brasileiro. Ele, melhor do que todos os demais personagens, pôde estar em todos os lugares, viver as mais estranhas e diferentes experiências, ver com o olhar de cima e de baixo para melhor se posicionar e não resta dúvida de que a história de *Viva o povo brasileiro* foi escrita do ponto de vista do oprimido, mesmo não sendo esse autor um deles.

Ao receber uma festa de homenagem pelos seus 100 anos, organizada por sua sobrinha Isabel Regina, esta relembra o livro que o tio havia começado a escrever há muito tempo atrás e ele confirma que já está tudo concluído, afinal, a idade indica que o tempo encerra a existência e eterniza a criação:

\_\_ Ah \_\_ respondeu o general, com um sorriso quase maroto \_\_, guardei tudo dentro de uma canastra.

\_\_ Que canastra? O senhor disse canastra? Um baú?

\_\_ Sim, sim, canastra, baú, canastra, não falo grego. Botei tudo dentro de uma canastra.

— Que canastra?

— Para que você quer saber? Está fechada, não é para ser aberta antes que eu morra. (RIBEIRO, 1984, p. 658).

Depois desta revelação, em meio à grande festa de aniversário, o aniversariante volta à memória e traz para o presente um tempo de extrema tensão e pela intencionalidade da imaginação poética, a alma do poeta encontra a abertura consciencial de toda a verdadeira poesia e revela:

[...] a respeito de uma curva que ele havia traçado para a vida humana e como era curioso que tudo fosse realmente circular e o homem, por muito velho retornasse a infância, não só em sabedoria como nas restrições que essa sabedoria provocava da parte dos adultos, que monopolizam a sabedoria, mas, como sabem que ela é tão falsa quanto qualquer outra, têm medo da falta de compromisso da extrema juventude ou da extrema velhice. (RIBEIRO, 1984, p. 659-660)

Nesse movimento circular da vida humana, um dos símbolos fundamentais é o círculo. Entre seus diferentes significados encontrados no Dicionário de Símbolos, o mais revelador é que o círculo pode simbolizar o mundo, por isso “[...] o movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações; o que habilita a simbolizar o tempo como uma sucessão contínua e invariável de instantes” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 250). Essa intencionalidade poética caracteriza a consciência do general, criando duas correntes – a da vivência e a da consciência – que estabelecem o enlace entre a imaginação criadora do artista e a imaginação criadora do leitor.

Nesse enlace, podemos descobrir que todos os momentos de transfiguração propostos pelo personagem se confirmam pela consciência de que o povo brasileiro sempre foi sua meta, pois “[...] aprendera muito com o povo brasileiro, sabia do povo brasileiro” (RIBEIRO, 1984, p. 660) e também sabia muitos segredos que não podia revelar porque tudo “[...] dependia de quem os descobrisse” (RIBEIRO, 1984, p. 660), ou seja, os leitores é que serão os aliados dessa nossa história que, além de ficcional, é poética.

Tomado por uma mistura de emoções cada vez mais fortes, o personagem revela sua paixão pelo povo atrelada à sua tristeza por saber que “[...] o povo brasileiro ainda nem sabia de si mesmo, não sabia nada de si mesmo” (RIBEIRO, 1984, p. 661). Entretanto, constata-se um profundo paradoxo entre o Espírito do

Homem, que anseia a perfeição e o Bem e é universal, e o Mal, que interfere na única entidade soberana, que é o povo.

Macário nos faz repensar sobre a seguinte tese bachelardiana:

[...] toda tomada de consciência é um crescimento de consciência, um aumento de luz, um reforço da coerência psíquica, pois a consciência é contemporânea de um devir psíquico vigoroso, um devir que propaga seu vigor por todo o psiquismo. A consciência é um ato humano, que só será estudado, aqui, no campo da linguagem poética. É nesse âmbito que se amplia a linguagem, que ela é criada, valorizada, amada e essas são atividades que aumentam a consciência de falar. (BACHELARD, 1996, p. 6).

Isso torna possível uma série de anseios, que em sua consciência de poeta e criador reconhece o que está muito além do que pensamos ser o fim. Posteriormente ao momento de consciência, em que reconhece os problemas que circundam a vida do povo, como eterno dono desse país, tem mais um momento de devaneio que o permite gritar: “Viva o povo brasileiro, viva nós!” (RIBEIRO, 1984, p. 663). Reafirma, assim, o todo do livro, distribuído em cada página como o complexo enigma de ser ou não brasileiro, que agora está guardado na canastra, pronto para ser lançado ao mundo, mas, segundo, o próprio guardião, “[...] só poderia ser aberta depois de sua morte” (RIBEIRO, 1984, p. 665) e é o que realmente acontece, porém de forma inusitada. Transfere para o objeto mágico a solução de suas inquietações acerca da identidade brasileira.

A canastra passa a simbolizar o entendimento de que a vida não é para ser compreendida, existe para ser vivida e revivida; assim como a obra de arte é um convite à transcendência, existe para ser contemplada. O processo de abertura da canastra em *Viva o povo brasileiro* foi uma ruptura com essa lógica, o que gerou um estranhamento nos que ousaram ir contra a lei da natureza, antecipando o futuro. Associada à simbologia do cofre, que “[...] não pode ser aberto senão na hora providencialmente estabelecida e só pelo detector legítimo da chave” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 262), a canastra não deveria ter sido aberta indevidamente, o que fez com que as calamidades e desgraças fugissem da canastra, assim como fugiram da Caixa de Pandora e foram libertados os males da terra.

Portanto, a obra existe e basta. Cabe ao homem, que se diz humano, contemplá-la e, neste encontro, resgatar a identidade perdida no deserto de uma

sociedade imaginada e cheia de poder e conquistas. Quem sabe, nesse encontro, o povo brasileiro perceba que a sua maior vitória está dentro de sua própria canastra existencial e que esta talvez seja também a história de uma identidade brasileira a cantar sua heterogeneidade em oposição à homogeneidade desejada pela elite dominante, provando, neste reflexo, que o homem pode ter salvação e nem tudo está disperso.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é uma tarefa das mais fáceis fundamentar uma pesquisa com o olhar voltado para um enredo de divergências e contradições pós-modernas, que nos remetem a abordagens conteudísticas complexas, acerca de um objeto de estudo como *Viva o povo brasileiro*, cuja construção narrativa nos revela traços humanos enigmáticos. Afinal, a arte fala por si só, por meio do contexto ou de elementos que estão por trás, camuflados, desafiando o tempo todo o olhar crítico de nós leitores, que temos de determinar caminhos e fazer escolhas. Se estas são assertivas, não sabemos, mas, com certeza, são problematizadoras.

Assim, fomos tecendo caminhos a partir de uma história infinita e descobrimos, ao longo do texto, uma identidade brasileira a ser repensada em todas as futuras gerações. Entretanto, *Viva o povo brasileiro* oferece à fruição do leitor a chance de descobrir, que a linguagem literária caracteriza-se pelo emprego sistemático de artifícios inusitados e sempre diz, explicitamente ou implicitamente, certas coisas acerca do homem e da vida humana. Mas acreditamos que, como toda obra de arte, “[...] os grandes livros são psicologicamente vivos. Nunca terminamos de lê-los” (BACHELARD, 1996, p. 72). É por isso que nossos apontamentos são abertura para se pensar numa identidade nacional que rompe com a representatividade mimética.

As relações entre história e ficção foram sendo fundamentadas no decorrer da análise da obra em estudo, buscando-se, assim, uma abordagem que “[...] gira em torno de libertar o homem ocidental da tirania da consciência histórica” (WHITE, 1994, p. 52). Para isso, houve uma subversão das imagens cristalizadas das três raças formadoras da nação brasileira, rompendo com os clichês dos heróis da formação da identidade nacional presentes em outros contextos literários, mais precisamente do século XIX. Nosso mapeamento nos levou a um universo onde os grupos silenciados na representação homogênea da cultura brasileira ganham voz e denunciam, ironicamente, o discurso da História.

Nessa linha de pensamento contraditória e subversiva é que encontramos espaço para os conceitos desafiadores que só o pós-modernismo é capaz de abarcar. Assim, estabelecemos essa relação entre o pós-modernismo e *Viva o povo brasileiro*, que funcionou o tempo todo, como “[...] reelaboração crítica, nunca como

um retorno nostálgico” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Assim, nos estendemos até a metaficção historiográfica, de suma importância para desvendarmos a auto-reflexividade do romance e, de forma paradoxal, descobriremos até onde os acontecimentos e as personagens estavam envolvidas na historiografia. O trabalho com a transfiguração foi justamente para quebrar as barreiras entre o discurso historiográfico e o discurso artístico-literário, operando a junção entre pares opostos como o passado e o presente que, na linguagem literária, plural e híbrida, transformam a noção de fatos articulados segundo o interesse do discurso dominante em eventos narrados sob o viés da desmitificação dos diversos segmentos do poder.

Duas esferas coordenam a problemática da identidade: vencedor e vencido se debatem numa luta em que o herói é o povo, que busca várias formas de ser e de se tornar brasileiro; suas origens étnicas são, inicialmente, inconciliáveis. Esses contornos étnico-culturais transportam o romance para os limites entre igualdade e diferença. Enquanto os vencedores incorporam a identidade seguindo o grau exclusivo de civilidade européia, os vencidos criam uma outra realidade possível no terreno da transfiguração e da ficção. O espaço do *outro*, do diferente, torna-se viável nesse mundo de injustiças, que transfigura o real por meio da inversão hierárquica do poder dominante. Os indivíduos marcados pela diferença transformam-se em seres humanos, portadores de idéias comuns, componentes de uma nação chamada Brasil. Esses seres humanos vão, assim, se misturando no decorrer da narrativa, adquirindo os costumes de outras culturas, miscigenando-se nesse país de mestiços, formando essencialmente a identidade brasileira.

Temos, então, uma narrativa na qual os personagens da casa/pátria retratada deslizam ao longo dos séculos, evocando gerações. Os dados da história e da cultura brasileiras são transformados em símbolos de verdades e mentiras que se mesclam, transfigurando analógica e ironicamente a resistência do povo brasileiro no confronto com dois objetos: o objeto palpável e o objeto mágico. Estes, como signos em interlocução, instauram a atualização de elementos imagísticos e místicos. Não há, contudo, um significado único, mas a característica essencial nesse duelo do ser ou não ser brasileiro relaciona-se com o metamorfoseamento para além de seu significado único e total da história tradicional para se mover no espaço da particularidade do romance estudado, pois acreditamos que

[...] a continuidade do romance depende em grande medida, como mostrou Hans Robert Jaus, de sua receptividade, e esta, também em grande medida, é obra das interpretações que sofre, da influência que exerce e do movimento que gera e a que se sujeita. Mas o é, sobretudo, de sua abertura simultânea para o futuro e para o passado através da imaginação verbal. (FUENTES, 2007, p. 30).

Nesses contrapontos, permanecem sombras e lacunas que nos remetem ao objeto mágico simbolizado pela canastra que, em *Viva o povo brasileiro*, transfigura-se em Irmandade do Povo Brasileiro. Os enigmas contraditórios que circundam a identidade brasileira nos remetem a três propostas centrais: expressar a idéia de eternização do estado ou sentimento da personagem ante a problemática que lhe cabe representar; indicar a idéia de continuidade diante da possibilidade que os atos de contar e recontar instituem; retratar o movimento cíclico, ou seja, de eterno retorno. Resumindo, tudo isso abre uma janela para um diálogo futuro com outros discursos extratextuais, em que o tema da identidade ainda possa ser aprofundado e ampliado para além do romance aqui tomado como ponto de partida, considerando que mais um passo foi dado na eterna caminhada proposta pela arte.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. Novos ensaios críticos. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

\_\_\_\_\_. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BHABHA, Homi K. *Interrogando a identidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do imaginário – Literatura, História e identidade cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo, Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Sergio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 14. ed. São Paulo: Loyola, 2006.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GIROUX, Henry A. *Cruzando as fronteiras do discurso educacional: novas políticas em educação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Belo Horizonte: DP & A, 2005.

\_\_\_\_\_. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000. p. 103 - 133.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENKINS, Keith. *A História repensada*. Tradução de Mario Vilela. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

KOTHE, Flávio Rene. *O cânone colonial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

\_\_\_\_\_. *O herói*. São Paulo: Ática, 2000.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. Tradução de Ana M. Goldberg e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

\_\_\_\_\_. *A criação literária: prosa II*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil - Identidade Nacional Versus Identidade Negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

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

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro, Rocco, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e político na pós-modernidade*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

SAMUEL, ROGEL (Org.). *Manual de teoria literária*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000. p. 73 – 102.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio I: teoria e prática do texto literário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés, 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000. p. 7- 72.