
O VOZARIO DO POVO BRASILEIRO
— O MUNDO DO NARRADOR SEM CABEÇA

— O novo livro que você está a escrever...?
— Será um romance, talvez intitulado *Viva o povo brasileiro*, onde eu quero de certa maneira reescrever o livro de meu avô itaparicano Ubaldo.

Entrevista a Fernando Assis Pacheco⁴⁴⁷

— Sim — disse-lhe eu —, vamos a ele, mas antes veja isto. — E peguei um outro livro da estante. — Veja aqui o modo como Francis Utéza se refere ao narrador em *Viva o povo brasileiro*: “... um narrador multifacetado encena a luta dos oprimidos frente a uma oligarquia implantada pelo sistema colonial”.⁴⁴⁸ Esse narrador multifacetado, o narrador de muitas faces, é, para melhorarmos a designação, o *narrador sem cabeça*, sem face alguma...

— Maneiras diferentes de se dizer a mesma coisa... — provocou-me.

— Não, não. Um narrador multifacetado é um narrador plural, de posse de todas as suas “facetadas” e cabeças e consciente de todas elas; é um narrador que paira sobre o tempo narrativo e tem todos os personagens à mão. Não é esse o caso. O nosso *narrador sem cabeça*, sem, portanto, face alguma, vive no presente de sua narrativa e não detém controle sobre nada, ou quase nada.

— Você pretende demonstrar essas idéias com exemplos do texto?

— Não consigo trabalhar de outra forma... Quero conversar com você sobre as diferentes maneiras pelas quais o nosso narrador transita pelos discursos alheios. O narrador, que estamos chamando de *sem cabeça*, é um narrador infiel e instável: ele não permanece por muito tempo num mesmo personagem; ele troca

⁴⁴⁷ “João Ubaldo Ribeiro: histórias de riso...”, **JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Portugal, 21 dez. a 3 jan. 1983.

⁴⁴⁸ “*Viva o povo brasileiro* ou O espírito da fraternidade” (p. 25-87), in Zilá BERND & Francis UTÉZA, *O caminho do meio... op. cit.*, p. 25.

todo o tempo de cabeça e, ao mesmo tempo, não tem a sua própria cabeça, não tem o seu próprio discurso coeso e claramente intencionado. Há um trecho de *Viva o povo brasileiro* em que um personagem pergunta a outro, referindo-se a uma mãe-de-santo em trabalho de incorporação: “Eu sei que ela, como você diz, incorporou uma entidade, mas aí ela deixa completamente de ser ela?”. E o outro responde: “É, aí é só o corpo dela. Aqui se diz que ela é o *cavalo* desse caboco” (*Viva o povo...*, p. 493-494, realcei).

— Então podemos fazer o paralelo — disse ele —: o *narrador sem cabeça* incorpora um personagem, ou melhor, o discurso de um personagem, e deixa então de poder manter o seu próprio discurso. E, enquanto a mãe-de-santo mantém apenas o seu corpo, o narrador, no lugar de um corpo, mantém a voz narrativa, mantendo-se narrador apenas enquanto instância do discurso, ou seja, mantendo o *status* de uma voz narrativa, uma voz autorizada, relativamente confiável etc. O *narrador sem cabeça* é o *cavalo* do personagem... Eu digo isso pensando no trecho de uma história de Ubaldo, daquele *Livro de Histórias*,⁴⁴⁹ que li faz tempo mas bem me lembro... — e ele leu:

Luiz terá prazer em lhe reproduzir história de Suspiro, se você insistir um pouco e não houver senhoras por perto. Se houver senhoras, mesmo que você insista, Luiz não contará a história e ficará mais gago que o habitual, porque, se há um sujeito respeitador de senhoras, este é Luiz Garçom, do Grande Hotel. Se não houver senhoras, Luiz lhe explicará que passou uma grande **vevergonha** e um enorme **vevexame** e, mesmo que Suspiro ainda estivesse vivo, ele nunca mais ia querer ver a cara daquele **jejegue**.⁴⁵⁰

— Isso. Fique com isto: o *narrador sem cabeça* comporta-se como uma alma errante e sua sina é vagar, transitando pelos discursos de seus personagens. Falarei do romance *Viva o povo brasileiro* e, em menor medida, de *O feitiço da ilha do Pavão*, de *Miséria e grandeza do amor de Benedita* e de *O sorriso do lagarto*. Esses quatro livros constituem o momento e o lugar em que se tornam evidentes as características principais desse narrador.

— Borges diz que só podemos definir algo quando nada soubermos a respeito dele... — disse o interlocutor, e disse também que gostaria de começar

⁴⁴⁹ Reeditado, com mais duas histórias, sob o nome *Já podeis da pátria filhos, e outras histórias*, *op. cit.*

⁴⁵⁰ “O jegue Boneco e o jegue Suspiro” (p. 139-147), in *Já podeis da pátria filhos...*, *op. cit.*, p. 143.

falando do título, que, à sua maneira, não deixa de ser uma definição prévia de um livro. — *Viva o povo brasileiro* é um título que me incomoda... — revelou.

— Por quê? — e eu sorri. — É a exclamação?

— Sim, é a exclamação. Também.

— Não há exclamação... Trata-se, como bem observou o Moacyr Scliar, baseado no que já havia dito o próprio João Ubaldo Ribeiro, de uma exortação. Deixe-me ler aqui o que disseram. Ouça três comentários.

(i) — ... o *Viva o povo brasileiro* do título tem uma conotação até irônica. Não no sentido de que eu não daria um “viva” ao povo brasileiro, mas no sentido de que não se trata do povo brasileiro realmente, mas do pessoal daqui de Itaparica e do Recôncavo Baiano. Que é brasileiro, mas não é todo o povo brasileiro.⁴⁵¹

(ii) ... lembro-me de ter ouvido João Ubaldo explicar que o “Viva” de *Viva o povo brasileiro* não é uma interjeição do tipo “Viva o Brasil”, com exclamação e tudo. Não, expressa antes um desejo do autor de que o povo brasileiro, seu povo, permaneça vivo apesar de todas as agruras e adversidades. É uma exortação, portanto.⁴⁵²

(iii) Mesmo o título, sem ponto de exclamação, tem uma ambigüidade proposital. Pode ser: “Salve o povo brasileiro” ou “Entenda o povo brasileiro”, no sentido de vivenciá-lo.⁴⁵³

— Ouça agora este único comentário... — disse o meu interlocutor, com um sorriso esquisito. E leu: — “Ao se decidir por um título demagógico, claramente infeliz e estranho à natureza específica da ficção, o ideólogo João Ubaldo Ribeiro sobrepôs-se ao romancista e incorporou à admirável obra-prima que é o seu livro a verruga panfletária que vai desfigurá-la para sempre”.⁴⁵⁴ — E continuou: — *Viva o povo brasileiro* também é um título incômodo porque contém a idéia de uma amplidão nacional, contém a proposta de uma saga, já que está falando justamente de um povo, e um povo é um conceito que, antes de ser complexo, remete a um universo.

— Em outras palavras — provoqueei-o —, você o considera pretensioso?

⁴⁵¹ José Carlos TEIXEIRA, “João Ubaldo: a partir da calma de Itaparica, a longa marcha do povo brasileiro”, **O Globo**, 7 set. 1983.

⁴⁵² Moacyr SCLiar, “Prefácio” (p. 9-10), in Zilá BERND & Francis UTÉZA, *O caminho do meio...*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵³ Isa CAMBARÁ, “João Ubaldo, outro baiano na lista de ‘best sellers’”, **Folha de S. Paulo**, 24 dez. 1984.

⁴⁵⁴ Wilson MARTINS, “A matéria brasileira (I)”, **Jornal do Brasil**, 4 mai. 1985.

— Sim, mas, depois que se lê o livro, já não mais se revela pretensioso.

— E por quê?

— Talvez porque a tarefa a que o livro se lança seja, efetivamente, ao final, cumprida.⁴⁵⁵

— Essa sua afirmativa leva-nos a um tópico que eu gostaria de abordar mais tarde e que diz respeito ao caráter histórico ou não-histórico de *Viva o povo brasileiro*, cujo título, você mesmo disse, sugere, pretensiosamente ou não, um romance historicamente comprometido. E, já que você decidiu começar pelo título: o avô itaparicano de João Ubaldo Ribeiro parece ter sido uma grande inspiração para o livro, não apenas porque se dedicou a escrever uma história da ilha de Itaparica — continuei —, história que o escritor, de certa maneira, quis reescrever, mas também porque foi pivô, ele mesmo, de alguns casos pitorescos. Um deles, e cito isso porque você mencionou que não gostava do título, diz respeito ao que motivou a idéia original para o nome inicial do romance, cuja história começou a ser elaborada em Portugal, entre 1980 e 1981.⁴⁵⁶ Ouça estas duas declarações, que se complementam:

(i) — Quando pensei neste romance, me veio o título: *Alto lá, meu general*, em homenagem ao meu avô, que se chamava Ubaldo Osório e foi o historiador oficial da ilha de Itaparica e um inveterado defensor de suas tradições.⁴⁵⁷ Mas quando estive com Glauber Rocha em Portugal e lhe falei do título, ele achou horrível. Daí em diante, fiquei em dúvida devido à sensibilidade que tinha o Glauber, que era meu amigo fraternal.⁴⁵⁸

(ii) — Eu planejei esse livro (...) a partir de um episódio ocorrido com meu avô, e que está levemente preservado na memória familiar: ele era coronel do interior de Itaparica e se rebelou, junto com a população, contra uma determinada obra que a seu ver ia desfigurar a cidadezinha. O comandante interventor foi lá tomar satisfações e ele o peitou: “Alto lá, meu general!”, disse.⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ — Como escreveu Lúcia Helena — disse ele, sugerindo-me que isto seja uma nota —: “Se, ao ler o título do romance, o leitor imagina que vai encontrar diante de si uma obra em que se louva algo que, simbolicamente, o escritor estaria apresentando como ‘nosso povo’, do qual se traça um perfil de glórias patrióticas, cairá num ledo e grosseiro engano” (Lúcia HELENA, “*Viva o povo brasileiro* — a questão do nacional e do popular”, **O Estado de S. Paulo**, 17 fev. 1985).

⁴⁵⁶ Cremilda MEDINA, “No caminho das almas...”, **Diário de Notícias**, 14 dez. 1984.

⁴⁵⁷ — Ubaldo Osório escreveu o livro *A ilha de Itaparica — história e tradição* (Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979).

⁴⁵⁸ Reynivaldo BRITO, “João Ubaldo Ribeiro”, texto sem referência, 12 jan. 1985.

⁴⁵⁹ Beatriz MARINHO, “João Ubaldo... — profissão: escritor”, **O Estado de S. Paulo**, 30 jun. 1990.

— Como título, *Alto lá, meu general* é mesmo ruim, mas essa reação verbal do Ubaldo Osório-avô não poderá ser lida como uma síntese das motivações políticas do romance? — sugeriu o meu interlocutor.

— Sim. Há na frase o questionamento da autoridade e a tentativa de aproximar a entidade militar do povo mesmo, duas atitudes que vemos presentes no comportamento da personagem-chave, Maria da Fé,⁴⁶⁰ a partir da segunda metade do livro. Em conversas com seus companheiros e também nas discussões com o tenente Patrício Macário, a guerrilheira Dafé expõe as suas idéias: diante do negro Budião, que lhe pergunta o que fazer com os dois prisioneiros, tenente Macário e capitão Vieira, e diante do próprio Macário, algemado à sua frente e todo sobranceiro:

(i) — (...) Esses homens não sabem, mas deviam estar do nosso lado, porque eles pertencem ao nosso lado. Se pensassem, veriam que não pertencem ao lado daqueles que os exploram e os mandam morrer como carneiros (...). (p. 400)

(ii) — Então? — disse ela passando os olhos pelo quarto. — Está sendo tratado de acordo com a dignidade de um oficial?

(...)

— O Exército Brasileiro...

— ... não passa de um bando de rufões mal-amados, cuja principal missão é combater seu próprio povo.

— Protesto! (...) Isso é uma grave ofensa, que não posso aceitar e...

— (...) Não vim para discutir, vim para ver pela primeira e última vez o prisioneiro, sempre tive curiosidade pelo tipo de homem que encara como ideal matar ou morrer e viver se perfilando. Pode ficar à vontade, não sou general. (p. 401-402)

— E quanto ao narrador? Há nele esse mesmo arrojo que se observa na guerrilheira Dafé?

— Somente se ele estiver incorporando a guerrilheira Dafé... Como eu estava dizendo, antes de ser interrompido com essa história do título, o *narrador sem cabeça* é promíscuo e instável; não permanece por muito tempo num mesmo personagem e nem tem o seu próprio discurso coerente e claramente intencionado. O *narrador sem cabeça* é um narrador em contínua incorporação. Como eu já lhe disse, inspirei-me, para criá-lo, ou melhor, para registrar e formalizar a sua existência, na almazinha de *Viva o povo brasileiro*: a almazinha em busca de corpos nos quais encarnar. A almazinha é parte da ficção; o narrador, não. Ela é o

⁴⁶⁰ — “... que João Ubaldo acredita (...) ser a mais marcante, ‘a mais da pá virada’ do livro” — eu li, citando trecho da resenha de José Carlos TEIXEIRA, “João Ubaldo: a partir da calma de Itaparica...”, *O Globo*, 7 set. 1983.

fio condutor do romance e uma espécie de variação do narrador, mas ela é acrítica e ingênua — disse eu. — Ouça este trecho:

... No céu de Cachoeira, misturada à luminosidade e à vibração quente do firmamento, a almazinha do Alferes Brandão Galvão, ainda entontecida pela visão do Imperador, com as grandezas que se sucediam de roldão e com o lindo quadro em que já acreditava piamente, acompanhou os atos do barão lá de cima, estremecendo de admiração e reverência. (p. 35)

— Se essa almazinha, assim ingênua e acrítica, é uma clara referência ao povo brasileiro, por sua vez também ingênuo e acrítico, isso me parece um pouco simplista... — disse ele.

— Não, não é. A almazinha não é um personagem fixo: ela não apenas encarna, tornando-se diferente a cada vez, como também, ao encarnar, aprende. Pode-se dizer que a almazinha é, sim, uma almazinha brasileira, mas em processo de formação. O exemplo que eu citei está na página 35, e a almazinha ainda tem um longo percurso. O narrador de *Miséria e grandeza do amor de Benedita* explica isso muito bem quando menciona a necessidade que têm de voltar os que já se foram. Vemos nesse exemplo seguinte que João Ubaldo recupera, dezesseis anos depois, a mesma imagem da ilha de Itaparica como um lugar de almas, de personagens e de aprendizados realizados e por realizar, e o mesmo feitio do narrador como aquele que conhece o comportamento das almas. Ouça.

... Sabe-se de gente que está nela faz mais de quarenta ou cinquenta encarnações e, a cada reencarnação, por mais bem vividas que tenham sido as anteriores, o encarnado pode até pensar que já compreende muita coisa, mas, quando fica velho, vê que não compreende quase nada, precisa voltar sabe-se lá quantas vezes (...).

... (...) garantem os mais antigos que a fila de almas para reencarnar na ilha já vai de uma ponta do céu à outra (...). (*Miséria e grandeza...*, p. 13-14)⁴⁶¹

— O *narrador sem cabeça* tem diante de si uma grande variedade de personagens que nele encarnam, ou cujas cabeças ele toma para si, através justamente de suas inserções em discurso indireto livre. O *narrador sem cabeça*

⁴⁶¹ — E vale a pena também citar, em nota, o que ele disse numa crônica do *Globo*, de 24 nov. 1985: “Meu consolo é que aqui [em Itaparica], não se acredita muito em morte e, ao que tudo indica, quem quer continua por aqui mesmo, só que em forma de alma, mas fazendo as mesmas coisas que fazia quando tinha corpo” (“Os alegres mortos da nossa ilha” (p. 157-162), incluída no livro *Arte e ciência de roubar galinha*, op. cit., p. 161).

tem a capacidade de se metamorfosear ao incorporar, adotando assim variantes de linguagem em suas metamorfoses. João Ubaldo, no *Viva o povo brasileiro*, no *O feitiço da ilha do Pavão* e no *Miséria e grandeza do amor de Benedita*, exerceu plenamente essa “antropofagia incorporante” como forma narrativa. Mas não me pergunte ainda nada sobre isso, porque isso tem lá o seu lugar.

— E você pretende chegar a que conclusão?

— Essa pergunta é ambiciosa.

— Mas é bem intencionada... Não me venha falar aqui que você só quer levantar discussões e que não pretende chegar a lugar algum...

— Um dos lugares a que quero chegar é a mim mesmo...

— Hum... — fez ele, torcendo o nariz. — Mais modernidades...

— Saber, de antemão, o que vou encontrar ao final desse trajeto é desconsiderar a possibilidade de o trajeto produzir efeitos sobre mim e, como consequência, transformar a mim mesmo, e bastante, ao longo dessa experiência.

— Você ainda não é uma almazinha...

— Precisamos eu e você — continuei, tentando esconder o riso — de um contato maciço com essa capacidade narrativa de nosso *narrador sem cabeça*. A leitura que farei, que faremos, você já está comprometido com isso, deve traduzir-se, ao fim e ao cabo, em uma experiência particular.

— Sobre isso que você disse há um trecho que gostaria de citar, de Eneida Maria de Souza, e a seu favor... — E leu o meu interlocutor: — O crítico, “ao pensar estar interpretando a palavra do outro através de suas leituras, está igualmente se inserindo como leitor de sua própria vida”.⁴⁶² É isso que vamos fazer, pelo que entendi... — E, aparentemente feliz com a sua citação,⁴⁶³ continuou: — Mas antes temos de ser um pouco técnicos. Nem sei se temos, mas eu gostaria que você fosse. Que tal se começarmos por traçar as linhas básicas do tipo de narração predominante no romance *Viva o povo brasileiro*, no *O feitiço da ilha...* e no *Miséria e grandeza...*? Refiro-me ao seu tipo narratológico.

⁴⁶² “Madame Bovary somos nós” (p. 129-143), in Giovanna BARTUCCI (org.), *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*, Rio de Janeiro, Imago, 2001, p. 130.

⁴⁶³ A qual eu acrescentei outra: “Toda a crítica deve incluir no seu discurso (mesmo que da maneira mais desviada e mais pudica possível) um discurso implícito sobre si mesma; toda a crítica é crítica da obra e crítica de si mesma” (Roland Barthes, *Ensaio crítico*, Lisboa, Edições 70, 1977, citado por Manuel RIBEIRO, “Narciso Crítico Literário ou o Fascínio da

(cont.)

— Você é o homem das teorias... Pois lá vai: tecnicamente, pode-se dizer que se trata de um narrador extradiegético, ou um narrador narrando em terceira pessoa, exercendo múltiplas focalizações internas, alternadas com momentos de aparente onisciência, quando então sua focalização é zero ou não-focalizada, caso típico dos narradores clássicos do século dezanove. Repare que estou lançando mão de termos oriundos dos autores dedicados ao estudo da narratologia.

— Você poderia mencioná-los?

— Com prazer: Wayne C. Booth, Edward M. Forster, Norman Friedman, Percy Lubbock, Jean Pouillon, Tzvetan Todorov, Gerard Genette e outros, todos, ou quase todos, já citados aqui em nossas conversas anteriores. Se você quiser mais detalhes, e o que não falta nesse ramo da narratologia são detalhes, sugiro-lhe, como um verdadeiro compêndio, o *Dicionário de Narratologia*, dos professores portugueses Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes. Tome. E ainda há um pequeno setor especializado que pretendo criar na minha bibliografia final, dedicado aos estudos de narratologia.⁴⁶⁴

— Eu que lhe dei essa idéia... — disse ele, inflado.

— É verdade... Eu disse que o narrador de João Ubaldo Ribeiro, e principalmente em *Viva o povo...*, tem esse perfil. Trata-se de um perfil técnico inicial. Quero crer que esse perfil vai revelar-se mais sofisticado e até, em alguns pontos, completamente diverso dessa configuração que acabei de apresentar.

— Poderia dar-me um exemplo?

— Tenho a suspeita de que a onisciência não é, como poderia aparentar, uma característica predominante na narrativa de *Viva o povo brasileiro*. NO *feitiço da ilha do Pavão* e no *Miséria e grandeza...*, o narrador é bem mais senhor dos acontecimentos, mas em *Viva o povo...* a onisciência é sempre relativa, com o perdão do paradoxo, ou seletiva, isto é, restrita ao pequeno universo do personagem focalizado. Mas ainda é cedo para chegarmos a essas conclusões, e eu não sei se estamos diante de um ponto de chegada ou um ponto de partida. Quero conhecer ainda mais esse evento: como se dá essa narrativa antropofágica pelas mãos de nosso *narrador sem cabeça*. Vou lhe dar amostras do que acontece pelo

Imagem através do Discurso”, **Guest Book**, em <http://www.lettras.up.pt/upi/ilc/i_info_texts_on_line_Narciso_Critico.htm>, acesso em 18 out. 2005).

⁴⁶⁴ — Ver Bibliografia, p. 515, item 8.2.3.: “Estudos citados sobre o narrador”.

livro todo e depois chegaremos aos grandes exemplos, entre os quais estão o caboco Capiroba e a velha Dadinha. Vamos?

— Já deveríamos ter ido...

5.1. PEQUENAS INCORPORAÇÕES: O NARRADOR A CAVALO

— Observe o seguinte trecho, em que o narrador descreve um momento do personagem Perilo Ambrósio, recentemente nomeado Barão de Pirapuama: “Socou o lenço volumoso no bolso, sem dobrá-lo, ajeitou o chapéu na cabeça e principiou uma marcha paquidérmica em direção à praça. Malditos punhos de renda, malditas mulheres que o obrigam a tirar o chapéu e repetir as mesmas saudações” (*Viva o povo...*, p. 29). No mesmo pequeno trecho, o narrador conseguiu concretizar duas posturas, nesse caso, completamente opostas: um ponto de vista exterior, o do narrador que consegue ver Perilo Ambrósio e sua triste figura de longe, do alto, gordo, lento, desconfortável dentro de seu imenso corpo, ponto de vista demonstrável através da expressão “marcha paquidérmica”, claramente ofensiva, e outro ponto de vista, agora interno, o do próprio Ambrósio, que se impacienta com as regras de etiqueta que se esperam dele em seu passeio pela rua da Matriz abaixo, e o narrador torna-se então o seu cúmplice. Podemos detectar, então — continuei —, um momento em que o narrador é intruso e está emitindo um juízo de valor acerca de seu personagem, e outro momento imediatamente seguinte em que está em focalização interna com esse personagem, que no narrador encarna, fazendo com que veja o mundo através de seus olhos de personagem. Dou-lhe um exemplo dO *feitiço da ilha...*, com a mesma estrutura, em que o narrador não lê os versos pregados à porta, mas os narra, trazendo para dentro de sua narrativa o espírito do poema.

Iô Pepeu aproximou-se para ler o que estava escrito no papel pregado na porta. No inimitável estilo do mestre Joaquim Moniz Andrade, dodecassílabos de grande poder evocativo exaltavam a formosura do outono, a dadivosa estação das frutas, dom do ubertoso solo que Deus abençoa. Incumbe ao homem por ele afortunado erguer as mãos para os céus, na alegria da colheita, quando as macieiras, cerejeiras e pessegueiros tornam ledos os campos, na deleitável cornucópia da abundância. (p. 39)

— Está comigo?

— Estou. Mas não sou seu cúmplice...

— Essa alternância de posições, na grande velocidade em que se deu, coloca o narrador na curiosa posição de precisar esconder-se de uma através do disfarce proporcionado pela outra.

— A forma antropofágica de narrar — disse ele — é essa capacidade do narrador de transitar entre pontos de vista diversos, dentro do mesmo núcleo narrativo? E pontos de vista diversos significam tipos diversos de discursos e ideologias?

— Sim, mas esse trânsito não costuma ser tão dinâmico e tão evidente. O narrador, em regra, adota o ponto de vista do personagem que está incorporando, e o encampa. Ouça estes dois exemplos. No primeiro, o narrador descreve o Quilombo de Mani Banto, rei Banto, um quilombo não de negros fugidos, mas de negros escravizados... por outros negros... e em seguida, na mesma frase, adota o ponto de vista da ideologia dos negros senhores.

(i) ... Os fundadores são negros oriundos da grande cidade de Mbonza Congo, nas beiras do rio Congo (...), tudo nas costas d'África e em terras e domínios que o mundo já esqueceu. Os outros negros são descendentes dos que pertenciam aos primeiros por herança de conquista ou foram por eles comprados como escravos, negros uolofes, mandingas, minas, jagas, **todos negros ordinários, que nem mereciam ser chamados de negros legítimos, todos feios, horrorosos, diferentes, nascidos para a servidão e agora cheios de liberdades (...), como se por acaso fossem negros do Congo e como estes fossem gente e tivessem direitos.** (*O feitiço da ilha...*, p. 91-92)

(ii) ... todos no Recôncavo e fora dele sabiam que pirapuama era baleia e, se não fosse, seria, pois afinal estava ali o Barão das Baleias, aquele que, na esteira de **incontáveis sofrimentos e tribulações, lutando pela Pátria, (...) obrigado a combater a própria família**, era hoje o maior entre os senhores da pesca dos grandes bichos marinhos... (*Viva o povo...*, p. 31, realcei)

— Você disse que o narrador encampa o ponto de vista do personagem... Os trechos negritados parecem muito mais uma...

— ... ironia? Sim — disse eu. — O *narrador sem cabeça* quer dizer uma coisa e diz outra, e o efeito dessa distância é a ironia, e a função dessa ironia é crítica. O narrador está incorporando os donos do Quilombo e também o Barão de Pirapuama; o narrador está vendo o mundo pelos olhos do senhor de escravos negros e pelos do nobre Barão, e, no entanto, mal incorpora, transforma essa

incorporação em um olhar crítico sobre os negros do Congo e sobre o próprio Barão. A focalização interna, nesse caso, para utilizarmos a terminologia de...

— Gerard Genette?

— ... é um disfarce do narrador, que, travestido de negro senhor do Congo e de Perilo Ambrósio, narrando aparentemente em “visão com” os dois, na terminologia de outro francês, o Jean Pouillon, sobre o qual já falei em outro ponto de nossa conversa,⁴⁶⁵ está na verdade deixando evidente sua visão crítica sobre o que representam o congolês negreiro e o Barão: a escravidão, o mandonismo, o olhar colonizado. Essa capacidade de esconder-se no discurso do outro é de tal maneira presente no perfil de nosso *narrador sem cabeça*, que praticamente não há momentos em que esse feito não esteja em exercício.

— Diga isso de outra maneira — pediu ele.

— Quero dizer que o narrador não apresenta uma uniformidade no tom e nos seus posicionamentos. Ele está o tempo todo adotando um ou outro ponto de vista. Ele não tem a sua própria cabeça; tem, sim, a capacidade de olhar para o mundo com outros olhos, sempre outros.⁴⁶⁶ Há uma festa na casa de Ângelo Marcos e sua mulher, Ana Clara, personagens de *O sorriso do lagarto*, e o narrador não cessa de transitar, alternando indiretos livres e, portanto, pontos de vista — e li, procurando mudar o tom de voz na mudança de incorporação do narrador.

[em Ana Clara] Ai, (...) que coisa mais surrealista isso tudo, parece aqueles filmes ingleses sobre a Índia. (...) os ingleses dando *garden parties* e fingindo que convivem com a aristocracia crioula. Lá se vai Bebel, se embarafustando pela casa adentro, mais reboativa do que nunca (...). Esse martíni vai demorar. Um drinque é bom para o nervosismo. Nervosismo, meu Deus? É, nervosismo, nervosismo, sim. (...) Por que Ângelo Marcos não aparece, afinal este povo todo está aqui por causa dele, só quem não vem aqui por causa dele é João.

Mas Ângelo Marcos apareceu, sim, e justamente na hora em que o prefeito estendeu a mão para Ana Clara e ela já tinha resolvido que ia falar “meu prefeito!”, ou qualquer coisa assim. (...) **[em Ângelo Marcos]** Tinha acabado de fumar um cigarro de maconha no sótão e antecipava com enorme felicidade o copo de vinho que (...) tinha decidido beber (...).

(...) Muita gente, hem? Ângelo Marcos, sentindo a cabeça muito leve e um

⁴⁶⁵ — Ver Capítulo 3: “Setembro fechado sob o farol”, página 143, na minha nota nº 278.

⁴⁶⁶ — E, desse modo — completei, em nota —, emprestando ao leitor esses olhos, ou seja, o ponto de vista do personagem em questão. Essa operação, nos casos em que João Ubaldo quer produzir mais impacto narrativo, acaba por expor o leitor “a uma brutalidade sem reservas e sem mediações” (Rita OLIVIERI-GODET, “Sujeito totalitário e violência em *Viva o povo brasileiro* e *Diário do farol*” (p. 145-162), in Zilá BERND (org.) & OUTROS, *João Ubaldo Ribeiro — Obra seleta, op. cit.*, p. 148).

grande bom humor, passeou os olhos pelo pátio. Prestígio, prestígio, mesmo formalmente fora do poder. (...)

[em João Pedroso] João Pedroso sorriu, quis dizer alguma coisa espirituosa, (...) e continuou sorrindo sem saber mais o que fazer (...). (p. 140-143)

— O narrador contextualiza-se a todo momento — continuei —, podendo ser capaz de realizar, sobre uma mesma matriz factual, duas narrativas parecidas e ao mesmo tempo bastante diversas, como pode ser o caso destes dois exemplos: o primeiro tirei do *Miséria e grandeza do amor de Benedita*. Trata-se do encontro entre Cadinha, a irmã de Benedita, e Deoquinha, o marido de Benedita. Deoquinha precisa de uma favor de Cadinha, e esta exigiu em troca que Deoquinha se deitasse com ela. Não há discursos diretos, e é o narrador quem conduz tudo. Começo com o narrador a incorporar Deoquinha, e depois seguimos, alternadamente, com as minhas marcações.

[Em Deoquinha] Primeiramente Cadinha, exalando vinte e cinco mil penicos de perfume do tipo aqui propriamente cognominado de mijo de gringo, embora o dela nem de gringo fosse, mas de produção da baixa dos Sapateiros, fez com que o coração de Deoquinha lhe despencasse até o estômago, com uma conversa de olho enviesado, na qual dizia que estava em dúvida sobre se sua consciência permitia que fizesse o combinado. **[em Cadinha]** Havia pensado, havia mesmo rezado, e será que não estaria cometendo pecado abominável, traindo sua irmã daquela forma odiosa e velhaca? **[em Deoquinha]** Somente depois que Deoquinha, suando e imaginando o que ainda teria pela frente, lhe fez um discurso candente e apaixonado, não só sobre como Deus com certeza aprovava o que se fizesse para pôr no mundo mais um sacerdote, como sobre a coragem com que ela sempre honrara a palavra empenhada, é que, finalmente, com a aparência não muito convicta, ela assentiu.

[Em Cadinha] Mas estava claro que ele não a procurara por aquela razão, aquilo já estava acertado e ela não lhe havia participado suas dúvidas. Ele queria mais alguma coisa, naturalmente, mais um sacrifício. Era sempre assim, sempre queriam dela tudo, sem nada dar em troca. (...) Não precisava remanchar, relambórios dispensados, nada, absolutamente nada, alteraria sua calma de pedra, ele podia falar à vontade. (...)

[Em Deoquinha] Que forças (...), que reforços arrancados do fundo d'alma foram necessários para suportar a expressão de esfinge malevolente com que ela, sentada na cadeira de balanço (...), ignorava as palavras suplicantes com que Deoquinha abria seu coração esmagado! (...) (p. 77-79)

— O segundo exemplo vem do *Viva o povo...* e constitui o estupro da negrinha Vevé, premeditado e **antevisto** pelo Barão e em seguida **revisto** pela própria Vevé, como coisa já acontecida. A primeira descrição, com o narrador incorporando Perilo Ambrósio, é extremamente agressiva, dispondo o narrador de todas as vulgaridades possíveis e bem adequadas ao modo de ser do senhor, para

quem a mulher, sendo negra e escrava e, portanto, um objeto, deveria ficar imóvel e em seguida estalar de dor e morrer. O contexto mostra Ambrósio a masturbar-se à varanda, contemplando a sua propriedade, e a imaginar o que segue:

... sem dizer uma palavra, atirá-la à cama, abrir-lhe 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 (...), sentir qualquer estalo de pele ou cartilagem se rompendo, pressentir que ela era rasa ou estreita e, empurrando-lhe os joelhos para cima, enfiar-lhe tudo com um só golpe rude que quase a lançasse contra a cabeceira, (...) como quem trespassa, como quem empala, como quem gostaria de que a mulher fosse inteiramente atravessada e morresse com as vísceras destroçadas, (...) bem no instante em que (...) gozasse dentro dela, senhor completo, senhor completo... (p. 91)

— Quando é a vez de o narrador, em indireto livre, incorporar a negrinha Vevé e rememorar com ela o estupro — continuei, ante a expressão de horror de meu interlocutor —, temos um outro contexto: a descrição das baleias fazendo sexo, a imaginação de Vevé a criar cenas de amor com seu noivo Custódio e em seguida, como contraponto, o instante do pós-estupro. O narrador, com esse preâmbulo, insere-nos no imaginário de Vevé, do mesmo modo como ele nos meteu no universo das fantasias de Ambrósio, a masturbar-se “por tudo aquilo que era infinitamente seu, os negros, as negras, as outras pessoas, o mundo” (p. 90).

... Que fazer agora? Levantar-se, consertar o corpo ainda retorcido na mesma posição em que tinha ficado quando ele (...) se limpava nos trapos em que se transformara a sua bata branca, numa das muitas posições em que ele a tinha virado e revirado com brutalidade (...) como um frango sendo depenado? (p. 133)

— O ponto de vista aqui é o do objeto, do corpo que foi maltratado e “poluído” irreversivelmente pelas mãos do Barão. — E eu disse ainda: — Observe que o narrador, aqui, faz referência à brutalidade com que o corpo de Vevé foi virado e revirado, referência essa que não teria lugar no trecho em que o narrador está incorporando o próprio Barão, pois que a brutalidade não existe como conceito isolado, já que ela é a própria constituição do Barão e de seu ato. O mesmo se pode dizer da comparação com o frango: o narrador, incorporando Vevé, diz que Ambrósio a expôs como a um frango depenado. Toda a descrição do estupro pelo narrador encabeçando o Barão de Pirapuama é a descrição de um senhor de engenho que se comporta como se diante de um frango estivesse. — E continuei: — Você falou, antes de eu entrar nas visões do estupro, que pelos

vistos o enjoaram..., você falou em ironia. Leio para você agora um outro exemplo de *Viva o povo...* em que não há, da parte de nosso narrador, qualquer ironia, ou seja, não se trata de ele querer dizer uma coisa, dizendo outra, não havendo clivagem de pontos de vista: o narrador, cúmplice, escorrega para dentro do discurso de seu personagem, no caso, Turíbio Cafubá, filho de Dadinha, eufórico com o nascimento de sua filha Daê, conhecida como Vevê, cuja história de sua “primeira vez” você já conhece, e reproduz-lhe as maneiras de se expressar.

... Desembarcou com o balaio equilibrado na cabeça, fez uns passos dentro da água que lhe chegava aos joelhos. Pariu ao vento, foi? Tá muito certo! Homem de boa fortuna, não? (...) Homem de boa fortuna, sim senhor, ali estava peixe de primeira, era todo seu, o senhor não deixava? Nhô não deixava quando não tinha trabalho na caieira ou outro serviço, Nhô não deixava que ele fosse pescar e nunca que queria o peixe? Ha-ha-ha! Aqui é Turíbio Cafubá, meu filho, assim chamado porque de preto quase que fica branco do pó e da queima do cal (...). E Daê não nasceu no domingo, para ele poder dançar o dia todo, com o espírito que veio da terra do Daomé, ou senão do Maomé? Daê-Naê-ê! (p. 95)

— Então se podem perceber duas posturas do narrador, a depender de serem os personagens oprimidos ou opressores?

— Sim, mas a condição de oprimido e opressor não é estanque, fixa e pré-determinada. Ela varia conforme a relação que se estabelece. Mesmo assim, há quem veja em *Viva o povo brasileiro* o desenvolvimento de duas linhagens básicas. Diz-nos a professora Eneida Leal Cunha, em sua tese *Estampas do imaginário*, que o romance expõe uma divergência básica entre os descendentes de Perilo Ambrósio, os “bem falantes” donos do poder, e os que constituem as encarnações da almazinha: a gente do povo, os escravos e os índios.⁴⁶⁷

— E quais são as conseqüências dessa dicotomia sobre os modos de narrar presentes no livro?

— Esse é um dos pontos muito bem desenvolvidos pela professora Eneida Leal Cunha — eu disse. — Segundo ela observa, o narrador se comporta de modo muito mais retraído quando se põe a narrar à volta da linhagem dos poderosos e “bem falantes”. O narrador deixa-os falar, e sua fala é longa e tagarela.

⁴⁶⁷ “O imaginário brasileiro: entre a genealogia e a história” (p. 147-217), in *Estampas do imaginário — literatura, cultura, história e identidade*, Depart. de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Rio de Janeiro, abr. 1993, p. 160 (este capítulo encontra-se presente também, sob a forma de um artigo, na *Obra seleta* de João Ubaldo Ribeiro, sob o nome “Viva o povo brasileiro: história e imaginário” (p. 163-180), *op. cit.*).

— Ou, por outra: são esses personagens da linhagem de Perilo Ambrósio, os poderosos e “bem falantes”, que na verdade tomam a palavra do narrador, que se limita, em seus trabalhos narrativos, às apresentações iniciais e aos fechamentos...

— Sim. Segundo Eneida Leal, o narrador ocupa-se das apresentações, interioriza o seu discurso no indireto livre, dando conta das relembanças do personagem poderoso e “bem falante”, e então o que acontece? Assistimos ao apagamento progressivo das “marcas do discurso do narrador, até culminar na sua completa retração, neutralizado pela dramaticidade do diálogo e das longas falas das personagens”,⁴⁶⁸ diz ela, e muito bem.

— Ser o dono da pátria, das terras e do dinheiro é ser também o dono da fala e do discurso e de todas as palavras... — disse ele, animado.

— É o que diz a Eneida na página seguinte... Há muitos exemplos, ao longo de todo o romance, dessa eloquência dos personagens, contraposta à relativa mudez do narrador, que os deixa falar por páginas a fio, transformando-se praticamente em dramático o gênero do texto. Uma das estratégias do nosso *narrador sem cabeça* é justamente falar com as palavras do outro ou então deixar falar o outro, sendo essa fala direta uma maneira de operar a descrição. As páginas 300 e 301 de *Viva o povo...* ocupam-se de apresentar ao leitor, pela primeira vez, o personagem Clemente André, padre, homossexual, filho de Amleto Ferreira, guarda-livros do Barão de Pirapuama, com Teolina.

— Entendi. Estou lendo aqui — disse o meu interlocutor, com o livro aberto. — Ao invés do procedimento clássico de aproximar-se cada vez mais do personagem, a partir de fora, e então adentrar-lhe as tripas através da focalização interna, do discurso indireto livre ou da incorporação, para usarmos um termo mais afeito ao caso desse nosso universo de fantasmas, almas e possessões... Ao invés disso, o narrador simplesmente faz o contrário: abre a cortina e atira o padre Clemente André no palco da narrativa, sem qualquer introdução e já com o seu travessão, marca da total independência expressiva. A própria fala do personagem, e não o trabalho do narrador, é que vai fornecer o panorama psicológico. O narrador, ao não fazer nada, mas apenas doar o travessão, permitiu o contato direto do personagem com o leitor. Posso ler?

— Desde que leia com a entonação do personagem...

⁴⁶⁸ “O imaginário brasileiro: entre a genealogia e a história”, *op. cit.*, p. 160.

... — Como é que fica a pessoa que precisa desesperadamente de uma coisa e, quando essa coisa chega, não é nada daquilo que a pessoa queria? Fica morta, isto é o que ela fica! Então uma firma como a Ambrósio Nunes & Irmãos, que se jacta de ser tradicionalíssima e servir aos mais ilustres prelados e homens públicos, apresenta esta garnacha mal amanhada, esta obra de albardeiro, e ousa chamá-la de batina? (...) Olhem, olhem este enfranque, olhem isto, dá vontade de rasgar! (...) É por isso que sempre mandei fazer minhas batinas em Roma (...). Não gosto de nada, (...) não gosto de nada, nada, nada! E que são essa tripinhas, essas minhoquinhas, são sutaches? Que feio, joga isto fora, joga isto fora (...)! (...) Os senhores podem retirar-se. Domiciano, vê-me um copo d'água com um pouquinho de açúcar. (p. 300-301)

— Somente depois — continuei —, já feitas as apresentações por parte do próprio personagem, é que entra o narrador, num modo narrativo bem próximo ao chamado narrador-câmera. O efeito seria certamente outro se a disposição dos trechos fosse invertida. Veja agora o trabalho do narrador:

... Padre Clemente André caiu exausto no sofá, as mãos na testa dolorida. Esticou a perna e abriu a porta do guarda-roupas com a ponta da bota. Olhou com desalento a extensa fileira de sotainas, capas, paramentos e chapéus — tudo usado, tudo cansado, tudo sem brilho, nada à altura do domingo que tanto antecipava. Levantou-se, abriu a outra porta, dedilhou as roupas penduradas, sentiu um aperto na garganta, sentou-se novamente, desta vez para chorar com as mãos cobrindo o rosto. (p. 301)

— Mais à frente — disse eu —, o narrador vai repetir o procedimento, também utilizando o personagem de Clemente André, bem mais velho e já morando na Itália. A diferença é que desta vez o personagem não virá à cena de frente com um desabafo de viva voz, mas com uma carta, mandada de Roma para o irmão Bonifácio Odulfo, já senhor dos negócios do pai Amleto Ferreira, que enriquecera roubando o Barão. A carta, escrita pelo próprio punho de Clemente André, vem entre aspas, não sendo o texto, portanto, parte específica do universo discursivo do narrador. O narrador, diante dos personagens poderosos e “bem falantes”, não apenas os deixa tagarelar à vontade, como também permite que sejam bastante visíveis as suas aparições escritas, às quais confere então uma espécie de *personalidade textual*, desta vez caricata e bem mais marcante que a personalidade textual que vimos no texto de outro padre, o do *Diário do Farol...* O texto da carta de Clemente André não é um texto qualquer, neutro e apenas informativo; ele tem os tiques, os trejeitos e a afetação do personagem. Veja, o

excesso na pontuação é sutil, mas, à medida que avançamos na carta, vamos percebendo que o texto caminha aos pulinhos, os pulinhos da vírgula:

... “Recomende-me, à Dona Teresa Henriqueta, tua santa esposa, e a meus queridos sobrinhos, que antecipo, com alegria, rever. Espero, também, que tenha a oportunidade de estar, para despedir-me, com o nosso irmão caçula, o Coronel Patrício Macário... etc. etc.”

(...)

... A carta continuava, pois, como sempre, o monsenhor deixava seus intrincados problemas financeiros para o final. (...) Ainda outro dia, em Salvador, era apenas um seminarista brincalhão — e agora quem lhe escrevia era um velho, um velho de 60 anos, **com aquela pontuação pesada e caturra que insistia ser a correta**, pois se considerava um mestre da prosa... (p. 537-538, realces meus)

— Do mesmo modo, as conversas do jovem poeta Bonifácio Odulfo Nobre dos Reis Ferreira-Dutton com seus colegas intelectuais são paradigmáticas dessa retirada do narrador — disse eu. — As páginas 289 a 300 são praticamente uma sucessão ininterrupta de travessões, ficando o narrador encarregado apenas de uma certa focalização interna, levada a cabo nos momentos em que o personagem se encontra sem interlocução, ao final da longa passagem.

— É impossível não fazer comparações entre o comportamento do jovem arrogante Bonifácio Odulfo e os jovens igualmente arrogantes Tristão e Orlando, de *Setembro não tem sentido* — lembrou-se o meu interlocutor.

— Uma comparação que os une pela arrogância e pela juventude e os separa pela visão de mundo... Em Bonifácio Odulfo, o ano é 1853, o espírito é romântico, abolicionista e nacionalista. Em Tristão e Orlando, o início dos anos 60, pelos menos para esses dois personagens, é de desilusão...

— Em seguida, por oposição...

— Por oposição — continuo —, os personagens da segunda linhagem, pobres e oprimidos, os que não têm a possibilidade de falar as suas próprias línguas, as indígenas, as africanas, as totalmente oralizadas, estes é como se perdessem a voz e precisassem de uma maior *presença vocal* do narrador, que também fala por aqueles que, mesmo tendo o português como língua de uso, não conseguem expressar-se verbalmente por não poderem expressar-se socialmente. Veja o caso da viúva de um funcionário despedido por Amleto Ferreira, um funcionário que sabia de todas as falcatruas cometidas pelo guarda-livros do Barão de Pirapuama. Maria d’Alva Bonfim apresentou-se no gabinete de Amleto, mas não abriu a boca; abriu-a o narrador: “A mulher estava nervosa, teve

dificuldade em começar a falar, principalmente depois que ele se levantou e, junto à janela, declarou-se sem tempo a perder. Finalmente, gaguejando muito (...), disse que...” (p. 330). E tudo corre em discurso indireto livre.

— O narrador não apenas fala pela dona Maria, como incorpora seus trejeitos, sua pontuação, suas desculpas, como se vê na página seguinte...

— Sim. E o romance *Miséria e grandeza do amor de Benedita* talvez seja o livro em que João Ubaldo mais fez uso desse caráter acéfalo do narrador.⁴⁶⁹ Há poucos discursos diretos — eu disse —, e o narrador é então o grande personagem, a falar por todos, mas na linguagem que é de cada um... Observe os elementos da linguagem de cada personagem inseridos no discurso do narrador em terceira pessoa:

(i) **[Incorporando o delegado que prendeu o alemão]** Mocarota, aliás Sua Excelência, o delegado Dr. Marcos Massaranduba, apareceu em pessoa, disse que o alemão acabara de ser surpreendido **vertendo água em praça pública**, em flagrante **ultraje ao pudor**, e que **podia ser alemão, mas era um bom filho-da-puta** e ia **cair na chave** tão certo como o porco ronca e a galinha cisca. (p. 104)

(ii) **[Incorporando um soldado e um cabo que conduziram o alemão]** O soldado Rominivaldo e o cabo Lincoln seguraram o homem, segurou um cada braço e foram levando **o elemento** para a cadeia. (p. 104-105)

(iii) **[Incorporando Juvenal a consolar Deoquinha]** Mas Juvenal (...) não se deixou abalar. Com a mão no braço do amigo, disse-lhe que, nesta vida, os bons pagam por serem bons, é conforme está escrita a História da Humanidade e corroborado à fartura nas vidas dos grandes homens, de Napoleão a **Pastéul**, um pagando por ser o maior dos generais, outro pagando por ter **desmascarado o micróbio** (...). (p.72-73)

(iv) **[Incorporando o escrivão Zenóbio Merdinha, a anotar a tradução que o suíço René fez do depoimento do alemão preso]** ... ninguém vai dizer isso aqui de René, mas errar é humano e **o suíço também humano é**. E não se vai declarar que ele errou de propósito, foi um problema da psicologia dele, **a psicologia nem sempre é levada em consideração, mas influencia muito no desempenho do indivíduo**. (p.107)

— Esse tipo de silenciamento dos personagens sem voz não é marcante, por outro lado, *nO feitiço da ilha...* — disse ele, depois de um tempo, e colocou para falar o índio Balduíno Galo Mau.

⁴⁶⁹ — “É o narrador quem rouba a cena no romance. Irônico, ele enche a narrativa de rodopios (...).

¶ A história fica em segundo plano, e o que encanta é esse doce falastrão que mistura o mais afetado tom erudito a expressões baixíssimas, típicas de um conversador de botequim” (Chico MATTOSO, “Novo romance de João Ubaldo Ribeiro”, *Jornal do Comércio*, 27 nov. 2000).

— Cadê o tendente? Cadê? Dão Filipe de Meulo Furutado? Cadê condenado pecador, tendente estrumo? Uá! Uá! Índio mata, índio dá carne de branco postadinha pra guará, pra raposa, pra tatu (...)! Índio pega toda gente e mata de dentada, arrum, arrum (...)! (...) Cadê tendente? Não manda ele? Manda eu também! Aqui tudo, índio já mandava antes de branco parecer! Vão te à merda do caraio da postema da barbaridade! (*O feitiço...*, p. 36)

— Sim — e assenti. — *NO feitiço da ilha...*, João Ubaldo, talvez por estar menos preocupado com algum rigor quanto ao linguajar dos personagens, e certamente empenhado numa escrita que fosse, antes de tudo, engraçada,⁴⁷⁰ não economizou discursos diretos para índios e negros.⁴⁷¹ — E prossegui: — Antes de citar um trecho da professora Eneida Leal Cunha, gostaria de referir aqui o que talvez seja o maior exemplo dessa presença vocal do narrador diante dos personagens sem voz em *Viva o povo brasileiro*. João Ubaldo, no exemplo que darei agora, levou ao extremo essa condição, metonimizando-a através da história do negro Feliciano, que teve a língua cortada para não dedurar a impostura de Perilo Ambrósio, que ganhou glória de guerra pintando-se com o sangue de um escravo morto especialmente para a composição da fraude. Feliciano não faz mais que emitir grunhidos, e somente o entende seu amigo Budião, que, no entanto, em nenhum momento repassa o que sabe. Quem traduz em boas palavras os grunhidos emitidos por Feliciano e entendidos por Budião é o narrador. É ele, com as palavras dele, e não as de Feliciano, quem de fato incorpora o personagem sem língua, literal e figurativamente sem língua, e em seu nome fala:

... e souberam como tinha sido cortada a língua de Feliciano, mesmo ele havendo chorado e jurado por todos os santos brancos que se o poupassem jamais diria uma palavra sobre o assunto. Mas não adiantou — contou Feliciano a Budião, os braços tremendo, os olhos cheios d'água —, pois eles apertaram minhas bochechas dos dois lados até que eu abrisse a boca, puxaram minha língua para fora com uma torquês, cortaram bem fundo com um cutilão de magarefe e depois queimaram o toco no ferro em brasa. Não é só falar — contou Feliciano dando uns roncões guturais — que a falta da língua impede, mas não se

⁴⁷⁰ — “Sei que queria fazer um livro picaresco, sem muito desenvolvimento de personagem. Trabalhar mais os acontecimentos...”, disse João Ubaldo, numa entrevista (Beth NÉSPOLI, “João Ubaldo cria ilha em cobertura do Rio”, *O Estado de S. Paulo*, 15 out. 1997).

⁴⁷¹ — Mesmo assim — e abri uma nota —, podemos encontrar, também *nO feitiço...*, um narrador a socorrer, com o seu discurso indireto, aqueles que não sabem falar direito, notadamente índios, negros cativos, mulheres pobres. Quem se encarrega de transmitir a notícia de que o índio Balduino Galo Mau e Iô Pepeu foram capturados pelos guardas do Quilombo de Mani Banto é Cirilo Índio Pequeno, ou melhor, o narrador que ao lado dele está: “Cirilo Índio Pequeno não sabia contar mais nada, só sabia aquilo que acabara de contar. Que estava na aldeia do Mato Preto, de onde...” (p. 109).

mastiga, não se engole o cuspe, não se sente o dente, não se sente o gosto, não se pode conter a baba e, de vez em quando, no meio da noite, é como se a língua tivesse voltado a seu lugar, coçando e querendo mexer-se, mas não se pode coçá-la nem movê-la, porque ela não está lá, é uma assombração. (p. 157-158)

— Cito-lhe agora a professora Eneida:

... Retomando a divergência de fundo entre as duas linhagens — a posse da voz e a possibilidade do discurso —, tem-se na segunda fração do romance um elenco de personagens marcadas pela carência, pela impossibilidade social, econômica, cultural e, muitas vezes, lingüística de penetrarem na malha cerrada dos territórios discursivos que informam o romance (...).

Para essas personagens de pouca voz, o autor providencia um narrador em terceira pessoa, que intervém na narrativa com frequência, extensão e intensidade diversas do que ocorre na primeira linhagem.⁴⁷²

— Estou pensando novamente no personagem Turíbio Cafubá... — disse o meu interlocutor.

— Sim, bem pensado. Quando recebeu a notícia de que sua filha Vevé tinha acabado de nascer, o escravo Turíbio dançou e cantou à volta da menina, e, mesmo sob os protestos de sua mãe, Dadinha, contou à pequena uma história, que vem a ser justamente a história que ele imaginou para a sua “herdeira”. Essa história, que tecnicamente configura o que a narratologia chama de *narrativa encaixada*, ou *encaixe*,⁴⁷³ tem dentro de si uma outra, uma segunda narrativa encaixada, e desenrolam-se todas em discurso indireto livre, ou seja, Turíbio Cafubá, na verdade, não conta nada; é o narrador que nos conta o que conta Turíbio Cafubá à sua filha Vevé. Ouça:

... Dadinha perdeu quase todo o ar de riso e disse a ele que estava bem, que dançasse e festejasse, mas que não ficasse tendo fantasias (...). (...) Ele, entretanto, não se conformou e, como se fosse de noite e o tempo não existisse, contou uma história de trancoso. Era uma vez, **disse**, um negro fumbamento de cal... (p. 97, realcei)

— Desculpa lá — disse ele. — A segunda narrativa encaixada acontece em discurso direto. É ainda o narrador a falar, mas incorporando o tal espírito das danças que aparece a Turíbio. Está na página seguinte: “... espírito esse que garra

⁴⁷² Eneida Leal CUNHA, “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 175-176.

⁴⁷³ — Lanço mão dos verbetes *encaixe* (p. 121) e/ou *nível narrativo* (p. 297), de Carlos REIS e Ana Cristina M. LOPES, *Dicionário de narratologia*, *op. cit.*

esse negro fumbambento e (...) lhe cochicha a seguinte outra história: **ah, não sabe mecê, negro velho fumbambento de cal...**” — leu o meu interlocutor, realçando um trecho. — Mas eu pensei no Turíbio Cafubá — continuou —, não tanto para concordar com o que disse a Eneida sobre a maior presença vocal do narrador na fala dos “sem voz”, mas para apontar uma sutileza: Turíbio Cafubá está contando a história da sua vida, e isto é em si um ato de resistência: ter, ainda, mesmo quando não se é dono da própria vida nem do próprio corpo, porque dono é o senhor Barão de Pirapuama..., ter ainda a capacidade e a ousadia, e a fantasia, como disse Dadinha, de querer contá-la, e é isso o que faz Turíbio Cafubá.

— Você quer dizer, então, que considera questão irrelevante ser esta vida contada em discurso direto ou em discurso indireto livre?

— De certo modo, sim... — provocou o meu interlocutor.

— Isto é um grande equívoco. Turíbio não fala; quem fala é o narrador, e o narrador canibal e *sem cabeça* somente fala porque realizou o movimento de “comer” Turíbio, comer seus feitos e suas palavras, transformando-as em outra coisa, em um discurso. “... a *incorporação* do outro acaba configurando-se como um modo de *dar corpo* ao outro, seja ele inimigo ou amigo”, diz Ettore Finazzi-Agrò.⁴⁷⁴ Além disso, ser o narrador a contar um episódio da vida de Turíbio Cafubá, o dia em que sua filha nasceu e ele contou a essa filha histórias, confere à narrativa um caráter muito mais oral do que se fosse o próprio Turíbio o dono da voz. É como se fosse o narrador a contar ao leitor do romance a história de Turíbio a contar histórias: a fala do narrador é mais uma narrativa encaixada na narrativa de Turíbio Cafubá. E isso — continuei — tem uma função: a narrativa acerca das histórias que conta o Turíbio Cafubá chega perto do que disse o escravo à sua filha, mas nunca o reproduz.

— E qual a função de chegar perto mas nunca reproduzir?

— Manter em funcionamento o duplo caráter do narrador: ele está falando “... *por si* na linguagem de outrem, e *por outrem* na sua própria linguagem”,⁴⁷⁵ como diz o Bakhtin. A forma de narrar do *narrador sem cabeça* é uma forma

⁴⁷⁴ “A identidade devorada — Considerações sobre a antropofagia” (p. 615-626), in João Cezar de Castro ROCHA (org.), Valdei Lopes de ARAUJO (colab.) & OUTROS, *Nenhum Brasil existe — Pequena Enciclopédia*, Rio de Janeiro, TopBooks, Universidade do Estado do Rio de Janeiro e UniverCidade Editora, 2003, p. 618.

antropofágica: quando incorpora o modo de falar de Turíbio Cafubá, o *narrador sem cabeça* concretiza uma diversidade. O narrador abre-se a uma alteridade e... aprende: “... come-se para absorver as virtudes do comido”, diz Ettore Finazzi-Agrò, “para ‘encarnar’ seu valor”.⁴⁷⁶

— Qual então a porção Turíbio da linguagem do narrador?

— A simplicidade das idéias e os temas. E a porção do próprio narrador dá conta da sintaxe, da escolha dos termos e da clareza da exposição: é onde entra o narrador, com a sintaxe. Turíbio Cafubá não tem o mesmo *status* verbal que tem Dadinha, que veremos depois, e, em menor escala, Joana Leixona,⁴⁷⁷ alma encarnante de *O feitiço da ilha...* Vou expor agora um outro aspecto da linguagem do narrador em Turíbio Cafubá. O narrador, vez por outra, envolvido, através da focalização interna, com um personagem da linhagem dos “sem voz”, introduz no seu discurso o que podemos chamar um *pensamento pronto*, repetido tanto pelos opressores quanto pelos oprimidos: um pensamento que reproduz uma ideologia. O efeito é irônico. Veja: o narrador, com a cabeça de Turíbio, com as palavras de Turíbio veiculadas em um discurso indireto livre, reproduz um pensamento que lhe foi ensinado por seus patrões e pela vida. A reprodução desse pensamento acontece através das premissas do próprio pensamento — eu disse —, e é isso que confere a essa reprodução um caráter crítico. Turíbio é castigado com chibatadas: “Castigo leve, não lhe tomaram o privilégio de pescar, são bons cristão, boas pessoas (...), era só porque ele deveria ter pedido consentimento para distribuir o peixe, pois saber que ele ia ser dado não dispensava o pedido, essas coisas não se pode deixar passar, se fosse assim onde se ia parar?” (*Viva o povo...*, p. 99).

— Nesse caso — disse ele —, não está a elite econômica a expressar-se em discurso direto, mas está aqui expresso, através do discurso indireto livre, e pela consciência de Turíbio Cafubá, um pensamento cuja origem está na postura arrogante e paternalista dessa elite.

⁴⁷⁵ Mikhail BAKHTIN, “O plurilingüismo no romance” (p. 107-133), in *Questões de literatura e de estética — A teoria do romance*, São Paulo, Hucitec, 1993, p. 119.

⁴⁷⁶ “A identidade devorada — Considerações sobre a antropofagia”, *op. cit.*, p. 618.

⁴⁷⁷ — “Tinha sido puta de alto bordo no Porto e na grande cidade de Leixônia, puta lena, alcoviteira de primeira, dona de casa de puta, corretora de escravos (...) e ladra até quanto pôde. Em vista desses seus enormes pecados, estava condenada por mil e duzentos anos a baixar para servir aos outros” (p. 71) — leu o meu interlocutor, na página aberta que lhe entreguei.

— Sim, e, além disso, a presença desse pensamento na zona de expressão do personagem Turíbio, um pobre escravo, demonstra o quanto a ideologia colonizadora está introjetada nos colonizados. Ouça esse caso agora — segui —: o narrador, incorporando Perilo Ambrósio, está a desfiar um rosário de queixas. Ambrósio, o Barão de Pirapuama, não gosta nada de sua mulher, Antônia Vitória, e desse modo o explicita:

... Perilo Ambrósio lembrou amargamente que casara com aquela viúva branca como alvaiade, quase tão gorda quanto ele (...), porque assim entraria para o ramo comercial através do Empório e Trapiche Soares de Almeida (...), pai dela. (...) e, se Antônia Vitória tinha alguma boa qualidade, esta era ser filha única de pai viúvo velho. **O escaler bordejou a mancha escura dos arrecifes submersos, anegou de novo a proa, ressurgiu quase feérico entre os cetins e filôs multicores da companhia feminina, embicou para a barca fundeada ao largo, os negros se levantaram para manejar o cordame e acostar.** (p. 58-59, realcei)

— Eu li esse longo trecho — disse eu — para que você veja a diferença entre os dois tipos de discurso. O pedaço realçado pode representar uma voz que seria a voz neutra do narrador, em contraste com o discurso de sua focalização em Perilo Ambrósio: uma voz desvinculada de qualquer personagem e de qualquer discurso “do povo”. Quase não há acentos, havendo somente uma descrição que se quer objetiva das manobras do barco em que estão Ambrósio, sua mulher e alguns convidados. É como se o narrador interrompesse uma ladainha, a ladainha do Barão de Pirapuama, para “voltar ao trabalho”: o trabalho de narrar à distância.

— Mas pode ser feita uma ressalva com relação ao vocabulário, bastante específico, desse trecho que você realçou... — disse o interlocutor.

— Você quer dizer que se trata, aqui, de um narrador neutro mas afeito ao conhecimento singular da navegação?

— Logo, não tão neutro assim... Os termos *escaler*, *bordejar*, um termo da marinharia, *anegar*, *fundear*, *cordame* e *acostar* constituem indícios de que o narrador está submerso em uma *linguagem de outrem*. Isso me lembra o Bakhtin, que você citou, mas continue, eu quero mais exemplos.

— Esse feitio do narrador, essa sua capacidade de falar pela boca do outro, não constitui apenas o trânsito entre pontos de vista, com o narrador a transformar-se ideologicamente — disse eu —, mas também um trânsito

vocabular, como acabamos de ver. O narrador é canibal⁴⁷⁸ graças à sua capacidade de adotar a linguagem e os modos de falar do personagem que está incorporando, mas também, como você ressaltou, a linguagem específica de um saber específico, que não é dele, narrador, mas de um *outrem inidentificável*.

— Ou nem tão inidentificável assim... — disse ele, abrindo uma página de *O sorriso do lagarto*. — Veja — e leu:

... Orientada pelos **cochichos de Jereba ao pé do ouvido de Rufino**, a lancha amainou ao largo da ilha dos Frades e lançou poita à popa, afileando morosamente com a correnteza do fim da vazante, até parar de todo e aninhar seu bojo branco na água (...). Marcação precisa, náilon 90, chumbada de 200 gramas, anzol 6, anzol 5, paradas de aço, muita linha para trabalhar o peixe, iscas de saúna e lula, silêncio tenso... (*O sorriso...*, p. 191, realçou)

5.2. ANTROPOFAGIA(S) DE ONTEM E HOJE: O “CABOCO” COME

— Vejamos o exemplo do trecho em que João Ubaldo apresenta o universo do índio Capiroba, o personagem antropófago.

— E aí podemos fazer a inevitável associação com o Movimento Modernista de 1922... — disse o meu interlocutor. — *O narrador sem cabeça* será sempre um antropófago. Acho que você precisa aprofundar essa idéia, aprofundar as conexões que se podem estabelecer entre esse narrador antropófago e toda aquela estética antropofágica...

— Como assim? — e franzi o cenho. — Não estamos aqui justamente para isso? Talvez você é que deva aprofundar a sua questão... — provoquei, mas o meu interlocutor pareceu não se abalar. — Quem discutiu isso foi a Eneida Leal Cunha, que num momento de seu texto aproxima Capiroba e todo o ambiente antropofágico que o cerca com o *Manifesto Antropofágico* e os demais textos que compõem o Modernismo de 20. Aproxima-os e em seguida os afasta. Aproxima-os invocando as suas características inclusivas: deglutem ambos os aspectos recalçados de nossa formação, o que ela chama “os baixos começos”; aproxima-os

⁴⁷⁸ — Faço aqui como fez Ettore FINAZZI-AGRÒ, que não se deu ao trabalho de estabelecer, em seu ensaio, uma distinção entre *antropofagia* e *canibalismo* (vendo este último como a antropofagia em sua forma americana) e tratou-os assim, como sinônimos, mesmo sob o risco de uma vaia etnológica. A indistinção não o impediu, no entanto, de esboçar alguma genealogia para o termo *canibal*, às páginas 618 e 619 (“A identidade devorada”, *op. cit.*, p. 618).

a crítica que ambos fazem à eliminação da diversidade na formação de nosso “povo”. Agora passo a palavra à própria Eneida Leal:

... Apesar dos pontos de convergência, o lugar de *Viva o povo brasileiro* e de João Ubaldo Ribeiro é outro, muito diverso do lugar de onde fala Oswald de Andrade (...). A antropofagia, em um romance da década de 80, já não tem o sentido programático e político, mesmo no âmbito da metáfora cultural, que foi possível e necessário a Oswald. Radicalmente contrário aos primeiros textos coloniais e colonizados que investiram contra a antropofagia, João Ubaldo Ribeiro está também relativamente distante de Oswald. Compõe a sua fábula antropofágica, mas já **não atribui ao traço antropofágico valor negativo ou positivo**. (...) A antropofagia havia sido condenada ou defendida por vezes opostas mas igualmente autorizadas (...). Em *Viva o povo brasileiro* já não é viável uma voz autoritária ou autorizada, a apontar caminhos. A sua estratégia é **deixar falar o dominado** da cultura e da história.⁴⁷⁹

— Observe — disse eu — que estamos colocando lado a lado duas antropofagias, a de 22 e a de hoje...

— Hoje, não! A de 1984, data em que o livro foi publicado!

— É verdade... Mas utilizo aqui a pergunta do Ettore Finazzi-Agrò: “... de que forma se manifesta e o que nos comunica a antropofagia hoje? O que ela pode explicar-nos de nós mesmos, de nosso relacionamento com o fora-de-nós?”⁴⁸⁰

— Temos então três tempos: 1922, 1984 e este tempo de agora...

— Sim, mas eu não me aventuro a falar desse “tempo de agora”. Isto se chama pensamento de risco, ou *riskfull thinking*, nas palavras do Gumbrecht.⁴⁸¹ O ensaio do Ettore Finazzi-Agrò, de certo modo, decidiu abordar a antropofagia para falar, ainda que breve e cautelosamente, e nas suas últimas linhas, do estado atual da Europa diante do multiculturalismo e da necessidade de se “chegar à harmonia

⁴⁷⁹ “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 191-192, realcei.

⁴⁸⁰ “A identidade devorada...”, *op. cit.*, p. 616.

⁴⁸¹ — “Universities are important because they allow scholars to practice ‘riskfull thinking’ — to pursue ideas and research that won’t produce just one or a few easy answers but that will, on the contrary, often lead to more questions, he [Hans Ulrich Gumbrecht] said” (John SANFORD, “Elementary pleasures’ and ‘riskfull thinking’ matter to Gumbrecht”, **Stanford Report**, 17 nov. 2000, disponível em: <<http://news-service.stanford.edu/news/2000/november29/gumbrecht-1129.html>>, acesso em 6 dez. 2005). E traduzo: “As universidades são importantes porque permitem aos estudantes a prática do ‘pensamento de risco’ — para buscarmos idéias e pesquisas que não irão resultar em uma ou algumas respostas fáceis, mas, ao contrário, poderão conduzir a mais questões”.

somente mediante uma plena assunção da Diferença, uma assimilação sem hegemonia, uma incorporação que dá corpo ao Outro”.⁴⁸² Isto é *riskfull thinking*.

— Isto é utopia... O que diz o próprio João Ubaldo acerca disso?... Se é que ele diz alguma coisa acerca disso... — pergunta o interlocutor.

— Diz: “Os modernistas paulistas tiveram bem pouca influência sobre mim”.⁴⁸³ E disse também, numa entrevista mais antiga:

— No meu livro *Viva o povo brasileiro* tem um personagem, um caboclo mestiço de índio com negro, que come holandeses. Antes comia portugueses, depois passou para holandeses. Admito que isto esteja ligado a essa tradição antropofágica de *Macunaíma*, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Semana de Arte Moderna. Quem trabalha na área cultural brasileira é herdeiro da Semana de Arte Moderna, quer queira, quer não (...). Posso admitir isso como elemento inconsciente do que fiz. Mas, na realidade, quis fazer uma gozação mesmo.⁴⁸⁴

— Ele admite a relação com essa tradição modernista, mas não se sente, ou não quer se sentir, devedor dessa tradição... — disse ele. — E retomo o que você disse... Veja que Lúcia Helena concorda que a antropofagia em Ubaldo não é resultado de influência, embora constitua, sim, uma retomada como estratégia não positiva ou negativa... Um mero “passar a palavra a outrem”... Ouça.

A opção de João Ubaldo é um achado pessoal, mas é também a retomada (...) de um veio marioandradino (e observe-se que não falo de influência): aquele veio que permite a ambos apresentar a divisão entre a colônia e o não colonial, entre o mítico e o real, entre o literário e o social, entre o “meu” discurso e o do outro, entre a história “oficial” e suas contraversões como algo que necessita ser focalizado a partir de uma perspectiva de desmascaramento paródico e do resgate alegórico de vozes culturais silenciadas.⁴⁸⁵

— A dificuldade de João Ubaldo Ribeiro em inserir-se em uma determinada tradição literária modernista, de sentir-se devedor de uma influência, tem mais a ver com um seu comportamento bem particular: não solenizar nenhum aspecto de sua literatura — e lembrei-me de algumas declarações que ele fez à imprensa. — Sobre Capiroba, veja o que diz o próprio João Ubaldo acerca do nome de seu índio:

⁴⁸² “A identidade devorada...”, *op. cit.*, p. 625.

⁴⁸³ “João Ubaldo Ribeiro, o mal com sotaque baiano”, *Continente*, Portugal, jun. 2002.

⁴⁸⁴ Airton GUIMARÃES, “O romancista baiano passa os olhos sobre a cultura brasileira...”, *Estado de Minas*, 17 mar. 1990.

⁴⁸⁵ “*Viva o povo brasileiro* — a questão do nacional...”, *O Estado de S. Paulo*, 17 fev. 1985.

— Capiroba ia ser Capiroca. Piroca na minha terra não tem o significado de pênis, como no resto do país. É apelido de Pedro (...). Conheço pelo menos um Piroca. Tinha um até que era tribuno popular (...). Mas o apelido vinha atribuído de tensões, então mudei para Capiroba. Os holandeses... foi uma brincadeira. Sempre quis sacanear com eles, e quando o livro foi traduzido eles adoraram.⁴⁸⁶

— Vejo aqui aquilo a que você se referiu lá atrás — disse o meu interlocutor —: a operação de *des-aprofundamento*, *des-solenização* que ele realiza ao falar de seu próprio universo ficcional e das possíveis relações que se podem estabelecer entre esse universo ficcional, a cultura e a História: “Os holandeses... foi uma brincadeira. Sempre quis sacanear com eles”, diz João Ubaldo, sempre gozador-de-si.⁴⁸⁷ Veja só...

— E agora você imagine como fica um trabalho acadêmico que tenha como tema a cultura holandesa diante de fenômenos literários tais como a antropofagia do caboco Capiroba... Como fica um trabalho diante de uma declaração dessas vinda da boca do autor...

— Se os textos ficassem na dependência de uma chancela de origem autoral que os legitimasse — disse ele —, muitas teses instigantes não teriam sido escritas: o que seria mesmo uma pena...

— Muitas vezes os autores são os menos autorizados a falar de seu trabalho...

— João Ubaldo não pensa assim — disse ele, com uma entrevista na mão.
— Ouça — e leu.

José Carlos de Vasconcelos — Sempre disseste que *O feitiço da ilha do Pavão* era uma simples história divertida, às vezes brejeira, sem nenhum outro significado. Não admities que ele também é uma metáfora (...)?

João Ubaldo Ribeiro — ... prefiro que o leitor veja por si mesmo as metáforas. Se precisar explicá-las, serão más metáforas. Acho que, com o tempo, fui inventando (...) uma série de respostas um tanto cínicas para perguntas muito repetidas, tais como “pode dizer-nos alguma coisa sobre o seu livro?”. Aí eu digo a primeira besteira que me ocorre e, de tanto repetir essa besteira, ela se torna automática. Para ser perfeitamente honesto há uma vasta falsa modéstia no que eu falo a respeito de meu trabalho, mas tenho boas razões para isso: não é decoroso

⁴⁸⁶ Nahima MACIEL, “João Ubaldo Ribeiro: a arte de escrever”, *Correio Braziliense*, 14 set. 1997.

⁴⁸⁷ — E a explicitação da irônica preferência do narrador pelos holandeses ressurgue no romance *Miséria e grandeza do amor de Benedita* — disse ele. E leu: — “... melhor um holandês novo com medo de ser comido de moqueca do que um português velho, que nem no couro mais daria”, diz o narrador (p. 30).

o sujeito sair por aí, rasgando-se em elogios a si próprio ou impondo visões sobre o que faz. Eu gosto do que faço e tenho lá minhas pretensões (esse “lá” aí já é a falsa modéstia em operação (...)). Minha acção, pois, é devolver a peteca ao freguês. Ele que ache alguma coisa mais no *Feitiço* do que uma simples história divertida. Se não achar nada, terá sido, das duas, uma: ou é mau achador ele, ou sou eu mau carpinteiro. Ou ambas as coisas; nada impede que o leitor tenha um nível de incompetência comensurável com o do escritor.⁴⁸⁸

— De modo que eu — continuou ele — não marcaria assim uma hierarquia entre os mais ou os menos autorizados a falar de um texto. A voz do autor deve ser apenas mais uma voz a se levar em consideração, como você já observou em nossa conversa sobre o *Sargento Getúlio*, ao associar uma fala de Ubaldo a uma leitura de Malcolm Silvermann, contrapondo ambas à crítica de Zilá Bernd, lembra? Não a voz principal nem mesmo a voz de origem, mas apenas mais uma voz...⁴⁸⁹ E agora vamos voltar? Temos muito trabalho... Você, aliás...

— E muitas vozes... Quero mostrar a você um outro tipo de canibalismo discursivo, este bem mais radical, já que o narrador está incorporando não apenas um ponto de vista ideológico, como também um modo de raciocinar e de se expressar. O narrador está tentando dar conta da confusão mental em que ficaram os índios depois que os padres portugueses tomaram conta da terra e iniciaram os trabalhos de catequização. Estamos dentro de *Viva o povo...*, em Vera Cruz de Itaparica, a 20 de dezembro de 1647. Ouça:

... Depois da redução, viu-se que alguns eram maus e outros eram bons, apenas antes não se sabia. Mulher má não quer ir à doutrina, quer andar nua, não quer que o padre pegue na cabeça do filho e lhe besunte a testa de banha esverdeada, dizendo palavras mágicas que podem para sempre endoidecer a criança. Feio, feio, mulher má. Mulheres boas não falam com mulher má, mulher má fica sozinha, marido de mulher má também homem bom, mulher má cada vez mais sozinha, fica com gênio muito ruim, parece maluca. Cada vez mais maluca, castigo do céu porque é mulher má. (p. 40)

— Parece-me que o narrador está envolvido em uma tarefa dupla: reproduz o pensamento dos padres através de um modo de expressão dos índios.

⁴⁸⁸ José Carlos de VASCONCELOS, “O feitiço da escrita”, *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Portugal, 24 mar. a 6 abr. 1999.

⁴⁸⁹ — Ver o Capítulo 2: “A infância barroca e a linha reta de Getúlio”, p. 63, a nota nº 94.

— Exatamente — e eu me animei com a síntese de meu interlocutor.⁴⁹⁰ —
O narrador abandona a sua sintaxe de narrador, se é que se pode falar aqui de uma sintaxe de narrador...

— Talvez se possa falar da sintaxe que não é a do narrador, e só. Você não disse que o seu narrador é *sem cabeça*?... Quem não tem a própria cabeça não tem a própria boca e não tem a própria voz. Isso de certo modo contraria o que diz a professora Eneida Leal Cunha, não? Ouça o que diz ela:

... Presente e atuante, o narrador se torna mais visível porque, à medida que narra, constitui um discurso que é sempre igual a si mesmo, homogêneo e unívoco, e ainda porque, contrastando com a outra linhagem, mantém quase sempre estáveis e explícitos os limites entre o seu registro e as variações dialetais das personagens (...).⁴⁹¹

— Você tem razão — disse eu —, mas não exatamente contraria. Contraria o que diz a Eneida, porque o narrador, na verdade, não mantém **nunca** um discurso que é sempre igual a si mesmo. Pelo contrário: não é o narrador que intervém nos discursos dos personagens da linhagem dos “sem voz”, emprestando-lhes, simbolicamente, a sua fala de narrador, doando-lhes, e somente, dessa maneira, uma voz. É o contrário. São os personagens que levam a sua voz até o narrador, emprestando-lhe um jeito de se expressar. O narrador não tem cabeça e, a rigor, não tem uma voz unicamente sua, como você bem lembrou; ele é sempre a voz do outro, seja este outro o da linhagem dos “bem falantes” donos do poder ou da linhagem dos “aparentemente sem voz”. O narrador fala, sim, como diz a Eneida, no lugar de seus “personagens sem voz”, mas a linguagem que ele utiliza não é uma que seja sua e sempre igual. Ele se vale da linguagem oralizada e particularizada do índio e do negro — e parei.

— Não, não. Não pare; continue.

— A própria Eneida Leal Cunha, mais adiante — e eu obedeci —, vai apontar o artifício do discurso indireto livre como a maneira narrativa pela qual o narrador se expressa. Veja esse caso, em que o narrador muda de discurso e

⁴⁹⁰ — E o mesmo acontece aqui neste trecho de *O feitiço da ilha do Pavão*: o pensamento dos padres através de um modo de expressão dos índios, com a diferença de que o discurso, neste exemplo, é direto. Veja o índio Balduino Galo Mau: “Índio anda nu porque é nocente, (...) não sabe mardade, padre cura disse, padre cura não se poquenta com índio nu!” (p. 40).

⁴⁹¹ “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 176.

começa a falar e a pensar como um índio falaria e pensaria, lançando mão de um léxico básico. Lembremo-nos de que os índios estão justamente em processo de alfabetização, aprendendo as primeiras palavras... Esse discurso “índio”, no entanto, traz consigo o simplismo daquele modelo de catequese. Veja: “Matar um bicho: pôr na lista do Mal? Não. Sim. Não. Sim, sim. Não, a depender de outras coisas da lista do Mal e das coisas da lista do Bem.⁴⁹² Sim, talvez” (p. 39). Diz a Eneida Leal Cunha: “... o narrador (...) habilmente molda a própria voz ao ponto de vista da personagem”.⁴⁹³ A questão de fundo, no entanto, não é do índio e não lhe diz respeito. Essa questão de fundo é a questão do branco obsedado pela eternidade e pela expiação dos pecados. Essa encenação do narrador não tem apenas a função de bem descrever o comportamento esquizofrênico a que ficaram submetidos os índios, mas sim a de criticar, a partir de dentro do discurso do oprimido, o conteúdo perverso e simplista do pensamento do opressor. O narrador, aqui, está ingerindo, digerindo e devolvendo o discurso colonizador,⁴⁹⁴ e ele faz isso incorporando o modo de expressão dos índios, reproduzindo essa ingestão e essa digestão tal qual faria, e tal qual provavelmente fez, um nativo diante do pensamento absurdo da catequese. “... se não puder derrotar o outro (...), então siga mastigando sua língua, destroçando seus discursos, abocanhando suas ideologias, filosofias, obras de arte e pensamento”, diz Ettore Finazzi-Agrò.⁴⁹⁵

⁴⁹² — “Tregar com todo mundo dá ou não dá inferno? Comer filho dá inferno?” Abri aqui esta nota para citar a personagem-protagonista *dA casa dos Budas ditosos* em dilema semelhante quanto à simplicidade, que neste caso é irônica, e não ingênua como em *Viva o povo brasileiro*. O que está em jogo, em ambos os casos, são os desejos e as conseqüências advindas de sua satisfação. “Aliás, vamos deixar de lado esse negócio de inferno”, continua a mulher, “ainda conservo um certo grilo de inferno” (p. 47).

⁴⁹³ “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 187.

⁴⁹⁴ — O poeta Haroldo de CAMPOS — eu disse, abrindo com a mão um parêntese —, comparando *Viva o povo brasileiro* a *Catatau*, de Paulo Leminski, publicado em 1975, escreveu, acerca das duas obras: “Tudo as separa e tudo as aproxima. O compacto, complexo e às vezes tautológico livro-limite de Leminski e o desmedido, exorbitante, caudaloso romancerio de Ubaldo. (...) Não por acaso, nos dois livros, a antropofagia é tematizada como processo simbólico. Na irreverente devoração canibal, a História Brasilica (num caso), senão o próprio *logos* do Ocidente para aqui transplantado (no outro), são objeto de trituração. Digesto indigesto. Por um lado, o ‘caboco’ Capiroba, guloso da carne macia e branquinha dos holandeses, criação rabelaisiana do bardo Ubaldo. Por outro, o monstro Occam, ogre filológico, mastigador de textos, papaletas e papa-línguas, fantasmagoria sígnica do rapsodo Leminski. Por cima das muitas diferenças de concepção e de fatura, esse vínculo voraginoso é mais um elo emblemático que os liga” (“Uma leminskiada barrocodélica”, **Folha de S. Paulo**, 2 set. 1989).

⁴⁹⁵ “A identidade devorada...”, *op. cit.*, p. 622.

— Sim — disse ele. — O narrador é bastante feliz na sua crítica justamente porque em nenhum instante ele nomeia de maniqueísta esse discurso do opressor. O narrador toma emprestada a cabeça do índio e fala pela boca do índio as palavras absurdas e o pensamento absurdo do branco colonizador. Ele apresenta esse discurso em funcionamento e toma a enunciação desse discurso para si, trazendo-o à própria boca, que não é própria, mas a boca de um outro...

— Disse-o bem, meu caro. Em outro trecho o narrador está contando do medo de Capiroba: estar possuído, “permanentemente carregando algum diabo do cão do inimigo do belzebu do tihoso das profundas nas entranhas e na mente” (p. 40-41). O nome do “bicho preto”, do jeito que se apresenta, em fileiras de substantivos e adjetivos, demonstra que o narrador não está fazendo mais que repetir a ladainha que julga ter o caboclo Capiroba ouvido da boca dos padres.

— Há um exemplo parecido no romance *Sargento Getúlio*, não há?

— Sim. É Getúlio nomeando o preso que ele precisa transportar de Paulo Afonso a Barra dos Coqueiros: não são as suas palavras, do sargento, mas palavras que ele ouviu de seu chefe e, como um macaco, repete. De todo modo, o caso de Getúlio já vimos: trata-se de um narrador em primeira pessoa, ou seja, o narrador é um personagem que conta a história de uma vida que é a sua própria vida, ou, ainda segundo os termos de Friedman, “o eu é o protagonista”.⁴⁹⁶ A mesma operação de crítica ao discurso opressor pode ser realizada não apenas pela boca do oprimido, mas através do próprio discurso opressor e pela boca mesma do opressor, ou melhor, do narrador a reproduzir esse discurso no indireto livre. Veja este desmascaramento no *O feitiço da ilha do Pavão*:

... o mestre de campo levantou-se e (...) expôs primeiramente o que os mais modernos sábios, estudiosos, cronistas e navegantes concordavam ser a verdade sobre os selvagens. (...) ... ostentam espantosa indolência e falta de indústria, que os faz viver sem veste ou agasalho e nada guardar (...). ... deve-se sempre trazer na memória sua natureza (...) traiçoeira, artilosa, velhaca e mentirosa (...). Finalmente, porque foram criados no mato como bichos, não vêem nada de mais naquilo que para os brancos é gravíssimo excesso, pecado ou motivo de desonra, não havendo entre eles (...) ladrões, cabrões ou patifes em geral (...). (p. 61-62)

⁴⁹⁶ “‘I’ as protagonist”, citado por Ligia Chiappini Moraes LEITE, “Narrador protagonista (‘I’ as protagonist)” / “A tipologia de Norman Friedman” (p. 25-70), in *O foco narrativo — ou a polêmica em torno da ilusão*, São Paulo, Ática, 2002, p. 43.

— Mas eu gostaria de voltar ao *Viva o povo brasileiro* e às estratégias canibais do nosso *narrador sem cabeça*... Posso?

— Pode, e comece falando da antropofagia de Capiroba — pediu ele.

— Era justamente esse o meu intento. Estamos, eu e você, pensando pela mesma pena... Vejo o seguinte: até um pouco antes de o narrador entrar no tema propriamente dito da antropofagia de Capiroba, ele elenca algumas histórias de selvagens perversos, apontando os canibais de outrora como seres endemoinhados, “gentios em estado de brabeza e nenhuma cristandade” (p. 41), com “dentes limados em serra para melhor rasgar a carne inocente” (p. 42), e o canibalismo como prática imperdoável aos olhos de Deus. O narrador começa então a tratar do tema a partir do ponto de vista dos cristão devorados, e as vestimentas com as quais a antropofagia se apresenta são as da brutalidade e do primitivismo. É esse o tom do narrador.

— Quase escandalizado... — diz ele.

— Sim, escandalizado. Quando a narrativa penetra no universo de Capiroba, o nosso *narrador sem cabeça* simplesmente se adapta à sua nova posição: a posição de estar ele incorporando o índio Capiroba e carregando nos ombros a consciência de Capiroba e nas costas o seu universo simbólico. E aí acontece uma inversão curiosa: a antropofagia, para Capiroba, um primitivo, é tratada da maneira mais requintada, diferentemente do caso anterior, em que o canibalismo, sob a ótica dos padres brancos, seres superiores e civilizados, é tratado do modo mais torpe e selvagem. Quando o narrador começa então a falar dos hábitos antropofágicos do nosso índio, ele elenca, como se estivesse a listar pratos da culinária tradicional, tipos de preparo para as carnes dos padres.

— Fizemos, de certo modo, a nossa distinção particular entre antropofagia e canibalismo... — disse ele. — Estou vendo aqui, à página 42: os miúdos dão ensopados e “moqueca de miolo bem temperada na pimenta”, além da “farofinha de tutano” e dos “culhõeszinhos na brasa”. O vocabulário e o tom não diriam mesmo tratar-se de pratos feitos à base da carne dura dos portugueses...

— A antropofagia então, subitamente, com a mudança do ponto de vista, passa a ser uma outra antropofagia: uma antropofagia cultural. Na página 43 o narrador sofisticava ainda mais a prática: apresenta uma lista das pessoas comidas pelo caboco; uma lista de nomes próprios, com direito a sobrenome e ainda os cargos e as patentes da criatura saboreada.

— Esse artifício desbrutaliza a antropofagia de Capiroba — diz ele.

— Justamente — e eu completo —, e isso porque não trata os comidos como objetos (como crêem os padres que os canibais façam), embora também não os trate como pessoas (como os próprios padres afinal vêm os seus companheiros de ofício, todos eles vítimas inocentes, pobres cristãos). O narrador vai tratar os prisioneiros almoçados e jantados como *variedades de pratos*, com nomes e pequenas histórias, e dessa maneira os vai personalizar e individualizar.

— Não se tratará então de um pedaço de carne — começa o meu interlocutor — nem tampouco do quartel-mestre Lourenço Rebelo Barreto, mas sim do “quartel-mestre Lourenço Rebelo Barreto, saudoso pela textura inigualável de sua alcatra”, ou do jovem biscainho Jorge Ceprón Nabarro, “de laivo azedo e enérgico, tutano suculento, triplas amplas” (p. 43 e 44). Trata-se de uma nova leitura para o prato “filé à(de) Oswaldo Aranha”: é o próprio Oswaldo o servido...

— Isso — e não pude deixar de achar alguma graça àquilo. — Veja: a antropofagia está longe ainda..., e esta idéia é antropológica por natureza, ... a antropofagia está longe, dizia, de uma prática bárbara, já que o fato de se decidir comer alguém de modo cru ou cozido já é em si um fato cultural, bem como a classificação do corpo em partes comíveis e não-comíveis... Comer com ou sem discursos também constitui uma demarcação entre civilização e barbárie. Ouça este trecho do romance *Vila Real*, de 1979:

... não deviam ter comido as carnes dos homens de Godofredo, e de fato comeram, porque essa proibição existe desde o tempo dos avós de todos os avós, ao que se sabe. (...) O certo é que comeram homens como se fossem índios ou urubus (...). Diz o povo que quando os índios comiam gente, faziam discursos aos comidos e explicavam com preocupação que a dita gente era mesmo o de comer. Neste caso, comeram sem palavrear, só comeram. (*Vila Real*, p. 95)

— Também o fato de um canibal se recusar a comer alguém — disse o interlocutor —, por ser esse alguém indigno de ser comido, configura um dado cultural... Lembro-me do que escreveu o Sergio Vilas Boas:

... nem os índios nem o caboco Capiroba comiam covardes. Os rituais de antropofagia tinham um caráter que Darcy Ribeiro chama de “cultural e participado” (...). Um dos primeiros visitantes do Brasil, o alemão Hans Staden,

foi levado três vezes a cerimônias de antropofagia e três vezes os índios se recusaram a comê-lo, porque chorava e se sujava, pedindo clemência.⁴⁹⁷

— A esses requintes se entrega a culinária sofisticada de Capiroba, que deixa então, relativamente falando, de ser um bárbaro.

— Ocorreu-me — adiantou-se o meu interlocutor, desta vez sério — que você também deveria relacionar esse feito canibal com a teoria do plurilingüismo no romance. Está me ouvindo? Estou falando do Bakhtin, que você inclusive já citou... Não faça essa cara, eu não estou aqui para avaliá-lo. Eu sou o seu interlocutor, ou melhor, sou o interlocutor que você é, ou deveria ser... de você mesmo. Talvez a mais produtiva relação que se possa estabelecer com esse feito canibal seja esta: o fato de ter esse feito canibal um forte componente humorístico, que, para Bakhtin, é a forma, e aqui cito, “exteriormente mais evidente e, ao mesmo tempo, historicamente mais importante de introdução e organização do plurilingüismo”⁴⁹⁸ no romance. Ele usa como base alguns exemplos do romance humorístico inglês, onde podemos localizar uma “evocação humorístico-paródica de quase todas as camadas da linguagem literária escrita e falada de seu tempo”,⁴⁹⁹ e utiliza muitos exemplos do romance *Little Dorrit*, de Dickens, de 1891. Ora, penso que também a partir de *Viva o povo brasileiro* se podem identificar e descrever essas tais “camadas da linguagem literária escrita e falada de seu tempo”. O livro corre três séculos, do dezessete ao vinte, não é? Escreveu o Márcio Moreira Alves que a linguagem de *Viva o povo...* “vai mudando com os séculos, à medida que se desdobra a história das gerações da família que o dinheiro embranquece e que serve de fio condutor da trama”.⁵⁰⁰ No livro encontraremos, usando as palavras do Bakhtin, uma verdadeira “enciclopédia de todas as camadas e formas da linguagem literária”.⁵⁰¹ Você se lembra do que ele chama de “construção híbrida”? — perguntou o meu interlocutor bakhtiniano.

⁴⁹⁷ “João Ubaldo Ribeiro — o escritor carioca-baiano tenta conciliar duas metades de um Brasil cada vez mais incompreensível”, *Gazeta Mercantil*, 18 e 19 mar. 2000.

⁴⁹⁸ “O plurilingüismo no romance”, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁹⁹ *Id.*, *ibid.*

⁵⁰⁰ “Ler por prazer”, *O Globo*, 25 dez. 1997.

⁵⁰¹ “O plurilingüismo no romance”, *op. cit.*, p. 107.

— Sim, lembro-me, sim, e sou capaz de dar um exemplo tirado do *Viva o povo...* e outro de *Miséria e grandeza do amor de Benedita*. Ouça esse trecho em que o narrador, não inteiramente sob a focalização do caboco Capiroba, já que não utiliza a sua específica linguagem, mas bastante simpático ao ponto de vista do índio, explicita a sua preferência pela carne holandesa:

(i) ... Rês melhor que essa, tão pálida e translúcida, encorpada e ao mesmo tempo delicada ao tato e ao delibamento, ao mesmo tempo rija e macia, ao mesmo tempo salutar e saborosa, ao mesmo tempo rara e fácil de caçar, rês como essa não havia cá nem jamais haveria, **cabendo ao homem aproveitar sem questionar o que lhe dadiva a natureza, pois que do jeito que se dá se tira, não sendo outra a fábrica da vida.** (*Viva o povo...*, p. 44)

(ii) **A verdade, como não ignoram os grandes sábios, é muitas vezes inaceitável.** Tanto assim que Lourival, evitando o olhar bisbilhoteiro dos circunstantes e fazendo um sinal enérgico para que a irmã o acompanhasse sem dizer palavra, entrou na casinha com ela... (*Miséria e grandeza...*, p. 10)

— Observe — continuei, animado —, no caso de *Viva o povo...*, antes de tudo, a sofisticação da linguagem narrativa ao tratar de assunto outrora tão bizarro: o canibalismo, mas isso já frisamos há pouco... Observe agora um caso que bem se aplica ao que diz o nosso russo acerca da construção híbrida. Os trechos citados, e sigamos mais uma vez com as palavras de Bakhtin, dê-me o livro, “pertence[m] a um único falante, mas (...) na realidade estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos”.⁵⁰² Os trechos realçados procuram representar uma fala difusa, veiculadora de um conteúdo didático, uma espécie de moral, de preceito. Há então dois tipos de discurso, o do narrador a sofisticar a antropofagia de Capiroba, em contraste com a rudeza de cores com que a *arte de comer gente* estava representada entre os portugueses; e em seguida o outro discurso, oriundo da linguagem comum, da opinião pública, do estoque compartilhado de ditos e desditos populares. O mesmo raciocínio se aplica ao trecho de *Miséria e grandeza...*: um narrador o tempo todo a recorrer a um estoque de conhecimentos oriundos dos antigos sábios, não poucas vezes citando Tulcídio e os antigos, e ao mesmo tempo um narrador incorporando o personagem Lourival diante do corpo defunto de Deoquinha Jegue Ruço. Entre os dois discursos, nenhuma fronteira

⁵⁰² *Id.*, p. 110.

formal: convivem ambos dentro do mesmo período, e a “divisão das vozes e das linguagens”, diz Bakhtin, “ocorre nos limites de um único conjunto sintático”.⁵⁰³

— A presença de Capiroba como personagem antropófago fortalece e legitima a estratégia antropofágica do *narrador sem cabeça*, que por sua vez fortalece e legitima o projeto central de *Viva o povo brasileiro*, que é o de deixar falar o outro — disse o meu interlocutor, simpático à minha causa, e eu sorri, lembrando a ele outro personagem cuja voz já ouvimos aqui, o índio Balduino Galo Mau, *dO feitiço da ilha do Pavão*, bem mais eloqüente que Capiroba, bem mais malicioso que Capiroba e tão tupinambá quanto Capiroba...⁵⁰⁴ E, em agradecimento, li para ele um comentário da professora Lúcia Helena, para quem os diálogos do livro, especialmente os travados entre Dafé, Patrício Macário, o Barão de Pirapuama e o negro Leléu, “apontam todos para um tema subjacente no qual insistentemente se pergunta: como nos vemos? Como vemos o outro (...)? Como ele parece se ver e nos ver?”.⁵⁰⁵

5.3. JOÃO UBALDO FAZ CEM ANOS

— Agora eu quero saber o seguinte — começou ele —: esse feitiço canibal só é detectável na voz do narrador *strictu sensu*? Não se pode apontar como uma narrativa antropofágica, operada pelo narrador, a locução de um personagem em discurso direto?

— Não. Nesse caso não há propriamente um feitiço canibal, já que não é o narrador a falar: trata-se do próprio personagem a falar, a ser quem ele de fato é. Não há disfarces, pois a sua fala é legítima...

— Tenho a dizer sobre isso duas coisas — começou o interlocutor, com um ar divertido diante de minha expressão curiosa —: a primeira diz respeito ainda ao que escreveu Bakhtin, para quem uma outra manifestação do

⁵⁰³ *Id., ibid.*

⁵⁰⁴ — “... índio tupinambá muito do péssimo (...), rastejador mestre, doutor dos matos, amigo de todas as ervas, conhecedor de todos os bichos, íntimo de todas as árvores (...), matreiro como oitocentos curupiras, mentiroso como um frade viajante, o maior entendido em aguardente de cana que se tem notícia, do fabrico ao desfrute” (*O feitiço...*, p. 31).

⁵⁰⁵ “Admirável mundo, o do povo”, **Jornal do Brasil**, 15 dez. 1984.

plurilingüismo no romance é justamente o discurso direto dos personagens, que ele chama de as “palavras de outrem numa linguagem de outrem”.⁵⁰⁶

— Certo, certo, muito bem, mas aonde você quer chegar? O meu interesse aqui é o narrador, a voz do narrador, o discurso do narrador. Se entrarmos em considerações sobre as falas dos personagens, sobre o discurso direto dessas variadíssimas criaturas, esta conversa só vai acabar quanto estivermos eu e você a dar com as bengalas um no outro...

— O seu interesse é a pluralidade dos discursos... E eu vou chegar ao narrador, só que por outro lado — disse ele —; pelo lado dos personagens. Veja: estudando a maneira como os discursos dos personagens variam, em sua sintaxe, sua ideologia, seu vocabulário, tom e ritmo, podemos também sustentar a existência de um feitiço canibal que não se restrinja ao narrador, mas sim que contamine o narrador, vindo de seus personagens. Ouça o que diz o Bakhtin: “... as palavras de um personagem quase sempre exercem influência (às vezes poderosa) sobre as do autor, espalhando nele palavras alheias (...) e introduzindo-lhe a estratificação e o plurilingüismo”.⁵⁰⁷

— Não, não é o caso — interrompi-o. — Mas você acabou de me dar a oportunidade de observar o que eu talvez não tivesse observado não fosse essa sua idéia. Em *Viva o povo brasileiro*, quanto mais os personagens vão adquirindo a sua linguagem própria, menos vai o narrador misturar-se a esse discursos “deles”.

— Agora fui eu que não peguei — disse o interlocutor.

— Digo de outro modo: o narrador, antes de colocar em cena um personagem em sua plena atividade falante, totalmente dono de seu discurso, com direito a discurso direto, com direito a ter lá o seu travessão, digamos... Antes disso, o narrador exerce, com potência narrativa total, o indireto livre, misturando os discursos, falando, para citar o seu autor russo, “... *por si* na linguagem de outrem, e *por outrem* na sua própria linguagem”,⁵⁰⁸ os itálicos são dele...

— Os itálicos são russos...

— Sim, os itálicos são russos... São as apresentações. Depois que os personagens são então apresentados **através** do narrador, podemos notar com

⁵⁰⁶ “O plurilingüismo no romance”, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁰⁷ *Id.*, p. 120.

⁵⁰⁸ *Id.*, p. 119.

clareza que este último vai aos poucos se retirando da cena, em meio a tanto palavrório de personagem, personagens, em geral, seguindo os passos da idéia da Eneida Leal Cunha, oriundos da linhagem dos poderosos e “bem falantes”. Essa diminuição da “personalidade” do narrador funciona como um eficaz contraponto ao exibicionismo retórico de suas criaturas.

— Discordo — disse o interlocutor.

— Certo, estamos aqui para isso, mas antes veja lá os exemplos que tenho. Ah, eu já citei exemplo semelhante quando lhe falei antes do trecho da embarcação bordejando “a mancha escura dos arrecifes submersos”, e os negros se levantando “para manejar o cordame”, em que você observou a existência de um vocabulário específico de navegação. Aquele caso, no entanto, contrapunha um discurso do narrador em indireto livre, incorporando Ambrósio, e em seguida a descrição das manobras da embarcação. Os exemplos que tenho agora contrapõem, desta vez, o discurso direto dos personagens, verborrágicos, com uma discreta entrada descritiva do narrador, que baixa o tom inflamado das ideologias encaixadas nos discurso e, assim, deixa evidentes o seu absurdo e o seu destempero. Dou-lhe dois exemplos longos, antes que você fique bravo comigo:

(i) ... — Querem os naturalistas ímpios — disse muito alto [o cônego D. Araújo Marques] — fazer revogar a existência do elemento flogístico, como querem revogar a própria existência divina, é uma analogia inevitável para eles. Mas não, senhor guarda-livros, a mera lógica, sem o recurso à fé, desmoraliza-os. A mera lógica!

Agora mais próximos da costa da ilha, podiam ver algumas praias, casinholas, plantações, longas e recurvas cercas de ossos de baleia, uma ou outra canoa encalhada na maré baixa. O dia não estava bonito, mas o mormaço quase se fora (...). (p. 67-68)

(ii) ... — (...) A decadência da autoridade pública [diz o cônego], a flacidez do espírito de honra e de decência, o pactuar com a insolência das classes servis, (...), até mesmo a falta de uma verdadeira guerra, que eduque a grande massa do povo e lhe tempere a fibra, tudo isto, estimado Barão, é-me causa de grande receio e pena por terra como esta, que, em mãos firmes e cõnscias das verdades fundamentais, muito teria a dar à civilização européia que aqui os bons mourejam por plantar e os maus por deitar abaixo. *Abyssus abyssum invocat*, Senhor Barão, não sei verdadeiramente onde vamos parar.

O sudeste bateu mais forte, o chapéu do cônego aflou as abas como um grande morcego. E ele, os olhos muito abertos e os cotovelos no balaústre, continuou a discursar com veemência, enquanto a barca, mexendo suas rodas em compassos diferentes, aprumava para Amoreiras. (p. 69)

— Viu como o narrador surgiu em meio ao palavrório geral como uma câmera iniciando uma descrição afastada? Agora me diga: por que discorda?

— Porque mesmo nesse discurso “neutro” e “liso” do narrador, nesse discurso “discreto”, podemos detectar o chamado plurilingüismo bakhtiniano, o que faz desse discurso algo apenas aparentemente “neutro”. O narrador diz, no exemplo dois, que o chapéu do cônego *aflou* as abas. Esse termo está em perfeita sintonia com o tom geral do discurso anterior, do próprio cônego. Em seguida, caracterizar o movimento, digamos, *aflante* do chapéu do sujeito como semelhante a um grande morcego pode sugerir aqui que o olhar do narrador se deslocou então para o ponto de vista de quem estava diante do cônego, ou seja, Perilo Ambrósio, Barão de Pirapuama, cuja antipatia pelo cônego fica clara justamente graças a essa comparação com o morcego.

— Estou pensando... O que diz o Bakhtin sobre isso? Era a sua intenção citá-lo, não? — provoquei.

— Sim. Diz ele que, mesmo quando, “numa observação superficial, a linguagem do autor parece una e comedida, direta e francamente intencional, no entanto, atrás desse plano liso e unilíngüe descobrimos uma prosa tridimensional, um plurilingüismo profundo que responde aos imperativos do estilo, definindo-o”.⁵⁰⁹ Bakhtin ainda refere as chamadas *zonas particulares* — continuou ele, animando-se —, compostas de semidiscursos oriundos dos personagens, compostas de pedaços de estilo, de termos e expressões que migram do discurso dos personagens para o discurso do autor. Bakhtin chama autor, nós chamaremos narrador. Ele escreveu isso numa outra época, antes de o autor ser esfaqueado pelo Barthes, que operou a separação entre o *autor* e sua *obra* e cometeu, assim, o crime perfeito.⁵¹⁰ A Eneida Leal Cunha, que você citou antes, diz que os registros lingüísticos característicos de cada personagem se generalizam, “borrando as fronteiras entre o discurso do narrador e os discursos de personagens”.⁵¹¹

— Há, de todo modo, nos exemplos que dei, uma mudança de cor entre os discursos, e essa mudança de cor revela-se, ao final, produtiva — insisti. — Ah, e

⁵⁰⁹ *Id.*, p. 120.

⁵¹⁰ — Sobre isso, o texto de Roland BARTHES, “A morte do autor” (p. 49-53), in *O rumor da língua*, Lisboa, Edições 70, 1984 — e o meu interlocutor o encontrou debaixo de uma pilha de livros.

⁵¹¹ “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 162.

antes que eu me esqueça: você disse mais lá atrás que tinha a dizer duas coisas sobre o discurso dos personagens. A primeira você já disse: o discurso dos personagens pode ser também um modo de manifestação desse feitio canibalesco. Esse discurso apenas não provém diretamente do narrador, mas o ilustra e o complementa, se é que entendi...

— Sim, entendeu.

— E a segunda?

— Para a segunda coisa — disse ele —, eu pedirei a você que seja mais, um pouco mais ousado em sua análise... Quando não é um personagem a falar, mas o narrador a falar em indireto livre tal como se fosse ele o personagem, você nos diz que está o narrador incorporando um personagem, na verdade o seu discurso, e, a depender da força desse discurso, uma outra cultura, muito bem. E quando não é o narrador a falar lá em seu indireto livre, mas o personagem, com toda a especificidade de sua linguagem, eu lhe pergunto: quem é que está, então, aí, escondido, mais uma vez, além do narrador?

— Além do narrador? Provavelmente o escritor... — E eu senti novamente essa idéia sendo produtiva... Já tínhamos conversado sobre isso antes, e agora esse assunto reaparecia, se é que chegou alguma vez a desaparecer da conversa...

— Penso que sim. E nesse caso teremos o mesmo fenômeno: a capacidade do escritor, e aqui falo do escritor mesmo, do baiano João Ubaldo Ribeiro, de, através da sua escrita, exercer plenamente essa antropofagia narrativa. — E ele continuou, um pouco sem graça: — Eu cheguei a reagir a esse movimento de entrada no mundo da biografia pública quando você levantou esse assunto lá em nossa conversa sobre *Sargento Getúlio*, *Setembro...*, o *Diário do farol*, *O sorriso do lagarto* e *Vila Real*, lembra-se? De certo modo ainda sou resistente a essa idéia, mas gosto de levantar essa bola... saber se você é capaz de um bom chute...

— Sim, você referiu “os perigos do recurso fácil ao biografismo como válvula de explicação do universo romanesco”.⁵¹² Nunca mais me esquecerei dessas palavras... De todo modo, estamos ambos, como você já observou, mudando muito ao longo dessa interlocução, não é? E esta idéia de esbarrarmos no escritor significa torná-lo, a ele também, um personagem de toda essa grande diegese... — e comecei a pensar nas declarações públicas de João Ubaldo Ribeiro,

⁵¹² Ver Capítulo 2: “A infância barroca e a linha reta de Getúlio”, p. 48.

em suas entrevistas e em seus artigos auto-referentes. Pensei também no que escreveu a professora Eneida Maria de Souza, referindo-se à...

... presença do autor não mais como ausente do texto, mas na condição de ator e de representante do intelectual no meio acadêmico e social. Preserva-se, portanto, o conceito de autor como ator no cenário discursivo, considerando-se o seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural.⁵¹³

— Você acredita que esse tipo de operação inclusiva pode ser feito? — perguntou o meu interlocutor, retirando-me de meus devaneios.

— Ele já está sendo feito... — e continuei convicto da existência, à nossa frente, de um grande campo de ação. Eu pensava no que eu havia conversado com o meu interlocutor acerca da marca “João Ubaldo Ribeiro”, com as aspas, e na figura necessária do escritor. Bem depois eu fui ler o texto da professora Eneida Maria de Souza e vi o que ela diz acerca disso: “A figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento [em] que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática”.⁵¹⁴ Eu disse então a ele: — Quando vemos um personagem como a Dadinha, por exemplo, gangana velha, mulher que no dia em que faz cem anos morre... Quando assistimos ao verdadeiro espetáculo de encarnações e testemunhos operado por essa estonteante e desvairada personagem às vésperas de sua morte, estamos frente a frente não mais com as capacidades metamorfoseantes do narrador, mas do próprio escritor João Ubaldo, que ali, com o discurso de Dadinha bem seguro no bico da pena, teve de lançar mão de inúmeros registros culturais, identificáveis nos mais variados tipos de discurso, e incorporar todos eles através de sua “gangana velha”. Você tem razão, meu caro interlocutor. E eu, que em alguns momentos não cheguei a acreditar muito nessa nossa interlocução...

— É mesmo? Você ainda não viu nada... Ainda vamos discordar muito — disse ele. — Continue, estou gostando.

— Certo. Talvez não haja mais em trecho algum de toda a obra romanesca de João Ubaldo Ribeiro um momento em que ele mais teve de ser, literalmente, trezentos, quatrocentos, quinhentos e cinquenta para lograr chegar ao resultado a

⁵¹³ “Notas sobre a crítica biográfica”, *op. cit.*, p. 46.

⁵¹⁴ *Id.*, p. 47.

que chegou com Dadinha: a representação máxima do plurilingüismo de João Ubaldo, desse feitio canibal do próprio João Ubaldo e de sua escrita como um todo. Veja você como o narrador resume para o leitor as linhas mestras do discurso de Dadinha em *Viva o povo...*:

... Compreenderam então que Dadinha ia mesmo morrer e se ajeitaram para aprender tudo o que pudessem e não envergonhá-la na hora da despedida, tendo ela feito o seguinte discurso, voz dó maior, por vezes lá menor, arpejos longos, acordes dissonantes harmonias escrupulosas, compassos múltiplos, ataques surpreendentes, andamento expressionista, diálogos certos... (p. 72)

— Dadinha é a única personagem daquela linhagem dos “sem voz”, a única personagem, representante dos tradicionalmente desvalidos de nossa história, que fala plenamente. Ela é a exceção ao que diz a Eneida Leal. Dadinha tem o mesmo *status* verbal do cônego D. Araújo Marques, de Ambrósio, de sua mulher Antônia Vitória e de tantos outros poderosos tagarelas.⁵¹⁵

— É verdade... — concordei, lembrando-me do trecho de uma crônica do escritor em que se refere ao processo de escritura de *Viva o povo...*, e diz: “Um dos personagens — um tal cônego que eu em má hora incluí nos convidados de um passeio — não cala a boca há 40 laudas, está ficando cada vez mais difícil aturá-lo”.⁵¹⁶ Ela não necessita de um narrador em terceira pessoa que intervenha na narrativa, como necessitou o escravo Turíbio Cafubá, lembra-se? Ela não precisa que lhe comam e assim possam reinventar o seu discurso... Ela arranca a palavra do narrador e segue, ininterruptamente, com uma eloquência somente comparável à do próprio João Ubaldo Ribeiro. Dadinha começa por receber em seu corpo a almazinha do caboco Capiroba, que é a mesma almazinha que encarnou no alferes Brandão Galvão, personagem que abre o romance. Dadinha, descobre-se logo ao início, vem a ser justamente a neta de Vu, filha do caboco Capiroba. Vu e o holandês Sinique, digo Zernike, tiveram uma filha, que teve uma filha, que vem a ser a Dadinha. É esta a árvore genealógica dos despossuídos...

⁵¹⁵ — O cônego “não calava a boca”, escreveu Nahima MACIEL, numa entrevista com o escritor. “Por dez páginas seguidas, falou e falou. E João Ubaldo não conseguia fazê-lo calar” (“João Ubaldo Ribeiro: a arte de escrever”, *Correio Braziliense*, 14 set. 1997).

⁵¹⁶ “A crise by night” (p. 23-27), in *Sempre aos domingos*, *op. cit.*, p. 25.

... rreis! Prochantan, prochantan, prochotan, prr-pprrr, sai-se di qui, pipoco e zombeira no miolo! Arrum, prochantan, prochotan, sai-se daqui, desgrachado de estralo ni juízo, palavra de sangue com pecado no tinote! Sai-se di qui, có qui mioleira do caboco non goenta! (...) Não, anchente. Capiroba caboco grande — rreis! — faz mais de quinze anos que não vem, deve de ter entrado em cavalo novo nachendo, ficando sem querer. É um recebimento geral aqui (...). (p. 72)

— Veja você — continuei — a descrição que faz Dadinha de si mesma: um corpo aberto à entrada das almas e à convivência de vários tipos de discurso. E veja que essa descrição tem uma característica singular: a rima. Dadinha está à morte, e a fala que faz de si mesma através das rimas é uma fala já dotada de posteridade: fala de si como se já não mais existisse. A rima confere à sua fala um certo ar de anedota, historinha rimada que atravessa os tempos, coisa já finalizada e repassada às gerações que decoraram os versinhos da vida de Dadinha... Dadinha, ainda viva, mitologiza a si mesma e se vê à distância. Dadinha controla tudo, tendo escolhido o dia e a hora certa para “assistir” à sua própria morte: a História inteira, principalmente a sua história de vida, em rimas, está na sua mão.

(i) ... Nachida no 21, começo do setechentos, meu pai eu não conheci, morreu no meu nachimento, antes do meu nachimento, minha mãe também não vi, mãe esta que foi vendida antes de me desmamar, partindo por Serigi, para nunca mais voltar. Que quando eu fui nacher, naquela hora tinha dezoito almas doidas em Amoreiras e todas elas vieram para ne mim encarnar, tendo o cura porém dito que eu não ia me criar. Encarnou a minha alma por uma grande disputa, disputa que até hoje haja gente que discuta, fazendo com que visite, que nem a casa da puta, meu corpo mais de cem almas, por vezes em grande luta. (p. 73)

(ii) ... Tocou as vespras? Eu só quero ir no toque das vespras, como cheguei. (...) Vou, mas fico um pouco em Amoreira! Não deixem matar Nozinho Pirilo Ambrósio. (...) An-bem, eu apareço. Tão com essa cara, quere saber mais alguma coisa? Que quantas presepada!

Mas as vésperas começaram a tocar nos sinos da capela e Dadinha se interrompeu (...). Cruzou os braços muito composta, fechou os olhos e, com a expressão de quem vai assistir a alguma coisa fascinante, morreu exatamente como havia escolhido. (p. 82)

— O mesmo não se pode dizer de Joana Leixona, espírito encarnante dO *feitico da ilha*... Leixona não exhibe a mesma potência verbal de Dadinha; tanto é assim que o narrador mal a deixa falar, intrometendo-se em seguida, em indireto livre, em nome da comunicação e da clareza:

— Caraclo! (...) Carái Caráiles, poriquê si mi li acordam, si mi li abusam? Poriquê si mi li porturbas? Non tenes aqueles que tis ocúpis os rábis sujos,

desinfelizes, troços de carvones? Quales das quales nigrinhas rampeiras queres mi faláris? Que si mi li fales logo, senão eu bato! Si mi li fales logo, hum, hum?

Joana Leixona havia baixado com a disposição prevista. Olhou desdenhosamente para as quatro mulheres, cuspiu de lado, pôs as mãos nas cadeiras e passou a discorrer sobre si mesma. Aquelas negrinhas brasileiras de merda não sabiam nem de longe o que era o verdadeiro luxo (...). ... ó azêmolas fedidas, (...) caganitas de breu! E, agora tirando os punhos dos quadris, começou a gesticular para falar com mais efeitos (...). (p. 73, realcei)

— E João Ubaldo... — continuei, disposto a relacionar, com alguma intimidade, o feitio antropofágico de meu *narrador sem cabeça* ao comportamento “literário” público do escritor —, João Ubaldo não fica atrás de Dadinha em matéria de hibridismo. Nasceu na Bahia mas se criou no Sergipe. Seu hibridismo é cultural. Tenho aqui muitas entrevistas. Ouça: “Às vezes penso que não sou uma coisa nem outra. Nem na maneira de falar eu me defino como baiano ou sergipano. (...) ... numa hora eu me comporto de forma ruidosa, aberta, meio afrescalhada, típica do baiano do Recôncavo, e de repente eu viro uma espécie de selvagem”.⁵¹⁷ E é também um hibridismo literário: “... tenho uma gama muito variada de interesses, gosto de ler tudo, me ligo em tudo e talvez por isso escreva tanto. Meus livros são diferentes uns dos outros, e cada qual é uma obra distinta”, diz ele.⁵¹⁸ Como jornalista teve de escrever sobre tudo e sob vários estilos e pseudônimos: “Fui obrigado, durante vários anos, a escrever editoriais, num estilo que não era meu e com uma opinião que não era a minha”.⁵¹⁹ No suplemento literário *Literatura, Cultura e Arte*, do *Jornal da Bahia*, “... na época os suplementos literários eram poderosos. (...) Estava se inventando tudo neste período na Bahia”,⁵²⁰ João Ubaldo redigia uma coluna chamada *Periscópio*.⁵²¹ “Eu assinava LCA; tinha ainda o poeta José Lins Ribeiro Neto, que era eu também; tinha um tradutor de poemas árabes e chineses, que também era eu, que não sei nem árabe nem chinês...”.⁵²² Interessa-se por tudo e não apenas por

⁵¹⁷ Cícero SANDRONI, “O João da ilha”, *Elle*, nov. 1989.

⁵¹⁸ Beatriz MARINHO, “João Ubaldo... — profissão: escritor”, *O Estado de S. Paulo*, 30 jun. 1990.

⁵¹⁹ Marcos GUSMÃO & Alberto FREIRE, “Viva o povo brasileiro pra inglês ler”, *A Tarde*, 24 abr. 1987.

⁵²⁰ “João Ubaldo: ‘Eu me achava um gênio...’”, *Jornal da Telebahia*, jun. 1984.

⁵²¹ “... a coluna humorística mais prestigiada da imprensa de Salvador”, escreveu o amigo de João Ubaldo, João Carlos Teixeira Gomes (“João Ubaldo e a saga do talento triunfante”, *op. cit.*, p. 84).

⁵²² “João Ubaldo: ‘Eu me achava um gênio...’”, *Jornal da Telebahia*, jun. 1984.

literatura, olha para os próprios livros e os vê como peças distintas e desuniformes, independentes e autônomas, confessa-se extremamente sensível, no momento da escrita, a influências literárias de todo tipo, e por isso precisa isolar-se fisicamente e fechar-se literariamente para conseguir escrever sem que lhe acometam “visitas” que resultem em plágios, mesmo que camuflados: “... é um estado extra-sensível”, diz ele.⁵²³

— Deixar-se influenciar assim com tanta facilidade por escritas alheias — interrompeu-me o interlocutor — é ter, assim como Dadinha, esse “corpo aberto” que você mencionou. É mesmo uma tentação estabelecer essa relação entre o comportamento antropofágico do narrador e a capacidade do próprio Ubaldo de manipular os mais variados tipos de discurso...

— Sim. Ele pode ser tão variado quanto variada é a galeria de seus personagens escritos. Pode ser, por alguns segundos, Pablo Neruda, no dia em que, ao sopé da Sierra Maestra e percebendo que teria de escalá-la, pergunta a Fidel Castro: “Pero no hay un ascensor?”. Pode ser Cauby Peixoto, Néilson Gonçalves e também Lawrence Oliver recitando *King Lear*. Pode ser também uma criação sua, o coronel J. P. Bloodsworth, da Royal Navy, que um dia serviu na Índia e, vivendo no Brasil, chegou a trocar cartas com o poeta Haroldo de Campos, a quem esculhamba por chamar-se Haroldo: “Harold”, diz o coronel Bloodsworth, “Harold is a name, not Haroldo”.⁵²⁴

— Ouça aí Dadinha novamente recebendo pedaços da almazinha do caboco Capiroba... — leu o meu interlocutor, romance à mão.

... Caboco Capiroba — rreis! — comia muito landês, era um, era dois, era três, verde, maduro e de vez, he-he-he-he! Vosmecês, quem daí come landês? Mentira sua, tem muito landês aí, nunca que vai acabar a espece deles. (...) prochantá, prochantan, prochotá, ui, ai, segura cabeça, hum, prochantan rreeeeis! (p. 79)

— Dadinha incorpora a variedade do mundo porque João Ubaldo, para escrevê-la, teve de incorporar a variedade do mundo — disse eu.

— João Ubaldo é Dadinha?

— João Ubaldo é Dadinha — e rimos. — Ouça o que diz ele:

⁵²³ *Id.*

⁵²⁴ Informações retiradas da matéria de Cícero SANDRONI, “O João da ilha”, *Elle*, nov. 1989.

— ... continuamos [os baianos do Recôncavo] a ser e não ser tudo aquilo que pensam de nós, a ser cidadãos de um país grande e nativos de uma nação especial. E não aceitamos presentes de pulseiras e colares, nada que amarre (...), não gostamos que nos passem a mão na cabeça (...), não sentamos de costas para a porta, não damos nem nome nem objeto pessoal à gente de pouca confiança (...), não esquecemos o santo na hora de beber, gostamos de conversar sobre comida, temos hábitos sexuais pouco ortodoxos, somos compositores, cantores, vaqueiros, sofredores, curtidores, lutadores.⁵²⁵

— E agora — continuei — ouça a fala de Dadinha nesta sua última sessão de vida, em que ela se dispõe a transmitir todos os ensinamentos e as experiências que aqueles seus cem anos têm guardados. Se fosse possível, e João Ubaldo demonstra que é quase possível, e assim o quer o seu texto, que seja possível... Se fosse possível, os cem anos de Dadinha, do primeiro ao último, estariam, ali, inteiriços, naqueles trechos representados, sem lacunas, como se ele pudesse demorar os mesmos cem anos para escrever aqueles cem anos, numa espécie de realismo radical, à Joyce.

— Por que à Joyce?

— Porque essa vontade que a gente observa no texto de Ubaldo, de reproduzir o discurso de Dadinha, quase como se fosse em tempo real — disse eu —, lembra a obsessão de Joyce em reproduzir a sua Dublin, em seus mínimos detalhes. Joyce dizia que *Ulisses* havia sido escrito “de tal modo que, se Dublin fosse destruída, seria possível reconstruí-la com base no romance”.⁵²⁶ Ouça agora Dadinha a “citar” João Ubaldo:

... Se cubra, não aceite pulseira nem cordão de prenda, nem nada que amarre, não deixe ninguém passar a mão na vossa cabeça, tou avisando, lalalá-lerelê! Cê que se vire de costa pra janela e guinando a porta, cê que aceite qualquer de comer, cê que vá confiando, cê que vá contando o seu particular, cê que vai ver o que cê vai ser, he-he-he, ai meu Deus, nem sei... (p. 78)

— Há ainda pequenos exemplos espalhados por todo o *Viva o povo...* — continuei —; pontos de contato entre facetas de personagens e facetas do próprio escritor João Ubaldo... Veja o caso de Stalin José, personagem já do século XX,

⁵²⁵ João Ubaldo RIBEIRO, “Os baianos”, **Manchete**, texto sem referência.

⁵²⁶ “James Joyce”, in Malcolm BRADBURY, *O mundo moderno — Dez grandes escritores*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 148.

comunista de coração e descendente dos Popós, representados pelo patriarca João Popó, itaparicano do século XIX e patriota até o mais alto grau possível de conservadorismo.⁵²⁷ O patriotismo de Stalin José seguiu provavelmente a inspiração do filho de João Popó, Zé Popó, companheiro de Maria da Fé, combatente do povo e vergonha para o pai. Pois Stalin José não era simpático aos símbolos nacionais entendidos como legitimadores de uma opressão e mantenedores de uma distribuição injusta de poder e riquezas. Não, não era esse o patriotismo de Stalin José, cuja fraqueza eram mesmo os desfiles escolares dos dias da Pátria em Itaparica. O patriotismo era outro. E mesmo a posição da própria Maria da Fé diante dos símbolos nacionais é ambígua, já que são símbolos de opressão, mas também de solidariedade e união. O resultado, no entanto, faz parilha com o que sente o próprio escritor João Ubaldo.

(i) ... e mesmo os poucos amigos [de Stalin José] (...) não entenderiam o que tentasse explicar-lhes sobre sua ânsia incontável de chorar, quando via os meninos de Itaparica desfilando nas paradas das datas cívicas. (p. 632)

(ii) Eu [Maria da Fé] também sinto um arrepião quando se fala no Brasil, quando ouço os hinos e vejo o povo levantar os olhos para a bandeira. Pois não é nossa bandeira e é nossa bandeira. (p. 431)

(iii) **João Ubaldo Ribeiro** — ... as pessoas, mesmo as mais simples, sempre festejaram com muito orgulho o 7 de Setembro e outras datas. Aliás, eu sempre fico emocionado quando assisto ao desfile do 7 de Setembro aqui em Itaparica, com aquelas crianças de chapeuzinho verde e amarelo...⁵²⁸

⁵²⁷ — Valeria a pena citar, em nota, e pensando-se numa provável inspiração para o personagem João Popó, a história segundo a qual o nascimento de João Ubaldo Ribeiro era para ter sido, de acordo com o desejo de seu avô, não no dia 23, data em que efetivamente nasceu, mas no dia 7 de janeiro — disse eu, e li. — “Eu ia nascer em dezembro. Aí não nasci, virou o mês, e nada. Meu avô inventou que eu tinha que nascer aqui em Itaparica, aparado pela parteira que aparou não sei quem importante, e queria que eu nascesse na data magna de Itaparica, mas o 7 de janeiro passou e eu não nasci, minha mãe começou a sentir as dores do parto no dia 22 e nasci no dia 23 (...). Aí, na hora de nascer, disseram que estava de cabeça dura, nasci de 10 meses, com unhas e cabelo” (JAGUAR, Fernando VITA, Fernando de BARROS, Haroldo CARDOSO, André Luiz OLIVEIRA, “Pasquim vai à Itaparica entrevistar João Ubaldo. Muito riso e pouca literatura”, *Pasquim*, 23 nov. 1989). Tudo por causa da luta do povo contra os holandeses e também contra os portugueses; luta que “não teve a dimensão dramática que as pessoas gostariam às vezes de admitir”, diz o escritor, e continua, contando outro caricato patriotismo do avô: “Meu avô Ubaldo, segundo a lenda local, tentou, e foi impedido na última hora pelo padrinho da criança, pôr o nome de ‘Setedejaneiro’ a um tio, o finado irmão de minha mãe, que acabou se chamando Flaviano (...), mas na realidade o nome dele era ‘Setedejaneiro’. E minha mãe se chama Maria Felipa, com ‘e’, porque uma das heroínas da independência se chamava Maria Felipa e meu avô fez questão...” (Fernando Assis PACHECO, “João Ubaldo Ribeiro: histórias de riso...”, *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Portugal, 21 dez. a 3 jan. 1983).

⁵²⁸ Maria José QUADROS, “Por João Ubaldo, uma história com agá minúsculo do povo do Recôncavo”, *O Globo*, 3 nov. 1984.

— É de se mencionar ainda o personagem “real” que pode fazer parêntese com João Popó, Zé Popó ou Stálin José — disse eu —, todos sensíveis às festas cívicas nacionais: Ary de Maninha, figura de uma das crônicas de João Ubaldo para *O Globo* e também figura “real” presente ficcionalmente no *Miséria e grandeza do amor de Benedita*. Veja, de novo, o imbricamento dos universos:

(i) ... Ary de Maninha, verbo inflamado, tribuno destemido, palavra tonitruante, que já fez muito marmanjo chorar cachoeiras quando discursava na festa cívica do Sete de Janeiro.⁵²⁹

(ii) ... Quem a fortuna tiver de comparecer a Itaparica por ocasião dos festejos da verdadeira data magna da nacionalidade, o Sete de Janeiro, ouvirá discursos só comparáveis, em muitos casos favoravelmente, aos que fazia o padre Vieira na Sé e, se a sorte o agraciara, poderá até mesmo escutar a palavra sem rival de Ary de Maninha, no palanque do Campo Formoso. (*Miséria e grandeza...*, p. 119)

— E João Ubaldo ainda aproveita de Stalin José outra faceta, relativa à sua falta de traquejo com questões prático-administrativas, para montar o seu personagem...

— Você inverteu os termos — observou o meu interlocutor, sorrindo. — Inverteu escritor e personagem... Deveria ter dito: “João Ubaldo ainda aproveita de si mesmo outra faceta, relativa à sua falta de traquejo com questões prático-administrativas, para montar o seu personagem Stalin José”... E essa inversão deve ter lá a sua razão de ser, não?

— Olhe... Acho que sim. Toda a sua vida intelectual pública, as suas convicções, as suas angústias estão distribuídas entre seus personagens. Eu ia justamente lhe dar um outro exemplo relativo ainda a Stalin José, que contava a um conhecido a sua biografia de sofrimentos, prisões e sucessivos períodos de clandestinidade. Fazia Stalin José uma espécie de *mea culpa*, para tentar entender, em analogia com o caso de Dom Casmurro, as razões de sua mulher, que já não mais olhava para ele como antes...

(i) ... a clandestinidade o deixou fora de casa meses, anos seguidos, os parentes tinham sempre que sustentá-la, e ele não conseguia deixar de sentir vergonha, por mais que fizesse sermões exaltados a si mesmo, de não ter nada,

⁵²⁹ João Ubaldo RIBEIRO, “Acho que venho falando”, *O Globo*, texto sem data.

não dar nada, não oferecer nada, de não ser um homem como os outros, que faziam coisas, resolviam coisas, entendiam de transações, ganhavam dinheiro e se divertiam. (p. 634)

(ii) **João Ubaldo Ribeiro** — Acho que Deus nos dá alguns poucos e preciosos talentos. Definitivamente não saberia administrar nada, me falta absoluta competência para isso.⁵³⁰

— Qual o contexto dessa afirmação de Ubaldo?

— É uma resposta à pergunta sobre se participaria de uma campanha política, e João Ubaldo respondeu dizendo ainda que jamais exerceria um cargo político. Mas o contexto, aqui, não é relevante para os meus propósitos — salientei. — Essa inabilidade de gerência não se restringe, é claro, ao universo técnico da administração pública, mas a aspectos de sua vida aos quais ele associa um tipo de humor *a la* Chaplin ou Woody Allen e cria, assim, o seu personagem de ares atrapalhados e pouco à vontade com as chamadas “questões práticas da vida”.⁵³¹ Há ainda, inserido no personagem Stalin José, um detalhezinho acerca do pai do próprio João Ubaldo: uma impossibilidade de reconhecer e diferenciar notas musicais. Stalin José não sabia cantar, nunca soube e nunca cantou nada na vida (p. 627): “A quem teria saído, com essa surdez especializada?” (p. 628). Diz o escritor: “Meu pai era surdo tonal, incapaz de assoviar, mas tinha gosto pela música e uma boa cultura musical. Sempre ouvi os clássicos (...), mas meu preferido é Bach. Só gosto de Bach”.⁵³²

— Há pedaços de Ubaldo espalhados por todo o romance... — disse ele.

— Sim, e não foi você quem chamou a minha atenção para isso... Foi você, isso sim, quem concordou comigo quanto à possibilidade de isso constituir mais uma maneira de entender a sua ficção... Mais uma...

— Se fosse o caso de elegermos um único representante para o plurilingüismo de *Viva o povo brasileiro*, este seria — anuncia o meu interlocutor, convicto — ela mesma, Dadinha... — e ele me ofereceu um café fresquinho.

⁵³⁰ Isa PESSOA, “O que é que o baiano tem?”, *Leia*, dez. 1989.

⁵³¹ — “Sou um chefe de família abominável, não sei providenciar nada. Fico atrapalhado se chega um mero aviso bancário, que pode ser até uma coisa favorável: ‘Chegou-dinheiro-para-você-no-banco’. Eu fico completamente assustado, grito: ‘Que diabo é isso? Eles querem me pegar!’. E a minha mulher tem de ler e ir ao banco pra mim” (“João Ubaldo Ribeiro”, in Giovanni RICCIARDI, *Auto-retratos*, *op. cit.*, p. 368).

5.4. A LÍNGUA-MULETA DO MULATO AMLETO⁵³³

— Sim, seria o personagem Dadinha, e Dadinha tem o seu contraponto.

— Um personagem que represente o monolingüismo? — pergunta ele.

— Não exatamente. Dadinha transforma em suas todas as palavras estranhas, sendo ela a dona de todas as palavras. Você repare que ela reconta, à sua maneira, com suas palavras, sua pronúncia e sua representação gráfica, todas as histórias que ouviu e viveu, atraindo para o seu universo toda a expressão alheia.

— Ela é, à sua maneira, tão antropofágica quanto Capiroba...

— Sim, e o oposto se dá com o personagem Amleto Ferreira, de *Viva o povo...*, o funcionário “mulato” do Barão de Pirapuama, o personagem que vai constituir o início da estirpe forjada dos Ferreira-Dutton. Amleto não tem em si nenhuma palavra, e por isso as decora, mecanicamente, com o único intuito de parecer ser aquilo que não é, e aquilo que ele não é, um homem branco europeu, superior e bem falante, também, por sua vez, não passa de uma outra construção fictícia. Como sobra, há aquilo que ele é e que renega: um mulato, filho de uma mulher negra e um almirante inglês desconhecido. Eneida Leal Cunha com a palavra:

... não será a eficácia comunicativa o objetivo pleiteado pelo mulato Amleto; ao contrário, a personagem estará às voltas com a assimilação das formas estereotipadas e esterilizadas da língua, o arquivo (quase morto) de um léxico e uma sintaxe dignificados pelo seu desuso no cotidiano.⁵³⁴

— Estou a me lembrar agora — começou ele — do que nós conversamos lá atrás acerca do personagem Argemiro, do romance *Vila Real*.

— Sim. O problema de Argemiro é justamente encontrar para si as palavras de que precisava para conseguir comunicar-se junto ao seu povo. Ele não se sentia um chefe porque não se acreditava capaz de sustentar as palavras que ele considerava serem as palavras de comando e de poder: o discurso de um chefe. O mundo da cabeça do narrador, em *Vila Real*, era um, e aos poucos se foi transformando em outro. Não se podem comparar, no entanto, os estatutos dos

⁵³² “João Ubaldo faz hora extra na Ilha”, *Tribuna da Bahia*, 6 nov. 1988.

⁵³³ — Aquele “ladrãozinho ordinário, covarde, luxurioso”, escreveu Leandro Konder (“Viva o povo brasileiro”, *Nas Bancas*, 3 out. 1985).

⁵³⁴ “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 166-167.

dois personagens, Amleto e Argemiro. Estão ambos a lutar com as palavras? Sim, mas Amleto facilita o seu trabalho porque ele não quer nada mais que um efeito de superfície, sendo as palavras para ele nada mais que um meio em direção a uma escalada social, e por isso as decora madrugada adentro.

— Você disse que Amleto facilita o trabalho? O trabalho dele é cem vezes mais difícil... — disse o meu interlocutor. — Argemiro encontrou as suas próprias palavras quando, de certo modo, ele próprio se encontrou a si mesmo, com o perdão das redundâncias e dos psicologismos... Amleto, por sua vez, não terá com a língua outra relação que não a da reprodução mecanicista.

— Tem razão... Você disse um pouco antes que Dadinha era tão antropofágica quanto Capiroba. Amleto, por sua vez, não realiza nenhum tipo de antropofagia em sua relação com a língua. Representa, ao contrário, o conjunto das práticas colonizadas contra as quais se insurgiu toda a antropofagia, ou melhor, representa a razão de ser do surgimento da idéia antropofágica aqui entre nós. Amleto revela-se uma máquina reprodutora duas vezes mais patética, já que não é branco-europeu nem pode ser considerado um personagem culto. Ouça este trecho:

... Ensaíara pequenos ditos e observações e esperava rememorar com a facilidade habitual coisas aprendidas nos livros de boa Gramática e Retórica, nos cartapácios bolorentos que se obrigara, tantas e tantas noites a fio, a ler com a testa perolada de suor (...), os brocardos latinos vindos depois de capitulares repolhudas (...). Faria uns torneios hábeis, usaria boas palavras, daquelas que coletava com avidez para escrever num livrinho de notas e passar o dia repetindo em voz alta. Nada mais era esta gleba, Senhor Monsenhor, que uma arrotéia agreste e inculta, antes que nela se assinalara o arrojo do Senhor Barão de Pirapuama, *cum dilectione hominum et odio vitiorum*... (p. 101-102)

— Lido todo o pedaço que vai da página 100 à página 108, que representa o nosso primeiro contato íntimo com Amleto e seus pensamentos — continuei —, chegamos à conclusão de que Amleto é mesmo uma farsa, sim, mas é uma farsa tão convicta de si mesma que se torna uma farsa legítima. O uso que faz da língua pode ser pedante e afetado, mas não é errado nem chulo. Ele é, antes de tudo, um pragmático, e sua relação com a cultura que ele insiste em memorizar é de pragmatismo, como bem atestam estas palavras atribuídas a ele e lembradas no dia da missa de um ano por sua morte, já velho, já rico, já feito comendador: “... o que não tem finalidade prática carece de sentido, é coisa vazia, de que a

Humanidade precisa aprender a livrar-se” (p. 414). Amleto conhece muito bem a “elite” que ele precisa imitar e seduzir, caso queira ser o que quer: branco e rico.

— E conhece muito bem a sociedade racista da qual ele faz parte, também ele a compactuar com esse racismo... — completou o meu interlocutor.

— Tocamos num ponto importante da personalidade de Amleto — aproveitei. — Você consideraria caricatas as cenas nas quais o narrador mostra Amleto passando goma no cabelo, para alisá-lo, passando cuspe no nariz, para afiná-lo, e protegendo-se do sol, “pois o sol na pele lhe era uma agressão pessoal, caso pensado contra ele, para escurecer-lhe a cor sem piedade, como já acontecera, virando-o mais uma vez num mulato” (p. 228)? Veja esses trechos, em que Amleto se ressentido do filho, Macário, de todos eles o menos “branco” — e li:

... só ele nascera com aquela nariganga escarrapachada e aqueles beijos que mais pareciam dois salsichões de tão carnudos — um negróide, inegavelmente, um negróide! O cabelo, felizmente, não chegava a ser ruim, era meio anelado, mas, com bastante goma e forçado à noite pelas toucas, podia ser penteado razoavelmente, numa espécie de massa quebradiça puxada em direção à nuca.

(...) Para aquelas ventas, teria havido remédio. Sua mãe o empregara com ele, e o nariz de Carlota Borroméia [irmã de Patrício Macário] ficara bem afiladinho com a mesma técnica. Ou seja, cuspe em jejum: umedecer o cata-piolhos e o fura-bolos na língua e massagear o nariz no sentido do afilamento. (p. 322)

— As cenas guardam um certo exagero, sim — admitiu —, que, aliás, é uma das marcas da narrativa de João Ubaldo: um exagero e um detalhismo que têm uma função de fundo humorístico... Vejo-as, sim, como uma caricatura.⁵³⁵

— São, sim, uma caricatura — concordei —, apenas na medida em que o seu efeito é caricato... Mas as motivações de Amleto tornam essa caricatura complexa e, de certo modo, o isentam do ridículo de tentar parecer um branco; isentam-no e o tornam mais problemático do que pode parecer numa primeira leitura... O modo como Amleto via os negros não é igual, mas é semelhante a outra visão, bem posterior no tempo, variando-se apenas o grau de tolerância e

⁵³⁵ — Aliás — disse ele, pegando num recorte de jornal e abrindo com um gesto uma nota de rodapé —, há aqui uma leve crítica a esse estilo profuso de *Viva o povo brasileiro*, associando-o, inclusive, ao campo das literaturas *best seller*. Ouça: “*In tried and tested ‘Bestseller’ fashion it’s more concerned with the accumulation of details and narrative than with insight. (...) It is, however, lovingly detailed and expansively and imaginatively written*” (Maria LEXTON, “*João Ubaldo Ribeiro’s An Invincible Memory, Preview Books*, texto sem referência). E ele mesmo traduziu: “Na já tentada e testada moda *best sellers*, está-se mais preocupado com a acumulação de detalhes e narrativas do que com inspiração. (...) [*Viva o povo...*] É, no entanto, belamente detalhado e expansiva e imaginativamente escrito”.

condescendência. Veja que a sociedade brasileira, na segunda metade do século XIX, não tinha sequer rascunhada uma idéia de identidade nacional na qual se apoiar ou da qual se orgulhar, nada, muito menos ainda a partir do universo cultural, do suposto universo cultural, da chamada “raça” negra — continuei, segurando um livro do Caio Prado Júnior e me inspirando. — Eu insisto: a caricatura no modo como Amleto e os seus pares vêem os negros e a sua cultura é apenas aparente. Vou ler para você esse trecho, escrito em 1942, na primeira edição do *Formação do Brasil contemporâneo*. Ouça: é um texto acadêmico, sério, conceituado, respeitado e citado. Você o considera uma caricatura? Provavelmente não.

A contribuição do escravo preto ou índio para a formação brasileira é, além daquela energia motriz, quase nula. Não que deixasse de concorrer, e muito, para a nossa “cultura”, no sentido amplo em que a antropologia emprega a expressão; mas é antes uma contribuição passiva, resultante do simples fato da presença dele e da considerável difusão do seu sangue, que uma intervenção ativa e construtora. O cabedal de cultura que traz consigo da selva americana ou africana, e que não quero subestimar, é abafado, e se não aniquilado...⁵³⁶

— Não sei se você foi feliz nessa citação... — disse ele. — Está aí, clara, a encharcar todo o texto, uma grande tolerância por parte do Caio Prado, que não via muito futuro, no máximo uma certa potência, nesse cabedal cultural do universo dos negros... Não, não o considero uma caricatura. *Formação do Brasil contemporâneo* é um texto de 1942, um texto que inaugurou um novo olhar sobre o negro, que não mais surge como um objeto fixo definido unicamente por sua raça, mas se torna uma categoria de análise mais complexa, ou seja, sujeita a contingências econômicas, sociais e históricas. Isso hoje pode parecer natural, mas não era na época... De todo modo, o texto do Caio Prado ainda é muito marcado pela prevalência da visão do intelectual estudioso que acredita estar em uma posição de vantagem diante de seus objetos de estudo, ali, à sua disposição, à disposição do olhar aprimorado... Ou seja, é, de certo modo, etnocêntrico.

— Veja o que diz o Caio Prado algumas linhas antes — insisti —, veja o vocabulário, estamos em 1942: ele faz referência à escravidão na América, ao “recrutamento de povos **bárbaros** e **semi-bárbaros**, arrancados de seu hábitat

⁵³⁶ “Vida social — organização social” (p. 269-297), in *Formação do Brasil contemporâneo — Colônia*, São Paulo, Brasiliense, 2001, p. 272.

natural e incluídos, sem transição, numa **civilização** inteiramente estranha”.⁵³⁷ Negros e índios são referidos aqui e ali, aliás, de maneira muito pouco elegante: como “pretos boçais e índios apáticos”,⁵³⁸ a formar um “continente estranho e heterogêneo de raças que beiravam ainda o estado de barbárie”.⁵³⁹ Se esse vocabulário com o qual Caio Prado se refere aos negros e índios não deve ser visto como uma caricatura, um exagero, mas tão-somente como um resquício de um modo de olhar para povos diferentes do nosso, um modo de olhar ainda marcado por algum etnocentrismo, como você disse, a obsessão de Amleto em não querer parecer um negro também não pode ser vista como uma caricatura. O imaginário de Amleto é justamente a origem desse resquício em Caio Prado, que se coloca a si mesmo, sem dúvida, em uma posição de superioridade cultural e intelectual diante do diferente. Isso, hoje, academicamente falando, dentro da sua lógica, é quase uma caricatura também... — disse eu. — Mostro a você um outro exemplo, este do personagem Nego Leléu, outro grande realista, com sua neta, uma das personagens-chave de *Viva o povo...*, a jovem Maria da Fé. Mais uma vez, veja aqui que o desprezo pelo negro era uma constante lindamente introjetada, e não um exagero ou uma aberração:

... Nascer preto, tudo certo, não se pode fazer nada. Mas querer ser preto? Quem é que pode querer ser preto? Mostrasse um que, podendo, não ficasse tão branquinho quanto uma garça! Como é que a pessoa pode aproveitar para procurar deixar de ser preta e não aproveita?

— Eu nunca vou deixar de ser preta, voinho?

— E tu é preta? Não é preta, senão mulata, mulata de olhos verdes, e muitas menos bem parecidas (...) hoje são quase-quase brancas, são consideradas, estão arrumadas na vida. Eu mesmo sei de muita gente bem raceada, mas bem raceada mesmo, que hoje é branca, atingiu as posições, tem importância na vida. (p. 376)

— O racismo de Amleto, que não é uma caricatura — e retirei um livro das nossas generosas estantes —, alimenta-se de seu profundo realismo. Talvez em nenhum outro personagem João Ubaldo Ribeiro tenha desenvolvido tão bem a sua crítica a uma sociedade que não conseguia de modo algum, e, de certa forma, ainda consegue pouco, conciliar a cor negra da pele à capacidade intelectual e à

⁵³⁷ *Id.*, *ibid.*, realces meus.

⁵³⁸ *Id.*, p. 277.

⁵³⁹ *Id.*, p. 275.

possibilidade de ascensão social. — E mostrei-lhe que livro era: o romance *A marca humana*, do escritor norte-americano Philip Roth.⁵⁴⁰

— Mas... — ia começar ele.

— Eu sei: a sociedade é outra, é a norte-americana, o tempo histórico é outro, a segunda metade do século XX, mas a aguda consciência das próprias, e reduzidas, possibilidades no meio social é a mesma para os dois personagens: Amleto Ferreira e Coleman Silk, que, assim como Amleto, possui uma *branca pele negra*, à qual renunciou por toda a vida, e com êxito: nasceu mulato, em uma família negra, em meio a uma infância negra, mas viveu como um branco e renegando seus parentes negros. Silk casou-se com uma judia, viveu, morreu e foi enterrado como um autêntico judeu. Vou ler aqui o Roth:

... Coleman estava certo de que conseguiria fazê-la entender por que ele tinha tomado o futuro em suas próprias mãos em vez de deixar que uma sociedade preconceituosa determinasse seu destino — uma sociedade em que, mais de oitenta anos após a abolição, pessoas intolerantes ainda desempenhavam um papel importante demais. Ele conseguiria fazê-la entender que não havia nada de errado na sua decisão de se identificar como branco: pelo contrário, era a opção mais natural para uma pessoa com as opiniões, o temperamento e a cor de pele que ele tinha. Tudo o que ele sempre quisera, desde pequeno, era ser livre: não negro, nem mesmo branco — simplesmente independente e livre.⁵⁴¹

— Um momento... — protestou ele. — Coleman não é racista; Amleto, sim. Coleman não está preocupado em negar uma identidade; Amleto não apenas renega a sua origem brasileira, como ainda venera a sua pseudo-origem inglesa...

— Coleman está, sim, preocupado em afastar-se o mais que pode de uma identificação a um grupo, o *nós* dos negros. Veja — e li.

... Não à tirania do *nós*, àquela conversa do *nós*, a tudo aquilo que o *nós* quer empilhar sobre sua cabeça. Não, jamais a tirania do *nós*, sempre louco para tragá-lo, aquele *nós* moral coercitivo, abrangente, histórico, inevitável (...). (...) Em vez disso, o *eu* nu e cru, com toda a sua agilidade. A *autodescoberta* (...). A singularidade.⁵⁴²

⁵⁴⁰ — O título original, com a tradução de Paulo Henriques Britto, é *The Human Stain*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

⁵⁴¹ *Id.*, p. 157.

⁵⁴² *Id.*, p. 142.

— Você tem razão... — disse ele. — E veja que Amleto ainda tem a aguda consciência de que não é suficiente tornar-se cada vez mais branco, melhorando assim a sua imagem e a de sua família e, desse modo, garantindo para si um futuro de prosperidade e reconhecimento social. É necessário, para o sucesso desse futuro, orientar-se com igual afincio para o passado...

— ... e é o que faz Amleto, em transações secretas com o padre adjutor do Vigário Geral, que lhe forja uma nova certidão de nascimento, para si e para todos os seus filhos, com a inclusão do nome inglês “Dutton”.

— Isso. Até que enfim concordamos... — e ele riu.

— E essa passagem em que Amleto, bastante ansioso, recebe o padre, bastante nervoso, “enfiaando com nervosismo a mão pelas dobras da sotaina para sacar a certidão de batismo falsa, tão meandrosamente obtida” (p. 232) — citei —, é na sua aparência bastante engraçada, pois João Ubaldo Ribeiro deixa explícita a hipocrisia de ambos os homens: um a mentir e quase a acreditar na própria mentira; o outro a fingir que acreditava na mentira do outro, mentira que tentava justificar a legitimidade do pedido de uma nova certidão.

— Pois. Pois, se bem percebo, Vossa Excelência, antes desta correção, chamava-se tão-somente Amleto Ferreira.

— Sim, pois, vicissitudes, coisas das questões religiosas do tempo de Dão João, incúria talvez dos padrinhos, as guerras napoleônicas... Eram tempos conturbados (...).

— Sim, pois.

— Mas a correção é necessária, de há muito que se faz necessária e, graças à compreensão de Vossa Reverendíssima e do Excelentíssimo Senhor Vigário... Vossa Reverendíssima compreende, em primeiro lugar era preciso restaurar a verdade dos fatos, a herança histórica de nossa família — afinal, nossa linhagem perde-se no tempo, tanto em Inglaterra como em Portugal... (p. 233-234)

— Na sua aparência — disse eu —, a passagem é mesmo risível, mas a passagem tem outra força por trás de todo aquele discurso, discurso desnecessário, pois Amleto não precisava justificar-se para o padre... Amleto pagou, e não foi pouco, pelo serviço de correção...

— O discurso é muito mais um artifício do próprio Ubaldo para colocar o leitor ciente do que se passava — disse o meu interlocutor, com o livro aberto.

— Sim. E essa passagem funciona aqui como um resumo de toda a vida de Amleto, pois significa a coroação de uma guerra de esforços cujo objetivo era conseguir, não a brancura, a riqueza e a nobreza, mas a liberdade, obtida pela

brancura, pela riqueza e pela nobreza, de poder reinventar o seu passado, ou seja, poder reinventar o seu futuro.

— Que talvez seja a maior liberdade que um homem pode ter... — disse ele, com uma expressão grave. — Merecemos um café?

— Sim — concordei, com outra expressão grave. E continuei a falar de Amleto: — O narrador vai mostrar-se inclemente com Amleto em outro aspecto: não na relação que o personagem estabelece com essa “elite” e seu arsenal cultural europeizado, uma verdadeira e legítima relação de glorificação da cultura alheia... O mulato Amleto vai tornar-se patético no trato com os negros e a sua cultura.

— Por que você diz “inclemente”?

— Veja o que diz Eneida Leal, que elenca uma série de tópicos aos quais Amleto dedica feroz atenção e nos quais se sai ele, na verdade, muito mal — e li.

... se o tópico são as relações de classe e de dominação, Amleto não será mostrado em situações produtivas, explorando a força de trabalho do negro, e sim nos excessos economicamente improdutivos da instituição escravagista, espancando negros que conspurcam a pureza castiça da língua, ou degradando o corpo escravo do outro em prol de um prazer físico perverso e excrescente: **não é necessário possuir carnalmente uma negra, basta humilhá-la, obrigando-a a expor os seios aos seus olhos e à dureza das suas mãos para que Amleto atinja o orgasmo desejado...**⁵⁴³

— A impressão que se tem a partir do trecho de Eneida Leal Cunha é a de que Amleto humilha a negrinha Vevé. Se há no entanto um humilhado, é este o próprio Amleto, e isto Eneida não menciona, porque ela de fato não está orientada para os efeitos da narrativa sobre a visão geral do leitor acerca dos personagens.

— Você não respondeu à minha pergunta... — impacientou-se. — Por que você diz que o narrador foi “inclemente” com Amleto?

— Porque o nosso *narrador sem cabeça* não permanece incorporando Amleto todo o tempo; abandona-o, se o termo não é por demais dramático... Bastou sair de sua focalização e deixar o indireto livre, praticando assim uma descrição “a partir de fora” do personagem, e temos então quase que um outro personagem, observado, agora sim, sob uma visão bem mais crítica. Diante de uma cena de embate entre um escravo e Amleto, o narrador escolhe o ponto de vista favorável ao escravo, reiniciando a narrativa sob outras bases. O narrador

⁵⁴³ “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 166.

abandona então uma cabeça e logo em seguida serve-se de outra, capacitando-se, portanto, para um outro tipo de descrição. Observe que as relações de poder ao longo de todo o romance são móveis: na conversa entre o cômico visitante e Amleto, o narrador mostrou-se simpático a Amleto, o elemento dominado e subordinado, o “mulato sarará, magro e um pouco melhor falante do que seria conveniente” (p. 63), segundo a descrição de seu patrão, Perilo Ambrósio. Como escreveu Lúcia Helena: “A questão do poder, da opressão, de suas modulações — o fato de ser o poder uma rede complexa de relações que não podem ser explicadas nem entendidas a partir da visão maniqueísta que oponha romanticamente os ‘bons’ aos ‘maus’ — é tema que perpassa todo o (...) texto de João Ubaldo”.⁵⁴⁴ Agora é Amleto o algoz, o patético algoz.

... O mestre, que como todos os outros tinha parado de falar assim que a presença de Amleto foi sentida, fez uma expressão perplexa. Providenciavam o embarque, estavam guarnecendo a chalupa, era a última a sair, as outras já haviam zarpado (...).

— Não admito! — gritou Amleto. — Não admito!

Tinha as veias do pescoço inchadas, falava levantando-se nas pontas dos pés e baixando outra vez a cada grito, sacudia um dedo em riste apontando para os pretos. (p. 102)

— E por mais que o mestre diga a Amleto que o negro cafuleteiro que orienta as embarcações é “variado da idéia” e não consegue articular bem as palavras e nem os pensamentos, Amleto não se convence, ou não entende, e continua a dar chiliques: “Não sabe que posso mandá-lo à chibata por se comportar pior do que um animal?” (p. 103), grita ele, e continua gritando e exigindo dos negros que utilizem a língua cristã.

— Não estou assim tão convencido de que é Amleto aqui o humilhado...

— Eu não terminei. O narrador em seguida realiza um verdadeiro embate de palavras, pondo-se ele mesmo, narrador, em franca competição retórica com o próprio Amleto — eu disse. — O longo trecho da página 105 é a descrição da saída da última embarcação para a pesca das baleias. É o narrador no inteiro comando descritivo da cena que se desenrola diante do nariz de Amleto, que, assim revela o narrador, tem medo de água...

— E o narrador está incorporando quem, dessa vez?

⁵⁴⁴ “Viva o povo brasileiro — a questão do nacional...”, **O Estado de S. Paulo**, 17 fev. 1985.

— Não um personagem específico, mas um conjunto de saberes — disse eu. — Vou falar disso daqui a algum tempo, mas já lhe adianto que se trata de uma incorporação diferente: o *narrador sem cabeça* dessa vez às voltas com as suas noventa cabeças, ou, em outras palavras, o narrador incorpora um saber popular, incorpora uma narrativa de conhecimento consensual acerca de assuntos específicos, incorpora um arcabouço intelectual, o que você já apontou para mim antes, lembra-se? Agora é a arte da pesca, mais à frente será o consórcio carnal das baleias... Dou-lhe uma pequena amostra de uma narrativa cujo conhecimento veiculado e cujo vocabulário não vêm de modo algum de Amleto: é o narrador a exhibir-se e a mostrar que Amleto não tem à sua disposição todas as palavras daquela língua cristã que tanto cultivava e tanto decora...

... Lá dentro da chalupa, um barco esbelto e longo de quarenta pés e duas caras, pois que seu trabalho requer que popa e proa tenham a mesma construção externa (...). **Como se estivesse em terra firme e não pisando aquele casco sem quilha** (...), um negro amarrou um pedaço de estopa a cada chumaceira, equilibrando-se para fora num pé só. No banco de arvorar, o mestre de mar seguia os movimentos dos outros e alisava os cabos, o gurutil da vela ainda baixada e as costuras da verga de biriba que logo ia subir mastro acima, acompanhava a contagem e arrumação dos arpões nos guarda-lanças (...). (p. 105, realcei)

— Amleto fica contraposto então — interrompeu-me o meu interlocutor — a um discurso “autorizado”, o do narrador especialista, e também a uma visão da realidade totalmente nova para ele, qual seja, a dos negros como guerreiros expedicionários, descrita na mesma página, logo a seguir.

— Exatamente — disse eu, um pouco contrariado por ele ter falado antes de mim. — Observe que o narrador, no mesmo parágrafo, desincorpora Amleto, incorpora um saber especializado para realizar a sua descrição “autorizada” da saída de uma embarcação e em seguida volta a incorporar o nosso “mulato sarará” para revelá-lo mordido de inveja daqueles negros... E o que faz ele diante da realidade corporal daqueles escravos, guerreiros do mar, fortes e ágeis? Faz o único movimento que conhece: recorre a algum contexto europeu forçadamente semelhante para, de algum modo, poder legitimar aquele outro contexto de esforços negros em terras bárbaras. Veja: “Falarei dessa partida durante a visitação, resolveu Amleto, pensando se não haveria uns versos de Virgílio, sobre heróis a fazer velas, anotados em seu caderno. Poderia decorá-los antes das sete horas, quando sairia a excursão?” (p. 106).

— Mas isto, isto é uma tarefa associativa que tem lá seus ares de uma “antropofagia à Amleto”... Ele viu os negros, viu o mar, associou tudo à bravura das expedições marítimas e lembrou-se de Virgílio...

— Não, não, não — falei, pausadamente. — Não, não, não. Virgílio é aqui um véu, nada mais que um véu. A atitude de Amleto não é antropofágica. Ele recorre a Virgílio para não ter de enfrentar a possibilidade de aqueles negros constituírem, eles mesmos, a sua própria epopéia. Ele recorre a Virgílio para decorá-lo e repeti-lo, *ipsis litteris*, eliminando, dentro do possível, qualquer associação com a cena originária dos negros a preparar a chalupa. Virgílio tem a função, mal comparando, de um purificador de ar, a enobrecer e glorificar aqueles negros. Virgílio versa sobre “heróis a fazer vela” (p. 106); não sobre escravos imundos e incultos a preparar uma chalupa...

— Hum... — fez ele, com *O sorriso do lagarto* aberto à sua frente. — Há aqui então, nesse outro romance, um movimento semelhante. Do mesmo modo como Amleto tenta anular a imagem dos negros, procurando substituí-la por outra, de cunho clássico, podemos ver aqui o personagem Lúcio Nemésio, cientista, racionalista, ateu, pragmático, a observar pescadores a preparar um barco para sair ao mar, e o que ele vê não são os pescadores negros, ou muito menos os heróis de Virgílio, a que recorre Amleto, mas simplesmente espécimes humanos hiper-resistentes às doenças da Ilha.

Sentados, com as cabeças baixas, os três tripulantes do batelão tainheiro, todos de chapéu e sem camisa, acabaram de marcar o peixe e principiaram a manobrar para botar a rede (...). **Firme como se estivesse em terra e não sobre uma peça de madeira bamboleante**, um dos homens (...) levantou-se começou a bater com um mourão na água.

— Admirável — disse Dr. Lúcio Nemésio, que havia parado perto da fortaleza (...), para assistir à pescaria. — Um espetáculo realmente admirável. (...) Quando eu disse admirável estava pensando numa coisa completamente diferente, estava pensando em como são resistentes esses sujeitos. Verdadeiros zoológicos ambulantes, todos eles, todo tipo de nematóide, platelminto, protozoário, esses bichinhos que você conhece muito melhor do que eu, o que você lembrar tem aqui. (p. 34-35, realçou)

— Os heróis de Virgílio e os espécimes de Nemésio devem substituir os negros imundos, e nada mais — concordei. — A comparação dos “escravos” da antiguidade clássica, esses com aspas, e os escravos aqui das Américas, sem aspas,

é também empregada pelo Caio Prado Jr., que eu agora cito a reboque, aproveitando que eu já o tirei das estantes e já o atirei aqui em nossa arena de papel. Ouça:

... a comparação com o que ocorreu no mundo antigo é ilustrativa. Neste último a escravidão se forneceu de povos e raças que muitas vezes se equiparam a seus conquistadores, se não os superam. Contribuíram assim para estes com valores culturais de elevado teor. Roma não teria sido o que foi se não contasse com o que lhe trouxeram seus escravos, recrutados em todas as partes do mundo conhecido, e que nela concentram o que então havia de melhor e culturalmente mais elevado. Muito lhes deveu e muito deles aprendeu a civilização romana. O escravo não foi nela a simples máquina de trabalho bruto e inconsciente que é o seu sucessor americano.⁵⁴⁵

— Está convencido da idéia de que o narrador, ao final de todo aquele trecho, não poupa Amleto de nada?

— Não, não estou — disse ele.

— Então leia as páginas 107 e 108, contrapondo-as ao que disse a Eneida Leal Cunha no trecho em negrito que li lá atrás.⁵⁴⁶ Reproduzo para você um dos parágrafos finais:

— Vês? Vês como fico por ti? [perguntou Amleto, segurando os peitos da negrinha Vevé]

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

— Posso ir? — perguntou ela, com a voz tão indiferente quanto o rosto. (p. 108)

— Certo, certo, convenci-me — disse ele, rindo de Amleto. E continuou: — Você poderia arriscar a idéia de que o mulato Amleto não é apenas o contraponto de Dadinha, como também representa tudo aquilo contra o qual João Ubaldo, como escritor, combate?

— Que vem a ser?

— Que vem a ser — disse o interlocutor —, para simplificar, o uso colonizado da língua. Isso pode parecer uma discussão já hoje fora de moda, mas em 1984, data em que foi publicado o *Viva o povo brasileiro*, não era, e digo

⁵⁴⁵ “Vida social — organização social”, *op. cit.*, p. 272.

⁵⁴⁶ — Ver, neste capítulo, p. 307.

mais: era uma verdadeira questão cultural a necessidade do uso, digamos, brasileiro da língua portuguesa. Nós já discutimos isso, eu sei, eu sei. João Ubaldo é Dadinha; não é Amleto Ferreira. Digo isso me lembrando de outro pedaço da declaração do escritor na contracapa de seu romance *Vila Real*, de 1979, e era essa, e não outra, a sua preocupação: “Sou contra as belas letras, a contrafação, o elitismo. Acho que o principal problema do escritor brasileiro é a busca da nossa linguagem, do nosso fabulário, dos nossos valores próprios”.

— Você tem razão — disse eu —, e aqui está mais uma vez o próprio escritor a dialogar com a sua obra, de fora da obra. Amleto Ferreira, em 1979, não existia, mas existia aquilo de que ele se alimenta: as belas letras, a contrafação.⁵⁴⁷ Em 1984 essa ainda era, como você disse, uma, digamos, “questão” para João Ubaldo. E hoje? O que temos?

— Não sei — disse ele, me oferecendo um café.

— Como não sabe? A “questão da identidade nacional” tornou-se para ele quase um falso problema, ou um problema invadido pela retórica. Veja o que falou João Ubaldo no ano de 2000, por ocasião de um seminário na Alemanha, em que a grande discussão era justamente o “problema” da identidade brasileira: “Quando chegou a minha vez, eu disse: ‘No Brasil não temos esse problema’”. E, diante do silêncio geral, João Ubaldo arremata: “— Nós temos isso aqui”, eu disse, mostrando meu RG”.⁵⁴⁸

— Há aqui dois Ubaldos: o de 1979 e o de 2000...

— E provavelmente dois momentos muito diversos para esta suposta “questão” da identidade nacional... — disse eu —, que nós já discutimos exaustivamente em nossa conversa sobre Argemiro e o romance *Vila Real*.

⁵⁴⁷ — E escreveu João Ubaldo em 1977: “Todas as causas da Ignorância são políticas, inclusive a Burrice. (...) O produto da Ignorância e da Burrice é o malpensar. (...) O problema político é fazer do Estado Brasileiro o Estado dos Brasileiros. Isto não é gratuito, porque é uma questão de Sobrevivência. **A Sobrevivência ocorre quando se preserva a Identidade. Quando não se preserva a Identidade, a Sobrevivência é a do Outro. Não adianta sobreviver usando a cara do Outro, pois cada ser é responsável somente pela sua Cara**” (“Novenário do malpensar e da mistificação”, *Tribuna da Bahia*, 16 nov. 1977, realcei). Na linha deste arrazoado contra a colonização dentro do mesmo estilo exemplar, cito aqui um dos conselhos de Manoel Ribeiro, pai de João Ubaldo: “**Conselho nº 2 - Não seja colonizado:** ‘(...) Não seja macaco, não imite. Tenha coragem de ser mulato, de ser cafuso e até de ser branco. (...) ... não tenho compromisso de me humilhar perante representante de povo desenvolvido nenhum” (“Os 10 conselhos de Manuel Ribeiro, segundo o autor”, *Correio da Bahia*, 3 dez. 1981).

⁵⁴⁸ Sergio Vilas BOAS, “... o escritor carioca-baiano tenta conciliar...”, *Gazeta Mercantil*, 18 e 19 mar. 2000.

5.5. JOÃO UBALDO, A CAVALO, É MARIA DA FÉ

— Aquilo que você disse há pouco sobre os diferentes graus da presença do escritor em sua própria obra de ficção lembra-me agora o papel de Maria da Fé em toda essa história... — comecei. — E também o papel do personagem Capitão Cavallo, d*O feitiço da ilha*...

— O papel de uma espécie de porta-voz?

— Sim, porta-voz das convicções políticas do próprio João Ubaldo, e um porta-voz — disse eu — muito pouco dissimulado... Sim, eu me refiro à pouca preocupação de Ubaldo em singularizar Maria da Fé e Capitão Cavallo do ponto de vista lingüístico, tal como ele faz com os demais... Para os demais personagens, o narrador de Ubaldo se mostrou um verdadeiro “*marqueur de paroles*”.⁵⁴⁹

— Há para isso uma razão inicial bastante óbvia: Dafé, pelo que me lembro..., graças aos empenhos de seu avô Leléu, foi alfabetizada e adquiriu, com esse processo, uma relação mais objetiva com a língua. A professora, dona Jesuína...

— Não, isso não parece suficiente — protestei. — O discurso de Maria da Fé, por exemplo, é de uma transparência, de uma objetividade, de uma retidão muito pouco típicas dos personagens de *Viva o povo brasileiro*. Mesmo os discursos mais preparados e cultos e sintaticamente corretos têm o seu grau de exagero, têm a sua porção de redundância, têm os seus vícios, as suas manias, os seus cacoetes, a sua personalidade sintática. Maria da Fé, não. Maria da Fé fala como se fosse... o próprio João Ubaldo a falar, em conteúdo e forma, ou a consciência autoral, se você preferir, ou alguma idéia de autor implícito... Há em sua fala, e também na fala do Capitão Cavallo, um projeto político auto-explicativo. Refiro-me, é claro, aos dois personagens já em sua fase adulta. E refiro-me também, não às intervenções em indireto livre do narrador, mas aos discursos diretos de Dafé e Cavallo.

— Não se sabe se ela fala tão bem porque sabe bem o que pensa ou se sabe bem o que pensa porque fala tão bem... — disse ele. — Quero dizer, a linguagem constrói o seu pensamento, que constrói a sua linguagem...

— Ouça — e pedi silêncio — o correr desta fala de Dafé a seu companheiro Zé Popó, que pensava em alistar-se para a Guerra do Paraguai e pedia a ela conselhos. Observe a clareza, o engajamento e a extrema correção sintática do discurso, a colocação dos pronomes, a concordância na regência... Observe também, no trecho que vou realçar, a evidente consciência de si que tem a personagem. E em seguida Capitão Cavalo, em resposta a uma delegação de poderosos que gostaria de elegê-lo senhor absoluto da ilha, sob um regime autoritário e escravagista.

(i) — Sim, eu sei, essa vontade também me dá — falou ela, para grande espanto dele, que esperava pelo menos uma risada irônica. — Eu sei que é verdade tudo o que pensamos sobre essa guerra (...), mas também esta é a nossa terra (...). Portanto, há alguma coisa nessa guerra que também é nossa, é a nossa terra, ou será um dia a nossa terra. (...) **Eu é que não posso ir: sou mulher, sou bandida e tenho uma responsabilidade mais importante.** Se eu deixar que essas idéias caíam, como vai ser? Mas tu não, tu podes ir, tu tens que viver isso também, lutar pelo que se ama, sem se poder amar, pelo que é da gente mas se vira contra a gente (...). (...) talvez tu aprendas alguma coisa que nos possa ensinar. (*Viva o povo...*, p. 430-431)

(ii) — ... nunca quis ser o dono supremo da ilha do Pavão, que para mim deve ser de todos os que nela vivem e labutam. (...) Quanto aos índios, não sei por que não terão o direito de entrar e viver nas vilas, pois que se encontravam aqui antes de qualquer um de nós (...). Se têm seus costumes, também temos os nossos e, se queremos os nossos respeitados, respeitemos os dos outros. Quanto aos negros, se estão quase todos livres, é porque compreendo que muito melhor que escravos é ter comigo homens livres...” (*O feitiço da ilha...*, p. 155).

— E esses dois discursos ainda avançam por quase duas páginas, num texto impecável e pouco caracterizado do ponto de vista dramático. São Maria da Fé e Capitão Cavalo a falar, mas também não são; é algum vestígio de autor implícito mas também não é; é João Ubaldo mas também não é; é uma idéia — disse eu. — Maria da Fé, Cavalo e, em seguida, no avançar da história de *Viva o povo...*, o general Patrício Macário são o porta-voz de uma idéia, de um projeto. Isto aqui que diz esta senhora... Ouça o trecho que vou ler...

A utilização de mecanismos multidialetais como recurso de expressão literária não é infreqüente na literatura brasileira e se manifesta no vocabulário, em

⁵⁴⁹ Expressão de Patrick Chamoiseau, autor do Caribe, citado por Zilá BERND, “A invencível memória do povo brasileiro” (p. 89-105), in Zilá BERND & Francis UTÉZA, *O caminho do meio...*, op. cit., p. 94.

estruturas sintáticas, em realizações fônicas refletidas na grafia, sobretudo nas falas diretas em que o personagem se apresenta agindo e interagindo. No caso do romance de João Ubaldo Ribeiro, esses recursos são utilizados, mas (...) não é aí que reside a força verbal da obra; ultrapassa-os e penetra em um nível de estruturação dos discursos mais profundo e mais abrangente, que faz com que **a fala de um personagem, se não houvesse outros indicadores, poderia ser suficiente para caracterizá-lo como pertencente a determinado segmento da sociedade estratificada de que é parte.**

O autor consegue sem nenhum esforço, (...) o que indica um extraordinário domínio da língua portuguesa na sua diversidade, expressar, reelaborados literariamente, claro, desde o dialeto dominante do português colonizador e dos brasileiros colonizadores aos dialetos crioulistas dos negros em fase de aquisição do português e conseqüente perda de suas línguas de berço.

Nessa sinfonia lingüística (...), os desempenhos lingüísticos, que vivificam os personagens, se manifestam na estruturação argumentativa de seus discursos (...), na retórica própria aos diversos dialetos, nos referentes culturais específicos a cada segmentos sócio-cultural (...).⁵⁵⁰

— Mas isto — disse eu —, no entanto, não se aplica a Maria da Fé, Macário ou Capitão Cavalo em processo discursivo.

— E essa idéia de pertencimento a uma pátria etc. etc., de que Dafé e Macário são portadores, constitui o ponto nervoso da ideologia de *Viva o povo brasileiro*... Você se lembra do que diz a Eneida Leal Cunha? — perguntou o meu interlocutor, abrindo a tese da professora e já totalmente à vontade com o trabalho. — Para ela o romance existe justamente para narrar a história de Maria da Fé,⁵⁵¹ que ela vai chamar de a terceira encarnação da almozinha, depois do alferes Brandão Galvão e do caboco Capiroba...

— Sim, mas a professora Eneida atribui a Maria da Fé um papel que me parece brigar com o espírito do romance: o papel de uma proposta de João Ubaldo para... — e peguei a tese — ... “a verdadeira e mais própria encarnação da alma do povo brasileiro, que daria uma feição definitiva à identidade nacional”.⁵⁵²

— Ela afirma isso convictamente?⁵⁵³

⁵⁵⁰ Rosa Virgínia Mattos e SILVA, “Viva o povo brasileiro! E a língua portuguesa!”, *A Tarde*, 19 mai. 1985, realcei.

⁵⁵¹ “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 193-194.

⁵⁵² *Id.*, p. 195.

⁵⁵³ E o meu interlocutor perguntou isso provavelmente pensando numa declaração de João Ubaldo, datada de 1989, e eu digo isso porque o vi com a matéria do jornal *A Classe Operária* nas mãos. O jornalista pergunta: “Você acha que em *Viva o povo brasileiro* descobriu a alma do povo brasileiro? Foi isso que você perseguiu?”, e o autor responde: “... eu tive o cuidado de evitar isso. Eu não me oponho a que se diga isso, nem acho ofensivo dizer que eu descobri a alma do povo brasileiro, mas não foi essa a minha intenção. (...) eu imagino que o leitor possa sentir isso, depois de ter lido o livro achar que compreendeu o povo, sua alma no sentido de

— Ainda bem que não... Diz ela que a tarefa é difícil de dimensionar: saber o quanto o autor elege mesmo Maria da Fé como projeto de construção final da identidade brasileira, ou se ela não passaria de mais uma encarnação da almozinha, historicamente datada etc. etc.⁵⁵⁴ — E continuei: — Maria da Fé, de todo modo, tem papel central no romance, e a professora Eneida demonstra isso muito bem através dessa ótima biografia-resumo. Maria da Fé é...

... o índio antropófago e o herói da pátria das encarnações anteriores; é neta de Dadinha, a matriarca, porta-voz do imaginário negro; é filha de Vevé, uma escrava, e do Barão de Pirapuama; foi criada pelo Nego Leléu, que aprendeu ser a subserviência um trabalho (...); conviveu com Budião e Merinha, negros da senzala do Barão que o envenenaram; foi escolarizada por Dona Jesuína, mestiça e pobre, a mãe renegada de Amleto Ferreira, que lhe incute [ela, Dona Jesuína] o amor à pátria, o respeito aos seus heróis e aos valores instituídos, e, logo a seguir, educada por Zé Pinto, que lhe transfere a memória de seus ascendentes (...), heróis de uma outra história que não está nos livros escolares; finalmente apaixonou-se por Patrício Macário, militar destinado a (...) exterminá-la (...), mas que descobre em Maria da Fé o valor da “Irmandade do Povo Brasileiro”.⁵⁵⁵

— É uma senhora biografia... — disse ele, franzindo o beijo —, e me parece bastante razoável a idéia de ser Maria da Fé esse amálgama final a constituir a identidade brasileira... Mas há um contraponto para isso; um contraponto que vulnerabiliza a força dramática do personagem... — continuou ele, mas eu o interrompi para falar o que ele provavelmente estava pensando.

— Essa biografia é na verdade uma espécie de resumo do livro — eu disse. — O papel de Maria da Fé, bem como o do Capitão Cavalão, é outro; é o de porta-voz: ela desenvolve, ao longo do livro e a partir do momento em que se torna o que é, uma série de pequenas teses sociais, para as quais terá depois a adesão de seu companheiro, o velho Patrício Macário: a do exército como parte do povo, e não instrumento de dominação dos poderosos (*Viva o povo...*, p. 431); a da vida como tendo muitos lados e podendo ser vista e vivida de muitas maneiras (p. 509); a responsabilidade do livre-arbítrio na conduta dos homens (p. 511); a da

entender a sua maneira de ser (...). Mas a expressão ‘alma do povo’, ‘espírito do povo’, é uma expressão associada com o nacionalismo de direita. Quer dizer, é a expressão *Volk Geist* em alemão, muito usada pelo nazismo, que quer dizer precisamente isto — espírito do povo. Eu não pensei nunca num negócio nacionalista. Eu fiz uma coisa sobre minha comunidade” (José Reinaldo CARVALHO, “João Ubaldo indaga sobre a alma humana”, **A Classe Operária**, 12 a 25 jan. 1989).

⁵⁵⁴ Eneida Leal CUNHA, “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 194.

arte como forma de conhecimento (p. 318). E Capitão Cavalo, a partir da idéia da ilha do Pavão como um ensaio do que poderia ter sido ou poderia ser ainda a sociedade brasileira, também funciona como o personagem-articulador da idéia de liberdade para todos, de não-opressão, de livre-propriedade, de mistura de raças e de liberdade de crenças. Sua adesão a toda a forma de justiça e solidariedade social teve início após o passamento da esposa, Maria Joana, cujo abatimento às vésperas de morrer, depois de parir Iô Pepeu, único filho dos dois — expliquei —, é assim descrito pelo narrador em indireto livre: “Sua tristeza era ver tanta abastança nas mãos de uns poucos, que nem mesmo tinham o que fazer com ela, e miséria e infelicidade para muitos” (*O feitiço da ilha...*, p. 149).

— Descrito pelo narrador com algum excesso, talvez, de didatismo e clareza, não? — e ele sorriu.

— Eu chego lá. E todas essas teses se tornam bastante evidentes porque as falas de Dafê e do Capitão Cavalo são claras, articuladas e firmes, características atribuídas, nos dois livros, somente aos poderosos e “bem falantes”. A segunda razão do realce está no fato de que Dafê, bem como o Capitão Cavalo, embora este em menor medida, porque não tem o ímpeto revolucionário da primeira..., Dafê, dizia eu, não fala às paredes, mas aos seus pares, que “usam” a sua fala como arma de guerra. Sua fala é, portanto, eficaz, e não vazia. E ela fala também aos seus opositores, que até chegam a argumentar de volta, sempre aos berros, mas acabam calando, ficando a última palavra, e a última palavra é quase sempre a mais forte, na boca da guerreira, como muito bem ilustra toda a grande discussão de Dafê com um prisioneiro seu, um tenente da República encarregado de destruir todas as expedições ao Arraial de Canudos.

— O povo brasileiro não deve nada a ninguém, tenente — disse ela. — Ao povo é que devem, sempre deveram, querem continuar sempre devendo. (...)

— O Governo não pode dar satisfações a qualquer ralé que pretenda violar o princípio da autoridade!

— Da autoridade? Quem lhes deu autoridade? De onde tiraram sua autoridade? (p. 563-564)

— Quero fazer aqui uma observação que complementa o que você disse sobre esse discurso escoreito de Maria da Fé — anunciou o meu interlocutor, antecipando

⁵⁵⁵ *Id.*, p. 196-197.

uma crítica. — Você comentou, há coisa de meia hora, os casos de Turíbio Cafubá e do negro Feliciano diante do narrador, que entra em cena para falar “em nome dos” oprimidos e sem voz. Você citou também a professora Eneida Leal Cunha, segundo a qual “o autor providencia” para os personagens de pouca voz um narrador em terceira pessoa, incumbido, então, da tarefa de falar. E esse narrador...

— Sim — interrompi-o. — Esse narrador, porque é *sem cabeça* e porque tem o dom de incorporar as características orais dos discursos originais dos personagens, apresenta então um discurso nada neutro, nada correto e nada sóbrio, antes, pelo contrário, marcado pelas oralidades e pelos vícios de linguagem do personagem em questão. É o narrador sendo *cavalo* dos discursos dos outros... E dou-lhe um bom exemplo. Veja: é o narrador a falar e a operar essas adaptações ortográficas...

Alguém perguntou se Edésia, que era a mais antiga comedora de baiacu, já havia sentido alguma coisa e ela respondeu que somente uma vez. Deu **tomichão** nos beijos, deu tomichão nas pontas dos dedos, deu **formidamento** nas pernas. Depois deu tontura, mas tontura **dostosa**, melhor do **te** tontura de vinho. E depois deu uma leseira de mais de **tinze** dias, mas só foi isso **te** deu, se dissesse **te** sentiria mais **alduma toisa** era **potota**. (p. 593)

— Pois bem — voltou o meu interlocutor. — Isso não acontece quando se está diante dessas tais pequenas teses sociais do livro. Ou seja, nem os discursos de Maria da Fé ou Capitão Cavallo, como você já demonstrou, nem determinados discursos do narrador em indireto livre, como pretendo mostrar, se preocupam em singularizar-se lingüisticamente quando estão envolvidos na explicitação de uma dessas pequenas teses sociais.

— É como se houvesse, por parte do autor, uma tal preocupação com a clareza na enunciação dessas teses, que ele prefira sacrificar determinados feítios de linguagem ou mesmo erros de sintaxe e pronúncia que seriam típicos das falas de tal ou tal personagem...

— Sim. E, sacrificando feítios de linguagem, o romance acaba por sacrificar o que ele tem de mais potente, caindo no erro de se tornar, nesses momentos, nada mais que a ficcionalização de um punhado de ideologias, as ideologias do autor... E isso pode ser detectado nalgumas críticas feitas ao livro, no caso, *Viva o povo...*, mas que bem poderiam estender-se a *O feitiço da ilha do Pavão*. Algumas bastante contundentes e com as quais nem eu mesmo concordo,

como é o caso da resenha do *New York Times*, embora concorde parcialmente.

Você certamente leu... Eu estava lendo e...

— Sim, sim — e coloquei as matérias sobre a mesa, para lermos juntos.

(i) ... *the real problems is the characters themselves. Rather than being flashed-out, organic outgrowths of the story, they are stereotypes, inventions in the service of an idea. (...) ... we have a novel of ideas told by a student of history, rather than a story told by a real storyteller.*⁵⁵⁶

(ii) *While worthies such as Patricio and Maria tend somewhat to clichè, most characters, even minor ones, are individualized, sharply drawn and memorable.*⁵⁵⁷

(iii) Maria da Fé, figura inesquecível (...), dá ao romance um certo tom épico. Os seus discursos, às vezes à beira do precipício do retórico e que não excluem o panfletário, têm a beleza e a força das autênticas criações literárias.⁵⁵⁸

— É o Wilson Martins, no entanto — disse ele, segurando uma matéria de jornal —, que resume bem esse desequilíbrio e aponta a sua medida. Para ele, constituem o título, como já mostrei a você, e alguns discursos mal disfarçados a “verruga” panfletária do livro. Ouça:

O romance de João Ubaldo Ribeiro foi escrito por um ideólogo em luta constante contra o romancista ou por um romancista em luta constante contra um ideólogo: a vitória coube à literatura brasileira, porque foi afinal o romancista que se sobrepôs ao ideólogo e o obrigou a escrever um grande romance em lugar do mau panfleto polêmico e simplista **de que restam, aqui e ali, alguns traços inoportunos.**⁵⁵⁹

— E agora lhe dou um exemplo disso tudo — continuou o meu interlocutor, disposto a ilustrar ainda mais a sua observação —: as páginas 482 e 483 dedicam-se ao personagem Zé Popó...

⁵⁵⁶ — Traduzo: “O verdadeiro problema são os personagens eles mesmos. Ao invés de serem arrebatamentos, crescimentos orgânicos dentro da história, eles são estereótipos, invenções a serviço de uma idéia. (...) ... nós temos um romance de idéias contado por um estudante de história, mais do que uma história contada por um escritor de verdade” (Mary MORRIS, “*E Pluribus Brazil*”, *New York Times*, 16 abr. 1989).

⁵⁵⁷ — “Enquanto pesos pesados como Patricio e Maria tendem de alguma maneira ao clichê” — traduziu ele, livremente —, “muitos dos personagens, mesmo os de menor interesse, são individualizados, nitidamente desenhados e memoráveis” (Thomas CHRISTENSEN, “*Brazilian saga — A nation’s soul portrayed on a vast fictional canvas*”, *Chicago Tribune*, 4 abr. 1989).

⁵⁵⁸ José Carlos de VASCONCELOS, “Viva o povo brasileiro e... João Ubaldo Ribeiro”, *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4 fev. 1986.

⁵⁵⁹ Wilson MARTINS, “A matéria brasileira (II)”, *Jornal do Brasil*, 11 mai. 1985.

— É justamente sobre ele que fala o Wilson Martins, em outra matéria, que você, aliás, já citou aqui, mas apenas o trecho final, a respeito da infelicidade do título... Ouça — e li.

Seu livro é um grande romance ideológico, por ser, antes de mais nada, um grande romance literário e, nessas perspectivas, mesmo o que poderia ser um erro técnico em outro contexto é valor homogêneo com a história nas coordenadas que o autor desejou conscientemente estabelecer.

É o que ocorre, por exemplo, com o discurso de Zé Popó de volta do Paraguai ou com o de Maria da Fé no encontro com os oficiais do Exército em Canudos, ou, ainda, com o monólogo interior de Patrício Macário a 30 de junho de 1871. (...) O romancista propõe uma visão ideológica da nossa história, estruturada no populismo e no nacionalismo (valores para ele indistinguíveis e intercambiáveis), o que implica, está claro, o inevitável maniqueísmo romântico na construção dos personagens e o irrealismo historiográfico que ignora, precisamente, o que a história tem... de histórico.⁵⁶⁰

— Sim, sim — disse ele, visivelmente contrariado por eu me ter antecipado.
— Mas você me interrompeu, e bruscamente. Eu ia mencionar, antes que o Wilson Martins o fizesse, o personagem Zé Popó. As páginas 482 e 483 mostram-no a responder a perguntas em uma praça pública; perguntas sobre a sua participação na Guerra do Paraguai. Não há travessões para Zé Popó, não há um discurso direto para Zé Popó. Há o narrador, um narrador em terceira pessoa, que o autor providenciou para falar “em nome de” Zé Popó. E esse narrador exhibe, em seu discurso em indireto livre, alguma incorporação dos modos de falar de Zé Popó?

— Não, não exhibe. É um discurso neutro, correto e claro, sem marcas lingüísticas, um discurso tão-somente ocupado com a explicitação de algumas idéias políticas acerca dos significados daquela guerra. E isso salta aos olhos — disse eu — justamente porque essa não é a característica preponderante desse narrador. Sua marca pessoal é justamente a oposta: trata-se do *narrador sem cabeça*, que está o tempo todo, ou quase todo..., a incorporar um modo alheio de se expressar. O seu discurso indireto livre...

— Deixe-me dizer isto melhor, citando Lúcia Helena, que resumiu bem essa inconstância narrativa — antecipou-se ele, já dono de todo o meu material de imprensa. — “O discurso indireto livre, com que dinamiza processos oníricos belíssimos, também é obscurecido pela preferência em prol do narrador em

⁵⁶⁰ Wilson MARTINS, “A matéria brasileira (I)”, *Jornal do Brasil*, 4 mai. 1985.

terceira pessoa, pelo diálogo construído a partir de soluções previsíveis e consagradas”.⁵⁶¹ — E ele leu um trecho do livro que provavelmente ilustraria esta segunda forma de aparição do narrador:

Não tinha presenciado nenhum dos grandes atos de heroísmo de que tanto se falava desde que a Campanha começara? Tinha, sim, tinha visto muitos atos de valentia e coragem, em ambos os lados. (...) Eram todos heróis e não nasceram heróis, eram gente do povo, gente como a gente da ilha e da Bahia, que também suportava muitas dessas coisas e mais outras, até piores, sem ir à guerra nem ser chamada de heróica. E também foram heróicos os paraguaios. Não tinha ódio aos paraguaios, nem achava que se devia ter ódio deles, pois lutaram pela sua terra como nós lutamos pela nossa. Também os paraguaios eram um povo... (p. 483)

— E por aí vai — disse ele. E concluiu: — *Viva o povo brasileiro* não teria a força e as cores narrativas que tem, caso o narrador se mantivesse fiel a esse tom neutro e coerente por toda a história...

5.6. O NARRADOR DE NOVENTA CABEÇAS: LITERATURA E CONHECIMENTO

— Qual a diferença entre esse narrador de noventa cabeças e o nosso já conhecido *narrador sem cabeça*? Trata-se do mesmo?

— Sim, trata-se do mesmo, mas com a sua característica central, incorporar discursos alheios, levada ao paroxismo. Como eu disse um pouco antes, o narrador incorpora um saber popular, incorpora uma narrativa de conhecimento consensual acerca de assuntos específicos. O efeito desse tipo de procedimento é a presença de uma voz “naturalmente legitimada” a falar de tal e tal tema. Trata-se de uma legitimação conferida pelo tempo, pela tradição e pela experiência. Há uma espécie diferente de saber nesse tipo de narrativa: um saber não-científico, ou seja, não preciso, não verificável e não mensurável. Esse saber pode ser particular e dirigir-se a aspectos circunscritos à vida pessoal de um personagem, ou pode ser mais amplo e referir-se a arsenais maiores de conhecimento. Você não vai me interromper pedindo que eu lhe dê exemplos? — provoqueei.

— Exemplos, por favor... — disse ele, e me ofereceu um cafezinho.

— O romance *Viva o povo...* é farto em exemplos desse tipo. Há aqui, sob uma forma literária, quase que uma espécie de projeto epistemológico subterrâneo

⁵⁶¹ Lúcia HELENA, “Admirável mundo, o do povo”, *Jornal do Brasil*, 15 dez. 1984.

de revelação de culturas brasileiras, em minúsculas e no plural. A entrada em cena, no romance, do personagem Nego Leléu, por exemplo, vai revelar ao leitor um narrador diferente, com um modo de expressar-se e uma visão de mundo sintonizadas com os feitos de Nego Leléu, um narrador desenvolvido especialmente para a descrição desse cativante personagem,⁵⁶² e esse narrador carrega consigo um saber que vem dele e de seu grupo.

— O narrador, mesmo aqui — disse ele —, vai manter aquela sua estratégia que já conhecemos? Ou seja, apresentação dos personagens em abundantes massas de discursos sob a forma do indireto livre e focalização interna quase que constante sobre o personagem descrito? Em suas palavras, narrador em trabalho de incorporação...

— Sim, mas esse narrador, com todas essas características, terá aqui um estatuto conferido pelo tipo de conhecimento que ele possui: quem descreve Nego Leléu é o povo de onde vem Nego Leléu; é alguém que conhece as matreirices de Nego Leléu. Na descrição que realiza do negro liberto Leovigildo, o narrador não está necessariamente incorporando o próprio Leléu, mas alguém de fora e íntimo: um amigo, um observador, uma pessoa do povo, ou então nada mais que um ponto de vista geral.⁵⁶³

⁵⁶² — Tão cativante que nestes termos se expressou o autor desta entrevista, inspirado pelo que lhe disse o escritor. Ouça — e li —: “Nego Leléu chegou de mansinho, para participar de apenas algumas cenas, poucas páginas, quase nada. Foi ficando, ficando. Preencheu uma, duas, três, quatro folhas. Vinha de longe, não era nem para ficar. Mas ficou. Falava muito, e falava bem. Encantou o dono do papel, que não soube como manter Nego Leléu em segundo plano. O sujeito de boa aparência, com jeitão de preto rico e pinta de sabido seduziu o autor da história. Tomou corpo e muitas linhas. E também viveu bastante, perigou até entrar na eternidade, mas morreu menino, empinando pipa. (...) Matar Nego Leléu foi quase um drama. A decisão, tomada pela manhã, precisou de tempo para amadurecer. Naquele dia, ele tinha que sair da história, já estava lá há muito tempo e, afinal, o livro continuava” (Nahima MACIEL, “João Ubaldo Ribeiro: a arte de escrever”, *Correio Braziliense*, 14 set. 1997).

⁵⁶³ — Talvez, e digo isso numa nota, o ponto de vista aqui sobre Leléu seja o do próprio Ubaldo, em primeira mão, uma vez que a sua inspiração para o personagem tenha vindo, concretamente, de um amigo íntimo. Ouça aqui esta resenha de 1984. — E li: — “... Leléu (...) foi um dos poucos personagens (...) a serem descritos (...) a partir de uma pessoa real: o pescador José Raimundo dos Santos, 52 anos, mais conhecido por José de Honorina, amigo do escritor desde a infância” (Mário Sérgio CONTI, “Um brado retumbante”, *Veja*, 19 dez. 1984). E diz o escritor: “... tem uma porção de coisas que o Zé sabe e eu não sei, então fica uma conversa muito rica. Sem charme nenhum, eu aprendo muito com ele, com o discernimento dele. Zé tem a cabeça *feita* desde os sete anos de idade, uma coisa raríssima, e em companhia de Stela de Oxóssi, mãe-de-santo de Caymmi, de Carybe e de Jorge Amado. Pois Zé é um homem importantíssimo que pouco sai de Itaparica. Uma figura que me acrescenta muito...” (Renato SÉRGIO, “João Ubaldo Ribeiro — Um personagem que esqueceu de se incluir num dos seus oito livros...”, *Ele Ela*, texto sem data). E continua: “... me acrescenta muito mais do que certas figuras tidas como orientadoras da cultura brasileira e que na verdade vivem na periferia
(cont.)

— Você quer dizer que um narrador não precisa ser uma consciência? Ele pode ser nada mais que um ponto de vista? — quis saber ele. — Não precisa sequer ser uma pessoa?

— Isso mesmo. Seymour Chatman defende a possibilidade de uma narrativa não ser realizada através de uma mediação humana reconhecível, e ainda diz que o dado da personalidade humana não é uma condição *sine qua non* para a máscara narratológica...⁵⁶⁴ “O narrador”, diz ele, “não precisa ser um ‘alguém’. Toda afirmativa narrativa é proferida por um narrador, e esse narrador pode não ser um ‘alguém’, mas um ‘algo’. O agente da apresentação não precisa ser humano”, conclui Chatman, “para merecer o nome de ‘narrador’”,⁵⁶⁵ mas isso é uma discussão...

— Vamos a ela.

— Já estamos nela... Veja o início do trecho a que me refiro, observe a posição geográfica do narrador, o seu conhecimento específico do valor e das características da vestimenta do negro e a gradual aproximação, espacial e psicológica, que o leitor começa a experimentar em relação a Leléu:

... Quem é aquele que lá vem lá longe, todo serelepe, lépido e fagueiro? Ora se não é Nego Leléu muito bem fatiotado, chapeirão de cor mole, burjaca toda catita, pantalonas mais que galhardas, gravata tipo plastrão, alcobaça repolhuda, camisa de batista fino, ceroulas do melhor algodãozinho, um par de chapins lustrosos pendurado nos dedos, embotadeiras com ligas de cadarço jogadas no ombro — e as piores intenções! (*Viva o povo...*, p. 126)

— A exclamação ao final do trecho — continuei —, uma exclamação que é do narrador e denota um certo entusiasmo de sua parte, pode sugerir a presença de um interlocutor, o leitor, a quem se dirige o narrador no intuito de descrever, o mais fielmente possível, o personagem que ora se apresenta. Há ao longo dessa grande fala de abertura outras marcas da presença desse interlocutor, as sentenças

de alguma coisa européia que chegou aqui, escorregou e foi mal digerida” (Renato SÉRGIO, “João Ubaldo Ribeiro — Um *best seller* desabafa: ‘A qualidade de vida das grandes cidades não me diz nada’”, **Manchete**, 19 out. 1985).

⁵⁶⁴ — Traduzi livremente deste original: “... a kind of narration that is not performed by a recognizably human agency. I argue that human personality is not a *sine qua non* for narratorhood” (Seymour CHATMAN, “The Literary Narrator” (p. 109-123), in *Coming to Terms — The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990, p. 115).

⁵⁶⁵ No original: “But the narrator need not to be a ‘someone’. Every narrative statement is presented by a narrator, and the narrator may be not a someone, but a something. The agent of presentation need not be human to merit the name ‘narrator’” (*id.*, p. 116).

“Podem crer!”, “... é o que estou lhe dizendo!” e “... meu amigo, o que é que está pensando?” (p. 128). Esse interlocutor, que é imaginário, tal como no caso de *Grande Sertão: veredas*, não se manifesta nunca. O narrador, que vê Leléu à sua frente, conhece-o muito bem, e também às suas graças e artimanhas, e deixa isso claro. Veja: “Quem visse assim sua marcha altiva e sua roupa airosa podia pensar que era um negreiro preto muito rico (...). Mas não, era Nego Leléu ensaiando sua cara de inocente” (p. 126-127).

— Não consigo ver esse narrador externo incorporando uma “pessoa do povo” ou “algo abstrato” relacionado a um saber popular...; consigo ver apenas uma incorporação de Leléu pelo narrador...

— Não, não. Se fosse um narrador focalizado apenas em Leléu e nos seus pensamentos, não haveria a necessidade de esse trecho seguinte existir, uma vez que Leléu não ficaria a revelar a si mesmo o que ele mesmo já sabe. Está claro que temos aqui um narrador preocupado em revelar ao seu interlocutor imaginário, o leitor, um universo: o universo, a vida e as conquistas de Leléu. Veja o trecho: “Nego Leléu ficou forro por testamento de um português de Salinas de Margarida, não quiseram libertar, olhavam para o papel e liam mentiras que não estavam escritas nele” (p. 127-128). Não é Leléu e nem tampouco um narrador focalizado em Leléu, que está a dizer isso...

— Hum... — fez ele. — E que conhecimento veiculado é esse que se percebe das palavras desse narrador? Onde está esse saber de que você falou?

— Vejo aí nesse grande trecho de apresentação do Nego Leléu um conhecimento do que significa levar a vida tal qual Nego Leléu a leva.

— Não entendi.

— O narrador, sendo ele uma figura do povo de Leléu, conhece muito bem as possibilidades materiais de sua gente para saber que Leléu estava naquele dia bem vestido e vestido como um negro liberto que tem lá o seu dinheiro guardado, e muito bem guardado, “num lugar marcado que só ele sabia” (p. 128). O narrador, sendo ele uma figura do povo de Leléu — continuei —, conhece muito bem as graças que fazem os negros, a “graça da bochecha de abóbora”, a “graça da risada” e a “graça do velho africano bem velhote” (p. 127), para agradar às crianças e assim ser bem recebido nos locais propícios a bons negócios. O narrador, sendo ele uma figura do povo de Leléu, sabe muito bem do valor de se dormir com uma professora parda, velha e surda, casar com ela, montar casa, lhe

dar “bom serviço de marido três vezes por semana senão mais” (p. 128) e assim aprender a ler e a contar para subir na vida e ser alguém; sabe do valor de se ficar amigo de coronel, de se formar oficial alfaiate, de ter negros libertos trabalhando na oficina, de fechar luto quando a mulher morre, de arranjar mulher dama para os ricos, de montar um prostíbulo, de louvar e sempre paparicar Perilo Ambrósio e sua mulher Antônia Vitória, de fazer sempre o que esperam dele, Leléu, que faça; do valor, enfim — eu disse —, de ter conduzido todos os seus negócios da exata maneira como Leléu os conduziu, e não de outra.

— O narrador, sendo ele uma figura do povo de Leléu, sabe muito bem do valor de se ter aprendido, na vida, “ser a subserviência um trabalho”, como bem disse a Eneida Leal Cunha; “o mais produtivo trabalho disponível aos negros”⁵⁶⁶ — citou o meu interlocutor, acho que dessa vez plenamente convencido da minha idéia. — Trata-se — continuou ele — de um conhecimento acerca do que é necessário a um negro alforriado para conseguir ser um pouco mais que um negro alforriado... Sim, é isso. Veja aqui o que diz o narrador nesse trecho: “Tudo neste mundo se consegue com trabalho e quem é preto consegue menos com muito mais trabalho...” (p. 127).

— Veja aqui agora o exemplo de um saber mais amplo e impessoal do narrador, mas um saber oriundo de uma vivência junto aos elementos do conhecimento que estruturam esse saber: o sexo entre as baleias. Quem narra está narrando o que ouviu falar, o que viu ou o que lhe contaram gerações a fio; não o que estudou ou aprendeu nos livros... O narrador é antes um observador e um ouvinte do que vê e lhe conta o povo do lugar.⁵⁶⁷

... As baleias, das grandes e das pequenas, de qualquer das muitas famílias e raças que todo ano aqui passeiam e são caçadas, não casam como os outros peixes. (...) não o peixe baleia, que quando se enamora primeiro canta e assovia (...). E também se lamenta no meio das canções, **ouvindo-se cada hora seus gemidos de paixão**, a música de toda noite nesta época do ano. **Assim do alto e de longe**, vê-se chispando pela flor d’água uma baleia, mas depois vê-se que são duas. E que vão tão juntas e harmonizadas que **parecem um só bicho** (...), **espelhando o sol nos couros azulados**. Como, nos dias mais frios, seus esguichos se aglutinam em gotinhas vaporosas que viram rodas de arco-íris contra a luz, acha o povo que as baleias noivas constroem assim suas grinaldas e anunciam às outras o casamento. (*Viva o povo...*, p. 131-132)

⁵⁶⁶ “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 196.

⁵⁶⁷ — “... para João Ubaldo” — e o meu interlocutor me interrompeu —, “o escritor, antes de saber escrever” disse José CASTELLO, “tem que saber ouvir” (“Com os olhos do povo — O escritor João Ubaldo e seu novo romance”, *IstoÉ*, 19 dez. 1984).

— É um trecho bonito... — disse o meu interlocutor.

— Fica mais bonito ainda depois, quando há a descrição do ato amoroso propriamente dito: a “grande pilastra colorida” como “um mastro festeiro” saindo “das dobras da barriga dele” e a baleia fêmea com suas próprias dobras se entreabrindo “em vermelhos, roxos, brancos e violetas latejantes” (p. 132). Há duas observações a serem feitas aqui: a primeira diz respeito a algo que falei a você bem antes e que ainda pretendo desenvolver mais à frente, sobre a “onisciência relativa” do narrador. Observe pelos trechos que eu realcei que o narrador não está, contrariamente ao tom dessa descrição, que pediria total onisciência... que o narrador não está de posse de todos os ângulos de visão: ele não está debaixo d’água; está fora d’água e consegue ver as baleias apenas quando emergem. Aquilo que ele descreve sem ver não passa de uma dedução fantasiosa, como é o caso da descrição dos órgãos sexuais das duas baleias.

— Isso me lembrou o início daquele livro do Peter Benchley: *Tubarão*. Você leu?

— Não, não li — e fiz cara de pouco caso.

— Não seja preconceituoso... — disse ele, e eu enrubesci. — Veja este início. Dou-lhe esse exemplo para servir de contraste entre um narrador parcialmente ciente, caso de Ubaldo, e um onisciente de fato. O narrador de Benchley não está fora, mas ao lado do peixe. Ouça — e ele pegou o livro de uma estante mais recuada.

... O imenso peixe deslocava-se (...) pelo mar noturno, impulsionado por movimentos curtos do rabo em forma de crescente. A boca estava aberta apenas o suficiente para permitir que um jato de água lhe passasse pelas guelras. Quase não havia outro movimento: apenas uma correção ocasional do curso, aparentemente a esmo, pelo ligeiro levantar ou abaixar da barbatana peitoral, (...). Os olhos nada viam na escuridão e os outros sentidos não transmitiam nada de extraordinário ao cérebro pequeno e primitivo. O peixe poderia estar adormecido, se não fosse pelo movimento determinado por incontáveis milhões de anos (...). Carecendo da bexiga de flutuação (...) e das abas móveis para fazer a água rica em oxigênio passar pelas suas guelras, ele só podia sobreviver deslocando-se. Se parasse, iria para o fundo (...) e morreria de anoxia.⁵⁶⁸

⁵⁶⁸ Peter BENCHLEY, *Tubarão*, São Paulo, Círculo do Livro, 1975, p. 9.

— Sim — eu disse. — O narrador de *Tubarão* não é apenas onisciente, mas infalível. Não há qualquer hesitação em sua narrativa: ele sabe, e sabe que sabe, e o que faz é comunicar ao leitor a sua ciência. O narrador de João Ubaldo Ribeiro é tudo, menos um convicto. O início do romance *O sorriso do lagarto*, de 1989, é paradigmático dessa cautela narrativa diante dos eventos: “Talvez isto não fique claro ainda por muito tempo, mas o exame consciencioso dos fatos que levaram aos acontecimentos principais deste relato mostra que sua primeira cena se desenrolou em data já um pouco distante, sem que ninguém então pudesse saber o que pressagiava” (p. 9); bem como o início do próprio *Viva o povo...*: “Contudo, nunca foi bem estabelecida a primeira encarnação do Alferes José Francisco Brandão Galvão, agora em pé na brisa da Ponta das Baleias...” (p. 9).

— Você disse que tinha duas observações a fazer sobre a descrição do amor entre as baleias... Qual a segunda?

— A segunda vai por aqui: o narrador desse trecho também faz as vezes de um homem do povo, talvez um pouco mais instruído, dadas as palavras que usa, mas o seu conhecimento é adquirido pela observação daquilo que está a descrever. O que eu falei antes sobre a descrição das conquistas de Nego Leléu também aqui se aplica, ainda mais certamente: há na literatura de João Ubaldo Ribeiro um projeto epistemológico subterrâneo de revelação e veiculação de saberes — eu disse mais uma vez, com uma dramaticidade talvez exagerada...

— De saberes... — fez o meu interlocutor, desconfiado. E, de repente, pareceu lembrar-se de algo: — Lembrei-me de algo que declarou o José Saramago acerca disso: “Com petulância de romancista, escrevi uma vez que a melhor maneira de explicar as coisas ainda é a metáfora, isto é dizer uma coisa por outra”.⁵⁶⁹ Creio que isso faz eco ao que você está dizendo...

— Faz, sim. O próprio João Ubaldo diz que o escritor de ficção “não tem de ser analítico, não tem de ser crítico, não tem de confiar na racionalidade”, e continua:

— ... e, com isso, evita dúvidas secretas e suarentas, dúvidas mal seguradas por bulas de remédios (...), dúvidas de quem, por algum motivo muito irracional, tem de segurar-se na razão e em uma ou mais formas de a razão organizar-se.

⁵⁶⁹ José SARAMAGO, “O tempo e a história”, *Jornal de Letras*, 27 jan. 1999, citado por Rita OLIVIERI-GODET, Université de Paris 8, “Memória, história e ficção em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro”, in <http://www.geocities.com/ail_br/memoriahistoriaficcaoemviva.html>, acesso em 18 out. 2005.

Enfim, são coisas loucas, epistemológicas, que me dá vontade de falar e me fazem lembrar meu amigo Glauber, cuja palavra favorita era (...) “epistemologia”. (...) E quando o sujeito consegue ser absolutamente “sujeito” (no sentido epistemológico, viva Glauber, que saudade!), como é o caso do ficcionista, este sujeito, se é potente, vence o absurdo, a ponto de não mais notá-lo.⁵⁷⁰

— Ele acredita que o escritor... — e continuei a ler.

— ... manipula (...) uma forma de conhecimento meio capeta, tão capeta que não é redutível às categorias elementares do chamado método científico (...). Então o sujeito pode contestar a “objetividade” do que o escritor faz, mas não pode contestar o fato de que, “objetivo” ou não, o que o escritor faz é uma forma de conhecimento da realidade, e, muitas vezes, essa forma é privilegiada sobre as formas “científicas”.⁵⁷¹

— Umberto Eco vai, não numa direção contrária a esse pensamento de Ubaldo, mas eu diria que uma direção paralela, não apenas chamando essa forma de conhecimento de forma “metafórica de conhecimento”, como também alinhando os pontos de vista sobre a realidade, proporcionados pela arte e pela ciência ao longo da História — disse ele.

— Não é à toa que a epígrafe de *Viva o povo...* é, de uma ponta a outra, nietzscheana... “O segredo da verdade é o seguinte” — li —: “não existem fatos, só existem histórias”.⁵⁷²

— Ouça — e ele retirou das estantes a *Obra aberta*, de Eco.

... é sempre arriscado sustentar que a metáfora ou o símbolo poético, a realidade sonora ou a forma plástica constituem instrumentos de conhecimento do real mais profundos do que os instrumentos proporcionados pela lógica. O conhecimento do mundo tem na ciência seu canal autorizado, e toda aspiração do artista à vidência (...) contém sempre algo de equívoco. A arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo (...). Entretanto, toda forma artística pode (...) ser encarada, senão como substituto do conhecimento científico, como *metáfora epistemológica*: isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete (...) o modo pelo qual a ciência ou (...) a cultura da época vêm a realidade.⁵⁷³

⁵⁷⁰ Entrevista, João Ubaldo RIBEIRO, arquivo da Ed. Nova Fronteira.

⁵⁷¹ *Id.*

⁵⁷² — “Essa minha frase não tem nada de original”, disse João Ubaldo Ribeiro. “É uma constatação. Cada sujeito da História vê a realidade de acordo com determinantes de classe, de profissão, formação. Várias influências socialmente adquiridas. De certa maneira, alguns fatos da História do Brasil não aconteceram realmente como aprendemos na escola” (Márcio VASSALO, “A palavra é imortal”, *Lector*, 1997).

⁵⁷³ “A poética da obra aberta” (p. 37-66), in *Obra aberta*, São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 54-55.

— Parece que estamos a ver João Ubaldo Ribeiro e Umberto Eco envolvidos numa discussão — disse eu. — E Ubaldo está fazendo mais do que o papel do artista; ele está fazendo o papel do artista que teoriza sobre a própria arte, ao passo que Eco, o papel do teórico que se coloca no papel do artista que defende um novo *status* para a sua arte; um *status* que pode ultrapassar o artístico em direção ao epistemológico...

— Você diria que essa opção, na obra de Ubaldo, pela literatura como orientadora do conhecimento, em detrimento de discursos mais científicos oriundos de outras áreas, pode ser a consequência de uma feição que teve o meio intelectual brasileiro principalmente no século XIX e início do XX?

— Desenvolva.

— Disse isso pensando no Antonio Candido, para quem “as melhores expressões do pensamento e da sensibilidade têm quase sempre assumido, no Brasil, forma literária”,⁵⁷⁴ e ele se refere não apenas à parte estritamente literária, e cita José de Alencar, Machado e Graciliano, como as de formato histórico-sociológico, como Euclides da Cunha e Gilberto Freire. — Eu não disse nada, e ele continuou: — Veja bem, eu não estou querendo criar aqui um padrão para aquilo que vamos descobrindo pelo meio do caminho. Não. Apenas percebo que Ubaldo pode ser um herdeiro desse modo de interpretar o mundo à volta.

— Sim, mas ele faz literatura, e é claro que todas as suas convicções filosóficas, as suas idéias políticas e as suas maneiras de ver a vida se materializam, quando efetivamente se materializam..., através de sua prosa literária, porque é isso o que ele predominantemente faz. Contudo — continuei —, o que ele diz em entrevistas, em crônicas e em artigos também não deixa de ser uma via de entendimento de sua obra, como você mesmo apontou em algum momento de nossa conversa... Ou fui eu que apontei. Já não me lembro...

— Claro, claro! — disse ele. — Mas em tudo o que ele diz há essa postura... Essa que você apontou sobre a arte como via alternativa, mas não menor, de conhecimento. Ouça: “A literatura”, diz o Antonio Candido, para ficarmos aqui mais um pouco, permitiu e forçou “a proeminência da interpretação poética da descrição

⁵⁷⁴ “Literatura e Cultura, de 1900 a 1945” (p. 109-138), in *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1985, p. 130.

subjetiva, da técnica metafórica (da *visão*, numa palavra), sobre a interpretação racional, a descrição científica, o estilo direto (ou seja, o *conhecimento*)”.⁵⁷⁵

— Essas palavras do Candido estão focando uma outra época... — comecei, percebendo que o meu interlocutor é que estava, afinal, guiando a nossa conversa, o que não era mau...

— Não — reagiu ele, mais destemperado do que seria o razoável. — Não me venha dizer que o Antonio Candido está se referindo a uma outra época e escrevendo em uma outra época, que isso eu já sei, porque sei ler, e sei contar. Eu o citei aqui porque, pelo que vi no que você disse sobre Ubaldo, há naquilo que o Candido apontou sobre os nossos círculos intelectuais no final do século XVIII e início do XIX uma concepção de conhecimento que é esta: e o cito novamente: “... o espírito da burguesia brasileira se desenvolveu sob influxos predominantemente literários, e a sua maneira de interpretar o mundo circundante foi estilizada em termos, não de ciência, filosofia ou técnica, mas de literatura”.⁵⁷⁶

— Você disse muito bem... Deixe-me dar um outro exemplo retirado de *Viva o povo...* — pedi, quase sem graça por retomar o fio. — As páginas 248, 249 e 250 dedicam-se a uma espécie de digressão sobre o bicho tatu. Menciona o narrador que pouco se sabe sobre o tatu, embora muito se diga que o que se deve saber sobre o tatu é que ele cava buracos. E, partindo da constatação dessa ignorância inicial, desata o narrador a demonstrar que quase ninguém sabe nada sobre o tatu, somente o povo que lida com tatus e provavelmente os especialistas que se dedicam a estudá-los. E muitas informações são transmitidas sob a forma de um discurso pouco comprometido com a verificabilidade e com a precisão: os hábitos alimentares de cada tipo de tatu, suas formas, suas cores e seus gostos. As informações são entremeadas com referências ao que diz ou não diz a gente do lugar e com juízos de valor do próprio narrador, que se coloca numa posição de mediador entre o leitor e o povo da Ilha.

— Mostre-me esse discurso “epistemológico” sobre o tatu. Mostre-o em funcionamento — pediu-me o meu interlocutor, tentando disfarçar um sorriso.

— Sim, veja: “O tatu não tem dentes. Quer dizer, bem olhado tem, não na frente da boca mas atrás, umas nonadinhas que nem dentes se afiguram

⁵⁷⁵ *Id.*, p. 131.

⁵⁷⁶ *Id.*, p. 133.

propriamente ser” (p. 248). Você vê aqui uma afirmação categórica, característica do discurso científico, e, logo em seguida, a sua negação já num discurso coloquial, cheio de meios termos. Há dentes? Não há dentes? Sim, há dentes, mas não na frente, e sim atrás, e mesmo assim não são dentes, mas coisinhas pequenas. Então não há dentes... Em seguida diz que o tatu não morde, mas mastiga. E mais abaixo o narrador diz: “Há muitas raças de tatu na ilha, caçando-se mais notadamente o chamado tatu-galinha, que é o tatu verdadeiro, como diz o povo” (p. 249). Este “como diz o povo” atenua a peremptoriedade da afirmação anterior, sobre ser o tatu-galinha um tatu verdadeiro, assertiva pouco científica, uma vez que todos os tatus são tatus e, logo, são verdadeiros...

— João Ubaldo diz que o artista tem de ser ininteligível — citou o meu interlocutor, que não estava lá muito interessado em tatus e começou a ler um texto que retirou de minhas mãos —, “... fecundamente ininteligível, pois a ambigüidade é a força da arte. O artista pode utilizar uma distinção de Dilthey, feita a propósito de ciências humanas e ciências ‘naturais’ ou ‘exatas’. Estas explicam, aquelas compreendem. O artista, bem ou mal, compreende”,⁵⁷⁷ diz ele aqui nessa entrevista.⁵⁷⁸ E com isso chegamos à defesa de uma outra legitimidade para o conhecimento, a firmar-se ao longo de duas vias comumente negligenciadas por razões mais que evidentes: o conhecimento pela via da arte e o conhecimento pela via de um saber popular.

— Sim. E bem mais à frente observamos que todo o conhecimento acerca do bicho tatu estava sendo veiculado a partir de uma origem: o personagem Luiz Tatu, homem do povo, caçador pobre e sem ciência, mas um profundo conhecedor de tudo o que dizia respeito ao tatu, e isso a um tal ponto que o próprio Luiz Tatu ia aos poucos, como notava Leléu, transformando-se ele mesmo em um tatu, “de tanto comer tatu, falar em tatu e até conversar com tatu” (p. 251). Veja —

⁵⁷⁷ Entrevista, João Ubaldo RIBEIRO, arquivo da Ed. Nova Fronteira.

⁵⁷⁸ — E diz também — completou o meu interlocutor, em nota —, diz em outra entrevista, em que parece estar ainda mais convicto: “A literatura, como suas artes, é renitente e resiste aos repetidos anúncios de sua morte (...). (...) Ninguém sabe de merda nenhuma, esta é que é a verdade, todos temos epifanias e caminhos abertos para saber onde fica o absoluto. (...) Os artistas preservamos o sagrado direito do homem ao delírio, e já sofremos o bastante com isso, para que a carece crítica nos queira submeter ao escruciente processo de dissecação e redução a categorias manejáveis. A comunidade nos devia defender. Sem nós — e principalmente sem Nelson Gonçalves —, ela estaria [trecho censurado]. Sem os artistas, onde ficaram todos? (“João Ubaldo Ribeiro solta o verbo”, *Jornal da Bahia*, 17 e 18 fev. 1985).

continuei — como o narrador desvenda a origem de seu conhecimento, apontando o verdadeiro responsável por aquilo que, acreditávamos, era acervo seu, de origem indefinível: “Toda esta ciência e arte do tatu, mais muitas outras observações da Filosofia da Caça e do Alimento, foi Nego Leléu obrigado a escutar com grande paciência nas palavras de Luiz Tatu” (p. 250).

— Há mais exemplos?

— Há, sim, e dou-lhe dois, mas desta vez não teremos a possibilidade de indicar uma origem para o conhecimento veiculado. Podemos observar aqui o narrador diante de um pequeno impasse epistemológico... E veja que mais uma vez o narrador se vai valer de sua forma de narrar para deixar evidentes a dúvida e os desacordos quanto a uma questão muito importante: o cozimento do peixe baiacu. Veja que o narrador não diz com clareza que não há certezas acerca do cozimento do bicho e nem, o que seria esperado, apresenta personagens a falar em discurso direto acerca das controvérsias quanto ao preparo do peixe. A controvérsia está embutida na forma de narrar. O narrador incorpora os desacordos à sua própria maneira de expor a questão, transformando em linguagem, uma linguagem vacilante, a própria idéia da falta de consenso quanto ao assunto.

— É como se ele próprio, o *narrador sem cabeça*, se transformasse na questão que é objeto de sua narrativa?

— Sim. Ouça:

... o baiacu é também venenoso, costumando matar com rapidez quem o come sem saber tratá-lo. Felizmente, existe quem saiba tratá-lo com competência. Basta, por exemplo, remover a pele. Não, não basta remover a pele, a pele não tem veneno, há até gente que come a pele. O problema é o umbigo. O baiacu tem aquele umbiguinho encaroçado e é ali que está o veneno (...). É bem verdade que na cabeça é que pode estar a sede da peçonha, de forma que o mais seguro talvez seja jogar a cabeça fora. Claro que é bem possível assistir razão aos que afirmam que o veneno está em todo o peixe, mas o cozimento longo em panela destapada faz com que ele vire fumaça e vá embora. Não, não, a questão é outra, é a lua, pois não passa de arrematada loucura comer baiacu na lua cheia (...). Que lua, que nada, o segredo é o mês... (p. 589-590)⁵⁷⁹

⁵⁷⁹ — João Ubaldo explora a mesma brincadeira de ir adotando, sucessivamente, variadas “certezas” acerca da origem do “mal do baiacu” na crônica “Os comedores de baiacu” (**O Globo**, 30 out. 1983, reunida no livro *Arte e ciência de roubar galinha*, *op. cit.*, p. 45-49), tendo Luiz Cuiúba e Sete Ratos, personagens de Itaparica, como os supostos detentores do saber acerca do misterioso peixe. Os mistérios a envolver o preparo do baiacu são também invocados nas crônicas “Mangia che ti fa bene” (p. 127-132), do *Sempre aos domingos*, *op. cit.*, p. 130; na referência à morte de Vaza-Maré, provavelmente graças a “uma moqueca de baiacu malpreparada”, em “O dia em que o diabão levantou a saia da Viúva Martins” (**O**

— Eu disse a você que não podemos indicar uma origem para o conhecimento veiculado. Há, sim, uma origem, mas ela se encontra fora da diegese: num conhecimento popular, e polêmico, acerca do baiacu e, neste segundo exemplo que lhe darei agora, numa experiência de escrita e observação que encontramos com facilidade numa determinada idéia de escritor — disse eu —, que é a idéia de escritor que João Ubaldo gosta de relacionar ao seu narrador: a condição de “intérprete de seu povo e do seu tempo”.⁵⁸⁰

— ... condição que também gosta de incorporar para si mesmo como escritor e na qual se sente à vontade — interrompeu-me ele.

— Não sei... Veremos isso à frente...⁵⁸¹ Este segundo exemplo, de todo modo, eu tiro d*O feitiço da ilha do Pavão*. Ouça:

Não se deve rir da desgraça alheia, nem fazer pouco caso dos desventurados, até porque aquilo que a um vitima sói muitas vezes sobrevir a outro, não raro piormente. (...) São tantas as penas inventariadas nos infernos, obrigatoriamente pagas por pecados e más ações (...), que **livros com mais de cem vezes as páginas deste cá, o qual tão desutilmente vos ocupa**, não seriam bastantes para conter-lhes os resumos. Mas, desde o começo do mundo, o vizinho ri do vizinho quando devera chorar, ou chora quando rir devera (...). (...) Rimos do que aflige o outro, mas sabemos que o outro entre os outros virá a rir de nós (...). Portanto, ao rir do outro, rimos de nós mesmos (...). **O mundo é perfeito,**⁵⁸² **já diziam os antigos, e com eles nos vemos obrigados a concordar**, eis que, se tudo se passasse como quer cada um de nós, não duraria este mesmo mundo mais do que três peidos de mula... (*O feitiço da ilha...*, p. 241-242, realcei)⁵⁸³

Globo, 19 jan. 1986, em *Arte e ciência de roubar galinha*, p. 169-173); e ainda em “Noble na peixarada” (**O Globo**, 12 out. 1986, *idem*, p. 217-221, p. 219).

⁵⁸⁰ Expressão utilizada por Eduardo MARETTI, “Ciências *versus* religião na Bahia de João Ubaldo”, **O Estado de S. Paulo**, 16 nov. 1989.

⁵⁸¹ Ver Capítulo 6: “Ubaldo Amado”, p. 407.

⁵⁸² — E João Ubaldo vai retomar essa frase na epígrafe do romance *Miséria e grandeza do amor de Benedita* — lembrei. E li: — “O mundo é perfeito, disse Benebê no Bar de Espanha, e todos ficaram pensativos”. Todos, tal como o narrador d*O feitiço da ilha...*, concordaram, ou seja, “ficaram pensativos”...

⁵⁸³ — O romance *O feitiço da ilha do Pavão* apresenta numerosos exemplos, através da fala do narrador, da utilização desse estoque compartilhado de ditos e desditos populares — disse eu, salientando que o mais longo e de mais fôlego talvez seja o próprio início do livro, onde se empreende a descrição minuciosa do lugar simbólico ocupado pela ilha do Pavão na mente dos habitantes do continente: “Ninguém fala nesse pavão ruante e, na verdade, não se fala na ilha do Pavão. (...) O forasteiro que perguntar por ela receberá como resposta **um sorriso e o menear de cabeça reservado às perguntas insensatas**. (...) **Não se pode negar que a verdade é distinta para cada um e talvez estejam certos os que sustentam que este mundo não passa de miragem e, portanto, pode ser isso ou aquilo, segundo quem olha e pensa**” (*O feitiço da ilha...*, p. 9-10, realcei).

— Eu estou vendo aqui — apontou o meu atentíssimo interlocutor uma página do *Viva o povo...* — uma espécie de teorização sobre essa idéia bastante defendida pelo Ubaldo e que você mencionou antes. Esse trecho, aliás, é daqueles que eu definiria como trecho engajado — e abrimos na página 318, no trecho apontado por ele. — Através da personagem Dafé ainda menininha, o narrador, ou melhor, Ubaldo, que, já vimos, também é Maria da Fé, veicula a sua tese de duas pontas: a da arte como uma forma de conhecimento não-mensurável e a do conhecimento como uma forma de arte, distante, portanto, de uma formalização acadêmica; distante, portanto, de uma tendência à elitização. Veja — disse ele. — Leia você — e eu li.

... Dafé se admirou de ver 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 (...). Quantos estudos não haveria ali, como ficavam todos bonitos fazendo ali suas tarefas, agora também ela ia ser pescadora! Até pouquinho, estivera meio convencida, porque ia ser professora e portanto sabia muito mais coisas do que todos eles juntos, mas se via que não era assim. Tinha gente que pescava o peixe, gente que plantava a verdura, gente que fiava o pano, gente que trabalhava a madeira, gente de toda espécie, e tudo isso requeria grande conhecimento e muitas coisas por dentro e por trás desse conhecimento (...). (p. 318)

5.7. A “ONISCIÊNCIA RELATIVA”

— Esse assunto da onisciência relativa merece mais atenção de nossa parte. Há um jogo entre o sabido e o insabido a permear todo o romance *Viva o povo brasileiro*.

— Deixe-me antecipar a sua idéia: é possível afirmar que o narrador, na sua condição de narrador onisciente, brinca com o leitor, escamoteando informações que, em nome de uma dinâmica de suspense e tensão, necessária ao romance, somente mais tarde serão reveladas? Ou, em outras palavras — concluiu o meu apressado interlocutor —, estamos aqui desenvolvendo uma outra característica de nosso *narrador sem cabeça*: ele não é confiável, se é que algum narrador o é...

— Não, meu caro — e cocei a cabeça. — Você infelizmente não pegou a idéia. Isso que você disse poderia ser dito em relação a um modelo narrativo clássico, com onisciência típica, e toda onisciência típica é, ou pode ser, “traíçoeira”. O *narrador sem cabeça* de *Viva o povo...* e também dO sorriso do

lagarto, dois romances em que esse narrador está todo o tempo a “passear” entre as consciências de seus personagens, esse narrador, dizia eu, é onisciente apenas no âmbito do personagem que está incorporando ou cujos movimentos está descrevendo de perto. Veja este momento: o leitor já tinha sido apresentado à personagem Ana Clara, de *O sorriso do lagarto*, mas, mesmo assim, diante da cena em que uma tartaruga é destripada em praça pública, o narrador, incorporado que estava em João Pedroso, narra, em indireto livre, o que se segue, e em nenhum momento traz à tona o nome que em outros trechos já tinha referido: o nome de Ana Clara. O narrador só vai nomeá-la dentro de sua própria narração algumas páginas à frente, quando uma outra personagem, Bebel, a chama, enfim, pelo nome. A partir desse ponto, como se o narrador tivesse acabado ser, de certo modo, apresentado à personagem, o nome “Ana Clara” começa então a aparecer. O narrador passa conhecer o nome da mulher no exato instante em que o personagem João Pedroso ouve a amiga chamar por ela. Depois de muitos “disse ela” e “disse a mulher”, surge o nome. O narrador é o mesmo? Quantos narradores há em *O sorriso do lagarto*?

— Que horror! — disse **uma mulher** atrás de João Pedroso. — E não é proibido matar tartaruga?

Voz de gente de fora, voz de turista, levemente afetada, mas não desagradável. Ele virou-se, levantando um pouco a aba do chapéu, e viu **uma mulher** de trinta e poucos anos, de bermudas folgadas, blusa amarrada na barriga (...).

(...)

... e **ela** olhou para João Pedroso, como se esperasse que ele se apresentasse.

(...)

(...)

[Bebel] — Ah, não sei, Ana Clara e eu fizemos tantos planos, que é que você acha, Aninha?

— Passeio por passeio, o melhor é ir à praia (...) — **disse Ana Clara**, olhando novamente para João Pedroso (...). (*O sorriso do lagarto*, p. 79-83)

— Mas isso que você está me dizendo é o efeito, é o efeito da artimanha narrativa! — disse ele. — Temos a impressão de que o narrador não sabe, mas ele sabe, ora!... Você está demasiadamente preso ao texto. Veja este caso aqui — e pegou o *Viva o povo*... — As páginas 161 a 164 dedicam-se a revelar ao leitor os detalhes da situação física do Barão de Pirapuama: sua doença misteriosa, os esforços do médico Justino José em encontrar uma explicação, as “bostas presas” do paciente, agravadas pelo seu incurável apetite, suas chagas e seu mau-humor crescente...

— Eu ia justamente citar esse exemplo...

— Mas agora me deixe continuar. Observe que nós já sabemos que o Barão iria ser envenenado, porque o próprio narrador disse isso quando descreveu o escravo Budião saindo dos matos com um punhado de ervas malélicas apanhadas para esse fim. Se o narrador não menciona que a causa da doença é o trabalho de envenenamento dos negros, é porque isso o leitor já sabe, ou já deduziu, e não porque o narrador não saiba...

— O narrador só sabe aquilo que sabe o personagem que está sendo incorporado. Se está incorporando Maria da Fé, no exato instante em que ela entra no quartinho fechado onde está preso o tenente Patrício Macário e onde não há mais ninguém, senão os dois — eu disse —, o narrador é então capaz de revelar ao leitor que “Ela parou junto ao catre, (...) fechou os olhos um instante (...). O coração disparando, (...) curvou-se para ele, tão belo e forte (...), levantou o lençol”. Se está incorporando todo o seu bando que ficou de fora e não entrou no dito quartinho, o narrador então pergunta: “O que ela fez em seguida?”. E ele mesmo responde: “Ninguém sabe. O que se sabe é que saiu dali algum tempo depois com um ar quase maroto” (*Viva o povo...*, p. 404).

— Você está aqui postulando a existência de um narrador sincero?

— Sim. A sua narrativa da agonia do Barão, por exemplo, é, pese-se a palavra, “sincera”, na medida em que toda a focalização se dá pela ótica da baronesa e pela ótica do cirurgião Justino José, que nada sabem. O narrador descreve o desânimo geral e dá um certo relevo à figura de Merinha, escrava de nome Emerenciana, bastante carinhosa e paciente com o seu Nhozinho. A sua descrição do comportamento de Merinha é legítima, porque se trata daquilo que vêem a baronesa, o cirurgião e os outros membros da casa, **todos ignorantes do que realmente acontecia**. Mas observe que o narrador não diz isso: que todos estão ignorantes do que **realmente acontecia**. Se estivéssemos diante de um narrador onisciente clássico, nós teríamos essa informação e seríamos alçados, como leitores, a um patamar de ciência semelhante ao do narrador: seríamos, por nossa vez, leitores oniscientes e cúmplices, ou então, o que é de certa maneira uma espécie de conhecimento, o conhecimento da própria ignorância: saberíamos, pelo narrador, que há algo de podre no reino do Barão, mas nem isso o narrador nos diz, e por quê?

— Porque ele também não sabe?

— Sim, porque ele também não sabe. Aqui, neste caso, e diversamente do que diz o professor Ronaldo Costa Fernandes em seu livro sobre o narrador —

continuei —, o narrador não sabe. Ele narra, mas não sabe. “Quem se propõe a narrar é porque teve uma experiência anterior de compreensão de determinado fato. Ninguém narra sem saber”,⁵⁸⁴ diz ele. Pois o nosso *narrador sem cabeça* narra, sim, sem saber. Somente mais tarde nós iremos saber, juntamente com o narrador, que Merinha, na outra casa, a do continente, está entregue à tarefa quotidiana de continuar praticando o envenenamento do Barão. E saberemos disso quando o narrador estiver incorporando, em discurso indireto livre, os artífices do plano de envenenamento: Budião e Feliciano, que sabiam não haver na “Armação quem pudesse prosseguir no serviço que Merinha vinha fazendo com tal eficiência que as notícias da moléstia do Barão chegavam (...) à Armação (...) já o desenganando” (p. 176). Como nem a baronesa nem o cirurgião sabem da conspiração e de seu alcance, e isso você precisa entender, o narrador também não sabe. Quando, no *sorriso do lagarto*, personagem Ângelo Marcos encontra os cadernos secretos de sua mulher, Ana Clara; cadernos em que ela escrevia sob o pseudônimo, ou melhor, sob o manto da personalidade da escritora sócio-erótica Suzanna Fleischman, diz o narrador, ocupado em dar conta da briga entre o casal, mas incorporando, aqui e ali, o personagem do marido “traído”, logo incorporando, também, a sua não-onisciência: “Sim, os cadernos chegaram a rasgar-se bastante, na verdadeira luta corporal pela posse deles. E ela ainda teve o cinismo de referir-se a uma tal Suzana Friedman, Fondman, Foster, qualquer coisa assim” (p. 221). — E seguiu: — Ouça aqui o que escreveu o Mario Pontes acerca das operações narrativas do *sorriso do lagarto*, mas que bem podem estender-se ao nosso caso.

Ubaldo (...) avança sem precipitações, valendo-se quase todo o tempo de outros narradores que, mesmo querendo, não poderiam andar mais depressa, pois é vagorosamente que se dão conta do que acontece ao seu redor e dentro deles próprios.

(...) ... esse narrador só raramente dá mostras de saber tudo acerca daquele que lhe requisita a voz. Mantém-se de fora, ou finge que o faz. Ouve e fala. Não repetindo as palavras que lhe são ditas, mas registrando a ação que se expressa em palavras e revelando aquilo que só ele ouviu: as razões porque tal personagem se conduz assim.⁵⁸⁵

— Isto — disse-me o interlocutor —, isto é uma estratégia!

⁵⁸⁴ “Capítulo 2, as naturezas do narrador” (p. 40-43), in *O narrador do romance*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1996, p. 40.

⁵⁸⁵ “As provetas do diabo”, *Jornal do Brasil*, 4 nov. 1989.

— Do escritor. Não do narrador.

— Ora! Isso...

— Não é a mesma coisa. A nossa tentativa de estabelecer pontes entre o narrador e a figura pública de João Ubaldo... Pontes, não; cordas, vá lá... Essa tentativa não se alimenta desse tipo de conexão. João Ubaldo conhece a história que está escrevendo, mas isso não significa que ele pretenda legar ao narrador o arsenal de sua ciência. Todo o modo de ser, todo o espírito de *Viva o povo...* se estrutura sobre um narrador que não pode e não deve conhecer a história que conta, porque a história que conta não está pronta! Trata-se de um recurso narrativo, portanto formal, que entorna e se esparrama sobre um modo de se “ler” tanto a vida histórica do país quanto o espírito do próprio romance. *Viva o povo brasileiro* é isso: uma história que não está terminada, porque a história que está terminada é a História oficial, com o seu grande H, uma História quase que “pré-preparada”, se me permite, para servir de modelo de dominação. E João Ubaldo Ribeiro “‘não conta a história do povo brasileiro, mas a história com h minúsculo’ do povo do Recôncavo Baiano”,⁵⁸⁶ cita Sonia Apolinario, citando palavras do próprio escritor; “... o povinho anônimo do Recôncavo, que serve de símbolo para todo o povo brasileiro”, completa ele.⁵⁸⁷ Há também um outro texto, que, 13 anos depois da publicação, volta a falar de *Viva o povo...*, mas devido ao projeto de levá-lo às telas. Ouça:

O volume ilustra aquela frase surrada, mas sempre pertinente: retratar o mundo a partir da aldeia.

É possível mesmo que um país como o Brasil não tenha centro.⁵⁸⁸ É provável que sua realidade, talvez a sua “verdade”, deva ser buscada na periferia. É mais ou menos o que faz João Ubaldo. Ele come pelas bordas (...). Faz do seu microcosmo periférico de Itaparica o laboratório de tudo o que se trama e se tramou no relacionamento entre os que mandam e os que tentam não ser mandados. É com esse olhar terno, mas não maniqueísta, dirigido para “os de baixo”, que ele procura captar a essência da saga de um povo.⁵⁸⁹

⁵⁸⁶ “Livro de João Ubaldo pede passagem e sai na Passarela”, **O Globo**, 13 jul. 1986.

⁵⁸⁷ — “... o personagem principal do romance, como o próprio título indica, é uma entidade mítica e fugidia — o povo brasileiro”, escreveu Mário Sérgio CONTI, que o entrevistou (“Um brado retumbante”, **Veja**, 19 dez. 1984).

⁵⁸⁸ — Quando muito — e ele abriu com a mão uma nota e me interrompeu —, teremos um grande formigueiro, à la Antonio Callado... — disse ele, fazendo referência ao romance *Quarup*, publicado em 1967.

⁵⁸⁹ Luiz Zanin ORICCHIO, “Filme deverá estrear no ano 2000”, **O Estado de S. Paulo**, 15 out. 1997.

— Se o narrador conhecesse a história que conta, do começo ao fim — continuei —, ele estaria representando uma espécie de totalitarismo narrativo que João Ubaldo sempre condenou e que o espírito de *Viva o povo...* em cada uma de suas páginas combate.⁵⁹⁰ Ninguém conhece a história do romance: não a conhece o narrador e, arrisco-me até a dizer isso, também não a conhecia o próprio escritor **no momento em que estava escrevendo.**

— Você não estará supondo coisas...

— Não, não estou. Digo isso baseado em entrevistas. Ouça: “Aquelas datas lá não têm nada a ver”, disse João Ubaldo acerca da divisão não-linear das datas que nomeiam os capítulos. “Até o meio do livro não sabia ainda que rumo tomar. Só dali em diante é que comecei a formar um índice de razão, porque já tinha certo controle sobre o trabalho. O começo foi muito espontâneo. Talvez seja o livro que mais gostei de fazer”.⁵⁹¹ Diz, acerca dos livros que escreve, que não os planeja: “O *Viva o povo brasileiro* (...) tem 670 páginas. Os originais tinham 1.670 laudas, pesavam seis quilos, mas eu escrevi de um fôlego só e nem revisei, sequer passei a limpo”.⁵⁹² Também diz: “Eu nunca planejo livro, ele sai da minha cabeça, é meio psicografado”.⁵⁹³ Diz ainda: “... os personagens vão chegando e entrando. (...) Não consigo dissecar os personagens. (...) Não imagino os personagens fisicamente”.⁵⁹⁴ E também não tem a menor idéia do que vai acontecer com os tipos que inventa: “Já me aconteceu diversas vezes de mudar o personagem, a forma dele de pensar e agir. Às vezes ele se recusa a fazer algo e eu tenho que acatar”.⁵⁹⁵ Esse modo de proceder do narrador, que vai gradualmente sabendo das coisas, à medida que os personagens que lhe são próximos também vão sabendo, e assim aprendendo sobre a vida, reflete, como você viu, e eu insisto

⁵⁹⁰ — E ilustro isso aqui com um comentário de Lúcia Helena: “... nesta obra riquíssima, ele (...) mais pergunta do que responde, mais duvida do que afirma, mais dialoga do que tenta impor uma pretensa e única (e ideológica) ‘verdade’”. E ela continua: “*Viva o povo brasileiro* não é um ‘retrato’ ou uma radiografia do Brasil e de seu povo. É, antes de tudo, ficção e como tal se comporta, metamorfoseando nosso absurdo colossal sem dele extrair lições exemplares (...). Ao contrário, o texto de João Ubaldo apreende e interpreta rica e obliquamente a realidade sociocultural brasileira, transgredindo-a na realidade ficcional, urdida pelo imaginário” (“*Viva o povo brasileiro* — a questão do nacional...”, **O Estado de S. Paulo**, 17 fev. 1985).

⁵⁹¹ Beatriz MARINHO, “João Ubaldo... — profissão: escritor”, **O Estado de S. Paulo**, 30 jun. 1990.

⁵⁹² *Id.*

⁵⁹³ Lena FRIAS, “João Ubaldo (...) escreve para não ficar louco”, **Jornal do Brasil**, 31 jul. 1978.

⁵⁹⁴ Nahima MACIEL, “João Ubaldo Ribeiro: a arte de escrever”, **Correio Braziliense**, 14 set. 1997.

nisso, um comportamento de trabalho do próprio escritor. Estamos rodeando essa idéia desde o início de nossa conversa... Não sei mais quem é que pariu isso... Foi você, realmente, quem apontou para isso, ou fui eu?

— Você falava que o narrador em *Viva o povo...* — e ele retomou a marcha — não é um onisciente absoluto, mas um onisciente relativo, ou seletivo...

— Sim. A onisciência absoluta o colocaria na posição de conhecedor total da história que ele conta, ou seja, ciente antes de tudo do futuro, e isso não acontece quase nunca — disse eu —, salvo em um ou outro caso, como esse. Veja, e abro aqui um parêntese: o narrador está ao lado de Bonifácio Odulfo e de súbito desloca-se, passando a operar em outro lugar, simultaneamente e com a clarividência dos narradores clássicos.

... [Bonifácio] Perdeu-se um pouco na paisagem, talvez sentindo o bafo cálido da inspiração poética, certamente sentindo alguma paz. Porque não era ele, era Patrício Macário que, muito longe dali, quase à mesma hora em que ele rezava na Sé, baixava ao chão a cornetada de “corpos ajoelhados” e fazia a oração à Virgem das Batalhas, Nossa Senhora da Imaculada Conceição, junto a outros oficiais e praças, **a maior parte dos quais morrerá amanhã, ali mesmo nos alagadiços de um lugar chamado Tuiuti.** (p. 421, realcei)

— Fecho aqui o parêntese — e fechei. — Às vezes o narrador pratica um outro tipo de onisciência, transitando velozmente de onisciência seletiva em onisciência seletiva, ou seja, de personagem em personagem. Veja aqui: reunião no gabinete de Amleto Ferreira, com amigos e familiares, data em que Amleto comunica oficialmente a todos que fará seu filho Patrício Macário, no intuito de domesticar seu espírito selvático, alistar-se nas fileiras do Exército brasileiro. Observe o passeio do narrador, que não apenas observa como uma câmera, como chega mesmo a adentrar algumas mentes:

... Amleto recostado em sua cadeira, com a expressão satisfeita, Vasco Miguel, levantando-se um pouco impaciente pela hora de sair, o major Magalhães entregue a graves pensamentos com o olhar perdido janela afora, o monsenhor imaginando se seria convidado para jantar, Noêmio Pontes tomando notas de nomes e endereços, Clemente André preocupado com sua batina nova que devia chegar a qualquer momento, Bonifácio Odulfo silencioso, revoltado, humilhado, rancoroso... (p. 339)

⁵⁹⁵ *Id.*

— Agora eu quero mostrar aqui para você um exemplo em que João Ubaldo opera uma curiosa inversão — continuei —; uma inversão cuja função, além de fazer graça, é apontar o estado de fragilidade do próprio narrador. Observe isto:

— Só com a língua cortada — repetiu Dandão.

Mas, como tudo isso? [pensa Budião] Que sabia ele, quem lhe havia contado essas coisas?, como sabia de Feliciano, fazendo aquela alusão a línguas cortadas? Quem lhe havia contado, que bobagens tinha inventado Merinha, aquela desmiolada sem juízo?

— Não é desmiolada, nem sem juízo [disse Dandão]. Ela sabia que poderia me contar, sabia que devia me contar. (p. 108-181)

— Observe — disse eu — que o narrador é onisciente apenas no que diz respeito ao universo imaginário de Budião. O outro personagem, Júlio Dandão, é inacessível ao narrador e também a nós, leitores. E o que faz João Ubaldo: divide os pensamentos de Budião entre o narrador e Dandão, que, numa atitude típica de um narrador totalmente onisciente, repete palavras que Budião não disse, mas pensou. As palavras de Budião em discurso indireto livre não estão na história e nunca foram ditas. Estão apenas naquele segundo nível diegético: o que caracteriza a relação do narrador com o leitor.

— Hum. — E o meu interlocutor repetiu o que eu havia dito, só que com melhores palavras: — Então, estava o narrador a contar ao leitor o que se passava pela cabeça do negro Budião, quando um personagem, Júlio Dandão, insolitamente invade esse nível diegético e, exercendo a sua onisciência, transfere uma informação que pertencia somente a esse nível narrador-leitor, levando-a para o nível personagem-personagem...

— Muito bem, veja que a brincadeira de João Ubaldo Ribeiro com a onisciência narrativa continua, sob outras formas, aqui mesmo neste trecho. O que é que está acontecendo: Júlio Dandão está justamente ali, com Budião, Feliciano e Zé Pinto, fundando a Irmandade do Povo Brasileiro, e eu só não falo mais dessa Irmandade propriamente dita, que isso é assunto longo, porque o Francis Utéza já escreveu muito bem sobre isso.⁵⁹⁶ Toda essa seção do livro é um discurso politicamente articuladíssimo de Júlio Dandão, mas Júlio Dandão, propriamente, pouco fala. Quem fala é o narrador, e em discurso indireto livre. Você dirá, então,

⁵⁹⁶ “*Viva o povo brasileiro* ou O espírito da fraternidade”, *op. cit.*

seguindo a nossa linha de procedimentos, que o narrador está ali, em discurso indireto livre, incorporando Júlio Dandão e seu discurso. Mas não. O narrador não vai meter-se com Júlio Dandão, que este é figura inapreensível e misteriosa, e seria uma bela contradição entre conteúdo e forma narrativa se topássemos com o narrador agora dentro da cabeça de Dandão...

— ... ou Dandão dentro da cabeça do narrador, utilizando-se aqui as palavras encarnação e incorporação, a servir cada um para contemplar o ponto de vista que se está adotando.

— Sim, sim — concordei, impaciente. — E veja que o narrador, sem ser onisciente com relação a Dandão, mas incorporando, isto sim, os seus ouvintes, vai dando conta de duas tarefas ao mesmo tempo: dos conteúdos verdadeiramente revolucionários do discurso de Dandão e de como esse discurso vai sendo recepcionado por Budião, Feliciano e Zé Pinto, que, e cito, “continuaram sem compreender direito o que ele estava dizendo, mas não sentiram vontade de perguntar nada, como se tivessem certeza de que acabariam compreendendo” (p. 211).

— E há uma outra coisa — lembrou-me o meu interlocutor. — Como você mesmo disse, o narrador não deixa Júlio Dandão falar, e por quê? Mais uma vez podemos notar aqui aquilo que menciona a Eneida Leal Cunha, lembra? Foi você mesmo que a citou... Os personagens sem voz e sem poder acabam por requerer do narrador uma maior presença vocal, como se esses personagens não tivessem condições de, por si, exprimir-se...

— Bem lembrado, mas não sei se isso se aplica ao caso de Júlio Dandão, que é, dos personagens do grupo dos “sem voz” e dos “sem nada”, um dos mais articulados... Ele tem as palavras que faltam aos outros.

— Hum, não sei... — ponderou ele. — Ele é, isto sim, dos mais calados. Nós não ouvimos os seus discursos. Quem ouviu foram os três negros da Casa da Farinha. Lembre-se de como termina essa seção: “... essa Irmandade, se bem que mate e morra, não fala” (p. 212). A presença do narrador aqui, não para representar Dandão, porque você já me convenceu de que o narrador está representando os assustados ouvintes... Mas a presença do narrador a falar no lugar dele é fundamental...

— E por quê? Por quê? — insisti. — Não porque ele seja um personagem sem condições de exprimir-se... Por quê? Por causa do teor do que ele estava dizendo. O narrador acaba, com a sua presença vocal, mediando conteúdos que

resultariam muito pouco convincentes se saídos diretamente da boca de um homem como Dandão.

— O que, de certo modo, foi o que Ubaldo **não** fez com Maria da Fé, colocando-a para falar, e para falar muito bem, talvez até bem demais...

— Sim — tive de concordar. — Agora ouça:

... Dandão virou-se para ele e disse (...) que efetivamente tinham matado o barão. Não só tinham matado o barão, como matariam muitos mais barões e fariam outras coisas igualmente portentosas. Observassem bem (...). Morrendo esses senhores de terras, aconteceriam duas coisas: a primeira era que as terras poderiam ser divididas por herdeiros, multiplicando-se em lotes menores, já não tão capazes de sustentar aquela riqueza e enfraquecendo a todos os proprietários, além de lançar entre pretendentes a discórdia pela cobiça; a segunda era que estavam sempre esses senhores endividados e hipotecados (...), devendo em letras e obrigações mais do que valia a produção de suas terras e fazendas, de maneira que os credores (...) é que se apossariam delas, alguns das máquinas, outros das plantações, outros das casas, outros dos negros, tornando confusa a propriedade e complicada a produção. (p. 209-210)

— Agora veja como Francis Utéza traduz isso em outras palavras, uma tradução, diga-se de passagem, mais que desnecessária, dada a clareza do raciocínio do narrador a reformular as palavras de Dandão:

... Contra a dupla injustiça em que a discriminação racial encontra a segregação sócio-econômica, o orador estipula a eliminação física dos latifundiários, o que, de acordo com a sua teoria, acarretaria a curto prazo as dissensões internas entre os múltiplos herdeiros e, a médio prazo, a falência de um sistema incapaz de produzir a mais valia necessária para cobrir o endividamento crônico provocado pelo funcionamento baseado no tráfico negreiro.

Tal raciocínio de perito em ciências econômicas pode surpreender na boca de um artesão dos anos 1827.⁵⁹⁷

— Não, não creio que seja desnecessária... — contrapôs o meu interlocutor. — A tradução de Francis Utéza é necessária, sim, porque faz um contraste com o discurso de Dandão, do modo como ele foi dito pelo narrador, ou seja, do modo como ele foi entendido pelos ouvintes da Casa da Farinha. Esse raciocínio “de perito em ciências econômicas”, como se disse, está bem mais simplificado nas palavras do narrador...

⁵⁹⁷ *Id.*, p. 33.

— É verdade — disse eu. E pensei: isto é mesmo uma guerra. O meu interlocutor gosta de discutir, e eu preciso aprender a recuar. E continuei pensando: esse jogo com a privacidade do narrador, porque é isso mesmo o que aconteceu: uma invasão da privacidade do narrador... Esse jogo não foi gratuito. A escolha do personagem Júlio Dandão é acertada, porque desse modo, e nenhum modo poderia ser mais eloqüente do que esse, João Ubaldo Ribeiro conseguiu passar com precisão a idéia de que Júlio Dandão era considerado pessoa de poderes fantásticos e, portanto, bastante capaz de um exercício de onisciência como aquele: “Seu nome indicava os mais poderosos pesadelos, não se desconhecendo tampouco que ele nunca se benzeu uma vez na vida, nem nunca respeitou qualquer cruz” (p. 177), disse eu para mim mesmo.

— E você sabia que “dandão”, a propósito, quer dizer pesadelo? — disse ele, adivinhando meus pensares. — Quem observou isso, porque teve o cuidado de ir lá ao dicionário, foi o Francis Utéza nesse ensaio que estamos lendo.⁵⁹⁸

— Sim, sim — disse eu. E retomei, cutucando o meu interlocutor: — O grande interesse que tem para mim esse *narrador sem cabeça* mora justamente na sua capacidade de potencializar, com a sua forma de narrar, os conteúdos de sua narrativa... Você pegue um romance como *Os Maias*, por exemplo, em que o Eça já está bem mais versátil com seu narrador extradiegético do que estava com *O primo Basílio* e *O crime do padre Amaro*. NOs *Maias* o narrador funciona com mais regularidade em discurso indireto livre, é muito menos onisciente e exerce bem mais focalizações internas do que nos outros dois. Mesmo assim, o narrador é sempre o mesmo, tem sempre a mesma fala, o mesmo vocabulário, o mesmo tom e a mesma consciência, a despeito da variedade de situações e da variedade de personagens...

— É verdade... *Viva o povo brasileiro* e, em menor escala, *O feitiço da ilha do Pavão* têm grande quantidade de personagens, todos muito diversos entre si, psicológica e contextualmente, e para cada um o narrador se comporta de uma maneira, narrando eventos sob formatos narrativos que se adaptam aos eventos narrados — fez o meu interlocutor. — Mas... — ia começar ele, mas desistiu.

— Bom... Veja aqui este caso — mudei de assunto. — Desde que a filha de Vevé com o Barão de Pirapuama nasceu, Leléu, ao princípio ainda tímido, mas depois completamente assumido, não largou mais da menina, de nome Dafé,

⁵⁹⁸ *Id.*, p. 30.

Maria da Fé, tornando-se cada vez o seu avô postiço, e é desde então que o povo diz que Leléu se transformou em dois: um Leléu do jeito que sempre foi: serelepe, lépido, fagueiro, manhoso e cheio de malícias, artimanhas e as piores intenções, e outro Leléu, esse bobo, carinhoso, generoso, paciente e orgulhoso da neta. Ora, toda aquela passagem com Leléu ao lado de Luiz Tatu, preparando-se para ir à mata caçar um tatu a pedido da neta Dafé, toda aquela passagem é narrada tendo-se em conta essa idéia de existirem dois Leléus. O narrador então vai contar aqui duas histórias, cada uma delas protagonizada por um Leléu, e através do recurso cinematográfico da montagem paralela. O tempo presente desenvolve um Leléu no barraco de Luiz Tatu e em seguida o mesmo Leléu nos matos, a caçar o tatu. O narrador, ao mesmo tempo, vai dando conta dos pensamentos de Leléu e das lembranças de Leléu acerca do nascimento de seu afeto por sua netinha Dafé. É este então o segundo Leléu, o avô-coruja-bobo, e o narrador prioriza visivelmente o segundo Leléu, e assim incorporando visivelmente o segundo Leléu. Vou ler, e aqui começam a deambulação de Leléu e o lento deslocamento da atenção do narrador: do barraco de Luiz Tatu e do contexto da caçada para as lembranças do avô de Dafé, o avô-coruja-bobo:

... Por causa de que Nego Leléu estava metido nessa embaixada era coisa que nem ele mesmo sabia direito, talvez fosse por causa do efeito da tal história de ele estar virando dois (...). (...) dois Leléus completamente diferentes, na fala, no jeito de andar, na cara, nas maneiras (...).

— Mentira desse povo — pensou em voz alta, e Luiz Tatu, que estava mexendo no fogo e era duro de ouvido, achou que ele perguntara pelo aipim.

— Ainda demora — disse (...). (p. 250-251)

— E Leléu continua a pensar, completamente alheio a Luiz Tatu e à caçada ao tatu, acerca de estar ele a virar dois, ou não. E começou a recordar o parto precoce de Vevé, o nascimento de Maria da Fé e a aporrinhção em que ele ficou por ter de sustentar agora não uma, mas duas mulheres. Isso toma algumas páginas, e em seguida o narrador cede lugar a outro narrador, o que está ocupado com o Leléu e com a caçada ao tatu, este bem mais “preguiçoso” que o outro, o que está envolvido nas deambulações: “Leléu sorriu outra vez, **reparou apenas vagamente** nos preparativos que Luiz Tatu fazia, remexendo miuçalhas poeirentas, pondo uma faca à cinta” (p. 255, realcei). E o narrador segue, contando a história principal, a história de como Leléu se tornou menino e avô-

coruja, de modo retrospectivo e em segundo plano, embora com muito mais detalhes e incorporações do que a outra história, a da caçada, narrada em primeiro plano mas com um narrador praticamente ausente, tão ausente que, em determinado ponto das duas histórias — continuei —, o narrador ocupado com a descrição da caçada se dá conta de que afinal não fizera o seu trabalho de narrar tão bem quanto o outro, dedicado às lembranças do negro Leléu-avô. Veja aqui: “Aliás, pensou Leléu, quem sabe de alguma coisa, a não ser o sujeito que é avô?” (p. 263). Agora o outro:

— O tição se sacode assim — falou Luiz Tatu, agitando uma acha de lenha com uma brasa na ponta que retalhava a escuridão, e Leléu tomou um susto. **Pois não é que já estava nos matos, já havia comido o aipim, ainda tinha uns cisquinhos de farinha com cabaú pelas dobras das bochechas, os cachorros já estavam trabalhando e não vira nada?** Reparou que também levava um tição, embora apenas pendurado na mão direita... (p. 263, realcei)

— Temos então para essa longa passagem da caçada e das lembranças dois Leléus, dois narradores e dois tempos narrativos. O Leléu das lembranças, o Leléu-avô, não sabia o que fazia o outro Leléu, o Leléu-caçador, assim como também o narrador que optou por incorporar apenas um dos Leléus não sabia o que descrevia o outro narrador e o que fazia o outro Leléu. Nesse trecho que eu li temos então a coesão, o encontro dos dois narradores e a demonstração mais que evidente da minha idéia da onisciência relativa do *narrador sem cabeça*.

— Dito — disse ele, e me serviu de mais café. — E o lugar de *Viva o povo brasileiro* no conjunto da obra de Ubaldo... Por que essa posição de destaque?

— Você mudou bruscamente de assunto... Temos de abrir um novo item para a nossa conversa... Hum... Há muitas respostas para essa pergunta. Veja o que disse o próprio João Ubaldo, recapitulando a sua experiência logo após a publicação do romance:

— Imaginei que seria um livro importante, sim, e até fiquei um pouco decepcionado com a recepção inicial a ele, que não considerei à altura do esforço que eu tinha feito. Escrevi ao meu então editor, Sebastião Lacerda, em tom de brincadeira e seriedade ao mesmo tempo: “**Eu fiz todas as minhas gracinhas, usei tudo o que eu sei, e não estou vendo o resultado**”.⁵⁹⁹

⁵⁹⁹ “João Ubaldo Ribeiro, o mal com sotaque baiano”, *Continente*, Portugal, jun. 2002, realcei.

— Em cima dessa declaração... — começou o meu interlocutor

— Ah! E ouça aqui também, desculpe-me por interromper, outra declaração sobre *Viva o povo...*, totalmente diversa desta que acabei de ler, que com ela entra em choque e na qual percebemos aquela atitude de *des-solenização* típica do escritor: “O que eu me lembro mais é que foi o segundo livro que eu traduzi para o inglês,⁶⁰⁰ depois de *Sargento Getúlio*. E foi mais fácil de escrever do que os que vieram depois”.⁶⁰¹

— Bom — disse ele —, em cima da primeira declaração eu faço duas perguntas: a primeira diz respeito à sensação que ele teve de que seria um livro importante. Por quê? A segunda é esta: quais são essas “gracinhas” que alega ter feito e para as quais não viu resultado?

— João Ubaldo diz que *Viva o povo brasileiro* não é um romance histórico.⁶⁰² Estamos voltando àquilo que conversamos no início, acerca da força, pretensiosa ou não, do título. Um título como *Viva o povo brasileiro* não pode, em princípio, encabeçar um romance que não seja histórico. O livro é “quase uma ‘correção histórica’ do Brasil”, escreveu Beatriz Cardoso.⁶⁰³ “O romance mete em seus lugares algumas verdades...”, escreveu João Antônio.⁶⁰⁴ “Imaginei uma espécie de metáfora do povo brasileiro, a partir de Itaparica. (...) Glauber deu a maior força, fez um discurso em favor do povo brasileiro. No livro, falo de um povo à beira do abismo”,⁶⁰⁵ escreveu João Ubaldo Ribeiro. Temos de começar por aqui.

⁶⁰⁰ — E disse João Ubaldo sobre as dificuldades de encontrar uma palavra inglesa para “mucama”: “... amarguei decepções rudíssimas, como na vez em que recorri a Gilberto Freyre e Samuel Putnam. (...) Procurei uma edição em inglês de casa *Grande & Senzala* que foi traduzido por Samuel Putnam, tradutor da pesada, responsável também pelo texto em inglês de *Os sertões*. Tinha! Alvíssaras! Gilberto Freyre fala em mucamas, logo Samuel Putnam traduziu mucama, logo este que vos fala achou a palavra. ¶ Achei nada. O Putnam taca lá uma nota de pé de página, explicando o que é mucama, assim como senzala, quilombo e uma porção de outros termos” (“Desventuras de um tradutor” (p. 225-230), in *Sempre aos domingos*, *op. cit.*, p. 230).

⁶⁰¹ Daniela NAME, “As ilhas de Ubaldo”, **O Globo**, 3 ago. 1997.

⁶⁰² — E diz isso, aparentemente, sozinho, porque é quase uma unanimidade o caráter histórico do livro: “*Viva o povo brasileiro* é uma espécie de distintivo ficcional desse processo formador. Valendo-se do recurso fantástico de uma alma que reencarna em habitantes de Itaparica, Bahia — do tempo da colonização da ilha pelos holandeses (1647) até a ditadura militar, já por volta do final do governo Geisel (1977) —, João Ubaldo desfia em estilo barroco vários momentos decisivos da história do Brasil — Independência, Guerra do Paraguai, proclamação da República, Estado Novo” (Sergio Vilas BOAS, “... o escritor carioca-baiano tenta conciliar...”, **Gazeta Mercantil**, 18 e 19 mar. 2000).

⁶⁰³ “O que sei é que começo pelo título”, **Tribuna da Imprensa**, 11 ago. 1986.

⁶⁰⁴ “A falsa fama do bom baiano João Ubaldo”. **O Estado de S. Paulo**, 14 out. 1986.

⁶⁰⁵ “João Ubaldo às voltas com mil páginas”, **O Estado de S. Paulo**, 11 set. 1983.

— Temos de começar — disse ele, devagarinho — por definir o que seja “histórico”...

5.8. AS HISTÓRIAS DE UM ROMANCE HISTÓRICO QUE SE QUER ESTÓRIA

— Um professor meu, Júlio Diniz, disse, em sala de aula, que *Viva o povo...* foi o último grande romance brasileiro... — comecei, para ver o efeito de minhas palavras.

— É uma afirmativa peremptória... — e o meu interlocutor franziu a testa.

— Que não deve ser interpretada de maneira peremptória — disse eu. — Não se trata de um juízo de valor, a dizer que de 1984 para cá não se escreveram grandes romances. Escreveram-se, mas nenhum com a proposta de uma abrangência como a de *Viva o povo...*, que decide contar muitas longas histórias e todas elas esbarrando, quer queira o autor, quer não queira o autor, em aspectos da história nacional. *Viva o povo...* é o último grande romance brasileiro porque é o último romance histórico brasileiro. É uma questão de embocadura...⁶⁰⁶ João Ubaldo Ribeiro disse que começou a contar a “história de um falso herói de guerra da Independência”, e se deu conta de que “tinha começado ‘com embocadura de livrão’”.⁶⁰⁷ Ouça:

(i) — Meu novo romance, *Viva o povo brasileiro*, não é um romance histórico. Todo romance é um delírio, como toda obra de arte é um delírio. A redução desse delírio a categorias objetivas é sempre uma ação empobrecedora....⁶⁰⁸

(ii) Ele explica que, embora venha mantendo um razoável *background*, “para evitar falar em Deodoro na época de Dom Pedro I” —, não está fazendo qualquer pesquisa de linguagem ou de costumes, e muito menos consultando documentos e outras fontes, para que o livro não acabe se tornando “uma espécie de tese de mestrado romanceada”.

— Na realidade — diz ele —, o meu assunto é um pouco o povo brasileiro, porque faço de Itaparica uma metáfora do Brasil em geral.⁶⁰⁹

⁶⁰⁶ — E foi também pensando na questão da embocadura — observei, em nota — que João Carlos Teixeira GOMES mencionou, ao lado de *Viva o povo...*, outros trabalhos literários importantes. E citei: “... só quatro outros romances com ele rivalizam pela densidade e pela vastidão do projeto romanesco: *As minas de prata*, de José de Alencar; *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa; *O tempo e o vento*, de Erico Veríssimo; e, finalmente, a *Pedra do reino*, de Ariano Suassuna. Cada um à sua maneira, todos eles reconstituem a saga da formação heterogênea e rica do Brasil” (“João Ubaldo e a saga do talento triunfante”, *op. cit.*, p. 100).

⁶⁰⁷ Vivian WYLLER, “João Ubaldo Ribeiro e o último dos livros que ‘tem’ de escrever”, **Jornal do Brasil**, 30 set. 1983.

⁶⁰⁸ “João Ubaldo Ribeiro solta o verbo”, **Jornal da Bahia**, 17 e 18 fev. 1985.

— A professora Eneida Leal Cunha começou muito bem esta discussão — continuei —, quando referiu a negativa de João Ubaldo acerca do *status* de romance histórico atribuído a *Viva o povo...*, e a contrariou, afirmando que o romance é, sim, um romance histórico, e usa como um dos argumentos a “permanente articulação da trajetória das personagens a acontecimentos ou versões estabelecidos e estabilizados pela historiografia oficial”,⁶¹⁰ e exemplifica: a “catequese, a invasão holandesa, a independência da Bahia, o regime escravagista e sua abolição, a proclamação da República e o golpe de 1964”.⁶¹¹ Ela diz ainda... Você está me acompanhando?

— Estou, estou... Mas estou pensando também neste artigo do José Castello, que também cita Italo Moriconi e outros. Falam de espécies diferentes de embocadura, com especial atenção à estética já fragmentada e fragmentária daquela literatura dos anos 80, em contraposição àqueles que seriam já uma espécie de exceção aberrante, como *Viva o povo...* Ouça — e o meu interlocutor leu.

Por que não surgiram grandes romances nos anos 80? “Porque nossos romancistas parecem ter desistido da idéia de encontrar o Romance Brasileiro, tal qual foi concebido desde os anos 40”, propõe o professor de literatura Ítalo Moriconi Jr. (...). No lugar da grande obra que sirva de retrato à nação, os romancistas passaram a engendrar pequenas obras que captem aspectos propositadamente parciais do Brasil moderno. “Os ficcionistas, hoje, não querem mais produzir a grande obra. Preferem projetos localizados, que proponham a fragmentação ao invés da unidade. Que busquem o mínimo detalhe ao invés do

⁶⁰⁹ José Carlos TEIXEIRA, “João Ubaldo: a partir da calma de Itaparica...”, *O Globo*, 7 set. 1983.

⁶¹⁰ — Essa *articulação* da trajetória das personagens a acontecimentos estabilizados pela historiografia oficial é, no entanto, sempre *desarticuladora*. — E citei para ele o que escreveu Luiz Fernando Valente, para quem há “uma tentativa consciente da parte dos escritores brasileiros das décadas de 70 e 80 de se distanciarem de tudo o que fosse ‘oficial’. Tal atitude reflete-se na predileção (...) por histórias que focalizam os socialmente marginalizados (...), e por personagens concebidos como indivíduos atípicos, movimentando-se num espaço político e social marcado por descontinuidades e fragmentação (...). Desse modo, o retorno ao romance histórico pode ser visto como uma resposta às condições sociais e históricas das décadas de 70 e 80. Perplexos diante do fato de que a definição otimista do Brasil, baseada na harmonia e na unificação, do modo como foi forjada no século XIX e manipulada tanto pela ditadura varguista quanto pelo governo militar de 1964-1985, contradiz a realidade de uma sociedade que é fragmentada política e socialmente, os escritores brasileiros se voltaram para o passado em busca de explicações para as divisões percebidas no presente” (Luiz Fernando VALENTE, “João Ubaldo Ribeiro: a ficção como história” (p. 181-203), in Zilá BERND (org.) & OUTROS, *João Ubaldo Ribeiro — Obra seleta, op. cit.*, p. 196. Segundo nota do autor, esse texto foi publicado originalmente em inglês como “*Fiction and history: the case of João Ubaldo Ribeiro*”, in *Latin American Research Review*, University of Texas Press, 1993).

⁶¹¹ “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 150.

todo”, assegura Ítalo.

... Os textos de Noll lembram os filmes inóspitos de um Win Wenders, narrativas que fazem uma opção radical pelo empobrecimento das salvaguardas do escritor, pela minimalização da parte da realidade que a escrita pode abarcar. “É uma escrita rarefeita, que trata quase que só do irrelevante”, define Ítalo. “É uma rarefação quase completa do ato de contar”.

... “Ele [Silviano Santiago] e Noll fazem uma ficção muito mais violenta e demolidora do que os romances pretensamente totalizantes, que desejam ser enormes painéis do social”, afirma, sem titubear, o poeta Armando Freitas Filho (...). “Não querem fazer romances-painéis, mas dar vãos rasantes e determinados em cima de pequenos temas. Mesmo se tornando antiépicos, estes escritores se tornam muito mais eficazes”.

“Acho que surgiram grandes romances nos anos 80”, enfatiza o escritor Ignácio de Loyola Brandão, autor do consagrado *Zero* (...). “Livros como *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo, ou *A grande arte*, de José Rubem Fonseca, são geniais”.

“... É uma literatura que não se quer grande arte. Ela perdeu a esperança de servir de moldura ao país, e deseja ser apenas um diminuto, mas penetrante, foco de luz sobre a tela”.⁶¹²

— A professora Eneida Leal diz ainda que João Ubaldo não o considera um romance histórico porque provavelmente ele, autor, tem como referência básica de romance histórico aquele modelo “consagrado no século passado”,⁶¹³ século XIX, na verdade, no século retrasado...

— Mas por que ela diz isso? Em que se baseia para afirmar que a referência de Ubaldo são os modelos de romance histórico do século XIX?

— Não sei. Será porque foi um século produtivo em matéria de romances históricos? — perguntei. — Será porque os modelos de romance histórico do século XIX são abordagens tradicionais, “que o autor, na mesma entrevista, qualifica de colonizadas”,⁶¹⁴ segundo cita a própria Eneida? Não sei. Acho que a negativa de João Ubaldo se baseia em algo mais simples, mais direto, mais intimamente relacionado ao corpo ficcional de *Viva o povo brasileiro*.

— A própria professora Eneida Leal Cunha não teria chegado perto desse “algo mais simples, mais direto, mais intimamente relacionado ao corpo ficcional” do romance — perguntou o meu interlocutor —, quando observou que Ubaldo faz questão de dizer que não empreende qualquer tipo de pesquisa histórica?

⁶¹² José CASTELLO, “Os anos 80 deram romance?”, *Jornal do Brasil*, 20 fev. 1988.

⁶¹³ “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 150.

⁶¹⁴ *Id.*, p. 151.

— Acredito que sim. Veja o que diz ele: “Não fiz pesquisa justamente porque não me interessava o rigor histórico, nem a historiografia oficial”.⁶¹⁵

— Penso que estão os dois a ver de dois modos diferentes a significação de ser histórico. Ser um romance histórico, para Ubaldo, é ter sido feito a partir do rigor historiográfico, é ter sido alicerçado em extensíssimas pesquisas históricas, é estar todo ele eivado de teses subjacentes à ficção ela mesma, é manter com a chamada História oficial uma relação íntima e...

— ... corroboradora, ou seja, colonizada, e deve ser por isso que João Ubaldo não o vê como histórico. Como diz a Rita Olivieri-Godet, o romance é um... — e li.

... libelo **contra a historiografia** tradicional e sua cumplicidade com o poder; posiciona-se **contra uma história** que silencia, através de uma escrita unificada, o movimento vivo e plural da memória coletiva; bate-se contra uma história que aprisiona, ao impor o pensamento de um grupo como o pensamento da sociedade como um todo.⁶¹⁶

— Assim é mais fácil entender por que razão a gente pode afirmar que João Ubaldo olha para *Viva o povo...* como um romance até mesmo *anti-histórico*. E ser um romance *histórico* para a professora Eneida Leal vai significar — continuei — a incorporação de...

... tendências recentes, como a vontade de construir um contraponto à história dos dominantes que possibilite a expressão dos dominados, ou ainda construir uma história das mentalidades, que relegue a um plano secundário o acontecido para **penetrar e espriar-se na malha complexa dos discursos, das representações, do simbólico**.⁶¹⁷

— Nesse caso — disse o meu interlocutor —, e principalmente se levarmos em conta o último ponto da citação da Eneida Leal, ou seja, que um romance histórico tem por força penetrar e se espriar na “malha complexa dos discursos, das representações, do simbólico”, nesse caso — e fez uma pausa —, vou novamente citar aqui o José Saramago, que defende a idéia de que “toda a

⁶¹⁵ “João Ubaldo Ribeiro, história e ótica popular”, *O Estado de S. Paulo*, 12 abr. 1985.

⁶¹⁶ Rita OLIVIERI-GODET, “Memória, história e ficção em *Viva o povo...*”, *op. cit.*, realcei.

⁶¹⁷ “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 152, realcei.

ficção literária (e, em sentido mais lato, toda a obra de arte) não só é histórica, como não poderia deixar de o ser”.⁶¹⁸

— O que me parece importante nessa discussão — eu disse — não é tanto *se Viva o povo brasileiro* é ou não é um romance histórico, mas sim **quando** é histórico e quando não o é. A professora Eneida Leal Cunha, como eu já disse a você, sustenta que o romance é, sim, histórico...

... em especial quando se constata que o gênero acontece na atualidade, incorporando as transformações do próprio discurso histórico ou, o que no caso parece mais procedente, incorporando o questionamento, a desconstrução e o descentramento aos quais a contemporaneidade submete a história tradicional.⁶¹⁹

— E o que me interessa aqui — continuei — são justamente as relações que a gente pode estabelecer entre momentos diferentes do romance e o comportamento do narrador diante desses momentos.

— Em outras palavras, interessa a você identificar os momentos em que o narrador ele mesmo se comporta, ou não, como um narrador histórico...

— Sim. E você muito bem observou que João Ubaldo e Eneida têm conceituações diferentes para a palavra *histórico*. Talvez eu prefira trabalhar com a noção do próprio João Ubaldo. E nesse caso o *narrador sem cabeça* será *histórico* justamente quando percebermos nele o rigor historiográfico, as ideologias subjacentes à ficção ela mesma, a manutenção de uma versão já legitimada da História e, acima de tudo, a postura do nacionalismo idealizante, alicerçado em um discurso patriótico colonizado, encaixotado e pronto para a exportação. Esse discurso patriótico colonizado é veiculado através de dois personagens, parentes entre si mas situados em dois tempos diferentes, séculos XIX e XX: João Popó e Ioiô Lavínio.

— E esse narrador será *anti-histórico* justamente quando não estiver a serviço da versão colonizadora; quando estiver atento à micro-história, à história das mentalidades de que fala a professora Eneida, quando for — disse ele, frisando a palavra — *histórico* no sentido mais atual do termo?

⁶¹⁸ José SARAMAGO, “O tempo e a história”, *Jornal de Letras*, 27 jan. 1999, p. 5, citado por Rita OLIVIERI-GODET, “Memória, história e ficção em *Viva o povo...*”, *op. cit.*

⁶¹⁹ “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 152.

— Sim. Agora, veja bem: o nosso foco aqui são as estratégias de nosso *narrador sem cabeça*; é com o narrador e com aquilo que ele diz ou narra que quero preocupar-me, e o nosso *narrador sem cabeça* é um narrador sem um padrão de comportamento, o que equivale a dizer que o *narrador sem cabeça* não está comprometido com esta ou aquela ideologia, e isso é o que torna *Viva o povo brasileiro* um romance narrativamente dinâmico; um romance que abre espaço para que seu narrador seja, por exemplo, *histórico* em um momento e *anti-histórico* em outro, no sentido que estamos chamando de “sentido ubaldiano”, ou “ubáldico” do termo histórico, entenda-se...

— Então você vai discordar do que escreveu a Rita Olivieri-Godet, que menciona, em seu artigo sobre *Viva o povo...*, a “solidariedade entre o discurso do narrador e o das personagens populares”?⁶²⁰ — perguntou o meu interlocutor. — Segundo o seu ponto de vista, o narrador está solidário com o personagem que está incorporando no momento, não é isso?

— Sim, é isso mesmo — disse eu. — E essa idéia da Rita Olivieri-Godet me parece muito menos uma solidariedade do narrador do que uma direção principal de todo o romance; e quando eu falo em “direção principal de todo o romance” eu não estou falando mais de narrador mas sim de autor implícito, cujo conceito é aqui central. Segundo a noção de autor implícito, “implied author”, do teórico inglês Wayne C. Booth, o autor pode escolher disfarçar-se, sim, mas não pode escolher nunca desaparecer.⁶²¹ O autor implícito de Booth não constitui apenas uma idéia genérica de homem, criada pelo autor real, que podemos chamar a “pessoa que escreve”, mas uma versão implícita que ele constrói de si mesmo durante a escrita, uma espécie de “segundo eu”⁶²² cuja presença no texto é captada

⁶²⁰ Rita OLIVIERI-GODET, “Memória, história e ficção em *Viva o povo...*”, *op. cit.*

⁶²¹ “Telling and Showing”, in *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1961, p. 20. No original: “... though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear”.

⁶²² — Booth cita, em nota, um trecho da aula inaugural de Kathleen Tillotson na Universidade de Londres e publicada como *The Tale and The Teller* (Londres, 1959, p. 22): “Writing on George Eliot in 1877, Dowden said that the form that most persists in the mind after reading her novels is **not any of the characters, but ‘one who, if not the real George Eliot, is that second self who writes her books, and lives and speaks through them’**. ‘The second self’, he goes on, is ‘more substantial than any mere human personality’ and has ‘fewer reserves’ (...)” (*The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*, nota nº 8, realcei). E traduzo: “Escrevendo sobre George Eliot em 1877, Dowden diz que a forma que mais permanece na mente depois da leitura de seus romances não é a de nenhum personagem, mas a de ‘alguém que, se não a própria George Eliot, aquele segundo eu que escreve seus livros e vive e fala através deles’. ‘Este segundo eu’,

(cont.)

pelo leitor e absorvida como se fosse um dos rastros, ou um dos braços, o mais importante, da pessoa que escreve; como se fosse um feixe dos seus diferentes aspectos.⁶²³ A noção de autor implícito não deve ser vista como mais um fantasmático ser, o terceiro, situado entre a pessoa que escreve e o narrador,⁶²⁴ embora ele lá esteja, a meio caminho entre os dois. O narrador, justamente porque parece não se dar conta de seu papel de mediador entre o autor real e o leitor, justamente porque não configura uma mediação suficientemente eloqüente, precisa da ajuda do autor implícito, que assim..., estou citando..., inibe a idéia de que é facultado ao leitor um acesso direto, através do texto ficcional, às intenções e às ideologias do autor real.⁶²⁵ Além disso, a relevância da noção de autor implícito para a compreensão de um texto não deve partir da pergunta acerca de sua existência ou não, neste ou naquele caso, mas sim da pergunta: o que é que se ganha com essa noção? Ganha-se uma maneira de, com um único termo, nomear e analisar o *intento*⁶²⁶ textual de uma narrativa de ficção...

— ... e sem o recurso ao biografismo — disse ele.

— Nesse texto da Rita Olivieri-Godet — continuei, ignorando — há referência às palavras da professora Lúcia Helena, para quem “a obra focaliza a História como embate contínuo de uma argumentação discursiva em que vencedores e vencidos tentam inscrever o texto de suas versões”.⁶²⁷ E o narrador, aqui, serve a ambos. A própria Rita complementa essa citação da Lúcia Helena,

ele continua, é ‘mais substancial que qualquer mera personalidade humana, e tem bem menos reservas’ (...).”

⁶²³ Sobre o autor implícito em Wayne C. Booth, ver especialmente as páginas 70 a 76, *The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*

⁶²⁴ — Como escreveu Seymour CHATMAN: “Few reject the distinction between real author and narrator, but some wonder why a third, seemingly ‘ghostly’ being should be situated between the two” (“In Defense of the Implied Author” (p. 74-89), in *Coming to Terms*, *op. cit.*, p. 74). E traduzo: “Poucos rejeitam a distinção entre autor real e narrador, mas alguns perguntam por que um terceiro, aparentemente fantasmático, ser deveria situar-se entre os dois”.

⁶²⁵ “Positing an implied author inhibits the overhasty assumption that the reader has direct access through the fictional text to the real author’s **intentions** and ideology” (*id.*, p. 76, *realcei*).

⁶²⁶ — Frisemos aqui a distinção de Seymour Chatman entre intento (“*intent*”) e intenção (“*intention*”): “I use ‘intent’, rather than ‘intention’, to refer to a work’s ‘whole’ or ‘overall’ meaning, including its connotations, implications, unspoken messages” (*id.*, p. 74). E traduzo: “Eu uso ‘intento’, ao invés de ‘intenção’, para referir um significado geral e ‘acima de tudo’ de todo o trabalho, incluídas as suas conotações, implicações e mensagens não ditas”.

⁶²⁷ *A narrativa de fundação: Iracema, Macunaíma e Viva o povo brasileiro*, Letras 1, Universidade Federal de Santa Maria, RS, 1991, p. 80-94, citado por Rita OLIVIERI-GODET, “Memória, história e ficção em *Viva o povo...*”, *op. cit.*

afirmando ser também “verdadeiro o fato de que ela [a obra] não permanece neutra em relação a essa discussão”.⁶²⁸ Então — eu disse —, é a obra que não permanece neutra; é a obra que se orienta solidariamente para os dominados, os sem voz, os personagens populares; não o narrador. A obra compromete-se, sim, com uma ideologia libertadora baseada na justiça social etc. etc. O narrador, não. O narrador é *sem cabeça*. O autor implícito, não.

— Vamos entrar no texto?

— Com prazer. Gostaria de sugerir uma relação entre o comportamento narrativo caracterizado pela onisciência absoluta e o *status* de histórico, no sentido ubáldico. Quando o narrador, e eu já citei esse trecho, diz, referindo-se aos oficiais e praças sob o comando de Patrício Macário, que “a maior parte (...) morrerá amanhã, ali mesmo nos alagadiços de um lugar chamado Tuiuti” (*Viva o povo...*, p. 421), ele está colocando a si próprio em uma posição privilegiada em relação não apenas à história do romance, mas à História dos fatos referentes à Guerra do Paraguai, demonstrando ao leitor que ele a conhece e que desse modo, e não de outro, ela aconteceu, porque ele está, afinal, manuseando uma história já escrita e já institucionalizada. Ele a corrobora e se torna, dessa maneira, histórico.

— A famosa Batalha de Tuiuti — disse o meu interlocutor — aconteceu, tal como nos informa o próprio romance *Viva o povo brasileiro*, no dia 24 de maio de 1866. Pergunto: a mera presença desse dado, historicamente verificável, por si só não tornaria o livro *histórico*, bem como outros dados históricos relevantes, todos corretamente encaixados? E faço outra vez a mesma pergunta que fiz há pouco e você não respondeu...: quando Ubaldo diz ao seu editor, naquele trecho que você leu para mim há pouco, que ele imaginou que o livro seria importante, sim: “Eu fiz todas as minhas gracinhas, usei tudo o que eu sei, e não estou vendo o resultado”.⁶²⁹ Que gracinhas são essas? O que significaria este “... usei tudo o que sei”? Por que seria o livro importante? Mais uma pergunta: podemos arriscar dizendo que as “gracinhas” e esse “tudo o que sei” são justamente o esforço de pesquisa e, de certa maneira, o esforço narrativo de Ubaldo em juntar, tão magistralmente como o fez, informações históricas estabilizadas com ficção, ficção que é, por si, desestabilizadora?

⁶²⁸ “Memória, história e ficção em *Viva o povo...*”, *op. cit.*

⁶²⁹ “João Ubaldo Ribeiro, o mal com sotaque baiano”, *Continente*, Portugal, jun. 2002.

— Creio que sim — eu disse —, e o narrador está impregnado dessa postura histórica oficial quando esse mesmo narrador está às voltas com um personagem que representa todo ele a corroboração do universo histórico oficial. Veja o trecho acerca do ímpeto nacionalista do personagem João Popó:⁶³⁰ o narrador deixa evidente para o leitor que ele, narrador, sabe muito mais do que aquilo que está ali, naquele momento, a contar. Veja como o narrador muda de tom e se revela possuidor de um saber exclusivo:

E, **claro**, João Popó **não sabia, mas saberia depois** com orgulho inexprimível, que a afortunada coincidência a que aludira em seu discurso era ainda mais extraordinária **do que lhe parecia**. Pois, no mesmo dia, **quem sabe na mesma hora**, enquanto ele invectivava o inimigo na praça da Quitanda e o espectro da guerra estendia sua sombra gélida sobre o Brasil, o Governo de Sua Majestade Imperial, do alto da Corte do Rio de Janeiro, baixava decreto criando os Voluntários da Pátria, a flor da mocidade nacional que iria **bater-se nos longínquos campos de honra da campanha do Paraguai**. (p. 413, realcei)

— Eu bem sei que você não está falando disso — começou ele — e que o assunto de nossa conversa é agora o grau de historicismo do narrador em relação ao modo como ele está narrando, eu sei. Mas... eu não posso deixar de notar que essa postura aqui, nesse trecho do Popó, é antes de tudo satírica. Veja o que diz a Rita Olivieri-Godet: “... quando se trata de demolir o discurso mistificador ou despótico das elites”, e João Popó representa a elite em meio a um surto de nacionalismo conservador, o comportamento da narrativa se baseia na paródia e no escárnio, “que marcam a distância do narrador em relação à ideologia veiculada por esses discursos”.⁶³¹ Em outras palavras, esse tom histórico que você detectou no trecho lido agora é baseado na ironia e na galhofa, e por isso não é nem de longe total e irrestrita a incorporação que realiza o narrador de um personagem como João Popó e tantos outros membros da elite colonizadora-conservadora-reacionária-escravocrata. Há uma distância, e quem a produz é o tom irônico-satírico da narrativa — disse ele.

⁶³⁰ — Podemos observar nos primeiros momentos da crônica intitulada “A República dos ladrões” a descrição da bibliografia responsável pelos arroubos de patriotismo do próprio João Ubaldo: uma provável fonte de inspiração para o personagem João Popó. Trata-se dos livros *Por que me ufano de meu país*, de Afonso Celso; e *O Brasil e suas riquezas*, de Waldomiro Potech (**O Globo**, 26 ago. 2001, crônica reunida no livro *Você me mata, mãe gentil*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004., p. 141-145, p. 141).

⁶³¹ “Memória, história e ficção em *Viva o povo...*”, *op. cit.*

— Hum... — E pensei em voz alta: — Por detrás do narrador há o nosso bom e velho autor implícito. Esse tom irônico e satírico nasce numa instância anterior e se concretiza na fala do narrador. Não nos esqueçamos de que o romance, visto como um todo orgânico, se orienta em uma direção, **não se mantendo neutro em relação à discussão** que encena em seus palcos discursivos, como bem disse a própria Rita Olivieri-Godet. Há uma postura diante da História, uma postura que precisa ser criticada. O narrador incorpora o discurso dessa postura, mas, em nome de uma opção ideológica, o que faz é apenas realçar as cores dessa postura, tornando-a exagerada e, assim, caricata, e essa é a estratégia crítica.⁶³² Essa “distância do narrador em relação à ideologia veiculada por esses discursos”, palavras da Rita Olivieri-Godet, é uma distância **em relação a uma ideologia**, e não passa de um aspecto, entre muitos, da relação do narrador com o personagem que ele incorpora, ou melhor, com o discurso de que aquele personagem é, naquele momento, porta-voz.

— O que você quer dizer é que essa distância não é decisiva?

— Ela não é suficiente para afastá-los, ao narrador e ao personagem. E a fala de um personagem transcende a sua ideologia. A ideologia de um discurso é um aspecto, entre muitos, desse discurso, e não o discurso todo.

— Gostaria de retomar o trecho lá atrás do João Popó: os momentos em que o nosso, o seu..., *narrador sem cabeça* — disse ele — se revela um narrador onisciente; momentos, como você já demonstrou, raros e que se contam nos dedos..., esses momentos de onisciência absoluta acontecem diante de fatos conhecidos e já estabilizados da história nacional...

— Sim, estamos voltando ao nosso tópico... É como se, diante de “fatos” e “conhecimentos” da História, o narrador não pudesse se comportar de outro modo. Ele se comporta **narrativamente** como um narrador histórico, e um narrador histórico, porque o fazer histórico que é alvo da crítica de João Ubaldo não passa de um fazer linear, inteiriço, norteado por uma suposta Razão e levado adiante a

⁶³² — Lembro-me — e abri com a mão uma nota — do trecho de uma história em que João Ubaldo abre com humor as cortinas de um determinado fazer histórico: “Vicente, que tem o sangue quente (...), disse (...) que ia dar uma bolacha na cara de Nequinho. E de fato, se Nequinho não fosse meu primo, eu ia contar que efetivamente Vicente deu bolachas bem-sucedidas, mas Nequinho é meu primo e então Vicente tomou muitíssima porrada, a História é assim feita, já dizia meu avô” (“Vavá Paparrão contra Vanderdique Vanderlei” (p. 65-72), in *Já podeis da pátria filhos...*, op. cit., p. 72).

partir de um ponto de vista também supostamente isento e situado acima dos homens, um narrador histórico é um narrador onisciente e onipotente, é um narrador que sabe mais do que sabem os personagens que ele incorpora, porque ele, e mais ninguém, conhece a História, sendo o único detentor de um saber.

— Ele narra a História e vive as histórias...

— Sim. A primeira ele conhece e, ironicamente ou não, reproduz-lhe os discursos legitimantes. As segundas ele não pode conhecer de antemão, e por isso as vive. E você veja a diferença de tom do narrador no momento em que ele está incorporando Zé Popó, filho de João Popó. É o momento de uma batalha — eu disse. — Um narrador histórico, dono de todas as informações e conhecedor, portanto, de todas as batalhas, uma vez que sabe, como já vimos que sabe, que as batalhas são sangrentas e que muitos morrerão, entre brasileiros e paraguaios, um narrador histórico, dizia eu, jamais poderia falar isso e se revelar assim tão ignorante do que vinha pela frente:

... ele olhou para os lados sem acreditar. Não havia um inimigo por perto, não havia nada a não ser camaradas, até a fuzilaria virara um bramido distante. **Tinham ganho a batalha, então, era isso que era uma batalha, já estivera em brigas piores.** (p. 440, realcei)

— Eu comecei a falar da família Popó porque todos os trechos em que o narrador se dedica a descrever e incorporar João Popó, um personagem que aparece já tardiamente no romance, à página 405, convergem para o evento narrado nas páginas 479 a 484 e têm sua razão de ser numa disputa verbal entre João Popó e seu filho Zé Popó, uma disputa entre dois tipos de discurso e de visões sobre a História: um discurso nacionalista-idealista, formado todo ele por uma narrativa ascética dos feitos heróicos de um povo que deve sua força e invencibilidade aos seus grandes chefes e dirigentes da Nação, e não aos soldados, ou ao acaso; e um outro discurso — continuei —, este desprovido de solenidade ou romantismo, ambos levados adiante, note-se, através da fala, em indireto livre, do narrador, que adquire então os dois feitios. Trata-se mesmo do conflito entre um tom epopéico e um tom prosaico, anti-epopéico, ambos orientados para uma descrição da guerra. João Popó, que a imagina, com ela sonha e sobre ela escreve, e seu filho Zé Popó, que nela viveu. Veja:

(i) ... Já galopa desabrido o Centauro dos Pampas.

Sob uma saraivada inclemente de balas, ergue o peito majestoso e, diante de sua aparição magnífica, recobram nossos homens o ânimo vergastado pela sanguinolência da batalha.

Não é um homem. É um deus.

(ii) ... Corinto Mello (...) indagou de Zé Popó qual, entre todas as suas ricas experiências como herói da Pátria, a imagem que mais lhe ficara, a reminiscência que mais o perseguia (...), e Zé Popó respondeu: as bicheiras. Sim, as bicheiras, falou com simplicidade.

(...)

João Popó (...) imediatamente perguntou sobre qual era o sentimento que dominava o soldado na hora de combater pela Pátria, ao que Zé Popó respondeu: medo. (p. 480-481)

— E essa mesma disputa de discursos tendo como tema o nacionalismo a gente vai encontrar em outros momentos do livro — adiantou-se o meu interlocutor, animado —: a descrição do heroísmo literário do alferes, ao início do romance, e do heroísmo de araque de Perilo Ambrósio, feito Barão de Pirapuama por se ter sujado em sangue escravo para fingir ferimentos de guerra.⁶³³

— Agora deixe-me chegar a um ponto importante — pedi, sem dar muita atenção ao que ele acabava de dizer. — Esse narrador histórico que mencionei há pouco, que se comporta narrativamente de acordo com um fazer histórico que é alvo de críticas, desse modo ilustrando esse próprio fazer histórico, já que se trata de um narrador onipotente e onisciente, situado acima dos homens e conhecedor de tudo e observador de tudo, como se a História já fosse uma partida ganha de antemão... Esse narrador histórico, em determinado ponto do livro, encontra o seu contraponto ficcional e realiza, com a sua personalíssima narrativa, uma espécie de meta-história, uma espécie de meta-*Viva o povo brasileiro*.

— Estou curioso.

— Então me dê café... Para fazer uma crítica a uma visão da História que João Ubaldo considera colonizadora e autoritária, e na defesa de um outro tipo de fazer histórico, nascido à beira das fontes oficiais, fora da escrita e veiculado tão somente pela força do que contam oralmente as gerações passadas às futuras, *Viva*

⁶³³ — Eu estou vendo aqui a matéria de uma revista portuguesa — disse o meu interlocutor, fazendo uma notinha —, em que o jornalista menciona Perilo Ambrósio, mas se revelando ignorante de sua farsa como herói de guerra. Diz ele que Ubaldo “... fez um hino, *Viva o povo brasileiro*, e nele (...) [pôs] um dos mais belos heróis, Perilo Ambrósio, português e combatente da independência brasileira” (Ferreira FERNANDES, “Ubaldo das bundas ditosas”, *Focus*, 17 jan. 2000).

o povo brasileiro apresenta, já próximo de seu final, a narração de sua própria história, pela boca de um outro personagem que dela não participou e já sob o peso dos anos passados. Essa narração é conduzida por um cego, que conta a um grupo o que a ele contaram, e o que se lê/ouve do cego é a história do romance *Viva o povo brasileiro* apresentada tal qual ela seria caso não tivesse sido escrita.

— E não foi mesmo... — disse ele. — A história que nos conta o narrador de *Viva o povo...* nunca foi, dentro da lógica interna do romance, escrita...

— Sim. A história, ela mesma, não sabe, não registrou a sua transformação em um romance. Entendi... A história que nos conta o cego foi apenas passada de boca em boca: uma história transformada a cada lembrança, imprecisa, ambígua, móvel e pontilhada por personagens com nomes trocados e às vezes inexistentes. O negro Inocêncio é agora o negro Inocente, e essa alteração justifica-se pelo teor da história de vida de Inocêncio... A negra Daê vira Adaê; Budião, vira Bodeão, e o único guarda que vigiava Budião na cela transforma-se num exército de mais de mil soldados... O então tenente Patrício Macário e o outro oficial seu amigo foram deixados nus no Largo da Glória, debaixo de uma árvore... Para o cego foram os dois comandantes obrigados por Maria da Fé a dançar pelados em meio a todo o povo da ilha de Itaparica... “O cego desconstrói a noção de história, antecipando a relatividade dos fatos que são narrados a seguir”, diz Karina Kushnir — e mostrei a ele o artigo dela. — “A cegueira, ao invés de obscurecer-lhe a visão, lhe permite enxergar o que está submerso.”⁶³⁴ O cego vai descredenciar todas as outras histórias escritas e vai eleger como única e verdadeira justamente a história de *Viva o povo...*, que não é História, mas ficção, e que para ele não é, nem nunca foi ou será, uma história escrita, mas uma história ouvida e repetida.

— O cego é a representação do anti-historiador...

— Sim, ou de um historiador não circunscrito à cientificidade. Veja:

... toda a História é falsa ou meio falsa e cada geração que chega resolve **o que aconteceu antes dela** (...).

Além disso, continuou o cego, a História feita por papéis deixa passar tudo aquilo que não se botou no papel e só se bota no papel o que interessa. Alguém que tenha o conhecimento da escrita pega de pena e tinteiro para botar no papel o que não lhe interessa? (...) Então toda a História dos papéis é pelo interesse de alguém.

⁶³⁴ “Literatura e identidade nacional” (p. 259-276), in Gilberto VELHO (org.), *Revista de Cultura Brasileira*, Embajada de Brasil en España, mar. 1998, p. 267.

(...)

Porém esta história que eu vou contar, disse o cego, é verdadeira, tão certo como Deus está no céu. E então contou que era uma vez... (p. 515-516, realcei)

— O trecho que eu salientei para você demonstra ficcionalmente que João Ubaldo vincula as possibilidades de transformação social à necessidade de uma reformulação da visão que se tem do passado social do país. Essa vinculação — continuei — está presente na convicção do cego de que a força dos poderosos se deve antes de tudo à capacidade que tiveram, e ainda têm, de montar um passado bem de acordo com os seus interesses. Essa é a diferença, apontada pela professora Eneida Leal Cunha, entre João Ubaldo e a...

... vertente da prosa de ficção brasileira no século vinte, no Nordeste e na Bahia, da qual o autor descende, [e que] esteve sempre muito mais atenta ao presente, e muito mais preocupada com a correção futura das desigualdades sócio-econômicas, do que especulando acerca do passado, especialmente do passado colonial.⁶³⁵

— A palavra do cego tem especial valor, já que ele funciona aqui como a personificação de uma consciência histórica, e a consciência histórica do cego parece-me a consciência histórica não apenas de uma idéia de autor implícito, mas do próprio João Ubaldo — disse ele.

— A consciência histórica do cego em *Viva o povo...* é uma consciência histórica imaginativa, de olhos abertos para as porções, vou usar uma variante que já não se usa mais, *estóricas* em uma narrativa *histórica*, e isso me faz pensar no Hayden White e em seu livro *Meta-história* — e retirei, feliz, o volume da estante. — O problema aqui para nós é que White realiza o seu raciocínio às avessas, segundo ele mesmo diz em uma nota, referindo-se a dois livros e a dois teóricos: *Mimesis*, do Erich Auerbach, e *Art and Illusion*, do E. H. Gombrich. Vou ler: “Eu, de certo modo, inverti a formulação deles”, escreve White. “Eles perguntam: quais são os componentes ‘históricos’ de uma arte ‘realista’? Eu pergunto: quais são os elementos ‘artísticos’ de uma historiografia ‘realista’?”.⁶³⁶ Toda a atenção de White..., você está me ouvindo? ... todo o seu empenho dirige-se ao século XIX

⁶³⁵ “O imaginário brasileiro...”, *op. cit.*, p. 151.

⁶³⁶ “Introdução — A poética da História”, in *Meta-história — A imaginação histórica do século XIX*, São Paulo, Edusp, 1992, p. 19, nota nº 4 da p. 18.

e a alguns de seus historiadores, Michelet, Ranke, Tocqueville e Burckhardt, e filósofos da história, Hegel, Marx, Nietzsche e Croce. Ouça:

... Diz-se com frequência que a história é uma mescla de ciência e arte. Mas, conquanto recentes filósofos analíticos tenham conseguido aclarar até que ponto é possível considerar a história como uma modalidade de ciência, pouquíssima atenção tem sido dada a seus componentes artísticos. Através da exposição do solo lingüístico em que se constitui uma determinada idéia de história tento estabelecer a natureza inelutavelmente poética do trabalho histórico...⁶³⁷

— Então nós estamos necessariamente, ao contrário de White, à procura da natureza, para citá-lo, inelutavelmente histórica do trabalho poético... — ponderou o meu interlocutor.

— Não. Eu não pretendo aqui caminhar na mesma via de White, só que no sentido oposto. Não, embora isso possa ser em alguns momentos produtivo.

— Quais momentos? — interrompeu-me.

— Já lhe digo. Eu o citei por causa da passagem do cego. O cego de *Viva o povo...* não está fazendo literatura; ele está fazendo história, e ele lê a história do mesmo modo como White o faz, e João Ubaldo, aí é que está o ponto a que quero dar relevo, e João Ubaldo está dizendo, em suma, o mesmo que White, só que através de um texto literário que está fazendo as vezes de uma lembrança histórica. O cego não se vê a si mesmo como um escritor, mas como um historiador, um historiador heterodoxo, vá lá, mas um historiador, ao passo que White está lançando mão de um texto acadêmico. Não se trata de João Ubaldo estar apresentando e revisitando momentos históricos em sua ficção. Há um texto jornalístico que chama *Viva o povo brasileiro* de uma “revisão na história oficial”.⁶³⁸ João Ubaldo Ribeiro, aqui, não faz isso...

— Faz aqui, sim — disse o meu interlocutor —, se você situar esse cego no contexto histórico sugerido pelo capítulo. Onde está o cego? No famosíssimo Arraial de Santo Inácio, ponto de parada daqueles que rumavam para Canudos, um arraial que está longe de ser, como muito bem alertou Francis Utéza, uma invenção de Ubaldo... O arraial, olhe que coisa bonita eu vou dizer, e eu deixo você colocar isso na sua tese como se fosse idéia sua... O Arraial de Santo Inácio

⁶³⁷ *Id.*, p. 13.

⁶³⁸ “Um ano bem brasileiro”, *Siga*, dez. 1984. Matéria: “Viva o povo brasileiro”.

representa aqui, na ficção de Ubaldo, uma espécie de entroncamento e meio de caminho, não apenas para jagunços e bandidos, mas também para os universos da ficção e da história, que ali se encontram, se arrostam e se fundem. “Os dados espaciais e temporais fornecidos pelo narrador vêm diretamente de Euclides da Cunha”, diz Utéza, e elenca vários pontos de contado entre os lugares por onde passa o jagunço ficcional Filomeno Cabrito, um dos ouvintes do cego e um amálgama de todos aqueles jagunços que se dirigiam para os braços do Conselheiro, e os locais descritos pela pena de Euclides da Cunha n*Os sertões*. Em um desse pontos se esconde justamente o Arraial de Santo Inácio:

(i) Cerca de dez ou oito léguas de Xiquexique demora a sua capital, o arraial de Santo Inácio, erecto entre montanhas e inacessível até hoje a todas as diligências policiais.⁶³⁹

(ii) *Arraial de Santo Inácio, 29 de fevereiro de 1896.*

A noite baixou de sopetão e uma friagem seca cobriu as cercanias do Gentio do Ouro e de Xique-Xique, a umas boas léguas das barrancas do São Francisco, onde o arraial se esconde pelo meio dos montes. Esconde-se porque é um arraial fora da lei, cafua de bandidos, jagunços fugidos e cangaceiros... (p. 514)

— Sim, sim — concordei. — E no Arraial de Santo Inácio, local não-fictício e portanto não-aleatório, já que Canudos é um pano de fundo, está justamente o narrador, através de um cego ficcional, discutindo o próprio fazer histórico. A sua idéia do entroncamento ficção/história é mesmo boa e eu vou usá-la: um cego fictício recontando a história fictícia de *Viva o povo...* como se fosse real, e tratando todas as demais histórias-reais-escritas como se fossem a ficção enganadora dos poderosos, está ali, às portas de um dos mais sangrentos acontecimentos da História do Brasil, por sua vez relatado pelo jornalista Euclides da Cunha, que não resistiu à tentação de ser, à sua maneira, literário, diante de um fato que, pressentira ele, estava destinado aos compêndios de História...

⁶³⁹ “A luta — preliminares” (p. 145-168), in *Os sertões — Campanha de Canudos*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1980, p. 152. — A edição a que Utéza se refere é outra — esclareceu o meu interlocutor —, também da ed. Francisco Alves, mas do ano de 1911, com o citado trecho situado na p. 222. O trecho, de todo modo, foi trazido à tona pelo Francis UTÉZA, “*Viva o povo brasileiro* ou O espírito da fraternidade”, *op. cit.*, p. 53.

— A Walnice Nogueira Galvão ilustra muito melhor do que você essa idéia do Euclides da Cunha de ter de recorrer à literatura para conseguir dar conta do recado... Ouça:

... Euclides privilegia uma figura que reúne duas forças contraditórias e desvela a incapacidade raciocinante de encontrar uma síntese entre elas. Por exemplo, a seu ver, António Conselheiro era ao mesmo tempo um grande homem, enquanto líder, porém um degenerado enquanto encarnação das piores potencialidades presentes nos mestiços. Como resolver tal dilema, ao nível do discurso? Empregando a figura da antítese (...) ou sua forma mais extremada, que é a figura do oxímoron. Isto é, resolvendo o problema não ao nível do raciocínio, mas ao nível da literatura.⁶⁴⁰

— Antes que você me diga que eu preciso desenvolver essa sua idéia do Arraial de Santo Inácio como entroncamento entre ficção e história, eu gostaria de continuar o meu raciocínio lá de trás, quando você me interrompeu: quando o cego conta a sua história, ele o faz concebendo-a do mesmo modo como White concebe esse fazer histórico: “... a saber: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que **pretende ser um modelo**, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que eram representando-os*”.⁶⁴¹ E diz o cego, diante do seu próprio fazer histórico: “... esta história que eu vou contar (...) é verdadeira, tão certo como Deus está no céu” (p. 516).

— O cego faz história — disse o meu interlocutor —, e faz de sua história um modelo, ou seja, uma história do que **realmente** aconteceu, ao contrário das outras... Para ele, a história que **realmente** aconteceu é justamente a história não escrita...

— A história escrita, e agora cito as palavras da feiticeira Rita Popó, tem um ar arrumadinho, e “a única coisa arrumada é a mentira, a qual é a explicação certinha” (p. 596). E João Ubaldo Ribeiro ilustra muito bem essa idéia algumas páginas à frente, quando revela, e dou dois exemplos, que a história “que ficou” para as gerações futuras, acerca do suicídio de Carlota Borroméia, filha de Amleto Ferreira, guarda-livros do Barão de Pirapuama, foi a história de que “tinha morrido de um colapso ainda bem moça” (p. 655). O outro exemplo são os detalhes do estudo de genealogia encomendado por um descendente de Bonifácio Odulfo Nobre dos Reis Ferreira-Dutton, filho do velho Amleto. E o dr. Eulálio

⁶⁴⁰ “Introdução” (p. VII-X), in Euclides da CUNHA, *Os sertões*, *op. cit.*, p. IX-X.

⁶⁴¹ “Introdução — A poética da História”, *op. cit.*, p. 18 (negritos meus, itálicos do White).

Henrique Martins Braga Ferraz, trineto de Amleto, lê em seu estudo acerca da “estirpe” dos Ferreira-Duttons, estirpe que nós já vimos não passar de uma grande farsa, as minigâncias de uma bela história “para inglês ver”, cheia de detalhes inverificáveis e de eventos românticos e heróicos a envolver uma filha de “mãe inglesa católica” e de um pai brasileiro herdeiro de viscondes, e algum *sir* inglês de “uma família aparentada com a casa de Windsor”... Nada parecido com a provável história dos pais de Amleto — continuei —: uma brasileira quase negra, talvez estuprada por um pirata inglês que fugiu às risadas e cuja maior qualidade era mesmo ser inglês, e nada mais... O próprio Amleto, no “romance genealógico” encomendado, não era um mero ladrão guarda-livros do Barão, mas nada menos que um sócio sagaz que salvou os negócios de Perilo Ambrósio da ruína. “... ta-ta-ta, ta-ta-ta, tudo história já conhecida” (p. 642), diz o narrador, incorporando o dr. Eulálio Henrique, que olhava...

... para o retrato do trisavô, sisudo, colarinho alto, pescoço empertigado, sobrancelhas cerradas. Branco que parecia leitoso, o cabelo ralo e muito liso escorrendo pelos lados da cabeça, podia perfeitamente ser um inglês, como, aliás, quase era, só faltou nascer na Inglaterra. Traços nórdicos visíveis. (...) Evidente que era desses velhos caturras, poços de honestidade e austeridade... (p. 642)

— O mesmo tom aristocrático que gostavam de portar as famílias coloniais a gente ainda vai encontrar em famílias como as de Amleto — disse ele —, que não era aristocrática mas se tornou, ou seja, e cito o Caio Prado Jr., Amleto viveu o mesmo empenho de “todas as castas privilegiadas de curto passado: o de querer entroncar-se em outras mais antigas”.⁶⁴²

— Sim, muito bem citado. E de modo bastante diverso — continuei — é escrita a outra história, a história ágrafa das demais famílias do romance. As gerações posteriores vão aprendendo sobre as anteriores através de relatos diretos e testemunhos de parentes e amigos. Não há papéis, logo não há “provas” que legitimem algum passado; há apenas as histórias e a crença no fio condutor da possessão espírita, que unifica e dá sentido ao passar do tempo. Ouça, e veja também que as noções de tradição, de estirpe, de linhagem e de nobreza se mantêm, embora constituídas de outra matéria. O segundo exemplo é a síntese da conexão familiar dos personagens “sem voz”...

(i) ... — Minha mãe — disse Zé Popó [a Patrício Macário] — é herdeira de uma grande tradição. Tudo o que ela sabe aprendeu com a falecida Mãe Inácia, de quem o senhor nunca deve ter ouvido falar, mas pertencia a uma espécie de linhagem, uma linhagem que tem sua nobreza, que vem de Mãe Dadinha, de Mãe Inácia e de outras, muito raras e prezadas para esse povo todo. (p. 492-493)

(ii) Contou-lhe [a Patrício Macário] Rufina que ele tinha a mesma alma que Vu, filha do caboco Capiroba e, portanto, num certo sentido, ele era Vu. (...) Disse ainda que ele (...), Patrício Macário, logo encontraria uma mulher que antes era o caboco Capiroba e essa mulher e ele se amariam. Mostrou-lhe então, narrando tudo em pormenores, como essa mulher (...) era também descendente carnal do caboco Capiroba, pai de Vu, bisavô de Dadinha, trisavô de Turíbio Cafubá, tetravô de Daê, também chamada de Vevé, avô no quinto grau dessa dita mulher, a qual, portanto, considerando as almas, era ancestral de si mesma... (p. 498-499)

— A propósito — disse o meu interlocutor — e voltando à figura do cego: se este seu cego opera aqui no romance como um historiador, mesmo que heterodoxo, vale então a provocação de White aqui nesta nota de rodapé. — E ele pegou o livro que estava folheando e leu: — “Os historiadores em geral, por mais críticos que sejam de suas fontes”, e o cego era bastante crítico de todas as fontes..., “tendem a ser ingênuos contadores de histórias”.⁶⁴³

— Sim, e o faz sem dissimular o seu caráter passional, sem dissimular que ele, necessariamente, ao transmitir aquelas informações, está empenhado em um esforço de dar um sentido narrativo àquilo. “Sem narrativa”, diz Karl Erik Schollhammer — e citei —, “não existe, para White, nem ‘compreensão’ nem ‘explicação’ histórica.”⁶⁴⁴ O Karl Erik Schollhammer, não sei se já lhe disse, é o meu orientador na tese que vou escrever...

—Não, não me disse — disse ele, e não disse mais nada.

— Bom... Veja aqui a história que o cego conta do assassinato de Vevé, mãe de Maria da Fé, por quatro brancos, os quatro brancos que mais tarde foram por sua vez mortos por Lelê, que lhes cortou os pescoços e em seguida afundou o barco em que estavam. Foram para o fundo do mar e nunca mais apareceram. Veja a relação de causalidade que **teve** de criar o cego, para dar sentido àquilo

⁶⁴² “Vida social — organização social”, *op. cit.*, p. 290.

⁶⁴³ “Introdução — A poética da História”, *op. cit.*, p. 24, nota nº 6 (da p. 23).

⁶⁴⁴ “Estudos Culturais — Os novos desafios para a teoria da literatura”, in VÁRIOS AUTORES, *Anais do 6º Congresso Abralic — Literatura Comparada igual a Estudos Culturais?*, Florianópolis, 1998.

tudo, uma vez que Leléu nunca falou do crime de vingança para ninguém e, portanto, não legou à história essa informação: “Mesmo depois que, **por obra daquela dita Irmandade**, os **oito** brancos foram engolidos por uma grande onda do mar e nunca mais se viu nem cisco de nenhum deles...” (p. 518). O que vemos aqui? Uma *operação narrativa* a sobrepor-se a uma *operação investigativa*, para citarmos as expressões de Hayden White. Ouça: “Admitimos que uma coisa é representar “o que aconteceu” e “por que aconteceu como aconteceu” e outra bem diferente é prover um modelo verbal, na forma de uma narrativa, de modo a explicar o *processo de desenvolvimento* que conduz de uma situação a uma outra situação”, escreve White.⁶⁴⁵ O cego “opta” pelo segundo método — disse eu, fazendo o gesto de colocar as aspas.

— Essa relação de causalidade criada em nome de um sentido antes de tudo estético é parte integrante do mundo ficcional, ao passo que é raramente admitida no universo histórico... — arriscou o meu leigo aprendiz de historiador.

— Sim, e é em nome disso que se bate o Hayden White: a assunção do espaço de efetiva criação no interior do universo de “fatos” da história. Para o professor Karl Erik, o “mérito principal de White tem sido mostrar para os historiadores o papel ativo dos Tropos retóricos e das estruturas narrativas na criação, na descrição e na compreensão da realidade histórica”, diz ele, “liberando, assim, a historiografia da polêmica tradicional sobre a história como ‘arte’ ou como ‘ciência’”.⁶⁴⁶ Veja aqui duas declarações: uma do White; outra do próprio João Ubaldo Ribeiro, que está desempenhando, como ficcionista, o papel de um historiador; papel que White gostaria de ver sendo desempenhado, ou ao menos assumido, às inversas, pelos historiadores: o papel de ficcionistas. Ouça:

(i) ... Diz-se às vezes que o objetivo do historiador é explicar o passado através do “achado”, da “identificação” ou “descoberta” das “estórias” que jazem enterradas nas crônicas; e que a diferença entre “história” e “ficção” reside no fato de que o historiador “acha” suas histórias, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas. Essa concepção da tarefa do historiador, porém, obscurece o grau de “invenção” que também desempenha um papel nas operações do historiador.⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ “Introdução — A poética da História”, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁴⁶ “Estudos Culturais — Os novos desafios para a teoria da literatura”, *op. cit.*

⁶⁴⁷ “Introdução — A poética da História”, *op. cit.*, p. 22.

(ii) ... o Recôncavo (...) é meu mundo básico (...). (...) Nunca se contará nem uma fração pequena das **histórias que o Recôncavo viveu, vive e viverá**. (...) fui criado entre mentirosos estupendos e renomados em todas aquelas partes, sempre quis ser um deles, vou conseguindo. E, como tudo o que se conta do Recôncavo no Recôncavo pode acontecer, tudo efetivamente aconteceu ou está por acontecer. **Não faço literatura**, digo isto a sério.⁶⁴⁸

— A partir destas duas declarações podemos mesmo ver o texto ficcional de *Viva o povo...* como o contraponto das idéias de White, e isso me faz retornar à minha pergunta anterior, baseada no que você disse: em quais momentos seria produtivo caminhar na mesma via de White, só que no sentido oposto... — quis saber ele, talvez me testando para ver se eu não estava atirando palavras ao chão e à toa...

— Antes deixe-me abrir um outro flanco bastante importante nessa história: esse flanco chama-se Dominick LaCapra, e eu o cito em cima do texto do professor Karl Erik. LaCapra bate de frente com o White, defendendo, não uma reconstrução narrativa do passado histórico, mesmo que essa reconstrução seja toda ela a partir da assunção de que se trata de uma reconstrução que beira a ficcionalidade, uma reconstrução, portanto, que não está à cata de um “fato” puro localizado lá longe nesse passado, e que a reconstrução justamente pretenda trazer à tona... Não — disse eu. — Isso, para LaCapra, não é suficiente, porque isso ainda assim é uma maneira de olhar para a realidade histórica de modo a querer vê-la, ou lê-la, como superfície coerente e objetiva, passível, portanto, de ser submetida a uma operação narrativa. LaCapra posiciona-se contra essa reconstrução porque acredita ser ela mais uma, entre muitas, tentativas dos historiadores de “domesticar” o passado. Ouça: “Utilizando-se da noção bakhtiniana de **diálogo**”, diz Karl Erik, “LaCapra procura ferramentas teóricas que permitam que o passado autônomo continue desafiando as tentativas do historiador de *domesticá-lo* na ordem discursiva”.⁶⁴⁹

— Bom, você disse que se tratava de um flanco importante... Transporte esse discussão White-LaCapra para dentro de nossa história — pediu ele.

— Você pegou a idéia. Era isso o que eu pretendia fazer: a discussão entre os dois pode ser transportada para os palcos de *Viva o povo brasileiro*. Você observe que eu citei o Hayden White justamente quando entramos na passagem do

⁶⁴⁸ José Carlos de VASCONCELOS, “O feitiço da escrita”, **JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Portugal, 24 mar. a 6 abr. 1999, realcei.

cego, um cego que não está fazendo literatura, mas história, como eu disse; um cego que vai recontar para outros personagens toda a história que estávamos lendo em primeira mão. O papel do cego é justamente recuperar uma história aleatória, incoerente, não-objetiva, totalmente oralizada, alterada em inúmeras versões, e reconstruí-la quase toda, como ele de fato faz, mesmo que oralmente e defendendo a legitimidade e a superioridade de sua própria história em relação às demais, escritas e, portanto, mentirosas. O cego arma uma teia de coerência e objetividade sobre uma história que, em si, não tem nem mesmo esse nome de história. Você se lembra da arrumação que ele fez para justificar o naufrágio dos “oito” brancos que mataram Vevé?

— Por outro lado...

— Por outro lado, temos todo o romance, ou melhor, todas as histórias que o romance tenta contar, a disputar com o cego uma visão da história. Todas as histórias do romance formam o material inapreensível que o cego, não obstante, busca apreender, e ele se põe então a contar, a narrar, a domesticar todas aquelas histórias em uma só... O romance é todo ele esse material inapreensível, e é como um material inapreensível que LaCapra vê a história.

— Todas as histórias variadas, conflitivas e desarrumadas de *Viva o povo...* estão para o esforço do cego assim como a história sob o olhar de LaCapra está para a tarefa narrativista de White... — disse ele.

— Sim. Desarrumadas, inclusive cronologicamente... Uma desarrumação que o cego, em sua recontagem, procura justamente reordenar em linha, sincronia transformada em diacronia... Ouça isto:

LaCapra enfatiza a importância da **interação conflitiva**, das vozes contestatórias ou daquilo que Bakhtin chamaria **imaginação dialógica** na tensão entre texto e contexto, que, idealmente, mantém o discurso explicativo aberto, criando, em vez de uma interpretação representativa, uma simulação textual da complexidade e do objeto analisado. A ênfase de LaCapra na história enquanto conversação e um diálogo com o passado, em detrimento da história como reconstrução do passado, contesta no discurso histórico usos tradicionais de narrador onisciente, de ponto-de-vista unificado e da cronologia temporal ordenadora.⁶⁵⁰

⁶⁴⁹ “Estudos Culturais — Os novos desafios para a teoria da literatura”, *op. cit.* (itálicos meus).

⁶⁵⁰ *Id.*

— Sim — disse ele, animado. — E *Viva o povo...*, com exceção da passagem da história do cego, é uma visão da história, e da própria história que vai sendo contada por um narrador que a vive no presente... uma visão da história como conversação e diálogo, onde não há muito espaço para a narrativa onisciente, para pontos de vista unificados e para uma cronologia ordenadora... E essa discussão ainda pode ser transportada também para o cenário que temos n*O feitiço da ilha do Pavão* — continuou —, um romance que também, à sua maneira, ensaia a possibilidade de ser uma leitura crítica da nossa história brasileira... Senão, vejamos — e ele fez um ar acadêmico.⁶⁵¹ — A ilha do Pavão abriga, no século dezoito, uma sociedade de classes, sim, mas embaralhadas e comunicantes, não é?

— Sim — e ajudei-o, embora acreditando que *O feitiço da ilha...* não pode nem de longe ser chamado um romance histórico, e isso pelas razões que eu pretendia ir descobrindo à medida que conversávamos. — A ilha do Pavão abriga, no século dezoito, uma sociedade em que “elementos saídos da cultura popular, massiva e culta se entrelaçam e interagem”, escreve Zilá Bernd, “sem que o autor intervenha para hierarquizá-los”.⁶⁵² Às representações ordinárias dos diversos elementos formadores do que se convencionou chamar “o povo brasileiro”, João Ubaldo contrapõe outras: são as representações rebeldes, para ficarmos em apenas três, do índio que não quer ser índio e não quer viver no mato, do negro que não tolera negros de outras origens e, sentindo-se superior, se organiza para escravizá-los, do branco colonizador e rico que não quer mandar em ninguém, não é

⁶⁵¹ E eu fiquei pensando no trecho de uma entrevista que lhe fez o José Carlos de Vasconcelos, que às tantas lhe pergunta: “... será que cada vez te interessa menos, como escritor, essa (esta) realidade e os aspectos sociais que lhe estão ligados?”. E João Ubaldo responde: “Não sei se concordo com as premissas da pergunta. Fico curioso em saber o que foi que o levou a essa percepção. Talvez nossos quadros de referência sejam mais diversos entre si do que pensamos. (...) E os tipos, personagens e situações [d*O feitiço da ilha do Pavão*] me parecem — e foi você quem puxou o assunto — metáforas do Brasil, e do Brasil de hoje. Portanto, não me creio tão alheado assim. Mas fiquei preocupado agora. Acho que gostaria de conversar com você mais extensamente sobre isso, estou me sentindo um pouco frustrado. Você não viu, através do ‘quilombo ao contrário’, o problema racial passado através do prisma econômico/tecnológico e com suas bases na ‘realidade’ ridicularizadas? A corrupção, a advocacia administrativa, a hipocrisia, a desmitificação do indiozinho inocente e assim por diante? Só pra chatear, mostrar a Inquisição a pleno vapor na Alemanha, em vez de na Ibéria, entre nossos sebentos torquemadas? E mais outras tantas brincadeiras sérias? Eu sou mau carpinteiro” (José Carlos de VASCONCELOS, “O feitiço da escrita”, *JL - Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Portugal, 24 mar. a 6 abr. 1999).

⁶⁵² “Identidades compósitas: escrituras híbridas”, *Matraga*, nº 12, 1999, apresentado no Congresso da Anpoll, 12 jun. 1998, em: <<http://www2.uerj.br/~pgletras/re-vista/zila.htm>>, acesso em ago. 2004.

arrogante e não se vê como superior nem credor de nada. São os casos de Balduíno Galo Mau, índio mentiroso, conhecedor de todas as matreirices e avesso à idéia sedimentada de um ser inocente, ingênuo e organicamente ligado à natureza; caso de Afonso Jorge II, negro nobre do reino do Congo, filho do majestoso Afonso Jorge I, conhecidos traficantes de negros de raças “muito justamente apelidadas de infectas, raças porcas, estúpidas, atrasadas e fedorentas” (*O feitiço da ilha...*, p. 92), chefes sucessivos do grande Quilombo do Mani Banto, quilombo não de negros fugidos, mas de negros cativos;⁶⁵³ caso de Capitão Cavalo, senhor de muitas terras, branco, bastante poderoso e no entanto avesso ao poder e aos seus exigentes caprichos, acolhedor de escravos fugidos, estimulador de casamentos multi-étnicos, defensor do trabalho justo e da justa divisão do produto do trabalho, socialista dos bons, revolucionário como poucos, odiado por alguns e muito cioso de seu sossego e de sua boa consciência. A sociedade que vamos encontrar na ilha do Pavão é, como vimos e para dizer o mínimo, diferente, porosa e multi-étnica. — E li um trecho.

... Possivelmente [o viajante apressado] também estranhará ver negros calçando botas, sentando-se à mesa com brancos, tuteando-os com naturalidade e agindo em muitos casos como homens do melhor estofado e posição financeira, além de negras trajadas como damas e de braços dados com moços alvos como príncipes do norte. (*O feitiço da ilha...*, p. 17)

— Não se manteria como singular, sendo diferente, poroso e multi-étnico, contudo — disse ele —, um povo que não estivesse de algum modo apartado. Nada melhor, para se inventar um Brasil, do que um outro lugar, “fora” do Brasil, onde se irá plantar um projeto de Brasil. A ilha do Pavão situa-se nalgum ponto do Recôncavo Baiano, dentro do território brasileiro mas inacessível à maioria dos brasileiros, não? Ela será sempre, neste sentido, o “outro Brasil”, ilha dentro da qual se vive bem, mas “da qual não se conhece navegante que não haja fugido”, diz o narrador, “dela passando a abrigar a mais acovardada das memórias” (*O feitiço da ilha...*, p. 9). Disse o escritor — e ele pegou um recorte de jornal —:

⁶⁵³ — Outra desconstrução opera João Ubaldo no romance *Miséria e grandeza do amor de Benedita* — completei, abrindo com a mão uma nota. — É o caso do narrador a incorporar uma opinião de três negros cativos da casa de Iaiá Naninha, mãe de Deoquinha Jegue Ruço; negros “que se babavam de raiva quando ouviam falar na princesa Isabel, por ter ela se metido no bem-bom da escravidão deles, forçando tantos a arranjar emprego, porfiar por obter o que comer e entrar na luta da vida sem necessidade...” (*Miséria e grandeza...*, p. 27).

“Fiz uma brincadeira e resolvi imaginar (...) alternativas para aquele Brasil, como se um outro país se desenvolvesse paralelamente ao que conhecemos”.⁶⁵⁴

— Não bastará, no entanto, ser a vida na ilha do Pavão boa para todos aqueles de todas as cores; não bastará funcionar a ilha como uma espécie de paraíso contraposto ao continente desigual e totalitário. O espaço insular de Ubaldo é produtivo, como escreve Elisalva Oliveira-Joué, na medida em que “remete constantemente para o começo de tudo, do país e do povo, forjados pelo encontro, na maior parte das vezes forçado, das três etnias”.⁶⁵⁵ Se permanecesse ancorada à condição de paraíso paralelo...

— Há ainda que se mencionar aqui — interrompeu-me ele, pegando o livro — o romance *Miséria e grandeza do amor de Benedita*, num momento em que Ubaldo deixa bem clara a relação de identidade entre a ilha do Pavão, “porosa e multi-étnica”, e a própria ilha de Itaparica, com os seus Pimentéis,⁶⁵⁶ que “... nos deixaram a herança de, na ilha, nunca termos tido preconceito, podendo a mulher ser morena, loura, preta, mulata, cafuza, fumbambenta, roxinha, azul, índia, chinesa, japonesa ou alemoa” (p. 29).

— Se permanecesse ancorada à condição de paraíso paralelo... — disse eu, anotando a observação e a página mas seguindo em frente —, como você sugeriu lembrando a sua condição insular, a reunir as condições ideais de um Brasil que poderia ter sido, mas acabou não sendo, estaríamos a falar da ilha do Pavão como um lugar de utopia, e eu não creio que seja esse o caso... Acredito mais na sua condição mítica... Uma das tarefas dos lugares míticos é esta: devem funcionar como simulações de inícios. A ilha do Pavão torna-se então, sob essa idéia, o lugar da gênese, por excelência, de uma alternativa de sociedade brasileira.

O mito deve ser ainda distinguido da utopia (projeção de um futuro ideal), da lenda (que tem fundamento ou caráter de certo modo histórico), do conto (uma forma dessacralizada) etc. Mas o vocabulário é hesitante, mesmo quando se trata de especialistas, como sucede por exemplo com K. Mannheim, que designa sob o nome de utopia aquilo que entendemos aqui como mito. Além do mais, pode

⁶⁵⁴ Daniela NAME, “As ilhas de Ubaldo”, **O Globo**, 3 ago. 1997.

⁶⁵⁵ Elisalva OLIVEIRA-JOUÉ, “Identidade mestiça e ilhamento na obra de João Ubaldo Ribeiro”, 1999, em: <http://www.geocities.com/ail_br/identidademesticaeilhamento.html>, acesso em 18 out. 2005.

⁶⁵⁶ — Lembre-se — disse ele, em nota — da sua observação acerca dos Pimentéis do romance e os Pimentéis da família de Ubaldo (Capítulo 3: “Setembro fechado sob o farol”, p. 188, nota 327).

acontecer mais de uma vez que tal forma narrativa se situe a meio caminho do mito com relação à lenda, ou do mito com relação ao conto e à utopia.⁶⁵⁷

— A ilha do Pavão brilha na mente dos que não a conhecem e que nela nunca pisaram como um lugar, tal como um mito, de existências não vivenciadas, “paisagens adivinhadas, aos quais dar vida, sensações apenas entrevistas, lembranças vívidas do que não se passou” (*O feitiço da ilha...*, p. 12). A ilha do Pavão, no tempo narrativo do romance, é capaz de engendrar, para os seus personagens, muitos prováveis futuros. — E continuei: — A história de seus habitantes, no entanto, está confinada à ilha, e, mesmo que o leitor possa, e deva, aumentar para níveis continentais o diâmetro de sua leitura, os acontecimentos narrados não se esparramam para o resto do Brasil. Não é o Brasil, ou o povo do Recôncavo Baiano, o personagem do livro, tal como é o Brasil, ou o povo do Recôncavo, o personagem de *Viva o povo brasileiro...* João Ubaldo Ribeiro não está a brincar com a história do país, imaginando o que poderia ter acontecido conosco se... os portugueses tivessem abandonado a tarefa colonizadora e os padres católicos desistido da missão catequética, os holandeses afinal se firmado na terra, os negros escravos conseguido organizar-se e lutar... Não. A sociedade que vamos conhecer lendo o romance de João Ubaldo Ribeiro é a sociedade brasileira na medida em que todos os nossos antepassados étnicos lá estão, sim, mas nem sempre mantendo preservadas as suas características como classe. A sua configuração e os seus níveis de relacionamento desenvolveram-se de modo diverso e se afastaram totalmente da experiência “continental”. A ilha permanece isolada, e esse isolamento lhe confere características míticas, não históricas.

A metáfora do ilhamento é um dos recursos estilísticos utilizados pelo autor para impedir que os seus relatos deslizem para uma literatura panfletária, pois, ao situar a narrativa entre dois espaços, o insular de Itaparica ou da imaginária ilha do Pavão e o resto do Brasil (...), o autor (...) afirma a legitimidade dos componentes negro e índio do povo brasileiro e deixa o caminho aberto para que brotem do texto a negação do Único — a cultura europeia e o tipo branco — e a valorização do Múltiplo e do Outro — o branco, o negro, o índio e o mestiço.⁶⁵⁸

⁶⁵⁷ André DABEZIES, “Mitos primitivos a mitos literários” (p. 730-736), in Pierre BRUNEL (org.), *Dicionário de mitos literários*, Rio de Janeiro, José Olympio, Editora UnB, 1998, p. 732.

⁶⁵⁸ Elisalva OLIVEIRA-JOUÉ, “Identidade mestiça e ilhamento...”, *op. cit.*

— A ilha do Pavão pode não ser ainda um mito... — disse ele. — Ubaldo, ou seu narrador, vá lá, é o primeiro a nomeá-la. Trata-se de uma criação exclusivamente ubáldica e presente apenas em seu romance de 1997. Do mesmo modo podemos dizer, já que você citou o Dabezies, que um mito “tampouco é identificável com um texto. O texto literário não é em si um mito: ele retoma e reedita imagens míticas”.⁶⁵⁹ Podemos ir além então e afirmar também que a ilha do Pavão, em si, não constitui um mito, mas um lugar de mitos.

— Sim, sim... João Ubaldo revela ao leitor que a ilha do Pavão possui escondida em seu centro uma gigantesca esfera mágica a funcionar como uma espécie de toca do tempo. Inicia-se então, dentro da história, um desfile de experimentações: os personagens protagonistas, ao entrar e sair da esfera, conseguem paralisar o andamento dos eventos e produzir, durante a paralisação, futuros latentes. Os prováveis futuros que aquela sociedade do século XVIII vivenciou correspondem, para o leitor de hoje, aos passados que tivemos ou que poderíamos ter tido. A brincadeira remete a nossa imaginação às inúmeras possibilidades de sociedade brasileira.

... E foi assim que começaram a usar de fato a toca do tempo, sobre a qual aprendiam cada vez mais, embora não entendessem nada de seus mecanismos misteriosos. Agora tinham certeza de que, enquanto o presente parava, ilimitados e indefinidos futuros ficavam em perpétua gestação e o tempo os recebia ao acaso, não tinha preferências. Ou podia ser levado a tê-las, pelo menos por exclusão, embora não por inclusão. Escolher um dos futuros disponíveis, sim; plasmar esse futuro, não, não parecia ser possível. Como não? Cada mudança mudava tudo mais, mas como saber? (*O feitiço da ilha...*, p. 313)

— O que faz um mito? O mito situa-se fora do tempo — continuei. — A ilha do Pavão abandona o seu espaço em meio às águas do Recôncavo, e é como se deixasse de existir. O mito suspende o tempo. Mal um personagem adentra a esfera mágica, a ilha do Pavão transforma-se, e um gigantesco Pavão abre a sua cauda e se ilumina, produzindo à sua volta luz e ofuscamento. Em seguida o breu e a suspensão efetiva do tempo, uma suspensão prenhe. O mito recria passados e inventa futuros. — E li outro trecho:

... Portanto, o tempo parava, quando o pavão acendia. E o pavão acendia

⁶⁵⁹ André DABEZIES, “Mitos primitivos a mitos literários”, *op. cit.*, p. 732.

quando algum deles entrava na bola. (...) E o povo via o pavão fulgurar, mas depois não se lembrava, só se lembrava de que, repentinamente, a lua sumira, tudo escurecera, a ilha parecera ser a única terra no meio do mar, para depois voltar tudo a como estava antes. (*O feitiço da ilha...*, p. 299-300)

— Mas o mito tem também uma verdade, que não é apenas poética ou simbólica, como o era para os antigos, mas uma verdade híbrida: “... nos dias de hoje, o mito *deve* travar um diálogo”, diz-nos Dabezies, “e ter uma relação de simbiose com a racionalidade metafísica ou cotidiana”.⁶⁶⁰ A ilha do Pavão é a morada do tempo; um lugar *literário* que possui uma esfera mágica *literária* que, no entanto, foi inspirada pelo que João Ubaldo chamou de a “toca do tempo”, tradução livre de “*wormhole*” (buraco de verme), um conceito da ciência, fruto de um raciocínio operado com teorias da ciência, sim, mas que se reporta — eu disse —, pela via da literatura, à aventura mítica do viajante do tempo.⁶⁶¹ O mito provoca a ciência, que inspira a literatura, que se volta para o mito, mas alimentada, desta vez, num diálogo específico e mais ou menos verossímil, pela ciência.

... Vem de uma especulação já conhecida de cosmólogos sobre a possibilidade de uma viagem no tempo. Isso tem alguns fundamentos científicos. Como eu não escrevo ficção científica nem sou cientista, não me senti obrigado a me restringir às limitações e normas que existem para que isso aconteça. (...) ... essa esfera é chamada por um cientista americano de “*wormhole*” (...). É uma complicação. Seria uma dobra na curvatura espaço-tempo, que permitiria a você atravessar o tempo. Como eu quis dar uma verossimilhança ao fato de a ilha aparecer e desaparecer, recorri a isso.⁶⁶²

— Você propôs a inserção do romance *O feitiço da ilha do Pavão* entre as possibilidades de uma discussão sobre o romance histórico em João Ubaldo, e...
— mas ele me interrompeu.

— Eu disse que o romance é também, à sua maneira, a possibilidade de ser uma leitura crítica da nossa história brasileira... À sua maneira, eu disse... E eu entendi a sua ressalva, e entendi o quão diferentemente *Viva o povo...* e *O feitiço da ilha...* se posicionam em relação à história brasileira... Eu ainda insisto, no entanto...

⁶⁶⁰ *Id.*, p. 734.

⁶⁶¹ *Oracle ThinkQuest — Education Foundation*, em: <<http://library.thinkquest.org/2890/index.htm>>, acesso em 15 mar. 2005.

⁶⁶² Bernardo CARVALHO, “Ubaldo, finalmente, solta novo romance”, **Folha de S. Paulo**, 22 nov. 1997.

— No que você poderia insistir, agora sou eu a interrompê-lo..., é na conveniência de relacionarmos a discussão White-LaCapra com a situação central de *O feitiço da ilha...* Uma reconstrução narrativa do passado histórico, mesmo que admitidas as suas estratégias ficcionais, incluídas as inevitáveis cirurgias ficcionais, é, ainda assim — disse eu —, uma maneira de observá-lo, a esse passado, como uma superfície domesticável, passível de um controle que o tornará mais assimilável e mais duradouro como memória estabelecida. Situação semelhante nós temos nesse outro romance de Ubaldo, com a diferença de que vamos encontrar um narrador totalmente empenhado em resolver a “questão”, não dos passados, mas dos possíveis futuros para a ilha. Eu citei antes as palavras do Karl Erik: “LaCapra procura ferramentas teóricas que permitam que o passado autônomo continue desafiando as tentativas do historiador de *domesticá-lo* na ordem discursiva”.⁶⁶³

— No caso de *O feitiço da ilha...*, teremos então um futuro também autônomo, muito mais autônomo que o passado, uma vez que ele, o futuro, *de modo algum* aconteceu, ao passo que o passado — meditou o meu interlocutor —, *de algum modo*, modos diversos, é verdade, mas de algum modo o passado já aconteceu.

— E o que veremos n*O feitiço da ilha...* é justamente uma série de futuros autônomos a desafiar as tentativas do narrador de reuni-los de modo a comporem, não uma História do Brasil, mas uma história da ilha do Pavão... Veremos um narrador a tentar demonstrar o quão risíveis são as tentativas de se domesticar uma ordem temporal, porque um pequeno incidente desata uma série imponderável de acontecimentos, todos eles imprevisíveis. Do mesmo modo como o cego de *Viva o povo...* se debruça sobre as histórias do livro, reunindo-as sob a égide de um passado, o narrador de *O feitiço da ilha...* vai atirar-se em direção a séries de futuros, elencando-os e deles escolhendo o melhor, entre vantagens e desvantagens... A diferença, e a força mítica do livro está aí, ao lado de sua “fraqueza” como romance histórico..., a diferença, eu dizia, é que o narrador, ao fim e ao cabo, escolhe de fato um futuro, e, escolhendo um futuro, demonstra ser capaz de alterar a História, já que terá sido capaz, então, de ter escolhido um passado... Observe o esforço narrativo em ação:

... No primeiro futuro que lhes foi dado a conhecer, um súbito ataque de

⁶⁶³ Karl Erik SCHOLLHAMMER, “Estudos Culturais — Os novos desafios...”, *op. cit.* (itálicos meus).

erisipela incapacitou o intendente Tomé Ferrão, fortalecendo as hostes de (...), mas também alimentando as ambições de (...), a ponto de, quando os quatro tomaram ciência do que ocorria, terem corrido de volta aonde estavam antes. Noutro deles, o mestre-de-campo perdia de vez a razão e passava a (...). Oh, senhoras e senhores, como os futuros são caprichosos! Num deles, acontecia tudo o que gostariam que acontecesse, com a ilha livre, em paz e harmonia, mas Hans morria por mordida de cobra. Regressando às pressas, salvaram Hans das presas da jararaca (...), mas o futuro que substitui este lhes mostrou o mestre-de-campo (...) na condição de duque e tirano da ilha e mandando esquarterar Balduino Galo Mau (...). Em outros futuros (...), todos os habitantes submetidos a um jugo cruento, voluntarioso e sem peias. Em outro, as frotas portuguesas (...) trazendo de volta tudo o que os quatro queriam para sempre abandonar e esquecer. Em ainda outro deles, os acontecimentos levaram Balduino à posição de rei da ilha, (...) mas o que vinha depois, em matéria de devassidão, (...) os fez desistir. (...) E todos os futuros, depois de descartados, voltavam aleatoriamente, aparentando a mesma face mas sutilmente modificados, de modo que quase se desesperançassem, até que lhes apareceu uma revolução no quilombo... (*O feitiço da ilha...*, p. 314-315)

— Agora — disse ele —, fechemos este flanco LaCapra e voltemos à minha pergunta de antes: em quais momentos seria produtivo caminhar na mesma via de White, só que no sentido oposto...

— Você se refere à inversão que o White fez das formulações do Auerbach e do Gombrich, que perguntam pelos componentes ‘históricos’ de uma arte ‘realista’, e o White pergunta pelos elementos ‘artísticos’ de uma historiografia ‘realista’, não é isso? Bom. Podemos utilizar raciocínios do White acerca dos modos de operação do discurso histórico para tratar momentos do *Viva o povo...*, momentos ficcionais que podem ser abordados de maneira semelhante. Veja: Hayden White diz que é possível chegar a um sentido possível de uma estória através da detecção da “*modalidade*” por meio da qual foi contada aquela estória, e isso é o que ele chama de “*explicação por elaboração de enredo*”.⁶⁶⁴ E ele continua. Ouça: “Se, ao narrar sua estória, o historiador lhe deu a estrutura de enredo de uma tragédia, ele a ‘explicou’ de uma maneira; se a estruturou como uma comédia, ele a ‘explicou’ de outra maneira”.⁶⁶⁵ Muito bem, agora vamos aplicar esse raciocínio ao trecho, por exemplo, em que João Ubaldo aborda a Batalha de Tuiuti, da Guerra do Paraguai. Ele trabalha com um narrador que tem a sua própria cabeça, não permeável a possíveis incorporações, não solidário a este ou àquele personagem, mas somente aos orixás brasileiros, que ele trata como deuses.

⁶⁶⁴ “Introdução — A poética da História”, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁶⁵ *Id.*, *ibid.*

— E ao incorporar deuses onipotentes e oniscientes — disse ele —, o narrador transforma-se então em um narrador onipotente e onisciente...

— Sim, e João Ubaldo criou para essa passagem da Guerra do Paraguai nada menos que um narrador épico, o que pode significar que ele a vê, ou assim quis que ela, a guerra, surgisse em seu romance: como um acontecimento épico.

— E quais são para White os modos de elaboração de enredo?

— Você quer dizer as “explicações por elaboração de enredo”... São quatro: a estória romanesca, a tragédia, a comédia e a sátira. E ele diz: “Pode haver outros, e é provável que um determinado relato histórico contenha estórias vazadas num modo como aspectos ou fases do conjunto inteiro de estórias postas em enredo de outro modo”.⁶⁶⁶

— Hum... Esse trecho ficou confuso: não me pareceu bem escrito — disse o meu interlocutor —, mas entendi que ele abre aqui a possibilidade de um relato apresentar variados tipos de elaboração de enredo, e conseqüentemente variados tipos de explicações surgidas a partir das elaborações de enredo contidas no texto. E podemos, realizando a operação inversa, aplicar ao texto ficcional de *Viva o povo brasileiro* essa observação: *Viva o povo...* surge aqui como comédia, como sátira, como estória romanesca e também como texto épico.

— Você tirou todas as palavras da minha boca... — e, pegando capacete, lança e escudo, demorei-me um pouco mais naqueles campos alagados do Tuiuti.

5.9. “CANTA, Ó, MUSA!”: UMA DESCRIÇÃO INTERPRETATIVA

— Eu gostaria de me deter um pouco mais na narrativa homérica e no conjunto de cantos que, reunidos, formam o poema épico conhecido como *A Iliada*.⁶⁶⁷

— Aqui está — e o meu interlocutor colocou o livro sobre a mesa.

— *A Iliada* — comecei —, guerra monumental de homens monumentais auxiliados por deuses monumentais, tem como um dos pivôs uma mulher, Helena de lindos cabelos, filha de Zeus porta-égide. Os troianos, tendo à frente

⁶⁶⁶ *Id., ibid.*

⁶⁶⁷ HOMERO, *A Iliada*, Portugal, Publicações Europa-América, s/d.

Alexandre, seu segundo marido, retêm-na... e por aí vamos...⁶⁶⁸ O que quero mostrar aqui, em funcionamento, é o diálogo que o narrador estabelece com a narrativa homérica nesse Capítulo 14 de *Viva o povo brasileiro*.⁶⁶⁹ Veremos aqui o narrador, embrenhado em duas culturas, apoderar-se de um discurso clássico e bastante cultivado pelo próprio escritor, deslocando-o para um outro contexto épico, composto por outros personagens heróicos e motivado por uma outra causa. João Ubaldo Ribeiro recria o discurso homérico para dar conta da intromissão dos orixás brasileiros na Guerra do Paraguai, de 1864 a 1870.

— Antonio Risério chamou este capítulo de uma autêntica *Iliada Negra*.⁶⁷⁰

— É uma feliz expressão — concordei.⁶⁷¹ — No lugar de uma Guerra de Tróia, ou a tomada de Ílion, uma guerra igualmente novelesca, sanguinária e

⁶⁶⁸ — Ubaldo pode continuar esta descrição do mundo grego com uma crônica de 1969 — disse o meu interlocutor, divertindo-se com a minha pastinha das antiguidades. E ele leu: — “Nos tempos heróicos houve uma guerra, conhecida como a guerra de Tróia. Oficialmente, a guerra foi por causa de Helena, mulher de Menelau (...). Na realidade, sabe-se que os troianos tinham descoberto petróleo e os gregos decidiram intervir, para manter a integridade ideológica da Ásia Menor. (...) Mais tarde os gregos ficaram muito civilizados e produziram grandes espíritos, como Sócrates, que fazia perguntas, Platão, que dava respostas, Aristóteles, que dava diretrizes à vida política, e Alcebiades, que dava qualquer coisa. Havia também Sófocles, que escrevia peças de teatro e depois distraía-se dançando nu e untado de óleo. Essa gente de teatro sempre foi muito estranha. (...) Os gregos tinham uma organização social e política perfeita. Todos votavam, com exceção dos escravos, dos metecos, das mulheres, dos ostracizados e de outros indesejáveis. (...) Os gregos mais famosos eram os filósofos. Todos os outros gregos os admiravam, porque eles não faziam nada a não ser falar mal do governo, discutir o tamanho do sol e reclamar contra a falta de subvenção ao ensino. Houve diversas escolas de filósofos, entre as quais os sofistas, que distorciam o pensamento alheio, os epicuristas, que gostavam da boa vida, os estóicos, que não gostavam de nada e os cínicos, que só queriam perturbar” (**Jornal da Bahia**, 23 e 24 fev. 1969).

⁶⁶⁹ — Referido por Haroldo de CAMPOS — completei, em nota —, naquela sua comparação com o *Catatau*, de Leminski, como “... o esplêndido capítulo 14 da gesta ubaldica. Datado do Acampamento de Tuiuti, 24 de maio de 1866, nele se relata o embate entre os soldados brasileiros e o exército paraguaio, narrado agora em termos da refrega homérica, com apurados giros estilísticos, substituindo-se os deuses do panteão grego pelas divindades do céu iorubá, com seus vistosos atributos e nomes sonoros...” (“Uma leminskiada barrocodélica”, **Folha de S. Paulo**, 2 set. 1989).

⁶⁷⁰ “Viva Ubaldo brasileiro” (p. 91-102), in VÁRIOS AUTORES, *João Ubaldo Ribeiro, Cadernos de Literatura Brasileira*, op. cit., p. 101.

⁶⁷¹ — Embora — e abri uma nota — sua origem esteja em Oswald de Andrade, que viu, mas na obra de Jorge Amado, essa espécie de *Iliada Negra*, conforme nos diz Pierre Rivas. — E li, associando as justificativas de Oswald de Andrade ao espírito desse Capítulo 14 de João Ubaldo Ribeiro: — “... as figuras homéricas de Jorge Amado tornam supérfluo o aprofundamento interior. Seu clima é a ação: seu meio de comunicação é a aventura; seu destino é o de querer viver. Obra de rapsódia e canto de trovador” (in *Ponta de lance*, “Fraternité de Jorge Amado”, citado por Pierre RIVAS, “Fortuna e infortúnios de Jorge Amado (recepção comparada da obra amadiana)” (p. 13-43), in Rita OLIVIERI-GODET & Jacqueline PENJON (orgs.), *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*, Casa de Palavras, Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, Bahia, 2004, p. 37).

monumental entre brasileiros e paraguaios; em substituição aos imortais do Olimpo a ajudar aqueus e troianos, os movimentos do mesmo modo apaixonados dos orixás brasileiros a contribuir para o extermínio do povo de Solano López; no lugar dos apostos qualificativos das características de cada herói olímpico, os apostos adaptados ao feitio de cada orixá; no lugar de deuses, santos.

— Você pretende fazer na sua tese uma leitura comparada?

— Não sei. João Ubaldo transforma a sua narrativa da Guerra do Paraguai em uma matéria mítica, e miticamente a organiza, aproveitando do poema épico de Homero o *tema*, os *pontos dramáticos* e a *forma*. O *tema*: a guerra entre os homens, a velha guerra, sempre presente em sua história. Os *pontos dramáticos*: a existência de uma dimensão mítica habitada por deuses ou orixás; sua intromissão em assunto de homens; sua angústia diante da morte de seus filhos mais valorosos; o orgulho que não abandona seus corações; a estrutura de acontecimentos e a descrição do espaço, do tempo e dos personagens envolvidos na grande querela. Observe — segui — que essa dimensão mítica expõe o modo como os próprios brasileiros, ou melhor aqueles brasileiros, viviam aquela guerra.

— A sua própria fala está funcionando sob esta forma...

— É verdade, e é isso o que mais certamente nos vai entreter: a *forma* do texto, ou seja, a linguagem utilizada tanto pelo poeta quanto pelo nosso narrador, agora épico, a pedir a ajuda ao divino, corporificado pelas musas, no dar conta daquela que foi a mais antiga guerra supostamente acontecida, e pelos santos, mortificados pelo passamento de seus filhos mais queridos. A *forma* do texto constitui uma categoria soberana, a influenciar, comandar e iluminar o *tema* e os *pontos dramáticos* presentes nos dois textos de guerra.

— Permita-me citar — disse ele, retirando mais um livro de nossas infinitas estantes —: “Nesse sentido, consideram-se os conteúdos, também eles, matérias formais”,⁶⁷² escreve Roberto Corrêa dos Santos, que diz acerca da tragédia de Sófocles o mesmo que poderíamos afirmar da *Ilíada*: que “manifesta toda a sua força, em virtude da exploração ao extremo de sua potência formal”.⁶⁷³

— Continue — pedi.

⁶⁷² “Estados da forma” (p. 83-88), in VÁRIOS AUTORES, *Revista de Estudos Literários, Ipotesi*, da Universidade Federal de Juiz de Fora, jul.-dez. 1999, Juiz de Fora, EDUFJF, 1999, p. 84.

⁶⁷³ *Id.*, p. 86.

— Certo. Agora, uma outra citação, e pegou de outro lugar: “... o divino, em Ubaldo, não está no Deus judaico-cristão”, escreve Antonio Risério, “mas no politeísmo nagô-iorubá, com o seu elenco de orixás façanhudos e faiscentes”.⁶⁷⁴

— Sim, são estes orixás “façanhudos e faiscentes”, são aqueles deuses luminosos e eloqüentes, ou, antes, a linguagem de que são feitos santos e deuses, a nossa substância, o nosso motivo, a razão de ser desta *razão* que aqui se está a formar.

— Pelo que percebi, você vai lançar-se a uma descrição do comportamento narrativo de seu *narrador sem cabeça*, agora com uma cabeça épica, e para isso tenho aqui uma boa citação do professor Roberto Corrêa dos Santos, para quem as categorias da descrição e da interpretação se comportam do seguinte modo: a interpretação é uma força que avalia a descrição, mas não consiste, em relação a ela, em “uma fase posterior, em um acréscimo requintado sobre os dados já ordenados. A interpretação não é um depois”, continua o professor, “nem mesmo um antes, mas um com, em que ambas — descrição e interpretação — se vêem transformadas”.⁶⁷⁵ O que acha? — perguntou ele.

— Acho perfeita a sua intromissão. Esse jogo da descrição e da interpretação contaminando-se mutuamente e assim metamorfoseando-se à medida que avançam sobre o seu objeto, no caso presente, um objeto textual, me parece bem mais estimulante que o jogo tradicional, que tratava a descrição como uma espécie de *duplo minucioso* de seu objeto, ou a *versão decupada*, exposta, aberta à visita pública do olhar estudioso...

— Um jogo que via a interpretação como uma visão deturpada de algo, deturpada porque pessoal, subjetiva, parcial e, portanto, longe de um sentido neutro só alcançável através da pontiaguda e desinteressada atividade descritivo-analítica — disse o meu interlocutor, num surto de eloqüência. E continuou, dessa vez citando: — “Assim, por privilegiar-se isto ou aquilo”, escreve Roberto Corrêa dos Santos, “separou-se de modo simplista: a interpretação está para o sujeito,

⁶⁷⁴ “Viva Ubaldo brasileiro”, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁷⁵ “A história partida” (p. 11-23), in *Para uma teoria da interpretação — Semiologia, literatura e interdisciplinaridade*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989, p. 14.

assim como a descrição e a análise estão para o objeto”.⁶⁷⁶ Mas não — disse ele, triunfante —; a interpretação “sofre a ação daquilo sobre o que atua”.⁶⁷⁷

— Isto é um convite a que iniciemos, nós mesmos, eu e você, meu caro interlocutor, através do ato interpretativo, uma guerra, uma guerra com a leitura e com as palavras em campo. O motivo da guerra é a produção de um novo texto. Ao final, tomaremos café, sopesando a tarefa realizada. Nossa interpretação anseia por ser a *reescritura* das duas guerras: a reescritura da Guerra de Tróia, a reescritura da Guerra do Paraguai, descrevendo-as, interpretando-as. Nosso olhar estará depositado sobre um combate de cada uma das duas. A extensão da guerra não tem aqui qualquer importância. Valem as palavras ditas pelo guerreiro e seu inimigo entre um ou outro dardo, e não o tempo de combate. Um único segundo antes da morte, a olhar para o adversário, em algum campo de guerra, significa e compreende a guerra inteira.

— Você tornou-se, subitamente, épico...

— À nossa frente, à frente, portanto de nossa tarefa descritivo-interpretativa, dois universos de mitos e mistérios; à nossa disposição, a linguagem utilizada para a “apalavração” desse universo. Nossa vontade de combate configura o nosso método, o confronto de dois textos de guerra, levando-se em conta os três aspectos que mencionei acima: o *tema*, os *pontos dramáticos* e a *forma*. Nosso objetivo: flagrar o narrador em mais uma de suas muitas incorporações, a incorporação de um espírito épico em sua forma de narrar.

— Escreve Roberto Corrêa dos Santos — citou mais uma vez o meu interlocutor —: “A interpretação quer escrever sempre, diferente cada vez que tocar um texto. Como quem rasga”.⁶⁷⁸

— Isso é bonito. Rasguemos então o canto vigésimo da *Iliada*, “A batalha dos deuses”, do suposto Homero, aquele acerca de quem não se sabe se existiu, e o Capítulo 14 do romance *Viva o povo brasileiro* — e me levantei, procurando com os olhos o café. — Diante dos dois textos, a nossa leitura será antes de tudo composta de “cortes, destaques de aspectos e, sobretudo, esquecimentos”,⁶⁷⁹

⁶⁷⁶ *Id.*, p. 15.

⁶⁷⁷ *Id.*, p. 14.

⁶⁷⁸ *Id.*, p. 21.

⁶⁷⁹ “O convite ao olhar” (p. 3-9), in *Para uma teoria da interpretação...*, *op. cit.*, p. 4.

segundo as palavras de Roberto Corrêa dos Santos, um autor de quem você gosta e que dessa vez eu consegui citar antes que você o fizesse... Diante dos dois textos, nossa ação equivalerá a um golpe de olhar. Vou valer-me aqui de uma imagem que é sempre muito rica e muito adaptável. Ouça: estamos posicionados no meio da plataforma de uma estação de trens no exato momento em que por nós passam ao mesmo tempo, porém seguindo diferentes direções, duas locomotivas. Não podemos mirar ambas simultaneamente, porque está cada uma de um lado, mas somos capazes de vê-las com o rabo dos olhos. Pense numa linha imaginária horizontal, perpendicular à direção dos trilhos, começando em uma janela do primeiro trem, atravessando nossa cabeça, a entrar por um ouvido e sair pelo outro, e terminando em uma janela do segundo trem. Esta linha imaginária só poderia existir, em seu ângulo perpendicular, por um átimo de segundo, o segundo exato em que as nossas específicas janelas se defrontam, intermediadas pela nossa atenta figura, ali parada na plataforma. No átimo seguinte as janelas já se afastam, indo cada qual para um destino oposto, criando-se assim uma diagonal. Esse átimo de segundo deve ser congelado, e o relacionamento que essa linha estabelece entre nós e as duas janelas das duas locomotivas em alta velocidade deve ser capaz de representar a relação que estamos a estabelecer entre os dois textos de guerra...

— Sem “a aflição do controle”, escreve Roberto Corrêa dos Santos, “sem o impulso de reter na análise o objeto”...⁶⁸⁰ Os objetos, no caso, já partiram, cada qual em sua direção. Não esqueçamos — continuou por mim o meu interlocutor — de que algumas locomotivas são como alguns textos: não param em determinadas estações, e alguns textos, assim como algumas janelas, se defrontam.

— Sim — e retomei. — Homero conta a sua guerra através de um texto épico, originalmente em versos e eventualmente transposto para a prosa. A marca épica, de todo modo, se mantém e dá o tom à narrativa. Do mesmo modo faz João Ubaldo Ribeiro em seu combate em Tuiuti. Uma das principais características da sintaxe épica é a utilização à farta de apostos explicativos e descritivos antecedendo ou procedendo os nomes dos personagens. Através dos apostos, os nomes adquirem, dentro do texto, suplementos que os transformam em algo mais do que são. O aposto retira os nomes de seu ordinarismo e dá-lhes qualidades que os singularizam, num

⁶⁸⁰ *Id., ibid.*

claro efeito poético de celebração. Tudo no épico é celebrativo, porque tudo deve ser suficientemente marcado para que possa, no futuro, manter-se vivo.⁶⁸¹

— É verdade — disse o meu incansável interlocutor, e pegou o texto homérico. — O banquete não é apenas *o banquete*, mas o banquete *onde todos são iguais*. A Aurora, além de deusa, é referida como a Aurora *do véu de açafrão*, ou a Aurora *dos dedos róseos*... que alguns traduzem como *rosidáctila*...

— Pois então: estes dois exemplos nos servem, agora, para que possamos fazer uma distinção. Por vezes o aposto é mero suplemento, o caso da Aurora, que você pescou aí, pelo qual suas características originais são simplesmente realçadas: a cor amarelada da Aurora, a cor amarelada do açafrão, os dedos cor-de-rosa como os raios do sol, e um véu, a participar aqui como poesia. Em outros momentos, o aposto cumpre uma função ideológica: se, durante o banquete, todos são iguais, será durante o banquete que se poderá instaurar um espaço democrático; será durante o banquete que se processarão as decisões encaminhadoras da narrativa. É importante que, ao menos no banquete, sejam os homens todos iguais, de vez que na guerra, assim como no amor, os homens são, antes de tudo, diferentes. E é porque são diferentes que há nesta vida coisas como o amor e coisas como a guerra.

— Estamos ambos, eu e você, muito solenes agora... E cito mais uma vez o professor Roberto Corrêa dos Santos, para quem os principais processos da forma são a seleção, a combinação e a repetição. Fale um pouco da importância da repetição no texto homérico — pediu ele.

— A repetição dos apostos em um texto de guerra como *A Ilíada* tem a função de um martelo, o martelo da memória. Graças à repetição conseguimos memorizar os atributos dos nomes e, como resultado, abocanhar um pouquinho de eternidade: trata-se de um rasgo de memória diante daquilo que se vai extinguir no instante seguinte. A repetição constitui um dos modos de se comportarem o excesso e o desperdício...

— Excesso e desperdício, perdão por interromper, mas não posso deixar passar, que “fazem parte, por mais paradoxal que possa parecer, do que se costumou chamar de economia textual”,⁶⁸² escreve Roberto Corrêa dos Santos.

⁶⁸¹ — “Com uma retórica explicitamente homérica” — citei, de uma revista —, “João Ubaldo moderniza e abasileira o estilo da *Ilíada*, usando todos os elementos formais do épico, os epítetos, as repetições, a sonoridade da toada quase hipnótica” (Rodrigo LACERDA, “Além do delírio”, *Cult*, nov. 1997).

— Então — continuei —, uma vez caracterizado Aquiles como *o divino*, ou *o de pés rápidos*, ou como *o filho de Peleu*, a princípio não seria mais necessária a repetição da especificidade, mas ela ocorre. A cada vez que o nome de Hera aparece, está ali ao lado, grudada, insistente, a sua marca: *de níveos braços*. Um narrador romanescos não se comporta assim em relação à descrição de seus personagens, mas um narrador com a cabeça no texto homérico, um narrador épico, sim.

— Como se desenvolvem os *pontos dramáticos* nos dois textos? Em quais momentos se aproximam; em quais se afastam?

— O Capítulo 14 de *Viva o povo...* funciona como uma amostra reformulada dos principais momentos e motivos da *Ilíada*: **um** — e contei nos dedos da mão —, os lugares simbólicos de Zeus e de Oxalá diante dos outros deuses e dos homens; **dois**, a distribuição das forças nos dois campos adversários e as intrigas entre deuses e orixás: os olímpicos a dividirem-se entre aqueus e troianos, os santos em bloco a ajudar os brasileiros, com exceção de um, cuja traição será decisiva para a revanche paraguaia; **três**, a teimosia e o orgulho de Aquiles, de um lado, a teimosia e o orgulho de Ogum, de outro, e a sua posterior capitulação diante dos perigos da derrota iminente; e **quatro**, o amor dos deuses e dos orixás por seus filhos e filhas e a importância do pequeno relato de vida do combatente à hora da morte: o que vem a ser o estabelecimento de seu “lugar no mundo”.

— Será então a guerra a única oportunidade de os negros e os pobres se destacarem; será então na guerra que terão eles um nome, uma localização e uma história de vida, porque na vida fora da guerra voltam a ser o que sempre foram...

— Sim — eu disse. — Lembre-se do que aconteceu ao negro Budião quando retornou de sua participação na Guerra dos Farrapos: seus papéis alforriantes não valiam nada na Bahia; de escravo passou a herói e de herói voltou a escravo... “Isto aqui não tem valor nenhum”, disse-lhe o homem, “isso é coisa da Província do Rio Grande”, “Não, é do Império”, diz-lhe Budião, “é do Imperador”, “Para nós é um escravo fugido do Engenho do Manguinho” (*Viva o povo...*, p. 313).

— Vamos então ao primeiro ponto.

— Perfeitamente: os lugares simbólicos de Zeus e Oxalá. O canto vigésimo tem início com Zeus, o ajuntador de nuvens, falando a todos os deuses do Olimpo, reunidos em assembléia — e impussei a voz —: “Preocupo-me com esses homens,

⁶⁸² “A história partida”, *op. cit.*, p. 20.

ainda que se percam. No entanto, vou ficar num recesso do Olimpo, sentado, e o espetáculo deles encantará a minha alma; ide vós, os outros deuses, ao encontro dos troianos ou dos aqueus; ajudai um dos dois partidos, cada qual segundo a sua idéia”.⁶⁸³ Do outro lado do mundo, do outro lado do tempo, em campos distantes chamados de Tuiuti, brasileiros e paraguaios digladiam, e morrem valorosos homens de ambos os lados. “Oxalá, pai dos homens, vê as batalhas. (...), e viu (...) quando seu filho Oxóssi dardejou para fora dos matos, visível somente para ele como um raio azulado (...). Que queria Oxóssi (...) nessa batalha dos homens, em que muitos bons haveriam de morrer, se estava escrito assim?” (p. 440-441).

— Oxalá, pai dos homens, e Zeus, pai dos deuses, ocupam então lugares semelhantes nas duas guerras... — disse ele. — Permanecem os dois sentados, espectadores de batalhas, e nada fazem...

— Nada fazem. Oxalá, tal como Zeus, o glorioso filho de Crono, também tem consciência de que não pode intrometer-se, senão indiretamente, através de conselhos. Zeus ordena a Témis que chame todos os deuses à assembléia, depois da qual serão redistribuídos para a guerra. É o máximo que se permite. “Sentes alguma inquietude a respeito dos troianos e dos aqueus?”,⁶⁸⁴ pergunta-lhe Posídon, Aquele que sacode a Terra. E a resposta de Zeus, o ajuntador de nuvens, é simples e significativa: “Preocupo-me com esses homens, ainda que se percam”.⁶⁸⁵ Este preocupar-se com os homens, “ainda que se percam”, representa toda a ambigüidade que é a própria matéria formadora dos deuses, sempre a meio caminho entre o destino dos homens e a necessidade de se lutar contra esse mesmo destino.

— A preocupação revela seu divino paternalismo — disse ele —, e a noção de que vão perder-se revela a consciência de que do destino ninguém escapa.

— E a mesma consciência, embora relativizada, a tem Oxalá, filho de Olorum, senhor da alvura, respondendo a seu filho Oxóssi, que lhe vai pedir ajuda: “Há muitas coisas que estão escritas”, diz Aquele que tem mais nomes, admitindo a irrevogabilidade do destino. Em seguida reconsidera: “... há muitas mais que compete aos homens escrever por si mesmos, por que suas almas são livres e, se guerreiam, é porque escolheram a guerra”. No entanto, se Oxalá interrompe aqui

⁶⁸³ *A Ilíada, op. cit.*, p. 284.

⁶⁸⁴ *Id., ibid.*

⁶⁸⁵ *Id., ibid.*

seu pensamento, não tem como justificar sua intromissão, mesmo que somente através de conselhos. Por isso arremata, olhando bem no fundo dos olhos de seu valoroso filho Oxóssi: “Mas não te aflijas, pois também está escrito que quem com fé combate por aquilo de bom em que acredita terminará por vencer” (p. 445).

— Já entendo aonde você quer chegar: se os brasileiros, seus filhos, não vencerem a batalha em Tuiuti, isto significará que afinal não têm a fé no bom combate, e isto resultaria na ruína de si mesmos, santos orixás, uma vez que existem graças à fé que neles é depositada. Logo, devem os brasileiros vencer, sim, e para que vençam precisam contar com ajuda, e uma ajuda quer dizer uma intromissão, mesmo que numa guerra laica.

— Exatamente. E agora passo ao segundo ponto — e passei. — Quanto à estrutura de ação dos personagens, olímpicos ou orixás, podemos observar que a distribuição das forças e das ajudas na Guerra de Tróia se dá de modo aparentemente diverso daquele apresentado pelo narrador de João Ubaldo em sua Guerra do Paraguai. Os deuses, no combate que é a matéria do vigésimo canto, já tendo assumido suas preferências por este ou aquele humano, entre gregos e troianos, iniciam a luta e de certo modo transformam uma batalha que não era deles em assunto olímpico, aproveitando assim a oportunidade para o aparo de suas próprias diferenças. Podemos ver que, em Homero, os adversários, aqueus e troianos, pertencem a uma mesma cultura e são, por isso, assistidos ambos pelos mesmos deuses, que então se dividem, segundo a sua predileção. Vou ler.

— Não, deixe-me ler — pediu ele —: “Hera foi na direção do círculo dos navios, bem como Palas Atena, Posídon (...) e (...) Hermes (...). Hefesto ia com eles (...). Na direção dos troianos foram Ares (...) e, com ele, Febo [Apolo] (...) e Ártemis (...), Latona, Xanto e Afrodite, amiga dos sorrisos”.⁶⁸⁶

— Obrigado. Em *Viva o povo...*, participamos apenas de um dos lados da querela, o dos brasileiros e seus santos orixás...

— O que não significa estejam os paraguaios desassistidos... — disse ele.

— E não estão. Oxalá, o que tudo vê, viu que “as entidades paraguaias, estranhos seres de inacreditável aparência, estavam prestes a sair das águas, árvores e nuvens, para também socorrer seus filhos” (p. 454). O nosso narrador tem clara predileção por seus filhos brasileiros...

⁶⁸⁶ *Id.*, p. 285.

— Sim, ele é o narrador do lado de cá. Mas ele também deixa clara a pouca concórdia entre os orixás brasileiros...

— Lembre-se de que este narrador está em sua fase épica, o que significa, também — eu disse —, que ele não problematiza o material narrado. Não há, da parte do narrador, uma “questão”: ele é onipotente, onipresente e onisciente. Ele precisa narrar, e narrar para ele quer dizer dar conta de uma totalidade... — e eu continuei. — A revelação das rixas havidas no interior do grupo dos orixás brasileiros é um detalhe significativo a dar graça e ritmo dramático à *Iliada Negra* de João Ubaldo Ribeiro: um orixá, Omolu, que demonstra, à semelhança do que ocorre na *Iliada* com os deuses, não estarem os santos sempre unidos, como não estão e nem nunca estiveram os majestosos olímpicos... Omolu, o orixá que mata sem faca, “o orixá da peste e da doença, senhor da lepra e da creca”, apresenta-se a Ogum, “dono do ferro, mestre das armas, ferreiro incriticável” (p. 452), como voluntário na guerra contra os paraguaios. Ogum, orgulhoso e arrogante, maltrata-o e dispensa seus serviços, motivado por antiga e insolúvel disputa: Ogum, que é antes de tudo um ferreiro, deu de presente a Omolu uma faca, a mesma faca que deu a todos os homens e a todos os orixás para que sejam feitos os sacrifícios aos santos. Omolu, conhecido como “o que mata sem faca”, realiza seus sacrifícios matando os animais por exaustão e doença, ausentando-se assim das homenagens a Ogum, realizadas sempre que se usa uma faca.

— Ótima história!

— Ogum, orgulhoso como quê, dispensa a presença de seu irmão na guerra. Este, ofendido, inicia, ao término da batalha, uma epidemia de mortais doenças, durante a qual muitos brasileiros sucumbem... — desculpe lá por toda esta explicação, mas não pude resistir. Tudo, aqui e acolá, é muito bem arquitetado...⁶⁸⁷

— Foi um prazer ouvi-lo. Só estou preocupado porque sinto que estamos concordando demais... Isto pode resultar enfadonho... — Bom — continuou o

⁶⁸⁷ — E João Ubaldo deve parte dessa arquitetura ao seu amigo, José de Honorina, que já citei antes. Ouça — e li —: “Apenas dei umas informações ao João Ubaldo sobre as coisas dos orixás”, diz José de Honorina, filho de santo do Axé Opo Afonja, um dos mais importantes terreiros de candomblé de Salvador (...). Durante o período em que João Ubaldo se isolou em Itaparica para escrever o romance, ele costumava encontrar-se diariamente com José de Honorina, sempre às seis da manhã para conversar, principalmente sobre as religiões de origem africana”. E diz o escritor, dentro da matéria: “O José de Honorina é depositário de uma enorme tradição oral, de uma inteligência popular que é impossível encontrar nos livros” (Mário Sérgio CONTI, “Um brado retumbante”, *Veja*, 19 dez. 1984).

meu interlocutor —, essa história que você contou acerca de Omolu é certamente uma referência de Ubaldo à contaminação dos rios com cadáveres, durante a Guerra do Paraguai, graças à qual morreram muitos soldados de ambos os lados. Com relação a isso, encontramos no livro de Julio José Chiavenato, *Genocídio Americano: a Guerra do Paraguai*, Capítulo 52, referências ao crime de contaminação dos rios com cadáveres coléricos a dizimar as populações ribeirinhas do Paraguai. Chiavenato cita um despacho do Duque de Caxias ao Imperador Pedro II, datado de 18 de setembro de 1867, em que confessa o crime, “a ‘guerra bacteriológica’ primitiva” levada a cabo contra os paraguaios. Vou ler: “O general Mitre está resignado plenamente e sem reservas às minhas ordens; (...) em tudo, ainda enquanto *a que os cadáveres coléricos se joguem nas águas do Paraná, (...) para levar o contágio às populações ribeirinhas, principalmente às de Corrientes, Entre Rios e Santa Fé que lhe são opostas*”.⁶⁸⁸ Uma referência de Ubaldo a essa estratégia pouco digna...

— Não sei... — protestei, para discordar um pouco. — Apenas provavelmente. Não se sabe, evidentemente, do alcance dessa contaminação, nem se sabe se morreram apenas paraguaios ou também brasileiros, argentinos ou uruguaios. O que importa aqui é a presença da doença como fator determinante a preponderar sobre as armas, ou seja, a simbolização levada a cabo por João Ubaldo Ribeiro: Omolu, sem muito esforço e muito bem acomodado na copa de uma árvore, mostra a dimensão de sua força, mais sutil e certa que a de todos os instrumentos de guerra reunidos, e acaba levando a melhor sobre os demais orixás. Omolu, ao praticar a traição, mesmo que motivada por razões pessoais, orienta-se então para o lado dos paraguaios, abandonando tanto seus irmãos orixás quanto seus filhos brasileiros, e recupera assim a dinâmica de forças observada no texto homérico.

— Hum... O que tinha tudo para configurar uma participação em monobloco apresenta então a sua surpreendente dissidência: Omolu, o que mata sem faca. Agora o terceiro ponto, por favor...

— Com prazer. Aquiles e Ogum ocupam posições semelhantes, tendo-se em vista o comum sentimento que os (des)motiva: o orgulho. O vigésimo canto da *Ilíada* narra um decisivo combate entre troianos e aqueus, estes últimos já

⁶⁸⁸ “Mitre e Caxias: contaminando água com cadáveres coléricos”, in *Genocídio Americano: a Guerra do Paraguai*, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 139.

podendo contar com a presença de seu bravo Aquiles, de pés rápidos, ausente durante quase toda a guerra por questões de orgulho besta. As razões para a ausência de Aquiles estão no canto primeiro, que tem por nome “A peste: a ira de Aquiles” e por tema uma briga insolúvel entre Agamémnon e o bravo filho de Peleu e da deusa Tétis. Agamémnon e seu irmão Menelau, conhecidos como os Atridas, representam o principal motivo de estarem os aqueus atocaiados em seus navios, prontos para a invasão de Ílion ou Tróia, em sangrenta guerra contra seu povo, os troianos. Menelau, por causa de Helena de belos cabelos, raptada por Alexandre; Agamémnon, porque lhe tiraram a jovem Criseide, uma prenda de guerra, devolvendo-a a seu pai. Então...

— Lá está você de novo a me contar coisas que já sei — protestou o meu interlocutor. — Eu li *A Ilíada*. Agora deixe-me então ilustrar o que você disse: “Consinto em devolvê-la, se é o que mais convém (...)”, responde o Atrida, contrariado. “Mas preparai-me sem tardança uma recompensa, a fim de que eu não seja o único dos argivos não recompensado”.⁶⁸⁹

— E o que responde Aquiles? — perguntei-lhe.

— Aquiles responde, indignado, que não há mais recompensas disponíveis, e completa: “Não foi por causa dos troianos armados de piques que eu vim pelejar aqui, pois eles nada me fizeram. (...) Foi a ti, homem de grande impudência, que nós seguimos, a fim de te agradar, procurando tirar satisfação para Menelau e para ti, cara de cão”.⁶⁹⁰ E Agamémnon, transtornado, decide então roubar de Aquiles a bela Briseide; Aquiles então se enfurece e renuncia à peleja, orientado por sua mãe, a deusa Tétis, que assim lhe dirige estas palavras aladas. Veja como estou pegando o tom...: “Tu, permanece ao pé dos teus navios, (...) mostra a tua ira aos aqueus: cessa absolutamente de combater”.⁶⁹¹

— Obrigado. Continuo então: Agamémnon é a razão da duradoura fúria do rápido Aquiles, que durante a maior parte da guerra se mantém em seu navio, cozinhando seu orgulho, diante dos aqueus e de alguns deuses, que passam grande parte da *Ilíada* a lamentar a ausência de tão valoroso guerreiro. A indignação de

⁶⁸⁹ *A Ilíada, op. cit.*, p. 14.

⁶⁹⁰ *Id.*, p. 15.

⁶⁹¹ *Id.*, p. 21.

Aquiles deriva do fato de se haver rompido uma determinada ordem: “... me arrebatáis o que me havíeis dado”,⁶⁹² diz ele a Agamémnon.

— A guerra teria durado menos, não fosse a ira de Aquiles...

— E do mesmo modo, na segunda parte do Capítulo 14 de *Viva o povo brasileiro*, nos campos chamados de Tuiuti, menos filhos valorosos teriam morrido não fosse a demora de Ogum em entrar em campo. O orixá Ogum, “ferreiro sem par, senhor da ferramenta, (...) cujo nome é a própria guerra” (p. 443), à semelhança de Aquiles, o filho rápido de Peleu, também cruza os braços, indignado por não ter sido o primeiro a ser chamado por Oxóssi, “caçador da madrugada, rei das matas, senhor da astúcia, imbatível no arco e flecha” (p. 441), que, depois de saudar o orixá guerreiro, peca por falar demais: “Já lá estamos, nosso irmão Xangô e eu, ajudando nessa porfia, mas nossa ajuda não é suficiente (...). Eis porque procuro a ajuda de meu insuperável irmão, o grande Ogum” (p. 443). Ogum responde imediatamente, e toda a sua resposta significa um desejo de que seja a tradição mantida e os ritos realizados. Ogum aborrece-se, tal qual Aquiles diante do fato de Agamémnon lhe ter tomado de volta um presente dado, diante do que ele considerou uma subversão da ordem: “... devia ser eu o primeiro a ser chamado”, reclama Aquele cujo nome é a própria guerra. E continua, reivindicando seus ritos: “Que animais mataram para mim antes da grande batalha? Quem me pediu que propiciasse bom destino aos ferros dos armamentos?” (p. 444).

— Tanto em toda *A Ilíada* quanto no combate em Tuiuti podemos observar uma espécie de lei das compensações a envolver, de um lado, o melhor guerreiro e, de outro, toda a guerra, como se ambos não pudessem “acontecer” ao mesmo tempo, como se fossem excludentes... — animou-se ele. — Assim que Aquiles entra em campo, a longa e sanguinária guerra começa a aproximar-se de seu fim. Do mesmo modo ocorre com a peleja entre brasileiros e paraguaios quando Ogum desperta de seu orgulho e põe a mão em suas armas sagradas. Aquiles e Ogum, os mais esperados e temidos guerreiros, retornam à guerra não tanto pelos motivos que a guerra oferece, mas por razões pessoais...

— Razões de amor... — suspirei. — Aquiles, transtornado diante do corpo morto de seu amado Pátroclo, o filho valente de Menécio, urra de dor e raiva. A ira que cresce em seu glorioso peito supera em cem vezes a ira que vinha nutrindo contra

⁶⁹² *Id.*, p. 18.

o Atrida Agamémnon por causa de Briseide. O próprio Aquiles reconhece, mais tarde, ter sido sua ira desproporcionalmente aumentada em razão de seu objeto: uma mulher... Diz o veloz filho de Peleu: “Atrida, terá valido a pena, para nós os dois (...), lançarmo-nos na querela que mina a alma, e isto por uma mulher?”.⁶⁹³ Sua vontade de vingar a morte de Pátroclo faz-lhe renunciar à ira anterior. Diz-lhe sua mãe Tétis: “... convoca desde já para a ágora os heróis aqueus, renuncia à tua ira contra Agamémnon, (...) apressa-te a armar-te para o combate, e a revestir a tua valentia”.⁶⁹⁴

— Do mesmo modo...

— Do mesmo modo — continuei —, urra de raiva aquele cujo nome é a própria guerra: sua revolta dirige-se contra um sonho em que lhe surge a bela Iansã, deusa dos ares, rainha dos ventos e das tempestades. Ogum ferve de raiva porque não pode responder a ela, “pois não há como responder a um sonho” (p. 449). Tal como Aquiles, vemos aqui uma ira a substituir outra; um orgulho a sobrepor-se a outro. Oxalá, pai dos homens, condoído da angústia de Oxóssi por não ter ido primeiro a seu irmão Ogum, senhor do ferro, chama Exu, “o que conhece mil ardis e se deleita em estratégias, o que ri na escuridão” (p. 449), e o encarrega da missão de convencer o orixá da guerra a abandonar seu orgulho besta e ajudar seus valorosos filhos no combate em Tuiuti.

— E o que faz Exu?

— Exu penetra “em forma de sonho no sono de Ogum (...). Mas não entrou como Exu, entrou transmutado na figura de Iansã, deusa dos ares” (p. 448). Iansã chama-lhe covarde, dorminhoco e orgulhoso, ameaçando-o de nunca mais deixar que toque em suas coxas macias: “... os meus peitos veludosos jamais outra vez te aceitarão a cabeça, não mais consentirei que enfies a mão por baixo de meu vestido” (p. 449), diz-lhe Iansã, ou melhor, Exu, o que trabalha no escuro. Ogum, ferido por se ver rebaixado por Iansã, esquece o orgulho anterior e entra na peleja.

— Você veja — disse ele — que o narrador não se contenta em fazer uma reprodução do discurso homérico em seus termos basicamente sintáticos; ele introduz um elemento que na epopéia grega está velado: a lascívia, a sensualidade...

— Sim. Você está pensando em Iansã, não?

⁶⁹³ — Em nota de pé de página aqui mesmo neste ponto inserida, o tradutor Cascais Franco observa: “Na Antiguidade, as mulheres eram tidas por naturalmente inferiores, e o seu papel limitava-se à procriação e à execução das tarefas domésticas” — eu li (*A Ilíada*, nota à p. 276).

⁶⁹⁴ *A Ilíada*, *op. cit.*, p. 275.

— “Muitos aqueus não teriam mordido a terra imensa sob as mãos dos nossos inimigos, enquanto durava a minha ira”, diz o valoroso filho de Peleu, Aquiles de pés rápidos — assim leu o meu interlocutor, ignorando a minha provocação. E continuou: — “Agora, portanto, suspendo a minha bÍlis: não se deve nutrir sempre, sem descanso, uma ira ardente”.⁶⁹⁵ E diz o orixá: “Não cabe a mim dormir como um carneiro velho”, berra Ogum, “enquanto morrem na ingrata guerra os nossos filhos mais valorosos” (p. 450).

— Outra essencial semelhança entre Aquiles e Ogum diz respeito à relação que mantêm com o ferro. Aquiles — disse eu — não resiste ao brilho e ao ressoar das ótimas armas que lhe dá o deus Hefesto, ferreiro sem par, assim como Ogum: “... armas gloriosas, tão belas, como jamais homem algum as trouxe sobre os seus ombros”.⁶⁹⁶ O ferro e o aço incitam-lhe o ardor guerreiro. Diante de tais armas Aquiles não pode furtar-se ao combate. Ogum, por sua vez, é o próprio ferro e a própria guerra. Não se faz guerra sem que se homenageie aquele que é conhecido como o que vai à frente, perdendo a guerra todo o seu sentido se não tiver em suas dianteiras o orixá ferreiro.

— Se Aquiles aparecesse e em Tuiuti fincasse os pés, seria de Ogum, e não de Hefesto, que receberia suas gloriosas armas...

— Passo agora — disse eu — ao quarto ponto: como se dá, em meio à guerra, o amor de um deus ou orixá por seu filho? Estamos em guerra: os mortais aqui são os homens, não os deuses. Para que morram em paz, devem deixar garantida a memória de sua passagem sobre a terra. Essa memória reside no pequeno esboço de sua vida, esboço que empreendem Homero e João Ubaldo tão logo acontece de o narrador focar um ou outro valoroso guerreiro às portas do Inferno, ou do Hades. Essa pequena biografia produzida em meio à morte de um soldado representa a tentativa de deixar bem marcado o seu “lugar no mundo”, ou o lugar que um dia ocupou, o nome de seu pai, o local de seu nascimento. Vejamos algumas cenas sanguinárias levadas a cabo por Aquiles, de pés rápidos, contra Ifition. Leia para mim, por favor.

— “Aquiles precipitou-se no meio dos troianos (...); e primeiro ele dominou Ifition, *nobre filho de Otrinteu, destruidor de cidades, ao pé do Tmolo,*

⁶⁹⁵ *Id.*, p. 276.

⁶⁹⁶ *Id.*, p. 275.

nevoso, na fértil região de Hida. (...) o divino Aquiles atingiu-o, com seu pique, no meio da cabeça. Esta abriu-se em duas".⁶⁹⁷

— E agora diz Aquiles, dirigindo-se ao morto e, assim, homenageando-o, como se de fato estivesse a enterrá-lo, realizando os ritos fúnebres. O conhecimento de Aquiles parece infinito, porque se trata, na verdade, do conhecimento do narrador, que sabe da vida, e da morte, de todos os guerreiros. Leia, por favor.

— “Jaze, pois, filho de Otrinteu, o mais assustador de todos os homens. Aqui morres, e nasceste à beira do lago Gigeu, onde fica o domínio de teus pais, perto de Hilo piscoso e do Hermo turbilhonante”.⁶⁹⁸ Agora continue você — pediu ele.

— Certo. Aquiles continua a peleja e acerta mais um: “Demoleonte, (...), filho de Antenor. O capacete de bronze não resistiu; atravessando-o com ímpeto, a ponta quebrou o osso, e os miolos (...) espalharam-se todos”.⁶⁹⁹ Descrevo agora o lado de *Viva o povo brasileiro*. Veja as tristezas que se abatem sobre Ogum diante do fato de que não conseguiu chegar a tempo de salvar o sargento Matias Melo Bonfim, filho de Ogum desde menino: “*Vinha de Amoreiras, onde florescem os mimos-do-céu e os passarinhos cantam mais. Deixara seus dois filhinhos, Matilde e Baltazar, sua mulher Mariocota e sua roça de milho e feijão, deixara sua mãe viúva e sua criação, prometendo voltar assim que ganhasse a guerra*” (p. 450).

— Não voltou...

— Não, não voltou. Ogum atrasou-se e não pôde impedir que a bala inimiga entrasse pescoço adentro de Matias Melo Bonfim. Em seguida, volta-se novamente o narrador para a vida de Matias: “... a Morte, a qual lhe aspirou a alma pela boca, boca que *nunca mais beijaria Matilde e Baltazar, nem nunca mais falaria para contar das belezas de Amoreiras*”. O mesmo sucedeu com outro filho de Ogum, cabo Lívio, que, “ao erguer-se, teve a cabeça fendida pela cutilada de um sabre e caiu morrendo, *a lembrança de sua linda Gamboa, terra onde os mariscos são fartos e as tardes frescas*” (p. 451, todos os realces são meus). Você veja — disse eu — que o narrador, tal como o faz Homero, interrompe a narração da guerra para realizar esta espécie de enterro verbal do herói que está a morrer.

⁶⁹⁷ *Id.*, p. 292, realçou.

⁶⁹⁸ *Id.*, *ibid.*, realçou.

⁶⁹⁹ *Id.*, *ibid.*, realcei.

— Você não crê que o narrador, ao retomar essa linguagem homérica, inserindo-a em uma outra realidade cultural, não está apenas fazendo uma imitação servil, um pastiche de Homero?

— Não. A retomada que faz Ubaldo da linguagem homérica na Guerra de Tróia é transformativa tanto de Homero quanto da própria narrativa brasileira que da forma clássica nesse caso se alimentou. Homero e Ubaldo saem dessa experiência *transformados*, já que representam um para o outro, tão distantes no tempo, uma oportunidade de releitura. Vou citar aqui o seu autor: “A literatura, com seu poder imaginativo e ficcional, tem exercido constantemente esse trabalho de reapropriação e de redirecionamento das formas, em especial as clássicas, que, ativadas e modificadas, vão-se tornando o que foram e o que jamais foram: revigoradas, produzem outras, então (ir)reconhecíveis”.⁷⁰⁰ Essa narrativa da cultura que vimos aqui, essa terceira guerra, da cultura dos orixás misturada à cultura dos velhos gregos, para manter-se sempre potente, deve permanecer no tempo presente, como se as guerras originais de que tratam os textos, a de Tróia e a do Paraguai, ainda estivessem em pleno funcionamento. As guerra assim continuam, nos campos de Tuiuti ou ao pé das muralhas da velha Ílion. Os deuses atiram os homens à luta, os santos orixás ajudam seus filhos valorosos em querela contra os paraguaios. A descrição da guerra e a própria guerra continuam. Um ponto final não é uma trégua ou uma capitulação, mas um convite a que se recomece a batalha.

— Que venham novos guerreiros! Há aqui um estandarte de guerra a ser entregue a uma das partes! Quanto a nós... — começou ele, em tom épico, mas não conseguindo disfarçar o colossal bocejo.

— Quanto a nós, fartamo-nos de sangue... — disse eu, e fechei *Viva o povo brasileiro*. — Merecemos tomar café.

* * *

⁷⁰⁰ Roberto Corrêa dos SANTOS, “Estados da forma”, *op. cit.*, p. 84.