

DOUTORADO

Instituto de Letras e Artes

- Teoria da Literatura
- Lingüística Aplicada
 - * Credenciado pelo Parecer nº: 846/85 do C.F.E. de 05/12/85.

Informações: ILA – Fone: (0512) 39-1511, ramal 3176

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

- História Ibero-Americana
- História do Brasil
 - * Criado pelo Conselho Universitário em 02/10/86

Informações: IFCH – Fone: (0512) 39-1511, ramal 3295

Faculdade de Odontologia

- Estomatologia Clínica
 - * Criado pelo Conselho Universitário em 10/12/87

Informações: FO – Fone: (0512) 39-1511, ramal 3123

Faculdade de Medicina

- Medicina
 - * Criado pelo Conselho Universitário em 10/12/87

Informações: FMED – Fone: (0512) 39-1322, ramal 2662

Faculdade de Educação

- Educação
 - * Criado pelo Conselho Universitário em 10/12/87

Informações: FED – Fone: (0512) 39-1511, ramais 3220 e 3235

VIVA O POVO BRASILEIRO:
FICÇÃO E ANTI-HISTÓRIA

Luiz Fernando Valente
BROWN UNIVERSITY – USA

O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só histórias.

É com esta epígrafe, evidentemente da pena do próprio autor, que se abre *Viva o povo brasileiro*. Portanto, antes mesmo de se iniciar a narração propriamente dita, o leitor é alertado de que se encontra diante de um texto que está muito longe de ser uma ingênua "saga de um povo em busca de sua afirmação", como propõem os editores na capa do livro. Apesar de narrar uma longa e volumosa história que se estende do período colonial aos primeiros anos da "Abertura" – mais especificamente de 1647 a 1977 – e se espraia por um vasto território que inclui a Bahia, o Rio de Janeiro, Lisboa, os pampas gaúchos e o Paraguai, *Viva o povo brasileiro* está longe de ser uma nova tentativa de se reconstruir o passado à maneira das narrativas históricas tradicionais, particularmente dos grandes romances do século dezanove. Muito pelo contrário, como sugere a óbvia autoreflexividade da epígrafe quanto às relações entre fatos, narrativa e verdade, o autor possui uma consciência bastante moderna sobre a natureza da narrativa e o relacionamento entre a ficção e a história. Esta consciência revela-se também na relação paródica entre a epígrafe e um procedimento caro aos escritores do século passado: o de afirmar que sua narração é uma representação fiel da verdade(1). Através da paródia desse procedimento, João Ubaldo Ribeiro marca uma *diferença* entre o seu romance e a tradição realista, tradição esta que possui laços estreitos com uma concepção da história como um relato fiel de fatos cientificamente levantados e ordenados a partir de um ponto de vista supostamente objetivo e imparcial, que é também contestada aqui. É bom lembrar, por outro lado, que

a teoria literária contemporânea demonstra convincentemente que a paródia geralmente inclui uma apreciação do modelo parodiado(2). Assim, ainda que realize uma crítica da tradição histórico-realista do século dezanove, João Ubaldo Ribeiro não abandona completamente a crença, herdada daquela tradição — e, de certa forma, de toda a tradição novelística a partir do século dezoito — de que seu texto seja uma representação da Verdade, que, bastante significativamente, aparece na epígrafe com v maiúsculo. O que é negado é que um mero exame pretensamente objetivo de fatos seja suficiente para se chegar à verdade. Note-se que a epígrafe fala de *histórias* — no plural — sugerindo assim que qualquer reconstrução verdadeira do passado deve levar em conta a pluralidade de vozes de que necessariamente se compõe a realidade.

Não é difícil reconhecer nessa epígrafe um parentesco com as teorias contemporâneas que pretendem enfatizar a natureza fundamentalmente discursiva tanto da história quanto da ficção(3). Todavia, embora reconheça que qualquer relato é parcial — nos dois sentidos básicos do termo, isto é, de *limitação* e de *tomada de posição* — João Ubaldo Ribeiro não aceita que a narração seja apenas discurso, nem que exista uma identificação absoluta entre a história e a ficção. Ao contrário, o autor quer distinguir entre a história e a ficção a fim de demonstrar como a ficção está mais próxima da verdade do que a história, na medida em que a ficção, ao assumir a parcialidade (nos dois sentidos do termo) de seu discurso reconhece a impossibilidade de se recuperar completamente o passado como objeto. Como vamos ver, esta valorização da ficção sobre a história contém implicações altamente contestadoras e até mesmo subversivas.

A relação entre ficção e história é problematizada desde o primeiro capítulo do romance, no qual é apresentado o assassinato do jovem alferes baiano José Francisco Brandão Galvão pelas tropas portuguesas durante as lutas pela consolidação da independência brasileira. Embora a versão oficial da morte de Brandão Galvão é que se tratou de um ato de heroísmo, o leitor aprende que o alferes não é um mártir nacional, mas apenas um simplório. Seu "heroísmo" constituiu em não reconhecer a clara superioridade numérica das forças lusitanas, e não saber fugir para lugar mais seguro, como o fizeram seus companheiros. A passagem abre um debate sobre a noção da veracidade do fato histórico, pois embora o *fato* de que

o jovem alferes tenha perdido sua vida na luta contra os portugueses seja indisputável, o que foi transmitido à posteridade não foi realmente aquele fato, mas a *interpretação* do seu significado mediada pelo discurso oficial. Esta interpretação não é neutra nem objetiva, na medida em que responde às necessidades dos detentores do poder. Através da paródia do estilo historiográfico tradicional, aliada a uma fina ironia, João Ubaldo Ribeiro coloca em questão a equação história=verdade:

Felizmente, ao despontarem os brigues bordejando a enseada, somente o alferes permanecera no posto que designara para si próprio, pois os outros, do boticário aos oradores, dos milicianos ao cura, dos marinheiros aos mariscadores, bateram em retirada para os matos dos lados de Amoreiras, assim impedindo, com sua ação astuta, pronta e corajosa, que os quadros da Revolução sofressem baixas de conseqüências inestimáveis. (p. 14)

O episódio de abertura de *Viva o povo brasileiro* prepara, assim, o leitor para um dos aspectos fundamentais do romance: a tematização da oposição entre o discurso oficial e os discursos marginalizados, frequentemente reprimidos, mas sem os quais é impossível se realizar uma reconstrução autêntica do passado. Não é por acaso que nas páginas iniciais (como, aliás, em muitas outras passagens) o autor tenha recorrido à paródia, que como nos ensina Mikhail Bakhtin, é um discurso dúplice por natureza(4), nem que, no curso da narração, se sirva alternadamente de uma variedade de estilos, pois o romance exige que o leitor esteja sempre consciente da pluralidade de "vozes" existentes em qualquer contexto social.

Se a narração da morte do alferes Brandão Galvão serve para educar o leitor para a leitura de *Viva o povo brasileiro*, a introdução no terceiro segmento do romance do personagem Perilo Ambrósio Góis, o futuro Barão de Pirapuama, coloca o leitor diretamente no centro da ação. Perilo Ambrósio é, como Brandão Galvão, um falso herói. Todavia, enquanto no episódio envolvendo o alferes há uma subjacente nota de humor, que acaba por gerar uma certa simpatia da parte do leitor, não há nada de cômico na "heroização" de Perilo Ambrósio. Aqui a paródia cede lugar a uma narração seca e direta, que elimina qualquer ambigüidade quanto ao sentido dos acontecimentos. Como sabemos, Perilo Ambrósio, forja seu heroísmo durante

as lutas pela independência, sangrando à faca um de seus escravos — cujo nome Inocêncio contém uma mordaz nota irônica — e se lambuzando com seu sangue. Para se certificar de que este segredo nunca seja revelado, Perilo Ambrósio corta a língua de um outro escravo, chamado Feliciano — mais uma vez se faz presente no nome a ironia do autor — que é a única testemunha ocular. Mas mesmo cortando a língua de Feliciano, Perilo Ambrósio não consegue impedir que a história de sua cruel e vil ação seja transmitida para a comunidade negra, tornando-se uma das causas do ódio que essa comunidade lhe dedica e que a leva a arquitetar uma sangüinária vingança. Apesar de não poder se expressar com palavras, Feliciano se comunica através da linguagem dos gestos, habilmente interpretados por Budião. Mais do que um elemento importante do enredo, o corte da língua de Feliciano possui um valor simbólico, representando a tentativa de suprimir o discurso dos socialmente mais fracos. Essa tentativa, todavia, é apenas parcialmente vitoriosa, pois conquanto a supressão da fala de Feliciano permita a Perilo Ambrósio assumir o papel de herói da independência e se tornar Barão de Pirapuama, Feliciano consegue romper o silêncio imposto por Perilo Ambrósio através da interpretação empática de Budião. Este silenciamento dos negros não é, aliás, um caso isolado em *Viva o povo brasileiro*. Por exemplo, a negra Justina Bojuda, popular contadora de histórias da Armação de Bom Jesus, tem sua narração abruptamente interrompida por Antônia Vitória, esposa de Perilo Ambrósio. Aos gritos, Antônia Vitória ordena que Justina Bojuda pare de contar essas “histórias sem pé nem cabeça... (nem) as imundícies e ofensas que saem da sua boca” e promete “meter um ovo quente à boca do que primeiro repetir tal palavra ou esse conto sujo que estavas a tartamudear aos pequenos!” (p. 85). A fala dos negros aparece como uma ameaça à ordem estabelecida, e que portanto precisa ser suprimida.

Essa ordem, que é mantida a duras penas, opera sob o signo da mentira, pois é forjada pelos detentores do poder social, econômico e político, que incluem não só Perilo Ambrósio e Antônia Vitória, mas todo um séquito de presunçosos sucessos. Entre estes destacam-se as várias gerações de descendentes do mulato Amleto Ferreira, o cínico ex-empregado de Perilo Ambrósio, que, ao conseguir se elevar socialmente graças a uma desbragada corrupção, constrói para si uma identidade fantasiosa, forjando, com base em documentos falsifi-

cados, uma ascendência nobre e branca, de origem luso-britânica, e assumindo o pomposo nome de Amleto Nobre dos Reis Ferreira-Dutton. Amleto passa o resto dos seus dias tentando esconder os muitos esqueletos de sua família, que incluem o sangue negro que corre em suas veias, a debilidade de sua filha Carlota Borroméia Martinha Nobre dos Reis Ferreira-Dutton, a mediocridade de seu genro Vasco Miguel (que vem a ser um dos filhos do Barão de Pirapuama), o mal velado homossexualismo de Clemente André, seu frívolo e vaidoso filho padre, e a imoralidade e desonestidade da maioria dos seus descendentes. À essa elite desumana e pretensiosa, que chega aos escalões mais altos da sociedade por meio da corrupção e permanece no poder por meio da opressão dos mais fracos, opõem-se a maioria dos personagens oriundos das camadas mais humildes da sociedade, que, ao contrário, se mantêm fiéis aos valores humanos essenciais, especialmente a solidariedade. Entre eles destacam-se Júlio Dandão, o detentor do conhecimento da canastra da brasilidade, fundamento de uma suposta *Irmandade do povo brasileiro*, e Maria da fé, a indefectível defensora da justiça e herdeira moral de Dandão. A ênfase colocada na cultura popular é parte fundamental dessa oposição entre elite e povo. Os autênticos valores comunitários sobre os quais está fundamentada a cultura popular e que são transmitidos oralmente, contrastam claramente com a banalidade mistificadora e egoísta da papelada na qual se baseiam as pretensões da elite, papéis esses cuja origem é de dúbia autenticidade moral, como o título de nobreza do Barão de Pirapuama, ou legal, como as certidões falsificadas que “documentam” a genealogia fantasiosa de Amleto.

Estes pontos são extremamente bem ilustrados no quinto capítulo do romance, que transcorre durante as celebrações da festa de Santo Antônio, entre os dias doze e quinze de junho. Construído a partir de variações sobre três temas interligados — violência, violação e silenciamento — o capítulo abre com o estupro da escrava Daé, ou Venância, por Perilo Ambrósio, e conclui com a formulação pelos negros dos planos para o envenenamento do Barão de Pirapuama. Logo depois que Venância é estuproada, os negros são obrigados por Antônia Vitória a participarem de uma vigília em honra a Santo Antônio, que marca o início das festas do mês de junho. Mas apesar de terem sido batizados, os negros pouco entendem da religião católica e mal se lembram das palavras das orações. A religião católica,

imposta pelos senhores, aparece, assim, como uma forma de violação da comunidade negra, cujo paralelo ao nível individual é a recente violação de Venância por Perilo Ambrósio. Esse segmento contrasta com o relato das celebrações organizadas pelos próprios negros. Ao contrário das cerimônias na casa grande, os festejos negros são marcados por uma alegre espontaneidade e um forte sentido de comunidade. Há desde o início do segmento datado de 14 de junho de 1827 uma preocupação de se marcar a *diferença* entre as celebrações *dentro* da casa grande e estas celebrações *fora* da casa grande(5): "Então não eram realmente os mesmos, esses negros, não tinham as mesmas caras galhofeiras que exibiram na festa, não pertenciam a ninguém, como lá sempre pertenceriam" (p. 148). Fora da casa grande os negros retomam seus nomes africanos, rompem o silêncio com o barulho ensurdecedor de seus instrumentos musicais e praticam livremente a religião dos orixás.

Não resta dúvida de que estamos diante de um exemplo do que Bakhtin chama de "carnavalização", um processo que aliás é fundamental na cultura brasileira(6). Como demonstra Bakhtin, a inversão praticada no carnaval representa uma contestação da normalidade e da oficialidade. O que é, entretanto, ainda mais importante realçar é que a celebração católica e o culto dos orixás aparecem aqui não sincretizados, mas como dois aspectos completamente distintos da religiosidade brasileira. Desta forma, o processo de carnavalização instaura um *dialogismo*, que contesta o *monologismo* do mito do sincretismo religioso(7). Pois não pode haver dúvida que se a religião católica foi imposta aos negros e nunca foi completamente aceita por eles, o sincretismo não é uma harmonização, como pretende a ideologia oficial, mas sim mais uma tentativa de co-optação dos marginalizados pelo poder dominante. Reconhecendo a existência da voz dos marginalizados, que não se confunde nem se harmoniza com a voz da oficialidade e que é capaz de se levantar contra o poder, como prova a consumação dos planos para o assassinato de Perilo Ambrósio, este capítulo acaba também por questionar os mitos da passividade dos negros e da cordialidade inata do povo brasileiro.

Não resta dúvida que existe certo esquematismo na oposição entre elite e povo(8). Entretanto, não acredito que a integridade do romance chegue a ser comprometida por essa oposição, que tem exatamente como uma de suas funções mais importantes ressaltar

a pluralidade de elementos étnicos, culturais e sociais que entram na composição da sociedade brasileira. *Viva o povo brasileiro* questiona a tendência nacional de se tentar resolver qualquer conflito através da harmonia ou da síntese, sem antes se identificar o valor intrínseco das diferentes partes que entram nesse processo, e se estabelecer a *diferença* entre elas. Esta atitude freqüentemente resulta em manifestações de etnocentrismo, como por exemplo a *assimilação* do elemento indígena ao branco que marca o Indianismo do século dezanove(9), e o tratamento *exótico* que a cultura negra recebe na obra de Jorge Amado. Ao contrário, o romance de João Ubaldo Ribeiro trabalha muito menos com uma síntese do que um relacionamento *dialógico* — no sentido bakhtiniano do termo. Representativa deste tipo de relacionamento é a ligação muito especial entre Maria da Fé, produto da violação de sua mãe Venância pelo detestável Barão de Pirapuama, e de Patrício Macário, o filho rebelde de Amleto Ferreira, que "era parte daquele povo, talvez não pela carne, mas muito mais fundo, pela alma" (p. 499). É óbvio que essa ligação nos remete, através da intertextualidade, aos romances indianistas de José de Alencar, mas o equilíbrio entre as posições de Maria da Fé e Patrício Macário, que se afirmam individualmente antes de se conhecerem e quem retêm sua individualidade, é bem diferente do desequilíbrio que acompanha as uniões de Peri e Ceci, ou de Iracema e Martim(10) Patrício Macário sabe que Maria da Fé é "indomável pela mente ou pela força" (p. 509) e que a afinidade que ele sente pela gente de Itaparica não significa "a assunção de vida idêntica, mas... tornava absurda toda a sua existência anterior" (p. 509). Ao mesmo tempo, Maria da Fé, falando de seu relacionamento com Patrício Macário, reconhece que "para que pudéssemos viver juntos, um de nós teria de deixar de ser quem é" (p. 513). Para utilizar novamente a terminologia bakhtiniana, enquanto a união de Maria da Fé e Patrício Macário é de natureza *dialógica*, as uniões de Martim e Iracema ou de Peri e Ceci são de natureza *monológica*. Significativamente, Lourenço, o filho de Maria da Fé e Patrício Macário, coloca em questão a ideologia da igualdade, que é vista como um produto mistificador do discurso oficial e monológico da Abolição e da República:

Nosso objetivo não é bem a igualdade, é mais a justiça, a liberdade, o orgulho, a dignidade, a boa convivência. Isto

é uma luta que trespassará os séculos, porque os inimigos são muito fortes. A chibata continua, a pobreza aumenta, nada mudou. A Abolição não aboliu a escravidão, criou novos escravos. A República não aboliu a opressão, criou novos opressores. (p. 608)

Não é por acaso que o título do livro não contém um ponto de exclamação, pois o romance de João Ubaldo Ribeiro não pretende nem afirmar ingenuamente a superioridade dos valores do povo nem meramente condenar os valores da elite. Muito pelo contrário, o que o romance quer fazer é reposicionar os termos do debate sobre a questão da identidade nacional, desconstruindo ideologias como o sincretismo, a harmonia e a cordialidade, e enfatizando as diferenças e conflitos não resolvidos entre as múltiplas vozes que compõem a nacionalidade brasileira.

Publicado no final de 1984, *Viva o povo brasileiro* é inegavelmente um produto da transição do regime militar para a "Nova República," caracterizada pela reabertura das discussões sobre os grandes problemas nacionais e a perene questão da definição do Brasil. Estes debates foram freqüentemente acompanhados por uma oposição aberta ao moribundo regime militar e por um interesse renovado pelo passado nacional. Não deve surpreender que dentro desta atmosfera tenha surgido um romance como *Viva o povo brasileiro*, que quer repensar a história brasileira, da colônia ao presente, e redefinir os termos da discussão sobre a identidade nacional. É importante, contudo, reiterar que este livro não é um romance histórico tradicional. Pelo contrário, trata-se de uma espécie do que Linda Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism* chama de "metaficção historiográfica" ("*historiographic metafiction*"), uma modalidade altamente auto-reflexiva da ficção de feição histórica: "Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) is made the grounds for its rathinking and reworking of the forms and contents of the past" (p. 5). Como vimos anteriormente, o romance de João Ubaldo Ribeiro rejeita as pretensões da história como reconstrução científica do passado. Sugerida pela epígrafe, esta posição é expressa diretamente no segmento em que o cego Faustino, a caminho de Canudos, recapitula o enredo do romance. Faustino prefacia sua narração, que ele qualifica de "verdadeira",

explicando que "a História não é só essa que está nos livros, até porque muitos dos que escrevem livros mentem mais do que os que contam histórias de Trancoso" e afirmando "que toda a História é falsa ou meio falsa e cada geração que chega resolve o que aconteceu antes dela e assim a História dos livros é tão inventada quanto a dos jornais" (p. 515).

Esta discussão torna-se ainda mais proveitosa quando é pensada em relação ao momento histórico em que foi publicado o romance. Ao rejeitar que os *fatos* sejam indubitáveis e ao insistir que a pluralidade de *histórias* é imprescindível para se atingir a verdade, o romance coloca em dúvida qualquer interpretação totalizadora e exclusivista da realidade, como foi a definição do Brasil imposta pelo regime militar de 1964. Ao mesmo tempo, ao privilegiar a ficção sobre a história, o livro rejeita o controle determinista do passado sobre o presente — e, por extensão, qualquer forma de controle — ao mesmo tempo em que, subversivamente, abre o caminho para projeções criativas sobre o futuro, realizando assim aquela "problematização da inteira noção de conhecimento histórico" que Linda Hutcheon considera essencial na metaficção historiográfica(11). Concordo inteiramente com a posição de Luiz Costa Lima em *A aguarrás do tempo*, onde, ao insistir nas diferenças entre história e ficção, propõe que enquanto "o intento do historiador é *designar* o mundo que estuda", o do ficcionista é "criar uma representação desestabilizadora do mundo" (p. 102). Comentando sobre as conexões entre a história e a ficção Costa Lima diz algo que se aplica muito bem à nossa discussão: "Na história, a ficção se torna um meio auxiliar, válido enquanto suscita questões a serem testadas; na ficção o material histórico entra para que permita a revisão de seu significado, que adquire a possibilidade de se desdobrar em seu próprio questionamento" (p. 106).

Para que esta desestabilização funcione, é necessário que o leitor tenha uma participação ativa na produção do texto. Neste sentido, o ensinamento da estética da recepção que a experiência da leitura sempre implica uma de abertura de novas perspectivas no leitor é especialmente apropriado. Em *The Act of Reading* Wolfgang Iser insiste que o processo da leitura resulta no que ele chama de "heightening of self-awareness" (p. 157). Hans Robert Jauss vai mais longe, sugerindo em *Toward an Aesthetic of Reception* que a experiência

da leitura pode liberar o indivíduo até mesmo dos seus preconceitos, na medida em que conduz o indivíduo a uma nova percepção das coisas ("the experience of reading can liberate one from adaptations, prejudices and predicaments of a lived praxis in that it compels one to a new perception of things")(p. 41). De fato, na medida em que é levado a questionar os mitos mais arraigados da tradição nacional, e a participar imaginariamente da construção de novas possibilidades, o leitor de *Viva o povo brasileiro* não é apenas um ouvinte passivo, mas um participante ativo. Pois é somente através da ficção que o leitor, que por definição pertence historicamente à elite, pode se reinventar como marginalizado e aliar-se à *Irmandade do Povo Brasileiro*, cuja existência é mais "ficcional" do que "histórica." Para pertencer a essa *Irmandade* que "talvez tenha sido fundada para sempre e para sempre persista, talvez seja tudo mentira, talvez seja a verdade mais patente, e por isso mesmo invisível" (p. 212), é necessário um ato de fé semelhante àquela *suspension of disbelief* que é exigida do leitor da ficção. É isso o que ensina Rita Popó, a herdeira dos segredos da tradição religiosa popular, a Patrício Macário:

Por isso é que se fala tanto na necessidade de ter fé para que as coisas aconteçam, pois a fé, afinal, não passa de uma maneira de ver o mundo que torna possíveis aquelas coisas que se deseja que aconteçam. A fé, portanto, é um conhecimento, conhecimento que ele não tinha e ninguém lhe poderia dar, só ele mesmo, embora pudesse ser ajudado. Estava disposta a ajudá-lo, se ele quisesse e desde que compreendesse que o mundo só pode ser visto de muitas formas. Ele certamente sabia que as pessoas que têm excessiva certeza de que há um só caminho e uma só verdade, verdade que lhes é inteiramente conhecida, são perigosas e propensas a todo tipo de crime. Sabe da verdade e quer impô-la aos outros, num mundo onde tudo muda e tudo se encobre por toda sorte de aparências, é uma grave espécie de loucura. (p. 595-6)

Quando a canastra é roubada no dia em que Patrício Macário completa cem anos e morre, duas visões, que correspondem a duas versões do futuro, são oferecidas ao leitor. A primeira, que os ladrões enxergam no fundo da canastra, traduz-se por uma enumeração dos desmandos das elites e de toda espécie de crimes de colarinho branco

que têm sido cometidos ao longo da história brasileira. Esse futuro, que sinistramente coincide com o passado, corresponde a uma concepção circular e fechada do tempo. Mas, no último parágrafo, surge uma nova visão do futuro, expressa em termos de uma paródia do Apocalipse, que sugere a possibilidade de se romper as cadeias da repetitividade. À medida que as paredes da casa de farinha jorram sangue, o Poleiro das Almas começa a vibrar e as alminhas brasileiras querem descer, decididas a lutar. Neste momento, em que sopra o vento sudoeste e cai uma chuva forte, algo de extraordinário acontece: "Ninguém olhou para cima, e assim ninguém viu, no meio do temporal, o Espírito do Homem, erradio mas cheio de esperança, vagando sobre as águas sem luz da grande bafa" (p. 673).

Apesar do triste futuro revelado aos ladrões no fundo da canastra, *Viva o povo brasileiro* termina numa nota de esperança. Sob este aspecto, o romance é bastante típico do clima de otimismo que marcou os momentos finais da transição do regime militar para a "Nova República". Entretanto o último parágrafo não oferece uma solução utópica, o que seria, aliás, inapropriado num romance que coloca em questão a tradição ufano-patriótica e nos ensina a desconfiar de qualquer visão totalizadora. Pois é claro que só a duras penas e através de um custoso investimento pessoal se pode assumir aquela "fé" necessária para se enxergar além do visível, e portanto, imprescindível para se pertencer à *Irmandade do Povo Brasileiro*. O final ambíguo revela uma lucidez que, embora evitando o otimismo ingênuo e fácil, não obscurece os aspectos afirmativos do romance. *Viva o povo brasileiro* constrói uma anti-história, que ao revelar o avesso e rejeitar a supremacia da história oficial, concede uma nova e subversiva autoridade ao discurso marginalizado da ficção.

NOTAS

- 1 — Apenas para citar entre os muitos exemplos possíveis um da própria literatura brasileira, Aluísio Azevedo precede a narração de *O cortiço* com a epígrafe "La vérité, toute la vérité, rien que la vérité" que ecoa, aliás, o "La vérité, l'âpre vérité" de Stendhal em *Le Rouge et le noir*.
- 2 — Em *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* Thomas M. Greene propõe que "every creative imitation mingles filial rejection with respect, just as every parody pays its own oblique homage" (p. 46); em *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms* Linda

Hutcheon afirma que "I see parody as a method of ascribing continuity while permitting critical distance" (p. 20); e não se deve esquecer que Mikhail Bakhtin, discutindo a paródia na Antiguidade in *Problems of Dostoevsky's Poetics*, diz o seguinte: "Parody here was not, of course, a naked rejection of the parodied object" (p. 127).

3 - Penso aqui em obras como *Comment on écrit l'histoire* de Paul Veyne ou *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* de Hayden White, herdeiros de certa forma da *Introduction à la philosophie de l'histoire* de Raymond Aron, onde primeiro se questiona a postura "científica" do historiador criada pelo Positivismo.

4 - "To introduce a parodic and polemical element into the narration is to make it more multi-voiced, more interruption-prone, no longer gravitating toward itself or its referential object." *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p. 226.

5 - O antropólogo brasileiro Roberto da Matta tem chamado a atenção para o contraste entre casa e rua como dois espaços fundamentais que dividem a vida social brasileira. Entretanto da Matta sugere que a rua é um espaço onde predomina a desconfiança e a insegurança, por oposição à segurança e estabilidade da casa. A passagem de *Viva o povo brasileiro* citada aqui coloca em questão as afirmações de da Matta, pois para os negros o espaço fora da casa grande aparece como o espaço da liberdade. É verdade que da Matta reconhece os vínculos entre essa atitude de desconfiança em relação à rua e a herança escravocrata na sociedade brasileira, mas a perspectiva de da Matta é claramente etnocêntrica. Ver o capítulo "A casa, a rua e o trabalho" em *O que faz o Brasil, Brasil?*

6 - Ver, por exemplo, o excelente *Carnavals, malandros e heróis* de Roberto da Matta.

7 - De acordo com Bakhtin, o *dialogismo* representa a interação de várias vozes, consciências ou visões do mundo, sem que nenhuma delas seja considerada central ou dominante: "Oh all its various routes toward the object, in all its directions, the word encounters an alien word and cannot help encountering it in a living, tension-filled interaction" ("Discourse in the Novel", (p. 279). O *monologismo* é marcado pela supremacia de uma voz, consciência ou visão do mundo dominante. Bakhtin sugere que o mito é caracterizado pelo *monologismo*: "An absolute fusion of word with concrete ideological meaning is, without a doubt, one of the most fundamental constitutive features of myth..." ("Discourse in the Novel", p. 369).

8 - Em um ensaio inédito intitulado "O romance de fundação: subsídios para a questão da dependência", Lúcia Helena sugere que o romance de João Ubaldo peca por um excessivo esquematismo que pode levar a um impasse: "Todavia, creio haver um impasse, no nível da macro-estrutura da obra, na qual se erguem dois eixos um tanto esquemáticos, de um lado, a negritude guerreira de Júlio Dandão e da vestal Da Fé, portadores da canastra do segredo de brasilidade, e de outro a corrupta árvore genealógica da colonização e da brasilidade comprometida com ela. Oprimidos e opressores mediados pela configuração carismática de um Aureliano Buendía dos trópicos baianos, ou seja Patrício Macário."

9 - Em seu conhecido ensaio "Literatura de Dois Gumes" Antonio Candido demonstra que o Indianismo romântico é produto do que o crítico paulista chama de "tendência genealógica" da literatura brasileira, que "consiste em escolher no passado local os elementos adequados a uma visão que de certo

modo é nativista, mas procura aproximar o mais possível dos ideais e normas européias" (p. 173).

10 - Em *Do mito ao romance*, Regina Zilberman comenta sobre esse desequilíbrio em *Iracema*: "Se a narrativa se estruturava sobre uma diferença fundamental, devido à oposição radical vivida pelas personagens centrais, toda a ação concentrar-se-á nas tentativas freqüentes de romper estes limites e estabelecer uma unidade que expresse um acasalamento efetivo. No entanto, não havendo nenhuma modificação real de qualquer um deles (o que não seria impossível, pois Poti pôde se transformar), a primeira conjunção é frágil, desmontando-se pelo abandono de Martim e consumando-se na morte de Iracema. Os quadros permanecem opostos, mas de sua união fortuita nasce o herdeiro que poderá ser a sua síntese. Concretamente, entretanto, na medida em que este adotará os ideais de seu pai (função mandamento, educação européia), apenas acentuará a extirpação do pólo representado por sua mãe, produto daquela inferioridade já referida" (p. 148).

11 - "The postmodern, then, effects two simultaneous moves. It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge". *A Poetics of Postmodernism*. (p. 89).

OBRAS CITADAS

- Aron, Raymond. *Introduction à la philosophie de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1938.
- Bakhtin, Mikhail. "Discourse in the Novel." *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. Pag. 259-422.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Candido, Antônio. "Literatura de dois gumes." *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- Greene, Thomas M. *Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1982.
- Helena, Lucia. "O romance de fundação: subsídios para a questão da dependência." Ensaio inédito, citado com permissão da autora.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- . *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Lima, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- Matta, Roberto da. *Carnavals, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- . *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

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

Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil, 1971.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

Zilberman, Regina. *Do mito ao romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1977.