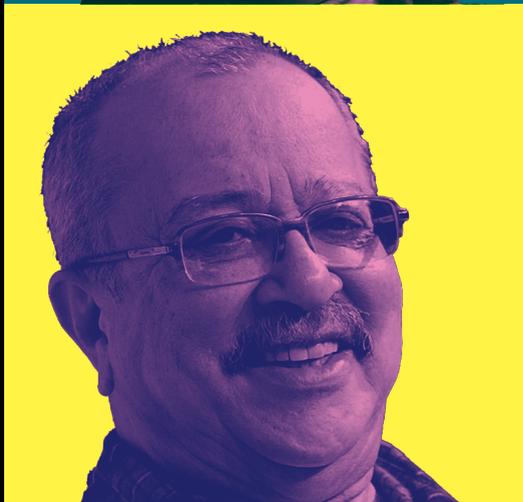


# João Ubaldo Ribeiro

## *La ficción y la historia*

---

Ascensión Rivas Hernández (Ed.)



Ediciones Universidad  
**Salamanca**



João Ubaldo Ribeiro

*La ficción y la historia*



ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ (Ed.)

João Ubaldo Ribeiro  
*La ficción y la historia*



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# BIBLIOTECA DE BRASIL, 11



Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

1.ª edición: julio, 2024

ISBN: 978-84-1311-976-2 (Impreso)

ISBN: 978-84-1311-977-9 (pdf)

ISBN: 978-84-1311-978-6 (ePub)

D. L.: S 210-2024

Motivo de cubierta: Foto Matheus Dias. Fuente Jornal *Rascunho*.

© Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito, 2  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.usal.es>  
[eus@usal.es](mailto:eus@usal.es)

Revisión de los textos a cargo de Elisa Tavares Duarte y Esther Gambi Giménez

Maquetación:  
Intergraf  
Salamanca (España)

Impresión:  
Nueva Graficesa  
Av. de la Aldehuela, 80, 37003 Salamanca, España  
Telf. + 34 923 26 01 11 / Correo-e: [graficesa@graficesa.com](mailto:graficesa@graficesa.com)

*Realizado en España-Made in Spain*



Usted es libre de: Compartir – copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

-  Reconocimiento – Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
-  NoComercial – No puede utilizar el material para una finalidad comercial.
-  SinObraDerivada – Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas  
[www.une.es](http://www.une.es)



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es/>



Este libro se publica como actividad del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Salamanca «ELBA» (Estudios de Literatura Brasileña Avanzados) cuya directora es Ascensión Rivas Hernández

CEP. Servicio de Bibliotecas

JOÃO Ubaldo Ribeiro : la ficción y la historia / Ascensión Rivas Hernández (ed.).—1ª edición: junio, 2024.  
—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, [2024]

124 páginas.—(Biblioteca de Brasil ; 11)

Textos en español y portugués

DL S 210-2024.—ISBN 978-84-1311-976-2 (impreso).—ISBN 978-84-1311-977-9 (pdf).

—ISBN 978-84-1311-978-6 (ePub)

1. Ribeiro, João Ubaldo, 1941-2014—Crítica e interpretación. I. Rivas Hernández, Ascensión, editor, autor.  
821.134.3(81) Ribeiro, João Ubaldo 1.08



## ÍNDICE

<i>João Ubaldo Ribeiro, revisitado</i> ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ .....	9
<i>El camino de la vida: Areté y muerte en Sargento Getúlio, de João Ubaldo Ribeiro</i> ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ .....	11
<i>O Amador e a Coisa Amada</i> GERALDO CARNEIRO .....	29
<i>João Ubaldo Ribeiro: la creación mito-poética en Viva el pueblo brasileño</i> ANTONIO MAURA .....	37
<i>João Ubaldo, o Escritor Canibal</i> IVANA TEIXEIRA FIGUEIREDO GUND .....	51
<i>Viva o Povo Brasileiro, de João Ubaldo Ribeiro, e Um Defeito de Cor, de Ana Maria Gonçalves: a Ficção e a História Oficial da Nação</i> LÍLIAN Isabel GOMES DOS SANTOS MIRANDA .....	65
<i>O Feitiço da Ilha do Pavão, de João Ubaldo Ribeiro: mais do que ilha, um Arquipélago de Identidades em Conflito</i> MARCIA REGINA SCHWERTNER.....	77
<i>Erotismo e ironía en A Casa dos Budas Ditosos, de João Ubaldo Ribeiro</i> MARÍA Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ .....	89
<i>Dissimulação autoral e estética do extravasamento em A Casa dos Budas Ditosos, de João Ubaldo Ribeiro</i>	

*Dissimulação autoral e estética do extravasamento em A Casa dos Budas Ditosos, de João Ubaldo Ribeiro*

ADRIANNA MACHADO MENEGUELLI .....	109
Um Brasileiro em Berlim: <i>João Ubaldo Ribeiro e a Unificação Alemã</i>	
ANA PAULA SEERIG .....	115

## JOÃO UBALDO RIBEIRO, REVISITADO

*João Ubaldo Ribeiro, revisitado*

*João Ubaldo Ribeiro, Revisited*

Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ

João Ubaldo Ribeiro (Bahía, 1941-Rio de Janeiro, 2014) fue uno de los escritores brasileños más relevantes del siglo xx. De clara vocación cosmopolita, aunque con las raíces ancladas en su país de nacimiento, tuvo amplios contactos no solo con la literatura americana, sino también con la europea. No en vano, vivió en Portugal, Alemania y Estados Unidos, y esas estancias fuera de Brasil le llevaron a conocer otras culturas y le ayudaron a ampliar el horizonte de su mirada. Además, fue un lector impenitente, razón por la que sus textos están plagados de referencias intertextuales que hacen más hondo su sentido y que, en ocasiones, hacen más compleja la lectura.

João Ubaldo fue columnista en distintos periódicos, autor de cuentos en su juventud, de crónicas, de ensayos y de algunas de las más significativas novelas de la literatura brasileña, entre ellas *Setembro não tem Sentido* (1968), *Sargento Getúlio* (1971), *O Sorriso do Lagarto* (1989), *A Casa dos Budas Ditosos* (1999) y, sobre todo, *Viva o Povo Brasileiro* (1984), estimada por muchos su obra maestra. Escritor comprometido política y socialmente con los desfavorecidos, traza en su obra la historia de Brasil. En ella deja sentir la influencia de todas las culturas que han configurado la idiosincrasia del país, desde la portuguesa a la africana, pasando por las numerosas manifestaciones autóctonas. De ahí que sus libros contengan una atractiva pluralidad de acentos y de

tipos, a lo que se une su penetrante mirada histórica y su pacto con la ficción, a la que sirve desde la crítica, la ironía y el sentido del humor.

Amante y defensor de la lengua portuguesa, João Ubaldo la hizo brillar en sus obras, con las que consiguió los premios más prestigiosos (entre ellos, el *Camões* en 2008) y la satisfacción de contar con un nutrido número de lectores.

En *João Ubaldo Ribeiro, la ficción y la historia* se recogen algunas de las ponencias que se presentaron en el *Tercer Congreso Internacional de Literatura Brasileña* dedicado al escritor bahiano, que se celebró entre el 12 y el 16 de diciembre de 2022 en la Universidad de Salamanca con el apoyo de la Academia Brasileira de Letras. Anteriormente, habíamos dedicado nuestros Congresos a Nélida Piñon y a Ana Maria Machado.

El libro que el lector tiene en sus manos recoge trabajos sobre algunas de las obras más significativas del escritor, que son estudiadas aquí desde perspectivas distintas e iluminadoras. Sobre *A Casa dos Budas Ditosos* se analizan las relaciones entre el erotismo y la ironía (tanto en los narradores como en la reflexión metaliteraria) y entre *eros* y *tánatos*. Otro artículo está dedicado al análisis de la *areté* y la muerte en *Sargento Getúlio. Viva o Povo Brasileiro* es la novela que recoge mayor cantidad de ensayos: se presenta como creación mito-poética, como obra vanguardista y como metáfora del escritor caníbal. Incluso se la compara con *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, para observar cómo ambas obras abordan la historia del nacimiento de la nación brasileña. Así mismo, se analizan *O Feitiço da Ilha do Pavão* desde la perspectiva de la ironía, la sátira y la carnavalización como medios para alcanzar la crítica social, y *Um Brasileiro em Berlim*, libro en el que el bahiano recoge las crónicas escritas desde Alemania entre 1990 y 1991.

Agradezco a todos los autores sus aportaciones y su paciencia. Agradezco también al CEB su acogida y a la ABL su apoyo. Y a Elisa Duarte y a Esther Gambi su revisión de los textos en portugués y su entusiasmo.

EL CAMINO DE LA VIDA: *ARETÉ* Y MUERTE  
EN *SARGENTO GETÚLIO*, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO<sup>1</sup>

*O Caminho da Vida: Areté e Morte em Sargento Getúlio,  
de João Ubaldo Ribeiro*

*The Path of Life: Areté and Death in Sargento Getúlio,  
by João Ubaldo Ribeiro*

Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ

*Universidad de Salamanca*  
sisina@usal.es

RESUMEN: *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, es una novela de sentido universal. En ella se muestra el viaje de la vida de un individuo que consigue encontrarse a sí mismo y que convierte la búsqueda de la *areté* (virtud) en el propósito de su camino. Al final, la muerte es la única solución posible a una historia en la que el personaje desafía las normas que el destino le depara. En la obra, Ribeiro critica la alienación que sobre el individuo ejerce una fuerza superior (el ejército o cualquier forma de autoridad), convirtiendo a *Sargento Getúlio* en una novela comprometida.

*Palabras clave: Sargento Getúlio, areté, virtud, vida-camino, muerte.*

<sup>1</sup> Este artículo se inserta en las actividades del GIR ELBA (Estudios de Literatura Brasileña Avanzados) que dirijo en la Universidad de Salamanca.

RESUMO: *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, é um romance de sentido universal. Mostra a vida de um indivíduo que consegue se encontrar e que faz da busca pela *areté* (virtude) o propósito de sua viagem. Ao final, a morte é a única solução possível para uma história em que o personagem desafia as regras que o destino lhe reserva. Na obra, Ribeiro critica a alienação exercida sobre o indivíduo por uma força superior (o exército ou qualquer forma de autoridade), tornando *Sargento Getúlio* um romance comprometido.

*Palavras-chave:* *Sargento Getúlio*, *areté*, virtude, vida-caminho, morte.

ABSTRACT: Sergeant Getúlio, by João Ubaldo Ribeiro, is a novel with a universal meaning. It shows the life journey of a man who manages to find himself and who turns the search for *areté* (virtue) into the purpose of his path. In the end, death is the only possible solution to a story in which the character defies the rules that fate has in store for him. In the work, Ribeiro criticizes the alienation exerted on the individual by a superior force (the army or any form of authority), turning *Sargento Getúlio* into a compromising novel.

*Key words:* *Sargento Getúlio*, *areté*, virtue, life-path, death.

João Ubaldo Ribeiro publicó *Sargento Getúlio* en un tiempo convulso para Brasil. Corría el año 1971 y desde 1964 el país estaba bajo el dominio de la dictadura militar. De ahí que la crítica interpretara la violencia extrema de ciertos pasajes del texto como símbolo de la brutalidad que imponía el régimen (Rodrigues Belo, 2007: 10) y que por ello la considerara una novela comprometida desde una perspectiva política.

Ambientada en el *sertão*, aunque las escenas finales suceden en la costa, *Sargento Getúlio* recupera el regionalismo, lo que se percibe en la ambientación geográfica y en el uso de un lenguaje propio de las hablas nordestinas, a veces roto o fragmentado y otras inventado (Silva, 2008: s/p), al igual que sucediera en la obra de Guimarães Rosa (Dutra, 2008: s/p)<sup>2</sup>. A ello hay que añadir la presencia de personajes como el *cangaceiro*<sup>3</sup> y ciertos componentes medievales habituales en la cultura del nordeste (Silva, 2008: s/p). A pesar

<sup>2</sup> La novela consiguió el Premio Jabuti de 1972 en la categoría «Revelação de Autor», lo que explica que en su momento deslumbrara por su aire innovador.

<sup>3</sup> Se trataba de individuos que se agrupaban en bandas armadas fuera de la ley y que habitaban en el nordeste del país. Llevaban una vida errante y se dedicaban al robo, al secuestro y a la extorsión. Sufrieron represión durante el régimen de Getúlio Vargas, de modo que hacia

de sus raíces localistas, sin embargo, *Sargento Getúlio* se ha valorado por su contenido universal, e incluso se la considera una obra muy moderna en la que se intercalan distintos géneros (poesía, novela de aventuras, relato de viajes) y en la que se utilizan diferentes técnicas narrativas como el fragmentarismo, el monólogo interior y su variante la corriente de conciencia. Otra característica importante del texto es que rompe con el realismo que, como señalaba George Steiner al abordar la crisis de la novela en la segunda mitad del pasado siglo xx (2000: 108-109), había tocado techo con autores como Joyce y Faulkner. A su juicio, la novelística de los años sesenta y setenta tenía que competir con la inmediatez de la televisión y el cine, así como con el valor insustituible de la imagen, por lo que se vio abocada a buscar «nuevas áreas de asombro emocional» (2000: 110). De ahí que tuviera que reclamar recursos de la llamada «porquería-ficción», entre los que se encuentran «el sadismo compulsivo y el erotismo» (2000: 110). Es posible que la obra de Ribeiro pueda ser analizada a la luz de las tesis de Steiner, porque dos de sus componentes esenciales son una violencia no exenta de crueldad y sadismo —como se observa en *Sargento Getúlio* o en *Viva o Povo Brasileiro*—, y el erotismo, presente por momentos en ambas novelas y de forma paradigmática por extrema en *A Casa dos Budas Ditosos*.

Como ya he señalado, *Sargento Getúlio* cuenta una historia de carácter regionalista, más concretamente está ambientada en el espacio nordestino. En ella, el coronel Acrísio Antunes ordena al sargento de la policía militar Getúlio Santos Bezerra que lleve a un preso político desde el interior de Sergipe hasta Aracaju. Se trata de un udenista de nombre desconocido y enemigo del régimen. En la misión le acompaña Amaro, el conductor de un Hudson con el que ha compartido otros trabajos y al que profesa un gran afecto. A lo largo del viaje, la situación política cambia y el sargento recibe la contraorden de dejar libre al recluso, pero él, que se ha ido transformando hasta el punto de cobrar conciencia de sí mismo como individuo, desoye el nuevo mandato y toma la decisión de completar la misión, trasladando al reo hasta Aracaju contra viento y marea. En una tierra salvaje, dominada por la fuerza del ejército, Getúlio, que había sido temido por su dureza y su violencia, pasa a estar fuera de la ley, aunque él lo prefiere porque se ha percatado de que el ejército había aniquilado su personalidad y lo había transformado en un hombre sin criterio. El reconocimiento de su individualidad tendrá consecuencias vitales

---

la década de 1940 la mayor parte de ellos había desaparecido. Más tarde pasaron a formar parte del folklore brasileño.

para el sargento que él asume, persuadido de que ser capaz de actuar desde la conciencia y haber llegado a conocerse es lo mejor que ha podido sucederle.

*Sargento Getúlio* es una novela compleja, cuya técnica narrativa coadyuva con el contenido. Por eso es necesario analizarla previamente, ya que solo así estaremos en disposición de comprender su significado. El texto recoge los pensamientos del protagonista, entreverados de diálogos que en ocasiones tuvieron lugar en el pasado y que, por lo tanto, son recordados por el personaje. Se trata de mostrar la realidad solo desde el punto de vista de Getúlio, de expresar el mundo desde su subjetividad. Unido a ello, resulta significativo el carácter fragmentario de la narración que, al consistir en un conglomerado de pensamientos, recoge los hechos según el devenir caprichoso de la memoria, sin atender al orden cronológico lineal. En numerosos pasajes, incluso, el texto carece de lógica porque adquiere la forma del flujo de conciencia (Rosenfeld, 1969: 83). De ahí la dificultad que entraña la lectura. Para mayor complejidad, además, en su discurso interno Getúlio mezcla la realidad y la fantasía, es decir, los acontecimientos realmente sucedidos y los imaginados. Todos se sitúan en el mismo nivel narrativo de modo que es el lector quien, según el conocimiento que va adquiriendo de la historia, ha de discriminar qué sucesos tuvieron lugar realmente y cuáles son invención del personaje. El resultado es un discurso inconexo, desordenado, incompleto y, sobre todo, incierto, que, para mayor dificultad, está mediatizado por una sola conciencia. Así se pone de manifiesto la soledad del protagonista en un mundo que le ha dejado de lado porque no valora al individuo, y así se revela también la dificultad de encontrar certidumbres en una realidad tan compleja, deslavazada e incoherente, atributos propios del mundo en el que habita Getúlio, que son los de un hombre del siglo XX que vive en un país dominado por la dictadura y el poder militar.

Pero el valor de la técnica narrativa no termina ahí. Su monólogo interior revela la hondura de su pensamiento y convence al lector de que el trayecto y todo lo que sucede, en especial la transformación que experimenta el protagonista en virtud de su autoconocimiento, concentra unos valores que lo convierten en símbolo del viaje de la vida, como se verá más adelante. De hecho, en ese periplo se concentra toda la realidad del sargento, es decir, lo vivido y lo imaginado, las alegrías y las penas, las personas con las que ha convivido y sus circunstancias.

Para ayudar al lector a reconstruir la historia desde el discurso fragmentario y sin orden, en el texto se introducen distintas referencias metaliterarias. Es decir, que los pensamientos de Getúlio muestran en ocasiones un

determinado sentido de la narración o revelan indicios sobre el modo en que la historia ha de ser leída y analizada. Así hay que interpretar, por ejemplo, la confesión de que a Amaro le gusta contar historias, cuentos de hadas o chistes, algunos bastante simples. Lo revelador del caso es que la referencia a esa inclinación del chófer le lleva a mencionar el modo en el que lo hace, que el autor implícito aprovecha para cargar su discurso de indicios que revelan cómo está construida la novela. Según dice el narrador-personaje,

[...] se esquece do começo ou do fim das histórias, às vezes esquece do meio, às vezes esquece do fim, às vezes esquece do começo e diz assim: essa eu começo do meio, essa eu começo pelo fim, conforme. Tem umas que só se lembra uns pedaços ali, outros pedaços lá. Nos princípios não dá vontade nem de contar nem de ouvir, mas depois não tem diferença, contanto que tenha uma história, que depois a gente vai botando o meio ou depois o fim, ou então não bota nada e fica lá. (1982: 104-105)

Aunque Getúlio se refiere a cómo cuenta Amaro sus cuentos, lo que en el fondo se explica es cómo se representa en la novela el propio discurso del personaje porque, en efecto, algunas historias carecen de un principio claro, o al menos de un principio tal como se concibe en una narración realista. También es habitual que los relatos se desvanezcan y que no presenten un centro de interés perfectamente determinado. Incluso puede suceder que carezcan de final o que este se diluya; y también hay historias que se inician por el medio o por el final, o es frecuente que de algunas solo se conozcan retazos, restos, pinceladas. Esto es así porque lo importante no es relatar una historia entendida al modo tradicional con su principio, su medio y su fin, tal como propugnaba la teoría clásica. En la novela se modifica el esquema y se crea un discurso desmembrado que pone el foco sobre sí mismo. Se trata también de fragmentar lo que se quiere contar y de paso oscurecer el mensaje, que cobra un extraordinario protagonismo, al igual que sucede en *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Como dice Getúlio en su monólogo deshilvanado, todo da igual «contanto que tenha uma história, que depois a gente vai botando o meio ou depois o fim, ou então não bota nada e fica lá» (1982: 105). Es decir, que no importa tanto qué se dice como el hecho de contar y la forma en que se cuenta, lo que es propio de la literatura de la vanguardia.

El discurso de Getúlio adopta la forma caprichosa de la memoria, que a veces recuerda un hecho sucedido años atrás como si acabara de producirse. La corriente de conciencia mezcla tiempos y espacios, acontecimientos sucedidos e imaginados, situaciones que quedan truncadas porque otras ocupan su lugar, como dice Getúlio en otro pasaje de claro carácter metanarrativo:

Às vezes estou assim aquietado, só com o juízo ruminando, e me lembro como se fosse agora de uma coisa que aconteceu antes. Estou falando assim, ou fazendo qualquer coisa, pegando o fumo com a mão esquerda, metendo a mão no bolso, perguntando que horas são, espiando a cara dum vivente, estou assim bendomeu, quando penso que aquilo já aconteceu. Quer dizer, não aquilo mesmo, mas uma coisa como aquilo, quase aquilo mesmo e eu como que já sei o que vem depois, mas logo esqueço e volto. (1982: 31-32)

En otra ocasión, el personaje se refiere de forma expresa a su propio monólogo interior, que a veces adopta la forma de un diálogo externo, y a la razón por la que lo utiliza. En este fragmento, Getúlio se dirige al preso. Inicialmente, parece que se trata de un diálogo pronunciado, pero el personaje enseguida revela que en sus discursos mezcla lo hablado con lo pensado. En realidad, no es relevante conocer si se trata de palabras pronunciadas o no; lo significativo es esa mezcla de disertaciones y la falta de certidumbre que imprimen a la narración:

Vosmecê me desculpe, eu ficar prosando o tempo todo. É para não dormir. Não sei nem o que eu estou falando, ou o que estou pensando. Quando estou pensando, estou falando, quando estou falando, estou pensando, não sei direito. Vosmecê não precisa responder, a pesar de que é falta de educação. (1982: 26)

La misión que tienen en la novela estas referencias metaliterarias es claramente estructural porque con ellas se revela cómo se produce y se organiza la narración, con el fin de ayudar a entender el modo en el que debe ser leído un texto que, en no pocas ocasiones, se aproxima a lo incomprensible, dada la mezcla de tiempos y espacios, de situaciones sucedidas e imaginadas que se muestran por medio de un monólogo interior y de una corriente de conciencia cuyo desorden añade aún mayor dificultad a la intelección del contenido.

## 1. El viaje de Getúlio como símbolo de la vida

Getúlio es un hombre rudo y violento que ha cometido graves delitos de sangre, pero, a pesar de su carácter y de sus vivencias, tiene una filosofía de la vida que aplica constantemente y hace aflorar en su discurso interior. Desde el principio, el personaje se debate entre cumplir con la obligación de llevar al preso desde Paulo Afonso hasta Barra dos Coqueiros o anclarse en un lugar y llevar una existencia tranquila. A pesar de su rudeza, pues, en parte agravada por la disciplina militar y por la severidad de la subsistencia en el *sertão*, a lo largo del camino Getúlio se pregunta si no sería preferible abandonar la vida errabunda. Afincarse en un lugar y vivir con una mujer, viendo crecer a

los hijos, proporciona estabilidad y bienestar, y la estabilidad tranquiliza el alma. Sin embargo, establecerse puede significar la muerte espiritual de un personaje como el sargento, acostumbrado a disfrutar de una vida aventurera y violenta. Según su forma de entender las cosas, preñar a una mujer está bien en sí, incluso lo está el sentimiento de pertenencia que el hecho trae aparejado, del mismo modo que está bien cuidar a los descendientes y verlos desarrollarse y crecer. Sin embargo, como reflexiona el personaje, esta forma de vivir también lleva aparejados inconvenientes porque con el tiempo los hijos se vuelven incómodos al crear problemas donde no los había. Otra desventaja deriva de la evolución que sufren las mujeres que, al convertirse en madres, están siempre preocupadas por las criaturas.

Además, la vida en sociedad, que es la que exige la estabilidad y el asentamiento, no se parece a la del nómada. Para el hombre errante no hay leyes, ni normas, pero el hombre casado se debe a su familia y tiene que cumplir con su doble tarea de padre y de esposo, labrando la tierra que dará sus frutos, escuchando los llantos de los niños, sufriendo los cambios de la mujer, y todo para terminar muriéndose, sin pena ni gloria, un día de tantos. En su pensamiento, Getúlio le pregunta imaginariamente a Luzinete, su última pareja, si van juntos para el *cangazo* («Eu sei que não tem mais cangaço, mas se tivesse você ia?» –122–), aunque, corroborando la imagen que tiene de la realidad, él mismo se responde:

Não ia, você é mulher que gosta mais de um filho no bucho e de um homem na cama e de morte morrida. Eu não, que na minha mão tem uma linha riscando a linha maior, que diz: morte matada. [...] Nessa morte eu acredito, porque não posso pensar que eu vou ficar velho e sem dente e minha mão vai tremer. (1982: 122)

Lo que significa que sabe que Luzinete, como mujer, siempre optaría por el hijo y por la vida apacible, y todo eso frente a un hombre como él, que prefiere la acción, el nomadismo e incluso una muerte violenta. A lo largo del viaje, Getúlio reflexiona sobre su propia existencia recordando el pasado, imaginando cómo podría ser el futuro y experimentando el presente, lo que le ayuda a ordenar las ideas y a ser consciente de quién es. En sus elucubraciones sobre el tipo de vida que le gustaría tener, el personaje descubre que es un hombre de acción, agresivo, y, si bien en algunos momentos añora la tranquilidad de formar una familia, enseguida se da cuenta de lo costoso que le resultaría, afirmando así su personalidad: «Se tivesse cangaço, eu ia para o cangaço, com um chapéu de estrelas prateadas e ia me chamar Dragão Manjêlé e ia

falar pouco e fazer muito» (1982: 122), dice sin ambages. Además de la vida de acción, Getúlio relaciona esa forma suya de estar en el mundo con la hombría y con el deseo de ser un jefe, como es habitual en la cultura nordestina: «Eu ia ser o maior cangaceiro do Brasil, o maior piloto de jagunço do Brasil e ia ter a maior tropa. E não me chamasse de sargento, me chamasse de capitão» (1982: 122).

## 2. Una historia de *areté*

Getúlio inicia el viaje con la idea de la obediencia marcada a sangre y fuego. La suya, según dice el autor en el texto que sirve de lema a la novela, es «uma história de aretê». Los epígrafes, como bien señala Silva (2008: s/p) son habituales en la obra de João Ubaldo, pero este resulta especialmente significativo porque supone la única presencia del autor en el texto. Se trataría de un autor externo, por cuanto cede toda la iniciativa de contar la historia a Getúlio y porque no vuelve a aparecer en el interior del relato.

En la Grecia clásica, la *areté* se vinculaba a la excelencia que debían conseguir los ciudadanos. Para Platón, la *areté* se componía de cuatro virtudes (justicia, sabiduría, fortaleza y templanza) que habían de alcanzar los jóvenes por medio de la educación. Solo con los mejores se podría conseguir un estado perfecto en el que los ciudadanos abrazasen de nuevo la democracia tras el gobierno de los Treinta Tiranos. En el desarrollo de su filosofía, un modo de conseguir la *areté* consistía en alcanzar el Mundo de las Ideas, que estaba presidido por la Idea de Bien y en la que se concentraba la excelencia. Solo el cultivo de la filosofía capacitaba para lograr ese acceso, no así la poesía —es decir, la literatura— que se originaba como imitación de una imitación, lo que la alejaba del mundo inteligible. Los caracteres trágicos y cómicos, además, excitaban la parte irracional del alma porque permitían que el espectador llorara o riera en exceso (en la tragedia y en la comedia respectivamente), contraviniendo la necesidad de la templanza.

En *Sargento Getúlio*, la *areté* es la virtud del compromiso con la palabra dada y con el cumplimiento del deber. Getúlio se ha responsabilizado de trasladar a un adversario político desde la localidad de Paulo Afonso hasta Barra dos Coqueiros. Según su sentido de la responsabilidad, que a medida que avanza la historia se revela más intenso, tiene que culminar la misión, salvando en su empeño las dificultades que se presenten en el camino. Por eso, cuando recibe la contraorden de dejar libre al reo, duda del nuevo mandato: recela de

su informante y también de que al final no vayan a culparlo a él. Solo confía en la palabra y se agarra a ella con la máxima energía: «eu só tenho o que é meu e é pouco» (1982: 97), dice. Y se refiere a sí mismo desde la convicción de llevar a cabo la tarea encomendada («mas eu levo o homem, nem que me deixe os pedaços pelaí, qualquer coisa» –1982: 100–).

En su negativa a liberar al preso, Getúlio revela su *areté* tal como se concibe en la Grecia clásica: dice tener calma, lo que equivale a estar templado; revela su sabiduría al no dejarse convencer de contravenir la orden inicial; se muestra fuerte porque no cambia de opinión –a pesar de que el enviado lo intenta con vehemencia y a pesar, incluso, de saber que incumplir el nuevo mandato puede acarrearle la muerte– y manifiesta tener una idea de la justicia porque, aunque cree posible que el jefe haya cambiado de opinión, considera que, si lo dejara libre, el hombre podría correr peligro. Y es precisamente esa fortaleza de carácter la que le hace sentirse bien consigo mismo. Como revela en su pensamiento interior, «[n]ão sei direito como é que eu falei assim, mas de repente eu estava sentindo muito bom e o que é mais que pode me acontecer. O que pode me acontecer é eu morrer, daí para baixo não pode mais nada [...]» –1982: 98-99–. Al tomar la decisión de mantener la palabra dada, el personaje no solo cobra conciencia de su carácter y de su ser como individuo, sino que además afirma su persona frente al resto, su idea del mundo y su forma de estar en él.

Sin embargo, los peligros que corre Getúlio por mantenerse firme no son desdeñables. De hecho, cuando llega a Barra dos Coqueiros le esperan las fuerzas vivas del lugar para matarlo, esencialmente aquellos a los que ha desobedecido. No obstante, él es consciente del riesgo que corre y manifiesta su valentía, como se observa en este fragmento:

Não pense que eu tenho medo, porque medo é uma coisa que um macho como eu não tem, nunca teve, nunca vai ter, nem nunca ia ter. Medo de quê? Duns inquilizados que tem lá e duns praças de beira de praia, tudo tremendo, que nunca viu ação. (1982: 151)

Para Getúlio se trata de un asunto de dignidad y por esta razón desea cumplir su palabra hasta el final. Aunque no solo eso. Quiere, además, demostrar que ha llevado a término su cometido. La insumisión frente a la contraorden, sin embargo, complica la situación, y por esta causa ya no solo le sirve llevar al preso hasta Aracaju, sino que además tiene que enfrentarse a su jefe, demostrando que ha desobedecido el segundo mandato por propia dignidad:

Vai até a casa do chefe, que eu quero levar e quero olhar a cara dele e dizer: olhe aí sua encomenda, pode fazer o que quiser; [...] É isso que eu quero fazer, e quero botar as vistas bem dentro das dele que é para ele dizer na minha cara que não mandou buscar e aí eu digo a ele: quem o senhor mandou em Paulo Afonso, que eu me lembro, aqui mesmo nessa sala, [...], eu, Getúlio Santos Bezerra. (1982: 151)

El cumplimiento de la palabra y la consumación de la misión encomendada es lo que finalmente hace crecer a Getúlio, hasta el punto de convertirse en su refugio y en aquello que lo justifica como persona. Incluso es lo que le ha hecho transformarse y conseguir que del antiguo sargento Santos nazca un hombre nuevo: «[...] aquele homem que o senhor mandou não é mais aquele. Eu era ele, agora eu sou eu. Hum, seja homem, sustente o seu, que eu sustentei o meu» (1982: 152). Y un poco más adelante: «não sou mais aquele que o senhor mandou para Paulo Afonso, eu era ele e agora eu sou eu» (1982: 152). El Getúlio anterior no se habría atrevido a contradecir a un superior y mucho menos a desobedecerlo, pero el individuo en el que se ha convertido es capaz de pensar por sí mismo y de tomar decisiones propias. Aracaju aparece en la novela como el origen y el final de una vida que se cierra sobre sí misma. De allí partió Getúlio y a la misma ciudad regresa transformado, después de saber que se puede ser un hombre si se mantienen las convicciones. Ese conocimiento, y el hecho de haber conseguido la *areté*, transforman al personaje en alguien que comprende de dónde viene y a quién no le importa hacia dónde se dirige. El cambio, además, implica una reconciliación con la tierra, que también representa el origen, así como la comprensión de lo que significa vivir y estar en el mundo:

Eu não tenho nada, tenho as minhas pernas e a minha cara de cinza e tenho essa terra toda. Isso eu tenho, essa terra toda tenho, [...]. Quer dizer, esse povo de Aracaju não sabe, nem nunca vai saber, só eu que sei o que tem nessa terra toda e posso correr por cima dela com o vento na cara, nas águas e no chão. (1982: 153)

Fundamentalmente, Getúlio pasa a ser una persona con convicciones, que se conoce y se respeta a sí mismo, que mantuvo la palabra dada, a pesar de las contradicciones, que cumplió como hombre y que no se vendió a nadie:

Tinha minha vida, isso também, e vivi, e se me perguntasse quer viver uma vida comprida amofinado ou quer viver uma vida curta de macho, o que era que eu respondia? Eu respondia: quero viver uma vida curta de macho, sendo eu e mais eu respeitado nesse mundo e quando eu morrer se alembrem de mim assim: morreu

o Dragão<sup>4</sup>. Que trouxe uma mortandade para os inimigos, que não traiu nem amunhecou, que não teve melhor do que ele e que sangrou quem quis sangrar. Agora eu sei quem eu sou. (1982: 153-154)

En su maduración personal, Getúlio toma conciencia de su individualidad, es decir, de aquello que le hace ser único. Esta razón de ser propia podrá ser mejor o peor y podrá originarle problemas, pero lo importante es que le pertenece a él, que lo identifica frente a todos los demás, que le permite tener una conciencia de sí. El hecho resulta trascendental porque le concierne a él y a algo que tiene que ver con su yo social. Hasta ese momento, Getúlio había sido miembro de una congregación –la militar– que no le permitía desarrollar su yo propio. El uniforme, además, disgrega la personalidad de cada soldado y lo convierte en un miembro descabezado, obligado a obedecer ciegamente órdenes superiores. Es entonces cuando la crítica de Ribeiro se torna palmaria. Se trata de censurar la alienación del individuo por parte de una institución, el ejército, que, al permitir la disolución de cada ser en el grupo, no vale nada («miles homens desses é como nada» –1982: 154– se señala en la obra). Pero, además, al tratarse de un organismo que depende del gobierno, revela su debilidad porque forja su fuerza en la disipación de la persona, como refleja el personaje en su monólogo interior: «aquela força é uma fraqueza, venha de lá fraqueza do governo» (1982: 154). De ahí que celebre con júbilo su independencia, la revelación de su yo frente al grupo: «não semos tudo o mesmo? agora não muito, porque eu sou eu, Getúlio Santos Bezerra e meu nome é um verso que vai ser sempre versado e se tem lua alumia e se tem sol queima a cara e se tem frio desaquece [...]» (1982: 155).

### 3. La muerte

El final de la novela reproduce la muerte del personaje porque no habría sido posible otra conclusión a la historia. De ahí que en el último párrafo Getúlio haga un recuento de los sucesos más relevantes de su vida. Por allí aparecen Luzinete, a la que relaciona con la luna, mientras se lamenta, con llanto profundo, de abandonar el mundo porque supone renunciar a la vida. No lo hace por debilidad o por miedo, sino porque hubo circunstancias que

<sup>4</sup> Según Mylena Fernanda Ribeiro (2019: 183), el Dragão Manjaléu «é a concretização dessa figura mítica que ele desejava ser e com a possibilidade de uma dominação absoluta sob todos os seus inimigos».

no consiguió desarrollar. Getúlio se duele, pues, de morir, aunque sabe que el viaje de la vida encamina necesariamente hacia ese fin. No obstante, fiel al concepto sobre la hombría propio de la cultura nordestina, como manifiesta en distintas ocasiones, prefiere morir macho que vivir viejo: «Olhe, se um santo me disesse quer morrer velho e frouxo ou quer morrer assim e macho, eu posso lhe garantir que dizia que queria morrer macho, não vejo graça no outro jeito» (1982: 100-101).

Sus últimos pensamientos son para Luzinete, que tira de él con fuerza desde la luna, y para Amaro, su último compañero, pero sobre todo para manifestar la fe en sí mismo y para subrayar su independencia, su yo descubierto y renacido. En las líneas finales las palabras se cortan de forma insólita y las sílabas se unen dando lugar a términos inexistentes en la lengua portuguesa: «e a água cor rendode vagar e sal gadaela éboa nun cavoumor rernun caeusoueu, ai um boi de barro, aiumboi aiumboide barroaê aê aiungara jauchei de barro e vidaeu sou eu e vou e quem foi ai mi nhalaran jeiramur chaai ei eu vou e cumpro e faço e» (1982: 157). Esta incorrecta escansión silábica, el uso de localismos, la oralidad y la irregularidad de la puntuación revelan «a confusão mental, o devaneio da personagem diante do seu final trágico», como bien apunta Dutra (2008: s/p) y reflejan, por medio del lenguaje, el impacto de las balas sobre el cuerpo del sargento y la subsiguiente pérdida de la conciencia.

A lo largo de la narración, Getúlio incorpora reflexiones en torno a la muerte, porque, como dice, «[a] coisa que mais tem é morte, e o mais certo que tem. Desque nasce começa a morrer» (1982: 37). No en vano, él la ha visto de cerca en numerosas ocasiones, y ese hecho le faculta para hablar de ella, no como les sucede a los altos mandos, que solo ordenan matar y no se la enfrentan cara a cara. Por eso puede describir cómo es la agonía de un hombre (1982: 23) y recapacitar sobre el hecho, según se evidencia en este párrafo, donde el uso de la asíndeton refuerza las distintas facetas del dolor en el último estertor:

Quem nunca viu não sabe o que é. Tem quem diga que a morte é calma. Tem quem diga que dá até paz, como num descanso. Só se for depois, porque na hora o sofrente arregala as vistas e se segura no que achar, como quem se segura na vida. E se revira e range os dentes e levanta a cabeça e puxa o ar e busca conversa e espia os lados e fica retado porque todo mundo não está indo com ele e arroxéia os beijos e faz que se senta e se esfrega em tudo e se baba e se bate dos lados e olha duro para as pessoas e dá gofadas e fica com pena dele mesmo e estica as pernas e

se treme todo e faz cara de medo e se destorce e faz barulhos e se bufa e se borra e grita e pensa naquilo que nunca fez e pede a Deus nas alturas e chuta o vento e estica a roupa e incha o peito e no fim faz uma força e revira os olhos de modo medonho e dá um arranque para cima e vai embora no seu caminho, que o dia de nós todos vem. (1982: 23-24)

Pero además, la obra está cargada de referencias culturales que revelan el amplio acervo de Ribeiro porque, como señala Ildo Carbonera (2018: 42), en *Sargento Getúlio*, «[u]m texto remete a outro, técnicas compositivas são seguidas, passagens transportam-nos para outros textos de outros escritores», y este diálogo se torna aún más evidente en el tema de la muerte. Así, en su discurso interior, Getúlio utiliza el tópico literario que vincula la cuna y la sepultura, muy abundante en el Barroco, y lo une a otro, el de la muerte liberadora, que encontramos a lo largo de toda la literatura española, desde las *Coplas* de Jorge Manrique hasta la Rima LII de Bécquer: «Desque nasce começa a morrer. [...] A morte se apressa-se. É um alívio. Este vário de lágrimas, esta merda» (1982: 37).

Pero la muerte aparece en otros muchos pasajes. El sargento se refiere a la querencia de su tierra pobre y violenta con la muerte: «Defunto é que nem praga de abobra nesta terra. É um chão. Ih. É um chão» (1982: 37). Incluso mata a su mujer porque le fue infiel, y lo hace con saña a pesar de que está encinta –solo así se lava la honra en ese lugar salvaje e inhóspito, el *sertão*–. Y también ajusticia a un teniente udenista porque lo llamó cornudo, primero aplastándole la cara con un adoquín y después rebanándole el cuello (1982: 75-77). Muy significativa es la referencia a la muerte en relación con la decisión de llevar al preso a su destino que enseguida revela su significado. Getúlio alude a ella para restarle importancia al caso que realmente le preocupa porque, aunque ha tomado una decisión frente al enviado, en su interior, como le sucede a cada hombre que se enfrenta a una verdad trascendental, crece la incertidumbre. Se trata, es cierto, de dudas de carácter filosófico por cuanto la determinación está tomada, pero son dudas, al fin y al cabo. En su razonamiento sobre lo que puede suceder, afirma que lo más grave es perder la vida, en cuyo caso la responsabilidad de su osadía ve rebajada su magnitud.

Pero lo más interesante aparece en un párrafo posterior, cuando el personaje recupera la inquietud que le sobreviene y la relaciona con la muerte, a la que también vincula con el sueño. Se trata de la actualización de un nuevo tópico literario, el que asocia dormir y morir. El fragmento es muy

significativo<sup>5</sup>. Se inicia con unas palabras («Levo ou não levo, é isso» –1982: 99–) en las que se concentra el sentido profundo de la indecisión. Esos términos así dispuestos, y la conexión que enseguida se establece entre la muerte y el ensueño, remiten a uno de los pasajes más conocidos de la literatura universal y revelan de nuevo que la intertextualidad es uno de los valores del texto de João Ubaldo. El libro remite al monólogo de Hamlet en la obra homónima de Shakespeare. De hecho, si avanzamos en la lectura paralela de los dos textos, es posible apreciar cómo el del bahiano es un *contrafactum* del shakesperiano. Tras la frase inicial, en ambos hay una pregunta (explícita en *Hamlet* e implícita en *Sargento Getúlio*) sobre si es preferible abandonarse al destino o pelear para tratar de que no se cumpla, e inmediatamente después aparece la relación explícita entre *morir* y *dormir*: «To die, to sleep- / No more; and by a sleep to say we end / the heartache, and the thousand natural shocks / that flesh is heir to- ‘tis a consummation / devoutly to be wish’d: to die, to sleep. / To sleep, perchance to dream, dice el personaje de Shakespeare, mientras Getúlio lo expresa así: «Morrer é como que dormir e dormindo é quando a gente termina as consumições, por isso é que a gente sempre quer dormir. Só que dormir pode dar sonhos e aí fica tudo no mesmo» (1982: 99). En los dos textos, además, aparece la idea de que, en la muerte, que se identifica con el sueño, es posible que también existan fantasías que, a su vez, pueden alargar de forma cruel el sufrimiento del hombre. Como dice Hamlet, «ay, there’s the rub; / for in that sleep of death what dreams may come, / when we have shuffled off this mortal coil, / must give us pause». Por eso los dos personajes abogan por una muerte

<sup>5</sup> Lo reproduzco íntegramente por su interés: «Levo ou não levo, é isso. Talvez seja melhor sofrer a sorte da gente de qualquer jeito, porque deve estar escrito. Ou é melhor brigar com tudo e acabar com tudo. Morrer é como que dormir e dormindo é quando a gente termina as consumições, por isso é que a gente sempre quer dormir. Só que dormir pode dar sonhos e aí fica tudo no mesmo. Por isso é que é melhor morrer, porque não tem sonhos, quando a gente solta a alma e tudo finda. Porque a vida é comprida demais e tem desastres. Quem agüenta a velhice que vai chegando, os espotismos e as ordens falsas, a dor de corno, as demoras em tudo, as coisas que não se entende e a ingratição quando a gente não merece, se a gente mesmo pode se despachar, até com uma faca? Quem é que agüenta esse peso, nessa vida que só dá suor e briga? Quem agüenta é quem tem medo da morte, porque de lá nenhum viajante voltou e isso é que enfraquece a vontade de morrer. E aí a gente vai suportando as coisas ruins, só para não experimentar outras, que a gente não conhece ainda. E é pensando que a gente fica frouxo e a vontade de brigar se amarela quando se assunta nisso, e o que a gente resolveu fazer, quando a gente se lembra disso se desvia e acaba não se fazendo nada. Padre, ô reverêndio, em suas rezas, lembre dos meus pecados» (1982: 99-100).

desvinculada del sueño, un óbito real en el que no existan ensoñaciones que provoquen dolor en el hombre: «Por isso é que é melhor morrer, porque não tem sonhos, quando a gente solta a alma e tudo finda» (1982: 99), según expresa Getúlio en su monólogo interior. A partir de ahí, en ambos textos se inicia una serie de interrogaciones retóricas que cambian en su contenido porque se adaptan a las inquietudes de cada personaje, aunque, en los dos casos, el interés reside en mostrar que la muerte es apetecible para el hombre porque con ella se pone fin a las aflicciones de la existencia. Así, Hamlet se queja del ineludible deterioro que acompaña una vida larga, lo que le lleva a mostrar el agravio del tiempo, el dolor por el amor despreciado, por «the law's delay, / the insolence of office, and the spurns / that patient merit of the unworthy takes, /». Mientras, el personaje de João Ubaldo se lamenta de pesares más concretos, relativos a su caso particular; por este orden, de la vejez y su deterioro, de las órdenes falsas (aquí hay una alusión explícita al asunto que provocó sus dudas y sus quejas), del dolor de la deslealtad, de «as demoras em tudo, as coisas que não se entende e a ingratidão quando a gente não merece [...]» (1982: 99). Soportar tantos quebrantos y tanto dolor solo es posible porque el hombre tiene aún más miedo a la muerte, de la que nadie ha regresado, ya que teme encontrar en ella mayores penas y tormentos. Por eso, como reflexiona Getúlio, «aí a gente vai suportando as coisas ruins, só para não experimentar outras, que a gente não conhece ainda» (1982: 100), es decir, el temor a lo desconocido nos hace cobardes, según explican los dos personajes y, detrás de ellos los dos autores, que vuelven a coincidir en darle el mismo sentido al texto. Al final, Getúlio pide al sacerdote que había aparecido antes en la historia que, en sus rezos, se acuerde de sus pecados, aunque en otros pasajes se había manifestado no creyente, mientras Hamlet se encomienda a Ofelia<sup>6</sup>. Estella

<sup>6</sup> Este es el fragmento de Shakespeare, correspondiente a la Escena I del Acto III: «To be, or not to be - that is the question: / Whether 'tis nobler in the mind to suffer / the slings and arrows of outrageous fortune / or to take arms against a sea of troubles, / and by opposing end them? To die, to sleep- / No more; and by a sleep to say we end / the heartache, and the thousand natural shocks / that flesh is heir to- 'tis a consummation / devoutly to be wish'd: to die, to sleep. / To sleep, perchance to dream: ay, there's the rub; / for in that sleep of death what dreams may come, / when we have shuffled off this mortal coil, / must give us pause. There's the respect / that makes calamity of so long life. / For who would bear the whips and scorns of time, / the oppressor's wrong, the proud man's contumely, / the pangs of disprized love, the law's delay, / the insolence of office, and the spurns / that patient merit of the unworthy takes, / when he himself might his quietus make / with a bare bodkin? Who would these fardels bear, / to grunt and sweat under a weary life, / but that the dread, of something after death, / the

Costa de Mattos (1985: 109-111) observa que, después de acumular numerosas muertes a sus espaldas, Getúlio, que es un hombre de acción, «debruça-se como o Príncipe da Dinamarca a refletir sobre seus passos e sobre o sentido da existência», mientras Fabio Roberto Rodrigues Belo (2007: 97) pone el acento en la comparación entre el *ser* de Hamlet y el *hacer* de Getúlio, para concluir que, a pesar del pensamiento, la actividad del sargento lo sobrepasa, de modo que «ele é arrastado pelo vento dos acontecimentos, pela ação permanente» (2007: 98). En mi lectura, la reflexión del sargento también es significativa, como se revela en el texto. El hombre de acción se ha transformado en un sujeto reflexivo, al menos en parte, gracias a su autoconocimiento, previo tránsito por la conquista de la *areté*.

La conclusión que se puede extraer de la lectura de *Sargento Getúlio* es múltiple. En ella, João Ubaldo trata sobre la violencia individual y colectiva, porque se cuestiona tanto la agresión que comete el personaje sobre otros como la que el ejército inflige sobre él, en cuyo caso podría hablarse de una novela comprometida que enfrenta la violencia y critica el régimen dictatorial. Pero, además, el relato puede interpretarse en sentido metafórico como el viaje de la vida de un individuo que consigue encontrarse a sí mismo y que convierte la búsqueda de la *areté*, entendida como rastreo de la virtud, en el punto crucial de su camino. La muerte, finalmente, es la única solución posible para un personaje que se atreve a desobedecer las normas, que porfía el valor de la jerarquía militar y que consigue traspasar los márgenes que el sistema le tenía asignados desde su nacimiento.

#### 4. Referencias bibliográficas

- Carbonera, Ildo. (2018). «Formas narrativas brasileiras». *Ideação*, v. 4, n.º 1, 41-50.
- Dutra, Letícia. (2008). «O erudito e o popular em Sargento Getúlio». *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 37, dezembro de 2008. En: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>.

---

undiscovered country, from whose bourn / no traveller returns, puzzles the will, / and makes us  
rather bear those ills we have / than fly to others that we know not of? / Thus conscience does  
make cowards of us all; / and thus the native hue of resolution / is sicklied o'er with the pale cast  
of thought, / and enterprises of great pith and moment / with this regard their currents turn  
away / and lose the name of action.- Soft you now, / the fair Ophelia!- Nymph, in thy orisons /  
be all my sins remembered».

- Mattos, Stella Costa. (1985). *Sargento Getúlio: uma história de aretê*. Porto Alegre: PUC-RS. (Dissertação de mestrado).
- Ribeiro, João Ubaldo. (1982). *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- . (1984). *Sargento Getúlio*. Madrid: Alfaguara. Traducción de Mario Merlino.
- Ribeiro, Mylena Fernanda. (2019). «O Sargento, a polícia e o Hudson na obra *Sargento Getúlio*». *Inventário*, n. 24, Salvador, dez, 176-186.
- Rodríguez Belo, Fabio Roberto. (2007). «Dominação e violência. Entre a história e a ficção. Uma análise de Sargento Getúlio de João Ubaldo Ribeiro». Tese de Doutorado. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. En [https://www.academia.edu/971180/UMA\\_AN%C3%81LISE\\_DE\\_SARGENTO\\_GET%C3%9ALIO\\_DE\\_JO%C3%83O\\_UBALDO\\_RIBEIRO?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/971180/UMA_AN%C3%81LISE_DE_SARGENTO_GET%C3%9ALIO_DE_JO%C3%83O_UBALDO_RIBEIRO?email_work_card=view-paper).
- Rosenfeld, Anatol. (1969). «Reflexões sobre o romance moderno». *Texto/Contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 75-97.
- Shakespeare, William. (1987). *Hamlet*. Edited by G. R. Hibbard. Oxford University Press.
- Silva, Marcela Verônica da. (2008). «Sargento Getúlio e o Romance Moderno: Reflexões Sobre os Aspectos de Representação da Realidade». *Literatura e Autoritarismo. Rememoração e Reminiscência*. En [http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num16/art\\_05.php](http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num16/art_05.php).
- Steiner, George. (2000). «El género pitagórico» (1965). En *Lenguaje y silencio*, Barcelona: Gedisa, 106-122.



## O AMADOR E A COISA AMADA

*El amador y la cosa amada*

*The Lover and the Beloved Thing*

Geraldo CARNEIRO

*Academia Brasileira de Letras*

carneiro.geraldo@icloud.com

RESUMO: Aqui está reproduzido um prólogo que Geraldo Carneiro escreveu para o *Viva o Povo Brasileiro* a pedido de João Ubaldo Ribeiro. Nele, Carneiro demonstra sua inteligência como leitor de uma obra de vanguarda que vale não apenas para a literatura brasileira, mas também para a literatura universal.

*Palavras-chave:* *Viva o Povo Brasileiro*, avant-garde, romance, valor crítico.

RESUMEN: Aquí se reproduce el prólogo que Geraldo Carneiro escribió para *Viva o Povo Brasileiro* a petición de João Ubaldo Ribeiro. En él, Carneiro demuestra su inteligencia como lector de una obra vanguardista que no solo es valiosa para la literatura brasileña, sino también para la cultura universal.

*Palabras clave:* *Viva o Povo Brasileiro*, vanguardismo, novela, valor crítico.

ABSTRACT: Here is reproduced a prologue that Geraldo Carneiro wrote for *Viva o Povo Brasileiro* at the request of João Ubaldo Ribeiro. In it, Carneiro demonstrates his intelligence as a reader of an avant-garde work that is not only valuable for Brazilian literature, but also for universal literature.

*Key words:* *Viva o Povo Brasileiro*, avant-garde, novel, critical value.

Um dia João Ubaldo Ribeiro me telefonou muito preocupado – o que não era incomum, nem o telefonema, nem a preocupação –. No mesmo dia fui à sua casa para saber qual era o motivo. Ele explicou que sua editora queria fazer uma edição comemorativa de *Viva o Povo Brasileiro*. E, para isso, precisava de um prefácio. Ora, a ideia do prefácio nunca fez parte dos planos de Ubaldo. Ele tinha um sistema peculiar para escrever seus livros. Primeiro, escolhia o título; depois, a epígrafe; e só então começava a escrever a história propriamente dita. Um prefácio era um elemento estranho em seu método. Uma espécie de heresia ao sistema sagrado que ele inventara para seus livros. O prefácio era uma invasão. E Ubaldo cismou que só eu seria capaz de escrevê-lo.

Para evitar mal-entendidos, esclareço que não sou ensaísta. Duas dúzias de vezes me arrisquei no gênero, sem a pretensão de me tornar um cultor dele. Mas, diante do chamado solene e ligeiramente desesperado de meu amigo, resolvi aceitar o desafio. E agora leio esse texto, acrescido de algumas notas explicativas ou pessoais. Aqui vai:

Isto não é um prefácio. *Viva o Povo Brasileiro* não precisa de prefácio. Nem é um panegírico, embora haja muitas razões para celebrar. Os prefaciadores, de modo geral, fingem que não têm partido previamente tomado a propósito do livro. Eu tenho. Creio que existem livros fundadores, cuja complexidade é o simulacro do mundo, cuja leitura suscita uma epifania. Livros que encarnam o nascimento mítico de uma nação, ou a última encarnação de Vishnu. *Viva o Povo Brasileiro* é desses poucos, raros livros fundamentais.

Pronto, está confessada a opinião. Assim sendo, esta pequena palestra torna-se desnecessária e eu recomendo aos espectadores que não percam seu tempo com minhas mal fundadas especulações. Mas já que a distinta plateia teve a amabilidade de comparecer pela internet, eu tenho a alegria de revelar como se alça a arquitetura do meu pensamento. Primeiro, um retrospecto.

Desde o final dos anos 50, a literatura brasileira foi submetida a uma dieta ditada pelas chamadas vanguardas. E isso, cá entre nós, foi ótimo, porque acabou eclipsando grande parte do besteirol do beletrismo: a literatura como sonho de menina moça ou como sorriso da sociedade dos bacharéis.

Não havia mais prosa que prestasse no Brasil. Pelo menos, segundo as vanguardas. Aliás, se você acreditasse nas vanguardas, o único prosador que prestava, em todos os tempos, era James Joyce. E não qualquer James Joyce (o do *Retrato do Artista Quando Jovem* e do *Dublinenses*, por exemplo; nem o do *Ulysses*): só prestava o Joyce do *Finnegans Wake*, livro esse que só eu e mais meia dúzia de malucos lemos como ato de fé, compreendendo pouco mais do que coisa alguma.

Havia exceções toleradas pelos gurus da novilíngua. Por exemplo, a prosa meio joyceana de João Guimarães Rosa. E, além da prosa do Rosa, se a maré fosse de bom humor, podiam figurar no paideuma que não sei se era pré ou pós-moderno dois ou três fragmentos da desinvenção da língua portuguesa, que os doutores da Igreja arbitrariamente canonizassem conforme seu Credo. Mas sempre abominando a tal da discursividade, ou seja, a mania de escrever uma palavra seguida de outra palavra, coisa perfeitamente anacrônica. Carlos Drummond de Andrade? Era um chato. Vinicius de Moraes? Epicurista démodé. Jorge de Lima? Um neo-parnasiano.

De repente, em plena vigência do ABC vanguardista, explode *Viva o Povo*. E já começa instaurando uma metafísica e evocando os orixás da epopéia, exibindo suas armas e barões assinalados e chamando ao proscênio da narrativa ninguém menos que Camões: “Envolto nas brumas da lenda, esses homens do Destino logo dilataram por todas aquelas terras a reputação de seu valor incomparável, a beleza de seu cada gesto, a força certa de cada coisa dita, o caráter jamais quebrantado por fraqueza humana”.

É difícil enumerar ao leitor os motivos da grandeza poética deste fragmento. A começar pelo verbo “dilataram”, datado do século xv, depois celebrizado n’*Os Lusíadas*, passando pela sintaxe trovadoresca da expressão “a beleza de seu cada gesto”, até a palavra “quebrantado”, do verbo quebrantar, datada do ano de 897, sendo portanto uma das primeiras palavras da língua portuguesa. Em suma, *Viva o Povo Brasileiro* é também a história das maravilhas da língua. Mas, por ora, vamos aos fatos narrativos.

O narrador é Deus. Fora do seu universo, tudo se precipita no caos. As narrativas clássicas – *Os Lusíadas*, por exemplo – emprestam ao narrador uma onisciência semelhante à dos deuses. Se não me engano, uma única vez o narrador d’*Os Lusíadas* se permite um desabafo, digamos, de pessoa física. E diz: “Não mais, musa, não mais que a lira tenho/ destemperada e a voz enrouquecida” .

Em suma, faz parte da configuração clássica do narrador essa dimensão metafísica, enquanto a condição humana é, como diz o próprio Camões, a de um bicho da terra tão pequeno.

No entanto, já no final da descrição camoniana da morte do alferes José Francisco, o primeiro herói de *Viva o Povo*, infiltra-se no texto um cronista *gaiato* que faz o inventário de seus escassos bens materiais. Cito: “[...] mas José Francisco, por só ter no mundo uma mãe entrevada, uma irmã nem donzela, duas galinhas, uma fisga de três pontas e um gibão de punhos agaloados, não trouxe nem representou prejuízo”. Fecho aspas.

E quando, ao final do inventário dos bens do alferes, o narrador de *Viva o Povo Brasileiro* regressa ao terreno da epopéia, suas palavras passam a ser lidas também pelo avesso, configurando uma espécie de anti-epopeia. E sua grandiloquência se converte em ironia.

Como se não bastasse, no parágrafo seguinte, quem assume o controle da narrativa é uma espécie de Jonathan Swift dos trópicos. E chega: não me atrevo a inventariar as graças narrativas de *Viva o Povo Brasileiro*, porque, além de usurpação das prerrogativas do leitor, eu seria obrigado a parafrasear quase todo o livro, em exercício semelhante ao de “Pierre Menard, o autor do Quixote”, fábula essa em que Jorge Luís Borges se empenha em fazer galhofa de quem se atreve a reescrever os clássicos.

O que importa é assinalar que o narrador de *Viva o Povo Brasileiro* abdica da univocidade – se me perdoam o palavrão – que é pretendida pela narrativa clássica. Univocidade significando o esforço de criação de uma identidade monolítica do narrador. Por exemplo: em *Grande Sertão: Veredas*, é a voz do jagunço Riobaldo que conta suas peripécias ao seu invisível interlocutor; já em *Os Sertões*, é a voz do repórter Euclides da Cunha que relata a campanha de Canudos. Em miúdos, cada um desses personagens-narradores configura uma espécie de moldura psíquica, cuja ruptura significaria o fim do pacto da verossimilhança, aquela velha *suspension of disbelief* preconizada pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge, que, sendo romântico, desconfiava que a linguagem não dispunha de poderes absolutos para representar o mundo. E talvez tivesse razão.

Já em *Viva o Povo Brasileiro*, o narrador se oferece à leitura como conjunto de múltiplas vozes, de máscaras através das quais a narrativa se complexifica e propicia uma dupla leitura simultânea, como epopéia e paródia. Não vou ficar esmiuçando essa multiplicidade, porque o futuro leitor de *Viva o Povo* terá por conta própria o direito da descoberta.

Também tentarei resistir à tentação de mencionar duas ou três ideias do filósofo húngaro Georg Lukács, autor de uma pouco mencionada, porém imprescindível *Teoria do Romance*, na qual discute a gênese histórica e filosófica do gênero. Seria interessante que especialistas comparassem *Viva o Povo Brasileiro* com reflexões em que Lukács sugere, por exemplo, que: “O romance é a epopeia de um mundo sem deuses: a psicologia do herói romanesco é demoníaca, a objetividade do romance é a viril e madura constatação de que nunca o sentido poderia penetrar de lado a lado a realidade, e que portanto, sem ele, esta sucumbiria ao nada e à inessencialidade”. Se eu tivesse erudição e eros-dicção para tanto, eu gostaria de verificar de que modo preciso a

arquitetura conceitual de Lukács, concebida a partir de um mundo em que o romance era uma chama agonizante, resistiria ao embate com os fogos bárbaros do admirável mundo novo de João Ubaldo, com seu canibalismo pós-calibânico. Gostaria de verificar se as ideias de Lukács seriam prisioneiras de um eurocentrismo congelado no tempo, enquanto, na periferia do Ocidente, a história se reinventa num romance *made in Bahia*.

(Um parêntese: como todos os aqui presentes neste encontro virtual sabem, Caliban é um dos vilões da penúltima peça de William Shakespeare: *A Tempestade*. E *Viva o Povo Brasileiro* tem uma nova versão de Caliban, o Caboblo Capiroba. Caliban é um anagrama, certamente voluntário, da palavra canibal. Já o Caboclo Capiroba é um canibal *made in Brazil*, que tem a curiosa preferência gastronômica de comer holandeses, cuja carne, segundo o ele próprio alega, é mais saborosa do que a de outros estrangeiros que andam por cá. Capiroba é a encarnação da Antropofagia do escritor Oswald de Andrade, biscoito fino do Modernismo brasileiro dos anos 20 do século passado. É um Caliban da nova geração dos trópicos. Fim do parêntese.)

Aliás, parte dos encantos simbólicos de *Viva o Povo* deriva talvez da capacidade de fundar sua própria história a partir de uma visão de mundo baiano-cêntrica, que sagra como cânone da nacionalidade, a história da Bahia e de seus principais ícones e não a história colonialista dos Estados Unidos do Brasil. Se o leitor me permitisse um paralelo geopolítico, eu diria: *Viva o Povo* é um ato simbólico de rebelião separatista, como as bombas do Exército Republicano Irlandês ou a *abnihilation of the ethym* das ficções de James Joyce.

Esse descentramento inaugura um mundo simbólico novo, regido por outros deuses, outras cosmogonias. E talvez seja também condição *sine qua non* para que o narrador de *Viva o Povo* tenha a capacidade de assumir tantas vozes.

Talvez nesse constante descentramento em que tantos brasis convivem esteja também a chave para compreender que *Viva o Povo* se instala no não-lugar e no não-tempo, no paradoxo de um espaço atópico e de um tempo acrônico. Estabelecido em seu não-lugar e não-tempo, contra as convenções históricas e literárias dessa narrativa mitológica chamada Brasil, funda-se o universo paralelo de João Ubaldo, que, embora pertença ao corpo da literatura luso-brasileira e se alimente de seus cânones, lhe é estrangeiro.

Também no campo da arte da representação, *Viva o Povo* é atravessado por essa dupla determinação. Por um lado, reafirma a imagem clássica do romance, um gênero histórico cuja genealogia, conforme o repertório, pode remontar à Espanha de Cervantes, ou, mais remotamente, às aventuras do Príncipe Genji,

escritas em plena Idade Média (média para nós, os corações desocidentados) por uma japonesa cujo nome não me atrevo a reproduzir – por incompatível com a glória ocidental –. Certamente, o leitor de romances encontrará em *Viva o Povo* todos os recursos de uma narrativa romanesca. E encontrará, no entanto, momentos de turbulência, passagens e fragmentos em que a linguagem não se contenta em representar uma cena, mas deseja ser aquilo que representa. Também deixo por conta do leitor o deleite de encontrar exemplos de tais portentos: como se diz em português contemporâneo, *it's up to you, brother*.

Não me arriscaria a afirmar que *Viva o Povo* deve ser lido como uma declaração de guerra anti-imperial, tendo entre seus antagonistas – além dos mais óbvios – a deusa da sintaxe e quaisquer poderes imperiais do passado e do futuro. Sei, no entanto, que, ao contrário dos clássicos que lhe servem de modelo, *Viva o Povo* se insurge contra a canonização de uma determinada fala – e qualquer desejo de canonização de uma fala serve como metáfora de todos os projetos imperiais, seja no reino da poética ou no da política –. Desconfio que *Viva o Povo Brasileiro* proponha um exercício de contínuo descentramento, e que, em seu percurso, a linguagem, embora se solenize e crie modelos de excelência, promova sua própria erosão e derrição.

Mas, a despeito de todas suas qualidades corrosivas, *Viva o Povo Brasileiro* é uma celebração da língua e de seus inventores. Caberá aos leitores do futuro o gozo de desentranhar de *Viva o Povo* fragmentos dos prosadores barrocos, das aquisições mais radicais do modernismo e até mesmo laivos do desvario parnasiano, reinventados em meio a esse banquete da linguagem. Dentre as tantas qualidades de *Viva o Povo Brasileiro*, uma das maiores é a de despertar em nós, leitores, o desejo da linguagem. E, se a mim a alegria da releitura de *Viva o Povo Brasileiro* suscitou três ou quatro poemas, suponho que continuará suscitando poesia nos leitores do futuro, cuja música e as musas, espero, sejam melhores do que as minhas. E assim, como queria Luís Vaz de Camões, transforma-se o amador na coisa amada: *Viva o Povo Brasileiro* continuará sendo uma alegria para sempre.

### Encerro essa pequena palestra com uma nota pessoal

Em 1990 fui encarregado de escrever uma adaptação para a televisão de um livro de Ubaldo posterior a *Viva o Povo*, chamado *O Sorriso do Lagarto*. Ao fazer a adaptação, criei personagens que não existiam no livro, o que comumente faz parte do processo. Assim que a série estava prestes a ser exibida,

uma repórter foi entrevistar Ubaldo em Berlim, onde ele então morava, e lhe perguntou se ele assistiria à série. Ubaldo respondeu: “Não assisto de jeito nenhum!!”. “Por quê?”, perguntou a jornalista. Ubaldo respondeu que seu compadre Jorge Amado lhe havia prevenido que as adaptações muitas vezes estragam as obras originais e, seguindo o conselho de Jorge, ele estava resolvido a não assistir à série. Então a jornalista lhe comunicou que, logo no primeiro capítulo, havia uma personagem chamada Maria das Mercês que era assassinada. Ubaldo levou as mãos à cabeça, num gesto de desespero, e disse: “Mataram minha prima Mercezinha!”.

Apesar disso nos tornamos amigos fraternos e vivemos felizes para sempre. Trabalhamos juntos diversas vezes, adaptando obras de Ubaldo ou de Jorge Amado para a TV e o cinema. Trabalhamos juntos numa tradução de *Electra*, de Sófocles. Tínhamos o plano de fazer uma versão de *Os Lusíadas* para a juventude, graças à qual o leitor jovem poderia usufruir das belezas do poema sem o estorvo de encarar a história dos reis de Portugal, repetida três vezes na epopeia.

Ubaldo tinha um conhecimento extraordinário da língua inglesa, tendo sido o tradutor de *Viva o Povo Brasileiro* para a edição americana. Porque só ele saberia reproduzir em inglês os múltiplos registros coloquiais e eruditos que faziam parte do livro.

A intimidade de Ubaldo com o inglês era tanta que de vez em quando se apossava dele uma voz poética que o fazia psicografar poemas naquela língua. Certa noite o espírito do poeta baixou em Ubaldo, ele escreveu um novo poema e o enviou pelo fax pra mim. No mesmo instante, traduzi e recriei os seus versos, acrescentando os nomes de sua musa e patroa Berenice e da personagem-título de seu livro recém-lançado. Ficou assim:

Até a morte eu me atormentarei  
Pelo que descobri e não encontrei,  
Pelo que, pascaliano como sou,  
Eu compreendi e ainda assim maldigo.  
Sou o idiota mais perfeito, aliás,  
Por feito mais de carne que de gás;  
É esse o fado que me leva adiante  
Num mundo para o qual não sou prestante.  
Tudo o que tenho as mulheres me deram,  
Consolação, razão para existir.  
Benditas Berenices, Beneditas;  
Também sejam benditos meus amigos,

Pois gosto deles, tenham longa vida,  
E até eu mesmo que não a mereço,  
Mas que a observo e sei qual é seu preço.

Ubaldo ficou tão feliz com a tradução que destruiu o original.

Ele era um amigo generoso. Costumava agradar seus amigos com presentes preciosos ou triviais. Entre esses últimos, João praticava uma técnica que aprendera com o compositor Dorival Caymmi, cuja palavra de ordem era a expressão “não me esqueci de você”. Em suas viagens, seguindo os ensinamentos de Caymmi, Ubaldo comprava pequenas lembranças, que guardava numa caixa. Quando algum amigo aparecia em sua casa – o que era raro –, João dava preferência a encontrar os amigos no bar, ele recorria ao estoque e proclamava a frase mágica: “Não me esqueci de você”.

Entre os presentes, Ubaldo me deu um canivete suíço, um binóculo e alguns livros de sua predileção. O problema é que ele sempre telefonava cobrando o uso do presente: “Já usou o canivete que eu lhe dei?” “Ainda não, João, ainda não tive oportunidade”. “E o binóculo que eu lhe dei?”. E eu lhe respondia: “Não há nada para ver diante da janela de meu escritório”. E João insistia: “Pois vá até a rua e observe uma ciclista. Faça alguma coisa com o binóculo que eu lhe dei!”.

Fui a Itaparica participar das festas do derradeiro aniversário do João, em 2014. Lá conheci seu amigo Toinho Sabacu, autor da *Teoria da Catraca*, segundo a qual morrer é fácil: difícil é passar pela catraca aquele mecanismo de braços giratórios, que obriga as pessoas a passarem uma de cada vez.

De volta ao Rio estive diversas vezes na casa de Ubaldo e lhe sugeri que escrevesse suas memórias. Ele me disse que já havia pensado nisso, mas preferia reservá-las para a velhice.

A velhice não chegou. João Ubaldo passou pela catraca. Provavelmente, foi morar com seus personagens no céu da ficção. Deixou-nos a nós, seus leitores, com a sensação do inacabado, talvez inerente à vida.

Ficam aqui estas palavras como uma homenagem e um carinho para Ubaldo, que, além de ser um escritor magnífico, era um dos melhores amigos do mundo.

## JOÃO UBALDO RIBEIRO: LA CREACIÓN MITO- POÉTICA EN *VIVA EL PUEBLO BRASILEÑO*

*João Ubaldo Ribeiro: a Creação Mito-poética  
em Viva o Povo Brasileiro*

*João Ubaldo Ribeiro: Myto-poetic Creation  
in Viva o Povo Brasileiro*

Antonio MAURA

*Academia Brasileira de Letras*  
amauraba@gmail.com

RESUMEN: Pocas novelas como *Viva el Pueblo Brasileño* han abordado mejor la cuestión de la identidad de la gente que habita el país continental de América del sur. Lo que resulta más complejo es obtener respuestas, aunque Ubaldo Ribeiro esboza una que pudiera resultar utópica, pero no por ello imposible desde el punto de vista de la fantasía, y es que la suma de los pueblos y razas del mundo que emigraron a Brasil configurarían un «Espíritu del Hombre» como resultado de la «Hermandad del Pueblo». La historia de esa epopeya y de sus personajes, con sus cuerpos y sus almas, es la temática de esta novela mito-poética.

*Palabras clave:* orixá, guerras de Brasil, candomblé, antropofagia, oralidad.

RESUMO: Poucos romances como *Viva o Povo Brasileiro* abordam melhor a questão da identidade dos povos que habitam no país continental da América do Sul. O mais complexo é dar uma resposta, mas Ubaldo Ribeiro oferece uma

que poderia ser utópica, mas não impossível do ponto de vista da fantasia: é que a soma dos povos e raças do mundo que emigraram para o Brasil configurariam um «Espírito do Homem» como resultado da «Irmandade do Povo». A história dessa epopeia e de seus personagens, com seus corpos e suas almas, é o tema deste romance mito-poético.

*Palavras-chave:* orixá, guerras do brasil, candomblé, antropofagia, oralidade.

ABSTRACT: Few novels like *Viva o Povo Brasileiro* have better elaborated the question of the identity of the people who live in the continental country of South America. Much more complex is to have an answer, but Ubaldo Ribeiro outlines one that could be utopian, but not impossible from the point of view of fantasy, and it is that the sum of the peoples and races of the world, who have emigrated to Brazil shape a «Spirit of Man» as a result of the «Brotherhood of the People». The story of that epic and its characters, with their bodies and souls, is the theme of this mytho-poetic novel.

*Key words:* Orixá, wars of brazil, candomblé, anthropophagy, orality.

Conocí a João Ubaldo en 1988. En ese año, Jacobo Siruela me pidió que le asesorase para realizar una revista sobre Brasil en la publicación de la editorial titulada *El Paseante*. Teníamos la intención de que abriese ese número especial (n.º 11) un artículo de Jorge Amado, entonces el escritor brasileño más conocido en España. Por ello fuimos a Salvador a entrevistarnos con el autor de *Gabriela* y este siempre tan cordial como generoso nos indicó, casi riñéndonos en broma, que estábamos equivocados, pues él no era el mejor escritor brasileño para presentar ese número. Jacobo quedó sorprendido por semejante muestra de humildad en un novelista de reconocimiento internacional. ¿Quién era entonces el mejor intelectual para presentar un número especial de aquella revista? Jorge, siempre socarrón, sin dejar de sonreír, continuó su explicación: «El único capaz de representar a nuestro país en una publicación del nivel que ustedes quieren hacer, sólo podría ser João Ubaldo Ribeiro, que se encuentra ahora en Itaparica». Jacobo y yo nos quedamos altamente sorprendidos por aquel gesto de humildad tan poco común entre los miembros de su profesión. Y decidimos hablar con el autor que nos indicaba. Él mismo se ocupó de ponernos en contacto con João Ubaldo Ribeiro, el mejor escritor bahiano y brasileño en opinión de Jorge Amado.

Llegamos a la isla de Itaparica una mañana brumosa. La neblina cubría el Recôncavo y el calor a veces se volvía pegajoso. Como no habíamos marcado ni un lugar ni una hora para la cita, deambulamos entre calles y playas para acabar por sentarnos en una terraza en medio de una plaza que parecía ser un punto de encuentro. Allí preguntamos por João Ubaldo a quien todos conocían y que sin duda, nos dijeron, deambularía entre los múltiples «botecos» de la isla. Jacobo y yo nos miramos mientras se asomaba a nuestros rostros un cierto estupor. ¿Nos habrían engañado? ¿Pasaríamos toda la mañana aguardando a una persona que tal vez ni siquiera aparecería? ¿Quién sería ese João Ubaldo Ribeiro que en España apenas era conocido por una novelita publicada en la editorial Alfaguara, *Sargento Getúlio* hacía cuatro años? Sabía que acababa de presentar en la Feria de Fráncfort una importante novela de la que se hablaba en todo Brasil: *Viva o Povo Brasileiro*. Pero, como en la opinión de Amado, era el mejor escritor brasileño y bahiano, no nos quedaba otra que esperar. Pasó cerca de una hora en la que llegamos a pensar en regresar a Salvador, cuando en el otro punto de la plaza, entre unas casas de «taipa», se dibujó la figura tambaleante de un hombre que no podría ser otro que el propio João Ubaldo, pues llevaba puesta una camiseta negra con el nombre de *El Paseante*, que habíamos entregado a nuestro amigo Jorge Amado en nuestro encuentro unos días antes.

No me acuerdo bien de lo que hablamos en aquella breve, pero substanciosa y agradable charla. Creo recordar que de la bonhomía y la generosidad del autor de *Gabriela, clavo y canela*, porque Ubaldo no se consideraba el mejor escritor bahiano y mucho menos brasileño, apenas un autor que había dado fin a una extensa novela que pretendía explicar de alguna manera la identidad brasileña. Si eso era cierto, aquel bahiano de Itaparica sonriente, simpático y aficionado al whisky era sin duda nuestro hombre para presentar aquel número especial de *El Paseante*. Quedó en hacer el prólogo y enviárnoslo en unas semanas, y así nos despedimos.

Aproximadamente un mes más tarde, recibimos en Madrid unas hojas mecanografiadas con la introducción de Ubaldo. Debo confesar que me quedé un tanto sorprendido al leer un texto tan poco esclarecedor para caracterizar Brasil. Comenzaba su artículo, titulado «El continente inquieto», con la frase: «No sé describir Brasil, ni explicar muy bien cómo es. [...] Tampoco sé decir qué es Brasil. Nadie lo sabe. Tal vez porque nadie lo entienda muy bien». De todos modos reconocía que era un tema que atraía de forma obsesiva a muchos intelectuales de su país. Luego afirmaba:

no hay nacionalidad capaz de superarnos en picardía, truhanería, inventiva y facultad de sortear obstáculos ilícitamente. Dejamos todo para última hora. Solo cerramos la puerta después de haber sido robados. No tenemos vergüenza. Nuestro prejuicio racial es fundamentalmente de base económica. Siempre tenemos respuesta para todo y tanto nuestras mujeres como nuestros hombres son los mejores amantes del Universo, seguidos de lejos por franceses e italianos. Somos uno de los pueblos más cordiales y pacíficos del mundo. Estamos al borde del abismo y no tardará en llegar el día en que nos veamos sumergidos en una conmoción social incontrolable.

En definitiva, el hecho de ser brasileño se resumía a una serie de opiniones y creencias como la de repetir la frase de Charles de Gaulle: «Brasil no es un país serio», que nunca se supo si era cierta o inventada, o de comentarios parecidos.

Estas creencias son útiles para quien quiere comprender Brasil, porque tienen siempre su razón de ser, o por lo menos hay evidencias constantes de que las tienen, principalmente para aquellos cuya visión del mundo ya está comprometida con ellas. Pero el placer nacional en repetir las, la necesidad obsesiva de removerlas es otra cuestión. [...] Un observador del Brasil de nuestros días, al ponerse frente a este escenario de descreimiento, violencia, inflación, hambre, miseria, corrupción y desesperanza en la que vive la mayor parte de los brasileños, vería como natural esta falta colectiva de autoestima.

Y esta visión tan negativa contrasta, según comentaba João Ubaldo, con la visión externa que los mismos brasileños comparten como es el hecho de tener «el país más hermoso del mundo, la bandera más vistosa, el himno nacional más bonito, los héroes más desinteresados y audaces, la historia más gloriosa, las playas más bellas, las mujeres más seductoras, los inventores del avión y de la abregografía, la arquitectura más revolucionaria». Pero eso no evitaba que los brasileños se menospreciaran ante los ciudadanos de países que consideraban más desarrollados o civilizados como los franceses o los norteamericanos. Afirmaba que «entre gravísimos problemas sociales y económicos de todo género, las fuentes de nuestro orgullo nacional se están secando» y concluía:

¿Por qué no ocurre nada para cambiar todo esto? No lo sé; sólo puedo responder de forma convencional, sin imaginación: porque aún no ha llegado el momento. Puede no llegar nunca, pero creo que llegará. Y no sólo por esperanza, aunque admita que es un factor, ya que no se puede vivir sin esperanza; sino por estar convencido de que en verdad no somos pillos, ni truhanes, ni corruptos, ni sin arreglo. Somos un pueblo, un pueblo numeroso, inquieto y unido por fuertes lazos culturales, un pueblo como otro cualquiera, que ahora enfrenta dificultades desesperantes. Y es imposible que ese pueblo, de alguna forma, por alguna vía, deje de afirmarse. (Ubaldo Ribeiro, 1988: 8-9)

Estas últimas líneas de su artículo parecían desmentir todo lo escrito anteriormente y bien podrían servir como epígrafe o comentario a su gran novela *Viva el Pueblo Brasileño*. Acompañando este escrito nos envió también el inicio del segundo capítulo del libro que había sido presentado con bombo y platillo en Fráncfort. Aquel texto narrativo que traduciría para la revista Mario Merlino, el que fuera más tarde traductor de la novela para la editorial Alfaguara, contaba la historia del caboco Capiroba y su predilección por la carne de los holandeses. Entonces, cuando aún no habíamos tenido la oportunidad de haber visto editada en España la novela, aquella primera entrega que serviría también para abrir una publicación como *El Paseante*, era sin duda una provocación:

El flamenco tenía un gusto un poco gomoso, la carne un pelín pálida y dulzarrona, pero tan tierna y suave, tan leve en el estómago, tan estimada por los niños, prestándose tan versátilmente a todo uso culinario, que pronto todos dieron en preferirlo a cualquier otro alimento, aun el caboco Capiroba, cuyo paladar, antes rudo, se volvió de tal guisa afecto a la carne flamenca que a veces llegaba mismamente a tener arcadas sólo de pensar en ciertos portugueses y españoles que en otros tiempos había comido, principalmente curas y funcionarios de la Corona, los cuales le evocaban ahora una memoria oleosa, casi grasienta, de gran murria e invencible fetidez. (Ubaldo Ribeiro, 1988: 13)

Aquí teníamos una nueva versión de *Macunaíma* y de la antropofagia modernista, pero mucho más explícita y adobada con un humor y una mordacidad sorprendentes. El caboco Capiroba entraba así en una saga de indígenas que tenía su origen en Peri o Iracema, protagonistas de las novelas de José de Alencar *El Guaraní* e *Iracema*, continuaba con el propio Macunaíma y acabaría en Cunhambebe, el protagonista de la novela histórica *Mi querido caníbal*, de Antônio Torres. Visto desde este ángulo, la novela de Ubaldo Ribeiro sigue una tradición literaria que trata de dignificar la figura del indígena en la formación del pueblo brasileño. Alencar, que escribió en tiempos de la esclavitud, se basó en la alianza del indio con el blanco portugués para dar sentido a esa identidad, pero ya Macunaíma se aleja de esa tradición para evocar la imagen de un indígena autónomo que define el carácter de un pueblo y es, en este sentido, un símbolo, además de ser un personaje arquetípico. Capiroba es muy distinto a estas dos imágenes. No entra en la narración de Ubaldo hasta la página 43<sup>1</sup>, tras describir las desventuras del alférez José Francisco Brandano

<sup>1</sup> Se utiliza para este artículo la edición de *Viva el pueblo brasileño* de la editorial Alfaguara, Madrid, 1989.

Galván y las atrocidades de Perilo Ambrosio para obtener reconocimiento en la Guerra de la Independencia brasileña y, en consecuencia, conseguir el título de Barón de Pirapuama. Capiroba es una figura legendaria que se presenta con naturalidad como un caníbal y se contrapone a la visión misionera de los primeros jesuitas que colonizaron Brasil. En este sentido, es el contrapunto americano a la cultura europea y occidental. Y, como tal, es el personaje más antiguo de una novela que viene salpicada de fechas y lugares. La que corresponde a Capiroba es en Vera Cruz de Itaparica, el 20 de diciembre de 1647.

Desde mediados del siglo XVII hasta el 7 de enero de 1977, ya en la segunda mitad del siglo XX, se desarrollan los hechos narrados en este libro que no me atrevería a calificar como histórico, aunque muchos comentaristas así lo han considerado, porque solo encontraremos en él la sombra de las principales guerras que sufrió Brasil a lo largo de los siglos XIX y XX. Es decir, la Guerra de la Independencia (1821-1825), la Guerra de los Farrapos (1835-1845), la Guerra de Paraguay (1865-1870) y la Guerra de Canudos (1896-1897). Con la primera se inicia el libro o la saga, tal como se indica en la edición brasileña<sup>2</sup>. Es el relato del ya mencionado Alférez Brandano Galván que muere ocasionalmente a manos de los portugueses y que está reproducido en el cuadro «El Alférez Brandano Galván perora con las gaviotas», donde consta la fecha del 10 de junio de 1822. Prácticamente la descripción de la muerte del primer héroe patrio de la isla de Itaparica es la de ese cuadro tan irreal como el propio personaje representado. Ubaldo Ribeiro introduce así en el primer capítulo de su novela dos formas de entender la constitución de la nación brasileña: la de un inocente o incauto que muere «en la flor de la juventud, sin conocer siquiera mujer y sin haber hecho nada memorable» (Ubaldo Ribeiro, 1989: 13) y la de un ávido y perverso personaje, Perilo Ambrosio, Barón de Pirapuama, que no duda en matar a su esclavo, embadurnarse con su sangre y cortar a su otro siervo la lengua para que no pueda contarle, y así presentarse como un héroe ante las tropas brasileñas que defienden al emperador D. Pedro I. Pero más importante que esa doble y contradictoria imagen es la genealogía del denominado «Gallinero de las almas», es decir, de las numerosas reencarnaciones que se producen y se han producido en la isla. Y es en ese «gallinero» donde la presencia de Capiroba es esencial, pues abre un nuevo linaje espiritual que definirá a los descendientes de las clases oprimidas, de los indígenas y negros

<sup>2</sup> La edición brasileña de 1984, que obtuvo los premios Jabuti y Golfinho de Ouro en 1985, lleva como explicación o subtítulo, «A saga de um povo em busca de sua afirmação».

que formarán el conjunto del pueblo brasileño del que esta novela narra su gesta: el alma de Capiroba habitará luego el cuerpo adolescente del Alférez y seguirá vagando de cuerpo en cuerpo por aquellos personajes que componen ese pueblo. Se inician así tres estirpes: dos biológicas y una espiritual.

La novela no hace sino seguir de forma desacompasada, pues las fechas avanzan o retroceden según sean las necesidades narrativas, la historia de estas tres herencias: la de los dominadores, la de los dominados —el pueblo— y la de las almas que vagan por doquier a la busca de un cuerpo desocupado y que más tarde, como se verá al final del libro, acabarán por configurar el gran espíritu universal. Ubaldo Ribeiro encuentra una explicación para este hecho que, con indudable sorna satírica, no deja de adoptar un tono científico:

Hay pocas almas nuevas, aunque todos los días se creen algunas en la gran sopa cósmica que rodea a los planetas y las constelaciones. La Biología moderna sabe que hace millones de años no existían seres vivos, pero las substancias que hoy los componen flotaban sueltas en el caldo primordial de los mares y entonces, un hermoso día de sol, la luz golpeó a algunas de esas substancias justo a la hora en que el balanceo de las olas las aproximaba, y el resultado fue la aparición de algo vivo por primera vez. (Ubaldo Ribeiro, 1988: 21-22)

Esas almas —jóvenes y antiguas— se agruparán en el «Gallinero de las almas», que nos dará para hablar más adelante. De momento, vamos a explicar los dos linajes que presenta la novela: la de los opresores y esclavistas que tienen su origen en Perilo Ambrosio y seguirá luego con su tenedor de libros, Hamlet Ferreira, antecesor de los Noble de los Reyes Ferreira-Dutton y, por otra, la herencia de Capiroba, su hija Vu, que será abuela de Dadiña, a su vez abuela de Vevé, o Daé, también conocida como Venancia, que tras ser violada por el Barón de Pirapuama, dará a luz a María de la Fe, Dafé, heroína indudable de esta saga narrativa<sup>3</sup>. Estas dos estirpes se irán intercalando a lo largo de la novela, tejiendo una trama en la que no son impensables los cruces e intercambios genéticos y/o espirituales.

Por otra parte, como comentaba, la novela está enmarcada en las cuatro guerras antes mencionadas. Ya me he referido a la Guerra de la Independencia con esa pareja de personajes contrapuestos: el Alférez Galván y el Barón de

<sup>3</sup> En realidad, este linaje mezcla la sangre indígena, negra y blanca: Capiroba era hijo de una india con un negro huido y su primogénita, Vu, tendrá a su vez una hija con el holandés Zernike (Sinique), la cual concebirá a Dadiña, hija de su relación con un esclavo negro. Dadiña será una legendaria Madre de Santo, madre de Toribio Cafubá, quien tendrá relaciones con Roxiña y engendrará a Vevé (Venancia), madre de Dafé.

Pirapuama y los dos esclavos de este último: Feliciano e Inocencio. En cuanto a la Guerra de los Farrapos queda constancia con la presencia de otros dos personajes: Julio Dandán y Budión. Este último es el cochero de la calesa del Barón y también responsable junto con su mujer, Merita, de envenenarle; Julio Dandán es un negro liberto, maestro del *saveiro* *Lidiador*, procedente de los confines de Dahomey con Sudán, posiblemente de religión musulmana, perteneciente a un pueblo que se rebeló contra la esclavitud. A este misterioso personaje, João Ubaldo le dedica cerca de dos páginas para presentarle. Y es que se trata del fundador, por una parte, de la denominada Hermandad del Pueblo Brasileño y, por otra, el que descubre y guarda el cofre, donde se guardan los secretos de dicho pueblo tal como explica el propio Dandán a los negros que formarán el primer núcleo de la Hermandad:

Estos secretos –dijo sin quitar la mano de la tapa del cofre– son parte de un gran conocimiento que no está completo, porque ningún conocimiento se completa nunca, forma parte de él desear siempre que se complete. Y forma parte de él también, por ser secreto y solamente para ciertas personas, que cada uno que lo conozca trabaje para que se complete. Si todos trabajasen, generación tras generación, éste es el conocimiento que vencería. (Ubaldo Ribeiro, 1988: 234)

Para comprender el significado de este cofre de los secretos, o del conocimiento, estaría bien recordar las explicaciones que nos da Pierre Verger en su libro sobre los Orixás (1981: 252 y sigs.) que, sin duda, conocía bien Ubaldo Ribeiro. Verger escribe que Oxalá, «el Gran Orixá» o el «Rey del Paño Blanco» es uno de los más elevados dioses yorubas y fue el encargado de crear el mundo. Para cumplir esta misión Olodumaré, el dios supremo, le entregó el «saco de la creación». Pero el carácter altivo y arrogante de Oxalá llevó al traste su misión. Al salir del «Más Allá» se encontró con Exu, a quien no había rendido una ofrenda antes de iniciar su viaje, como estaba prescrito, y este se vengó de él provocándole una sed inmensa. Oxalá, que caminaba apoyado en un bastón, para aplacar su sed, golpeó el tronco de un «dendezeiro»<sup>4</sup> hasta que un líquido refrescante brotó de él: era vino de palma. El Orixá bebió tan ávidamente que se emborrachó, no supo donde se encontraba y cayó dormido. Entonces, Olofin, también engendrado por Olodumaré y gran rival de Oxalá, viendo el estado en que se encontraba el gran Orixá, le robó el «saco de la creación» y fue a ver al dios supremo para contarle lo que había sucedido.

<sup>4</sup> Palmera de origen africano (*Elaeis guineensis*) que produce el aceite de *dendê* utilizado en la cocina bahiana.

Olodumaré, furioso, le contestó: «Si él se encuentra en ese estado, vete tú, Olofin, vete a crear el mundo». Y así fue como este salió del «Más Allá» y se encontró frente a una extensión ilimitada de agua. Entonces dejó caer la sustancia marrón que contenía el «saco de la creación» y formó un montículo que sobresalió de la superficie de las aguas: era la tierra. En ese montículo puso a una gallina cuyas patas tenían cinco garras. Esta comenzó a escarbar y arañar el barro vertido: de los surcos nacieron los ríos mientras que la tierra se extendía más y más. Olofin se estableció allí y le siguieron los otros Orixás, y fue así como se convirtió en el rey de la tierra. Cuando Oxalá se despertó no vio junto a él el «saco de la creación» y fue a ver a Olodumaré, quien, como castigo por su embriaguez, le prohibió tanto a él como a su familia, los «orixás blancos», beber vino de palma y usar «aceite de dendê», pero para consolarle le encargó la tarea de modelar en barro el cuerpo de los seres humanos, a los que él, Olodumaré, les insuflaría la vida. Esta versión africana podría haber inspirado la idea del «cofre del conocimiento simbólico y mágico» de Julio Dandán.

En la Guerra de los Farrapos, como he dicho, participarán Julio Dandán y Budión, que se embarcan para liberar a uno de los héroes históricos de la contienda de Río Grande del Sur, el comandante Bento Gonçalves da Silva, que fue preso y conducido al Fuerte del Mar, en Salvador. Los historiadores creen que quien liberó al comandante fue la Masonería Bahiana, pero Ubaldo Ribeiro, hace participar aquí a los primeros participantes de la Hermandad, por indicación del capitán Teófilo, que según indica Utéza (2001: 35) podría ser una alegoría del Gran Arquitecto del Universo.

Entonces, un bello día, Julio Dandán, Budión y un grupo de negros parten para liberar a Bento Gonçalves da Silva y, más tarde, parten con él hacia el sur del país para proclamarle presidente de Rio Grande do Sul y continuar la guerra. Como se nos indicará unos capítulos más adelante, solo regresará Budión, pues Julio Dandán morirá el séptimo año de la contienda. Sin embargo, su figura fundadora quedará envuelta por el misterio y será asunto para las leyendas que guarda la memoria del pueblo.

El regreso de Budión a la isla será también el comienzo de la lucha armada de la denominada Hermandad bajo el mando de María de la Fe, la hija de Vevé, quien tras su violación quedó a cargo del Negro Leléu, uno de los personajes mejor trazados de la novela. La historia de Vevé no deja de ser un anticipo de la de Dafé: será maestre de un *saveiro*, pescadora con coraje que morirá asesinada al defenderse de dos blancos borrachos que intentan violar a su hija adolescente. Por su parte, María de la Fe se formará junto a los negros

que constituyeron la primera generación de la Hermandad y una de sus primeras actuaciones será justamente la liberación de Budión, que ha sido encarcelado porque no se reconoce su condición de liberto tras su participación en la *guerra farrupilha*. Budión y otros negros afines formarán parte de este ejército del pueblo que comandará con energía Dafé. La novela recoge algunas actuaciones, de este grupo armado que asusta a la población bien pensante, a la casta de los propietarios bahianos. Sabemos de su heroísmo, de su arrojo por unas cuantas actuaciones, como son la ya mencionada de liberar a Budión, así como la de asistir al entierro del viejo Leléu y saber burlar al ejército brasileño bajo el mando del teniente Patricio Macario, hijo de Hamlet Ferreira-Dutton, cuya importancia en el desarrollo de la novela es primordial, como ya se verá. Las hazañas de María de la Fe son también las de la Hermandad, pues ella detenta el cofre de Julio Dandán, que guardaba Zé Palomo, maestre tonelero y cofundador de la misma. La Hermandad, el ejército del pueblo y el cofre forman un conjunto indisoluble y hermético, que no siempre saben dilucidar sus miembros, porque «la Hermandad formaba parte de la vida de ellos, les había dado siempre aliento, ánimos y esperanzas, había llegado incluso a parecer confirmarse varias veces, pero su existencia era incierta». Del mismo modo el cofre, que guardaba un conocimiento que «nunca podía completarse, sino que siempre debía estar completándose, de tal forma que vendrían otros después de ellos –¿sería la Hermandad?– para proseguir esa tarea» (Ubaldo Ribeiro, 1988: 433-434).

Por su parte, María de la Fe, la heroína indiscutible de esta «saga del pueblo en busca de su afirmación», como se indica en la portada de su primera edición brasileña, es un personaje en el que se suman la doble génesis biológica y espiritual: es hija de Vevé, como hemos dicho, biznieta de Dadiña y nieta-biznieta de Vu, la hija de Capiroba. Pero también es la encarnación del espíritu del propio caboco, lo cual, para la Madre de Santo Rufina, «considerando las almas, era antepasada de sí misma –y eso debía querer decir alguna cosa» (Ubaldo Ribeiro, 1988: 541).

En esta historia, los hechos narrados, así como sus personajes, tienen una fuerte influencia del candomblé. Las almas se incorporan en los cuerpos de los oficiantes de los rituales afrobrasileños y se introducen en los úteros de las mujeres gestantes. La presencia de los Orixás es permanente en todas las facetas de la vida. Una manifestación de esta realidad se muestra en la célebre batalla de Tuiuty, el más importante enfrentamiento bélico de la Guerra de Paraguay (1865-1897). Para describir esta contienda, João Ubaldo parodia la *Ilíada*,

mostrando el comportamiento de los Orixás cómo si fuesen dioses olímpicos: Oxalá, «padre de los hombres», distingue a sus súbditos humanos en plena batalla y ve cómo un obús corta la cabeza de su hijo Joaquín Leso y como su hijo Oxóssi evita que otro proyectil alcance a Pepe Popó. Ello le incita a visitar a sus hermanos Orixás para pedirles su ayuda y colaboración para proteger a sus fieles negros, que combaten en tan descomunal como sangrienta batalla. Sin embargo, en la narración de Ubaldo Ribeiro, los dioses afrobrasileños no logran ponerse de acuerdo para ayudar a sus súbditos humanos. Ni Oxóssi, cazador de la madrugada, ni Oxalá, padre de los hombres, ni Xangô, el que tira piedras, ni Ogum, herrero sin par, ni Iansã, señora de los vientos, conseguirán evitar las artimañas de Exu, el que ríe en la oscuridad, y no podrán actuar satisfactoriamente para ayudar a sus fieles guerreros negros<sup>5</sup>.

Sin embargo, esta guerra en la que no participará María de la Fe, pero sí dos personajes que serán significativos en la novela –Pepe Popó y Patricio Macario– nos permite desvelar la profunda ligación de los negros, que fueron la gran mayoría de la tropa brasileña que luchó en esta guerra devastadora y sangrienta, con sus dioses ancestrales. Como ha recordado Francis Utéza, en la isla de Itaparica se encuentra uno de los lugares más antiguos de la religiosidad afro-brasileña y del culto a los Eguns, o ancestrales masculinos, en el antiguo Terreiro de Tuntum, que se menciona en la novela (Ubaldo Ribeiro, 1988: 161 y sigs.).

Muchas páginas de la obra reproducen escenas de los rituales del candomblé y del habla de las madres de santo y de las iniciadas, en cuyos cuerpos se incorporan los espíritus de los Orixás y de los antepasados. Es inevitable que esta magnífica demostración de oralidad literaria no recuerde páginas de Guimarães Rosa en *Grande Sertão: Veredas* y muy especialmente en *Meu Tio o Iauaretê*. Así mismo, hay que mencionar el proceso de iniciación espiritual de Patricio Macario, militar del ejército brasileño que aparece en diversos momentos clave de la novela y que unirá finalmente las dos líneas dinásticas de los dominadores –los Ferreira-Dutton– con los dominados, pues acabará teniendo un hijo con María de la Fe que se llamará Lorenzo, quien seguirá la lucha de su madre que es también la del pueblo brasileño.

<sup>5</sup> La traducción española de Mario Merlino transcribe la denominación de estos dioses como Ochosi, Ochalá, Changó, Ogún, Yansana y Echú. He preferido mantener sus nombres originales tal como constan en la versión original.

La última aparición de la guerrera María de la Fe, Dafé, será justamente en los aledaños de Canudos para socorrer a Filomeno Cabrito, encargado de llevar vituallas a los cangaceiros de Antonio, el Consejero. Algunos parajes y personajes, que son citados directa o indirectamente en este episodio son mencionados en *Os sertões* de Euclides da Cunha.

Las cuatro guerras que marcaron la historia de Brasil en el siglo XIX son también los cuatro jalones que nos permiten pautar una saga novelesca que, basada en personajes imaginarios, parece dar cuenta de la lucha de un pueblo por su afirmación, como recordaba Ubaldo Ribeiro en el artículo enviado a la revista *El Paseante*. De hecho, el mismo final de la novela así lo indica cuando tres ladrones roban el cofre, que guardaba Patricio Macario en su casa, poco después de su muerte. El cofre, la «canastra» en el original, es el símbolo de la Hermandad y también de los dioses ancestrales de los negros llegados a Brasil desde África como esclavos, pues sugiere, como ya se ha indicado, el «saco de la creación» de Oxalá. Dicho cofre, o «canastra», que fue descubierto por Julio Dandán, pasó a manos de Zé Palomo y de este a María de la Fe para terminar en manos de Patricio Macario, que supone el punto donde se enlazan las dos líneas dinásticas. Solo quedarán fuera aquellos que se nieguen a aceptar, con sus virtudes y defectos, la tierra en la que nacieron. Estos son Bonifacio Odulfo y los otros descendientes de los Ferreira-Dutton, que desprecian lo brasileño y admiran París, Europa o Norteamérica. Solo ellos no pertenecen al Pueblo Brasileño. Más tarde, cuando se abre el cofre, tras las visiones apocalípticas y los efluvios de dolor y sangre, se funden ambos mundos —el de los vivos y los muertos, el de las almas y los cuerpos— para dar a luz al gran espíritu que se alza sobre todo y todos, como se explica al término de la novela. En definitiva, la herencia portuguesa junto con la del caboco Capiroba, que suma a los indígenas, los negros, los holandeses y demás emigrantes llegados a Brasil, se entrelazan en un todo único, en una nebulosa de luz que sobrevuela la bahía. Es decir, la Hermandad del Pueblo Brasileño deviene finalmente en Universal. Y este desenlace permite que una narración o crónica que trata de contar la saga del pueblo brasileño se convierta en una fábula mítica y poética como queda reflejado en el último párrafo de la novela:

El sudeste sopló, juntó las nubes, comenzó a llover con gruesas gotas rítmicas, todos los que aún estaban despiertos se levantaron para cerrar sus ventanas y detener el agua que vendría de los canalones. Nadie miró hacia arriba y así nadie vio, en medio del temporal, al Espíritu del Hombre, errabundo pero lleno de esperanza, vagando sobre las aguas sin luz de la gran bahía.

## Referencias bibliográficas

- Campos, Haroldo. (1992). *Metalinguagem & outras Metas*. São Paulo.
- Ceccantini, João Luís C. T. (1999). «Brava Gente Brasileira» *Cadernos de Literatura Brasileira: João Ubaldo Ribeiro*. Instituto Moreira Salles. São Paulo.
- Coutinho, Wilson. (1998). *João Ubaldo Ribeiro*. Rio de Janeiro.
- Leal Cunha, Eneida. (2005). «Viva o Povo Brasileiro: História e Imaginário». *João Ubaldo Ribeiro: Obra Seleta*. Nova Aguilar. Rio de Janeiro.
- Maura, Antonio. (1990). «Viva el pueblo brasileño». *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid.
- Maura, Antonio. (2001). «La novela como fabulación ilustrada». *Lateral*. Barcelona, noviembre de.
- Maura, Antonio. (2005). «El mundo, los mundos: novelas fundacionales en la literatura brasileña del siglo xx». *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid.
- Olivieri-Godet, Rita. (2005). «Sujeito Totalitário e Violência em *Viva o Povo Brasileiro* e *Diário do Farol*». *João Ubaldo Ribeiro. Obra Seleta*. Nova Aguilar. Rio de Janeiro.
- Olivieri-Godet, Rita. (2009). *Construções Identitárias na Obra de João Ubaldo Ribeiro*. São Paulo.
- Olivieri-Godet, Rita. (2011). «Escrita e Projetos Identitários na Obra de Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro e Antônio Torres». Rehem, Rehenigley y Garcia, Frédéric Robert (org.), *Identidade, Terrotório, Utopia: Literatura Baiana Contemporânea*. Ilheus (Bahia).
- Pinheiro, Paulo Sérgio. (1999). «Povo e Dominação». *Cadernos de Literatura Brasileira: João Ubaldo Ribeiro*. Instituto Moreira Salles. São Paulo.
- Risério, Antonio. (1999). «Viva Ubaldo Brasileiro». *Cadernos de Literatura Brasileira: João Ubaldo Ribeiro*. Instituto Moreira Salles. São Paulo.
- Ubaldo Ribeiro, João. (1984). *Viva o Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro.
- Ubaldo Ribeiro, João. (1988). «El continente inquieto». *Revista El Paseante*, n.º 14. Madrid.
- Ubaldo Ribeiro, João. (1989). *Viva el Pueblo Brasileño*. Trad. de Mario Merlino. Madrid.
- Utéza, Francis. (2001). «Viva o Povo Brasileiro ou O espírito da Fraternidade». Zilá Bernd y Francis Utéza (org.), *O Caminho do Meio*. Rio Grande do Sul.
- Utéza, Francis. (2005). «A Universalidade do Espírito: Hermetismo e Candomblé: *Viva o Povo Brasileiro*» *João Ubaldo Ribeiro. Obra Seleta*. Nova Aguilar. Rio de Janeiro.
- Utéza, Francis. (2010). «Viva o Povo Brasileiro. O Mistério da Desencarnação». Maria Nazareth Soares Fonseca (org.), *Brasil Afro-brasileiro*. Bello Horizonte.
- Valente, Luiz Fernando. (2005). «João Ubaldo Ribeiro: a Ficção como História» *João Ubaldo Ribeiro. Obra Seleta*. Rio de Janeiro.



## JOÃO UBALDO, O ESCRITOR CANIBAL

*João Ubaldo Ribeiro, The Cannibal Writer*

*João Ubaldo Ribeiro, el escritor caníbal*

Ivana Teixeira FIGUEIREDO GUND

*Universidade do Estado da Bahia – UNEB*

ivanatfgund@gmail.com

**RESUMO:** O texto analisa o canibalismo por meio da metáfora do escritor canibal. Para tanto, escolhe-se, como objeto de estudo, as estratégias estéticas e políticas de João Ubaldo Ribeiro, de forma especial, em relação à escrita de seu romance *Viva o Povo Brasileiro* (1984). Objetiva-se aproximar, figurativamente, a prática ritualística do canibalismo, dentro da cosmovisão do povo Tupinambá, e o fazer literário de Ribeiro. Nesse sentido, foram elencadas as seguintes categorias de análise: corpo/*corpus* contrário, modos de matar, produção do alimento na cozinha literária do canibal, modos de comer, vingança e devoração voraz. Como fundamentação, foram utilizados, especialmente, os estudos de Lestringant (1997), Castro (2015), Bolaño (2001) e Didi-Huberman (1991).

*Palavras-chave:* Literatura, escritor canibal, transgressão, João Ubaldo Ribeiro.

**ABSTRACT:** This text analyzes cannibalism through the metaphor of the cannibal writer. Therefore, João Ubaldo Ribeiro's aesthetic and political strategies were chosen as the object of study, especially, in relation to the writing of his novel *Viva o Povo Brasileiro* (1984). The aim is to approximate, figuratively, the ritualistic practice of cannibalism, within the cosmovision of the

Tupinambá people and Ribeiro's literary work. In this sense, the following categories of analysis were listed: contrary body/corpus, ways of killing, food production in the cannibal's literary kitchen, ways of eating, revenge and voracious devouring. Lestringant (1997), Castro (2015), Bolaño (2001) and Didi-Huberman (1991) were used as the main theoretical basis.

*Key words:* Literature, cannibal writer, transgression, João Ubaldo Ribeiro.

RESUMEN: El texto analiza el canibalismo a través de la metáfora del escritor caníbal. Por lo tanto, se eligen como objeto de estudio las estrategias estéticas y políticas de João Ubaldo Ribeiro, de manera especial, en relación con la escritura de su novela *Viva o Povo Brasileiro* (1984). El objetivo es aproximar, en sentido figurado, la práctica ritual del canibalismo, dentro de la cosmovisión del pueblo Tupinambá, y la obra literaria de Ribeiro. En ese sentido, se enumeraron las siguientes categorías de análisis: cuerpo/corpus contrario, modos de matar, producción de alimentos en la cocina literaria del caníbal, modos de comer, venganza y devorador voraz. Como base se utilizaron en particular los estudios de Lestringant (1997), Castro (2015), Bolaño (2001) y Didi-Huberman (1991).

*Palabras clave:* Literatura, escritor caníbal, transgresión, João Ubaldo Ribeiro.

## 1. Introdução

No imaginário brasileiro, uma efígie, ao mesmo tempo estranha e familiar, não deixa de se mostrar, por vezes em faces horrendas, com dentes à mostra e fome medonha; por vezes em tons jocosos ou ainda como a ancestralidade dos povos do continente americano, incluindo-se os brasileiros. Trata-se do canibal, um ser que vivia no mesmo mundo e no mesmo tempo que os colonizadores europeus, mas que se situava no limite entre o humano e o bestial: visto pelos inimigos, era um ser feroz cujos atos provocavam repugnância; para seu próprio povo, o canibal era ousado, cultural e valente, como afirma Frank Lestringant (1997).

Antes mesmo da referência aos ameríndios, as figurações canibais se apresentaram em textos mitológicos universais, nas histórias de povos em condição insular, isolados geograficamente, em guerras e em naufrágios, relacionando tanto o canibal quanto seu ato de devorar o corpo do outro como atraso cultural, movidos por fome, ignorância ou ainda em uma situação limítrofe

entre viver e morrer. Nos primeiros tempos da colonização do continente americano, sua imagem mais conhecida foi relacionada aos fenótipos dos povos indígenas que habitavam esse território. Por intermédio dos registros históricos conservados em relatos de viagens, cartas, crônicas e outros documentos coloniais, passou a ser pensado, em um primeiro momento, como uma figura extraordinária, monstruosa, bárbara, sinônimo generalizante dos povos autóctones ancestrais (Lestringant, 1997). Portanto, pode-se notar que, na conceitualização desse multifacetado ser, há um universo semântico extenso e movediço.

Mas, desse lugar desfavorável, o canibal passou a frequentar outros lugares da cultura. Pensando-se na permanência desse ser como tema de expressões artísticas no Brasil e, diante de nossos valores e normas sociais, sua devoração agora se faz, é claro, em sentido figurado, como parte da formação cultural desse povo, ampliando ainda mais suas camadas de significação: está presente como tema das artes plásticas de Tarsila do Amaral e Adriana Varejão; na performance de Marcos Rolla; as instalações de Lygia Clark, nas produções contemporâneas de Vik Muniz; está também no cinema, nos filmes *Como era gostoso meu Francês* (1971), *Caramuru* (2001) ou *Estômago* (2008), entre outros; aparece em peças teatrais – são exemplos *A Refeição* (2007), *Ato de Comunhão* (2013) e *Guanabara Canibal* (2017); está em músicas de artistas brasileiros consagrados, entre eles Raul Seixas, Adriana Calcanhotto e Zeca Baleiro; está, sobretudo, na literatura brasileira, em produções de escritores cânones como José de Alencar, Machado de Assis, João Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, além de vários contemporâneos como Rubem Fonseca, Moacyr Scliar, João Gilberto Noll, Antônio Torres e outros tantos, em um elenco que se dilata diuturnamente.

Dentre os escritores que aqui poderiam ser mencionados, objetiva-se, sobretudo, analisar as estratégias de escrita – pensadas como escrita canibal – utilizadas pelo escritor brasileiro João Ubaldo Ribeiro, de forma especial, ao escrever seu romance *Viva o Povo Brasileiro*, de 1984. A aproximação entre escrever e devorar será proposta a partir de algumas categorias de análise que aproxima, por analogia, essa produção literária ao ritual de devoração canibal praticado pelos indígenas do povo Tupinambá, ancestrais que habitavam a costa do Brasil, que tiveram suas histórias eternizadas por intermédio de ilustrações, relatos de viagem e demais documentos coloniais, sobretudo nos livros que foram escritos por André Thevet, Jean de Léry e Hans Staden. O povo Tupinambá era conhecido por seus rituais de devoração do corpo prisioneiro, cozido de forma moqueada e dentro do pensamento de uma coletividade.

Dentre as categorias para se pensar essa forma de devoração, destacam-se: o sentido do corpo a ser devorado, os modos de matar, a produção do alimento na cozinha canibal, os modos de comer, a vingança e a devoração voraz.

Sobre o romance, trata-se de uma longa narrativa que reconta quatro séculos da história do Brasil. Contudo, esse recontar é feito por perspectivas dessemelhante ao discurso oficial. Cabem nesse romance as vozes de grupos étnicos e sociais – como indígenas, negros e mestiços; cabe o protagonismo feminino, a ressignificação de marcos históricos, a presença de outras formas de pensamento, religiosidades e culturas. Trata-se de uma obra que refaz o percurso da construção histórico-social de uma nação, não o anulando, mas fazendo dele o corpo/*corpus* a ser devorado pela palavra de João Ubaldo Ribeiro, a quem se pode nomear – por sua postura política e consciente – por intermédio da categoria de escritor canibal.

Em *Viva o Povo Brasileiro*, Ribeiro trata do tema diretamente a partir da criação de uma personagem, o caboco Capiroba, um mestiço, “meio preto, meio índio” (Ribeiro, 2007: 34) que foi obrigado a aprender a cozinhar conforme as receitas, métodos e ingredientes ensinados pelos padres catequizadores para que estes pudessem desfrutar do banquete produzido por Capiroba. O caboco, então, prepara todas as receitas utilizando como ingrediente os próprios corpos dos padres, dentro das formas de cozinhar propostas pela cultura estrangeira e, para além disso, serve as iguarias canibais para a sua família. Os padres, transformados em refeição, tornam-se símbolo da resistência ao processo de colonização diante da postura combativa da personagem.

Esse fato demonstra a ironia do escritor sobre qual deveria ser a postura do povo brasileiro em relação às tradições impostas pela colonização: devorar o inimigo como fizeram os ancestrais indígenas, dar às suas materialidades outros significados, não se ajustar ou submeter-se, mas criar outros caminhos fora da imposição do poder colonial. Capiroba “apreciava comer holandeses” (Ribeiro, 2007: 34), mas não gostava de comer portugueses, pois a lembrança dos padres e funcionários da Coroa causava-lhe engulhos, uma vez que “lhe evocavam agora uma memória oleosa, quase sebenta, de grande morrinha e invencível graveolência” (Ribeiro, 2007: 42), citação no qual se expressa a despreciação do valor dado aos colonizadores portugueses.

A contrapelo, para os portugueses, Capiroba representava o estranho “comedor de gente, gigante degolador, bebedor de sangue, pactuado com Satanás” (Ribeiro, 2007: 51-52). Contudo, a construção ficcional desse canibal deixa clara que, por vias da ironia e do humor, a perspectiva escolhida para sua

descrição e seus atos, torna-o, a um só tempo, o ancestral e o espírito brasileiro – ou a alminha brasileira, como descrito no romance –, pois é apresentada sua linhagem e esta protagoniza toda a obra, trazendo à tona as origens canibais do povo brasileiro.

Entretanto, não é somente pela presença da personagem canibal que se propõe aqui a alcunha de escritor canibal para João Ubaldo Ribeiro. É, sobretudo, pela escolha estética e política da devoração que ele faz dos corpos – ou dos *corpora compostos* por discursos hegemônicos do poder, que são destrinchados, preparados em sua “cozinha literária” (Bolaño, 2001) e devorados em um banquete literário aos moldes do que faziam os indígenas Tupinambá. Por meio das categorias supracitas, que serão analisadas a seguir, é que se compreende que a devoração canibal proposta por Ribeiro ultrapassa a delimitação temática da fome ou da barbárie, colocando-se dentro das camadas de cultura que nos tornaram nação e, mais ainda, sua escrita passa a representar um instrumento de combate – um *ibirapema* – com o qual se decapita a cabeça – leia-se pensamento, poder –, que nos colonizou e, ao digeri-lo, faz dele outra materialidade, outro sentido, além de retirá-lo de um lugar no qual também repousaram, por séculos, os conceitos de História, Verdade e Lei.

## 2. O sentido do corpo do contrário e os modos de matar

Quando se pensa sobre o cardápio canibal, a lista basicamente se compõe de um único e insubstituível ingrediente: a carne humana. No entanto, dentro da cultura autóctone do povo Tupinambá, nem todo corpo serviria para ser devorado nem mesmo essa devoração se daria por fome ou por animalidade. O que se comia era a alteridade do corpo daquele que, capturado, não fugia, mas convivia por tempos dentro da rotina de seus algozes; alguém externo ao povo devorador, que se compreendia como partícipe do ritual de devoração, pois deveria maldizer o povo que o devoraria e profetizar que os seus o vingariam. Um prisioneiro cuja força era reconhecida por quem o comeria. Aquele que seria devorado poderia ser pensado, como propõe Eduardo Viveiros de Castro (2015), por intermédio do sentido para a palavra “contrário” e não como “inimigo”.

Ao se pensar na palavra inimigo, tenderíamos a estabelecer significados que abarcariam aspectos ligados ao sentimento, como sinônimo de rival, desafeto ou oponente. Porém, pensar no corpo devorado por meio do conceito apontado por Castro (2015), amplia o campo semântico para entendê-lo pela sinonímia de oposto, inverso, mas também diverso. O ser inverso e diverso – que é o

contrário – representa a memória e a produção de um pensamento contrário que deverá ser tomado, mastigado e digerido, para que dele ou contra ele possam nascer outros saberes. Esse corpo representa bem mais que carne ou nutrientes para a dieta canibal. Ele é transformado em outros sentidos, ressignificado para além de sua materialidade. É por ele que se pode pensar em identidade e alteridade, em movimento cíclico da vida: uns que comem, em outro momento serão devorados.

Partindo dessa categoria de corpo contrário devorado, faz-se uma analogia com a produção literária de João Ubaldo Ribeiro: o romance *Viva o Povo Brasileiro* canibaliza os *corpora* instituídos sob os valores da Verdade, da Lei e da História oficial. O que o romance devora? Textos e discursos de quatro séculos que se consagraram como única voz, personagens e fatos históricos, as práticas sociais, o pensamento hegemônico, o antigo, a versão oficial e os silenciamentos; os símbolos nacionais, como a própria língua portuguesa.

Os modos de matar também podem ser observados pela concepção indígena: dentro da cosmovisão Tupinambá, não se matava o corpo que seria comido com fúria ou urgência. Sua morte se estabelecia dentro das práticas ritualísticas: primeiro a vítima participava do ritual; proferia maldições contra os devoradores; com o *ibirapema* – porrete de madeira usado para matar prisioneiros de guerra – quebravam-lhe a cabeça, seu corpo era dividido e levado ao fogo, para moquear; sua morte, então, fazia a roda da vida girar: em outro momento, os seus seriam os verdugos de seus devoradores. Assim se estabelecia o direito legítimo à vingança, entendida não pelo viés cristão, na qual o vingador deteria o poder da vingança sobre o vingado, em consonância com a origem latina do termo, que vem de *vindicta* – “força” e “dizer” –, mostra de autoridade. Se pelos valores cristãos deveríamos valorizar o perdão em vez da desforra, pela interpretação do povo Tupinambá, a vingança representaria o movimento cíclico da vida. Nela estão incluídas as concepções de tempo, espaço e seres. Não há culpa ou castigo na vingança. A partir dela se estrutura a cultura, articulam-se os sentidos de vida e morte, confere-se honra a quem matou, garante-se que a vida se torne dinâmica, e reconhece-se a alteridade do outro. Para Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro (1985: 205) a vingança no ritual Tupinambá deve ser pensada pela “ordem da criação e da produção: é instituinte, não instituída ou reconstituente. É abertura para o alheio, o alhures e o além: para a morte como positividade necessária. É, enfim, um modo de fabricação do futuro”.

Os modos de matar o corpo contrário são, por analogia, os mesmos aplicados por Ribeiro. Seu *ibirapema*-palavra escrita fere a cabeça dos *corpora* que nos

constituíram: pela cabeça, pode-se compreender o pensamento hegemônico e as ramificações de seu poder. É pela quebra da cabeça que se rompe com o que está posto, abrindo caminhos para novas interpretações de história e para o acréscimo de outras formas de pensar. Suas vítimas – os discursos escritos, falados e simbólicos que nos forjaram por quase quatro séculos – participam do festim canibalesco: o romance não omite fatos históricos, mas os apresenta ressignificados; fruto de longa pesquisa, o romance aborda distintos pontos de vista sobre a nação brasileira.

Sobre a vingança, esse é, sem dúvida, o trabalho de um escritor com o valor artístico de Ribeiro: voltar-se para a sua própria tradição, devorar os seus contrários, destitui-los de seu lugar de prestígios e privilégios, mas, ao fim, colocar-se também para, posteriormente, ser devorado pelos que virão, em um movimento espiralado próprio das tradições literárias.

Consciente do papel que deveria exercer um artista intelectual em seu tempo, Ribeiro (1994), em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, assevera que não se pode viver sem esperança e, apesar de não ser muito o que está ao alcance dos escritores, ainda assim todos os artistas seriam relevantes “para o conhecimento de nós mesmos, a afirmação da nossa identidade”. Ribeiro comenta ainda que um país sem suas produções artísticas não é um país, mas “apenas um conglomerado de vizinhos malsatisfeitos. E isso não somos, não queremos ser, jamais seremos. E os artistas cumprirão o seu papel” (Ribeiro, 1994: s/p). A partir desse discurso proferido, observa-se que Ribeiro compreendeu seu fazer literário como arte de caráter também político, uma vez que *Viva o Povo Brasileiro* é um importante instrumento de reflexão, no qual são desvelados aspectos da história brasileira, construída sob pilares que se firmaram a partir do silenciamento de culturas, do genocídio étnico, de problemas sociais graves, mas também nos mostra mais de nós, restaurando a esperança na construção de uma nação com mais isonomia e justiça social. Livros como esse permitem a ressignificação dos conceitos de identidade, história, povo; constrói outra possibilidade para o sentimento de se pertencer a uma nação; oportuniza o reconhecimento pessoal e dos processos que nos formaram historicamente.

### 3. A cozinha canibal e os modos de comer

O ato de cozinhar está inserido no campo da cultura. Como endossa Claude Lévi-Strauss (2004: 172), “o eixo que une o cru e o cozido é característico

da cultura, o que une o fresco e o podre, da natureza, já que o cozimento realiza a transformação cultural do cru, assim como a putrefação é sua transformação natural”. Portanto, quando se cozinha, há a apropriação dos métodos, dos ingredientes, sabe-se sobre o valor nutricional, sobre os segredos no preparo, entre outros. Isso estabelece uma relação direta com a produção e a transmissão do conhecimento. Uma vez que cozinhar é uma ação cultural, parte sempre de uma racionalidade que transforma o alimento em produção humana. Enquanto comer é instintivo, cozinhar ganha uma camada de racionalidade. Cozinhar é também criação, pois ao conhecimento transmitido, sempre se acrescenta o caráter pessoal, o tempero próprio de quem cozinha ou pode também se relacionar a uma identidade coletiva, ritualística, social deixada como legado a um povo.

Por isso, o ato de devoração do corpo contrário feita pelos povos nativos do território brasileiro – como o povo Tupinambá – não pode ser categorizado como ato de barbárie, uma vez que a carne, antes de ser comida, era moqueada, o que a coloca dentro do campo cultural, pois não é mais apenas um corpo. Seu sentido passa a ser outro. Além disso, a devoração se dava a partir de rituais, costumes embasados na cosmovisão de uma coletividade. De forma análoga se dá a devoração do escritor canibal: come somente depois de ter transformado, pela racionalidade, o corpo contrário em outras camadas de sentido.

A condição do corpo cozido nos remete à aproximação entre os modos de preparo do alimento e do texto. Nesse sentido, o escritor pode ser comparado ao cozinheiro, pois ambos criam a partir da tradição herdada, alteram sabores, preparo e apresentação; tem etapas particulares para planejar e executar, a partir de técnicas e de suas memórias. Cabe aqui pensar o ato de cozinhar em um espaço particular da cozinha: é nela que se dá a transformação, a metamorfose do cru ao cozido e entra-se no campo da cultura. Roberto Bolaño (2001) nos diz sobre uma certa “cozinha literária”, um ambiente bastante pessoal que abriga a arte de escrever. Esse ambiente marca uma contraposição à biblioteca, pois, para Bolaño, a biblioteca é comparada à igreja, ao passo que a cozinha literária estaria mais próxima às referências que se tem de um morgue, um lugar de morte. A imagem do morgue parece se adaptar bem à cozinha literária do escritor canibal: *corpus* / textos inteiros ou aos pedaços, expostos sobre a bancada de trabalho, prontos para a “cocção”. Como seu ancestral canibal, que expunha as partes do corpo sobre um jirau de varas para que todos pudessem apreciar e participar do festim coletivo, o escritor canibal também não esconde o *corpus* por ele devorado: apresenta-o por citações, menções, desconstrução

de sentidos, com camadas de crítica mordaz. Deixar que vejam o discurso/ pedaços de *corpus* do outro em seu próprio texto é outro aspecto que assemelha figurativamente a produção literária do escritor canibal ao ritual de devoração praticado pelo povo Tupinambá, pois é relevante considerar que, dentro das referidas cerimônias canibais, concedia-se ao prisioneiro – antes de ser sacrificado – o direito à fala e ele se reconhecia como alimento ao dizer “Eu, vossa comida, cheguei” (Staden, 1998: 67).

A palavra do prisioneiro, além de injuriar seus oponentes, transforma-se em arma de combate. Os impropérios proferidos se conservam na memória daqueles que os escutam, servindo para saber o valor do que está sendo devorado e para saber que a hora da vingança chegará. Deixar o outro falar implica considerá-lo como parte importante do ritual. Sem ele, não haveria a transgressão canibal, não haveria a celebração das tradições nem o porvir. Sem ele, não haveria a vingança, que é o movimento da vida. Por isso, o escritor canibal não esconde os discursos fundacionais e coloniais. Eles são o que se serve no banquete coletivo que é o romance. O que ele faz é destrinchá-los e prepará-los com seus temperos – crítica, ironia, problematização – e servi-lo aos seus, para que todos comam o mesmo repasto e possam “ruminar” – mais que mastigar, pode-se ruminar, no sentido etimológico da palavra: minar, escavar, possibilidade pela qual se pode remexer, revirar o passado, repensar o presente, refletir, reconstruir ou reler traços identitários.

Cozinhar/escrever representa, então, uma apropriação ou uma forma de resistência cultural. Uma vez que a escrita do romance *Viva o Povo Brasileiro* foi construída por meio de um longo processo de pesquisa e compreende outra lógica para os *corpora* que compõem a narrativa, pode-se dizer que essa obra se classifica como uma escrita canibal. Há um jogo crítico e irônico, ao denunciar que as coisas supostamente “esquecidas” – como episódios sangrentos omitidos ou dissimulados nos textos históricos pesquisados –, foram contadas a partir de uma fala ligada a um poder político que constituiu a nação brasileira, erguida sobre pilares de violência e opressão. Toda essa violência que nos constituiu como povo fundamentou práticas, que ultrapassam o canibalismo em crueldade e aniquilação, porque não eram práticas baseadas em um modo de compreensão da vida, mas simplesmente genocídio, preconceito e outras ações de exclusão. Portanto, pode-se pensar o ritual indígena como ato justificado porque, pelas mortes físicas e culturais dos indígenas brasileiros. Haveria, em contrapartida, essa outra voz – do escritor canibal – que retoma o espaço deixado vazio, vinga-se e vinga a morte de seus antepassados, tanto a morte física quanto as mortes social e cultural.

O escritor canibal, predador voraz, tem a capacidade de transgredir normas estabelecidas socialmente. Como afirma Michel Foucault, “a transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem”. Devorar é, pois, instituir um outro ponto de observação, já que a transgressão compreende dois movimentos contíguos: rompe limites e funda uma nova concepção. Nessa transgressão da escrita canibal, não se dá o desaparecimento do corpo contrário. Pensando-se pela cosmovisão indígena, a morte não é o fim, porque tudo faz parte de um todo, inclusive plantas, animais, fenômenos da natureza, deuses, mitologias e os mortos. Assim, o que foi comido será lembrado. Mas, pela devoração do escritor canibal, o corpo/*corpus* será compreendido por outras sendas de sentido.

Sobre a voracidade do escritor canibal, pode-se dizer que seu apetite provoca uma intensificação da relação com o outro que lhe serve de alimento. Escrever é, em medida simbólica, lidar com a morte. Esta se liga ao comer, como afirma Bakhtin, para quem, “entre outros sentidos, a palavra ‘morrer’ significava ‘ser devorado’, ‘ser comido’” (Bakhtin, 2013: 263). A voracidade, por essa perspectiva, é característica de um desejo violento e predador de se apropriar, tomar posse, marcar o corpo do outro, fazê-lo seu. Essas são características do fazer literário de João Ubaldo Ribeiro. Sua biografia inclui o fato de ter sido um leitor voraz, tradutor notável e intelectual reconhecido. Sua palavra escrita possui a capacidade de jogar com os sentidos; seu romance adquire um valor coletivo ao discutir questões como identidade brasileira e cristalizações de supostas verdades e fatos históricos que vigoraram durante os séculos que compõem a História do Brasil narrada em *Viva o Povo Brasileiro*.

Na aproximação entre o ato de comer e a escrita canibal, pode-se pensar sobre o que diz Georges Didi-Huberman (1991) em seus estudos sobre a voracidade. Para ele, comer se relaciona com matar, morrer, ressuscitar e servir de alimento para os que virão. Se, nos rituais das matrizes indígenas, a justificativa mais difundida para a devoração canibal se sustentava em atos de vingança, no fazer literário do escritor canibal, esse conceito se amplia ainda mais para as formas da devoração voraz pensada por Didi-Huberman. Afinal, são esses os desejos de um escritor canibal: comer seu contrário e fazer-se voz de resistência; depois, com o movimento da vida, ser comido, lido, ruminado por outros; viver na memória de sua tradição literária, pois não à toa, os autores canônicos são chamados de imortais; servir de nutrição e entrar no movimento espiral da Literatura.

#### 4. Conclusão

O romance *Viva o Povo Brasileiro* apresenta uma fala muito relevante de uma personagem, o cego Faustino. Ele diz que o que se colocou nos papéis que a História conservou eram versões que interessavam aos que tinham o poder de registrar a história. Faustino questiona: “Alguém que roubou escreve que roubou, quem matou escreve que matou, quem deu falso testemunho confessa que foi mentiroso? Não confessa. Alguém escreve bem do inimigo? Não escreve. Então toda a História dos papéis é pelo interesse de alguém” (Ribeiro, 2007: 489). A partir de tal constatação é que está firmada a função política e crítica da escrita canibal: revisitar os discursos históricos para que, no presente, possam ser inseridos outros lugares de enunciação, em especial, os que foram silenciados nos processos de construção da nação.

A literatura de João Ubaldo Ribeiro apresenta essa característica. Nela há uma postura consciente e reflexiva que ultrapassa a presença de uma personagem canibal ou a abordagem temática. Ribeiro produz uma escrita, na qual se constata, pelo viés da transgressão, o diferencial de sua atitude canibal frente aos textos devorados por ele. Em seu romance, o escritor se coloca como uma voz que reflete sobre questões cristalizadas pelos conceitos de Verdade, Lei, História. Há a retomada da argumentação da motivação indígena para a vingança, um direito à reparação, assim como uma valorização – direta ou indireta – da matriz indígena, de seus costumes e histórias, no sentido de esta literatura oferecer um outro lugar de expressão ou ponto de vista.

O próprio escritor, na epígrafe de seu romance, diz que “O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias” (Ribeiro, 2007: s/p). É, pois, necessário deixar que outras vozes contem a história por outras miradas, que coexistam para que se amplie a condição do povo brasileiro de se perceber criticamente como nação, em suas identidades diversas, com a contribuição de várias culturas. Contra uma única Verdade é que se coloca a escrita combativa de Ribeiro: voraz e conectada à ancestralidade. Por meio de seu lugar consciente de intelectual brasileiro, esse escritor domina as armas do inimigo, especialmente a arma palavra, primeiro pesquisada e, posteriormente, reescrita por outros sentidos; ele devora vorazmente (leituras), expõe o *corpus*/textos contrários em seu próprio texto (intertextualidade); sua escrita adquire um teor coletivo, pois diz respeito a um povo; atribui valor positivo ao direito à vingança; canibaliza o corpo contrário, entendendo-se por canibalizar não apenas o ato de devorar os textos ou de destruí-los de forma absoluta,

mas a ação de canibalizar passa pelos sinônimos de marcar algo da mesma espécie ou semelhante, fazer adaptações, reutilizar, reaproveitar, “usar partes de (algo já existente) em nova obra ou criação” (Caldas Aulete, s/d). Ou seja, como escritor canibal, João Ubaldo Ribeiro toma para si e torna próprio o que era alheio. Na ação de canibalizar, admite-se que não se pode apagar um passado inteiro de silenciamentos e exclusão. Canibalizar as leituras deixa marcas que fazem com que se torne aparente a intervenção do escritor sobre o *corpus* por ele devorado: o *corpus* devorado estará presente no texto do devorador, mas marcado por outra interpretação, por conseguinte, marcado pelo pensamento contrário do predador canibal.

## 5. Referências bibliográficas

- Bakhtin, Mikhail. (2013). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec Editora.
- Bolaño, Roberto. (2001). “Un narrador en la intimidad”. *Clarín*, Edición Domingo, 25 mar. 2001. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/03/25/u-00301.htm>>.
- Canibalizar. In: Dicionário Caldas Aulete. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/canibalizar>.
- Castro, Eduardo Viveiros de. (2015). *Metafísicas Canibais: elementos para uma Antropologia Pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify.
- Cunha, Manuela L. Carneiro da; Castro, Eduardo Viveiros de. (1985). “Vingança e Temporalidade: os Tupinambá”. *Journal de la Société des américanistes*, 71, p. 191-208. Disponível em: <[http://www.persee.fr/doc/jsa\\_0037-9174\\_1985\\_num\\_71\\_1\\_2262](http://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1985_num_71_1_2262)>.
- Didi-Huberman, Georges. (1991). *Disparates sur la voracité*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. MLN, Baltimore, v. 106, n. 4, French Issue: *Cultural Representations of Food*, p. 765-779, set. 1991. Disponível em: <<http://flanagens.blogspot.com.br/2013/02/disparates-sobre-voracidade.html>>.
- Foucault, Michel. (2006). “Prefácio à Transgressão”. In: Foucault, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Lery, Jean de. (1961). *Viagem à Terra do Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Ed. Biblioteca do Exército.
- Lestringant, Frank. (1997). *O Canibal: Grandeza e Decadência*. Brasília: Editora da UnB.
- Lévi-Strauss, Claude. (2004). *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac Naify.
- Ribeiro, João Ubaldo. (2007). *Viva o Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva.

- Ribeiro, João Ubaldo. (1994). *Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/joao-ubaldo-ribeiro/discurso-de-posse>>.
- Staden, Hans. (1998). *A Verdadeira História dos Selvagens, Nus e Ferozes Devoradores de Homens (1548-1555)*. Rio de Janeiro: Dantes.
- Thevet, André. (1978). *As Singularidades da França Antártica*. Belo Horizonte: Itatiaia.



VIVA O POVO BRASILEIRO, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO,  
E UM DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES:  
A FICÇÃO E A HISTÓRIA OFICIAL DA NAÇÃO

Viva o Povo Brasileiro, *de João Ubaldo Ribeiro,*  
*y Um Defeito de Cor, de Ana Maria Gonçalves:*  
*la ficción y la historia oficial de la nación*

Viva o Povo Brasileiro, *by João Ubaldo Ribeiro,*  
*and Um Defeito de Cor, by Ana Maria Gonçalves:*  
*Fiction and Official History of the Nation*

Lílian Isabel GOMES DOS SANTOS MIRANDA  
lilian.isabel@ufba.br

RESUMO: Este artigo analisa, por meio de um estudo comparativo entre *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, e *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, o modo como ambas as obras lidam com a história oficial de construção da nação brasileira. Para tanto, lançamos mão da noção de afropolitanismo, termo cunhado por Achille Mbembe e desenvolvido em sua obra *Crítica da Razão Negra* (2018), a fim de analisar as maneiras como os romances tematizam acontecimentos históricos na ficção. Assim, apresentamos uma possibilidade de leitura das obras a partir de questões relativas à interpretação de episódios da história oficial como tratados pela ficção, considerando, principalmente, as diferentes abordagens e o compromisso de cada autor ao inscrever em suas obras as urgências de sua própria época.

*Palavras-chave:* João Ubaldo Ribeiro, Ana M. Gonçalves, história, ficção.

RESUMEN: Este artículo analiza, a través de un estudio comparativo entre *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, y *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, cómo ambas obras abordan la historia oficial de la construcción de la nación brasileña. Para ello, recurrimos al concepto de afropolitanismo, término acuñado por Achille Mbembe y desarrollado en su obra *Crítica da Razão Negra* (2018), a fin de analizar las formas en que las novelas tematizan los acontecimientos históricos en la ficción. De esta manera, presentamos una posibilidad de lectura de las obras a partir de cuestiones relacionadas con la interpretación de episodios de la historia oficial tal como son tratados por la ficción, considerando principalmente las diferentes aproximaciones y el compromiso de cada autor al inscribir en sus obras las urgencias de su propia época.

*Palabras clave:* João Ubaldo Ribeiro, Ana M. Gonçalves, historia, ficción.

SUMMARY: This article analyzes, through a comparative study between *Viva o Povo Brasileiro*, by João Ubaldo Ribeiro, and *Um Defeito de Cor*, by Ana Maria Gonçalves, how both works deal with the official history of the construction of the Brazilian nation. To do so, we use the notion of afropolitanism, a term coined by Achille Mbembe and developed in his work *Critique of Black Reason* (2018), to analyze the ways in which the novels thematize historical events in fiction. Thus, we present a possibility of reading the works from issues related to the interpretation of episodes of official history as treated by fiction, considering mainly the different approaches and the commitment of each author to inscribe in their works the urgencies of their own time.

*Key words:* João Ubaldo Ribeiro, Ana M. Gonçalves, history, fiction.

Neste artigo, gostaríamos de observar as diferenças entre as obras *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, e *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, a partir da análise de suas condições de surgimento, do contexto sociopolítico no qual foram publicadas e da forma como os autores optam por manipular o arquivo de documentos e referências sobre a história oficial do país. Lançamos mão também da noção de afropolitanismo, termo cunhado por Achille Mbembe e desenvolvido em sua obra *Crítica da Razão Negra* (2018), a fim de analisar as maneiras como os romances tematizam acontecimentos históricos na ficção. Assim, neste trabalho me atendo a uma possibilidade de leitura das obras a partir de questões relativas à interpretação de episódios da história oficial como tratados pela ficção, considerando, principalmente, as

diferentes abordagens e o compromisso de cada autor ao inscrever em suas obras as urgências de sua própria época.

Um elemento editorial é importante para nosso argumento. *Um Defeito de Cor* apresenta nas últimas páginas uma bibliografia repleta de materiais, arquivos e referências utilizadas em sua composição. Além de sugerir livros teóricos e indicar registros originais disponíveis em arquivos públicos, a autora inclui livros de ficção de autores como Jorge Amado, José Saramago e João Ubaldo Ribeiro. Deste último, a autora inclui o livro *Viva o Povo Brasileiro*, obra publicada em 1984, que obteve grande ressonância e ótima recepção pelo público na época em que foi lançado. Mas como interpretar a incorporação da obra de Ribeiro como uma referência importante para o livro de Gonçalves?

Rita Olivieri-Godet em *Viva o Povo Brasileiro: a Ficção de uma Nação Plural* (2014), ao comentar o conjunto de obras ficcionais de João Ubaldo considera que seus escritos são retratos de experiências vividas conectadas ao contexto histórico atrelados à memória individual e coletiva do autor. A autora ainda afirma que “Ribeiro opta por incorporar múltiplas visões da nação brasileira, adotando uma perspectiva de confronto ideológico que o conduz a englobar diferentes discursos e desvendar os interesses que lhes são subjacentes” (p. 28). *Viva o Povo Brasileiro* é ambientado na Ilha de Itaparica, mas transita por outros espaços como Salvador, Lisboa, São Paulo e Rio de Janeiro, e passeia por uma longa linha do tempo, que conta episódios desde o ano de 1647 até 1977. O livro é dividido como se fossem páginas de diário, com a data e o local de cada situação descrita. Na obra, Ubaldo Ribeiro produz um movimento de construção da identidade nacional com base numa teia de relações que se originam ainda nos momentos iniciais do Brasil colônia com o caboco Capiroba, e culmina na construção de uma identidade brasileira com base na interação conflituosa entre gerações de núcleos familiares descritos no romance.

Na narrativa de Ribeiro, encontramos vários eventos da história oficial do Brasil, dentre eles as lutas e movimentações em prol da independência e da abolição da escravatura, também a guerra dos Farrapos e a guerra do Paraguai, entre outros episódios históricos descritos ao longo do livro. *Viva o Povo Brasileiro* compreende um período de quatro séculos de história e é narrado por personagens que se identificam como sendo o próprio povo brasileiro. Na obra, o escritor mistura história e ficção para contar o processo de construção do projeto de nação brasileira, trazendo personagens indígenas, negros,

européus e, principalmente, aqueles considerados mestiços, frutos da forçosa miscigenação, característica da construção da nacionalidade brasileira.

O trabalho de Ana Gonçalves também combina história e ficção, desdobrando-se numa narrativa acerca da vida Kehinde, uma mulher negra africana que vivencia tanto o cotidiano de um Brasil colonial e as vicissitudes da maternidade, como também, fatos históricos como o levante dos Malês, o processo de escravização, o retorno ao continente africano e diversos outros desdobramentos dessa trajetória. No entanto, quem narra sua própria história é a personagem Kehinde.

Antes mesmo de ter seu livro lançado, João Ubaldo Ribeiro fazia questão de enfatizar que seu romance não constituía um romance histórico – mais tarde, durante o 2.º Ciclo de conferências “Vozes Contemporâneas: a ficção”, Ubaldo se apresentou numa conferência intitulada “Como eu escrevo” e mais uma vez afirma que seu romance não seria histórico devido a sua falta de compromisso com os registros da história oficial. Ele “se defende” de alguns críticos (a exemplo, Wilson Martins a quem ele se refere durante a conferência) explicando que sua narrativa é ficcional e seus personagens inventados, daí a liberdade em relação aos possíveis “erros” da narrativa, que não busca correspondência exata com a história oficial. Segundo Eneida Leal Cunha em “*Viva o Povo Brasileiro: História e Imaginário*”:

A negativa prévia e peremptória do autor talvez decorra, por um lado, da impossibilidade de reconhecer, nas obras dos que podem ser considerados seus pares, o “romance histórico” – uma forma própria do século anterior, quase, portanto, um anacronismo. A vertente da ficção brasileira no século vinte da qual o autor descende esteve sempre 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. (2007: 1)

Embora João Ubaldo coloque sua obra neste lugar prioritariamente ficcional, é possível considerar alguns dos cuidados e virtuosismos do autor, como o que Cunha aponta ser “uma estrita e obsessiva fidelidade às variações dialetais e discursivas que reproduzem as peculiaridades sócio-econômico-culturais das personagens” (2007: 3). A autora ainda pontua o interesse quase ensaístico-antropológico na caracterização de personagens, que têm seu lugar marcado com bastante clareza no abstrato da formação social brasileira. Sendo possível então sugerir, a partir dessa consideração crítica, um trabalho de pesquisa e investigação que o autor realizou para a construção da narrativa.

Em *Vale Quanto Pesa* (1982), Silviano Santiago assume que a noção de originalidade de uma obra está ligada “à diferença que o texto dependente

consegue inaugurar”. É possível entender que tanto João Ubaldo Ribeiro quanto Ana Maria Gonçalves realizam um trabalho de pesquisa extenso e suas obras são contemporâneas de seu tempo (Agamben, 2009). João Ubaldo em seu contexto de publicação se vê diante de um Brasil pós-ditatorial que reflete toda uma herança coronelista desde seu suposto “descobrimento”. Quando Ana Gonçalves publica seu romance em 2006, as necessidades da época já são um pouco diferentes, muito embora ainda carreguemos as mesmas mazelas sociais que são também consequência de um entendimento unívoco e segregador da experiência histórico-social nacional.

Talvez a principal diferença tenha a ver com o fato de que o livro de Ubaldo ainda seja tomado como uma reflexão sobre a identidade nacional, ainda que considerada sobre o signo do fracasso. Nesse sentido, *Um Defeito de Cor* parece apostar na reconstrução de uma história mais inclusiva, que dá voz aos excluídos e que não tem a pretensão homogeneizante de refletir qualquer unidade em relação a uma história tão conflituosa como a do Brasil. Celeste Andrade e Thaise Silva em “*Viva o Povo Brasileiro: interface entre Literatura e História*” afirmam que:

Vemos, portanto, sob essa perspectiva, que Ubaldo utiliza o livro como veículo de reflexões sobre os problemas sociais do país “que cai nas mãos de quem está consciente da arbitrariedade e da injustiça e nada pode fazer [...] ou cai nas mãos de um leitor ágil politicamente, que por sua vez já conhece os problemas e fatos dramatizados” (Santiago, 1982: 9), transformando o texto em uma espécie de apoio incentivador ao desejo de justiça. (2005: 111)

Obras como as de Ubaldo Ribeiro e Gonçalves são uma forma de resgate que a literatura movimenta em prol de preencher essas lacunas deixadas pela história oficial. A exemplo da personagem Luiza Mahin, que ganhou vida através da literatura de Gonçalves, tendo em vista a ausência de comprovação acerca da sua existência concreta. Independente dessa “comprovação”, o poder de ressonância da figura de Luiza Mahin, e tudo o que ela representa simbolicamente para uma população substancialmente apagada, tornou-se bem maior que a prova material de um registro oficial. Luiza Mahin existiu, ainda que fragmentada, em diversas outras mulheres que não puderam contar suas histórias.

Pensando numa possível reflexão que compreenda as diferenças entre *Viva o Povo Brasileiro* e *Um Defeito de Cor*, começamos a ler Achille Mbembe e sua *Crítica da Razão Negra*. A leitura é densa e complexa já que a obra visa um empreendimento grandioso ao elaborar um percurso histórico-filosófico, que desafia o leitor a se debruçar sobre uma outra epistemologia e lógica de funcionamento do

mundo: desde as críticas ao colonialismo, a exploração da ideia do negro enquanto “outro” e das relações entre a lógica do capital e o racismo até a proposição do que o autor chama de afropolitanismo. Esse conceito pode nos ajudar a justificar a diferença que marca os trabalhos de Ana Gonçalves e de João Ubaldo, considerando sempre as especificidades de cada obra no que tange a seus contextos de produção e compromisso de cada autor. Ele define afropolitanismo enquanto:

[...] uma estilística, uma estética e uma certa poética do mundo. É uma maneira de ser no mundo que recusa, por princípio, toda forma de identidade vitimizadora, o que não significa que ela não tenha consciência das injustiças e da violência que a lei do mundo infringiu a esse continente e a seus habitantes. É igualmente uma tomada de posição política e cultural [...]. (Mbembe, 2015: 70)

Para Mbembe, como para Fanon, a noção de negro é uma categoria que significa “ser-outro”, que só significa a partir da existência do que seria o referencial, nesse caso, a branquitude. Ainda no início do livro ele afirma “o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital”. (2015: 21). É essa mesma ideologia que faz da África um “não-lugar”, sinônimo de atraso e miséria. Na visão desse pensador, a noção eurocêntrica de civilização que determina a construção da inferioridade negra, só começa a ser questionada quando há uma descolonização do pensamento, mas ainda assim persiste a compreensão de que o indivíduo negro deve ser encarado como perigoso.

Em *Um Defeito de Cor* é possível visualizar essa movimentação de independência de uma epistemologia branca e de uma linha do tempo narrada pelos colonizadores. Aí, poderíamos sugerir o afropolitanismo como uma chave de leitura da obra visto que tanto a história narrada quanto seu modo e contexto de produção opta por se distanciar da noção de negro enquanto “o outro” e colocá-lo como protagonista de sua história de uma forma que independe da branquitude. Num movimento sutil, Ana Maria Gonçalves subscreve a história de Kehinde numa malha que não se sustenta pelo racismo nem pelo branco, que aqui vira ainda menos que um antagonista, mas um coadjuvante. Kehinde vivencia inúmeras situações de barbárie e opta por não romantizá-las. Ao invés disso, privilegia a narração de suas atitudes de enfrentamento e das estratégias de sobrevivência e ascensão de vida.

Dessa forma, poderíamos entender que o projeto de Ubaldo Ribeiro pode ser lido como um primeiro movimento de deslocamento da visão homogeneizante sobre a história política e social da formação do país, sob a perspectiva da crítica ácida e da paródia: “Ribeiro opta por incorporar múltiplas visões

da nação brasileira, adotando uma perspectiva de confronto ideológico que o conduz a englobar diferentes discursos e desvendar os interesses que lhes são subjacentes” (Godet, 2014: 28).

Embora atento à diversidade recalcada pelas versões oficiais da história, a narrativa de Ubaldo ainda é pontuada pelos grandes eventos da história oficial do Brasil, e em muitos momentos da obra é possível perceber a pesquisa de fontes e documentos pelo autor. No trecho abaixo, Ubaldo de forma quase didática nomeia os instrumentos musicais utilizados nas noites de capoeira fazendo também uma pequena contextualização acerca daquele momento entre os negros ali presentes:

A orquestra dos negros também era outra agora. Não eram mais tamborins, eram ilus, arrumados em seus bilros de madeira como uma guarda armada; não eram mais os ganzás, eram os amelês, ornados, de contas e fitas; a cabaça se chamava aguê, o chocalho adjá, e o som da buzina agora era o da flauta afofiê; e o tambor rum e o grande tambor botocató, de fama guerreira, e mais todos os instrumentos que lembraram de suas terras ou de seus mais velhos, para construí-los aqui, pois que eram de muitas e muitas nações antes separadas, agora tendo de juntar os corpos, as línguas e crenças. (Ribeiro, 2009: 175)

A referência minuciosa aos instrumentos musicais, à situação da festa, neste episódio, indica uma atenção a elementos recalcados da cultura negra e uma crítica ao desprezo que sofriam as religiões de matriz africana por parte daqueles que gostariam de ter prestígio social se assemelhando aos costumes da branquitude. No entanto, é possível ler também certa confirmação de uma ideia estereotipada dos rituais religiosos, ainda que a intenção seja crítica e paródica, já que nos trechos abaixo é possível ver imagens recorrentes que povoam negativamente o imaginário em relação às crenças nas religiões de matriz africana:

[...] esses negros antes foliando no terreiro da capela e agora espalhados em pequenos grupos aqui e ali na capoeira. Eram mandingueiros, isso sim, feiticeiros da noite, gente mandraca que só ela, gente versada nas coisas da pedra cristalina, do poder das almas e das divindades trazidas da África nas piores condições e mal podendo sobreviver ali, gente capaz de com as plantas do mato infusar os mais terríveis filtros envenenados e os amavios mais irresistíveis, capaz de costurar e amarrar os espíritos por toda espécie de sortilégio, capaz de ver o futuro em toda sorte de presságio, capaz de conhecer o lado mágico de todas as coisas. (Ribeiro, 2009: 173)

Num tom satírico ele opta por não desmitificar, mas sim colocar ainda mais ênfase nas alegorias, significantes e rituais que – por desconhecimento – assombravam e ainda assombram boa parcela da sociedade brasileira:

No dia seguinte a qualquer festa na capoeira, mesmo se provocado pelo ar zombeteiro de algum preto ou pela cantiga murmurada entre dentes por alguma preta, fingia invariavelmente não ter ouvido os tambores e as celebrações, [...]. Quando uma vez amanheceu à sua porta uma arrumação de comidas amarelas e bichos sacrificados, ligada à soleira por uma trilha de farofa pontilhada de sangue, saiu pela janela, foi trabalhar tremendo e, apesar de ter batido muito nos cativos naquele dia, não conseguiu ocultar o medo e, na volta à casa, tropeçou numa raiz, caiu, quebrou um dente e destroncou o queixo, ficou praticamente sem poder falar e comer. Não dormiu nessa casa os sete dias que se seguiram, obrigou as que eram rezadeiras e as que não eram a benzer e exorcismar a soleira e o quarto de cama e de vez em quando salpica água benta no chão antes de dar o primeiro passo para fora. (Ribeiro, 2009: 174).

Já em *Um Defeito de Cor*, Ana Gonçalves faz a personagem contar uma história do lugar de quem vive a religião e os costumes, às vezes num tom didático, já em outras, sem muitas explicações, narra rituais e cita termos em iorubá que ajudam a personificar Kehinde e sua cultura:

O Baba Ogumfeditimi pediu a compreensão dos orixás e dos ancestrais por estarmos realizando a cerimônia depois de passados mais de nove dias do nascimento, e só mais tarde, em outra cerimônia, foi que entendi o que aconteceu logo em seguida. O Banjokô sorria e continuou sorrindo quando deveria ter chorado ao se molhar com as gotas de água que o Baba Ogumfeditimi jogou para o alto, sobre os dois. Ele devia ter chorado, pois o choro seria uma indicação de que tinha vindo para ficar. De acordo com o ditado iorubá, somente as coisas vivas podem produzir barulho, “e o fazem a sua maneira”. Todos ficaram quietos em silêncio por um longo tempo, talvez esperando que ele chorasse, a maioria de cabeça baixa, até que o Baba Ogumfeditimi continuou com o ritual, sussurrando no ouvido do meu filho o seu primeiro nome, ou *oruko*, que é um nome que ele poderia ter trazido do *Orum* neste caso chamados de nome *amutorunwa*, ou então ser dado de acordo com as condições em que ele tinha nascido, chamado de nome *abiso*, como era o caso de do Banjokô, um *abiku*. (Gonçalves, 2006: 204).

Uma diferença importante em relação à obra de Ribeiro é que no livro de Ana Gonçalves o relato da trajetória de vida de Kehinde não vem embalado por uma postura paródica, desconstrutora, mas afirmativa da construção de uma outra versão da história.

Faz toda a diferença o fato de o romance de Gonçalves se concentrar sobre o relato da vida de Kehinde, uma mulher negra africana. Dar a ela o papel de narradora e personagem principal é um primeiro gesto de legitimação para a reescrita da versão da história oficial que alijou das decisões as minorias. No livro, o leitor pode acompanhar tanto o cotidiano de um Brasil colonial, quanto as vicissitudes da maternidade. Os fatos históricos tematizados não são

os momentos históricos consagrados (privilegiados na narrativa de Ubaldo), mas movimentos que foram fundamentais para a consolidação de mudanças políticas importantes (como a independência do país), mas que quase desaparecem na versão da história oficial, como o levante dos Malês, por exemplo. No trecho abaixo Kehinde narra o contexto do fuzilamento dos muçurumins que foram apreendidos após o levante dos Malês:

Foi no dia quatorze de maio, e as autoridades fizeram questão de uma grande farfalhice, com os pretos seguindo a pé e algemados até o Campo da Pólvora, onde novas forcas tinham sido construídas. Mas elas não chegaram a ser usadas. Nenhum carrasco se apresentou, talvez por medo de represálias futuras ou por pena dos condenados, já que todos sabiam que eles não eram as pessoas mais importantes no planejamento da rebelião. As autoridades tinham até oferecido recompensa em dinheiro para quem se dispusesse a fazer os enforcamentos, e nem entre todos os presos encontraram alguém que achasse que valia a pena, e os quatro homens morreram fuzilados por uma tropa da guarda permanente. (Gonçalves, 2006: 545).

Nesse sentido, pensando na composição tecida para construção de *Viva o Povo Brasileiro*, é possível sugerir que o livro esteja situado num momento histórico que se preocupava ainda em delimitar um conceito contundente de nação brasileira, por isso se apresenta como uma crítica ao cenário vigente de pós-ditadura. Ao satirizar o silenciamento imposto às minorias (que em seu livro estão representadas pela noção de “povo brasileiro”) é possível compreender que Ubaldo escreve de um lugar que busca emitir uma crítica profunda acerca da formação da sociedade brasileira que culminou em tantos eventos sintomáticos que refletem esse peso da colonização. *Viva o Povo Brasileiro* conversa com alguns momentos de *Crítica da Razão Negra*, como por exemplo, quando João Ubaldo entende – ao propor uma crítica sobre construção da nacionalidade brasileira e as minúcias do racismo que moldou parte da nossa identidade nacional – que a violência colonial é uma rede, “um ponto de encontro de violências múltiplas, diversas, reiteradas, cumulativas” (Mbembe: 185) vividas tanto no plano do espírito como no “dos músculos, do sangue” (Fanon *apud* Mbembe: 285). Os reflexos apresentados em personagens-tipo como o negro Leléu e relações violentas protagonizadas por Perilo Ambrósio são questões pontuais levantadas pelo autor que demonstram sua atenção acerca da má herança colonial.

Ubaldo e Gonçalves demonstram compromissos diferentes para propostas similares. Ambas as obras, situadas em momentos históricos distintos, conversam entre si e são essenciais para uma leitura da sociedade brasileira ao

longo dos últimos séculos. Pensando ambos como romances que se valem de episódios históricos, conseguimos perceber o olhar dos autores que repensam um passado para sugerir novas enunciações de futuro. Ao citar *Viva o Povo Brasileiro* na bibliografia utilizada para a composição de *Um Defeito de Cor*, Gonçalves dá mostras de que tem consciência de que não parte do vazio, de que reconhece outras tentativas de desmistificação do “povo brasileiro”, mas ainda assim deseja (re)escrever uma história brasileira que mostra uma outra face dos eventos da história oficial que já conhecemos e que diz respeito também a uma história da qual conhecemos muito pouco. Talvez seja possível entender o romance de Ana Gonçalves como um “ato de identificação”, mas muito mais que isso, como dito por Mbembe: “trata-se de revelar a própria identidade, de torná-la pública. Mas revelar a identidade é também se reconhecer (autorreconhecimento), é saber quem se é e dizê-lo [...]. O ato de identificação é também uma afirmação de existência. “Eu sou’ significa, desde já, eu existo” (2015: 263).

Ao ponderarmos sobre os romances de Gonçalves e Ribeiro, percebemos que representam extensos trabalhos de pesquisa e manipulação de arquivos. Embora tenham sido publicados em séculos distintos – com cerca de 22 anos de diferença – sob perspectiva contemporânea, cada uma das obras assume o compromisso de desmontar e propor outras enunciações acerca do que conhecemos como história oficial do Brasil. Mas nos interessa observar também se o modo de fatura das obras e a recepção que obtiveram mantêm relações com o contexto em que foram produzidas e publicadas.

No final do século XX, o romance de Ubaldo parece ser uma espécie de saga que quer encerrar um tema problemático para os estudos literários: a relação entre a literatura e a identidade nacional. Já nos primeiros anos do século XXI, a narrativa de Gonçalves parece mais atenta a uma transformação social que afeta a literatura de “fora”, e que sugere um país que quer (re)construir para si uma outra história.

## Referências bibliográficas

- Andrade, C. M. P., & da Silva, T. A. (2015). “*Viva o Povo Brasileiro*: interface entre Literatura e História”. *Litterata: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões*, 5(2).
- Cunha, E. L. (2007). “*Viva o Povo Brasileiro*: História e Imaginário”. *Portuguese Cultural Studies*, 1(1), 3.

- Gonçalves, A. M. (2006). *Um Defeito de Cor*. Rio de Janeiro: Record.
- Miranda, F. R. (2019). *Corpo de Romances de Autoras Negras (1885-2006): Posse da História e Colonialidade Nacional Confrontada* (Dissertação de Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Miranda, F. R., & Oliveira, M. A. C. (2020). *Ana Maria Gonçalves: Cartografia Crítica*. Brasília: Edições Carolina.
- Mbembe, A. (2018). *Crítica da Razão Negra* (S. Nascimento, Trans.). N-1 edições.
- Olivieri-Godet, R. (2014). *Viva o Povo Brasileiro: a Ficção de uma Nação Plural*. É Realizações Editora.
- Santiago, S. (1979). *Vale quanto Pesa (A Ficção Brasileira Modernista)*. *Discurso*, (10). <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1979.37865>.



O FEITIÇO DA ILHA DO PAVÃO, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO: MAIS DO QUE ILHA, UM ARQUIPÉLAGO DE IDENTIDADES EM CONFLITO

O Feitiço da Ilha do Pavão, *de João Ubaldo Ribeiro: más que una isla, un archipiélago de identidades en conflicto*

O Feitiço da Ilha do Pavão, *by João Ubaldo Ribeiro: not only an Island, but an Archipelago of Conflicted Identities*

Marcia REGINA SCHWERTNER

*Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*  
marcia454rs@gmail.com

RESUMO: A ilha como um microcosmo de poder no qual opressor e oprimido alternam vozes, reescrevendo uma história de marginalização ainda não suficientemente reconhecida. Esse é o tema central da leitura aqui efetuada do romance *O Feitiço da Ilha do Pavão*, de João Ubaldo Ribeiro. As pesquisas teóricas abarcaram estruturas literárias e questões de teor sociológico e histórico referentes à construção identitária brasileira. Nesse contexto, observou-se o modo como a ironia e a sátira, ao ponto mesmo da carnavalização, unem-se na obra como instrumentos de denúncia social, expondo contradições e conflitos do processo de miscigenação durante o período do Brasil colônia. Um desequilíbrio cultural e econômico, que se mantém, ainda que em novos formatos, após a independência do país.

*Palavras-chave:* Brasil, identidade, João Ubaldo Ribeiro, literatura, memória.

RESUMEN: La isla como microcosmos de poder en el que opresores y oprimidos alternan sus voces, reescribiendo una historia de marginación aún no suficientemente reconocida. Este es el tema central de la lectura de la novela *O Feitiço da Ilha do Pavão*, de João Ubaldo Ribeiro. La investigación teórica abarcó estructuras literarias y cuestiones de contenido sociológico e histórico relacionadas con la construcción de la identidad brasileña. En este contexto, se observó cómo la ironía y la sátira, incluso hasta la carnavalización, se unen como instrumentos de denuncia social, exponiendo contradicciones y conflictos del proceso de mestizaje durante el período colonial de Brasil. Un desequilibrio cultural y económico que permanece, aunque en nuevos formatos, tras la independencia del país.

*Palabras clave:* Brasil, identidad, João Ubaldo Ribeiro, literatura, memoria.

ABSTRACT: The island as a power microcosm in which oppressor and oppressed voices alternate, rewriting a history of marginalization, that is still not sufficiently acknowledged: this is the central subject of this reading for the novel *O Feitiço da Ilha do Pavão*, by João Ubaldo Ribeiro. The theoretical research covered literary structures and matters of sociological and historical content regarding the construction of Brazilian identity. It observes the way irony and satire, to the point of carnivalization, are united in this work as instruments of social denunciation, exposing contradictions and conflicts of the process of miscegenation during Brazil's colonial period. A cultural and economic unbalance that continues, though in new shapes, after the country's independence.

*Key words:* Brazil, identity, João Ubaldo Ribeiro, literature, memory.

Contar histórias integra a nossa essência, e a linha que divide a realidade vivenciada daquela que poderia ter ocorrido é muito tênue. Por ela, transita a literatura. Não é uma linha que atua como um muro concreto e diferenciador; pelo contrário, é amparo, pilar, rede de apoio, é ferramenta que constrói e remédio que cura. Somos, todos, resultados dessas narrativas que nos contam e que, entrelaçadas, acompanham a passagem do tempo, são infância e idade adulta e são, também, nossa velhice, por vezes carregada de solidão, por vezes plena de afetividade. As vozes que ouvimos, aliadas a outras vozes, novamente ou ainda entrelaçadas, constituem-se pele identitária, pessoal e coletiva. Sendo pele, esta não será rígida e impermeável, mas porosa; rica em nuances, terá diferentes texturas, que crescem em força e beleza conforme maior for a sua diversidade.

Uma diversidade que é tema central do romance *O Feitiço da Ilha do Pavão*. João Ubaldo Ribeiro, em especial após a publicação de *Viva o Povo Brasileiro*, no ano de 1984, é reconhecido pelas reflexões que suas obras provocam acerca da formação e da história de seu país, das origens sociais, étnicas, geográficas e culturais do povo do Brasil. *O Feitiço da Ilha do Pavão* se insere nessa linha, mesmo quando parece reforçar versões históricas oficialmente aceitas, carrega-se de uma ironia subjacente que corrói tais narrativas, servindo de contraponto e permitindo olhares diferenciados.

Espécie de epopeia construída coletivamente pelos seus habitantes, concebe-se como instrumento de um repensar lúdico, utilizando elementos da sátira e da carnavalização como método de aprendizagem. Dessa forma, abrem-se perspectivas que obrigam a um repensar contínuo, a um questionamento sobre os caminhos que, como povo e como nação, o país escolheu seguir: “Os que não conseguem suportar pensar nela creem, ou sabem, que lá encontrarão todos os seus medos materializados e empenhados em apossá-los como matilhas de cães enraivecidos” (Ribeiro, 2011: 8). Ao levantar indagações acerca das raízes culturais brasileiras, o autor concede espaço e voz a grupos até então vistos como à margem, incorporados em disputas de poder, mas não realmente sujeitos nessas disputas.

A obra, sendo texto ficcional, configura-se como um microcosmo de poder, é exposição e memória, abarca uma pluralidade de narrativas que se diversificam, denunciando a falácia de uma história demasiado coesa ou verdade única. Acercando-se de características que relembram romances de cunho histórico, opta, no entretanto, por um recontar a partir de novas raízes, subvertendo o discurso histórico oficial e se distanciando do louvor a eventos ou heróis de contornos reconhecidos e já consagrados. Para pisar nas praias da ilha do Pavão, o que se exige é coragem, pois é durante a noite, em meio às próprias sombras, que a ilha se mostra a uns poucos perspicazes e escolhidos:

De noite, se os ventos invernais estão açulando as ondas, as estrelas se extinguem, a Lua deixa de existir e o horizonte se encafua para sempre no ventre do negrume, as escarpas da ilha do Pavão por vezes assomam à proa de embarcações como uma aparição formidável, da qual não se conhece navegante que não haja fugido, dela passando a abrigar a mais acovardada das memórias. (Ribeiro, 2011: 8)

Por vezes, o historiador, como o romancista, percebe-se em um trabalho de busca arqueológica por sinais, pegadas, vestígios, em seu afã para que relatos soterrados retornem, reconstruindo diferentes versões acerca de um mesmo recontar (Assmann, 2011; Ricoeur, 2007).

Nesse contexto, a escrita ficcional é palavra partícipe da memória de um povo. E memória é identidade, é o conjunto de nossas memórias o que nos torna sujeitos, nos individualiza como seres sempre em transição, como sublinha o pesquisador português Eduardo Lourenço (1988: 9): “Sujeito, quer dizer, *memória*, reatualização incessante do que somos hoje ou queremos ser amanhã. A esse título, também a identidade, mesmo a do indivíduo, não é mero dado mas construção e invenção de si”. São singularidades privadas que permitem leituras de teor similar em termos de composição imagética da identidade nacional: “Para o indivíduo, o grupo, a nação, a questão de *identidade* é permanente e se confunde com a da sua mera existência, a qual não é nunca um *puro dado*, adquirido de uma vez por todas” (Lourenço, 1988: 9).

Enfatizando a conexão existente entre a percepção individual e coletiva, Paul Ricoeur (2000) alerta para o modo como a formação da memória coletiva passa por todo um processo de contínua remodelação, no qual inserções e ocultamentos se mostram não poucas vezes aspectos essenciais do que permanece, do que é percebido e difundido como realidade ou, mesmo, verdade histórica. O filósofo francês se refere em sua obra ao conceito de memória exercitada, menciona usos e manipulações, objetivos e subjetividades, nos adverte para a forma como sua elaboração ocorre posteriormente, por um indivíduo, situação política ou contexto cultural que não são mais os do fato original.

Antônio Esteves atesta a importância da literatura nessa conjunção entre verdades objetivas e subjetividades inerentes à reconstrução de eventos nacionais, afirmando que, se é inegável a existência de diferenciações entre a verdade literária e a verdade histórica, a narrativa literária se evidencia como fundamental, pois “embora recheada de mentiras – e talvez por isso mesmo –, a literatura conta histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode contar” (Esteves, 2010: 20). Reforça-se, assim, a importância da diversidade de testemunhos, percepções, pontos de vista, da necessidade de um constante repensar e de novos olhares cada vez mais amplos e abrangentes. A reflexão consciente envolve fatos, emoções e releituras.

Ainda que situada em algum ponto do recôncavo baiano, a ilha não se apresenta como geografia real, é espaço produzido ficcionalmente. Seu desenho carrega linhas nas quais a intenção do autor modela formato, tamanho, proporções e vivências. Como resultado, encontramos no texto um plano de fundo que ultrapassa sua conotação como “lugar”, torna-se mais do que um mero conjunto de coordenadas físicas, e passa a se conceber por sua significação, é agora “espaço” no sentido a ele concedido por Michel de Certeau (2014),

lugar praticado, pleno de relações, caracteriza-se pelo movimento e assume seu direito de ser relato.

A opção de João Ubaldo Ribeiro de inserir sua história no espaço de uma ilha garantiu um crescimento imagético-discursivo. Conforme afirma Alexandre Corrêa em seus estudos acerca de diversidade e transculturação nas Américas, “a questão da insularidade e das águas serve de metáfora, a ideia de espaço por onde os processos de hibridização banhariam todas as ilhas culturais do grande arquipélago chamado América” (Corrêa, 2007: 68). Dessa forma, definições geográficas complexificam a questão, revelam-se como segurança, hibridismo ou fuga e permitem maiores nuances interpretativas. Assinala-se novamente, aqui, a junção entre individual e coletivo: “É como se a carga simbólica do espaço conectasse sócio-culturalmente suas unidades [...]. Por mais distinta que possa ser cada uma das ilhas, seu conjunto produz um efeito simbólico que metaforiza o coletivo” (Corrêa, 2007: 69).

Em termos temporais, o romance abarca períodos anteriores à independência brasileira: política, econômica e culturalmente, os moradores da região se reconhecem como em uma posição de colônia portuguesa. Das páginas da obra, ressurge a sociedade colonial, em uma junção de culturas tensa que sintetiza uma formação pluralizada do povo brasileiro. O heterogêneo se registra não só na multiplicidade de etnias, tribos ou nações. Como bem o observa a pesquisadora brasileira Denise Santos (2011), distintos polos de hierarquização ressaltam-se em especial na fala das personagens: no discurso que assumem, na palavra que expressam, alternam-se vozes, oprimidos e opressores desnudam um Brasil carregado de conflitos, negacionismos e contradições.

São processos textuais, recursos e técnicas de escritura estruturados em um contexto semântico delineado fortemente pela ironia, transformada em palavra que antecipa reviravoltas, ridiculariza, acarreta o riso e o espanto, provoca a reflexão, exige do leitor um olhar capaz de perceber a pluralidade de que somos feitos, a grandeza dessa pluralidade e, igualmente, as responsabilidades dela decorrentes.

As variações linguísticas acompanham essa quase farsa de costumes, demarcam posições sociais individuais ou de determinados grupos de personagens, recriando um universo complexo que evidencia conceitos e preconceitos ainda parte da sociedade contemporânea. Já a carnavalização, no sentido a ela atribuído por Bakhtin (2010), quebra a solidez de padrões cristalizados pelo tempo, o estranhamento e o riso instigam a busca por respostas alternativas e provocam novos questionamentos. Igualmente, intertextualidades recorrentes apontam

para outras leituras e interpretações, intermediando um imaginário entre o erudito e o popular marcado ainda por atemporalidades e questões de teor mítico.

O livro de João Ubaldo Ribeiro se estrutura a partir de três eixos principais interligados como esboços de três etnias basilares da concepção identitária brasileira: o branco, o índio e o negro. No retrato elaborado pelo autor, enfatiza-se a desarmonia, as marcas são de um enfrentamento de teor amplo e continuado. Contraditoriamente, a identidade nacional reproduzida implica uma aposta na pluralidade, as personagens elevam suas vozes e exigem reconhecimento, desnudam cotidianos de escassez e violência, manifestam-se de modo contundente contra o obscurecimento sofrido nas narrativas historiográficas oficiais.

O primeiro eixo, a Batalha do Borra Bota, é protagonizado por Tantanhengá, ou Balduíno Galo Mau, nome português pelo qual também é conhecido o índio tupinambá. É da fala e das ações do índio que brotam as denúncias mais contundentes sobre a falsidade moral, política e religiosa dos brancos que dominam os vilarejos locais: “Não se enganava Balduíno quanto à hostilidade, ditada pelo medo, daqueles vários moradores [...] era que os índios [...] podiam contar o que presenciavam em toda a vila” (Ribeiro, 2011: 31).

Sob a liderança de Tantanhengá, modificam-se rumos que se vislumbravam como massacre: “a peleja já se antevia na palidez das feições, na gravidade dos semblantes e na aparência pejada exibida por tudo o que se olhava ou tocava” (Ribeiro, 2011: 42). O índio não surge como figura de feições europeias; seus contornos, estratégias e artimanhas o aproximam antes do anti-herói modernista ou pícaro, marginalizado socialmente, porém de valor inestimável em meio a uma situação opressiva na qual a sobrevivência exige atitude, coragem, perspicácia e conscientização (Lacowicz, 2012).

O segundo eixo se centra no desejo e nas dificuldades de realização do desejo sexual entre o branco Io Pepeu e a negra Crescência. Quebra-se, aqui, a imagem do homem dominador e da submissão feminina, na medida em que a expectativa de concretização do ato sexual pelo rapaz depende da palavra a ser pronunciada pela mulher. Subverte-se a lógica e o imaginário referente à sexualidade, em especial durante o período retratado: “Nunca o tratou mal, nunca lhe apareceu de calundu, nunca lhe negou nada, somente negou as palavras” (Ribeiro, 2011: 21). Indagada sobre a causa da recusa, a resposta vem plena de um significado libertador: “‘Porque não quero’, retrucou ela, ‘porque se vosmecê tem o querer de me trazer aqui [...] resta o meu querer de não dizer o que eu não tenho vontade’” (Ribeiro, 2011: 21).

No decorrer da história, é Crescência quem ganha maior significado. A personagem adquire conhecimento e poder, tornando-se, ao final, guardiã do segredo e da magia da ilha. Crescência absorve o saber português, a palavra escrita, transformando-a em elemento de resistência que se incorpora ao universo mítico. Nela, a natureza física, corpo e geografia, agregam-se ao conhecimento ancestral, à experiência presente e aos futuros em aberto.

Fundem-se espaços e temporalidades, constituindo um terceiro pilar da história, integrado pela luta de Crescência, de Ana Carocha, a degredada, do alemão Hans Flussufere, condenado e foragido da Inquisição, e do Capitão Baltazar Nuno Feitosa, mais conhecido pela alcunha de Capitão Cavalo. Juntos, os quatro decifram o segredo da toca do tempo e agem no sentido de impedir o retorno da sociedade local à escravidão e ao sistema opressivo e hierarquizado da época.

O Capitão Cavalo, inclusive, é quem possibilita aos habitantes da ilha vivências distintas do período do Brasil colonial. Oriundo de uma família com recursos financeiros, conheceu a pirataria, o contrabando, vislumbrou a miséria, a fome e a violência que marcavam a Europa. Após a morte da esposa, opta por não repetir em sua sesmaria o modelo civilizatório europeu, liberta os trabalhadores da fazenda e fortalece a economia local.

A presença, na ilha, de um quilombo no qual negros são também donos de escravizados alerta para um cenário de caráter subversivo: “Porque de fato o quilombo de Mani Banto é quilombo, mas não de negros fugidos” (Ribeiro, 2011: 62). Aparentemente adotando valores do grupo opressor, a comunidade quilombola da ilha do Pavão se torna exposição do contraditório e instrumento de resistência. Como o destaca Corrêa (2007: 78) “No quilombo de Ubaldo, todavia, tudo é diferente, é carnavalizado: a começar pelo rei, pavoneado e exagerado”. A carnavalização se manifesta pelo caricato e pelo grotesco, em um quadro provocativo que se concretiza nessa hierarquia que não se extingue, que se inverte, impedindo a invisibilização ou a indiferença: “Há um evidente estranhamento, causado pela caracterização excessiva de uma figura negra que surge assumidamente despótica” (Corrêa, 2007: 78).

O quilombo de Mani Banto, D. Afonso Jorge II, foi fundado por negros vindos das beiras do rio Congo e se estrutura em um sistema de reis e hierarquias similar ao europeu, reavivando, na comunidade branca da vila central, saudosismos e o desejo de retomada de valores e hábitos característicos de uma sociedade de domínio colonial. São discussões éticas que expõem disputas entre grupos favoráveis e contrários à escravidão, acirram

a perseguição à comunidade indígena e atestam a corrupção e a dupla moralidade vigente.

O quilombo realça, também, diferenças entre os grupos africanos trazidos ao Brasil. A África, no livro, mostra-se múltipla, não é percebida como um bloco coeso. E reconhecer essa diversidade, por si só, já é um marco que valoriza e acresce importância ao texto de João Ubaldo Ribeiro: “Não se tratava de um povo, mas de uma multiplicidade de etnias, nações, línguas, culturas” (Prandi, 2000: 52).

A partir de uma construção textual apoiada nesses três pilares narrativos, propicia-se o encontro com visões de mundo diversificadas. São distintas percepções que se sobressaem no modo como a ilha é definida pelos que nela habitam: para os índios, é a possibilidade de coexistência entre costumes ancestrais e os adquiridos no contato com a vida urbana; para os escravizados e libertos, a esperança de um lugar de refúgio e recomeço; para a elite governamental, militar, política e religiosa, o que se ressalta é a anarquia, a quebra de valores, o medo da perda de um poder exercido de forma autoritária e opressora.

No romance, o enfrentamento central, a Batalha do Borra Bota, ocorre após decisão do conselho da principal vila da ilha, a de São João Esmoler do Mar do Pavão, de decretar a expulsão dos índios do espaço urbano e seu retorno ao interior das matas. A justificativa oficial seria a de que esses “mostravam-se invariavelmente infensos ao mais elementar ensinamento, quer da cristandade, quer da urbanidade” (Ribeiro, 2011: 29). Como afirmam as autoridades locais, os índios se embriagavam em público, andavam nus e não cumpriam as ordens de trabalho recebidas, o que ofenderia a moralidade e os bons costumes da população branca da vila. Justificativa falsa, como o sabem bem os envolvidos, pois vinganças políticas, benefícios particulares e objetivos nada éticos embasam a decisão governamental.

Assim, instaura-se o confronto. Já ambientados com o conforto da vida urbana e sob a liderança de Tantanhengá, Balduíno Galo Mau, os índios se recusam a cumprir a ordem recebida: “– Índio não volta pro mato! – gritou Balduíno [...] – Se mato é coisa boa, branco ia pro mato! Branco só quer coisa boa! Por que branco não vai pro mato?” (Ribeiro, 2011: 28). Frente a ameaças de intervenção militar, Tantanhengá resolve o problema colocando ervas laxantes nas bebidas dos soldados e na água de algumas das casas dos principais mandatários da região, inviabilizando qualquer demonstração de força ou orgulho por parte dos militares.

Em *O Feitiço da Ilha do Pavão*, é a figura do índio a que mais se destaca na leitura. Um índio não condizente com a imagem do “bom selvagem” da época

romântica e igualmente distinto da violência ou inferioridade cultural com que até pouco tempo era descrito em comparações com o homem europeu. No romance de João Ubaldo Ribeiro, ele é um sobrevivente, visto sem paternalismos ou infantilizações. A descrição de Tantanhengá frisa bem esse aspecto:

[...] índio tupinambá muito do péssimo no ver da maioria, homem de alto valor no ver de Iô Pepeu, rastejador mestre, doutor dos matos, amigo de todas as ervas, conhecedor de todos os bichos, íntimo de todas as árvores, velhaco como toda a mascataria levantina, matreiro como oitocentos curupiras, mentiroso como um frade viajante, o maior entendido em aguardente de cana de que se tem notícia, do fabrico ao desfrute – e a única coisa que lhe falta é saber falar direito língua batizada, mas há quem afirme que é fingimento. (Ribeiro, 2011: 23)

A cultura indígena, marginalizada e modificada com a chegada dos europeus, assimila novos valores e hábitos de vida; contudo, observa-se mais do que a mera absorção da cultura eurocêntrica, a batalha travada é vencida pelo uso de ervas e estratégias que integram o conhecimento indígena e não por meio do uso de fuzis e armas que caracterizam o branco europeu. É o conhecimento de ervas locais o que impede o massacre pretendido pelos militares. O índio subverte, traz a natureza para o campo de batalha e alcança uma vitória efetiva, agora em uma nova conjuntura, marcada pela vivência urbana. O conhecimento indígena se torna estratégia de luta e ridiculariza a pompa e solenidade do colonizador.

Após o embate, passam a circular duas versões do ocorrido: para os índios, será a Batalha do Borra Bota; para os órgãos governamentais, será conhecido como a Sedição Silvícola. A vitória e a honra da batalha serão de um ou de outro lado, dependendo do grupo a efetuar o relato: “A correta narração dos acontecimentos conhecidos por uns como a Sedição Silvícola e pelo populacho como a batalha do Borra Bota depende da escolha de uma dessas duas designações” (Ribeiro, 2011: 42). Uma escolha que enfrenta discussões acirradas, pois é “lide espinhosa entre as que mais o forem, pois ambas contam com ardidos defensores e se amparam em abalizadas perquirições” (Ribeiro, 2011: 42).

Problematizam-se, aqui, a partir de um texto ficcional, a manipulação e parcialidade dos registros historiográficos oficiais, responsáveis pelo silenciamento das vozes de uma parcela significativa da população brasileira: “Apagam-se, assim, os traços do passado, eliminando da história os assassinatos, as traições, a perversidade utilizada para se alcançar o poder” (Dalcastagne, 2001: 484). Esse processo de adulteração identitária foi particularmente destrutivo no referente aos grupos escravizados trazidos ao país: “Elimina-se ainda qualquer

lembança da mestiçagem original – e nossa elite passa a ser branca, honesta, religiosa e com bons costumes; além, é claro, de culturalmente preparada para assumir o comando, ontem, agora e sempre” (Dalcastagne, 2001: 484).

Encaixa-se nesse ponto a escolha de João Ubaldo Ribeiro por um narrador em terceira pessoa que, observador onisciente, abarca em sua linguagem distintas nuances e acompanha as falas das personagens, ora reforçando opiniões, ora manifestando um tom caricato que serve de alerta. Em alguns momentos, inclusive, assume um discurso indireto no qual se apossa da fala das personagens, entremeando mais firmemente a rede de recursos técnicos e semânticos e o conteúdo de subversão que está a produzir. Essa questão é destacada por Lacowicz (2012: 59) em sua análise sobre o livro: “O modo de pensar do personagem, ao se enleiar pela fala do narrador, acarreta numa construção dialógica, pela qual se encarna uma nova perspectiva e também por onde se destila a ironia do narrador”.

João Ubaldo Ribeiro se utiliza, nesse processo, de uma escrita carnalizada, enfatizada pela ironia, ridicularização, exagero e humor. Diálogos marcados pela oralidade se aliam a estruturas frasais complexas; realidade e sobrenatural convivem rotineiramente; história e ficção se afirmam como mais do que vivência e palavra. Como resultado, a impossibilidade da indiferença, obrigando o leitor a refletir sobre sua história, inserida agora não apenas na história do país, porém em um contexto “maior da mestiçagem latinoamericana, extrapolando as fronteiras nacionais, demonstrando que aqui também a mescla cultural promoveu um enriquecimento cultural ainda não explorado” (Lacowicz, 2012: 73).

Há no livro, uma associação entre fatos reais e ficcionais, entre o que aconteceu e o que poderia ter acontecido, redefinindo alternativas. Dessa forma, recursos de escrita ficcional, entre os quais a ironia, a sátira e a carnavalização exercem um papel preponderante, viabilizam que grupos marginalizados pela história oficial reclamem por controle e relatem versões, identidades e culturas próprias, adaptando-se, em muitas situações, conforme necessário para suas sobrevivências, mas mantendo uma luta contínua pela ocupação de espaços e de poder.

Por meio de uma elaboração textual e de conteúdo que exige acompanhamento crítico para que sua leitura não se encaminhe rumo à aceitação de tipos e estereótipos, João Ubaldo Ribeiro denuncia a hipocrisia de paternalismos, sexualidades e cotidianos que, apropriando-se de expressões como civilizado, intelectual, moralidade e urbanidade, não passam de subjugação, cobiça e controle. Paralelamente, relata outras perspectivas, como as almejadas pelo

Capitão Cavallo, com a libertação dos escravizados e a convivência mais pacífica entre brancos, negros e indígenas.

O romance se configura, assim, ferramenta de crítica, participa ativamente do debate acerca da formação nacional brasileira. Há um afastamento intencional do hibridismo étnico harmonioso, o cenário de miscigenação explorado pelo autor acentua o desequilíbrio e os confrontos que marcaram – e claramente ainda marcam – o país. O humor se alia a um vocabulário no qual o dialeto, as línguas originais de outros grupos linguísticos e a língua erudita portuguesa, ao ponto quase do barroco, mesclam-se de modo contínuo, provocando um estranhamento necessário e produtivo, capaz de retirar o leitor de sua zona de conforto, gerando consciência histórica e identitária.

A ilha do Pavão emerge como espaço de ambiguidades, é conflito, mas também busca do diálogo capaz de viabilizar o contato com o outro e a permanência. As etnias que surgem se individualizam como ilhas rodeadas pelo mar; contudo, pertencentes a um arquipélago, tornam-se um todo maior, expandem a capacidade de movimento, são ponte e interação. Há variadas geografias e narrações que se multiplicam. A água que cerca é cultura que flui.

## Referências bibliográficas

- Assmann, Aleida (2011). *Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Bakhtin, Mikhail (2010). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo, SP: Hucitec.
- Certeau, Michel de (2014). *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Corrêa, Alexandre (2007). *Metáforas do Arquipélago: Diversidade e Transculturação nas Américas* (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, PE.
- Dalcastagne, Regina (2001) “Da senzala ao cortiço - história e literatura em Aluísio Azevedo e João Ubaldo Ribeiro”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, SP, 42, 483-494.
- Esteves, Antônio (2010). *O Romance Histórico Brasileiro Contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo, SP: Editora da Unesp.
- Lacowicz, Stanis David (2012). *Mitos Hispânicos no Romance Histórico Brasileiro: uma Leitura de O Cbalaça (1994) e de O Feitiço da Ilha do Pavão (1997)* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual Paulista, SP.
- Lourenço, Eduardo (1988). *Nós e a Europa ou as Duas Razões*. Lisboa: IN-CM.

- Prandi, Reginaldo (2000). "De Africano a Afro-Brasileiro: Etnia, Identidade, Religião". *Revista da USP*, São Paulo, 46, pp. 52-65.
- Ribeiro, João Ubaldo (1984). *Viva o Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- Ribeiro, João Ubaldo (2011). *O Feitiço da Ilha do Pavão*. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva.
- Ricoeur, Paul (2007). *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Santos, Denise (2011). "O Vocabulário Culto em *O Feitiço da Ilha do Pavão*, de João Ubaldo Ribeiro. *Matraga*. Rio de Janeiro, 18, 200-219.

EROTISMO E IRONÍA EN *A CASA DOS BUDAS DITOSOS*,  
DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

*Erotismo e Ironia em A Casa dos Budas Ditosos,*  
*de João Ubaldo Ribeiro*

*Eroticism and Irony in A Casa dos Budas Ditosos,*  
*by João Ubaldo Ribeiro*

María Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ

*Universidad de Extremadura*  
milopez@unex.es

RESUMEN: *A Casa dos Budas Ditosos* (1999) es una novela singular de João Ubaldo Ribeiro por el tema sexual y por la manera de tratarlo mediante la ironía. En este trabajo se estudia la implicación de la ironía en los narradores y en la reflexión metaliteraria. Además, se analizan dos tipos de instrumentos retóricos para llevarla a cabo: las figuras y las técnicas de argumentación. De este análisis se deduce que existen varias posibilidades de interpretación de la novela: es un ejercicio lúdico ofrecido al lector, un reto del escritor que abandona prejuicios al desarrollar un asunto erótico y una crítica a las convenciones sociales.

*Palabras clave:* Ubaldo Ribeiro, novela erótica, ironía, interpretación múltiple.

RESUMO: *A Casa dos Budas Ditosos* (1999) é um romance singular de João Ubaldo Ribeiro, pelo tema sexual e pela forma como é tratado através da ironia. Este artigo estuda a implicação da ironia nos narradores e na reflexão metaliterária. Além disso, analisam-se dois tipos de instrumentos retóricos:

os números e as técnicas de argumentação. Desta análise deduz-se que existem várias interpretações possíveis do romance: é um exercício lúdico oferecido ao leitor, um desafio do escritor que abandona os preconceitos ao desenvolver um tema erótico e uma crítica às convenções sociais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ubaldo Ribeiro, romance erótico, ironia, interpretação múltipla.

**ABSTRACT:** *A Casa dos Budas Ditosos* (1999) is a singular novel by João Ubaldo Ribeiro because of its sexual theme and the way it is treated through irony. This paper studies the implication of irony in narrators and in metaliterary reflection. In addition, two types of rhetorical instruments are analysed: the figures and the techniques of argumentation. From this analysis it can be deduced that there are several possible interpretations of the novel: it is a playful exercise offered to the reader, a challenge to the writer who abandons prejudices by developing an erotic theme and a critique of social conventions.

*Key words:* Ubaldo Ribeiro, erotic novel, irony, multiple interpretation.

## 1. Introdução

*A Casa dos Budas Ditosos* es una novela singular de João Ubaldo Ribeiro, por el tema sexual y por la manera de abordarlo poniendo en tela de juicio, mediante una ironía que permea distintos estratos de la narración, las relaciones plasmadas, algunas tan discutidas como el incesto y el bestialismo<sup>1</sup>. Cuando sale a la luz en 1999 en Brasil, el autor es ya una figura reconocida de las letras, pues llevaba más de veinte años publicando novelas, cuentos, crónicas, ensayos y literatura infantil y juvenil. Especialmente con sus novelas *Setembro não tem Sentido* (1968), (1968), *Sargento Getúlio* (1971) y *Viva o Povo Brasileiro* (1984), se había adentrado en la identidad brasileña. Su reputación de hombre erudito, escritor intelectual y comprometido, se debía, según la crítica más propensa a enfatizar la vertiente social, a que «sus novelas fueron concebidas como una manera de dar testimonio de los padecimientos sociales, de legarles a sus lectores la conciencia de subdesarrollo del país colonizado» (Antunes Conceição, 2011). Además, en 1994 ingresó en la Academia Brasileira de

<sup>1</sup> En adelante, las citas de *A Casa dos Budas Ditosos* corresponde a la edición constatada en las referencias bibliográficas: Ubaldo Ribeiro, 1999. Solo se consigna la página citada.

Letras, algo que confirmó un prestigio también aureolado con importantes premios, como el Jabuti en 1972 y en 1984.

Con estos antecedentes y en este contexto, Ubaldo Ribeiro se atreve a publicar la novelita erótica en Brasil en el ocaso del siglo xx, por encargo de la editorial Objetiva para la serie Plenos Pecados, compuesta por volúmenes dedicados a distintas faltas. A él le correspondió la lujuria, mientras que Luis Fernando Verissimo se encargó de la gula en *O Clube dos Anjos*, José Roberto Torero hizo lo propio con la ira en *Xadrez, Truco e Outras Guerras*, Zuenir Ventura desarrolló la envidia en *Mal secreto*, Ariel Dorfman abordó la cólera en *Terapia*, João Gilberto Noll trató la pereza en *Canoas e Marolas* y Tomás Eloy Martínez se ocupó de la soberbia en *O Voo da Rainha*. En España la novela *galante* de Ubaldo Ribeiro, traducida por Beatriz de Moura con un título literal *La casa de los budas dichosos* —algo que no sucedió en francés, idioma en que se optó por *Ô luxure*—, se integró en la colección de Tusquets Editores «La sonrisa vertical» de marcado tinte erótico, sello que agavilló ciento cincuenta y tres volúmenes desde 1977 con *La historia y gloriosa bazaña del cipote de Archidona* de Camilo José Cela, iniciadora de la serie, hasta 2014 con *Mira lo que tengo* de José María Valtueña como broche. La colección combinaba libros actuales como los citados y el famoso de Almudena Grandes *Las edades de Lulú* con obras clásicas sobre la materia del Marqués de Sade, Pierre Choderlos de Laclos, Pierre Louys, George Bataille, etc.

La difusión del *A Casa dos Budas Ditosos*, no exenta de controversia desde posiciones moralistas, propició que en 2004 Domingos Oliveira la adaptara al teatro en un monólogo interpretado por Fernanda Torres que se mantuvo más de una década en cartel y que recuerda lo sucedido en España con *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes, también un monólogo en boca femenina, pero publicado más de tres décadas antes. No obstante, el éxito se ha imbricado con la polémica, dando lugar a situaciones curiosas. El 25 de abril de 2009, diez años después de su primera edición, un titular del diario portugués *Expresso* anotaba: «Supermercados do Grupo Auchan alegam que obra do escritor brasileiro vencedor do Prémio Camões é pornográfica» y reproducía un mensaje de la agencia de comunicación que representaba a la empresa: «Grupo Auchan nas suas insígnas Jumbo e Pão de Açúcar não vende productos do foro pornográfico (como sejam DVD, revistas, livros, etc.). O referido livro, em virtude da sua linguagem, enquadra-se neste conjunto de artigos. Daí não o comercializarmos» (Margato, 2009). Como réplica, la periodista que recoge la noticia indica que Nelson de Matos, el editor del libro, afirmaba que

numa carreira de 20 anos como editor da D. Quixote nunca lhe aconteceu un episódio como este, à excepção da censura de há dez anos da Auchan ao mesmo livro. E acrescenta: “Isto é uma vergonha para nós, portugueses, e uma deselegância das relações culturais entre Portugal e Brasil. Um júri de conceituados intelectuais portugueses e brasileiros deu au autor o Prémio Camões da nossa língua”. O prémio foi, de resto, entregue pelo ministro da Cultura português. Isto acontece quando a Feira do Livro, que abre no dia 30, é dedicada ao Brasil. (Margato, 2009)

La realidad supera la ficción (García Márquez *dixit*) y la ironía ejercida por Ubaldo Ribeiro con su libro cobra incluso efectos prácticos. A mi entender, con *A Casa dos Budas Ditosos* el autor toma el guante lanzado por la editorial y se atreve con un tema escabroso, rompiendo las expectativas de los lectores y optando en primera instancia por la diversión y el humor, como Cervantes en el *Quijote*, aunque estos contribuyan a «deconstruir» planteamientos asentados. Bien mirado, la aceptación del encargo es plausible en un escritor polifacético que no hace ascos a modalidades no estrictamente delimitadas en la escritura grave. En *A Casa dos Budas Ditosos*, Ubaldo Ribeiro vuelve a la génesis de la novela, a esos bajtinianos orígenes bajos del género, porque subvierte lo esperable, convirtiendo el libertinaje en el asunto central de la narración en la estela de los relatos eróticos; no en vano cita a Choderlos de Laclos, autor de *Les liaisons dangereuses* (1782), como referente de la exquisitez de este tipo de escritura, y menciona obras eróticas más recientes, como *La grande séduction* de Ayme (1958)<sup>2</sup>. Además, el erotismo es ingrediente que sazona la literatura brasileña (desde Machado de Assis a su admirado Jorge Amado), pero no tanto su condición de materia principal del relato.

## 2. La ironía como elemento que vincula el contenido y las técnicas narrativas

Los dos planos mencionados de *A Casa dos Budas Ditosos*, esto es, la sexualidad como base de la historia y las técnicas narrativas desplegadas en el discurso están ensamblados por una ironía que, por otra parte, actúa también como bisagra entre las supuestas intenciones del autor y lo que entiende el lector. El estudioso Pere Ballart, en su monografía *Eironeia. La figuración irónica en el discurso*

<sup>2</sup> Con su habitual altivez, la protagonista señala respecto a su obra: “O título que eu ia botar era *Memórias de uma Libertina*, mas não vou mais botar, é bom gosto demais para esse povo que nunca leu Choderlos de Laclos, não vou desperdiçar, jogar pérolas aos porcos” (p. 20). En adelante, la citación de *A Casa dos Budas Ditosos* corresponde a Ubaldo Ribeiro, 1999.

*literario moderno* (1994), aducía que la ironía ha pasado de ser en la Antigüedad un término que definía un modelo de conducta a convertirse modernamente en un fenómeno de habla, un rasgo caracterizador de la literatura y, en definitiva, «uno de los distintivos de la modernidad» (Ballart, 1994: 23). Señala que la ironía se manifiesta en los distintos géneros literarios y, algo que nos interesa, «en la narrativa suele regir todos los niveles de significación de la obra». En la novela de Ubaldo Ribeiro, el punto de vista irónico, que se alía con un soterrado humor socarrón, dinamita las certezas expuestas tanto en las consideraciones acerca de la sexualidad llevada a límites extremos, como en la demolición del edificio novelesco tradicional. Olivieri-Godet señala al respecto:

Parodie, humour, désacralisation de certaines traditions, mais aussi reconnaissance et complicité envers d'autres. Jorge Amado l'a surnommé [a Ubaldo Ribeiro] "le Rabelais tropical" en raison de cette tendance à subvertir le discours par l'ironie et à regarder d'un oeil critique, mais avec beaucoup d'humour, les us et cotumes de la société. (Olivieri-Godet, 2005: 6)

El *Diccionario de la Lengua Española* (RAE, 2014) define así la tercera acepción de *ironía*: «Expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada». La seguridad de la primera parte de la definición se atenúa con la segunda, porque si bien es cierto que la ironía da a entender un sentido diferente del enunciado, es el humor el que permite el hecho; el alcance de la burla y del disimulo puede introducir también la sospecha de que la negación no es total, y de ahí la dificultad de conocer las intenciones del emisor. En el caso de la novela de Ubaldo Ribeiro, este mecanismo escurridizo instila la duda en un lector que no sabe si, tratando aspectos atrevidos de la sexualidad (el incesto, la ingesta de drogas, el poliamor...), el autor pretende criticarlos, sobre todo porque hay una narradora principal muy poco fiable —ella misma se confiesa mentirosa (p. 79)—, o, por el contrario, el mero hecho de exponerlos supone una visibilización y una falta de prejuicios, un grito social (Lima da Silva y Matos Vilalva, 2018: 468). La crítica, siempre renuente a romper la vinculación personaje-autor, ha denominado «*alter ego* subversivo» de Ubaldo Ribeiro a la mujer que narra sus aventuras sexuales (Do Carmo Silva, 2017: 133) e incluso, en el umbral entre realidad y ficción, ha analizado al personaje psicoanalíticamente (Lima, 2018), algo que se nos antoja desorbitado o erróneo.

La novela también puede ser interpretada como un mero divertimento jocoso; así lo considera, por ejemplo, Nélida Piñon, o todo incluido, según sucede en el *Quijote*, considerada *opus magnum* de la ironía. No parece que Ubaldo

Ribeiro brinde una única interpretación, característica de una visión de mundo cerrada, sino espacios de indeterminación propios de una sociedad donde los valores establecidos y las relaciones familiares y sociales solo se cumplen en la superficie, de cara a la galería. Bajo los condicionamientos civilizados late el *maremágnum* del instinto, según una marca común en la narrativa brasileña de grandes autores como Jorge Amado.

En este trabajo se aborda, en primer lugar, la implicación de la ironía en los engranajes técnicos del relato, especialmente en lo referente a los narradores elegidos y a las muestras de reflexión metaliteraria que pone en solfa aspectos de tópica, estilísticos, etc. En segundo lugar, se analizan dos tipos de instrumentos retóricos para llevar a cabo la ironía: las figuras y las herramientas para la argumentación.

### 3. El manuscrito encontrado. Los engranajes técnicos del relato

En una página preliminar que constituye una especie de prólogo también quijotesco, –firmado por el responsable de la transcripción, João Ubaldo Ribeiro, en Rio de Janeiro, mayo de 1998– aparece una voz narrativa que es correlato de la del autor, dada la rúbrica. Ofrece explicaciones acerca de un *manuscrito encontrado* justo cuando salió la noticia en prensa de que una editorial le había encargado un texto sobre el pecado de la lujuria, información real. Afirma que se trata de un relato verídico e incluso un testimonio con algunos nombres cambiados, como suele suceder en las narraciones escritas y cinematográficas que supuestamente se asientan en hechos históricos. Aporta datos muy concretos sobre la autora de estas confesiones, una mujer de sesenta y ocho años, nacida en Bahía y residente en Rio de Janeiro, aunque ella se camufla en las iniciales C.L.B., tal vez falsas para mayor tensión entre verdad y mentira. A diferencia de los escritores decimonónicos que se proclamaban cronistas y notarios de la realidad, este narrador que pretende confundirse con el autor se retrae, actuando como mero corrector de estilo. Solo exhibe el texto en el que la voz protagonista será la de esta mujer desinhibida que cuenta su vida frenética en sus correrías lascivas.

Surge el tópico del manuscrito encontrado, que tras siglos de uso ha perdido su fiabilidad y, en consecuencia, ya ningún lector debería creer que C.L.B. sea autora real ni que haya aparecido grabación o libro alguno. La propia narradora da pistas acerca del empleo de lugares comunes en el prólogo

y, con este giro metaliterario, el autor se burla del mecanismo. Además, en el cuerpo del relato, C.L.B. conmina al grabador:

Qualquer semelhança [con la realidad] estará bem inferida. Não, não, muito pernóstico, qualquer semelhança não é coincidência, nenhuma semelhança é coincidência. Nomes trocados para proteger culpados. Quem puser a carapuça pode ter certeza de que está bem posta. Não, não, estou achando isto um pouco metidão a engraçado. Vou reeditar tudo, quero un prefácio decente. Vamos anotar uns tópicos, depois eu desenvolvo. Um, tópico um. Ser mulher, ser coroa? Não. Não, não, não! Depois eu arremato este prefácio ou não faço prefácio. (p. 22)

Al igual que Cervantes, Ubaldo Ribeiro se mofa, si no de dedicatorias, de fórmulas de agradecimiento cuando incluye en esta página preliminar el nombre de colegas reales que le han ayudado en la transcripción. Alerta del tipo de escrito, dominado por una primera persona que se expresa mediante un monólogo, aunque entreverado por «raros trechos em discurso direto» (p. 12). Respecto al estilo, el narrador del prólogo indica que «Mantivemos também inúmeros *erros de português*, com o fito de preservar, tanto quanto possível, a oralidade dos originais» (p. 12). En suma, desde este prefacio, el lector que se dispone a leer la novela conoce el tema que va a desarrollar (la lujuria) y los dos marcos narrativos, el de Ubaldo-narrador del prólogo y el de la voz autodiegética de la mujer madura y frívola que expone un discurso subido de tono verdaderamente. Ambos usan la primera persona, pero ella con un estilo cercano a lo oral y poco canónico.

La narradora autodiegética es una mujer experimentada, pues tiene 68 años y desea enseñar su caudal de conocimientos sexuales. Con ello, Ubaldo Ribeiro toca otro tópico del exordio constatado por Curtius desde los clásicos, «quien tiene conocimientos debe divulgarlos», sobre todo cuando avanza la edad, solo que en este caso son un fardo de vivencias morbosas y de ahí la socarronería. En el fondo late un *bildungsroman*, solo que el aprendizaje que desde la niñez va adquiriendo la protagonista se compone de experiencias sexuales, sustancia medular del relato que sirve de palanca para desviarlo de los cánones genéricos. En C.L.B. no hay asomo de culpa, sino un orgullo manifiesto y un sentimiento de atesorar un don, manera con la que Ubaldo Ribeiro caricaturiza al personaje que repite insistentemente su especial pericia en una especie de estribillo que funciona como justificación de su lujuria desenfrenada —su seña de identidad— y, de ahí, la abundancia de cuadros de alto voltaje. En síntesis, Ubaldo Ribeiro sostiene semánticamente la novela sobre el sexo, a partir del que diseña al personaje capital y, además, justifica la preponderancia

de escenas eróticas, aunque para el lector avezado resulte un recurso narrativo demasiado simple y el personaje sea una figura bastante plana. Ya desde las primeras páginas, confiesa C.L.B. respecto a sus destrezas sexuales:

Suponho que devo ter um certo orgulho disso, devo reconhecer sem modéstia que sou um talento nato, uma predestinada, uma escolhida dos deuses, só pode ser algo assim. Não gosto de falar desta maneira, mas não há como escapar, existe alguma coisa de inexplicável nisso, tenho de crer que nasci sabendo, de certa forma. De certa forma não, eu nasci sabendo. Só pode ser, não me pergunte como. Eu nasci sabendo. Arrepios. (p. 32)

Más adelante ella, con flagrante y herética hipérbole que provoca en el lector la sonrisa y la desconfianza, confirma su calidad de ser investido por la divinidad: «Eu nasci com um dom que Deus me deu e honrei esse dom, diferente de muitos outros, talvez quase todos. Ele fez a parte d'Ele, e eu fiz a minha, como ordena o Livro» (p. 150). Hace gala de una perspicacia que le permite adivinar el potencial sexual de personas aparentemente anodinas: «Mas eu sempre tive um faro superior, uma capacidade de percepção mais aguçada que o comum, talvez» (p. 64).

Puesto que existen marcos de colocación de los narradores, también funcionan los relativos a los receptores. El transcriptor no es solo ese Ubaldo Ribeiro del prólogo, sino el personaje callado que graba y al que continuamente se dirige la ninfómana, un silencioso narratario. Este montaje provoca un efecto de *voyeurismo* (Lima da Silva y Matos Vilalva, 2018: 459) que aviva la curiosidad del lector y se acomoda muy bien al tema tratado. La propia C.L.B., en una cuña metaliteraria, confiesa: «Henry James escreveu não sei onde que ler um romance é olhar pelo buraco da fechadura. Este depoimento não é um romance, nem enredo tem [...] mas é olhar pelo buraco da fechadura» (p. 134)<sup>3</sup>.

Sin salir de los paratextos, la dedicatoria «Para as mulheres» parece provenir incluso de la instancia autorial y supone la llamada de atención a un grupo lector específico y real. Pero también se filtra el guiño malicioso, porque si bien la novela relata hechos desde la perspectiva de un personaje femenino y defiende supuestamente la liberación, proponiendo la modificación del modelo tradicional de mujer incluso de la de más edad (Pugina, 2019), la defensa es a veces grotesca, especialmente cuando se contrapone a la visión del hombre.

<sup>3</sup> Curiosamente, la portada de la colección “La sonrisa vertical”, en rosa, recoge una imagen del sexo femenino que sugiere esta sonrisa y va enmarcada o bien en un triángulo o bien en el ojo de la cerradura.

Además, otro paratexto, que se alza como lema es «Tudo no mundo é secreto», afirmación que contrasta con la locuacidad de una narradora capaz de volcar los detalles más íntimos sin asomo de pudor.

Sumado a la osadía al tocar ciertos asuntos, Ubaldo ribeiro compone una novela con voluntad rompedora técnica y expresivamente, *ma non tropo* –habría que precisar–. La opción por un monólogo no interior a la manera joyceana, sino como transcripción de un discurso grabado dista de ser original a la altura de 1999 incluso en sus propias letras, pues está presente en *Sargento Gétulio*. Por esas fechas ya se había desvanecido la experimentación del *nouveau roman* y existían múltiples ejemplos –sobre todo desde los años setenta– de la novela testimonio con oscilación en el peso entre el elemento ficcional y el histórico o pseudohistórico. *A Casa dos Budas Ditosos* es hábitat de continua reflexión sobre las posibilidades del relato y, por lo tanto, se halla en sintonía con una de las tendencias generales de la narrativa postmoderna. La crítica se ha hecho eco del estilo poco convencional y a veces irreverente por la introducción explícita de palabras tabú relativas al sexo que provienen del registro oral, son vulgarismos o términos de uso en la intimidad y que brotan sin tapujos en el discurso de la narradora. Sin embargo, aunque cumplen su función, a veces no son suficientes para conseguir una novela erótica. Es cierto que se diseminan algunos neologismos, también con empleo irónico, *i. e.*, «himenolatria» (p. 42), «falófilas y falólatras» (p. 88), pero no son numerosos ni distorsionan las normas originando ese estilo intrincado que también se parodia en el libro, según se advierte en la siguiente intervención de C.L.B.:

As palavras são de fato um mistério, um dia eu escrevo um livro louco, só quero escrever um livro louco, em que as palavras possam detonar, explodir em todos os tipos de significados, provocar todo tipo de reação. Eu queria libertar todas as palavras, eu sei que isso parece veadagem de poetastró juvenil, mas que é que eu posso fazer, é o que eu sinto, eu queria libertar as palavras. Idiota, você também. Acaba delírio lingüístico, fecha parêntese. (p. 95)

Es patente la burla a los rompedores del lenguaje, a los vanguardistas herméticos herederos de Dadá, de los creacionistas y del *nonsense*. No obstante, la voluntad de búsqueda de un lenguaje expresivo diferente que sustente la crítica y el escaso prejuicio para estampar ciertos vocablos es plausible en la trayectoria del escritor brasileño. Rita Olivieri-Godet ha señalado que él se vinculó durante su juventud, desde 1957 en que comenzó a trabajar como periodista, a la «generación *Mapa*», surgida en torno a la revista homónima (de la que se publicaron tres números entre 1957 y 1958) que fue editada por

Glauber Rocha. Ubaldo Ribeiro colaboró en la revista sucesora *Ângulos*. Los dos autores citados, junto a Caetano Veloso, desde diferentes códigos artísticos —el cine, la literatura y la música— cuentan con un fondo común donde se alían el cuestionamiento de la identidad brasileña, el compromiso político y el lenguaje artístico creativo y revolucionario (Olivieri-Godet, 2005: 2).

Respecto a la *dispositio* de *A Casa dos Budas Ditosos*, se advierte la tendencia a seguir una línea cronológica de ordenación de los episodios, aunque interceptada por numerosas anacronías, porque C.L.B. cuenta un hecho vital y salta a otro en analepsis o prolepsis, algo coherente con su monólogo en apariencia expuesto oralmente sin excesiva preparación previa y con tendencia a la digresión. Por ejemplo, cuando se propone seleccionar un título para la novelita y baraja el nombre de buda, integra reflexiones sobre el «politeísmo» bíblico y la multitud de santos, equivalentes a los dioses clásicos, entre los que ella destaca a san Gonzalo, una versión cristiana de Práapo:

Claro! É simples, é porque eu queria botar um título, mas é claro! Eu sou como dizem que Buñuel era: meu método de exposição é a digressão. Eu sei que estou muito longe de estar senil. Evidente que eu delirei um pouco, mas eu sempre delirei, e São Gonçalo me fascina, eu tinha razão em lembrar o sonho. Claro, é por causa do título. Tire isso da gravação, a gravação inicial só começa quando eu disser. Não tire nada agora. Deixa que eu tiro, quando você passar tudo para o papel. É melhor, vamos deixar fluir, depois eu faço a triagem, boto ordem, etc. Calma, calma. Não sei nem por que este... Como é o nome disto, disto que nós estamos produzindo? Vamos dizer, um depoimento socio-histórico-lítero-pornô, ha-ha. Ou sociohistoricoliteropornô, tudo grudado, deve ficar lindo em alemão. Sim, não. Sim, não sei nem por que este depoimento tem que ter título, mas por que não? Esses Budas... (p. 19)

En este párrafo los dardos metaliterarios se dirigen a la obsesión de los autores y críticos por el título de las obras, por el encuadre genérico e incluso por las técnicas compositivas, aquí aludidas en el pseudofluir de conciencia buscado.

Siguiendo el flexible orden cronológico de la novela, C.L.B. va describiendo los precoces encuentros sexuales con el jovencísimo sirviente negro y después con el tío, con quien se comporta como una Lolita incestuosa que impide que se consume el acto sexual; los realizados en la juventud con el hermano, con muchos soldados norteamericanos en Brasil, con el profesor universitario...; los acaecidos en la madurez (encuentros lésbicos, *menage à trois* o más integrantes, poliamor subversivo por contar con casos de religiosos sacrílegos o por la concurrencia de drogas...), y los llevados a cabo en la vejez (pago a jóvenes por servicios sexuales). Acabado el libro, el lector ha asistido

a una relación de aventuras cada vez más exageradas, en un cauce progresivo que se desborda hacia lo inverosímil e incluso grotesco. Pero también descubre «el caso» que, como en la novela picaresca, justifica la desmesurada sarta: la narradora es una mentirosa que se jacta de sus correrías amorosas pero que, al final de sus días y amenazada por la enfermedad, debe pagar por el sexo y tolerar que el amante pretenda casarse con otra.

Las descripciones del espacio y del tiempo en que suceden los hechos se reducen a sucintos trazos, quizás porque lo importante para C.L.B. es dar cuenta del elevadísimo número de aventuras eróticas, claves en la formación de su identidad pues constituyen el talento especial de que ella se jacta, y en su «reivindicación» de la pansexualidad. Además, ha de apresurarse porque se ve amenazada por la enfermedad, ya que, junto a la artritis que la obliga a recurrir a las grabaciones, tiene un aneurisma. Con ello, Ubaldo Ribeiro recurre a otro tópico: «debo escribir porque anochece, es decir, ya no dispongo de tiempo». Pese a tales justificaciones de coherencia narrativa, no se borra totalmente en el lector la sensación de asistir a una colección de aventuras en sarta que solo crean expectación por descubrir si la siguiente es más fuerte, pero que dejan poco espacio a la sutileza.

#### 4. Instrumentos para la ironía

Las estrategias con que Ubaldo Ribeiro despliega la ironía son de diferente índole. Por una parte, como he constatado, la canaliza a través de los dos narradores, el del prólogo y el del texto, ambos irónicos. Esta dualidad no ha sido reseñada suficientemente por la crítica, que atribuye la ironía al personaje de C.L.B., sin prestar demasiada atención a que ella aparece especialmente caricaturizada por el autor<sup>4</sup>. Los instrumentos retóricos para conseguir la caricatura, que convierten a C.L.B. en una narradora poco fiable, son figuras literarias como la hipérbole y las denominadas ironías por contraste entre el texto y su contexto comunicativo (Ballart, 1994: 326), que comprenden, a su vez, las contradicciones que dan un giro al discurso y la ruptura del decoro por la discordancia entre asunto y tratamiento.

<sup>4</sup> Lima da Silva y Matos Vilalva señalaban: “A argumentação do autor nos ancora na perspectiva de criação literária da narradora de *A Casa dos Budas Ditosos*, colocando-a em um forte limiar entre a transgressão e o riso, tornando o deboche quase que um resultado dessas duas expressões” (Lima da Silva y Matos Vilalva, 2018: 463).

#### 4.1. La hipérbole

La hipérbole prima en el relato, porque contar decenas de aventuras resulta clave para esta versión femenina, embustera y fanfarrona del donjuán. Un caso ilustrativo se revela en el narcisista elogio que C.L.B. realiza de sus piernas, no solo por su armonía, como cabría esperar, sino por la habilidad de la poseedora para utilizarlas en los encuentros sexuales, como demostró especialmente en los «tempos das coxas» (p. 39), años de juventud en los que precisaba evitar embarazos. Aquí la sublimación en la hipérbole se apoya en una catarata de equiparaciones con mujeres por antonomasia bellas, ya sean diosas de la Antigüedad clásica o de ritos brasileños, ya actrices. En esta mezcla heterogénea hay asomos de ironía<sup>5</sup>. La satisfechísima C.L.B. lanza así este retazo de autorretrato físico:

Esta certo, duas plásticas na cara e uma nos peitos, mas e as pernas, onde eu não fiz nada, só uma massagem ou outra? Iguais às da Marlene Dietrich, parece até que ela era minha prima pelo lado alemão da família, e eu partilho como ela a bênção de ficar com estas pernas até morrer, até porque minha morte... [...] Pois é, hoje eu sou uma das melhores de quase setenta no Brasil, uma das melhores do mundo, eu sei trinta e os quarenta e poucos, na minha opinião a melhor idade para qualquer mulher, com a exceção da que se casa para engordar, realçar a celulite usar meias contra varizes, assistir a novelas, entrar em concursos de televisão, limpar o catarro dos filhos e o próprio e encher o saco do adúltero de meia tigela que a sustenta. Eu era ótima, mas ótima mesmo, não dessas ótimas de segundo time esforçado que você vê por aí, mas ótima mesmo, Afrodite, Helena de Tróia, Frinéia! Não dou ousadia a contemporâneas, talvez Ava Gardner e Sophia Loren no apogeu. E me sinto um pouco desperdiçada. (pp. 38-39)

Las piernas son vestigios de la juventud pasada, vencedoras del *tempus edax rerum* y con un carácter divino al anunciar que son una bendición. La tendencia a la hipérbole prolonga los hilos y al final sobrevienen las asimilaciones con diosas y con actrices que son referentes de belleza. La narradora excluye de la capacidad de tener plenitud amorosa en los comienzos de la madurez a las mujeres convencionales, productos de una sociedad patriarcal, a quienes retrata sin piedad, y con ello las infravalora, exponiendo una postura poco acorde con el feminismo. Resulta contradictoria con otras aseveraciones que

<sup>5</sup> Se ha señalado que estas combinaciones de elementos culturales de distinta procedencia van en consonancia con la identidad de Brasil. La diosa Friné es figura central de *Mar muerto* (1936) de Jorge Amado, uno de los escritores predilectos de Ubaldo Ribeiro.

ella lanza, por ejemplo con los ataques a la honra concebida como preservación de la virginidad y la castidad que, rebosante de humor, expone así:

E, de fato, é triste [...] viver numa sociedade em que a honra feminina é portada entre as pernas, que coisa mais besta, meu Deus do céu. Mas, não é, não é? Às vezes me dá vontade de fazer um comício. Quantas vidas se perderam, quantos destinos se estragaram, quantas tragédias não houve, quantos conventos não foram abarrotados desumanamente, por causa da honra de tantas e tantas infelizes? (p. 42)

La ironía proviene en muchos casos en la enumeración de superlativos y resulta palpable si sugiere un sentido diferente al denotado, *i. e.*, cuando C.L.B. refiere su estancia en una universidad de Estados Unidos, pagada por su tío como contraprestación a favores sexuales. En ese ámbito académico ella se dedica a la conquista incluso de profesores: «Minha bolsa de estudos, todo esse tempo, foi de longe a melhor que eu poderia esperar. Saí formadíssima, pós-graduadíssima. Não nas matérias do currículo, evidente, porque eu ia ao *campus* somente quando havia necessidade, embora tenha pegado o maior diploma de mestrado» (p. 123).

Otras hipérbolas se consiguen por comparaciones de la protagonista con personajes ilustres de ámbitos muy diferentes y contribuyen a la parodia. En el episodio de las orgías en Estados Unidos, C.L.B. señala: «Eu queria ser pintora, prima de um Brueghel qualquer, um Bosch qualquer, para pintar aquelas noites. E dias» (p. 114). En otra ocasión, se mezcla un latinismo (*adendo*) con la referencia a un escritor consagrado. La supuesta seriedad del discurso, que gira en torno a las técnicas expositivas y argumentativas, se resquebraja cuando se descubre el tema (el incesto), que se desarrollará después por extenso incluso trazando una trayectoria histórica: «Eu não vou fazer conferência, prometo que não vou fazer conferência, sei que é um hábito intolerável, mas não posso deixar de fazer um *adendo* em relação o incesto. Sou como Bernard Shaw, não basta mostrar, tem que explicar, senão as pessoas não entendem» (p. 104).

La nómina de escritores, intelectuales y personajes históricos se desborda en la novela y menoscaba la correcta construcción del personaje, porque es inverosímil tal caudal de cultura en una mujer que, pese a tener una educación, se ha dedicado intensamente a otras actividades<sup>6</sup>. Incluso da un giro de

<sup>6</sup> Entre los escritores, cita a Byron (p. 23), Castro Alves (p. 23), Anatole France (p. 26), Shakespeare (p. 27), Saramago (p. 45), Joyce (p. 48), Henry Miller (p. 48), Lawrence (p. 48), Robert Graves (pp. 69, 70), Sartre (p. 95), Bernard Shaw (p. 104, 147), Henry James (p. 134), Freud (p. 146), Platón (p. 147), Goethe (p. 148), Horacio (p. 152).

tuerca a las convencionales apreciaciones positivas de los próceres como se advierte en los improperios que C.L.B. lanza a Platón por ser el responsable del «fascismo tecnócrata de *La República*» (p. 147); a Sócrates, «aquele veado sebento [...] que não comeu Alcibíades» (p. 147); a Freud porque «não se pode perdoar o progenitor do maior acúmulo de asnicas labirínticas jamais despejado sobre Humanidade» y porque él «deixou essa herança desarvorada de falantes nebulosos e nervosos, que praticam seitas obscuras e dedicam as vidas à infelicidade palavrosa» (p. 147). Surge un *contrafactum* de la técnica de recurrir a la *auctoritas*, manera de demoler el tradicional entramado retórico de la argumentación y, a la postre, de dinamitar las referencias culturales de Occidente. El ataque a la jerga psicoanalítica se vincula al menosprecio a los escritores oscuros, herméticos. Desvela la postura de Ubaldo Ribeiro a favor de la claridad expositiva o *perspicuitas*.

#### 4.2. Ironía por contraste entre el texto y su contexto comunicativo

C.L.B. busca persuadir al lector para defender ciertas prácticas sexuales y convencerlo de su estilo de vida. Para ello, manipula ciertas verdades, utilizando argumentos deductivos e inductivos (Do Carmo Silva, 2017: 124). La ironía es feroz cuando se apoya por una parte en la tergiversación de códigos, es decir, en el desplazamiento de referencias específicas de un tema a un contexto absolutamente distinto, y, por otra parte, en las contradicciones que al final dan un vuelco semántico al discurso.

##### 4.2.1. Discordancia entre asunto y tratamiento

C.L.B. narra su precoz encuentro sexual con el «negrito» en la casa grande de la abuela entreverándolo de alusiones a la religión e incluso de frases de la liturgia católica en latín:

Senti a cócega na barriga outra vez, mas ao mesmo tempo não gostei. Não sei direito por que não gostei, mas na hora achei que foi porque fiquei pensando em como era que aquele negrinho, aquele projeto de negrão, aliás, sabia que tinha sido chamado para sacanagem. E se eu quisesse somente pegar passarinhos, mostrar a ele os livros e lhe ensinar algumas letras do alfabeto? Só me lembro disso, embora tenha certeza de que muito mais se passou atropeladamente por minha cabeça, e meu fôlego ficou acelerado. Então veio o estupro, um inegável estupro. Domingo, e o nome dele era Domingos. Rodei os olhos por aquela paredes, apareceu na minha cabeça padre Vitorino na aula de catecismo, dizendo que domingo queria dizer o dia do Senhor,

*dominus vobiscum et cum spiritum tuum introito ad altare Dei ite missa est*, aqueles latins do outro mundo e pareceu que um redemoinho me pegou, meus olhos só viam em frente, meus ouvidos zumbiam, e eu falei, levantando a saia e baixando a calçola:

–Chupe aqui. (p. 30)

Este tipo de *resignificación* de los términos al desplazarlos a un contexto diferente, ahora desde el uso religioso al amoroso (*religio amoris*), es una versión de las lecturas *a lo profano* de las letras sacras en épocas pasadas y también contemporáneas, como se aprecia en el soneto «*Ite missa est*» de Rubén Darío y en la novelita de Gabriel García Márquez *Del amor y otros demonios*. El humor campa a sus anchas en este éxtasis de C.L.B., que incluye codazos al lector para que no tome el asunto en serio; así se advierte en el cambio brusco de registro idiomático alto y lengua latina a una expresión coloquial del campo semántico del sexo que, además, de súbito da paso al estilo directo y trueca la aseveración por el súbito mandato.

Las referencias a la religión son continuas en *A Casa dos Budas Ditosos* (Santos y dos Santos, 2016) para denunciar la hipocresía; véase la desternillante crítica al puritanismo en el episodio de los soldados americanos en Bahía que clamaban *oh God, oh God* en pleno clímax sexual, exclamaciones que suponen una ruptura del decoro, pero con la excepcionalidad de que la observadora, distanciándose en momentos tan íntimos, es C.L.B., que lanza su mirada diferente y desautomatizadora. La conclusión lapidaria de la protagonista, versión promiscua de la *puella docta*, es una clara muestra de la ironía y de la inversión de los roles tradicionales de mujer inexperta que necesita un maestro<sup>7</sup>:

Eram proezas nossas, pensando bem. A gente tinha de ensinar tudo, porque eles não sabiam nem beijar direito, achavam chupão com língua uma coisa praticada exclusivamente em bordéis franceses –até hoje chamam isso de *French Kiss*, se bem me lembro– e mais uma porção de cosas infantis. As baianas de minha geração devem ser responsáveis pela formação de centenas e centenas de americanos, fomos uma força progressiva na vida deles. (p. 46)

La tergiversación de los códigos se proyecta asimismo en la cultura grecolatina. En otros episodios ella, adulándose, se considera Pigmaliona y sacerdotisa de Afrodita, quien que le concedió un Galateo (p. 153), exageraciones que desembocan en lo grotesco. C.L.B. se enorgullece de su propia formación

<sup>7</sup> Esta inversión de roles que permite que le largo de maestra de amores corresponda a la mujer aparece en todo el libro. Frases significativas son: “Hoje, sinto prazer em seduzir e treinar um joven bonito; é estimulante, revitalizador, faz bem ao ego” (p. 61).

sexual y recuerda a Skinner, distorsionando el pensamiento del psicólogo y filósofo social al aplicarlo a la instrucción de los jóvenes amantes inexpertos: «Enfim, vão se dando os reforços e sanções certos, tipo Skinner mesmo, até que um dia pinta. [...] [Você] tem de atentar nisso no começo, tem que ajudar os pobres nos primeiros passos, de pois eles pegam embalagem» (p. 161). La inserción de citas cultas en contexto bastante pedestre es una herramienta de ruptura del decoro y de ironía. Muchas de estas citas van en latín, porque C.L.B. ha recibido una educación en colegio católico y ha cursado estudios de derecho, pero surgen asimismo al nombrar a personajes históricos ilustres como el filósofo de origen sefardí Spinoza. Por ejemplo, cuando asedia al profesor que «era casadíssimo, caxiíssimo, ordeiríssimo, reprovadoríssimo» (p. 62), ella aclara:

Ele era bonito, muito bonito, até, sob certa perspectiva. E podia ser chamado de feio atraente por outras pessoas, ou mesmo feio, ponto final. Bem, sem querer ser Spinoza e ficar perguntando onde é que está a beleza, vou mais ou menos pelo mesmo caminho. Para mim ele era bonito porque preenchia as condições para ser meu desflorador. (p. 64)

#### 4.2.2. Contradicciones que dan un giro al discurso

En fragmentos del libro, la protagonista parece emitir una crítica justificada a asuntos serios, pero la gravedad se desmorona con las contradicciones que jalonan el discurso o irrumpen al final. Así sucede en su ataque a los médicos muy reputados que, sin embargo, practicaban abortos: «A verdade é essa, de vez em quando eu fico com ímpetos de sair vergastando os fariseos, acho que é por isso que eu quero publicar este depoimento, já me quebra um galho» (p. 55). Este propósito firme pierde fuelle cuando C.L.B., en su verborrea de asociaciones que van surgiendo en su mente, relaciona el asunto con su falta de maternidad, que insospechadamente después enlaza con el incesto y la pederastia:

Quem podia vinha fazer os abortos aqui no Rio, para despistar. Mas claro, eu, graças a Deus, não tive que fazer aborto e agora, olhando para trás, vejo que Deus sabe mesmo o que faz, porque eu não ia dar para mãe, ia ser uma mãe horrenda e talvez até comesse meu próprio filho, conheço uma meia dúzia de três ou quatro dessas jocastas por aí, nada no mundo é impossível, isso é até relativamente comum. [...] Não vou dizer que seja comuníssimo mãe comer filho ou irmã comer irmão, mas que *las hay, las hay*. E *los hay* também, talvez até mais. No interior do Nordeste — por que não dizer do Brasil todo, do mundo todo?— de vez em quando prendem

um, como sempre, pobre, e suspeito que é a famosa ponta do *iceberg*, na verdade as ocorrências são muito mais numerosas do que se imagina. Em relação a irmão, posso dar meu testemunho pessoal, eu comi muito Rodolfo, meu irmão mais velho, até ele morrer a gente se comia, sempre achamos isso muito natural. (p. 55)

Por tanto, existe una tensión entre afirmaciones supuestamente razonables, por ejemplo la crítica a la desigualdad ante la justicia, y la deriva por derroteros insospechados. Las marcas para la desconfianza en el narrador fiable se hallan en los asertos graves aplicados a un asunto desbocado, que además se mezclan con el estilo coloquial de frases hechas y coloquialismos. Parece que Ubaldo Ribeiro se opone con fuerza a la hipocresía de una sociedad antiabortista que, sin embargo, practica clandestinamente interrupciones del embarazo. Por otra parte, en la construcción del personaje de C.L.B., deja traslucir el problema de la maternidad frustrada.

Un caso de recurrencia a la *auctoritas* con similar función de provocar incredulidad respecto a la narradora es la referencia al escritor y erudito británico Robert Graves, de quien ella cuestiona «essa conversa de que a maior parte da História da humanidade foi vivida sob o domínio masculino» (p. 69). Sin embargo, lo tacha de mentiroso y continúa la confesión proclamando tesis del tipo «O próprio machismo se voltou contra os machões, tornou homem prisioneiro dele mesmo, obrigado a não chorar, não broxar, não afrouxar, não pedir penico» (p. 70). Concluye con una sorprendente afirmación con oxímoron incluido e ironía manifiesta: «sou uma feminista esclarecida-progressita, sou um grande homem fêmea» (p. 71). Se abren las puertas a varias interpretaciones, porque el personaje bastante plano y caricaturizado que lanza las críticas implica que el lector recele de sus juicios y, por lo tanto, se reprueba el feminismo radicalizado, pero con un margen de verdad.

Otro ejemplo de contradicciones surge cuando C.L.B. aborda el controvertido consumo de drogas. En su exposición superpone capas de juicio razonable y otras de exageraciones dislocadas que provocan que la fiabilidad se resienta definitivamente:

Então [porque altera la percepción] eu acho que se deve experimentar, é uma burrice não experimentar. Quem não usa nada, nem secretamente, é um perigoso louco que possivelmente mataria alguém. O problema é que muita gente tem dificuldade em ver que aquela droga cobra um tributo que não se pode pagar e não sai daquela em que eu entrei e, graças a Deus, saí sem precisar de um esforço extraordinário. (p. 109-110)

## 5. Conclusiones

En *A Casa dos Budas Ditosos* la ironía del autor se proyecta en dos personajes que también la utilizan: el narrador del prólogo y la mujer protagonista que relata sus experiencias. Se ha constatado que históricamente el Romanticismo supone —en palabras de Javier Gomá— una «exasperación de la tendencia al extrañamiento de la realidad», algo relacionado con la «autoconciencia de la subjetividad naciente» y del «carácter original, primario, fundante» del yo moderno, que lo conduce a considerar «la realidad toda en su conjunto» como «dudosa, precaria, necesitada de justificación» (Jankélévitch, 2020). Señala el ensayista español Javier Gomá que a partir de F. Schegel:

La visión irónica consiste en la conciencia de la multiplicidad de los elementos contradictorios del mundo que, sin resolverse en una síntesis, se mantienen en una tensión perpetua que mutuamente los relativiza. Esa conciencia genera una sensación ambivalente parecida a la que produce participar en un juego, sabiéndose parte de él pero al mismo tiempo libre y fuera de este cuando se quiere. (Jankélévitch, 2020)

El párrafo anterior es aplicable a la actitud de Ubaldo Ribeiro, porque, según la definición de Vladimir Jankélévich, su empleo de la ironía desvela la «sonrisa de la inteligencia» (Jankélévich, 2020). En *A Casa dos Budas Ditosos*, el tema sexual tratado de forma irónica y humorística se sitúa al borde del precipicio de las convenciones. También las siguientes palabras generales de este filósofo francés se adaptan a la postura del brasileño en su novelita:

La ironía, que ya no teme las sorpresas, juega con el peligro. En este caso el peligro está en una jaula; la ironía va a verlo, lo imita, lo provoca, lo ridiculiza, lo mantiene vivo para divertirse; llega, incluso, a arriesgarse a atravesar los barrotes, para que la diversión sea lo más peligrosa posible, para obtener la ilusión completa de la verdad. (Jankélévich, 2020)

El escritor bahiano afronta el tabú del sexo tergiversando continuamente estereotipos y mitos, entre los que sobresale el donjuán, ahora con inversión de papeles y transmutado en mujer, asimismo conquistadora, transgresora y mentirosa, pero dispuesta a la crítica, no en vano ella confiesa: «Mas, enfim, de modo geral era um barato brincar com a hipocrisia e driblá-la criativamente» (p. 35). Este antifariseísmo del personaje sí refleja la propuesta de un autor contrario a la falsa moral; por ejemplo, se demuestra en el episodio en el que Norma Lúcia, amiga de C.L.B. y en la juventud *instructora en amores*, se negó a consumir el acto sexual con el profesor de «moral acima de qualquer dúvida, baluarte dos mais elevados valores éticos e cristãos» (p. 41), tras incitarlo y excitarlo continuamente.

Instrumento lúdico ofrecido al lector para que disfrute, reto para el escritor que precisa despojarse de prejuicios al tratar un tema sexual escabroso, soterrado ataque a las convenciones sociales, ejercicio subversivo que da una vuelta de tuerca al *bildungsroman* porque lo lleva a terrenos eróticos... Todo ello es *A Casa dos Budas Ditosos*, propiciado por la capacidad plurisignificativa de la ironía.

## 6. Referencias bibliográficas

- Antunez Conceição, Angela. (2011). *Caminos y sendas del comunitarismo cultural en José Luandino Vieira (Nosso musseque) y João Ubaldo Ribeiro (Viva o Povo Brasileiro)*. Tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo (FFLCH-USP).
- Ballart, Pere. (1994). *Eironia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio.
- Do Carmo Silva, Leonardo Alexander. (2017). «A Argumentação e a Configuração Discursiva da Certeza em *A Casa dos Budas Ditosos*». *Signo*, 42, n.º 73, 124-134.
- Jankélévitch, Vladimir. (2020). *La ironía*. Prólogo de Javier Gomá. Madrid: Taurus.
- Lima, Ailaneide Oliveira. (2018). *O Erotismo na Literatura: uma Análise Psicanalítica da Perversão sob a Perspectiva da Personagem CLB na obra "A Casa dos Budas Ditosos" de João Ubaldo Ribeiro*. Biblioteca Digital da Universidade Estadual da Paraíba. <https://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/15565>
- Lima da Silva, Samuel y Matos Vilalva, Walnice Aparecida. (2018). «Do Caso do Corpo ao Íntimo Desnudado: a Estrutura do Deboche no Romance *A Casa dos Budas Ditosos* de João Ubaldo Ribeiro». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. 54, 455-471.
- Margato, Cristina. (2009). «Supermercados do Grupo Auchan alegam que Obra do Escritor Brasileiro Vencedor do Prémio Camões é Pornográfica». *Expresso*. <https://expresso.pt/actualidade/livro-de-joao-ubaldo-ribeiro-censurado=f511321>
- Olivieri-Godet, Rita. (2005). *João Ubaldo Ribeiro. Littérature Brésilienne et Constructions Identitaires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Pugina, Rosana Letícia. (2019). «A Subversão do Modelo de Mulher Idosa em *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, à Luz das Reflexões de Simone de Beauvoir». *Ipseitas. Revista da Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar*, v. 5, n.º 2.
- Ubaldo Ribeiro, João. (1999). *A Casa dos Budas Ditosos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 5.ª ed. Traducción al español (2000). Barcelona: Tusquets Editores. Colección "La sonrisa vertical".
- Santos, Denise y Dos Santos, Samara. (2016). «A Intertextualidade Bíblica em *A Casa dos Budas Ditosos*». *Caderno Seminal Digital*. Ano 22, v. I, 26, 241-265.



DISSIMULAÇÃO AUTORAL E ESTÉTICA DO  
EXTRAVASAMENTO EM *A CASA DOS BUDAS DITOSOS*,  
DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

*Disimulo autorial y estética del desbordamiento  
en A Casa dos Budas Ditosos, de João Ubaldo Ribeiro*

*Authoral and Aesthetic Dissimulation of Extravassion  
in A Casa dos Budas Ditosos, de João Ubaldo Ribeiro*

Adrianna MACHADO MENEGUELLI

*Instituto Federal do Espírito Santo – Brasil*  
adrianna.meneguelli@ifes.edu.br

RESUMO: Texto e sexualidade se interligam na construção do relato que constitui a obra *A Casa dos Budas Ditosos*, do escritor João Ubaldo Ribeiro. À guisa de um trovador contemporâneo que, na vertente das Cantigas de Amigo, opta pela prosa torrencial em vez da redondilha, o escritor baiano dá voz a uma narradora sexagenária que, diante da morte, decide relatar grande parte das experiências vividas em prol da assunção do desejo, e das formas – múltiplas e variadas – de vivê-lo. Nesse percurso verbal, confundem-se corpo e linguagem, êxtase e escritura, de modo que – nas sendas das representações de Eros e Tânatos – o erotismo, em estratégica urdidura, impõe-se como uma das mais propícias alegorias para a arte literária.

*Palavras-chave:* erotismo, prosa contemporânea, literatura brasileira, João Ubaldo Ribeiro.

RESUMEN: Texto y sexualidad se entrelazan en la construcción del relato que constituye la obra *A Casa dos Budas Ditosos*, del escritor João Ubaldo Ribeiro. Bajo la apariencia de un trovador contemporáneo que, en la línea de las Canciones de Amigos, opta por la prosa torrencial en lugar de la prosa de rodeos, el escritor bahiano da voz a un narrador sexagenario que, ante la muerte, decide contar gran parte de las experiencias vividas a favor de la asunción del deseo, y de las formas —múltiples y variadas— de vivirlas. En este viaje verbal se confunden cuerpo y lenguaje, éxtasis y escritura, de modo que —en los caminos de las representaciones de Eros y Thanatos— el erotismo, en una trama estratégica, se impone como una de las alegorías más propicias para el arte literario.

*Palabras clave:* erotismo, prosa contemporânea, literatura brasileira, João Ubaldo Ribeiro.

ABSTRACT: Text and sexuality intertwine in the construction of the story that constitutes the work *A Casa dos Budas Ditosos*, by the writer João Ubaldo Ribeiro. In the guise of a contemporary troubadour who, in the vein of *Canções de Amigo*, opts for torrential prose rather than roundabout prose, the writer gives voice to a sexagenarian narrator who, faced with death, decides to recount a large part of the experiences lived in favor of the assumption of desire, and of the ways — multiple and varied — of living it. In this verbal journey, body and language, ecstasy and writing are confused, so that — in the paths of representations of Eros and Thanatos — eroticism, in a strategic warp, imposes itself as one of the most propitious allegories for literary art.

*Key words:* eroticism, contemporary prose, brazilian literature, João Ubaldo Ribeiro.

Tempo do corpo este tempo, da fome  
Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento  
Um sol de diamante alimentando o ventre,  
O leite da tua carne, a minha  
Fugidia.

E sobre nós este tempo futuro urdindo  
Urdindo a grande teia. Sobre nós a vida  
A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.

(Hilda Hilst, *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*)

Texto e sexualidade se interligam na construção do relato que constitui a obra *A Casa dos Budas Ditosos*, do escritor João Ubaldo Ribeiro. À guisa de

um trovador contemporâneo que, na vertente das Cantigas de Amigo, opta pela prosa torrencial em vez da redondilha, o escritor baiano dá voz a uma narradora sexagenária que, diante da morte, decide relatar grande parte das experiências vividas em prol da assunção do desejo, e das formas – múltiplas e variadas – de vivê-lo. Nesse percurso verbal, confundem-se corpo e linguagem, êxtase e escritura, de modo que – nas sendas das representações de Eros e Tântatos – o erotismo, em estratégica urdidura, impõe-se como uma das mais propícias alegorias para a arte literária.

Na apresentação do livro, escreve o “autor” que recebera no prédio onde trabalhava esses originais, acompanhados de um bilhete assinado com as iniciais: C.L.B. A autora, uma baiana de 68 anos residente no Rio de Janeiro, atesta a veracidade do relato, ao mesmo tempo em que confessa achar “[...] irresistível deixar as pessoas sem saber no que acreditar”, dado que as iniciais do nome, assim como as identidades das pessoas citadas, haviam sido trocadas. Há aí uma piscadela para o leitor da obra, a da mentira – e por que não da ficção? – entrevista pela porta entreaberta, e em consonância com a frase que antecede o texto introdutório: “Tudo no mundo é secreto”. Assim, se é segredo o nome que assina o relato, também o é aquilo que se abriga nas bordas entre o que foi realmente enviado pela suspeita autora, pelo que foi reproduzido textualmente pelo autor que assina o livro e, ainda, por esse personagem que se diz receptor da história entregue no prédio onde mantém um escritório. Ou seja, o que aí se oblitera, ou não se dispõe com clareza, imiscui-se ao jogo ficcional dentre cujas artimanhas encontra-se a da suspeição, do leitor diante do texto. O pacto entre os dois, nesse caso, sofre intermitentes abalos, ao passo que a história – aferrada às mais eróticas manifestações desejantes – assume uma estética, um estilo, que é pura liberação, ou puro extravasamento.

E, não por acaso, a narração se inicia com um sonho. Nele, a personagem se vê envolta numa atmosfera dominada pelas imagens, altamente sensualizadas, de dois budas ditosos; reproduções avantajadas da miniatura que ostenta em um móvel de sua casa. A partir daí desenvolve todo um solilóquio em torno ao sexo, ao falo, e às tradições culturais a ele associadas, apostando numa contra-leitura do discurso bíblico, e de todo e qualquer discurso, enfim, que opera a partir da noção de pecado. Assim, na contramão do tabu socialmente imposto ao sexo, sentencia: “Não sou profeta, muito menos o Messias, mas sou a voz d’Ele [...] onde estáveis quando Ele criou as fêmeas e os machos e lhes deu cada centelha de desejo cego um pelo outro e lhes deu como misturar-se livremente uns com os outros?” (Ribeiro, 1999:

161) O prazer é, pois, atributo divino, mais ainda se vivido, experienciado, ou seja, conforme ratifica mais à frente: a luxúria – assim como a bondade – não são atributos de satanás.

Tanto que, na condução narrativa – terminologia rejeitada pela própria narradora, diga-se de passagem, quando afirma que à maneira de Henry James, “este depoimento não é um romance, nem enredo tem” (Ribeiro, 1999: 130) – há não somente um proposital detalhamento das relações sexuais, mas um iniludível, e quase palpável, deleite em descrever aquelas passíveis de chocar, ou de proporcionar algum tipo de repulsa ao leitor mais desavisado. Isso é perceptível, por exemplo, nas descrições das relações incestuosas, com o irmão e com o tio casado, assim como nas orgias regadas a drogas pesadas, que corroboram com a intenção do choque. Essa escolha, por sua vez, remete a um outro nível de leitura, localizado num lugar que alegoriza o enfrentamento, ou um posicionamento na contramão dos ditames sociais.

Não é difícil vislumbrar, pois, no extravasamento e na assunção do erotismo desbragado, como o corpo acaba se impondo como um “local de resistência” (Moreiras, 2001: 330) para resgatar as palavras de Moreiras, e atuando em prol de um desejo de singularização. À margem das normas sociais, e dos mandamentos bíblicos, o corpo desenfreado encena a dança da imanência ao passo que é representativo do espaço performático, utilizando uma expressão de Homi Bhabha. Ora, aprendêramos já com Foucault a identificar toda uma configuração pautada na racionalidade a envolver a sexualidade. Tanto que, em *A vontade de saber*, o enfoque recai sobre a hipocrisia burguesa e seus aparatos repressivos (físicos e discursivos): “Parece que, por muito tempo, teríamos suportado um regime vitoriano e a ele nos sujeitaríamos ainda hoje. A pudicícia imperial figuraria no brasão de nossa sexualidade contida, muda, hipócrita”. (Foucault, 2006: 9) No embate, pois, entre a sexualidade e os poderes constituídos, há que se relevar o potencial libertário que se embute nessa afirmação: da singularização que o extravasamento enseja, da erotização desmedida que encontra na imanência seu lugar de assentamento.

Nas sendas da singularização – que se traduz no extravasamento do desejo e que abarca os corpos físico e textual – também se nos afiguram como relevantes os ardis que o logro comporta, sobretudo aqueles que afirmam o potencial libertário que a própria literatura enseja. Não é, afinal, a ficção a sua indiscutível matéria? Assim, o que de verossímil se abriga no relato da protagonista cai em suspeição no momento em que ela, a título de exemplificação, assume ter “problemas com a mentira”, como no excerto a seguir:

Minto quanto à Marina, minha aeromoça, que faço parecer a melhor transa de minha vida depois de Rodolfo, mas não é nada disso, não existe essa transa [...] minto, mente-se, eu minto, tu mentes, ele mente, nós mentimos, vós mentis, eles mentem. Sempre tive problemas com a mentira, mas também sou mentirosa, não há como escapar, *all the word* etc. (Ribeiro, 1999: 143-144)

A assunção da mentira, ao passo que se traduz no texto literário, nele se espelha; também ele pura ficção, ponto nodal de sua própria estrutura, base iniludível de sua própria definição. Na literatura todos mentem, na mesma medida em que ensinam reencenar o que é dado pelo mundo. Jogo erótico por excelência; texto que é corpo desnudado ameaçando, continuamente, romper com a verdade, que atua como um holograma passível de ser visto, ou entrevisto até, mas impossível de ser possuído por inteiro. Sempre nas bordas da incompletude.

O extravasamento, assim, se nos assoma como propícia artimanha para o vislumbre do que, no compasso da singularidade que se pretende afirmar, promove o incômodo, o choque e a suspeição. Afinal, até mesmo a extrapolação sexual tem seus limites, muitos poderiam apontar, em se considerando a veracidade, e mesmo a verossimilhança a que uma condução narrativa se propõe a espelhar. Acontece que, a partir do momento em que a voz do relato é uma reprodução “*en abyme*” de uma voz feminina que o próprio autor – em obra de encomenda que deveria versar sobre o tema da luxúria – encena trazer à luz, o que é excessivo, ou mesmo promíscuo, fica a cargo de uma autoria no mínimo duvidosa, que a ficção ousadamente encobre.

O escritor Alberto Moravia – num belo texto publicado na *Revista Nuovi Argomenti*, e republicado pelas Edições Chão da Feira – coteja o erotismo contemporâneo com aquele explorado nas anteriores Idades, quais sejam: Antiga, Medieval e Clássica. Observa, assim, uma diferença que se define na quebra dos tabus operada pela sociedade do século XX, mormente em função das correntes psicológicas e da própria Psicanálise:

As descobertas da psicanálise tiveram um resultado duplo muito importante: por um lado, romperam com os tabus; por outro, retiraram o sexo da ignomínia em que, por causa dos tabus, estava enclausurado, recolocando-o entre os poucos modos de expressão e de comunhão de que dispõe o homem. (Moravia, 1961: 8)

É de se imaginar que essa “recolocação” do sexo levada a termo pela Psicanálise se deva, em muitos aspectos, ao papel da libido, que Freud considerou como sendo uma energia ligada aos instintos vitais; e não concernente unicamente ao sexo, mas aos aspectos psicossociais. Aliás, tal percepção já havia

sido desenvolvida anteriormente por Santo Agostinho, que a atrelou, além de à sexualidade, aos desejos de dominar e de conhecer. E nessas sendas, é o desejo que se nos assoma como o arco englobador desses percursos que ora se interligam, o da sexualidade e o da literatura.

Nesse cenário, ensejado por João Ubaldo, a palavra – corpo e representação – é puro desejo. Mas de quê? Se retomarmos Bataille, da própria continuidade que a sexualidade ensaja. Valem-nos as palavras do mestre: “A ação erótica, ao dissolver os seres nela envolvidos, revela sua continuidade, lembra a das águas tumultuosas”. (Bataille, 2004: 36) O relato é atravessado pelo sexo, e em função dele se constrói, ensejando – à medida em que, às vésperas da morte, escolhe cultivar o desejo – uma alegoria da relação Eros/Tânatos, dualismo proposto por Freud como pulsões inerentes a todas as demais. Cabe inclusive considerar que o próprio Lacan corrobora a tese freudiana ao ratificar a afinidade essencial de toda pulsão com a “zona da morte”, percepção que reverbera, por seu turno, nos escritos de Bataille, tal como sintetiza a seguinte constatação: “Do erotismo, é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte”.

Se o corpo feminino, literariamente construído, extravasa o desejo, apostando numa condução estética que, por sua vez, se pauta numa figuração dos atos e das posições sexuais aproximada à do olhar lançado à arte estatutuária – e não por acaso o mote do relato se dá a partir das esculturas dos dois budas –, o texto, enquanto corpo escrito e desnudado aos olhos do leitor, compactua com essa aposta, e ao mesmo tempo acirra a dissimulação que nela se embute.

## Referências bibliográficas

- Bataille, Georges. (2004). *O Erotismo*. São Paulo: Arx.
- Foucault, Michel. (2006). *A História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. São Paulo: Graal.
- Moravia, Alberto. (2014). “Sobre o Erotismo na Literatura”. En Alberto Moravia, Elsa Morante, Italo Calvino. *Sobre o Erotismo na Literatura*. São Paulo: Edições Chão da Feira, 24, 6-17.
- Moreiras, Alberto. (2001). *A Exaustão da Diferença: a Política dos Estudos Culturais Latino-americanos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Ribeiro, João Ubaldo. (1999). *A Casa dos Budas Ditosos*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

## UM BRASILEIRO EM BERLIM: JOÃO UBALDO RIBEIRO E A UNIFICAÇÃO ALEMÃ

Um Brasileiro em Berlim: *João Ubaldo Ribeiro  
y la Unificación Alemana*

Um Brasileiro em Berlim: *João Ubaldo Ribeiro  
and the German Reunification*

Ana PAULA SEERIG<sup>1</sup>

*Universidade de São Paulo*  
aseerig@usp.br

**RESUMO:** Esse artigo tem por objetivo perceber o papel de registro histórico das crônicas que João Ubaldo Ribeiro escreveu na Alemanha, entre 1990 e 1991, e que foram reunidas na coletânea *Um Brasileiro em Berlim*. Para isso, será feita uma breve introdução sobre o momento político e social da Alemanha naquele período e serão apresentados trechos de crônicas do escritor brasileiro.

**Palavras-chaves:** João Ubaldo Ribeiro, unificação alemã, crônica, *Um Brasileiro em Berlim*.

**RESUMEN:** Este artículo tiene como objetivo captar el papel de las crónicas que João Ubaldo Ribeiro escribió en Alemania, entre 1990 y 1991, y que fueron reunidas en la colección *Um Brasileiro em Berlim*. Para ello, se hará

<sup>1</sup> Mestranda em Língua e Literatura Alemã. Orientador: Dr. Tercio Loureiro Redondo.

una breve introducción sobre el momento político y social en Alemania en ese período y se presentarán extractos de *crônicas* del escritor brasileño.

*Palabras clave:* João Ubaldo Ribeiro, unificación alemana, crônica, *Um Brasileiro em Berlim*.

ABSTRACT: This article aims to understand the role of the chronicles<sup>2</sup> that João Ubaldo Ribeiro wrote in Germany between 1990 and 1991 and that were gathered in the collection *Um Brasileiro em Berlim* as a historical record. In order to do so, a brief introduction will be made about the political and social moment in Germany in that period and excerpts from *crônicas* by the Brazilian writer will be presented.

*Key words:* João Ubaldo Ribeiro, german reunification, *crônica*, *Um Brasileiro em Berlim*.

## 1. Introdução

A crônica brasileira tem como primeira plataforma o jornal. Ali, junto a notícias narradas de modo impessoal e com data de validade definida (a edição seguinte do periódico), a crônica se destaca por ser bastante pessoal e por ter a possibilidade de ser eternizada em formato de livro, justamente por ser um registro muito particular de um período, apesar dos fatos que a inspiraram serem facilmente esquecidos de um dia para outro, atropelados por novos eventos. Quando João Ubaldo Ribeiro, escritor e jornalista, escreveu as crônicas presentes na coletânea *Um Brasileiro em Berlim*, a capital alemã se redescobria: já não havia um muro e o processo de unificação acontecia. Sendo Ribeiro um cronista experiente, seus textos alemães recebem automaticamente um valor maior de importância, já que seu olhar estrangeiro constrói uma narrativa histórica bastante única.

O pesquisador inglês John Gledson (2006: 16), ao estudar as crônicas de Machado de Assis, percebeu que, para entendê-las, “era essencial ler os jornais da época com bastante cuidado” para assim “recriar, na medida em que isso fosse possível, o contexto em que foram escritas”. Por isso, para ter um olhar

<sup>2</sup> Na coletânea *Crônicas brasileiras* do Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade da Flórida [Hower, Alfred; Preto-Rodas, Richard A. (coord.). (1980). *Crônicas brasileiras: a portuguese reader*. Gainesville: Center For Latin American Studies.] a palavra “crônica”, enquanto gênero literário, é considerada intraduzível, por isso optei por não traduzi-la.

mais amplo sobre as crônicas que João Ubaldo Ribeiro escreveu para jornais alemães é necessário, antes, entendermos o que acontecia na Alemanha naqueles meses em que o escritor e sua família viveram lá. Apenas a partir disso poderemos compreender a profundidade dos detalhes do olhar brasileiro sobre a história alemã e reconhecer o valor das crônicas como registro histórico.

## 2. João Ubaldo Ribeiro em Berlim

Quando João Ubaldo Ribeiro (1941-2014) desembarcou com sua família em Berlim, em abril de 1990, a Alemanha vivia um momento único de sua história. O Muro de Berlim havia caído em novembro do ano anterior e, em 3 de outubro daquele ano, a unificação do país seria assinada após décadas de divisão. O escritor brasileiro ficaria por 15 meses na capital alemã como bolsista do *Deutsche Akademische Austauschdienst* (DAAD – Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) acompanhado de sua esposa, Berenice, e de seus filhos Bento e Francisca. Antes dele, ainda quando Berlim era dividida, outros brasileiros haviam recebido uma bolsa do programa, entre eles Ignácio de Loyola Brandão, Rubem Fonseca e João Antônio.

Durante o tempo em que esteve na Alemanha, Ribeiro contribuiu regularmente para o jornal *Frankfurter Rundschau* e teve um texto publicado no periódico *Die Zeit*. Essa produção foi reunida na coletânea alemã *Ein Brasilianer in Berlin* (1994), também lançada em português sob o título *Um Brasileiro em Berlim* (1995). Como o escritor não dominava a língua alemã, seus textos foram vertidos por Ray-Güde Mertin (1943-2007), agente literária e tradutora, que escreveu um posfácio para a coletânea, tanto para a edição alemã quanto para a brasileira. Porém, para que se faça uma leitura mais profunda das crônicas de Ribeiro é necessário, antes, compreendermos o que acontecia na Alemanha naquele momento.

## 3. A Unificação Alemã

Ao apresentar seu novo colunista, em 11 de junho de 1990, o jornal alemão disse desejar “olhares interiores de alguém de fora” (*Frankfurter Rundschau*, 1990), já que os alemães pareciam “se ocupar principalmente, senão exclusivamente, consigo mesmos”. Isso se deve não apenas à unificação em si, mas talvez, principalmente, à maneira como ela ocorreu. A Queda do Muro de Berlim surpreendeu tanto o governo da República Federal da Alemanha

(RFA) quanto o governo da República Democrática Alemã (RDA), e foi consequência direta de movimentações populares do lado oriental. As semanas que antecederam a abertura do muro levaram milhares de pessoas às ruas da Alemanha comunista. Elas exigiam mudanças do governo, entre elas a diminuição da burocracia para liberação de vistos de viagem para o território capitalista. Na noite de 9 de novembro de 1989, uma coletiva de imprensa levou os cidadãos orientais a se reunirem junto ao Muro de Berlim.

A decisão do Conselho de Ministros dizia que todos poderiam solicitar imediatamente “viagens privadas para o exterior”, “as autorizações serão concedidas em um prazo curto e negações serão aplicadas apenas em casos excepcionais”. Isso quis dizer: Quase todos podem viajar, mas precisam ser aprovados, e, mesmo que isso aconteça “em um prazo curto”, isso não significa, de modo nenhum, imediatamente. Mas [Günter] Schabowski respondeu, depois de ser questionado sobre quando entravam em vigor as novas regras, “desde já”. As pessoas ouviram isso na televisão, correram para a fronteira, ignoraram que precisavam de um visto, e quiseram “ir pro outro lado”. A sua paciência reduzia; quanto mais tempo eles eram rejeitados, mais seu número aumentava aos milhares, até que o responsável pela passagem de fronteira da rua Bornholmer cedeu à massa e, às 22h30, “suspendeu todos os controles”. Às 23h todas as passagens de fronteira fizeram o mesmo, obedecendo a ordens superiores<sup>3</sup>. (Bender, 1996: 212)

A noite entre o dia 9 e o dia 10 de novembro de 1989 foi de comemoração em Berlim. Pessoas iam e vinham, abraçavam-se e trocavam presentes com desconhecidos, sem saber o que aconteceria nos dias seguintes, se o muro voltaria a ser fechado ou não. Como escreveu Rubem Fonseca, que estava na Alemanha naquele período e registrou o evento no texto *Reminiscências de Berlim* (Fonseca, 2007: 73), “aquilo não podia durar para sempre. Como todos os contos de fada, teria um fim”. João Ubaldo Ribeiro chegou ao país quando os festejos já estavam encerrados e a desconfiança tomava as ruas. Peter Bender,

<sup>3</sup> “Der Ministerratsbeschluss sagte, jedermann dürfte sogleich ‚Privatreisen nach dem Ausland‘ beantragen, ‚die Genehmigungen werden kurzfristig erteilt und Versagungsgründe werden nur in besonderen Ausnahmefällen angewandt‘. Das hieß: Fast jeder darf reisen, aber es muß genehmigt werden; auch wenn das ‚kurzfristig‘ geschehen soll, bedeutet das keineswegs sofort. Aber [Günter] Schabowski hatte, nach dem Inkrafttreten der neuen Regelung gefragt, ‚Ab sofort‘ geantwortet. Die Leute hörten es im Fernsehen, strömten zur Grenze, ignorierten meist, daß sie Visa brauchten, und wollten ‚rüber‘. Ihre Geduld sank, je länger sie abgewiesen wurden, ihre Zahl stieg zu Tausenden, bis der Leiter am Grenzübergang Bornholmer Straße der Masse nachgab und um 22.30 Uhr ‚alle Kontrolle einstellte‘. Um 23 Uhr taten es die anderen Übergangstellen auf Befehl von oben. Zumzweiten Mal kapitulierte das Regime vor dem Volk”.

primeiro pesquisador a reunir as histórias das duas Alemanhas em uma única linha do tempo, conclui:

Logo ficou evidente que os alemães orientais reagiram de forma diferente do que o previsto, porque eles estavam habituados a outras regras. Os cidadãos ocidentais se sentiam sobretudo decepcionados, pois eles ofereceram o seu melhor aos compatriotas; os alemães orientais se sentiam sobretudo estarecidos, pois os alemães ocidentais assumiram em todo lugar o comando e impunham a eles diferentes normas, padrões de comportamento e de valor<sup>4</sup>. (Bender, 1996: 254)

#### 4. O olhar de João Ubaldo

É justamente com esse cenário que Ribeiro se depara ao chegar à Alemanha. Suas colaborações para o jornal *Frankfurter Rundschau*, escritas no formato tradicional da crônica brasileira (gênero por meio do qual o escritor se expressava havia anos em periódicos do Brasil), registravam esses estranhamentos dos alemães para com os alemães “do outro lado”. O cronista confronta o leitor com a hostilidade da Berlim sem o muro. Logo em sua segunda crônica (a primeira havia sido dedicada a narrar a chegada à Alemanha), publicada em 16 de junho de 1990, o brasileiro apresenta uma narrativa em terceira pessoa, mas se identifica como sendo “o tartamudo do Kurfürstendamm<sup>5</sup>”, que dá nome ao texto, e se descreve pressionado pela impaciência dos alemães para com seu pouco domínio do idioma. O texto é encerrado da seguinte forma, onde Ribeiro compara sua atual vivência com experiências anteriores no país:

[...] foi interrompido pelo telefonema de um amigo, a quem se queixou de que Berlim não era mais a mesma, parecia que agora tinha raiva de estrangeiros.  
- Que nada – disse ele, que é berlinense de nascença. – É raiva de alemão mesmo. Alemão do outro lado.  
- Como raiva de alemão? E eu por acaso pareço com alemão?  
- Não, mas pode parecer polonês, romeno, húngaro, iugoslavo... Aqui virou tudo a mesma coisa. Você vai ter que se acostumar com isso, são novos tempos.

<sup>4</sup> “Sehr bald zeigte sich, daß die Ostdeutschen großenteils anders reagierten als vorgesehen, weil sie auf andere Anforderungen eingestellt waren. Die Bundesbürger fühlten sich meist enttäuscht, denn sie hatten den Landsleuten doch ihr Bestes angeboten; die Ostdeutschen fühlten sie meist überwältigt, weil die Westdeutschen überall die Regie übernahmen und ihnen fremde Regeln, Verhaltensweisen und Wertmaßstäbe aufnötigten”.

<sup>5</sup> Kurfürstendamm (também chamada de Ku’damm) é uma das principais avenidas de Berlim. O brasileiro morava próximo a ela, por isso a usa como cenário.

O Tartamudo do Ku'damm desligou o telefone com um sorriso maquiavélico nos lábios. Ah, então era assim, não era? Muito bem, se o consideravam um inimigo, seria um inimigo.

- Mulher – disse ele, entrando na sala onde ela assistia (sem entender nada, mas com dedicação) a um programa da ZDF<sup>6</sup>. – Resolvi assumir. Não é isso que eles querem? Amanhã mesmo, compro um Trabant<sup>7</sup> e vou à luta. (Ribeiro, 2017: 24)

A conclusão da crônica lança luz sobre a recepção dos orientais pelos ocidentais: o inimigo era o alemão da RDA. Não apenas ele, mas todos os oriundos de países do Oriente e que agora enchiam as ruas de Berlim. Quando esse texto foi publicado, as duas Alemanhas ainda coexistiam e a unificação era negociada – mais como uma necessidade política e econômica do que propriamente como uma vontade social. Quase dois meses depois, em 4 de agosto, a crônica *A velha Cidade Guerreira*, que é, entre todos os textos da coletânea, o mais sério e crítico, traz uma opinião direta do autor sobre a sociedade alemã daquele momento.

Imaginava, antes de chegar aqui, que seria tomado de um sentimento de alegria, euforia mesmo, ao rever este pedaço de Berlim soprado pelos ventos da abertura, da liberdade. Mas o contrário acontece. Penso em minhas andanças pela cidade e, embora continue gostando muito dela, reconheço que não é mais tão afável e amena quanto antigamente. Os visitantes do Leste aglomerando-se, como crianças deslumbradas, nas ruas, lojas, estações e praças, parecem irritar muito os berlinenses deste lado – a vida passou, talvez, a se afigurar desarrumada, quase caótica. As pessoas, ao invés de visitadas, se sentem invadidas. O outro não é mais irmão, seja por nacionalidade, seja por comum humanidade. O outro é um intruso, cuja fala, modos e fraquezas são inaceitáveis. (Ribeiro, 2017: 38)

Essa percepção é apresentada em outras crônicas que, cheias de ironias, registram experiências do escritor brasileiro no país. Em *Vida Organizada*, publicada em 20 de outubro de 1990, Ribeiro narra sua angústia ao ser indagado sobre sua disponibilidade para um evento que ocorreria meses depois, contrastando o bom planejamento alemão com o desapego brasileiro a datas e horários. Sem saber o que responder ao seu interlocutor, o escritor pede que ele volte a ligar “amanhã” (palavra que, na língua portuguesa, segundo o cronista, tem inúmeros significados – inclusive “nunca”).

Mas claro que não sei o que dizer amanhã e fui dormir preocupado, tanto assim que ainda incomodei minha mulher com uma cotovelada. Afinal, os alemães são

<sup>6</sup> ZDF (*Zweites Deutsches Fernsehen*) é um canal estatal da televisão alemã.

<sup>7</sup> Trabant era o carro produzido na República Democrática Alemã (RDA). Quando o muro caiu, os alemães orientais eram facilmente identificados pelo veículo.

organizados, é uma vergonha a gente não poder planejar as coisas tão bem quanto eles. Que é que eu faço?

- Ora – respondeu ela, retribuindo a cotovelada –, pergunte a eles se os alemães planejaram a reunificação para agora. E, se ele for berlinense, pergunte se ele não preferia deixá-la para amanhã.

- *Touché* – disse eu, puxando o cobertor para cobrir a cabeça e resolvendo que amanhã pensaria no assunto. (Ribeiro, 2017: 56)

Com bom humor, Ribeiro toca na ferida – e só percebemos isso por sabermos do não-planejamento da Queda do Muro de Berlim. A unificação, por décadas um sonho comum dos cidadãos das duas Alemanhas, ao se tornar realidade não foi tão idílica como se havia esperado. O cronista, nas entrelinhas, pergunta ao seu leitor: se lhe fosse dado, hoje, o poder de decisão, você seria a favor de reunificar o território alemão? A busca por uma resposta faz com que o interlocutor de Ribeiro se reconheça neste cenário “desarrumado, quase caótico”. Será “o outro” um irmão ou um intruso?

Na crônica de 8 de junho de 1991, na reta final da estadia da família Ribeiro em Berlim, o cronista narra em *Procurando o Alemão* a sua decepção ao descobrir que, depois de tantos meses, ainda não havia conhecido um alemão de verdade. Quem o convenceu disso foi um amigo, que argumentou que na capital da Alemanha não havia nenhum alemão legítimo.

Depois dessa descoberta, fizemos diversas tentativas de conhecer um alemão, mas todas, apesar de muito esforçadas, têm invariavelmente falhado. Entre nossos amigos de Berlim, não há um só alemão. Em números aproximados: 40 % se acham berlinenses e consideram os alemães um povo exótico que mora longe; 30 % se sentem ofendidos com a pergunta, indagam se estamos querendo insinuar alguma coisa e fazem um comício contra o nacionalismo; 15 % são ex-Ossis que não conseguem se acostumar a não ser mais Osis; e os restantes 15 % não se sentem alemães, povo sombrio, sem graça, fechado etc., etc. (Ribeiro, 2017: 102)

É importante registrar aqui que *Ossi* é um termo originado na palavra *Osten*, que significa “leste” em alemão, ou seja, é uma forma de nomear aqueles que vinham da Alemanha Oriental. Essa leitura estatística que Ribeiro traz da autoimagem dos alemães nos comprova que, em um país unificado, o que menos existia era o sentimento de unidade. Mais que isso, era o sentimento de não-pertencimento ao país que por tanto tempo se viu partido e agora forçava uma aproximação por meio da união política.

Não se sabia mais quem (ou o quê?) era ‘alemão’. A quem se aplicava tal definição? Que características eram típicas alemãs? Pouco tempo antes havia duas definições, duas culturas, dois sistemas econômicos e sociais. Dois

extremos. O que deveria ser validado agora? E os orientais, que viram seu país natal ser extinto, como deveriam reconhecer as fronteiras de sua origem? O assunto é tão complexo que o cronista só encontrou forma de abordá-lo por meio de números, em uma estatística provavelmente exagerada e fictícia, mas que destaca as variações da autoidentidade da população da Alemanha.

Ribeiro, então, já percebe o significado daquele período para o país: a confusão no autorreconhecimento dos alemães nada mais é do que uma consequência dos novos limites dados ao país, agora único. No final de julho, ao se despedir do espaço no jornal *Frankfurter Rundschau*, pouco antes de retornar ao Brasil, ele escreve: “Adeus, Berlim, a nova Berlim que vi nascer, na nova Alemanha que também vi nascer” (Ribeiro, 2017: 128). É assim que o cronista encerra o diálogo com seu leitor: um aperto de mão educado de quem agradece a hospitalidade em meio a tantas atribulações.

## 5. O gênero crônica como registro histórico

A estrutura escolhida por Ribeiro para suas colaborações ao jornal alemão também deve ser observada. A crônica brasileira se distancia da crônica histórica e dos artigos de opinião por sua personalidade e informalidade e isso certamente não era comum para os leitores da Alemanha. Poderíamos deduzir que o escritor brasileiro optou por esse formato por já dominá-lo (sua primeira coletânea de crônicas havia sido publicada em 1988, *Sempre aos Domingos*, resultado dos seus anos como colunista do jornal *O Globo*), mas também é possível cogitar que o escritor o tenha escolhido por ser um gênero que permite uma conversa aberta com o leitor sobre fatos contemporâneos. Certamente o cronista, que havia iniciado sua vida profissional como jornalista, sabia que o momento vivido pela Alemanha era complexo e geraria assunto para muitos diálogos. Se sua função era registrar “olhares interiores de alguém de fora”, haveria formato melhor para se aproximar de seus leitores do que através da informalidade crítica da crônica?

O gênero se baseia em fatos contemporâneos, o que torna a crônica uma referência histórica, já que, segundo Margarida de Souza Neves, não “são muitas as fontes em que o historiador encontrará com tanta transparência as sensibilidades, os sentimentos, as paixões de momento e tudo aquilo que permite identificar o rosto humano da história” (Neves, 2001: 25). Ribeiro registrou os sentimentos berlinenses durante o processo de unificação. Suas crônicas abrigam conversas, olhares e sentimentos – seus e dos outros. Quem lê *Um*

*Brasileiro em Berlim* hoje consegue perceber a animosidade da população alemã durante um processo que pouco tempo antes fora anunciado como desejado, mas que, durante sua execução, escancarou as diferenças criadas pelas décadas de divisão. Ou seja, o cronista compartilha vivências daquele período que dificilmente seriam encontradas em estudos históricos.

## 6. Considerações finais

Ao longo do artigo, identificamos a situação da Alemanha quando João Ubaldo Ribeiro lá chegou e citamos trechos de crônicas escritas por ele enquanto estava em Berlim, porém ainda nos falta reconhecer a partir de qual perspectiva o brasileiro fez seus registros. Sua experiência como jornalista fez com que seu olhar fosse mais crítico. Um repórter no exercício de sua profissão se pergunta: o que deve ser noticiado? Um cronista busca por um assunto para a sua crônica e, por isso, observa o seu entorno. A questão é: a que direcionar seu olhar? E a partir de qual ponto?

Quando, logo em sua segunda crônica, o brasileiro se percebe como inimigo e decide comprar um Trabant, ele está localizando sua posição na Berlim unificada: ele é ‘o outro’, ‘o invasor’. Ele está onde não se sente nem à vontade nem bem-vindo, já que a afabilidade que encontrou na cidade ainda dividida parece não existir mais, e é precisamente isso que ele faz questão de registrar: a infelicidade e a apatia alemã diante de algo que, em teoria, deveria deixá-los feliz. Essa perspectiva dá ao leitor de hoje muitas informações que não se encontram em meio aos dados trazidos pelos livros de história, pois ela abrange sentimentos e não unicamente eventos históricos.

O olhar estrangeiro de Ribeiro sobre a unificação alemã não se soma apenas ao olhar dos que viram o processo de fora e não o vivenciaram de fato, mas também – senão especialmente – ao dos próprios alemães, por lhes trazer uma visão crítica de situações que talvez eles, então, não tenham percebido e que ainda hoje devem ser discutidas, justificando novas edições da coletânea no decorrer dos anos. Originalmente publicado pela editora Suhrkamp em 1994, *Ein Brasilianer in Berlin* ganhou uma publicação bilíngue em 2017 pela editora TFM. Em nota, o editor Teo Ferrer de Mesquita questiona sobre o quanto o país mudou durante os mais de 20 anos desde a publicação original das crônicas.

Muito tempo passou sobre os registros de João Ubaldo Ribeiro em Berlim, os berlinenses e os brasileiros, observações perspicazes, cheias de humor, sarcasmo e carinho. Tal como cita neste livro, “não se passa duas vezes pelo mesmo rio”

e tampouco se vê o mesmo rio duas vezes, como acrescenta ao pensamento de Heráclito. Estarão já fora da realidade estes registros? Se tudo mudou! Será que mudou mesmo? O preconceito, a rejeição da diferença, o medo do “outro” não existem mais? Os berlinenses, os alemães deixaram de perguntar-se quem são? E o “outro”, o que olha de fora, deixou de perguntar-se quem é? Vale a pena voltar a estes textos, que nos remetem ainda para outra atualíssima questão: Que rio é esse que agora passa? (Ribeiro, 2017, p. 4 e 6)

Particularidades da crônica brasileira, incomum para os alemães, somadas à particularidade da posição de Ribeiro, um estrangeiro em meio a uma população que se redescobria, tornam os textos de *Um Brasileiro em Berlim* únicos no que se refere à forma de se observar e registrar o processo da unificação alemã. Não falamos aqui do processo político e burocrático que extinguiu a RDA, mas sim do processo social entre dois grupos de alemães que, por muito tempo, estiveram separados e precisaram adaptar-se a conviver uns com os outros. Um processo lento e difícil, que talvez ainda hoje, nos anos 2020, não esteja completo.

## 7. Referências bibliográficas

- Bender, Peter. (1996). *Episode oder Epoche? Zur Geschichte des geteilten Deutschland*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Fonseca, Rubem. (2007). *O Romance Morreu: Crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gledson, John. (2006) *Por um Novo Machado de Assis: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Neves, Margarida de Souza. (2001). *História da Crônica. Crônica da História*. In: Resende, Beatriz (coord.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio. Cap. 1: 15-31.
- Ribeiro, João Ubaldo. (2017) *Um Brasileiro em Berlim. Ein Brasilianer in Berlin*. Frankfurt: TFM. Übersetzt von Ray-Güde Mertin.

### *Jornais*

*Frankfurter Rundschau*. Frankfurt, Alemanha, 11 jun. 1990.





*La ficción y la historia,*  
obra colectiva sobre Ubaldo Ribeiro,  
volumen undécimo de la colección  
Biblioteca de Brasil  
–de Ediciones Universidad de Salamanca–,  
entraba en imprenta cuando supo el editor  
–el 23 de octubre de 2024–  
de la muerte el día anterior de Gustavo Gutiérrez,  
teólogo de la liberación para quien no era posible la fe  
si no se comprometía con la emancipación del hombre,  
y así lo ratificó en 1971,  
año en el que, precisamente,  
también vio la luz *Sargento Getúlio*.  
Se celebraba aquel día  
–el anterior al *tírese*–  
a Marcos de Jerusalén  
–que no el evangelista–  
mártir –lo dice internet;  
pero también el de Cesarea,  
que para mí vale más–  
bajo Antonino Pío,  
quien en Judea  
–quizás, tal vez–  
no lo fue  
tanto.



que significaria? Notou que, por trás do lagarto, a touceira era mais baixa e pensou em rodeá-la, para ver se de fato ele tinha dois rabos. Mas desistiu depois do primeiro passo. Era o mesmo lagarto, com certeza que era e, contudo, ele não tinha coragem de provar a si próprio essa certeza - enquanto o bicho de alguma forma sorria, sorria, sim. E o assustava muito, mas, por mais que quisesse e se agoniasse e se sentisse sitiado e amedrontado, não conseguia desviar os olhos, e foi com muito alívio que entrou no ônibus que acabara de parar para fazer horário e se sentou num lugar de onde era impossível continuar a vê-lo, embora soubesse que não podia realmente fugir dele.

Para Sebastião  
com o livro "Qual  
F. Ullrich  
16/10/89, 24/9/89



VNIVERSIDAD  
D SALAMANCA

Ediciones Universidad  
Salamanca

HISPANO  
FUNDACIÓN CULTURAL BRASILEÑA



CENTRO DE ESTUDIOS BRASILEÑOS