

## A NARRATIVA DE FUNDAÇÃO: IRACEMA, MACUNAÍMA E VIVA O POVO BRASILEIRO

Lucia Helena\*

Várias têm sido as estratégias da literatura brasileira para pensar sobre o Brasil e inscrevê-lo em sua história, deste modo intervindo no imaginário de nossa cultura. Todas estas interpretações do Brasil feitas pela literatura podem ser consideradas como leituras de uma questão complexa e problemática a que se tem convencido denominar “identidade cultural”. Nos momentos cruciais da trajetória do país, destas leituras resultaram obras paradigmáticas, que souberam tocar nos lugares-chaves de uma tradição, revisitando-a. Isto tanto ocorreu (embora não só) no Romantismo, no alvorecer do Modernismo e mesmo na cena atual da Pós-Modernidade. Algumas destas obras se configuram como ficção-limite<sup>1</sup>, ou seja, transbordam dos parâmetros consensuais do que se considera romance, e trabalham com a articulação do mítico, do histórico e do ficcional, na tentativa de examinar (algumas vezes até para implantá-lo, outras para discutir o seu colapso) o mito da fundação da cultura. Neste ensaio examinarei três dessas narrativas que pretendem questionar ou estabelecer os limites de fundação da cultura nacional: *Iracema* (1865), *Macunaíma* (1928) e *Viva o Povo Brasileiro* (1984).

\* Professora do Departamento de Ciências da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>1</sup> A expressão é de Silvano Santiago em entrevista concedida a *O Estado de Minas Gerais*, em 03/10/81, embora a aceção aqui atribuída ao termo seja de minha responsabilidade.

Na literatura brasileira a vinculação entre o processo de textualização e o mito da fundação da cultura surge desde as crônicas da conquista, espraia-se em algumas obras épicas do século XVIII, mas é com o Romantismo, e com a valorização do romance (em suas várias espécies) como gênero maior, que surge uma tipologia da narrativa tendente a problematizar a questão da identidade cultural.

De acordo com a aguda observação de Antônio Cândido, a literatura teve no Brasil, diferentemente de outros países, a função de suprir lacunas deixadas pela filosofia e as ciências sociais.<sup>2</sup> Tais lacunas não parecem estar distantes de nós, ao que indica a retomada da questão, mais de vinte anos depois, por Roberto Schwarz, ao propor que “*a historiografia da cultura ficou devendo o passo globalizante dado pela economia e sociologia de esquerda, que estudam o nosso “atraso” como parte da história contemporânea e de seus avanços.*”<sup>3</sup> Talvez por isso mesmo a literatura brasileira atual, e penso em *Viva o Povo Brasileiro*, continue a enfatizar a questão.

Neste ensaio, o foco de minha atenção se detém em fornecer subsídios para uma historiografia da cultura, examinando alguns paradigmas de uma linha descontínua em tensão na trama mental de nossa cultura, estabelecendo algumas correlações entre cultura, linguagem e literatura. Foi Walter Benjamin, ao analisar a poesia de Baudelaire, aquele que de modo mais criador discutiu a complexa aliança entre a sociedade<sup>4</sup> e a literatura, ao nos falar das “*metáforas reais de uma época.*” Ou seja, Benjamin refere-se a uma energia filológica existente no texto literário, que tanto se impregna no tecido social, quanto dele mesmo emerge reciprocamente.<sup>5</sup> Neste sentido, as chamadas narrativas de fundação, por seu propósito de intencionalmente procurar implantar um imaginário cultural<sup>6</sup>, vão ainda mais claramente prestar-se ao exame

<sup>2</sup> CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. São Paulo: Nacional, 1965, p. 156.

<sup>3</sup> SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. - et alii. *Tradição, Contradição*. Rio de Janeiro: Zahar/Funarte, 1987, p. 109-10.

<sup>4</sup> Esclareço que a sociedade está sendo tomada aqui não como um conjunto empírico, mas como um tecido de relações que se fundamenta no poder de representação e de articulação dos discursos que a constituem.

<sup>5</sup> Cf. “Sobre alguns temas na Poesia de Baudelaire”. Em seu magnífico texto, Benjamin postula que a época em que Baudelaire escreve se caracteriza pela ruptura com os laços comunitários (ao que Benjamin denomina “experiência”). Ele demonstra como os personagens, temas e procedimentos da poesia baudelaireana são capazes de em alguns casos antecipar, e noutros demonstrar as transformações em processo no pacto social europeu da segunda metade do século XIX.

<sup>6</sup> Por imaginário cultural refiro-me ao fato de que a literatura trabalha com um arsenal não só de mitos, mas de fatos tornados estória, de manifestações folclóricas e de expectativas coletivas, com os quais incessantemente lida. Este “material” faz parte da vida mental das comunidades e pode ser magnificamente

da contaminação entre literatura e sociedade. Minha intenção é levantar elementos para refletir sobre um impasse já anunciado pelo Romantismo, e tornado ainda mais constante e dramático na cultura brasileira contemporânea, e que consiste na dificuldade de se discutir o caráter relacional de toda identidade (social ou de qualquer outro tipo). No momento em que se solapam os discursos redentores e o essencialismo do significado em última instância, e em que se postula a não existência de qualquer realidade extradiscursiva que o discurso possa simplesmente refletir<sup>7</sup>, a literatura brasileira parece continuar adiante da historiografia da cultura, ao oferecer novas bases para que se discuta exatamente o colapso do mito das fundações, como ocorre na excelente ficção-limite de João Ubaldo Ribeiro.

Assim sendo, os três romances a serem comentados serão aqui focalizados basicamente para identificar, primeiramente, quais são as suas “metáforas-reais”. Segundo, de que maneira estas metáforas estão impregnadas da energia filológica de que nos fala Benjamin; e, por último, para refletir sobre a inter-relação destas metáforas e os mitos da fundação da cultura.

Pode-se dizer que estas três narrativas (*Iracema*, *Macunaíma e Viva o Povo Brasileiro*) atendem a um impulso básico, que as torna caudatárias da discussão e por vezes até da implantação dos “mitos da fundação”. *Iracema* “pinta” um Brasil local, escolhendo seus personagens entre indígenas, e povoando seu habitat com os elementos da flora e da fauna típicos, num canto ufanista ao torrão natal, chegando a apresentar-se como “lenda do Ceará”. *Macunaíma*, ainda que se volte para o localismo, parte de uma perspectiva crítica que não lhe permite “cantar” o Brasil, mas decantar-lhe os males. A obra narra de forma estupenda o choque de dois Brasis, o do campo do Uraricoera, em plena mata virgem, em colisão com o mundo urbano da “paulicéia desvairada” dos anos 1920. *Viva o Povo Brasileiro* tem a Bahia como sede localista onde se trava um libelo contra os desmandos da política e do mandonismo de um sistema inicialmente feudalizante, depois patriarcal e coronelista, e finalmente militarista e de abuso totalitário do poder. Também dialogando com os vestígios da estética romântica de fidelida-

entendido pelos dois conceitos formalistas de série literária e série social, a meu ver ainda válidos e fundamentais para o entendimento da proposta que quero veicular aqui.

<sup>7</sup> LACLAU, Ernesto. “A política e os limites da modernidade”. Holanda, Heloisa (org.). *Pós-modernidade e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

de à cor local, a obra investiga as fontes republicanas, imperiais e coloniais de fundação do Brasil a partir de uma metáfora antropofágica, construída na figura do caboclo Capiroba.<sup>8</sup> A obra pode ser vista como uma homenagem à contribuição da negritude à cultura nacional, cobrindo a história brasileira do século XVII ao XX, e focalizando a formação do intelectual e da elite dirigente vistos como *doublés* do “senhor dos domínios.”<sup>9</sup>

Os três romances, com características épicas bem nítidas, filtram os componentes pitorescos da visão européia sobre o Brasil e implantam no imaginário cultural uma perspectiva sócio-política muitas vezes inconsciente e implícita, em que problematizam as noções de *cultura, identidade social e nação*.

A hipótese de que parto e que aqui submeto à discussão, é a de que, até o presente momento, se articula - numa linha de tensão descontínua - na narrativa brasileira de fundação uma dupla matriz. A primeira delas é a do *tópico da origem*, vale dizer, a crença de que existe uma origem localizável, concreta, para o *fundamento* da nacionalidade. A segunda matriz é a do *tópico da rasura da origem*, ou seja, o pôr em dúvida que a questão da nacionalidade seja melhor discutida no nível da busca das “origens fundadoras”. Esta segunda vertente problematiza a primeira e rasura o próprio conceito de origem e de sua possível simbolização, revelando o quanto de ideológico neles existe. Evidentemente, estas duas matrizes<sup>10</sup> se imbricam e complicam, sem qualquer esquematismo ou linearidade, mesmo no romance “inicial”, *Iracema*.

A primeira vertente, a do *tópico da origem*, tem sua base em *Iracema*. O romance apresenta Moacir, “filho da dor”, convertido em símbolo da unidade nacional que resulta da junção do branco coloniza-

<sup>8</sup> O caboclo Capiroba considera a carne dos holandeses muito mais saborosa do que a dos portugueses.

<sup>9</sup> MERCADANTE, Paulo. *A consciência conservadora do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 59.

<sup>10</sup> Complementando a trajetória desta hipótese, a primeira vertente se caracteriza pela predominância de um comportamento simbólico (cf. o que caracteriza Benjamin em o *Drama Barroco Alemão* e também argumentação que sobre isto desenvolve no meu *Totens e Tabus da Modernidade Brasileira*). A outra vertente se caracteriza pela dominância do olhar alegórico e fragmentado sobre a cultura, numa estética a que Benjamin chamaria de *saturnina*. Esta segunda vertente propõe a rasura e a problematização da questão da origem. Em lugar da topicalização localista de uma suposta origem engendradora do nacional (conforme propõe a primeira vertente), esta segunda matriz opta por tracejar uma trajetória de pluralidade de origens, de fontes primárias mas não primeiras. Uma de suas categorias é “negar o nome do pai”, como se pode ver em Macunáma, e também na miscigenação das “alminhas”, em *Viva o Povo Brasileiro*.

dor com a índia nativa. A violação praticada, tanto de Martim com relação à mulher, quanto com relação à terra, resta ideologicamente oculta. O livro sugere ao leitor a existência de um consenso, de uma unidade sem fraturas, na fundação de uma nova nação resultante da síntese pretensamente harmoniosa do hibridismo inicial. Conforme consignado no capítulo do batismo de Poti, que se converte à religião dos cristãos, nesta nova nação haverá o primado da organização religiosa e política européias. Este e outros elementos da obra apontam para a hegemonia do colonizador, que se implanta vitorioso na terra natal de *Iracema*. A questão da dependência cultural aí implicada permanece inconscientemente não questionada por Alencar. Apesar de, no nível consciente, o autor ter todo o cuidado de apresentar-se fiel à cor local e aos costumes indígenas, a construção imaginária daí resultante (sua “metáfora real”) não consegue superar vários obstáculos. Um deles, por exemplo, o de que numa nota apensa ao livro, explica-se ao leitor uma estratégia adotada pelo pajé, pai de *Iracema*, para libertar o guerreiro branco. Esta estratégia é indicada como sendo uma “trapaça” do chefe religioso. Neste sentido, ao lidar com a mitologia da cultura indígena, Alencar revela-se incapacitado de pensá-la fora do sistema de reflexão do mundo europeu em que foi culturalmente formado (e do qual dá contas em seu prefácio “De como e porque sou escritor”). A este obstáculo poder-se-ia acrescentar o do batismo do guerreiro branco, que se torna o *coatiabo*, mas que jamais se comporta de maneira a demonstrar ter incorporado qualquer perspectiva indigenista. Tudo isto manifesta como fica difícil a Alencar abandonar seu olhar etnocêntrico<sup>11</sup>, mesmo tentando ser “fiel” ao localismo, e às “origens” da cultura que quer captar e em cujo imaginário vem a interferir com seu olhar de intelectual branco e de nacionalista europeizado.

Assim é que - “*Além, muito além daquela serra que ainda azula no horizonte*” - Alencar começa a tecer, com base num tempo imemorial e lendário, a convenção ideológica que se fazia necessária à história do homem romântico brasileiro. Ou seja, a constituição da simbologia da origem da terra, da nação, da mãe nutridora, metáforas que perpassam a obra, identificando a protagonista *Iracema* não só com a América

<sup>11</sup> Conforme propõe Foucault, o olhar etnocêntrico se caracteriza por um centramento no imaginário da própria cultura que envolve e “forma” a observação do investigador que fica, assim, impedido de assumir o lugar do outro, de ver de um outro ponto de vista, de deslocar-se do centro de observação em que sua cultura o retém prisioneiro de articular a dimensão do “outro”.

e com o Ceará, mas com o mito da terra como *húmus* fundador. Todavia, se considerarmos o período em que a obra foi publicada, já no segundo Império brasileiro, em 1865, num romantismo indianista tardio, até mesmo para o Brasil, vemos que o leitor ao qual o texto se dirige está longe de encontrar suas origens ligadas às da mãe indígena do Ceará. A burguesia para a qual a obra foi escrita tinha seu surgimento conectado ao de uma nação tornada independente por um monarca português, e sustentada por toda a sorte de conflitos na definição de sua autonomia política. A obra vem, neste sentido, funcionar como um pacificador dos conflitos instalados, veiculando uma síntese harmoniosa dos contrários, fenômeno distante do panorama brasileiro daquele momento.

Neste sentido, *Iracema* não é apenas o símbolo e o anagrama de América, como tem insistido a crítica. Ela é também a alegoria enigmática de uma americanidade rasurada pela violação colonizadora, aqui investida em câmara escura, por exemplo, na estratégia do licor com que a heroína feminina seduz o “inocente” guerreiro branco, o europeu Martim.

A ambivalência da personagem feminina - símbolo e alegoria (os dois conceitos entendidos no sentido benjaminiano) ao mesmo tempo - reúne em seu perfil as marcas das duas matrizes distintas e em conflito uma com a outra, conforme mencionado em momento anterior. Símbolo do Ceará, da origem e seiva nacionais, mãe nutriz, mas também alegoria de forças dionisíacas a serem domadas pela racionalidade do homem europeu, *Iracema* aborda o conflito inerente à sociedade brasileira, desde a constituição do mito da fundação, construída ideologicamente como integração harmônica de contrários, carregando em seu bojo a metáfora da integração genético-biológica dos componentes étnicos e culturais “fundadores” do Brasil. A ambigüidade da heroína chama-nos a atenção para a fratura encoberta pelo símbolo, ao retirar toda a violência da relação entre o descobridor e a terra descoberta, apresentando-a não como a violação que de fato foi, mas como uma aliança de solidariedade e notória prevalência das bases européias porque “mais civilizadas”, “mais verdadeiras”, a exemplo do momento em que o romance nos diz que Poti se converteu ao cristianismo, a “verdadeira religião” dos cristãos. Neste sentido, *Iracema* é o símbolo, alegoricamente fraturado, de “uma idéia fora do lugar”, na acepção de

Roberto Schwarz em *Ao Vencedor as Batatas*.<sup>12</sup>

Sobre o assunto, em análise brilhante, Silviano Santiago apontou as contradições entre o duplo batismo da obra, o de Martim e Poti. Diz Silviano Santiago, em nota à edição comentada de *Iracema*: “A cerimônia é puramente epidérmica e superficial, pois não há uma mudança básica, seja nos costumes de Martim, seja ainda na sua maneira de pensar”<sup>13</sup>. Pode-se mesmo considerar que a estratégia fundamental do romance, baseada no símbolo da aliança entre contrários e na sua capacidade de sintetização, acaba por revelar-se uma idéia em deslocamento, obliquamente negada pela alegoria que o livro, por outro lado, também representa. Costuma ser típico do comportamento simbólico, no qual se expressa um universo concreto<sup>14</sup>, apresentar a conciliação dos antagonismos que se resolvem numa síntese ideológica, tal como aparece em *Iracema*. Por um lado, o projeto consciente de Alencar é apresentar a origem da terra brasílica através da ênfase do componente nativista indígena, produzindo o conceito de nacionalidade alicerçado sobre os valores localistas da terra. Por outro, este projeto se revela uma “idéia fora do lugar”<sup>15</sup>, ao legitimar o processo “civilizatório” implantado pelo colonizador. Ao final, acaba por ocorrer, como propõe Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, a implantação discursiva de uma espécie de “desterrados em nossa própria terra.”<sup>16</sup> Nome e topos do nacional, *Iracema* vai marcar, já no Romantismo brasileiro, a problemática trajetória do conceito de nacionalidade, revelando que o “rosto” da origem está longe de ser algo uniforme e unificado.

Será com *Macunaíma* que a narrativa de fundação vai apresentar, na literatura brasileira, uma outra maneira de discutir esta questão. Manuel Cavalcanti Proença, com seu *Roteiro de Macunaíma*, foi o primeiro a explicitar pormenorizadamente as fontes de que se valeu Mário de Andrade para escrever a sua “rapsódia”. *Macunaíma* é com-

<sup>12</sup> São Paulo: Duas Cidades, 1978.

<sup>13</sup> ALENCAR, José. *Iracema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 46.

<sup>14</sup> Cf. interessante comentário de José Guilherme Merquior em *Arte e Sociedade em Adorno, Marcuse e Benjamin* acerca da relação entre o símbolo e o universal concreto de que fala Hegel, Merquior mostra com riqueza de argumentação, que Benjamin, ao criticar a estética do símbolo, está também reexaminando a estética do Romantismo.

<sup>15</sup> Em *Iracema* o símbolo é estratégia dominante, neste sentido: a obra propõe que se fala da terra nacional, com o tópico da cor local, mas oculta uma fratura, provocada pela captação oblíqua do nacionalismo fundado nos valores éticos, religiosos e político em que se projeta a cultura do colonizador como elemento hegemônico.

<sup>16</sup> Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p. 5.

posto de material de diversificada procedência, articulado por Mário num processo de bricolagem bem diferente do que constitui a genealogia de *Iracema*. Mário de Andrade incorpora e “deglute” o regionalismo, o universalismo, o cosmopolitismo, a mitologia taulipangue, caxinauá e arecuná, a visão ufanista sobre a terra brasileira, por ele focalizada fora do ângulo até então dominante do “porque me ufano do meu país”. Mário ainda inclui em seu livro, e de modo bem original, a fauna, a flora, e a sabedoria popular dos provérbios. Esta composição híbrida é trabalhada e expressa por Mário de Andrade numa taxinomia de fazer inveja à biblioteca de Babel de Jorge Luís Borges.

*Macunaíma* é uma escrita em mosaico, um “tecido” de citações. O livro aponta a impossibilidade de discutir, por via do simbólico<sup>17</sup> a questão da “identidade” nacional. Mário trabalha alegoricamente na construção desse herói “sem nenhum caráter”, que se desdobra incessantemente em múltiplos de si mesmo. Ou seja, *Macunaíma* rasura o símbolo proposto em *Iracema*, ao fazer de seu protagonista um herói que se caracteriza pela falta de coesão e pelo excesso de marcas identificatórias em contradição permanente. Como propõe Roland Barthes em *S/Z*, este tipo de texto é multivalente, nega-se enquanto orgânico e culmina por ser uma transgressão paródica das imagens do “mesmo”, da “origem” e da “unidade”.

Sem procurar implantar o marco da fundação e sem aceitar a imagem da ordem como algo uno, Mário de Andrade questiona o fundamento desta mesma imagem-mito da fundação da cultura. Se, na estética do símbolo - caracterizada pela dominância do *tópico da origem* - trabalha-se com a solda da unificação dos contrários, o olhar alegórico de Mário de Andrade elege o *tópico da rasura da origem*, escavando-a como se fosse um palimpsesto.

De acordo com a tradição européia, o herói é um símbolo. Ele representa algo, acumulando em si os valores, fantasias e carências humanas. O herói (e também os seus contrários e complementos, o vilão e o anti-herói) pode ser visto como um universal concreto, isto é, um universal que expressa, na sua individualização singular (uma singularização que alude ao coletivo), o conjunto de valores, fantasias e

<sup>17</sup> “Quanto às intenções que borcaram o esquerzo, tive intenções por demais. Só não quero que tomem *Macunaíma* e outros personagens como símbolos.” (Mário de Andrade, prefácio de *Macunaíma*, datado de 27/03/1928). Cf. LOPES, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: HUCITEC, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974, p. 91.

carências que funcionam como o “cimento” de identificação e unificação da comunidade. O herói Macunaíma, na perspectiva de Mário de Andrade, tem obscurecida esta origem identificável e nomeável. Ele não mais sintetiza, como Iracema, uma origem precisa - ela é indígena; mas uma pluralidade de origens, já que Macunaíma é “filho do medo da noite”, foi parido por uma índia tapunhumas, tem um irmão preto e outro índio e pode transformar-se num príncipe lindo. Deste modo, Macunaíma, ao contrário de caracterizar-se por uma origem, descaracteriza-se, tornando-se o herói “sem nenhum caráter”, ou seja, o herói em que é impossível determinar um caráter como sendo o dominante.

Se *Iracema* opera consoante à intenção de determinar os elementos fundadores da nacionalidade e da identidade brasileiras, e culmina por apresentar o português como o elemento hegemônico, do ponto de vista dos valores que vão fundar a ética do imaginário cultural brasileiro, *Macunaíma*, por seu turno, promove a dissonância desse paradigma. Enquanto *Iracema* é o símbolo de uma (pretensa) identidade e unidade, *Macunaíma* se revela a alegoria da lateralidade que havia sido sufocada no projeto indianista de Alencar.

Na obra de Alencar, o símbolo vem como apresentação otimista da história e em conluio com o referendo do mito da fundação da terra, como promessa de unidade e coesão de uma origem fundadora. Na obra de Mário de Andrade, a história brasileira é apresentada pela visão saturnina da ruína de vários elementos de formação do nacional, “soterrados pelo carro triunfal do vencedor”<sup>18</sup>. Como aponta Flávio Koethe<sup>19</sup> é próprio dos signos da escrita alegórica pontuar que as pessoas e coisas não chegaram ao seu direito de ser, e que cada elemento pode ser substituído por outro, conforme ocorre em *Macunaíma*, obra na qual os componentes étnicos que constituem a “origem” rasurada do herói se superpõem uns aos outros e se intercambiam numa genealogia pluralista e paródica. *Macunaíma* atualiza a imagem da origem como coisa diversa e dispersa, ao incitar o leitor a compreender a origem fundadora como uma suposta coesão que, na verdade, apenas sobrevive ao reprimir e ocultar suas fraturas. *Iracema*, diferentemente, se concentra nessa ocultação, o que acaba por focalizar o tópico da origem como suficiente em si mesmo. A esteira marioandradina já estava, todavia, em *Iracema*,

<sup>18</sup> Cf. Walter Benjamin, em “Sobre o conceito de história”, teses 7 e 8, pp. 225-226.

<sup>19</sup> Adorno, Benjamin: *Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978, p. 64.

no ambivalente entrecruzar de símbolo e alegoria que se verifica na construção da personagem feminina.<sup>20</sup>

Uma terceira e importante peça nesta discussão é *Viva o Povo Brasileiro*. Neste texto, a dupla matriz já focalizada de tipologização do nacional está presente em perspectiva e gradações diversas das que foram apontadas quanto a *Iracema* e *Macunaíma*. A narrativa cobre quatro etapas da formação nacional: o período da colonização e catequese; a formação da sociedade nas lutas da independência e durante o Império e, finalmente, alguns *flashes* dos períodos de ditadura civil e militar da República, no século XX.

Adotando a técnica do flash-back, o texto se inicia na primeira metade do século XIX, com a cena da morte do alferes João Brandão, através da qual se questiona o mito do heroísmo (a quem e a que serve o herói?) na história do Brasil, propiciando aos leitores questionar que muitos morrem por uma causa fantasiosa, do mesmo modo que o heroísmo de outros pode ser apenas fruto de uma interpretação equivocada. A seguir, o texto retorna ao século XVII, com os padres da catequese e os índios antropófagos. Neste segmento Ubaldo reinveste, de certo modo, tanto na linha inaugurada por *Macunaíma* quanto na utilização de recursos comuns ao *Serafim Ponte Grande*. O terceiro segmento, tematizando a segunda metade do século XIX, dedica-se a discutir a formação da elite política e intelectual do país, e o quarto pontua dois momentos do século XX - a ditadura estado novista nos anos de 1937-45 e o golpe militar pós-1964 e seus efeitos na década de 1970.

Nas diversas etapas focalizadas, Ubaldo enfatiza algo a que nem Alencar nem Mário deram maior relevo e que é uma das linhas principais de seu texto: põe em questão o conceito de verdade histórica, e o próprio conceito de história factual, mostrando ser a história uma versão dos fatos, ou seja, uma produção textual vazada de ficção.

Em cada um desses momentos, João Ubaldo Ribeiro entrelaça as duas matrizes discursivas dominantes na argumentação sobre o mito da fundação da nacionalidade na literatura brasileira. Ao tratar da origem ele apresenta o negro, o índio e o europeu, numa genealogia que parece aparentemente aproximar-se daquela instituída em *Iracema*, ao mesmo tempo que retira o elemento maravilhoso da instância vanguardista em

<sup>20</sup> Interessante consultar, sobre a análise de *Iracema* a partir de um enfoque feminista, o artigo de Ria Lemaire em *Luso-Brazilian Review* (Winter, 1989).

que o tinha colocado Mário de Andrade. Quanto à genealogia do nacional que, num primeiro nível, parece remeter a *Iracema*, Ubaldo entretanto rasura-a de forma interessante, através da teoria da “reencarnação das alminhas”. Segundo esta teoria, que vem a calhar com o imaginário do candomblé baiano, uma mesma alminha pode reencarnar seja num branco, num negro, num índio ou num europeu. Até aí, nada de novo, pois a “essência” da brasilidade também encarnara, em *Iracema*, no mestiço Moacir. Todavia, no caso da obra de João Ubaldo elabora-se um processo que se dá por uma espécie de quiasmo. Figura de retórica que tem por característica promover a articulação dos opostos de modo assimétrico, o quiasmo se manifesta de grande rentabilidade em *Viva o Povo Brasileiro*. Deste modo, Ubaldo retira da pura simetria o que Alencar concebera enquanto tal. Na teoria da *reencarnação em quiasmo* processada em *Viva o Povo Brasileiro*, a alma belicosa do caboclo Capiroba - comedor de gente e dessacralizador da “moral das caravelas” - pode vir a reencarnar num legítimo representante das forças contra as quais Capiroba investiga, tornando-se a alminha uma essência *relacional*, e não algo pré-dado, suficiente em si mesmo. Ou seja, rompem-se (como em *Macunaíma*, ainda que de modo diverso) as limitações “genéticas” da origem étnica focalizada por Alencar no nível do símbolo. Nem símbolo da unificação, como em *Iracema*, nem alegoria da ruptura, como em *Macunaíma*, os personagens de Ubaldo são figurações de um discurso intervalar, que busca estabelecer um diálogo com as obras paradigmáticas que os precederam.

O livro pode ser mais claramente examinado se tomamos dois de seus eixos estruturadores, a narrativa interna dos capítulos (que, à maneira épica, conservam uma certa independência entre as partes) e a macro-estrutura do texto (que se configura pela elaboração do paradigma da negritude, em sua luta pela sobrevivência, em oposição ao do branco colonizador e seus descendentes, em sua luta por permanecer no poder). Articulando esses dois eixos, e cortando-os como numa estrutura em quiasma, está o personagem Patrício Macário, que faz cem anos, a quem Maria da Fé, a líder negra, confiará a canastra da Irmandade do Povo Brasileiro, verdadeira caixa de Pandora que contém os segredos de uma identidade fraturada e corrompida.

Mas, até aí não nos teríamos afastado da diagramação simplista de duas facções em oposição: brancos dominantes cruéis x negros dominados bondosos. Patrício Macário é, no romance, a criação responsável por tirar o texto (e a discussão sobre o nacional) desta platitude. E isto

porque neste Aureliano Buendía dos trópicos baianos se concentra a alegoria da História como ficção. No tecido de *Viva o Povo Brasileiro* converge todo tipo de discurso, num cruzamento constante entre a fala e a escrita, entre o povo e a elite, entre a dependência e o poder, entre a passividade e a revolta.

*Viva o Povo Brasileiro* não apenas entrecruza “alminhas”, mas também tematiza múltiplas concepções assimétricas da História e da ficção, que vêm a imbricar e a convergir ambigualmente (e o discurso que constitui o nego Leléu é um forte exemplo de entrecruzar cerrado das oposições citadas), através desse mesmo princípio do quiasmo, veio estruturador da lógica da narrativa, que tem no excesso neo-barroco uma de suas chaves.

Como que obedecendo ao princípio barroco da dispersão e da recoleção, a obra focaliza a História como embate contínuo de uma argumentação discursiva em que vencedores e vencidos tentam inscrever o texto de suas versões. Deste modo, na obra se expõe e carnavaaliza a versão da História oficial, escrita “pelo carro triunfal dos vencedores”, rasurada pelas versões depositadas no imaginário popular. E a tal ponto esse processo se acirra, que a “verdade histórica” se apresenta como um tecido de versões, ou seja, como se a História fosse uma produção textual vazada de ficção.

*Viva o Povo Brasileiro* nos apresenta várias concepções de possíveis “verdades” históricas privilegiadas por diferentes personagens, estratégias e focos narrativos, cada uma delas integrando o plural de vozes que configuraria o perfil deslizante do nacional. Ora a História nos é apresentada de modo utópico e esperançoso (Patrício Macário), ora de modo mítico e ufano (Alferes João Brandão), ora oblíquo e dissimulado (Amleto Ambrósio e nego Leléu), ora antropofágico e carnavalesco (Caboclo Capiroba), ora messiânico (Maria da Fé), ora saturnino e melancólico (Stalin José).

Lido como uma tentativa de promover a interlocução do mítico e do histórico no horizonte da ficção, o texto de João Ubaldo oferece uma possibilidade inteligente de rediscutir o problema da identidade, tanto fora da visão etnocêntrica e essencialista, quanto da visão vanguardista e paródica. Uma possibilidade que “mapeia” um novo lugar, buscando falar no intervalo dos discursos que convoca, daí o seu caráter de

interlocução.<sup>21</sup>

Divirjo de algumas leituras que têm apontado o texto de João Ubaldo como um herdeiro sofisticado de Jorge Amado e de uma tradição acrítica do regionalismo sensual e folclorizante. Ainda que o livro tome como microcosmo do Brasil uma fração baiana do topos nacional, ele não recalca o peso de uma tradição que repensa e reavalia, por vezes com riqueza de problematização, e outras vezes com menos sucesso. Vistos numa outra direção, os impasses com que a narrativa de Ubaldo se defronta - o painel um tanto esquemático e de concepção messiânica no perfil da heroína Maria da Fé, e a desproporção qualitativa e quantitativa do tratamento do século XX, em relação aos segmentos que tratam da cena da colônia e do império, são dois de seus obstáculos - sublinham algumas questões profundamente atuais e de fundamental discussão: a do texto como metáfora do livro e da cultura, e a da História como um tecido argumentativo no qual a vertente ficcional não está bloqueada.

João Ubaldo Ribeiro investe, com sua obra, numa iniciativa importantíssima: a de promover uma espécie de psicanálise mítica da cultura brasileira, esta Babel de linguagens, convocando um imaginário sedimentado e solapando-lhe as soldas, ainda que por vezes também arriscando-se a consolidá-las.

O lugar mítico da cultura convocado por João Ubaldo - o da fundação do nacional - implica promover a migração de uma memória textual regressiva, estocada no remoto passado nacional, para daí progressivamente deslocá-la (mas sempre em quiasmo, relembremos). Nesta operação, o leitor é convocado não só a acionar sua memória cultural, como também sua memória de leitor da literatura brasileira, na revisitação - no presente da leitura e da história brasileira - dos vultos verbais textualizados sob a forma de personagens, cenários e segmentos temporais da narrativa. *Viva o Povo Brasileiro* vem intencionalmente saturado desse repertório cultural específico, ingrediente através do qual o romance(?) inteligentemente apresenta as “mercadorias mentais” que ainda hoje administram nosso inconsciente cultural. E é a partir dessa estratégia que ele revisita e rediscute algumas das realizações compen-

<sup>21</sup> A expressão é do prof. Jorge Fernandes da Silveira, em curso por nós ministrado (a quatro mãos na Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRG, no segundo semestre de 1987) sobre o romance contemporâneo brasileiro e português.

satórias - o mito do heroísmo, do consenso entre os discursos de vencedores e vencidos - que prometem um rosto harmônico e ufano do Brasil.

Na versão de *Viva o Povo Brasileiro*, como na de *Macunaíma*, não há lugar para uma visão ufanista da História. O *viva* que inicia o livro não sugere ao leitor um ponto de exclamação, ou qualquer tipo de euforia nacionalista. A canastra em que está o segredo da alma nacional, que pertencia a Maria da Fé, guardiã da Irmandade Brasileira, passa, com a morte desta, para as mãos de Patrício Macário. No dia do enterro do velho centenário, três ladrões “de galinha” penetram na casa e abrem a canastra. Pouco a pouco, vão surgindo aos olhos dos três homens os “crimes do colarinho branco” e os desmandos de toda a ordem, cometidos na grande nação brasileira. Ao mesmo tempo, na casa de farinha, as paredes vão se gretando e delas brota o sangue, como se erínias furiosas fossem se espalhando e anunciando o caos. Enquanto isso, no parágrafo final, o “*Espírito do Homem, erradio mas cheio de esperança, vaga sobre as águas sem luz da grande baía*”. Parece-me que, distante do clima paródico e destruidor do *Macunaíma* de Mário, bem como do indianismo nacionalista de Alencar, Ubaldo reúne em seu final a metáfora do impasse, presente também em dois clássicos da narrativa nacional voltada ao tema da identidade cultural: o do *Guarani*, com seus heróis sobre um tronco de árvore à mercê do dilúvio, e o de *Marco Zero*, em que o campo se incendia.

Por um lado, Ubaldo escapa da mensagem de Alencar, que atribui à tecnologia de poder européia (o Estado e a Religião, figurados no pai Martim, que com seu filho Moacir e seu amigo Poti perfaz a “trindade” de instituição do nacional sobre a terra-mãe Iracema) a tarefa de fundar a nova terra. Por outro, talvez não logre a levar muito adiante o nível crítico da proposta de Mário, pela qual *Macunaíma* volta ao Uraricoera e vira constelação, não havendo para ele lugar na Paulicéia. Mas sem dúvida Ubaldo revisita, e em boa hora, o lugar congestionado da nacionalidade, questionando a “versão Iracema” e acentuando a história dos vencidos apontada por Mário. Todavia, pelo caráter mítico que assume Maria da Fé, e pelo messianismo que ela representa, soa incômodo, por vezes muito incômodo - talvez porque sugira uma solução fácil para o impasse, talvez porque nele ressoe o lugar mítico da fundação, que resiste à sua própria crítica - o eco do “*Espírito do Homem*”, erradio mas cheio de esperança.

Por outro lado, muito atual e pós-modernamente, o livro parece

também sugerir, na enunciação deste impasse - mas afinal, o que é a identidade do povo brasileiro? - que o encaminhamento hoje da questão consiste em revisitar a cena da razão iluminista, águas sobre as quais sem dúvida o (espírito do) homem anda errante.