

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS

KATRÍCIA COSTA SILVA SOARES DE SOUZA AGUIAR

TANATOGRÁFIA E GEOPOESIA E VIVA O POVO BRASILEIRO:
TERRA, PALAVRA, MORTE EM JOÃO UBALDO RIBEIRO

BRASÍLIA - DF
2021

KATRÍCIA COSTA SILVA SOARES DE SOUZA AGUIAR

TANATOGRAFIA E GEOPOESIA E VIVA O POVO BRASILEIRO:
TERRA, PALAVRA, MORTE EM JOÃO UBALDO RIBEIRO

Tese ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB como requisito final para obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Literatura e práticas sociais

Linha de Pesquisa: Estudos Literários Comparados

Orientador: Prof^o. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

BRASÍLIA - DF
2021

CA282k1 COSTA SILVA SOARES DE SOUZA AGUIAR, KATRÍCIA
57t TANATOGRÁFIA E GEOPOESIA E VIVA O POVO BRASILEIRO:
TERRA, PALAVRA, MORTE EM JOÃO UBALDO RIBEIRO / KATRÍCIA
COSTA SILVA SOARES DE SOUZA AGUIAR; orientador Augusto
Rodrigues da Silva Junior . -- Brasília, 2021.
157 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. Tanatografia. 2. Geopoesia. 3. João Ubaldo Ribeiro.
4. Morte. 5. Bahia. I. Rodrigues da Silva Junior , Augusto
, orient. II. Título.

BANCA AVALIADORA

Prof^o Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior (TEL-UnB)
Presidente da banca

Prof^o Dr. Itamar Rodrigues Paulino

Prof^a Dr^a Renata Pimentel

Prof^a Dr^a Ana Clara Medeiros

Prof^o Dr. Paulo César Thomaz

*Porque dEle e por Ele
Para Ele, são todas as coisas.*

Por todas as mulheres, mães, esposas, donas de casa e trabalhadoras, que diante da sobrecarga dessas funções, das desigualdades e do preconceito, não conseguiram chegar, continuar ou concluir a jornada acadêmica.

Para todas as outras mulheres, que mesmo diante desses obstáculos, conseguem, com muito sacrifício e coragem, espaço e voz dentro do contexto acadêmico.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão diária e eterna...

Antes de tudo, a Deus, por ter me dado alento e coragem, nos dias que me faltaram força e fé.

Às minhas musas inspiradoras, minha vovó e minha mainha, pelo exemplo de fé e determinação. Por diversas vezes, mesmo sem saber, me encorajarem a prosseguir, com a certeza que eu não estava sozinha e que sempre teria um colo para voltar e encontrar abrigo.

Ao meu esposo, que transformou os meus sonhos nos seus, eu agradeço com muito amor, me sentindo sortuda por tê-lo comigo sempre, me enchendo de carinho e ânimo.

À minha filha Laura, que chegou mudando tudo em mim, tornando a escrita deste trabalho muito mais difícil, mas também muito mais significativa e potente. Cada palavra escrita aqui foi pensando nela, sentido saudade, mesmo quando ela estava no cômodo ao lado.

Aos meus irmãos e sobrinhas, por sempre participarem da minha vida, me acompanhando e me apoiando em cada dificuldade e conquista.

Aos meus tios e tias, que ao lado da minha mãe, se preocuparam e cuidaram da minha educação com muito zelo e amor.

Aos meus professores, alunos e colegas de turma e de profissão, que nas instituições públicas desse país me ensinaram e compartilharam comigo o amor pela docência e pela literatura.

Às professoras e professores, membros da banca, Ana Clara Medeiros, Renata Pimentel, Itamar Paulino, Paulo César Thomaz, que assinam juntos!

Ao professor Augusto Rodrigues, minha gratidão e reconhecimento, pela humanidade e empatia que me conduziu nessa jornada e tanto me ensinou.

Ao meu Brasil, ao meu Nordeste e à minha Bahia, que fizeram de mim quem sou, *oxente!*

RESUMO

Pelas esteiras polifônicas e dialógicas da tanatografia e da geopoesia, esta tese se debruçará sobre os romances de João Ubaldo Ribeiro, autor baiano que se destaca na Literatura Brasileira como um escritor de narrativas densas, de enredos enraizados no nordeste do Brasil, mais especificamente no estado da Bahia. Para tanto, o presente estudo visa examinar como esses espaços, que inspiram o autor e a sua obra, são transfigurados nos enredos de suas narrativas para compor o que chamamos de tanatografia ubaldiana. Investigamos as formas como o literário, o geográfico e o histórico são intimamente tecidos num mundo sensível e de forma plural, poética e crítica, mantendo referências e diálogo com figuras, locais e episódios históricos, mas lançando um olhar crítico sobre o país. E assim, questionando os poderes instituídos, territorialidades e o uso privativo do discurso em função dos interesses de grupos sociais, possibilitando reflexões acerca dos elementos que constituem uma nação e seu povo. Outrossim, rastreamos, nos romances sepulcrais ubaldianos, a escrita da terra e as narrativas de morte, evidenciando que a relação do povo com o meio e a constituição de suas identidades e memórias se estabelecem pelas suas experiências fúnebres e os discursos do trespassse que constroem e difundem nos enredos. Finalmente, nos preocupamos em demonstrar essas temáticas como questões importantes de discussão e compreensão dos textos, como elemento problematizador do passado histórico de violência da sociedade brasileira, um indicativo das atitudes e dos comportamentos humanos. Para essa discussão e compreensão da história e da própria vida humana, também trataremos Antonio Candido, Georg Lukács e uma tradição longeva de tanatografias brasileiras em que pulsa Geopoesia, teorias em progresso, que esta tese corrobora.

PALAVRAS-CHAVE: Tanatografia. Geopoesia. João Ubaldo Ribeiro. Morte. Bahia.

ABSTRACT

Through the polyphonic and dialogical mats of thanatography and geopoetry, this thesis will focus on the novels of João Ubaldo Ribeiro, Bahia author who stands out in Brazilian Literature as a writer of dense narratives, with plots rooted in northeastern Brazil, more specifically in the state from Bahia. Therefore, this study aims to examine how these spaces, which inspire the author and his work, are transfigured in the plots of his narratives to compose what we call Ubaldian thanatography. We investigate the ways in which the literary, geographical and historical are intimately woven into a sensitive world in a plural, poetic and critical way, maintaining references and dialogue with figures, places and historical episodes, but casting a critical eye on the country. And so, questioning the instituted powers, territorialities and the private use of discourse in terms of the interests of social groups, enabling reflections on the elements that constitute a nation and its people. Furthermore, we track, in Ubaldian sepulchral novels, the writing of the land and the narratives of death, showing that the relationship of the people with the environment and the constitution of their identities and memories are established by their funeral experiences and the discourses of trespass that build and diffuse in the plots. Finally, we are concerned with demonstrating these themes as important issues for discussion and understanding of the texts, as a problematizing element of the historical past of violence in Brazilian society, an indication of human attitudes and behavior. For this discussion and understanding of history and human life itself, we will also bring Antonio Candido, Georg Lukács and a long-standing tradition of Brazilian thanatographies in which Geopoetry pulses, theories in progress, which this thesis corroborates.

KEYWORDS: Thanatography. Geopoetry. João Ubaldo Ribeiro. Death. Bahia.

ABSTRACTO

A través de las esteras polifónicas y dialógicas de la tanatografía y la geopoesía, esta tesis se centrará en las novelas de João Ubaldo Ribeiro, autor bahiano que se destaca en la literatura brasileña como escritor de narrativas densas, con tramas arraigadas en el noreste de Brasil, más específicamente en el estado de Bahía. Por tanto, este estudio tiene como objetivo examinar cómo estos espacios, que inspiran al autor y su obra, se transfiguran en las tramas de sus narrativas para componer lo que llamamos tanatografía baldiana. Investigamos las formas en las que lo literario, geográfico e histórico se entrelazan íntimamente en un mundo sensible de manera plural, poética y crítica, manteniendo referencias y diálogo con personajes, lugares y episodios históricos, pero con una mirada crítica sobre el país. Y así, cuestionar los poderes instituidos, las territorialidades y el uso privado del discurso en función de los intereses de los grupos sociales, posibilitando reflexiones sobre los elementos que constituyen una nación y su pueblo. Además, rastreamos, en las novelas sepulcrales de Ubaldo, la escritura de la tierra y las narrativas de la muerte, mostrando que la relación de las personas con el entorno y la constitución de sus identidades y recuerdos se establecen a partir de sus vivencias funerarias y los discursos de transgresión, que construyen y difunden en las parcelas. Finalmente, nos preocupa mostrar estos temas como temas importantes para la discusión y comprensión de los textos, como elemento problematizador del pasado histórico de la violencia en la sociedad brasileña, indicativo de las actitudes y comportamientos humanos. Para esta discusión y comprensión de la historia y de la vida humana misma, traeremos también a Antonio Candido, Georg Lukács y una larga tradición de tanatografías brasileñas en las que late la Geopoesía, teorías en curso, que esta tesis corrobora.

PALABRAS CLAVE: Tanatografía. Geopoesía. João Ubaldo Ribeiro. Muerte. Bahía.

SUMÁRIO

PARA INÍCIO DE CONVERSA	112
I.....	16
1.1 LITERATURA, TANATOGRÁFIA E MEMÓRIA	17
1.2 TRADIÇÃO TANATOGRÁFICA NA LITERATURA BRASILEIRA	33
II.....	59
2.1 GEOPOESIA E AS BASES DA FORMAÇÃO DE JOÃO UBALDO RIBEIRO ROMANCISTA	59
2.2 A COMPOSIÇÃO TANATOGRÁFICA E GEOPOÉTICA NOS ROMANCES DE JOÃO UBALDO RIBEIRO.....	83
III	93
3.1 <i>SARGENTO GETÚLIO</i> : UMA JORNADA TANATOGRÁFICA E GEOPOÉTICA PARA DENTRO DE SI.....	93
3.2 TANATOGRÁFIA E GEOPOESIA EM <i>VILA REAL</i> : A MATERIALIZAÇÃO DA VIDA PELA PALAVRA.....	108
3.3 <i>VIVA O POVO BRASILEIRO</i> : O BRASIL QUE A GEOPOESIA E A TANATOGRÁFIA REVELAM.....	126
ATÉ A PRÓXIMA	146
REFERÊNCIAS	1510

PARA INÍCIO DE CONVERSA

Por acreditar que o trabalho intelectual é obra coletiva, esta tese de doutorado consolida os estudos de anos realizados por muitas mentes. É a materialização de um percurso anterior ao doutorado, trilhado em conjunto com colegas e professores, que nos bancos e corredores das instituições públicas desse país compartilharam o amor e a dedicação pela literatura brasileira e baiana. Por isso, o que segue não é apenas um estudo teórico com vistas à obtenção de um título, ou um apanhado de palavras escritas paradas numa folha de papel, mas um trabalho estético concretizado através das relações sócio-históricas entre pessoas e entre obras literárias e pessoas. Isso porque defendemos que a literatura, ainda que se constitua de natureza ficcional, apresenta-se como instrumento capaz de discutir inúmeras questões da natureza humana.

Impulsionados por essas crenças e percurso, elencamos a Tanatografia e a Geopoesia como principais eixos temáticos e os romances do escritor baiano João Ubaldo Ribeiro como matéria de leitura, deleite e análise para nosso estudo. Com seu caráter ficcional, essas narrativas discutem desde valores, culturas, medos e variados sentimentos do ser humano, até acontecimentos históricos ocorridos na sociedade brasileira, que o autor compreende como discurso para transfigurar. Mantendo referências e diálogo com figuras, locais e episódios históricos, numa diversidade de narrativas que lançam um olhar crítico sobre o país, a Bahia e a ilha de Itaparica, questionando os poderes instituídos e o uso privativo do discurso em função dos interesses de grupos sociais, num diálogo entre o geográfico, o literário e o histórico.

Essas constatações instigaram a escolha dos romances do referido autor como objeto de análise, afinal, constitui-se de suma importância discutir a pertinência de textos literários que impulsionam discussões a respeito de problemáticas sociais, suscitando possibilidades de interpretações e incitando reflexões sobre as ideias do seu tempo. Esta tese, assim, se debruçará sobre essas obras de João Ubaldo Ribeiro, autor que se destaca na Literatura Brasileira como um escritor de narrativas densas, de enredos contextualizados no nordeste brasileiro e enraizados na sua atualidade histórica, sempre com um tom irônico e linguagem barroca, de uma criticidade ímpar e peculiar, predicados que compõem o que chamamos de tanatografia ubaldiana.

Essa tanatografia, justamente por ser ubaldiana, não poderia deixar de ser contextualizada em outro espaço geográfico que não fosse o nordeste do Brasil, mais especificamente o estado da

Bahia e a ilha de Itaparica. E esses espaços, que inspiram o autor e a sua obra, são sempre transfigurados nos enredos de suas narrativas de forma poética e crítica. A escolha pela Bahia para tecer os discursos de morte não é por acaso, pois como destaca o narrador de *Viva o povo brasileiro*: “De mortes bonitas é farta a memória do Recôncavo” (RIBEIRO, 2014, p, 208). Assim, a constituição das identidades e memórias do povo baiano se estabelecem pelos discursos de trespasses, e a relação desse povo com o meio constitui-se pelas suas memórias de morte. Dessa maneira, a escrita da terra são os discursos de morte.

Então, o geográfico, o literário e o histórico são intimamente tecidos num mundo sensível e de forma plural, possibilitando reflexões acerca dos elementos que constituem um povo. Por essa razão, este estudo, além de tanatográfico, também está preocupado em compreender as relações entre a geopoiesia e a tanatografia. E assim, possui como objetivo central analisar os romances sepulcrais de João Ubaldo Ribeiro, mais especificamente aqueles em que a tanatografia e a geopoiesia se destacam como questões importantes de discussão e compreensão do texto, mesmo quando não se constituem como temática central de modo evidente, são eles: *Sargento Getúlio* - 1971; *Vila Real* – 1979; *Viva o povo brasileiro* – 1984.

Os demais romances do autor, ainda que, pelos motivos supracitados, não se constituam *corpus* de análise, serão, decerto, estudados no decorrer do trabalho, tendo em vista que o nosso intento é compreender sua obra de forma orgânica e seu ofício como romancista, incluindo nesse escopo os seus livros e, quando possível, entrevistas, cartas, textos meta-críticos etc.

A fim de alcançar o objetivo proposto, o caminho pensamental se desenvolveu a partir do método da crítica polifônica, estabelecendo diálogos com outras áreas do saber e com obras nacionais e estrangeiras, através de pesquisas bibliográficas, com leitura investigativa, reflexiva e crítica do referencial teórico para fundamentação desta tese. Para tanto, o texto organiza-se em três partes distintas, que discutem questões diversas, mas que seguem como rumo direcionador das jornadas tanatográficas e caminhos da geopoiesia.

Diante disso, o primeiro momento do texto se constitui de uma exposição da concepção de literatura em que este trabalho acredita, se baseia e que defende, e das justificativas e motivações que influenciaram as nossas escolhas teóricas e temáticas, seguida da apresentação das concepções basilares para o desenvolvimento da tese. Nessa parte inicial, também recebe destaque sumário a descrição dos questionamentos que impulsionam a feitura do trabalho e os

objetivos que pretendemos alcançar, numa tentativa de delinear um caminho coerente que será percorrido do decorrer deste estudo.

Por conseguinte, expomos uma discussão teórica a respeito do conceito da morte, não apenas como sinônimo de fim do corpo físico, mas numa dimensão mais ampla, buscando estudar suas implicações sociais e as relações que o indivíduo estabeleceu com ela no decurso da história, já que consciente de sua finitude e com a habilidade da linguagem, o ser humano não só vive com a consciência do trespasse, mas também é capaz de exprimir de forma discursiva as inquietações que essa consciência provoca. Por essa razão, estudar as materializações discursivas a esse respeito também será a preocupação dessa seção do texto. Desse modo, procuramos também apresentar uma relação dialógica de diferentes esteiras teóricas sobre o tema, estudando, por exemplo, como a certeza da morte influenciou as produções artísticas ao longo da história da humanidade.

Afinal, o que é mais certo e verdadeiro do que a morte? A única verdade patente que temos enquanto seres vivos é que morreremos todos um dia. Ao mesmo tempo, ter a consciência de que somos mortais e poder materializar essa ausência “das gentes” discursivamente é o que nos distingue como seres racionais. A morte, nesse sentido, não só nos humaniza, mas nos dá garantia que estamos vivendo uma vida e que, essa consciência do viver, nos faz humanos. Será ela, então, um lembrete de humanidade e expressividade.

E assim, compreendendo a narrativa da morte de maneira dialógica, verificamos os diferentes modos de compor os discursos sepulcrais nas produções literárias brasileiras. Nesse movimento, percebemos que o que chamamos de a tradição tanatográfica brasileira, mesmo conservando as suas especificidades, realiza-se de modo respondível, a partir de pelo menos três relações fundamentais: morte, memória e sociedade, evidenciando que a maneira como o homem se relaciona, encara e materializa discursivamente a morte está diretamente relacionada com sua visão de mundo, seus valores, seu contexto histórico e político, numa convergência de fantasia e realidade.

No processo de investigação e análise dessa tradição tanatográfica nacional, muitos textos literários serão trazidos para fundamentar ou exemplificar as argumentações apresentadas ao longo do trabalho. Alguns deles, porém, em especial os poemas, mereciam uma análise minuciosa, considerando a sua riqueza poética de forma e conteúdo, o que não foi possível

realizar, considerando a delimitação temática do trabalho, bem como o objetivo do mesmo. Todavia, todos eles foram selecionados com cuidadoso intento de se fazer claro e preservar seu sentido temático a partir de análises que projetam modos de “decomposição biográfica” (SILVA JUNIOR, 2008) na tradição nacional.

Na seção subsequente do trabalho, nos propusemos a conhecer a trajetória de João Ubaldo Ribeiro, mais preocupados com seu percurso de afirmação enquanto romancista, não só porque são os seus romances nosso objeto de análise, como também por considerar que o processo de construção e consolidação do autor como romancista demonstra o seu posicionamento enquanto literato, predicados que refletem nas suas escolhas literárias e no seu modo de enformação tanatográfica. Compreender sua trajetória, nessa perspectiva, é, então, ir além dos dados bibliográficos – que já seriam de suma importância e pertinência, se considerarmos a vida peculiar que Ribeiro construiu. Procuramos conhecer as relações que o escritor estabeleceu, as forças dialógicas e geopoéticas em seus processos criativos, suas angústias reveladas em vida, a sua relação com a Língua Portuguesa, o Brasil, a Bahia e a ilha Itaparica, bem como seu procedimento de escrita. Nesse viés, a geopoesia se revela como um caminho pensamental importante, uma vez que essas relações do escritor com o seu meio mostram-se fundamentais para a compreensão do mundo sensível que a sua obra registra.

Dessa maneira, rastreamos como se deu o processo de produção de seus romances e a recepção da crítica dessas obras, que nessa seção da tese se refere exclusivamente às críticas de jornal e impressa a respeito de João Ubaldo Ribeiro. A motivação para essa via de estudo se deu por observar que, mesmo os seus primeiros textos tendo sido bem recebidos pela crítica, permitindo seu reconhecimento como contista e cronista, a sua formação e consolidação enquanto romancista aconteceu num processo mais conflituoso, tanto em relação à crítica, quanto para o próprio escritor. A partir disso, evidenciamos também como as marcas biográficas, suas relações e inseguranças, incidiram, aparentemente, na sua condição de literato, bem como no seu processo de produção. Por consequência, outros artistas serão evocados numa espécie de arena socrático-baiana, como Glauber Rocha e Jorge Amado, amigos e personagens fundamentais para o desenvolvimento da trajetória literária de João Ubaldo Ribeiro.

Ainda nesse segundo momento do texto, nos debruçamos na análise do discurso sepulcral e da linguagem geopoética nos romances de João Ubaldo Ribeiro, analisando de que maneira as narrativas de morte são enredadas nas tanatografias ubaldianas. Nesse sentido, procuramos

avaliar como esse recurso composicional age não só na forma, mas também no conteúdo dessas obras, corroborando para uma leitura mais ampla e crítica das mesmas. E então, demonstramos que as suas formas de realização literária do trespasse não se constituem como fim, mas como elemento dialógico para dar início às narrativas, desencadeando as ações principais do enredo e seus desdobramentos fulcrais, como escrita da condição humana, isto é, como discurso.

Por fim, na última seção, analisamos as obras *Sargento Getúlio*, *Vila Real* e *Viva o povo brasileiro*. Nesse momento, realizamos as leituras e análises dessas obras considerando os percursos teóricos trilhados, tencionando perceber nos textos literários as questões levantadas no decorrer de todo trabalho. Mas, por acreditarmos que o estudo da literatura não se faz em função do cânone ou da teoria, demos destaque e procuramos compreender as narrativas nos seus múltiplos sentidos. Isso significa dizer que por mais que busquemos realizar uma leitura científica e acadêmica, com referencial e linha de pesquisa específicos, o prazer de ler e analisar esses textos sempre foi nosso principal propósito, acreditando que esse sentimento pode também alcançar os leitores deste trabalho.

I

1.1 LITERATURA, TANATOLOGRAFIA E MEMÓRIA

As questões discutidas aqui partem de um pressuposto, de uma visão sobre o texto literário, que como dentro da forma e da estrutura da tese, também recebe posição sumária. Antes de discutirmos questões mais específicas e pontuais, partimos de *O discurso e a cidade*, de Antonio Candido, para uma breve incursão das relações entre realidade e fantasia, compreendendo e utilizando esses conceitos em consonância com os referidos autor e obra. Essa discussão, embora aparentemente longa, será basilar para compreender a presença de “defuntos autores” e de “Alminhas” nesse encontro entre a tanatografia e a geopoiesia (SILVA JUNIOR, 2009; 2013).

Faz-se necessário salientar que o nosso ponto de partida é considerar a literatura como obra ficcional essencialmente enraizada – da produção à recepção – a uma realidade social, que se desdobra e que se enforma em diversas dimensões, desde o contexto de produção do autor e do enredo da obra ao contexto de recepção do leitor e da crítica. Essa perspectiva torna-se primordial para a crítica polifônica, não só porque a nossa matéria de trabalho é o texto literário ou a área da tese que é a literatura comparada, mas porque são as inquietações sobre o literário e a leitura (criativa) que instigam a nossa escrita.

Por isso, a matéria literatura é compreendida aqui para além do que o cânone vai considerar literário, para além da obra literária apenas como ficção em si mesma, pois compartilhando da visão de Roland Barthes, “Eu sei que são apenas palavras, mas mesmo assim (emociono-me como se essas palavras enunciasses uma realidade)” (1988, p.32). Dessa maneira, entendemos que a literatura não está para ser resumida ou categorizada, isto é, sua complexidade não permite precisão, pois se constitui, antes de tudo, uma experiência e não um objeto estático, pronto ou definido. Afinal, “o fato é que a literatura sempre viveu de corrente e contracorrentes, normas e transgressões, regras e exceções, embora a história canônica preserve e registre sobretudo os primeiros termos desses pares (CANDIDO, 1993, p.14).

Essas inquietações acerca do texto literário nos convidam a levantar algumas questões para nos nortear, na busca de adotar uma concepção abrangente, dinâmica e dialética sobre as temáticas discutidas no decorrer do processo. Entre essas, estão: de que maneira podemos entender a

literatura, em sua relação entre realidade e fantasia, tomando como ponto de partida e porto de chegada, a crítica tanatográfica?; e, em que medida uma leitura de uma escrita da morte nos permite uma consciência crítica e dialógica da literatura e da própria existência? Nessa perspectiva, investigamos as relações das obras analisadas aqui com a sociedade, do homem com o trespasse e, através destas, procuramos entender a morte como um discurso que revela a maneira como nos relacionamos com o outro, com a nossa memória e com a cultura.

Desse modo, o elemento social é entendido pelo viés da dialética, que “nega que possam existir, em qualquer parte do real, relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece, até mesmo nos dados mais elementares da realidade, complexas interações de causas e efeitos”. Isso porque, num “processo tão multiforme e estratificado como é a evolução da sociedade, o processo total do desenvolvimento histórico-social só se concretiza em qualquer dos seus momentos como uma intrincada trama de interações” (LUKÁCS, 2010, p.13).

O que temos em vista, porém, não é um julgamento de valor ou uma tentativa de colocar as obras que mantêm conexão com o real – as históricas e socialmente ancoradas nele – num patamar acima das que criam um mundo simbólico, que dizem negar ou que declaram não serem regidas pelas leis de nosso mundo. Afinal, “tanto os textos assentados no documento eventual, quanto os que o transfiguram para criar contextos inexistentes são capazes de comunicar o sentimento da vida e da verdade, porque são literariamente eficazes” (CANDIDO, 1993, p.12). O alvo, antes, é analisar de que maneira a presença do mundo exterior e o tratamento literário que o mesmo recebe dentro da narrativa pode contribuir para que o texto seja uma forma de ver e compreender o mundo, observando os encadeamentos exercidos pela dinâmica social historicamente localizada na construção da obra, o que Antonio Candido chamou de “formalização ou redução estrutural dos dados externos”. Isto é, “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 1993, p.9).

Um romance é profundamente social não por seus registros históricos, por ser documentário ou por ter sido produzido segundo as leis da sociedade, mas por aproximar-se do que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária. Com efeito,

Não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso de realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício (CANDIDO, 1993, p.45).

Isso porque “O sentimento de realidade na ficção pressupõe o dado real mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia” (CANDIDO, 1993, p.46).

Esse real tecido na obra literária, então, está presente de modo complexo e sensível, como um processo vivo, elevando-o em sua essência, mesmo quando não se apresenta de maneira evidente e para além da referência feita ao mundo extratextual. Ele não é reflexo mecânico, superficial, abstrato e generalizador imediatamente percebido do mundo exterior ou como cópia distanciada, fria e vazia. Visto que a arte não vem antes da realidade, mas depois, transfigurando-a, o texto literário “só consegue a sua expressão mais elevada quando o desejo de transcender o existente se enlaça com uma atenta exploração do real” (VEDDA, 2014, p.6).

Sendo assim, pode-se considerar que todo texto literário fala, no mínimo, de duas realidades. A primeira seria a do escritor, uma vez que enquanto ser histórico e social, conta, mesmo que de maneira indireta ou inconsciente, a sua própria existência, ou ao menos uma história a partir dela. A esse respeito, Miguel Vedda (2014) discute que a práxis estética manifesta-se, também, na elaboração de materiais extraídos – inevitavelmente – do mundo objetivo. Sujeito e sociedade são indissociáveis, o que faz com que não exista produção neutra ou um reflexo desinteressado. Nesse sentido, Lukács salienta que a meta de todo “grande escritor é a reprodução artística da realidade: [...] o esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade”, este é “o verdadeiro critério da grandeza literária” (LUKÁCS, 2011, p.24). Nesse processo, “a concepção do mundo própria do escritor não é, no fundo, outra coisa que não a síntese elevada a certo grau de abstrações da soma das suas experiências concretas” (LUKÁCS, 1978, p.85).

Reconhecendo a presença das experiências do escritor no texto literário, compreendendo a produção artística como um trabalho de criação, Antonio Candido critica a visão romantizada de que o fazer do literato se dá apenas por inspiração ou por elementos da imaginação, e salienta:

Frequentemente tendemos a considerar a obra literária como algo incondicionado, que existe em si e por si, agindo sobre nós graças a uma força própria que dispensa explicações. Esta ideia elementar repousa na hipótese de uma virtude criadora do escritor, misteriosamente pessoal; e mesmo quando desfeita pela análise, permanece um pouco em todos nós, leitores, na medida em que significa repugnância do afeto às tentativas de definir os seus fatores, isto é, traçar de algum modo os seus limites (CANDIDO, 2006, p.76).

Nessa perspectiva, a segunda realidade presente no texto literário seria a do contexto em que o enredo da obra é ambientado, mesmo quando isso acontece no plano sobrenatural ou nos romances de ficção científica, por exemplo; pois todo texto literário está ligado a um tempo, a um lugar e as suas circunstâncias de produção. O grande escritor se utiliza “dos casos e acasos da vida para exprimir as necessidades humanas dos seus personagens”. Para tanto, “cumpre-lhe captar a relação íntima entre a necessidade social e os acontecimentos da superfície, construindo um entrecho que seja a síntese poética dessa relação, a sua expressão concentrada” (LUKÁCS, 2010b, p.95).

O humano ainda está presente na literatura em outra dimensão importante: por meio dos sentimentos. Não só os do literato, impressos e transmitidos ao longo da produção escrita, mas também através dos sentimentos que esse texto desencadeia no leitor. É possível afirmar que essas emoções não são reais? Como negá-las? Se há no texto ficcional muita realidade que também pode ser de ordem sentimental, o que está nos livros, não lemos apenas, mas vivemos como destinos humanos, sob forma de emoções e paixões, fazendo com que o leitor que fecha o livro não seja o mesmo que o abriu.

Essa relação íntima, que implica a presença do leitor, transformada a partir do prazer estético não se dá de modo mecânico, imediato, consciente e igual para todos os leitores, pelo contrário. Esse processo de modificação está relacionado às experiências de cada leitor, à sua própria vida, isso porque,

Nenhum homem se torna diretamente um outro homem no prazer artístico e através dele. O enriquecimento obtido neste caso é um enriquecimento de sua personalidade, exclusivamente dela. Mas tal personalidade é determinada em um sentido classista, nacional, histórico, etc. (além de ser, no interior destas determinações, formada por experiências pessoais), sendo também uma vazia ilusão de estetas a convicção de que exista sequer um só homem que possa receber como *tábula rasa* espiritual uma obra de arte (LUKÁCS, 1978, p.271).

Dessa maneira, a essas três realidades do texto literário pode ser acrescida uma quarta: a do leitor, que durante a leitura que faz do texto literário, não deixa de depositar as suas experiências de vida, o seu contexto e a atualidade viva.

As matérias, os dados, as experiências e os elementos da realidade, quando transpostos para o texto literário, são transfigurados, mas não com o objetivo de conservar sua veracidade, mas como elementos novos e independentes da realidade referida, pois agora eles são reconhecidos como verdade em si mesmos dentro da narrativa que se conta. Conforme destacado por Wolfgang Iser (2002), nesse processo, o leitor compactua e compartilha com o autor desse ato de fingir que é real a ficção que se lê, ambos se tornam cúmplices e cocriadores dessa nova realidade literária que se estabelece autônoma e independente daquela. Todavia, como salienta Candido, isso não faz com que o mundo exterior se torne elemento à parte da obra, antes o contrário: “natureza, sociedade e ser parecem presentes em cada página, tanto assim que o leitor tem a impressão de estar em contato com realidades vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitam” (CANDIDO, 1993, p.9).

Nesse sentido, é importante recordar algumas conjecturas de Wolfgang Iser. O crítico se propõe a pensar que a oposição ficção e realidade deva ser repensada em uma nova seleção: a tríade real, fictício e imaginário. O estudioso adverte que o texto literário, apesar de ficcional, tem um caráter de realidade, pelo fato de nele existir uma repetição dessa realidade que não se esgota nela mesma. Essa repetição, que apresenta finalidades que não pertencem à realidade repetida e que não se repete por efeito de si mesma, torna-se um ato de fingir,

Assim, o ato de fingir ganha sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é referido (ISER, 2002, p.958).

Destarte, o autor estabelece uma relação triádica entre o real, o fictício e o imaginário e apresenta o ato de fingir no texto ficcional como a irrealização do real e a realização do imaginário, que corresponderia ao “ato de fingir”. Iser esclarece ainda que cada texto ficcional retém contextos pré-existentes, subsídios essenciais para a composição do mesmo, que podem ser históricos, sociais, culturais, políticos ou literários. Porém, ele destaca que esses elementos contextuais integrados no texto literário não são em si fictícios, apenas a sua seleção, e explica:

Implantar não significa imitar as estruturas de organização previamente encontráveis, mas sim decompor. Daí resulta a *seleção*, necessária a cada texto ficcional, dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literária. A seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistêmica dos sistemas de que foram tomados (ISER, 2002, p.961).

Isso se dá nas obras com enredos inseridos em sociedades existentes, reconhecíveis pelo leitor através dos indícios e das referências da realidade historicamente comprovadas, sem o compromisso com o documento, obedecendo antes às premissas da arte literária, que é a de criar mundos novos de fantasia. Isso significa dizer que

O romance do tipo realista, arcaico ou moderno, comunica sempre uma certa visão da sociedade, cujo aspecto e significado procura traduzir em termos de arte. É mais duvidoso que dê uma visão informativa, pois geralmente só podemos avaliar a fidelidade da representação através de comparações com os dados que tomamos a documentos de outro tipo (CANDIDO, 1993, p.31).

Essas obras sugerem de forma literária coerente a presença de uma sociedade correspondente à existente no mundo exterior, mas sempre como força representativa e não como duplicação documental ou mecânica do real. Sendo assim, podemos apontar que “a capacidade que os textos possuem para convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura” (CANDIDO, 1993, p.11).

Desse modo, para que essas realidades presentes na literatura sejam refletidas e elevadas de “modo apropriado”, precisam estar relacionadas a uma forma, a uma “técnica apropriada”, que para Lukács é a narração. Conforme o estudioso marxista, em oposição ao descritivo, esse seria o modo ideal de composição. Defendendo esse ponto de vista, argumenta:

Qualquer coisa que tenha uma função efetiva na ação de um homem (e desde que tal ação nos desperte um interesse poético) só se torna poeticamente significativa por força do seu nexos com a ação narrada de modo apropriado (LUKÁCS, 2010b, p.77).

Essa narração, porém, não deve ser compreendida como uma fórmula, estrutura fixa ou “fenômeno puro”, mas em diálogo, conformidade e reflexo do desenvolvimento social e das relações humanas. E se “as coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com

acontecimentos de destino humanos”, o verdadeiro narrador “não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas” (LUKÁCS, 2010b, p.77-78).

Dessa forma, o método compositivo do autor não é determinado por ele mesmo, mas tem relação com o seu momento histórico. Quando esse escritor assume e desenvolve um modo de compor o seu texto literário, sua posição ideológica e social também está representada pela forma, que não é, assim como o conteúdo, imparcial. Nessa perspectiva,

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de representar determinado conteúdo ou parte do conteúdo (LUKÁCS, 2010b, p.54).

Essa forma adequada, assim, é determinada pelo conteúdo, ou seja, pela matéria social, pelas condições históricas. A forma e o conteúdo, portanto, são entendidos como indissociáveis, como determinantes entre si, estabelecendo uma relação que surge organicamente para refletir a realidade.

A escolha pela morte como chave interpretativa se deu por considerá-la uma ideia plurissignificativa, possibilitando que seu conceito seja trabalhado de maneira subjetiva e simbólica, congregando várias áreas do saber. Desse modo, tomamos o termo num sentido amplo, não apenas como fim da matéria corpórea. Levando em conta, ainda, a proposta interdisciplinar e comparativa desta tese – já que, apesar de se firmar no campo da Literatura, também bebe, entre outras, na fonte da História, da Sociologia, da Antropologia e da Filosofia.

Isso porque as escolhas temáticas e teóricas que direcionam e fundamentam as nossas leituras e análises estão centradas numa perspectiva bakhtiniana fundamental: “Ser significa comunicar-se pelo diálogo”, pois como nos adverte Paulo Bezerra no prefácio da segunda edição do *Problemas da poética de Dostoiévski*:

O diálogo não é um meio, mas um fim, pois não se pode representar o homem interior senão pela representação de sua comunicação com outros homens. Somente na comunicação, na interação do homem com homem, revela-se o “homem no homem”, seja para si mesmo, seja para os outros. O diálogo não é limiar da ação, é a própria ação. Quando ele termina, tudo termina. Por isso, o diálogo não pode terminar (BAKHTIN, 1997, p.37).

Considerando o diálogo uma estrutura central de qualquer existência e da existência com o outro, e reconhecendo que a literatura nos permite estabelecer esse diálogo essencialmente humano, numa perspectiva dialógica, cuidamos em compreender nos romances que serão analisados: como o *trespasse*, mesmo quando não se apresenta como temática central de modo evidente, se torna uma questão importante no enredo das narrativas e uma chave de análise para compreensão do texto; o que conta a voz e o discurso da morte nesses textos, suas implicações para a composição literária, para a vida dos personagens e suas memórias; de que maneira o óbito do físico é a morte de um povo, de uma classe e de seus ideais; como o decesso autoriza e desautoriza os tabus e quais as suas implicações sociais nas obras estudadas, constituindo-se como um elemento composicional essencial.

Mesmo a morte não sendo a temática central de alguns dos romances analisados, uma apreciação atenta das obras, como buscamos fazer, a tornará perceptível como um aspecto patente, um elemento importante de compreensão desses textos literários e um viés de análise instigante. Sem se esquecer, ainda, que o *trespasse* é uma dimensão essencial e inerente à existência do ser humano – o que o particulariza como mortal, como a própria denominação dá a entender, uma vez que a consciência do estar vivo só é possível porque existe a consciência da morte.

Discutir o tema seria, por consequência, discutir sobre o homem, sua existência, cultura e conflitos, pois como vimos alhures, a consciência da morte é uma habilidade exclusiva do homem, uma vez que ele é o único animal com consciência da sua limitação e finitude. Ela lembra o fato de que o ser, além de biológico, é também um ser social que está em relação com os outros. Dessa maneira, “quando uma pessoa morre, a sociedade perde muito mais que um indivíduo, o seu próprio princípio de vida e a fé que ela tem em si própria são afetados” (HERTZ, 1970, p.7), por isso a necessidade de realização dos rituais fúnebres como uma oportunidade para os vivos se reajustarem perante a perda, já que:

Como fenômeno social, a morte consiste na realização do penoso trabalho de desagregar o morto de um domínio e introduzi-lo em outro. A feitura desse trabalho exige toda uma desestruturação e uma reorganização das categorias mentais e dos padrões de relacionamento social (RODRIGUES, 1975, p.52).

O *trespasse*, assim, torna-se mais que um acontecimento individual, mas um evento coletivo. Defendendo esse ponto de vista, no livro *Tabu da morte*, José Carlos Rodrigues afirma:

Portanto, a morte, sob o ângulo humano, não é apenas a destruição de um estado físico e biológico. Ela é também a de um ser em relação, um ser que interage. O vazio da morte é sentido primeiro como um vazio interacional. Não atinge somente os próximos, mas a globalidade social em seu princípio (RODRIGUES, 2006, p. 20).

Assim, a morte lembra o fato de que o homem, além de um ser biológico, é também um ser social, que está em relação com os outros. Nesta coletividade, reside uma memória vital e uma escrita da morte, isto é, uma materialização discursiva do decesso – a que chamamos tanatografia. O corpo coletivo da multidão perdura-se em cada passamento, mas, principalmente, naquela parte viva que permanece no outro. No contexto brasileiro, podemos passar pelos grandes genocídios étnicos do período colonial e as correntes “febres” do século XIX ou a pandemia mundial do novo Coronavírus no atual século XXI.

Em um momento histórico-político marcante para o Brasil, a Ditadura Militar, o trespasse da coletividade desencadeou mudanças significativas no cenário brasileiro, influenciando os rumos da nação. Nesse contexto, casos de tortura e assassinatos abundam. O período, marcado por crimes, violência e brutalidade em diversos setores da sociedade brasileira, fez inúmeras vítimas, muitas delas, ainda, nem descobertas ou relatadas. Para esses, nem o direito à sepultura e aos ritos fúnebres, tão importantes na cultura ocidental moderna, como no Brasil, foram concedidos (ARIÈS, 2003).

Entre muitas mortes que marcaram a Ditadura no Brasil, a do estudante Edson Luís de Lima Souto, assassinado do dia 28 de março de 1968, no centro da cidade do Rio de Janeiro, em um confronto durante um protesto contra o regime militar, foi das que recebeu maior destaque, causando uma enorme comoção nacional e uma decisiva mobilização popular. Com um tiro à queima roupa disparado pela polícia, o jovem estava morto, porém, os movimentos de resistência ao governo se fortaleciam. O documentário *Calabouço - um tiro no coração do Brasil*, de 2014, produzido por Paulo Gomes e dirigido por Carlos Pronzato, é um retrato dos movimentos de resistência contra a Ditadura militar, principalmente dos movimentos estudantis, na cidade do Rio de Janeiro, nos anos sessenta, que conta sobre o assassinato do estudante Edson Luís e os desdobramentos dessa morte para as manifestações na época, discutindo como a morte do jovem fez com que os outros movimentos de diversos setores sociais se unissem às manifestações de rua dos estudantes, fortalecendo a luta contra a Ditadura Militar.

Como resultado, a morte do estudante transformou-se no estopim para a primeira manifestação de grande proporção contra o governo militar, a Passeata dos cem mil, que aconteceu meses depois do assassinato, envolvendo vários setores da sociedade brasileira. A partir desse episódio, as organizações da luta armada – outra frente oposta ao autoritarismo – se intensificaram, na tentativa de vencer a força do domínio militar. E os protestos pela redemocratização do país e pelo fim do regime, por sua vez, ganharam força. No entanto, a soberania popular só conseguiu vencer a autocracia anos mais tarde.

A morte também será elemento desencadeador de mudanças significativas no campo literário brasileiro. Mas dessa vez, não se trata de um político importante, de uma pessoa revolucionária – no sentido engajado do termo –, mas de um escritor: Machado de Assis. Com sua pena galhofeira e as mais variadas tintas da melancolia, o Bruxo do Cosme Velho confrontou a história de seu país, criticando a classe hegemônica e sendo, ao mesmo tempo, aplaudido por ela. As atrocidades da colonização, as grandes febres nacionais e as mudanças políticas de todo século XIX e começo do XX estão profundamente representadas e discutidas em sua obra. Um dos pilares desta sua ascensão enquanto artista, e que foi também uma ascensão social, foi a escolha da morte como tema organizador de seus romances, questão que trataremos com mais afinco adiante.

Mas por ser responsável em pôr limites às experiências do homem, grande parte das pessoas ainda manifesta um repúdio ou recusa em encarar o trespasse, sendo considerado um tema tabu, cercado, muitas vezes, por eufemismos, diferente do que acontecia no período medieval, quando se vivia “numa familiaridade com a morte e com os mortos”, como discute Philippe Ariès (2003, p.157). Segundo o autor, esse medo da morte não existe desde sempre, os costumes fúnebres contemporâneos e a atitude do homem moderno diante do falecimento alterou-se de modo mais significativo a partir do século XIX, quando acontece uma fuga e sua negação, denominada pelo estudioso de fenômeno coletivo e mental. A partir desse período, o macabro começa a ser motivo de temor, evocando “um medo profundo que não se exprimia senão por interditos, ou seja, por silêncios” (ARIÈS, 2003, p.158). O trespasse, assim, se tornou uma força selvagem e incompreensível, “o principal interdito do mundo moderno” (ARIÈS, 2003, p.251).

Em outra perspectiva, Ernest Becker (2007) defende que os indivíduos, na verdade, carregariam a morte dentro de si, como parte da sua biologia, sendo formado, essencialmente, em torno do processo de negação da sua própria mortalidade, que, segundo o autor, é necessário para que o

homem possa agir no mundo, ao mesmo tempo que impede seu genuíno autoconhecimento. Para Becker, se compreendesse o significado de sua morte iminente, o homem viveria num estado de ansiedade paralisante. Dessa maneira, para viver com relativa compostura, os indivíduos aliviam o medo lutando para evitar a fatalidade da morte e superá-la, negando-a. Entretanto, Becker adverte: “Simplesmente não há como uma criatura viva evitar a vida e a morte, e talvez haja uma justiça poética no fato de que, se ela se esforçar demais para evitá-los, destrói a si mesma” (2007, p.181).

E assim, diferentemente de Ariès, que considera o medo da morte um fenômeno da modernidade, Becker acredita que a negação da morte é inerente à própria natureza humana. Discutindo sobre a “absoluta e inerente ambiguidade do homem”, uma vez que o ser humano seria a síntese do espiritual e do físico, do espírito e da carne, o autor explica o que para ele pode ser chamado do surgimento da morte. Para isso, faz uma análise da passagem bíblica do jardim do Éden como um mito que deu origem à angústia da morte e defende:

Mas o verdadeiro foco do pavor não é a ambiguidade em si, é o resultado do julgamento a que o homem é submetido: o de que, se Adão comer o fruto da árvore da sabedoria. Deus lhe dirá: “Terás morte certa.” Em outras palavras, o terror final da autoconsciência é o conhecimento da própria morte, que é a sentença específica apenas com relação ao homem no reino animal. Este é o significado do mito do Jardim do Paraíso e da redescoberta da moderna psicologia: a de que a angústia da morte é a angústia característica, a mais intensa angústia do homem (BECKER, 2007, p.181).

Em consonância com Becker, Arnold Hauser (1995), ao compor um estudo sociológico da história da arte, da música e da literatura, com foco no processo de formação dessas áreas ao longo da história humana, vai dizer que o medo da morte esteve presente e representado nas manifestações artísticas desde a pré-história. Para o estudioso, esse medo influenciará de forma determinante na maneira do homem paleolítico se relacionar e se expressar:

O Paleolítico constituiu uma fase dentro da falta de cultos; o homem estava cheio de medo da morte e medo de com fome. Ele queria se proteger contra o inimigo e a miséria, contra a dor e a morte. Por meio de práticas mágicas, mas não relacionou a felicidade ou o infortúnio que eles poderiam alcançá-lo sem poder que estivesse além dos eventos (HAUSER, 1995, p.43).

Mesmo com os diferentes planos teorizantes sobre o surgimento do medo do traspasse que angustia o indivíduo até a atualidade, uma assertiva é fato: entendê-lo é uma tarefa que percorre a história da humanidade ao longo dos séculos. Estudar o tema consiste, por consequência, em

discutir a história humana, e, portanto, um meio de aprofundar a compreensão sobre o homem e a própria vida, uma vez que

A natureza da morte, bem como a própria realidade da morte e do morrer, têm sido consideradas como estando na base da cultura, remetendo para a estruturação da própria vida. [...] a morte modela o carácter e o significado das práticas e das relações sociais, refletindo a sua importância em todas as áreas da existência humana, da esfera pública à privada (HOWARTH; LEAMAN, 2004, p. XIII).

Nesse prisma, relacionando a morte e a linguagem, entendendo-as como essências humanas e motores dialéticos, Giorgio Agamben (2006), a partir das esteiras teóricas de Hegel e Heidegger, nos apresenta a ideia da negatividade como fundamental do ser da linguagem e do ser do homem, para explicar aquilo que ele chama de *Voz*, que delinea o indivíduo e é, antes de tudo, a representação da morte. O homem, nesse viés, “é o animal que possui a faculdade da linguagem e o animal que possui a faculdade da morte” (2006, p.10), um falante, pelo qual se constrói o que diz, ou seja, a morte, que pode ser compreendida como uma voz que tem muito a dizer a respeito do homem, da vida e da História humana, como acontece no enredo dos romances que serão analisados.

Decerto por essa razão, o tema impulsiona muitas reflexões em várias áreas do saber, estando presente nas ciências sociais e humanas, como também nas ciências naturais e exatas. No campo das artes, e em especial da Literatura, é tema recorrente, através de uma longa tradição de uma escrita da morte. É entender de que maneira essa representação literária tanatográfica acontece na Literatura brasileira e nos romances de João Ubaldo Ribeiro que nos preocupa aqui, elencando o traspasso como um elemento importante de compreensão do texto literário.

Para tanto, utilizamos como conceito estruturante a tanatografia, de acordo com os pressupostos teóricos de Silva Junior, que numa esteira bakhtiniana vem desenvolvendo pesquisas desde 1998 sobre a escrita da morte na Literatura Brasileira. O autor explica que o conceito de tanatografia “advém do grego, *Thanatos* – que significa morte; e *graphein* - que significa: escrita”. Nessa perspectiva, a tanatografia é entendida como procedimento literário, uma vez que “que alia discurso e morte em uma tradição tão antiga quanto viver: a tradição do morrer e do contar” (SILVA JR, 2011, p. 50), congregando diversas vertentes:

Nas tanatografias, há variantes: defuntos que dialogam dramaticamente no além; o encontro entre vivos e mortos; ou ainda, no caso de seres que

morreram e que voltaram para contar suas experiências de mundo e/ou do além, o interesse reside na personificação daquilo que não pode ser realizado: um defunto falar (SILVA JR, 2011, p. 43).

Esse estudo de uma escrita do decesso, então, vai além da verificação de personagens defuntas nas obras, da análise dos desdobramentos das cenas de morte no contexto da narrativa ou suas relações com a memória e os elementos sociais. Constitui-se uma via de mão dupla, que ao tratar da morte, trata da vida, que ao falar do morrer, na verdade, fala do viver, entendendo morte e vida como indissociáveis e não como uma responsável pelo fim da outra, acreditando que o literário é um aprendizado do morrer, já que para a tanatografia “ler é aprender a viver”, traçando “uma arquitetônica literária que extrapola os campos da citação e permite estudar variadas realizações discursivas da morte” (SILVA JR, 2011, p. 37-40). Além disso, por acreditar que a morte nos convida a repensar sobre a vida, consideramos que a mesma influencia significativamente as nossas memórias, alterando, muitas vezes, as nossas relações com o já vivido, agindo também sob as opiniões que serão construídas e difundidas após o óbito de alguém ou apenas pela ideia de uma morte iminente. Isso porque o trespasse faz com que a memória sobre o morto seja sensibilizada, acionada e transformada, alterando o futuro do mesmo, mas também seu passado. A ideia que se tem sobre ele se modifica de quando vivo, fazendo o mesmo com a sua imagem passada e futura. Desse modo, a morte muda as relações do homem com a memória, pelo menos de duas maneiras: i) com sua própria memória, com a ideia de uma possível morte; ii) com as memórias sobre o outro, quando essa pessoa morre.

É importante dizer que aqui tomamos o termo memória pela perspectiva da historiografia, que a compreende não como sinônimo de lembranças ou faculdade de armazenamento de informações, mas como situações ou fatos do passado – ou que se apresentam como passados –, que são rememorados e reconstruídos a partir do presente, como certificam e concordam Maurice Halbwachs (2006), Jacques Le Goff (2003) e Peter Burke (2000). Nessa perspectiva, a memória configura-se como conhecimento, partilha de lembranças e discursos:

Lembrar o passado e escrever sobre ele já não podem ser consideradas atividades inocentes. Nem as recordações nem as histórias nos parecem objetivas. Em ambos os casos estamos a aprender a estar atentos à seleção consciente, inconsciente à interpretação e à distorção. Nos dois casos esta seleção, interpretação e distorção são fenômenos socialmente condicionados. Não se trata do trabalho de indivíduos isolados (BURKE, 2000, p. 69-70).

Compreendida dessa maneira, a memória assume um caráter subjetivo, fazendo-a relativizar de verdade absoluta, uma vez que não é um elemento inamovível ou um registro inquestionável

de um fato, mas o produto da interpretação do indivíduo enquanto ser social, na medida em que interpretar requer a aplicação do conhecimento de mundo.

Compartilhando dessas premissas, Halbwachs (2006) enfatiza que não existe uma memória que seja uma "imaginação pura e simples" ou uma representação histórica que não passe pelo sujeito referencial. Para o estudioso, isso faz da memória um produto social de um sistema posto sobre determinadas características ou fatos sociais, espaciais e temporais, e composto por grupos de pessoas que nas suas relações compartilham e assimilam informações para construí-la. Sendo assim, ela estaria contida na sociedade que a (re)constrói, pois é construída social e coletivamente e passível de ser alterada e manipulada, pois não se constitui única, acabada e verdadeira em si mesma, mas é moldada durante a vida a partir do que vivemos e das relações que estabelecemos com o outro e com o mundo, assim:

Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Visto que a memória é resultado de constructos sociais, serão os grupos da sociedade os responsáveis por determinarem o que será "memorável" para os indivíduos, determinando também como estes devem lembrar. Para Le Goff (2003), a memória não é apenas o que se preserva das experiências humanas individuais, mas também o que a coletividade faz desta experiência humana preservada, isto é "o que fica do passado no vivido dos grupos ou o que os grupos fazem do passado" (2003. p.472). Dessa maneira, "a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder" (2003. p.477).

Ciente disso, consideramos que o decesso pode agir diretamente na maneira como lembramos e compartilhamos as nossas memórias sobre os mortos, constantemente resgatadas e recontadas com respeito e apreço. Nesse viés, o óbito pode ter posto fim à existência corporal e física do indivíduo, mas sua imagem, história de vida e feitos ainda perduram ao longo do tempo, através da memória que se constrói sobre ele. A morte, nesse sentido, não significaria o fim para o morto, mas a transformação da ideia que se tinha sobre ele, a sua própria transformação.

Nesse raciocínio, a morte é compreendida de maneira simbólica, uma vez que, além de passar para outra dimensão, plano ou mundo, alguns indivíduos, através da morte, alcançam novo patamar social, tornam-se a personificação de um mito, de um ideal ou de um grupo social, passam a ser considerados heróis. Afinal,

Qualquer que seja forma, o herói se transforma em figura-símbolo da ordem conquistável e em realizador do desejo por união de todos aqueles que sofrem sob a maldição da dispersão e das dificuldades animais naturais (LURKER, 2003, p.132).

Essa seria, decerto, a autoridade da morte, permitindo ao ser humano perdurar no tempo e na história. No cenário brasileiro, podemos citar como exemplo desse processo o caso de Getúlio Vargas, pois, como ele mesmo disse na sua famosa carta-testamento: “dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História”. Através de sua morte, depois de ter dado um tiro no próprio peito, em 24 de agosto de 1954, em seus aposentos no Palácio do Catete, Getúlio Vargas torna-se, não só o político brasileiro de maior prestígio popular e importância do século XX – apesar de todas as contradições que cercavam seu governo ditatorial –, mas um ídolo para as massas populares. O ‘pai dos pobres’ havia se transformado também em herói.

O suicídio de Vargas seria consequência do assassinato, por engano, em 5 de agosto de 1954, do major da Aeronáutica Rubens Vaz, que, por meio de sua morte, foi elevado da condição de vítima à de herói, provocando mudanças relevantes no contexto político-social da época. O alvo dos tiros era o jornalista Carlos de Lacerda, que se destacava na luta contra o político ditador e se tornara a figura mais ostensiva da oposição. Mas, ao invés de o atentado intimidar os opositores, teve efeito contrário, fez com que transformassem o major em um mártir da causa pela qual lutavam, um símbolo da violência do governo Vargas. E assim, a oposição ganhou força e espaço, alterando, decisivamente, a vida pessoal e também política de Vargas; ou melhor, pondo fim a ambas, culminando na queda e morte do então presidente.

Assim, são os discursos do trespasse que possibilitam a perpetuação da vida na memória coletiva, mesmo estando morta a materialidade. Seria a continuação do morto no mundo dos vivos; o que, em certa medida, concede a imortalidade ao homem. Esse processo se dá pelo discurso, mas resulta em alterações sociais palpáveis, pois, para concretizar essa imortalidade simbólica, os homens começam “a trocar os nomes das ruas das cidades, praças e aeroportos pelo nome

do falecido: é como se fosse para declarar que ele será imortalizado fisicamente na sociedade, apesar de sua morte física” (BECKER, 2007, p.151).

E assim, essa força transformadora do trespasse não se limita ao defunto, atinge, também, a realidade dos vivos, tendo em vista que ele, muitas vezes, desencadeia profundas mudanças sociais, alterando o cenário de quem vive. Essas mudanças podem ser de ordem sentimental e experienciadas individualmente, ou de grande proporção social e política, alcançando as pessoas em geral. Ademais, a morte ainda age na vida e nas memórias das pessoas mesmo quando ela não se realiza. Apenas a possibilidade de um fim iminente é o bastante para que o indivíduo perceba as suas lembranças sobre o passado e as suas decisões sobre o futuro influenciadas pelo trespasse, mesmo que ele ainda estando somente no campo das ideias. Afinal, “O ato de retirar-se da vida, enquanto prática tanatográfica, torna possível sentir o morrer antes de seu acontecer” (MEDEIROS, SILVA JR, 2019, p.62).

Isso posto, intentamos investigar as maneiras como a tanatografia está presente nos romances de João Ubaldo Ribeiro, analisando as formas de representação literária da morte em suas obras e seus desdobramentos e relação com a memória. Isto é, desbravar essas narrativas, buscando consolidar o “perfil” de escrita do autor, os principais tratamentos da narrativa do decesso em seus textos e o seu processo de escrita, ou seja, um estudo da tanatografia ubaldiana, com base nos conceitos de tanatografia, conforme concebido por Augusto Silva Junior (2008; 2011).

Ainda numa perspectiva bakhtiniana, buscamos estudar, também, de que maneira essa representação literária tanatográfica nos romances do autor é acima de tudo a representação de consciências, não as de um homem, de um eu individual, do autor, do narrador ou do leitor, mas de consciências humanas, que dialogam entre si, com o outro e com a sociedade de modo mais amplo e crítico, percebendo o ser humano como unidade dialógica do diverso, sobre o qual é impossível dizer uma palavra última, considerando a literatura e a vida social como um grande diálogo inconclusivo e polifônico, conforme defende Bakhtin (1997). Desse modo, avaliamos que, para realizarmos um estudo da tanatografia ubaldiana, faz-se necessário compreender de que maneira essa escrita se relaciona com uma tradição tanatográfica que se estabeleceu na historiografia da literatura brasileira, da qual o autor faz parte, conforme estudamos a seguir.

1.2 TRADIÇÃO TANATOGRÁFICA NA LITERATURA BRASILEIRA

A tanatografia analisa as formas discursivas para estudar a escrita sepulcral no texto literário, centrando-se no “fio que liga os homens”: a morte, considerando o morrer uma experiência pela palavra. Lendo o falecimento do outro, cada um vive a própria morte. E então, mediado pela linguagem, o homem se vê diante da sua inevitável finitude, que o convida a pensar sobre si e o outro, como também sobre as suas relações sociais (SILVA JUNIOR, 2008). Sem se esquecer, ainda, que muitas e grandes obras literárias são tecidas a partir de mortes reveladoras da falência ética, moral e humana dos viventes.

Com uma tradição de estudos da polifonia e do diálogo dos mortos, Silva Junior faz um rico levantamento e análise da tradição literária tanatográfica, mapeando diferentes questões suscitadas pela aproximação entre literatura e morte para chegar em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880;1881). Ao investigar a tradição literária europeia, mostra que, desde o *Hamlet*, de Shakespeare, a tanatografia se constitui dialogicamente como aspecto importante no texto literário. Para tanto, ressalta que no drama shakespeariano, através do fantasma do pai, “o corpo se transforma em uma fronteira entre os dois mundos. Em Hamlet essa relação transparece menos traumática, mas reside ali um dos berços dessa visão moderna” (SILVA JR, 2008, p. 166). Por conseguinte, os estudos do autor comprovam que a presença de mortos literários – de personagens defuntos, que, mesmo nessa condição, continuam a influenciar os caminhos dos enredos das tramas literárias – é recorrente na história da literatura mesmo antes de Shakespeare. Nesse sentido, salienta que, em Homero, Luciano de Samósata, Dante Alighieri e em Gil Vicente, o discurso sepulcral já se destacava. Nesses autores, diferente de como se deu na obra shakespeariana, a tanatografia se constituía por meio da descida ao mundo dos mortos e aos infernos, as catábases, apresentando a condição mortuária no Hades:

Nesse campo, que alia linguagem e morte, pretende-se mapear uma imensa galeria de defuntos personagens, tais como aqueles presentes no *Hades* Homérico, no *Hades* Luciânico, nos Infernos de Dante e de Gil Vicente ou, ainda, os habitantes modernos de *Undiscovered Countries: Hamlet* (Fantasma), Bobók, Brás Cubas e a até mesmo a *Morte-Personagem* (de Saramago). (SILVA JR, 2011, p. 40-41).

É possível perceber, segundo comprovação do próprio estudioso, que os diferentes tratamentos literários dados à tanatografia estão diretamente relacionados com o advento da modernidade e do individualismo, que também coincide com a ascensão do gênero literário moderno: o romance, forma literária que privilegia as ações de homens comuns, retratados em sua

individualidade. Desse modo, modificam-se também a visão e o tratamento discursivo dado à morte, que passa de uma abordagem coletiva para individual. E numa esteira dialógica bakhtiniana, passando pelos variados gêneros literários, como comédias, autos, dramas e romances, o autor destaca que cada época trata de maneira diferente o mesmo assunto, sempre perseguindo a angústia do trespasse. A respeito da escrita sepulcral, Silva Junior chama a atenção ainda para o fato de algumas obras extrapolarem este campo de representação literária, pois, mesmo não havendo defuntos falantes, há nesses textos

Quase tantas mortes quanto *personas*, elas permitem ainda reflexões sobre o morrer: a ressurreição em Rabelais, o Quixote “sepultado” no segundo volume do romance de Cervantes, as meditações vieirianas sobre a Quarta-feira de Cinza, *As cidades invisíveis* e *Palomar*, de Italo Calvino, dentre outros. (SILVA JR, 2011, p. 40-41).

Ao tratar desse tema, debruçando-se sobre a literatura brasileira, inevitavelmente, mais uma vez, Machado de Assis destaca-se como principal ícone. Ao lançar *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1881, é inaugurada no Brasil uma tradição literária tanatográfica brasileira, que foi se consolidando a partir de outros romances de Machado de Assis – como *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), e dos livros finais *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908), que de diferentes maneiras constituem-se em escrita sepulcral – e se difundindo através das obras de outros autores ao longo da formação da literatura brasileira, como João Ubaldo Ribeiro, por exemplo. Sobre a importância de *Memórias póstumas de Brás Cubas* para a tradição literária tanatográfica, Augusto Silva Junior afirma:

Pela primeira vez na história da Literatura, um defunto assume, com tanta autonomia, a própria autoria de um romance. Extrapolando, repetindo e superando a longa tradição de discursos dos mortos, a representação tanatográfica machadiana é o desfecho e o pilar deste método polifônico de análise comparada. Com ele também podemos fazer um panorama da literatura e da morte na modernidade e apontar análises de obra nos séculos XX e XXI (SILVA JR, 2011, p. 49).

Desse modo, esse conjunto de representações literárias que apresentam uma figuração da morte, iniciada na tradição europeia, consolida-se também em terras brasileiras, pois como lembra o referido estudioso movimentando geopoiesia e tanatografia: “a morte não escolhe país ou localidade” (SILVA JR, 2011, p. 40). E se a Literatura se institui uma representação da realidade do homem, seu decesso, por consequência, se constituirá matéria literária.

Por isso, mesmo que a tradição literária tanatográfica tenha sido “inaugurada” (tornada consciente e romanceada) no Brasil em 1880-1881, com os romances de Machado de Assis, desde o Barroco, ainda no período colonial da literatura, a morte já se destacava como temática na literatura produzida em terras brasileiras. É nesse sentido que percorremos uma arcaica longeva de diálogos e formas “cadaverinas” em terras tupiniquins.

Nesse período, tratando sobre o fluir do tempo, abordando os conflitos entre alma e corpo, demarcados por uma angústia existencial, as obras literárias tratavam de uma preocupação central: a morte. Com uma carga mística e religiosa, de linguagem rebuscada, influenciado pelo cultismo e pelo conceptismo, o Barroco tem como seu principal nome na poesia Gregório de Matos Guerra, considerado o primeiro poeta brasileiro, o famigerado “Boca do inferno”. Dessa vez, o inferno não era apenas o ponto de chegada nas narrativas das obras tanatográficas, como se deu na Europa, mas já recebia destaque no nome de seu representante mais ilustre, enunciando sobre o modo de compor do artista.

Mesmo que não haja defuntos falantes em suas obras, a morte é tão frequente e presente, que se destaca como uma espécie de personagem que assombra esse homem do século XVII preocupado com a vida *post mortem*. Nesse conflito, a religião torna-se um escape, as figuras de Deus e de Jesus Cristo se destacam pelo poder de perdoar o indivíduo pecador, que não busca se redimir em vida, mas teme o que receberá após a morte pelas ações na terra, num conflito entre corpo e alma, tratando das ideias contraditórias, já que existe um desejo de aproveitar as coisas do corpo e os prazeres terrenos, mas também de salvar a alma.

No poema *A Jesus Cristo Nosso Senhor*, que faz parte da lírica religiosa do poeta, mas já exhibe um tom irônico e satírico, Gregório de Matos apresenta um homem pecador, com preocupação da aprovação divina, pois sabe que irá prestar contas a Deus postumamente. Nessa fase poética, sentindo a brevidade da vida, o eu lírico procura desculpar-se diante de Deus, assumindo os seus pecados, com a intenção de alcançar o perdão como garantia de uma vida no céu após a morte. No poema *A Cristo Nosso Senhor Crucificado estando o poeta na última hora de sua vida*, o eu poético, mais uma vez, nos últimos momentos de sua vida, tem como preocupação principal o perdão divino. A chegada da morte, então, é uma consciência dos pecados, e a sua representação nos textos literários desse período será marcada por uma explicação religiosa dos conflitos do homem enquanto pecador e de Deus como ser misericordioso. Isso lembra o indivíduo da sua finitude e da efemeridade da vida.

Também tratando dessas questões no período da literatura colonial no Brasil, ao lado de Gregório de Matos Guerra na poesia, está na prosa outro grande nome: Padre Antônio Vieira. Com seus sermões, numa dualidade conflituosa, usando argumentos a fim do convencimento a respeito dos dogmas religiosos, especificamente da igreja católica, o padre tratava de temas político-religiosos em seus textos de forma circular, retomando sempre a uma ideia central, abordando como questões cruciais a morte, o desengano, a finitude humana e infinitude divina. Em um de seus sermões mais conhecidos, o *Sermão da Quarta-feira de Cinzas*, que trata da condição presente e futura do humano: a de ser pó, esses aspectos ficam evidentes:

Enfim, senhores, não só havemos de ser pó, mas já somos pó: “Sois pó”. Todos os embargos que se podiam por contra esta sentença universal são os que ouvistes. Porém como ela foi pronunciada definitiva e declaradamente por Deus ao primeiro homem e a todos os seus descendentes, nem admite interpretação, nem pode ter dúvida. Mas como pode ser? Como pode ser que eu que o digo, vós que o ouvís, e todos os que vivemos sejamos já pó: “Sois pó?” A razão é esta. O homem, em qualquer estado que esteja, é certo que foi pó, e há de tornar a ser pó. Foi pó, e há de tornar a ser pó? Logo é pó. Porque tudo o que vive nesta vida não é o que é: é o que foi e o que há de ser (VIEIRA, 2016, p.34).

Ministrados na ocasião das quartas-feiras de cinza – por isso o nome –, esse sermão também é uma convocação para ações práticas dos fiéis, já que o período marca o início da quaresma, que na tradição religiosa católica significa a purificação do homem, oportunidade para refletir sobre a existência e se preparar para a vida eterna em Jesus Cristo.

Nesse contexto, Antônio Vieira, ao tratar a respeito da morte e do desengano da vida, com críticas moral e de costumes, argumenta para levar os seus ouvintes a refletirem sobre o bem viver e o bom morrer, lembrando-os da finitude e da condição de pó, utilizando como citação bíblica fundamental: *Memento homo, quia pulvis est, et in pulverem reverteris*. [Recorda homem, vós sois pó e ao pó retornarás.] (Epígrafe retirada do Gênesis 3,19). Nesse sentido, o jesuíta defende a ideia de que o pó que somos é a vida, e o pó que havemos de ser é a morte.

Assim, o morrer é visto como forma de valorizar a vida antes da chegada do traspasse, para se conquistar a vida *post mortem*. Num pensamento circular no qual é preciso valorizar a vida antes da morte, para que seja conquistada uma vida depois dela, Padre Antônio Vieira faz da outra existência, a vida *post mortem* ao lado de Deus, tema presente não só no sermão supracitado, mas recorrente nos textos que ministrou durante grande parte da sua vida. Seus sermões se constituem, então, ainda no Barroco, um lembrete de que a única maneira de

enfrentar o trespasse – mas não exatamente vencê-lo – é pelo discurso, uma vez que o literário é um aprendizado do morrer.

Por conseguinte, no Arcadismo, já no XVIII, ainda no período colonial da literatura brasileira, a representação literária da morte nos textos da época vai ganhar outros contornos. Com forte influência do Iluminismo, no contexto das revoluções Francesa e Industrial, a tanatografia desse período não será mais determinada por questões religiosas ou por uma preocupação com a vida *post mortem* ao lado de Deus, mas por uma busca de explicações para as ações humanas através da razão e do pensamento. Centrados na racionalidade e na ciência, nesse período colonial, os escritores apresentam características peculiares: centralidade na ausência da subjetividade, na busca da simplicidade e na imitação da natureza terrena. E assim, somada à expulsão dos jesuítas do território brasileiro pelo Marquês de Pombal nessa mesma época, as referências bíblicas à morte e sua explicação religiosa não estavam mais presentes nos textos literários. Isso se dá porque a preocupação era com as questões terrenas e materiais.

Numa perspectiva bucólica e idílica, em harmonia com a natureza e em exaltação da vida natural, a narrativa da morte se faz presente nas produções literárias desse período com forte influência do pensamento de René Descartes: “Penso, logo existo”. Por esse ponto de vista, tudo se explica através da razão. A existência do homem se dá pelo fato de se constituir um ser pensante, que questiona e indaga o mundo a partir da razão. A morte, nesse raciocínio, significa a passividade e a alienação humana diante das questões terrenas, um ser que não pensa e não questiona está morto, não existe.

Com ideais de que o homem deve ser livre, simples e independente, com foco no *Carpe Diem*, em aproveitar o dia e a vida, a narrativa da morte ganha um peso diferente no Arcadismo. Esse homem do arcadismo não vive a vida preocupado com a morte, mas faz dela um resultado inevitável da vida bem vivida. Nesse sentido, a morte estaria para lembrar que a vida deve ser vivida e não que ela é finita. Essa vida, então, é aproveitada diariamente de maneira simples na natureza, com consciência da sua brevidade, mas sem fazer da morte um castigo, mesmo quando separa os amantes. Na lírica do arcadismo, o amor galante entre o pastor e a sua musa sobreviveria à morte. O sentimento que une os dois seria eterno, nem mesmo o trespasse poderia separá-los.

Se o amor era a preocupação central do geopoeta e esse amor sendo eterno e imortal, a morte o aflige não por ser responsável pelo fim da vida física na terra, mas por ser causadora da dor “imortal da saudade”, como poeticamente lamentava Cláudio Manoel da Costa nos seus textos. No seu livro *Obras poéticas de Glauceste Satúrnio*, que reúne a produção poética do telúrico poeta, é possível perceber uma perspectiva tanatográfica muito característica do arcadismo: a ausência de preocupação com a morte do corpo físico, pois o homem árcaico sabe que, mesmo que a vida terrena seja ceifada, a pessoa continua a existir através dos amores que viveu e dos feitos que realizou durante a vida, pois os nomes, as histórias e as memórias, assim como o amor, são imortais.

E assim, o inferno, a dimensão espiritual, a alma ou os aspectos existenciais, religiosos e psicológicos da morte não são questões para a tanatografia desse período. Buscando aplicar a racionalidade, esses textos literários irão tratar e discutir as problemáticas sociais vigentes, numa espécie de convite para o pensamento e para o questionamento. Uma convocação à vida e um alerta para a morte do indivíduo, que, mesmo vivo fisicamente, está morto para as questões essenciais da sociedade. Já nessa época, é possível perceber que a narrativa tanatográfica, mesmo que timidamente – considerando, inclusive, que a literatura produzida no Brasil nesse período estava na sua fase inicial – apresenta-se como uma representação da consciência crítica e dialógica da própria vida.

Tomás Antonio Gonzaga, em *Cartas chilenas*, obra composta por poemas satíricos de caráter político, demonstra essa representação literária da morte por um aspecto social, evidenciando os discursos tanatográficos a respeito das relações de poder e violência, denunciando os abusos e os desmandos dos políticos da época da Inconfidência Mineira, contexto de produção da obra. Na carta de número nove, de subtítulo *Em que se contam as desordens que Fanfarrão obrou no governo das tropas*, fica evidente tal representação, uma vez que Critilo, o emissor das cartas, conta a Doroteu, o receptor das correspondências, que a morte é utilizada como instrumento de opressão, empregada para manter a ordem e defender os interesses dos dominantes. Dessa maneira, a tanatografia está para além da morte do homem, uma vez que essa, na verdade, tem como objetivo a aniquilação de um povo, de uma classe e de seus ideais, constituindo-se como mecanismo de silenciamento de um discurso que se quer apagar.

Ademais, é importante dizer que nesse período a morte violenta esteve presente não só na Literatura, mas também marcou a história de vida de muitos cidadãos brasileiros, de escritores

e intelectuais da época, que tiveram sua vida ceifada por não aceitarem a situação política e econômica de dominação e exploração de Portugal às riquezas nacionais. Por estarem engajados em defesa do ideal de independência defendido e propagado pela Inconfidência Mineira, muitos foram perseguidos, exilados ou mortos sob circunstâncias suspeitas.

Anos mais tarde, com ideais de igualdade, liberdade e fraternidade, por influência direta da Revolução Francesa, com a ascensão da burguesia e constituição de um público leitor brasileiro, o Romantismo no Brasil dá um novo sentido e direcionamento para as obras literárias produzidas no território, independente, mas ainda escravocrata. Nesse cenário, em busca de liberdade, de expressão, o indivíduo, com mais informação e formação, volta os olhos para o que é nacional, com subjetividade, individualismo e sentimentalismo.

Nessa literatura nacional do XIX, uma arte da burguesia em ascensão, feita para esse público, representando o gosto, os interesses e os valores dessa classe social, as produções literárias constituem-se numa perspectiva mais individual e idealizada, numa espécie de fuga e de evasão dos problemas sociais. Isso se manifesta, inevitavelmente, na maneira como a narrativa da morte é representada nas obras desse período. Esse burguês, insatisfeito e entediado com o seu presente e idealizando o passado, percebe que o mundo a sua volta não é perfeito como deseja. Na fuga para uma vida ideal, manifesta um desejo de morte, como um escape para um lugar romântico no qual suas fantasias poderão ser vividas, onde o sofrimento terreno teria fim.

A morte como evasão, então, fará com que o romântico represente o trespasse como uma oportunidade de se viver em felicidade completa com o amor ideal. Essas características se consolidam, principalmente, na segunda geração da poesia romântica, muitas vezes referenciada como a geração *Mal do século* ou os *Ultrarromânticos*, pois, centrados no seu mundo interior, sem declarado compromisso ideológico ou social, esses escritores vão produzir uma poesia confessional, marcada pelos sentimentos de tristeza, saudade, angústia e melancolia, manifestando o desejo de morte.

Perseguidos por essa ideia, os poetas românticos Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela – todos mortos por tuberculose, o chamado mal do século, antes dos trinta anos – vão representar essa tanatografia, que apresenta o trespasse como evasão de uma realidade de sofrimento e, ao mesmo tempo, como um evento próximo, precoce e inevitável, que “pode chegar amanhã”, como descrito no famigerado poema *Se eu morresse amanhã*, de

Álvares de Azevedo. Nele, a morte é aquela que ceifa a vida do eu lírico, mas também é a responsável por colocar fim ao sofrimento inerente ao viver, ela é vista como a única saída para o seu descontentamento e dor. Dessa maneira, o discurso tanatográfico não é mais marcado pelo obscuro e tenebroso, mas apresentado como um “futuro de glória”, no qual a dor e o sofrimento do poeta serão findos.

Essa composição tanatográfica, porém, apresenta muito mais que as angústias de um grupo de jovens poetas românticos desenganados por uma doença terminal, mas parece refletir um sentimento coletivo, compartilhado pela nação. A esse respeito, descrevendo essa fase do Romantismo da literatura como “humorística e irônica, satânica e social”, Antonio Candido destaca a boa recepção das obras desses poetas na época demonstra as necessidades de um público leitor também sentimentalista, que via refletidos nesses poemas seus sentimentos:

O modo sentimental e intimista, colorido ou não pelo pessimismo mais ou menos satânico, é um tom geral nesse tempo entre os poetas jovens (muitos dos quais mortos na quadra dos vinte anos), e isso os tornou populares numa sociedade sequiosa de emoções fáceis. [...] Esses jovens poetas que se apresentavam como rejeitados pelas convenções e incompreendidos pela sociedade, foram paradoxalmente os mais queridos e difundidos no Brasil do século XIX (CANDIDO, 2004, p.44).

Na chamada terceira geração da poesia romântica, o poeta Castro Alves, mais voltado para as questões sociais e políticas e para o comportamento humano, produz uma literatura na qual a tanatografia, mesmo não sendo temática central, é apresentada, recorrentemente, como um discurso marcado por um viés mais realista, menos melancólico, mas ainda romântico. A morte ainda aparecerá de forma precoce, pondo fim à mocidade – época dos amores e das paixões –, mas agora ela será temida e não mais desejada.

No poema *Mocidade e morte*, tais aspectos ficam evidentes, uma vez que eu lírico, mesmo romantizando o trespasse, quer evitá-lo, pois significa o fim de sua mocidade e do seu “mundo de paraíso” no “seio da amante”, por isso lamenta a chegada da “larva errante no sepulcro fundo” (ALVES, 1900, p.37). Esse poema, assim, como o próprio título sugere, aborda o inconformismo do poeta com a antevisão da morte prematura, ainda na juventude. Desse modo, a poesia de Castro Alves, como quase toda a poesia da época, está impregnada do tema e do espírito da morte, mais do que isso, da inspiração obsessiva por ela, relacionando-a sempre com o amor. Nesse período da nossa literatura, Tântatos e Eros, os deuses opostos e tantas vezes convergentes na vida e na arte, são representados de forma indissociável.

Ainda no século XIX, o Realismo será o movimento literário brasileiro, que, com perspectivas opostas ao seu antecessor, o Romantismo, vai consolidar a escrita tanatográfica na história da literatura brasileira. Nesse período, as estruturas, formas e temas românticos são dispensados e combatidos, numa visão mais realista da vida e das coisas. Como vimos, Machado de Assis foi fundamental nesse processo, além de ser o principal nome desse período, é o precursor de uma nova forma literária de escrever romances no Brasil, rompendo com a estrutura linear tradicional que esse gênero possuía até então, utilizando a narrativa da morte como recurso composicional para tanto.

Através dos romances do Bruxo do Cosme Velho, a morte vai receber um novo tratamento literário, assumindo um papel de destaque, não apenas como temática, mas como elemento central para a composição, desenvolvimento e a compreensão do texto literário. Nesse sentido, o elemento tanatográfico se constituirá como conteúdo, mas também como forma literária. Ou seja, para tratar de maneira realista as questões sociais em seus textos, Machado de Assis utiliza-se da narrativa da morte para desmascarar e denunciar esses problemas que a vida em sociedade maquiava. Desprendidos das amarras morais impostas pela vida, estando já mortos, seus personagens defuntos podem falar, podem ser eles mesmos, podem se libertar de uma vida de mentiras e aparências.

Como marco desta postura revolucionária, temos o caso do célebre personagem machadiano, Brás Cubas, que, enquanto protagonista e narrador do enredo, conta, escreve e reflete sobre a sua pouco admirável vida, exercendo todas essas funções postumamente, num diálogo constante com o leitor. Na condição de defunto-autor, registra as suas memórias apenas depois de morto, pois como ele mesmo se autointitula desde o início da obra é “um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (ASSIS, 1994, p.2).

Nessa condição, o narrador escreve as suas memórias com um humor amargo e uma ironia feroz, sem o compromisso com as pressões da sociedade e sem se preocupar com as aparências, diferente do que fez a vida inteira. A narrativa sepulcral confere certa autoridade e liberdade ao defunto autor, que agora não está mais preso às convenções sociais, mas à estilização romanesca no âmbito da tanatografia. Desse modo, por meio dela, Brás Cubas nasce outra vez e continua vivo através da história que ele mesmo “volta para contar”.

Por conseguinte, outra história começa a ser escrita, que não são apenas as memórias póstumas do defunto-autor, mas também – e através dela –, um novo capítulo na historiografia da Literatura brasileira. Isso porque, com um personagem metafísico, que, enquanto protagonista e narrador do enredo, exerce todas essas funções postumamente, Machado de Assis abre o Realismo no Brasil. E o literato vai além, pois não só inaugura um movimento estético ao demonstrar um estilo realista em oposição ao Romantismo, como também confere um caráter moderno ao gênero romance.

A partir de então, o engajamento social surge como uma questão importante para os literatos da época, e a literatura no Brasil começa a ter uma preocupação social, buscando transformar a realidade, tratando da mesma de forma literária, mas também realista. O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, então, será a primeira e a principal obra na qual a escrita sepulcral irá se constituir como tema organizador da narrativa, inaugurando a tradição literária tanatográfica no Brasil, mas não é única.

Outros romances de Machado de Assis poderiam ser citados como obras que consolidaram a escrita tanatográfica no Brasil. Na obra *Quincas Borba*, é com a morte do personagem que dá título à obra que o enredo se desenrola, a partir de então, uma série de tramas vão sendo estabelecidas na vida de Rubião, ingênuo rapaz que se torna discípulo e herdeiro do falecido, para revelar, tratar e principalmente criticar problemas sociais poucos discutidos na época, como relações de interesse, desigualdade social, engodo e a questão de classe.

Em *Dom Casmurro* também é possível perceber que a morte de Escobar revelará para Bentinho o amor adúltero de Capitu pelo seu suposto amante. Para o marido, o sofrimento de Capitu pela partida do amigo será a confirmação da relação que os dois esconderam, mas a morte revela. É a partir daí que o ciúme doentio do narrador se potencializa e que Capitu passa a ser subjugada e oprimida por um sistema patriarcal que legitima as ações do marido, evidenciando o casamento como uma instituição falida. Por conseguinte, após o falecimento do filho e da esposa, o protagonista entra em decadência e se dá conta da vida amargurada que viveu e da solidão em que se encontra. Com isso, o narrador resolve escrever as suas memórias, sensibilizadas e alteradas pelas perdas que teve, transformando a escrita de suas memórias numa espécie de reescrita da vida incitada pela morte, movimento que será recorrente na história da tanatografia literária brasileira.

Com esse modo de Machado de Assis de compor o discurso tanatográfico, a forma de abordar o traspasse não será mais individual, como antes, mas numa perspectiva universal e psicológica, como é característico do Realismo, fazendo da escrita sepulcral um instrumento revelador dos problemas sociais. Com objetividade, verossimilhança e descritivismo, numa visão materialista, em profundo contato dialógico com a fantasia (fantástico), o discurso tanatográfico é representado literariamente como forma de aprofundamento psicológico e análise comportamental do homem, sempre de maneira crítica e com ironia, numa espécie de autópsia do caráter do brasileiro do século XIX, revelando uma sociedade carioca improdutiva e parasitária.

No mesmo contexto histórico, sucedendo de forma concomitantemente, o Naturalismo e o Parnasianismo vão compartilhar com o Realismo algumas questões e características, como a narrativa tanatográfica, que continua a tratar do traspasse numa perspectiva coletiva para revelar questões sociais importantes. No Naturalismo, *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, é uma obra que se destaca por discutir os problemas das classes menos favorecidas da época, como as patologias, a questão da moradia e da moralidade. Enquanto romance experimental, o discurso sepulcral no enredo estará para provar uma tese cientificista estabelecida, configurando tipos sociais. Estando a esse serviço, é possível perceber que a tanatografia na narrativa será uma alegoria científica, determinada para provar, entre outras coisas, uma tese evolucionista, na qual a morte será sinônimo de fraqueza, pois só os mais aptos sobrevivem.

Ainda no século XIX, sofrendo as mesmas influências científicas, e por isso apresentando algumas características dos movimentos literários contemporâneos, o Parnasianismo será uma estética de pouca expressão no território brasileiro, uma espécie de segmento do Realismo, o que não diminui sua importância para a literatura nacional. De produção exclusivamente poética, com objetividade, descritivismo e culto à forma, a poesia parnasiana será uma reação ao sentimentalismo idealizante do Romantismo, com cuidado e atenção extremos ao preciosismo vocabular, defendendo o ideal da arte pela arte, sem preocupação com o engajamento. Tais predicados estarão refletidos, inevitavelmente, na narrativa tanatográfica da época, que irá receber pouco destaque, já que existe um exacerbado zelo com a forma em detrimento ao conteúdo.

Dessa maneira, os objetos inanimados serão os principais temas da poesia parnasiana, característica também refletida no processo de escrita dos poetas, que sempre de forma objetiva

e objetificada produziam seus textos. No poema *Profissão de fé*, de Olavo Bilac, esses predicados são condensados, e a morte com que ele revela se preocupar não é a física, a da mulher amada, a do homem social ou a de um ideal, mas a morte da deusa, da musa inspiradora; em análise, a morte da capacidade de produzir poesia na “Serena forma”.

Por conseguinte, em resposta a esse excesso de preocupação com a formalidade do Parnasianismo, ainda no final do século XIX, o Simbolismo foi um movimento anti-parnasiano que buscou resgatar para produções literárias brasileiras a subjetividade e a individualidade, outrora presentes no Romantismo, mas aqui representadas sob um novo ponto de vista e roupagem, numa perspectiva sugestiva. A condição humana, então, será temática presente, de maneira mais simbólica, mas sem comprometer o caráter social do texto. A tanatografia, dessa maneira, será marcada por uma aura sombria, com uma forte carga de dor e sofrimento, buscando uma fuga para a religiosidade, utilizando sempre como recursos formais uma rica variedade de figuras de linguagem, para compor um texto sugestivo e simbólico. Ao voltar o olhar para dentro de si, o poeta simbolista trata de questões do inconsciente e da espiritualidade, retratando em seus textos muitas das situações vividas em sua vida.

Com poesias de cunho biográfico, se destacam no Brasil nessa época Cruz e Sousa e Alphonsus Guimaraens. No que diz respeito à escrita sepulcral, a poesia de Cruz e Sousa será marcada por uma musicalidade, que parece diminuir o sofrimento do eu lírico, mas na verdade revela a sua dor, a melancolia e a angústia que a vida impõe à condição humana. No poema *Violões que choram*, é possível perceber que são os sons produzidos por um “violão choroso” que embalam o som do silêncio da perda, as “vozes veladas” e os sentimentos de tristeza em um velório.

Já para Alphonsus Guimaraens, a morte da pessoa amada é a responsável pelo seu sofrimento, mas ao mesmo tempo é fonte de inspiração. O trespasse, então, será tema recorrente em seus textos, sempre marcados pelo eufemismo, na tentativa de diminuir o peso e a dor que a perda impõe ao homem. Por ocasião da morte da sua noiva, escreve o poema *Hão de chorar por ela os cinamomos*, texto no qual é possível perceber uma escrita tanatográfica parnasiana conforme analisado aqui, uma vez que o eu lírico reconhece na morte a razão do seu padecer e de sua angústia, já que seus “sonhos de amor serão defuntos”.

No início do século XX, o Pré-modernismo congrega diversos escritores que vão tratar de diferentes temáticas, utilizando-se de uma variedade de formas literárias. Em fase de transição,

numa espécie de sincretismo literário, com uma riqueza de características, que ao mesmo tempo aproximam e distinguem seus escritores, esse momento da produção literária no Brasil sofrerá influências de importantes acontecimentos históricos ocorridos na época em todo território nacional, como a Revolução de Canudos na Bahia, a Revolta da Vacina no Rio de Janeiro e a Greve dos operários em São Paulo, entre outros.

Imergidos nesse contexto de grandes conflitos políticos, os escritores desse período vão declarar um desejo de redescobrir o Brasil, não apenas enquanto nação, mas o país na sua marginalidade, esquecido, arcaico e rural, no qual os pobres são ignorados e subjugados. Numa tentativa de reinterpretação social do atraso e da miséria, os pré-modernistas vão se debruçar sobre os problemas sociais brasileiros, denunciando a desigualdade, evidenciando o sofrimento do marginalizado e dando especial destaque ao regionalismo e suas tradições e particularidades. Esse compromisso e engajamento com os problemas sociais vão ser representados no modo como as narrativas tanatográficas dos escritores dessa época se constituem. A crítica, a denúncia e o protesto serão aspectos que podem ser associadas à escrita sepulcral dos pré-modernistas.

No romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, uma sátira de um nacionalismo utópico e ufanista, é possível perceber tais aspectos. Com o final da narrativa anunciada desde o título, a morte do seu personagem principal será um triste fim para a história que se conta, mas, principalmente, uma maneira de denunciar o modo como o Brasil trata seus filhos, fuzilando seu corpo, alterando sua história e manipulando, por consequência, a memória que será construída e difundida sobre o morto. Policarpo Quaresma, após diversas lutas para defender seus ideais nacionalistas românticos, é condenado à morte, assassinado pelo poder legitimado do Estado como traidor do seu país.

De modo análogo, muito influenciado pelo determinismo, outro importante romance da literatura nacional, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, também irá representar a morte violenta como um instrumento de opressão utilizado como justificativa para manter uma suposta ordem e defender os interesses dos dominantes, movimento tanatográfico que já havia ocorrido, mesmo que timidamente, no Arcadismo. Num registro literário do fato histórico da Guerra de Canudos, o Brasil desértico e árido retratado na narrativa é injustiçado e oprimido pelos seus compatriotas, que, dividindo o mesmo espaço geográfico e nacionalidade, se consideram superiores e privilegiados. Ao narrar esses conflitos de interesses, muitas e incontáveis mortes são relatadas no texto.

O discurso tanatográfico nesse romance, assim, denuncia a morte violenta do corpo físico dos sertanejos – os brasileiros abandonados e oprimidos no seu próprio país – como um mecanismo de silenciamento de um povo, de uma história e de um discurso que se quer apagar, numa tentativa de dizimar uma classe e seus ideais. E mais uma vez, a história é alterada, e a memória sobre ela manipulada, tendo em vista que o poder legitimado do Estado, como autoridade constituinte, mata de forma sangrenta seu próprio povo, tanto os sertanejos, que são assassinados em defesa de seus ideais, como os soldados, que lutaram e foram mortos seguindo ordens opressoras de seus superiores.

Ainda no pré-modernismo, no que se refere à tradição tanatográfica na literatura brasileira, o nome de Augusto dos Anjos vai se destacar como pioneiro em produzir uma escrita sepulcral que apresenta como temática da sua composição literária a morte de modo orgânico e detalhado. Por se tratar de uma produção poética, os textos do escritor vão causar estranhamento e repulsa no público leitor da época, que não esperava encontrar em um poema o trespasse representado de maneira cientificista e humana ao mesmo tempo. A degradação do corpo e o seu processo de decomposição são temas recorrentemente trabalhados por Augusto dos Anjos.

O autor, então, pela primeira vez na história da literatura brasileira, dá um caráter palpável para a tanatografia nacional, retirando a morte de um patamar místico, espiritual, religioso, inconsciente, subjetivo e social, que obteve até então, e colocando-a como um fato inevitável, humano, observável e descritível. Os seus textos lembram ao homem que a morte pode ser múltipla de sentidos e representação – podendo ser abordada e analisada sob vários aspectos e ser utilizada para tratar de diversas questões, como comprova a tradição tanatográfica até a época – mas também significa a degradação do corpo físico, ou seja, da matéria humana, e esse processo, por mais que seja repugnado, não dito e evitado pelo homem, revela a fraqueza e a finitude humana, lembrando ao indivíduo de como seu corpo é perecível e frágil.

Com essa visão materialista da existência e com um vocabulário cientificista formal e rebuscado, os poemas de Augusto dos Anjos vão apresentar uma tanatografia com aspectos melancólicos que lembram os poemas da segunda geração romântica da literatura brasileira, pela presença dos sentimentos de tristeza, saudade e angústia. Todavia, o poeta pré-modernista não manifesta o desejo de morte, não a representa como forma de escape e alívio de uma vida de dor, como seus antecessores, mas salienta que o trespasse será o causador de sofrimentos, não só para quem fica e precisa conviver com a ausência do morto e com a ideia da morte

inevitável, mas para o morto, que agora tem seu corpo dilacerado, findo e “comido pelos vermes” e pela “morte carnívora assanhada”, como descreve em *Poema negro*.

Para Augusto dos Anjos, a vida desumaniza o homem, o torna animalizado, uma fera, como ressalta em outro poema, *Versos íntimos*: “O Homem, que, nesta terra miserável, mora, entre feras, sente inevitável necessidade de também ser fera”, ao passo que a morte o humaniza, lembrando-o da sua condição de matéria finda. Para o poeta, tratar da morte faria com que o homem tomasse consciência de sua condição, o deixaria preparado para a “lama que te espera!”.

Ainda no século XX, o Modernismo no Brasil buscará despertar a consciência criadora nacional, numa tentativa de romper com o passado e alcançar um nacionalismo crítico, bem como a almejada independência cultural. Marcado por experimentalismo em diversos campos das artes, a primeira fase desse período buscará a liberdade formal, ao misturar diferentes gêneros literários e tratar de temas cotidianos, com uma linguagem mais próxima do coloquial, sempre em tom paródico e irônico. Ainda apegados à geografia nacional, os modernistas agora vão voltar a sua atenção para o espaço urbano, mais especificamente São Paulo, grande centro brasileiro na época, onde, inclusive, teve início o movimento literário em questão, com a Semana de Arte Moderna em 1922.

Nessa fase de experimentalismo, os escritores tentam romper e desconstruir os padrões estéticos presentes na arte brasileira, bem como as tradições e os símbolos culturais. A preocupação não estava voltada para as questões do sentimento, do inconsciente, para os sofrimentos individuais ou para os grandes problemas sociais, mas para o processo de produção artística, isto é, para o artista enquanto sujeito criador, livre e independente. A escrita sepulcral desse período, naturalmente, sofrerá essas influências, uma vez que o discurso tanatográfico não será voltado para homem, mas para a morte de um sistema, buscando por fim a um padrão.

Nesse sentido, destaca-se como mentor intelectual desse processo Oswald de Andrade, sinônimo de transgressão e irreverência na época, que declarava ter como objetivo romper com as estruturas tradicionais, tanto na forma quanto no conteúdo, ao trazer para os seus textos temas do cotidiano abordados numa linguagem informal. Defendendo o desapego às formas antes cultuadas pelos autores parnasianos e exortando os seus contemporâneos a se libertarem de uma poética aprisionadora, o poeta modernista tem como foco a morte da tradição e das convenções estéticas, buscando, através de suas produções literárias, enterrar o passado, fazendo do

movimento modernista uma espécie de velório de um Brasil atrasado que não mais representava a literatura que se estava a construir. Num tom crítico e irônico, é um país com a inicial minúscula e do “negro zozzo saído da fornalha”, que o poeta celebra no seu poema *brasil*, e um brasileiro que é “forte, e filho da Morte” que ele retrata.

Inserido nesse contexto, Manuel Bandeira irá compartilhar com seus contemporâneos muitos dos ideais modernistas. Sua poesia, no entanto, divergindo do que se produzia na época, será marcada por uma ideia de morte muito forte e recorrente. Isso se dá por sua condição física. Diagnosticado com tuberculose aos dezoito anos, foi desenganado ainda na juventude. Consciente da sua morte iminente, apegou-se à escrita poética como um mecanismo de escape do sofrimento em vida que tinha que suportar. O trespasse, portanto, influenciou o estilo do poeta, estando presente, principalmente, nas suas primeiras obras. No seu poema *Desencanto*, Manuel Bandeira confessa que faz versos “como quem morre”.

A confissão de seu estado de espírito, a presença do “eu” em seus poemas e da morte como motivo poético mais frequente, conferiu-lhe uma aura romântica e um tom melancólico, mas não numa entrega à tristeza absoluta, antes uma melancolia que leva o poeta a entender a sua situação precária, ainda com beleza e poesia, numa tomada de consciência da precariedade de tudo que cerca o homem. Por isso, com uma escrita sepulcral sempre atravessada por um tom carnavalesco, fazendo troça com a vida e com o destino, o poeta consegue driblar com poesia a ideia de morte que o perseguia, pois, desenganado aos dezoito anos, vive até os oitenta e dois e constrói uma vasta obra, que, somada aos seus contemporâneos, vai continuar, influenciar e fortalecer o Modernismo no Brasil.

Por conseguinte, o segundo período do Modernismo estará mais preocupado com o real, dando mais enfoque e destaque para as temáticas sociais. É importante dizer que nesse período o Brasil vivia uma ditadura comandada por Getúlio Vargas. No contexto mundial, o Nazismo, o Fascismo e a Segunda Guerra Mundial vão marcar o homem nas primeiras décadas do século XX. Entender o indivíduo nesse contexto conflituoso, questionando a realidade com espiritualidade e intimismo, norteará os poetas modernos, que não apresentam mais um afã pela desconstrução, mas um ímpeto em produzir literatura enquanto poetas, angustiados e aflitos por sua condição humana marcada pela solidão.

Por essa razão, a preocupação com a passagem do tempo será temática recorrente nessa fase. Os poetas Mário Quintana e Cecília Meireles, produzindo no Modernismo numa etapa madura da vida, vão tratar de questões existenciais com poemas que demonstram uma tomada de consciência da decadência da condição humana através das marcas da passagem do tempo no corpo que demonstram muito mais que a velhice. Nesse sentido, podemos citar dois importantes poemas, *Retrato*, de Cecília Meireles, e *Espelho*, Mário Quintana. Nesses dois textos, é possível perceber que os poetas, vivendo no mesmo contexto de guerra e conflitos políticos, representam a passagem do tempo e da vida a partir de dois objetos que refletem a imagem física do sujeito: o retrato e o espelho.

Todavia, o que veem não é a própria imagem, mas o reflexo da vida que viveram e não têm mais, veem a velhice e as marcas da idade no corpo, a transitoriedade da vida que lhes escapa. Não se reconhecem, não veem alguém vivo, mas as “mãos sem força, tão paradas e frias e mortas” e o “velho pai que já morreu”, como se a morte não fosse o futuro, mas o presente que percebem refletido no retrato e no espelho. Esse conflito individual, representado dessa maneira, torna-se universal, apesar de intimista, pois não são apenas os brasileiros que estão vivendo tempos conflituosos, que não se reconhecem e que se percebem sem vida, sem perspectiva e sem futuro, mas o mundo, que do mesmo modo sofre com governos totalitários e crises políticas e econômicas, que parecem por fim à sua condição humana.

Também tratando de questões intimistas, mas de maneira coletiva num tom reflexivo e crítico, Carlos Drummond de Andrade, com sua variedade de temáticas poéticas, apresenta em sua obra uma rica escrita sepulcral, seja de modo mais evidente, no conteúdo, apresentando a morte como assunto, ou forma, adotando um tom fúnebre, nos poemas, que, mesmo sem tratar do trespasse, evocam uma aura mórbida numa perspectiva existencialista, tendo como foco a busca pelo autoconhecimento. Para tanto, o poeta frequentemente retoma o passado, revisitando suas memórias, tratando de temas mais pessoais, como a família, os amigos, a cidade onde nasceu e o seu cotidiano. Esses questionamentos individuais, porém, não são tratados de forma individualista, pois o poeta não intenta apenas encontrar-se, mas perceber-se enquanto sujeito num “vasto mundo”, compreendendo, na verdade, “o sentimento do mundo”.

Esse mundo, porém, é representado poeticamente como um enigma, que faz com que o poeta apresente-se cético diante da vida, que é, em sua essência, paradoxal, como descrito no poema *A máquina do mundo*. Para ele, o saber total que o homem busca ao longo da sua história, na

tentativa de desvendar a si mesmo, é uma pergunta cuja resposta não existe, uma vez que nem a vida, o conhecimento, a ciência ou a morte conseguem dar sentido ao existir. Quando o eu lírico tem a oportunidade de obter as respostas com “a máquina do mundo”, que tudo poderia elucidar, ele não opta pela resolução dos seus questionamentos, mas escolhe continuar com as perguntas como motivação para a vida. Nem mesmo a possibilidade de desvendar um dos maiores enigmas da humanidade, “o solene sentimento de morte”, o atrai.

Buscar respostas para a vida ou a para morte, com o intento de racionalizar o mundo e se autodescobrir, não mais preocupava Drummond na sua maturidade, pois, como ressalta em outro poema, o *Legado*: “De tudo quanto foi meu passo caprichoso na vida, restará, pois o resto se esfuma, uma pedra que havia em meio do caminho”. Assim, diferente do que aconteceu com frequência na tradição tanatográfica brasileira até então, constantemente tratando do tema sepulcral com morbidez, para o poeta, o trespasse não se constitui tormento ou castigo, mas apenas mais uma das muitas perguntas sem resposta que o existir nos impõe. Aceitar e saber conviver com esses enigmas, essas “pedras no meio do caminho”, incluindo aqui a morte, compreendendo a condição humana como constante questionar, dá à escrita tanatográfica do escritor modernista certa leveza, apesar do ceticismo e da melancolia com que ele trata o tema.

Na prosa modernista, a escrita sepulcral vai ganhar novos contornos, retomando o regionalismo já trabalhado no início do movimento, mas agora tratando das problemáticas regionais com mais aprofundamento crítico e psicológico. As questões abordadas nesse período da literatura nacional serão mais realistas, tanto na forma quanto no conteúdo. Isto é, ao tratar de questões sociais, os autores desse período o fazem de maneira menos rebuscada e mais coloquial. Nesse sentido, o homem comum e suas questões cotidianas serão representados nas obras, no assunto e na linguagem.

Isso aproxima a literatura do público leitor, diferente do que acontecia até então. Por muito tempo, ler literatura no Brasil foi prazer exclusivo para uma classe abastada restrita, situação que começa a ser alterada nesse período. A popularização de alguns romances produzidos nessa época, porém, fez com que os mesmos fossem marginalizados pela crítica literária, situação reforçada pelo cânone e pela academia, que até hoje parecem diminuir a importância que essas obras tiveram para a história da literatura brasileira, para a formação de novos leitores no Brasil, como também para a divulgação e a consolidação de uma literatura brasileira em nível mundial.

Com uma preocupação em denunciar os problemas sociais, muito engajados e politizados, os autores dessa fase reafirmam a preocupação e o compromisso com suas correntes ideológicas e a realidade brasileira, compondo tipos sociais como personagens de destaque e característica de sua escrita. Por esse envolvimento com as problemáticas políticas nacionais, muitos escritores desse período foram perseguidos e presos, numa tentativa de repressão à produção literária que ousava tocar nas feridas de um país que sofria com as desigualdade e opressões, representadas de forma literária, mas referenciadas por uma realidade que esses escritores modernos presenciaram e viveram. Por essa razão, muitos dos romances produzidos nesse período serão autobiográficos e memorialistas.

Representantes de muitas dessas características, Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz, com suas obras *Vidas Secas* e *O quinze*, respectivamente, vão apresentar semelhanças na maneira como representam literariamente o decesso. A escrita sepulcral desses autores se relaciona de forma direta com as mazelas que os personagens de suas narrativas vivem, numa representação da miséria social, política e moral a que o sertanejo é submetido. A morte, assim, será a conta que o pobre tem que pagar pela vida que precisa viver. A seca rouba-lhe a dignidade, a saúde, o bem-estar, os recursos básicos e a vida. Se ficar no sertão, morre pela seca, pela fome e pela sede; se busca sair à procura de melhoria, também morre, seja no caminho, que maltrata esse homem em êxodo, ou na chegada nesse novo lugar idealizado, que, como sistema social organizado, continua a explorar e a oprimir o sertanejo. A seca representada por esse discurso tanatográfico, então, mata o verde, mata o rio, mata os animais e também o homem. Tal seca, porém, não é só a aridez do lugar ou clima: atinge o sertanejo em sua humanidade e se consolida como sistema social opressor, que mata tudo a sua volta para garantir sua hegemonia.

Também de autoria de Graciliano Ramos, o romance *São Bernardo* será uma importante obra para a tradição tanatográfica desse período da literatura brasileira. Como acontece de forma recorrente na escrita sepulcral nacional, na narrativa, a morte de um personagem será desencadeadora de ações fundamentais no enredo, ao acionar e sensibilizar a memória do narrador, que escreve sua história para poder organizar suas lembranças numa tentativa de transformar a vida presente a partir do que viveu.

É a morte de Madalena que impele em Paulo Honório a necessidade de escrever suas memórias, numa espécie de tomada de consciência das pessoas e da vida que perdeu ao escolher o capitalismo em detrimento da sua humanidade. Nesse sentido, outro elemento tanatográfico se

destaca na obra, caracterizando o aspecto social e o tom denunciativo desse romance moderno, isso porque seu protagonista e narrador acreditou durante toda a vida que só seria possível viver e enriquecer com a morte do outro, sendo o responsável pelo assassinato de muitas pessoas para poder conquistar e fazer prosperar a fazenda de São Bernardo. A morte, assim, mesmo significando o fim do outro, é a garantia da defesa dos interesses de quem tem mais poder.

Nesse mesmo período, outro discurso tanatográfico está sendo produzido. Num tom mais alegórico, o romance *Incidente de Antares*, de Érico Veríssimo, vai resgatar muitos aspectos da escrita sepulcral inaugurada por Machado de Assis com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, com defuntos falantes e fundindo liminarmente fantasia e realidade. Publicado no contexto da Ditadura Militar, ao narrar a história de defuntos que se rebelam por não serem enterrados por causa de uma greve geral na cidade, o romance problematiza o passado histórico e o presente que mantém uma trajetória de autoritarismo e de violência na sociedade brasileira. As relações de classe e os conflitos políticos nacionais, utilizando a morte como recurso fundamental para tanto, estabelecem uma relação com a história presente do Brasil, mesmo ao compor uma narrativa sepulcral.

Como Brás Cubas, os sete defuntos de Antares, nesse espaço de fantasia e realidade, se libertam das máscaras morais que usaram durante toda a vida, a condição de morto lhes confere autonomia e autoridade. Por não estarem mais presos às convenções sociais, criticam os problemas à sua volta, bem como denunciam a hipocrisia que a sociedade vive, mas esconde. Esses defuntos falantes, então, revelam o que os vivos não querem ou não podem dizer, seja pelos interesses e as relações sociais estabelecidas ou pela opressão que vivem, diante de um governo autoritário. Esse discurso tanatográfico, assim, parece se afastar da realidade, quando, pelo contrário, aproxima-se dela, num tom crítico e sarcástico reforçado pela maneira como o autor escolhe representar literariamente o trespasse.

Terreno fértil para a tradição tanatográfica brasileira, essa fase da literatura nacional ainda irá apresentar outro importante romance, não só para a escrita sepulcral, como também para a historiografia literária. *O tempo e o vento*, também de Érico Veríssimo, é uma obra de narrativa extensa, complexa, polifônica e rica em temáticas, que transfigura dois séculos da história do Brasil nos seus momentos mais decisivos e críticos, produzida num contexto político de conflitos. Com foco na história de formação do Rio Grande do Sul, esse romance histórico vai

apresentar o discurso tanatográfico de forma relacionada com a formação do povo brasileiro e as violências que marcaram esse processo.

Desse modo, na composição tanatográfica da obra, a morte será representada como um elemento destruidor, como o fator *tempo* enunciado no título, já que sua passagem faz com que as coisas e as pessoas naturalmente acabem. Na narrativa, porém, o homem antecipa o serviço do tempo – que seria o responsável por trazer a morte natural como resultado de uma vida longa –, ao deflagrar muitas guerras e violências. E assim, não se morre mais de velhice, o tempo não será o responsável pelo fim da vida, mas o próprio homem, que mata os seus semelhantes para defesa de seus interesses individuais.

Nesse mesmo raciocínio, uma análise tanatográfica do termo *vento* do título também pode contribuir para a representação do trespasse na obra. Na narrativa, é o vento que traz as memórias dos que morreram, fazendo com que de alguma maneira eles permaneçam vivos através das histórias que se contam sobre seus feitos. Elementos intangíveis, ao passo que o *tempo* destrói, como a morte, o *vento* busca preservar, como a memória, ambos são representados tanatograficamente no romance como elementos constitutivos da formação da história gaúcha, brasileira e em última análise humana, para nos lembrar de que não é só o que vemos que realmente existe e nos afeta. Nesse sentido, o vento – ou seja, a memória – confere ao tempo – isto é, à morte – um peso diferente, um novo significado, numa relação concomitante que mostra que se o último destrói a vida, o primeiro a faz permanecer.

Com características e ideais semelhantes às produções literárias da segunda fase do Modernismo brasileiro, a literatura produzida nos anos seguintes, principalmente a partir de 1945, ainda vai se preocupar com as questões sociais e as problemáticas enfrentadas pelo povo brasileiro, tanto no seu passado histórico, quanto no presente, que, de maneira similar, se estabelece de forma a reforçar a desigualdade e a opressão. O fim da Era Vargas e o início da Ditadura Militar, inevitavelmente, vão influenciar de modo determinante as obras produzidas nesse período. Não só porque seus autores vão reafirmar o compromisso em denunciar esses regimes em seus textos, mas porque, oprimidos por esse sistema que buscam abolir, sofrem, como os demais brasileiros, num momento de muitas mortes violentas, e por isso um contexto de luto e de pouca perspectiva para o futuro.

Como resultado, o discurso tanatográfico vai apresentar um tom mais intimista, explorando a dimensão psicológica dos personagens e seus conflitos existenciais e de identidade. Essa escrita reforça a ideia de que a morte nos aproxima como animais mortais, uma vez que a desigualdade social, o fator econômico, as questões de gênero e de etnia podem nos distanciar em vida, mas nos aproximam na morte. Isto é, para a morte, somos todos iguais. Em a *Hora da estrela*, de Clarice Lispector, acompanhando o fluxo de consciência da personagem Macabéa, percebemos que, nos seus momentos finais, “a nordestina que não acreditava na morte” e não tinha tanta vontade de viver, se dá conta que “nascera para o abraço da morte”, pois dessa realidade ninguém consegue fugir.

Na poesia, a escrita sepulcral de João Cabral de Melo Neto, com o poema *Morte e vida Severina*, por exemplo, aproxima-se do discurso tanatográfico de Clarice Lispector, na representação da morte como um fato humano inevitável, a única certeza num contexto de pouca perspectiva para personagens sem destino. Marcado pelo rigor formal, representando o decesso de forma fria e direta, o referido poema lembra que o sertanejo, como “severino” que é, sofre com todas as formas de morte, que impele a todos durante a sua história, em qualquer tempo e idade, sem distinção, já que “somo severinos iguais em tudo na vida”.

Durante o seu êxodo, Severino, retirante nordestino como Macabéa, percebe que a morte de que busca fugir persegue-o, mas não só a ele, como a todos em sua volta. Essa escrita sepulcral, apesar da carga funesta, não se constitui como desilusão apenas, como comprovado no fim do poema, que apresenta o trespasse como forma de representação das misérias e dificuldades que o homem precisa enfrentar para escolher viver com esperança num mundo que lhe impõe sofrimentos e desilusões das suas mais variadas formas. Para poder ter o direito à vida, ainda que severina, isto é, árdua, é preciso vencer o duelo diário com a morte. Afinal, como salienta Candido: “O sentido da vida de cada um está na capacidade de resistir, de enfrentar o destino sem pensar no testemunho dos outros nem no cenário dos atos, mas no modo de ser; a morte desvenda a natureza do ser e justifica a vida” (CANDIDO, 1993, p.185).

Nessas duas obras, ainda é possível perceber outro movimento tanatográfico que se configura por apresentar o indivíduo, que, mesmo estando vivo, é representado como morto socialmente, e que só passa a alcançar a vida social após a sua morte física. Para os personagens centrais dos textos, Macabéa e Severino, a morte é o único momento em que se percebem, que percebem o outro e que são percebidos pelos outros como indivíduos. Em vida, eles já experimentam uma

experiência sepulcral. Para Macabéa, que viveu anos de insignificância e anonimato, é apenas no momento do trespasse que é vista como sujeito, é a hora que brilha como uma estrela, transformando-se no centro das atenções de todos que presenciam seu último suspiro, mas nem sabiam da sua existência. Durante sua trajetória pelo sertão, Severino encontra muitas pessoas pelo caminho, mas todas só passam a existir para ele porque morreram, uma vez que sempre as conhece no leito de morte. É nesse momento, então, que ele percebe o outro, e ao mesmo tempo percebe-se na morte do outro, pois, como ele, são todos severinos, que experimentam a morte em vida diariamente.

Esses aspectos garantem a essa escrita tanatográfica um caráter social, apesar do intento claro em discutir conflitos individuais e intimistas. Isso porque podemos perceber nessas obras uma forma de narrar que reflete diretamente no modo como seus respectivos autores representam o trespasse nas suas produções literárias. Ao aprofundar e desenvolver psicologicamente os personagens de forma individual, o movimento não é para dentro deles, mas para fora, explorando questões humanas e universais, como a morte, através de uma experiência que vivida pelo indivíduo, é sentida na humanidade de cada mortal.

De modo semelhante, o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, também apresentará um discurso tanatográfico coletivo, apesar de intimista, introspectivo e individual à primeira análise. Ao contar a história de um único homem, Riobaldo, que narra as suas memórias de jagunço de uma pequena cidade do sertão de Minas Gerais, o escritor, através da narrativa que constrói, trata de conflitos humanos universais, superando a perspectiva regionalista. Essa dimensão é potencializada pelo modo como ele compõe a sua escrita sepulcral, uma vez que a morte não é representada apenas como aquilo que nos distingue como indivíduo e nos aproxima como seres humanos, mas como o elemento, que, mesmo considerado infesto e sendo historicamente temido, não compromete a nossa humanidade, antes revela a constituição humana dos contrários.

A narrativa, então, não representa o mundo e o homem de forma maniqueísta, como frequentemente se fez na história da literatura brasileira, longe disso, mas como unidades não consolidadas do contrário. Desse modo, não conta as experiências individuais de um único homem, mas apresenta suas ações diretamente relacionadas à ordem das coisas no mundo. Riobaldo é um jagunço assassino que mata com crueldade, sem demonstrar piedade ou empatia, mas ao mesmo tempo se humaniza nas relações sociais que estabelece durante a vida. Ser um

bandido não faz com que ele deixe de ser um bom pai, amigo querido e um homem letrado muito inteligente. A maneira como Guimarães Rosa apresenta seu narrador, nos coloca diante de um homem que não é bruto e cruel simplesmente, mas um personagem que se constrói na contrariedade móvel, num aprofundamento do drama humano dos contrários.

Matando em defesa de seus ideais, Riobaldo e os seus colegas jagunços justificam suas ações como legítimas, já que o poder do Estado e seus inimigos usam essas mesmas armas para tentar por fim ao movimento do cangaço. Na travessia que o narrador faz pela vida durante todo o romance, tirar a vida do semelhante é uma forma de sobrevivência, de luta e resistência. Ser assassino é só mais uma das suas muitas características, não faz dele um homem mal por completo, bem como não compromete sua humanidade, antes a revela, já que precisa enfrentar e vencer a morte para continuar a viver. Matar, então, é uma ação humana para garantir a vida.

Desse modo, a morte ocupa um lugar central para as mais diferentes formas de representação das questões sociais realizadas por Guimarães Rosa, não somente em *Grande sertão: veredas*, mas em todo o sertão rosiano. Através de um rico e extraordinário dédalo de vida e morte, de forma limítrofe entre a fantasia e realidade, o autor constrói uma escrita sepulcral diversa que irá congrega à tradição tanatográfica na historiografia da literatura brasileira. Pelo ponto de vista da composição literária, com o autor, a morte sai do lugar do determinismo, do mal e da negatividade, como historicamente se construiu. A maneira como a mesma é representada nas obras de Guimarães Rosa não fará mais dela instrumento de distinção entre o bom e ruim, certo e errado, o divino e o diabólico, vida e fim, mas como ideia ambígua e contraditória em si, como o próprio homem.

Quando observamos a junção de dois elementos essencialmente dialógicos, como a linguagem e a morte, *Thanatos* e *graphein*, as possibilidades de interpretações se potencializam. Analisando as escritas sepulcrais dos textos literários produzidos no Brasil até o Modernismo, podemos perceber diversos movimentos que compuseram e estabeleceram uma tradição tanatográfica, que mesmo pouco estudada, mostra-se importante para a maneira de se produzir literatura no território nacional, por constituir-se sempre de modo plurissignificativo, desde os primórdios, ainda no período colonial, depois com a sua afirmação no Brasil, em 1881, com os romances de Machado de Assis, e durante todo o seu processo de construção e consolidação.

Apesar das múltiplas representações do trespasse com diferentes maneiras de compor uma escrita sepulcral, percebemos que três movimentos se destacam dentro da tradição tanatográfica brasileira, conservando suas especificidades, mas realizando-se de modo dialógico. O primeiro seria o decesso como desencadeador das ações principais da narrativa, quando a partir da morte de alguém são realizados desdobramentos no enredo que mudam o rumo da história e transformam positiva ou negativamente a vida dos personagens. Com o rumo da história alterado pela morte ou até pela simples ideia de morte iminente, o personagem procura dar sentido à sua existência. Para compreender e ressignificar o presente, recorre ao passado.

Nesse processo, se realiza outra forma de composição tanatográfica, na qual a morte de uma pessoa é representada como elemento que sensibiliza e aciona as memórias que o homem possui, não só sobre o morto, mas também sobre ele mesmo, o que será determinante para as ações dentro da narrativa. Ainda nesse segundo movimento, a morte e a memória se relacionam em outra dimensão importante, quando a primeira é utilizada para alterar a história de vida de alguém, pondo fim a ela, manipulando as memórias que serão construídas a respeito do morto.

Em muitas obras literárias, no processo de composição da transfiguração da realidade, a morte é representada como um recurso fundamental para tanto, ao problematizar e denunciar os problemas sociais, as diferentes formas de violência, as relações de classes e as opressões sofridas, conferindo um caráter historiográfico e denunciativo a essa escrita sepulcral. E assim, um terceiro movimento tanatográfico se revela, como resultado dos dois primeiros. Isso porque todos eles decorrem da concepção de que a tradição tanatográfica brasileira foi construída a partir de pelo menos três relações dialógicas fundamentais: morte, memória e sociedade. Elas demonstram que a maneira como o indivíduo se relaciona e retrata literariamente a morte está diretamente relacionada com sua visão de mundo, seus valores, seu contexto histórico e político.

Isto significa dizer que o modo de representar o trespasse numa obra literária, ainda que seja de maneira fantasiosa e fantástica, está diretamente relacionado com a realidade. Se compreendermos que a literatura pode ser uma possibilidade de leitura e registro do real, mesmo quando não possui esse intento, um estudo tanatográfico nessa perspectiva também será um caminho possível para aprendermos mais sobre a humanidade e o mundo, e talvez sobre nós mesmos. Desse modo, uma investigação sobre a tradição tanatográfica brasileira nos mostra que um estudo tanatográfico é mais que uma reflexão sobre a linguagem, a escrita ou morte, mas um estudo sobre o homem e a vida.

Ainda no Modernismo e num contexto histórico e político de autoritarismo e censura, as obras literárias produzidas no Brasil a partir dos anos sessenta vão reafirmar os movimentos tanatográficos estabelecidos até então. Impossibilitados de abordar as mortes, as opressões e as violências do seu presente, diante da censura do governo militar, os escritores desse período voltam ao passado, na tentativa de resgatar no já vivido esses mesmos elementos, que fazem parte não só da formação da sociedade e identidades nacionais, mas da sua realidade contemporânea, que é do mesmo modo desigual e tirânica. É nesse período e influenciado por essa tradição tanatográfica, que João Ubaldo Ribeiro estreia na ficção brasileira, com a publicação do conto *Lugar e circunstância*, em 1959, participando da antologia *Panorama do conto baiano*, composta por textos de autoria de nomes já consagrados, como Jorge Amado.

Diante dessas descobertas, considerando-as basilares para cumprir o que pretendemos, buscaremos compreender de que maneira essa tradição tanatográfica brasileira pode ser observada na representação literária da morte nos romances de João Ubaldo Ribeiro, ou seja, como são estabelecidas as relações tanatográficas entre morte, memória e sociedade nas obras do autor. Para tanto, julgamos fundamental compreender a geopoética em interseção com o percurso de João Ubaldo Ribeiro dentro da Literatura Brasileira, seu processo de construção e consolidação enquanto romancista, bem como suas referências e influências, material que compõe as páginas que seguem.

II

2.1 GEOPOESIA E AS BASES DA FORMAÇÃO DE JOÃO UBALDO RIBEIRO ROMANCISTA

Se a Geografia, durante séculos, esteve preocupada em compreender ou catalogar o espaço, a Geografia Cultural, que ressurgiu a partir da década de 1980 na França, tem como foco as relações humanas com o ambiente. Segundo Yi Fu Tuan (1980), ela busca refletir as relações culturais e os sentimentos do homem com o mundo, a forma única e individual como ele reage e se relaciona com o meio, apresentando uma abordagem que busca compreender o espaço geográfico como espaço de vivência.

Essa perspectiva torna humana a Geografia e nos instiga a uma aproximação interdisciplinar entre essa área e a Literatura, relação já estabelecida e explorada por muitos estudiosos, pois, conforme destacam Augusto Silva Junior e Maria Geralda de Almeida (2020), o diálogo entre Geografia e Literatura tem sido bastante utilizado por geógrafos nessa última década. Nessa perspectiva, aproximamos aqui Geografia e Poesia, tendo em vista que ambas, cada uma à sua maneira, abordam e compreendem o mundo de forma plural, com o intuito de melhor identificar o mundo sensível.

Quando a condição e as relações humanas com o meio que dão sentido à Literatura tornam-se também matéria para a Geografia, e a “linguagem do geógrafo se torna sem nenhum esforço a linguagem do poeta” (ALMEIDA, 2014, p. 17), temos um campo aberto para a geopoesia, com vistas numa literatura que representa a escritura da terra nas suas mais variadas formas e fontes, para pensar os elementos discursivos que constituem as identidades e as memórias de um povo e a sua relação com o meio. Isso porque

A geopoesia reinventa a cultura e a literatura numa região sem-mar que em presença demigra. Uma região, formada por sertão e cerrado, uma área específica enreda-se pelos Estados de Minas Gerais, Bahia, Goiás e Tocantins (um Brasil Central, Brasil sem-mar). Percorrendo rizomas culturais e raízes poéticas desta localidade inventada é possível delinear processos inovadores. (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2015, p. 233)

A Geopoesia parte da ideia de que geo está ligada à “Gaia”, à “Terra” e o termo poesia, à “escrita que reconfigura significados opacos em deslocamento reveladores”, segundo Silva

Junior e Marques (2015). Seu conceito foi concebido para abarcar não só os autores de obras escritas e publicadas, mas também a oralidade e a vocalidade, considerando e valorizando as manifestações populares e a “literatura de pobre” ou portadora de temas considerados sem importância, como comumente foram classificados pelo cânone e pela crítica literária brasileira os textos e as performances culturais de tradição oral. Assim,

A geopoésia agrega os processos de deslocamentos, de observação e de escrita pelo interior do país desde o período colonial. Ela se apresenta em diferentes gêneros e nas formas oral ou escrita, que direta ou indiretamente representam a produção de um povo (SILVA JUNIOR; ALVES; ALMEIDA, 2020, p. 96).

Teoria em progresso que esta tese visa corroborar, o “termo se oferece à historicização da literatura enquanto ferramenta criativa e teórica” (SILVA JÚNIOR, 2021). Enquanto teoria, a Geopoésia articula fatores dinâmicos, entendendo a criação como ferramenta de análise e não separando o criativo do científico. Por essa razão, a teoria da Geopoésia movimenta-se em cartografias que se aproximam da geocrítica, ecocrítica, geopoética, geopolítica da comparação, estudos da performance e geolinguística, para pensar espaço e território, a partir do literário, para coletar as imagens da história para compor a Geopoésia das cidades e do campo. E assim, cabe ao geopoeta traduzir tudo isso, da natureza da palavra, em Geopoésia (SILVA JÚNIOR, 2021).

A Geopoésia, assim, nasceu como uma resposta a esse cenário de exclusão, uma possibilidade para os portadores individuais da tradição e para as obras anônimas e performáticas. Por isso,

Nesse contexto plural, ela se mostra como uma abordagem, que amplia e estimula o respeito pelos povos tradicionais e pela presença do tradicional como um vasto campo de ação. Ao conceber o literário como algo que também parte da cultura popular, da oralidade e da performance cultural e artística, a geopoésia reconhece a figura do escritor e daquele que foi ouvido por ele, de modo que ambos ganham prestígio, até então negado a este último (SILVA JUNIOR, ALMEIDA E ALVES, 2020, p. 96).

Capaz de retratar as peculiaridades de cada lugar, a Geopoésia evidencia o papel fundamental dos espaços e as suas marcas geográficas no texto literário, dentro da narrativa e também fora dela, como se dá no processo de escrita e nos enredos dos romances de João Ubaldo Ribeiro. Nesses dois âmbitos, o Brasil, a Bahia, a ilha de Itaparica e por extensão os aspectos geográficos desses espaços, como a língua e a cultura se mostraram fundamentais, pontos de partida e de chegada.

A paixão pela realidade social brasileira, utilizando-se da fantasia como recurso formal, sempre numa linguagem irônica e barroca, serão as bases características do perfil de João Ubaldo Ribeiro enquanto escritor. Seu país, estado e língua também serão elementos fundamentais nesse processo. Nascido na ilha de Itaparica, na Bahia, tendo vivido em Sergipe parte da sua infância e muitos anos da sua vida adulta no Rio de Janeiro, onde veio a falecer em 2014, o escritor também esteve viajando e morando pelo mundo um significativo período de sua vida, passando por Portugal, Estados Unidos, Alemanha, França e Cuba.

Em todos esses países, seja como visitante, morador, professor ou estudante, o ficcionista itaparicano continuou escrevendo. No entanto, redigia apenas textos curtos, pois considerava a estadia em seu país condição imprescindível para produzir: “Não consigo fazer nada de significativo fora do Brasil, só coisinhas pequenas” (RIBEIRO, *in*: VÁRIOS AUTORES, 1999. p.40). Essa relação do autor com o seu país de origem, influenciando no seu processo de escrita, também se deu no âmbito da língua. Isso porque, apesar de ter produzido textos em outros idiomas que não o português, João Ubaldo Ribeiro se dizia “um escritor de Língua Portuguesa que só consegue escrever algo importante em português” (RIBEIRO, 2011c). Em entrevista, quando questionado sobre o que poderia ser apontado como a sua singularidade como escritor, João Ubaldo Ribeiro avalia:

Porque eu sou muito ligado à nossa tradição, não por questão de patriotismo, nem chovinismo, nem que essa [Língua Portuguesa] é a língua mais bela, não. É simplesmente a área que eu posso trabalhar com competência, porque é a que eu nasci, que eu sou integrado desde que nasci (RIBEIRO, 2011c).

A dificuldade em dominar outra língua que não a sua materna, contudo, não se constituía o empecilho, tendo em vista que traduziu seus dois romances mais extensos e complexos – *Sargento Getúlio* e *Viva o povo brasileiro* – para o inglês. O motivo para conseguir escrever seus livros apenas em Língua Portuguesa, todavia, é explicado pelo literato, quando questionado por que não escrevia diretamente em inglês:

Eu não sei se escrever um livro diretamente em inglês seria a mesma coisa de traduzir um livro meu, se não seria incorporar uma coisa que eu não tenho certeza que faz parte de mim ou que quer sair daqui de dentro. E eu não me sinto um americano ou um inglês [...]. Seria um pouco, no mal sentido, me prostituir, acho eu. *Eu me sinto preso à tradição cultural.* [...] Não me sinto motivado a escrever em inglês (RIBEIRO, 2012a).

Se João Ubaldo Ribeiro só se sentia seguro para produzir na sua língua materna, criar em um registro nordestino ou baiano, por outro lado, parecia também ser condição para escrever. Durante anos, ensaiou, diversas vezes, a escrita de um livro que se passaria na cidade do Rio de Janeiro e seria intitulado *Noites Lebloninas*, não alcançando êxito. Após a morte do autor, porém, em 2014, o livro foi publicado pela editora Alfaguara, mesmo incompleto, contando com apenas dois contos, o que dá título à obra e *O Cachorro Falafina e seu Dono Dagoberto*.

Nesse caso, escrever um livro inteiro contextualizado no Leblon, na perspectiva de um carioca, se mostrou inviável para o baiano, apesar de sua afinidade com a capital e mais especificamente como o referido bairro, que, como conta Wilson Coutinho, lhe rendeu o título de cidadão leblonense que ostentava com orgulho. Discutindo essa relação do autor com o bairro carioca, Coutinho destaca: “Cronista do Rio, João Ubaldo Ribeiro fez daquele seu pedaço no Leblon algo tão mítico, que é impossível localizar aquele lugar do Rio sem a presença dele, sem o seu toque de graça e sem os personagens que criou” (COUTINHO, 2005. p. 12-13).

Apesar desse vínculo, o escritor não consegue escrever seu livro com histórias lebloninas, como explica:

Esse livro é de histórias que eu queria fazer, mas esse não tanto, para ser sincero, não tanto por falta de tempo, porque eu tentei começar isso com várias embocaduras, que é o termo que eu uso para a maneira como você aborda o tema ou assunto. Eu tentei várias embocaduras, inclusive com o narrador nordestino residente do Rio, fiquei com medo que isso fosse entendido como autobiografia e houvesse críticas irritantes, porque eu ficaria irritado [...]. Eu não confio ainda, apesar de residente do Rio de Janeiro há vinte e poucos anos, eu não confio ainda no meu carioquês. Por exemplo, durante muito tempo eu escrevi crônicas no Rio que soavam falsas (RIBEIRO, 2012a).

É possível perceber, então, que questões geopoéticas, como o lugar de onde anuncia, a sua nacionalidade, origem e linguagem, vão se mostrar determinantes no seu fazer literário, atuando de modo decisivo no processo criativo e, conseqüentemente, nas suas obras.

Considerar esses aspectos se mostra condição fundamental para realizar uma reflexão acerca das suas produções. A esse respeito, Olivieri-Godet salienta que “João Ubaldo Ribeiro lança um olhar particular sobre o mundo”, mas que é a partir “de um lugar situado na periferia das grandes potências econômicas”, e conclui: “E é desse lugar que ele emite sua fala, é do Nordeste do Brasil que sua voz se faz ouvir, para fazer uma reflexão sobre a relação do homem com o mundo” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 32). Evidência dessa relação geopoética do autor com

o lugar de onde fala e a influência direta disso em seus textos foi o processo de escrita do romance *Viva o povo brasileiro*, obra que o autor só conseguiu finalizar, depois de algumas tentativas, quando estava na ilha de Itaparica.

Naturalmente, uma vez que o fator geográfico, isto é, estar na sua terra natal configurava-se condição para o fazer literário do autor, a ilha de Itaparica também foi transposta para os seus textos de maneiras diversas. É nesse local, onde nasceu e viveu muitos anos da sua vida, que aprendeu várias histórias que influenciaram os enredos dos seus romances e que conheceu pessoas que compõem a galeria dos seus personagens, em que se ambienta boa parte de seus livros, quando não se passam na Bahia ou em outras ínsulas, pois, como reiterava, era sobre o que sabia escrever:

Na verdade, eu não sei nada o suficiente para escrever além de Itaparica, eu escrevo minha terra, e eu acho que conheço pouco, é uma ilha grande, maior do que ela só Ilha Bela, em São Paulo, mas territorialmente é uma ilha grande. Aquele universo de Itaparica me absorve inteiramente. Claro que já escrevi outras coisas, se bem que geralmente é uma ilha (RIBEIRO, 2012a).

Nos livros de João Ubaldo Ribeiro, a ilha pode ser compreendida como microcosmo do Brasil, país sobre o qual ele buscava escrever. Tal constatação se comprova com a observação de que a questão identitária brasileira constitui-se um aspecto presente em toda a sua obra, mesmo que tratada de maneira singular em cada romance, conferindo particularidade a cada um. A ilha de seus textos, mesmo que em referência à Itaparica real, que corresponde às vivências reais e concretas do escritor, é uma ilha idealizada, um espaço imaginário de fantasia, representado literariamente pela geopoiesia, desde as suas produções iniciais até a derradeira.

No discurso de posse na Academia Brasileira de Letras da Bahia, em 2012, o escritor destaca a sua preocupação com a problemática identitária e a importância da Bahia para a sua condição de literato e, por consequência, para suas obras: “Foi a Bahia que me tornou o que sou”. Declarando que seu estado plasmou a sua maneira de ver, sentir e expressar o mundo, salienta que ao escrever sobre a Bahia, escrevia também a respeito do Brasil e explica:

Em nenhum outro país do mundo se deu a mistura de gente que sempre foi comum no Brasil e continua a ser. [...] Somos detentores e temos também o dever de ser guardiães dessa magnífica singularidade. Não somos brancos, negros ou índios, somos baianos (RIBEIRO, 2012d).

Pensando no recorte analítico da composição tanatográfica para problematização discursiva pelo fantástico dos problemas sociais do Brasil, tomar por cenário a Bahia não seria um ato arbitrário, decerto. Afinal, como ironicamente lembra o narrador de *Viva o povo Brasileiro*:

De mortes bonitas é farta a memória do Recôncavo, tantos os santos homens que se defrontaram de maneira edificante com a gadanha da Grande Ceifadeira, assim legando às gerações subseqüentes exemplos inesquecíveis do bem morrer. Não há mesmo família ilustre que não se compraza em lembrar as diversas mortes belas que cada uma conta em seu acervo tanatológico, seja pelas derradeiras palavras exaladas, seja pelo manto de doçura e paz a envolver o preciso momento do trespasse, seja pelo estoicismo do moribundo, seja pela venusta paisagem ou especialíssimas circunstâncias a cercar os óbitos repentinos, seja comoção do povo nas exéquias - tudo isto fazendo com que, nestas questões letais, não exista no mundo lugar tão ufano (RIBEIRO, 2014, p. 208).

E assim, a maneira como João Ubaldo Ribeiro apresenta as suas escolhas temáticas e compõe as suas narrativas tanatográficas reforça a relação e o compromisso das suas obras com a sociedade, que se influenciam mutuamente. Isso porque, como defende Candido, os fatores sociais atuam concretamente na estrutura do texto, fazendo com que “os valores e ideologias contribuam para o conteúdo da obra” (CANDIDO, 2006, p.40).

Além das experiências pessoais, o lugar onde fala, a sua língua e origem, o contexto histórico e político em que o ficcionista esteve inserido também influenciou na sua produção, não só na escolha do Brasil como temática, mas, igualmente, na forma de representar a problemática identitária através dos seus personagens. Nesse sentido, Moacyr Scliar, colega de ofício e amigo de João Ubaldo Ribeiro, considera o tempo e o espaço históricos em que seu contemporâneo viveu como fatores determinantes para a sua condição de escritor. Analisando a representatividade do que consistiria ser brasileiro, na galeria dos personagens do companheiro de profissão, conclui:

A voz de João Ubaldo, e estou pensando neste momento em *Sargento Getúlio*, em *Viva o povo brasileiro*, é uma voz telúrica. É a voz do nosso país. Poucos escritores captaram, como ele, o espírito de nossa gente. Suas personagens respiram uma incrível autenticidade (SCLIAR, 2001, p.9).

Ao escrever sobre o Brasil, João Ubaldo Ribeiro não oferece respostas para a problemática da identidade nacional, mas antes se afasta da homogeneização dos traços culturais, privilegiando uma representação plural da identidade brasileira, sempre de modo dialógico e polifônico, pois como certifica Bakhtin (1997), a polifonia é o discurso sobre os problemas insolúveis. Se não

é possível dizer tudo sobre uma época ou um lugar, por mais que deles se saiba, a saída é a polifonia, o discurso do diálogo inacabado.

Considerando essa forma de representação da identidade nacional como fio condutor para análise da obra ubaldiana em relação aos principais aspectos de sua escrita, Oliveri-Godet ressalta que a produção literária do autor:

Está longe de projetar uma imagem estável de identidade. Ela põe em cena uma multiplicidade de pontos de vista sobre o sujeito, levando em consideração o fato de que os referentes identitários são inúmeros. João Ubaldo Ribeiro prefere captar a identidade num movimento em progressão. Está consciente de que os critérios que permitem definir a identidade, incluída a identidade brasileira, mudam de acordo com a época, o que significa para ele que é impossível considerá-la fora de sua relação com a história e com a memória cultural (OLIVIERI-GODET, 2009, p.9).

Essa constatação a respeito da obra de João Ubaldo Ribeiro, todavia, não a coloca numa posição estática, pois ainda que a ilha de Itaparica – e por análise, a Bahia e o Brasil, bem como a questão identitária de modo mais amplo – seja um aspecto recorrente em seus textos, a maneira de abordá-la baseia-se numa diversidade de procedimentos e representações.

Isso porque, mesmo quando fala da ilha de Itaparica, o ficcionista escreve dentro de limites temporais, sociais e espaciais diversos, através de um universo temático vasto, fazendo com que seus textos alcancem discussões, espaços e lugares mais amplos, como demonstram as traduções e a aceitação de seus romances em vários países. Defendendo essa perspectiva, Zilá Bernd e Francis Utéza (2001) analisam que, ao tematizar a questão identitária, “João Ubaldo Ribeiro prefigura um conceito de identidade como entre-dois”, uma vez que

Seu dom maior é o de escrever na tensão dos contrários, integrando o erudito e o popular, o trágico e o cômico, o sublime e o grotesco, e inscrevendo nesse espaço intervalar elementos de desestabilização das estruturas político-sociais brasileiras. Segue, portanto, à procura do caminho do meio, apontando para a inacessível síntese entre elementos procedentes de horizontes históricos e geográficos múltiplos, numa ficção propositadamente ambígua, isto é, cujo sentido não pode ser fixado pela escrita (BERND; UTÉZA, 2001, p.142).

Deste modo, o literato se mostra “avesso à ideia da solução definitiva e acabada da identidade e da cultura brasileira, optando pela via da ambiguidade” (BERND; UTÉZA, p.101). E assim, não constrói sua obra sob uma visão meramente regional, como, de modo pejorativo, apontou

a crítica; pelo contrário, a rejeita, ao problematizar o universal alicerçado no seu lugar no mundo.

A sua obra, enfim, se realiza pela geopoésia, culmina todas as suas vivências, num movimento entre o local e o cosmopolita, o regional e o universal, entre o particular e o geral, enraizado no lugar de onde fala, numa busca constante de tematizar esses aspectos, conduzindo-os para uma perspectiva mais ampla. João Ubaldo Ribeiro procurou escrever o seu país, falando a partir de sua pátria, mas para além dela, conforme conclui depois de amadurecido na profissão: “Não penso mais unicamente em termos de Brasil, penso no mundo, ainda que eu pense antes de tudo em termos brasileiros” (RIBEIRO, 1987), consagrando-se como cânone literário, ganhador do Prêmio Camões 2008 e do Prêmio Anna Seghers em 1994, em Frankfurt.

Com mais de vinte livros publicados, desde o seu primeiro conto, *Lugar e circunstância*, em 1959, quando estreou na ficção brasileira, até o seu último romance publicado em vida, *O albatroz azul*, em 2009, João Ubaldo Ribeiro é conhecido e reconhecido na literatura brasileira como um escritor de narrativas densas, marcadas por ironia e criticidade, construídas com uma linguagem peculiar, que o distingue dentro da tradição literária. Esse percurso, todavia, foi construído por conflitos pessoais e externos que o literato precisou enfrentar durante toda a vida: a insegurança sobre sua vocação literária e a resistência da crítica em reconhecer sua condição de romancista.

Inicialmente, a vocação literária de João Ubaldo Ribeiro foi questionada não só pelo pai, que não aceitava a profissão do filho, mas também pelo próprio escritor, que não se mostrava seguro de suas escolhas, da qualidade de suas obras e, sobretudo, de sua condição de romancista. Apesar de escrever textos literários, desde a infância, ter trabalhado como jornalista desde os dezessete anos e produzido e publicado alguns contos durante a juventude, o autor, como ele mesmo confessa: “vivia preocupado e inseguro, sem saber se tinha vocação mesmo para a Literatura” (VÁRIOS AUTORES, 1999, p.36-37). A certeza do desejo de se tornar literato chegou anos mais tarde.

Antes de se dedicar à Literatura, se formou em Direito na década de sessenta. Como estudante, participou de movimentos estudantis e editou revistas e jornais culturais. Mesmo nunca tendo exercido a profissão de advogado, essa passagem pela universidade vai influenciar de maneira determinante na sua condição enquanto romancista, esse período foi marcado por uma

efervescência política e cultural na Bahia, que João Ubaldo Ribeiro não apenas viu surgir, mas participou ativamente de sua construção e disseminação.

Ao lado dos amigos Glauber Rocha, Caetano Veloso e de outros intelectuais da época, que com seus códigos artísticos diversos – através de uma linguagem geopoética e revolucionária e aliados ao engajamento político – defendiam um ponto comum: o questionamento da identidade brasileira. Envolvidos diretamente na organização dos movimentos sociais que despontavam nesse período, faziam da arte instrumento político de denúncia, numa busca por transformações sociais.

Essas experiências serão fundamentais para a formação intelectual, política e literária de João Ubaldo Ribeiro e estará representada em sua Literatura anos mais tarde. A respeito desse período da década de sessenta na Bahia, destacando a maneira como estar inserido nesse contexto marcou Ribeiro, Rita Olivieri-Godet salienta:

Essa época [...] viu surgir a geração *Mapa*, reunida em torno da revista homônima (três números entre 1957-1958), editada por Glauber Rocha, que abalou o meio conversador da Bahia. A revista *Ângulos*, que a sucedeu, incorporou contribuições de João Ubaldo Ribeiro e Caetano Veloso. Esse período marcou profundamente a formação intelectual desses jovens universitários. Três deles – Gláuber Rocha, João Ubaldo Ribeiro e Caetano Veloso – realizarão obras notáveis no âmbito do cinema, da literatura e da música (OLIVIERI-GODET, 2009, p.17-18).

João Ubaldo Ribeiro, então, se forma e desponta como escritor, entusiasmado por esse clima de revolução que se construía na Bahia, resultado de uma conjuntura que atingia o Brasil como um todo, fazendo com ele fosse um dos muitos artistas que faziam de sua arte uma tentativa de mudar o mundo, como idealizavam:

Eu pensava que poderia mudar o mundo, eu e todos os meus amigos de minha geração, meus amigos baianos, Glauber Rocha..., toda uma geração de jornalistas, intelectuais, semi-existencialistas, semi-sartreanos e muito revolucionários. Nós misturávamos cinismo e engajamento (RIBEIRO, p.1987).

Dessa maneira, o jovem itaparicano não está só. Pelo contrário, move-se a partir de um movimento que, ao mesmo tempo em que o contagia, também o faz com os seus conterrâneos e contemporâneos. Por consequência, nesse período, o Brasil viu surgir, principalmente na Bahia, uma geração de artistas, com movimentos culturais e artísticos diversos.

Destaca-se, no cinema, Glauber Rocha, com o Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro que surgiu na década de 1950. Mesmo inspirado pelo Neorealismo dos cineastas italianos, pela “Nouvelle Vague” francesa, assemelhando com ideias do “Novo Cinema” português, propunha novos parâmetros para a elaboração de filmes nacionais, tratando de temas do cotidiano. Buscando representar e discutir a realidade social brasileira, com maior realismo e baixo custo, seguiam o princípio da máxima: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Além de Glauber Rocha, o grande nome nesse contexto foi Nelson Pereira dos Santos, com o filme *Rio, 40 graus*, que inaugurou o movimento no Brasil.

De maneira análoga, o Teatro de Arena também despontava nesse período no Brasil. Montado em diversos espaços no formato de arena, o objetivo era aproximar essa expressão artística do público. Com poucos recursos e ausência de cenários, as peças eram apresentadas por atores que utilizavam a voz e o corpo como os instrumentos principais para dramaturgia. Incentivando a nacionalização dos clássicos, revolucionou a forma de pensar e fazer teatro no Brasil, colocando o homem comum em cena, com discussões sobre a realidade do país. À frente dessa nova cena teatral da época, destacam os nomes de Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal.

No final da década de sessenta, na música, está Caetano Veloso, amigo de João Ubaldo Ribeiro, com Tropicalismo, movimento que se manifestou, principalmente, na música, mas também no cinema, nas artes plásticas e no teatro. Propondo inovação estética musical, utilizando-a de forma revolucionária, como arma de combate político, contou, ainda, com a participação de outros cantores baianos, como Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e Nara Leão.

E assim, esses geopoetas escreveram a sua terra – Brasil – com um olhar a partir do seu meio – Bahia – para gritar ao mundo as suas raízes, cultura e desigualdades de seu povo; se tornaram símbolos de nacionalismo e resistência democrática. O contexto geográfico e político em que estes artistas estavam inseridos contribuiu para tanto. Esses movimentos culturais foram marcados pelo regime militar, que, ao mesmo tempo em que os reprimia e censurava, contraditoriamente, era combustível para impulsionar esses artistas a, através dos seus códigos diversos, denunciarem o sistema imposto, fazendo de sua arte um instrumento de luta. A esse respeito, destaca Moacyr Scliar: “Nossa geração começou a publicar nos anos 60 e 70. É uma geração marcada, portanto, pela conjuntura política: pelo golpe de 64, pela repressão, pela

censura”. Pesando esses aspectos na obra do escritor itaparicano, ressalta: “Tudo isso está em João Ubaldo” (SCLIAR, 2001, p.9).

Inserido nesse contexto, envolvido e influenciado por esses movimentos, Ubaldo, quando deu por si, estava fazendo Literatura, como conta: “Virei escritor, fascinado como minha geração toda era” (RIBEIRO, 2014). A princípio, a habilidade e o apreço pela escrita não se mostraram suficientes para o autor considerar-se verdadeiramente um ficcionista. Mesmo com o seu currículo e frequente produção de contos e crônicas, firmar-se como romancista parecia ser um desafio ainda maior. Nesse processo, Glauber Rocha desempenhou papel determinante, influenciando-o e incentivando-o a escrever profissionalmente. Por esse motivo, foi considerado, pelo escritor, a sua principal motivação:

Eu sempre gostei de escrever, embora não pensasse numa carreira de escritor profissional, o que só ocorreria décadas depois, por volta de meus quarenta anos (antes disso, eu já tinha publicado uns três livros e alguns contos, mas sempre achando que seria uma atividade paralela). Meus motivos para escrever foram os elogios que eu recebia de quem lia meus textos “privados”, a convicção de meu amigo Glauber de que eu era um escritor (BATELLA, 2016, p. 124).

O apoio e o estímulo do amigo foram fundamentais para o escritor firmar-se como romancista, principalmente durante o processo de produção do seu primeiro romance, *Setembro não tem sentido*. Uma vez finalizada, depois de cinco anos na gaveta, a obra foi publicada em 1968, graças ao empenho de Glauber Rocha, que convenceu o romancista Flavio Moreira da Costa a interceder pelo seu lançamento junto aos editores do Rio de Janeiro e redigiu uma nota prévia auspiciosa, apontando tratar-se da estreia de um romancista promissor.

Por conta de todo esse envolvimento, Glauber Rocha chegou a ser apontado pela crítica da época como o verdadeiro autor do livro. E cercado por polêmicas e críticas, *Setembro não tem sentido* deu início à trajetória literária de seu autor como romancista. Com essa obra, o jornalista, cronista e contista passou a ser reconhecido também como romancista pelo público e pela crítica, firmando-se no cenário da ficção brasileira como tal.

Apesar da importância desse romance de estreia – que no seu ano de publicação já foi considerado um dos cinco melhores romances pelo *Jornal do Brasil* –, João Ubaldo Ribeiro não se mostrava satisfeito com a obra. Não a renegava, porém, fazia questão de reiterar que se tratava de “um livro com todos os cacoetes de uma obra de juventude”.

Essa resistência do autor em aprovar o romance, decerto, se deu não somente por se tratar de um livro escrito quando tinha apenas dezenove anos, mas devido ao fato das pesadas críticas que o romance sofreu, ao ser apontado como um texto de engajamento óbvio e panfletário, o que parece categórico e redutor diante da qualidade literária da obra. Comunga dessa ideia João Luís C. T. Ceccantini, que ressalta:

Ainda que seja obra típica de geração e, em certa medida, datada, tem efetivamente qualidades estéticas que fazem com que possa ser lida ainda hoje com prazer maior que o da mera fruição de seu papel histórico ou o do reconhecimento de fortes ecos de Graciliano Ramos (sobretudo o de *Angústia*) no jovem escritor. João Ubaldo Ribeiro, ao contrário do que ocorre em boa parte da produção coetânea, a *Setembro não tem sentido*, não envereda pelas trilhas de um engajamento óbvio ou panfletário. Seu texto cria um cacofônico painel urbano do meio intelectualizado da capital baiana na época, que, nos seus acordes dissonantes, soa ainda hoje perturbador (CECCANTINI, 1999, p.107).

João Ubaldo Ribeiro, todavia, não reconhecia a importância desse seu romance, declarando que passou a se considerar um romancista de fato apenas a partir de *Sargento Getúlio*, em 1971, com o qual recebeu o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, em 1972, e esclareceu:

De qualquer forma, eu não tinha certeza que prosseguiria com aquilo [ser escritor], foi um livro nervoso, um livro de adolescente quase, eu acho que eu tinha dezenove quando comecei a rabiscar as primeiras coisas, comecei a bater as primeiras coisas e eu devia ter vinte dois ou vinte e três quando acabei. [...] Eu não tinha certeza de que realmente, como se diria, aquela era a minha, até que chegou *Sargento Getúlio* (RIBEIRO, 20014).

Para o autor, o seu segundo romance representava não só a sua consolidação como romancista, mas também a confirmação para a crítica – que cobrava um próximo livro e questionava a sua carreira como tal – e para si mesmo de que não era “um romancista de um romance só”, como conta:

O *Sargento* começou porque eu queria saber se era romancista mesmo. Quando publiquei *Setembro não tem sentido*, pensei: “E agora? Será que eu sou romancista de um romance só?” Precisava provar para mim mesmo que não era (VÁRIOS AUTORES, 1999, p.36).

Na produção de *Sargento Getúlio*, João Ubaldo Ribeiro pôde contar mais uma vez com a ajuda do amigo da juventude, pois como sempre acontecia, era ele o primeiro leitor, avaliador e crítico de seus textos. Glauber Rocha participou e influenciou não só na produção do primeiro romance

do autor, mas na sua vida acadêmica, literária e profissional de maneira mais ampla - colaborou “em todos os campos” (idem, p.32), como dizia o escritor.

Essa relação de companheirismo e cumplicidade se estendia ao âmbito pessoal, conforme revelou João Ubaldo Ribeiro: “Ele me adotou. Era um homem extraordinário, amigo, amigo mesmo. Nós falávamos tudo. Glauber participava da minha vida o tempo todo” (idem, p.33). Em carta ao amigo, o escritor demonstra a proximidade de ambos:

Salvador, 14 de março de 1979

Meu querido amigo Rocha,

Escrevo-lhe hoje, no dia do seu aniversário, porque suponho que todo homem tem direito de receber a carta de um amigo, no dia em que faz 40 anos. Claro não é mais hoje, porque a carta leva tempo, mas estou escrevendo hoje. [...] Meu querido amigo, tenha um feliz aniversário, uma digna existência, uma cabeça leve. Telefone para Caetano Veloso, xxx, telefone novo dele, e peça que ele lhe cante uma canção de aniversário, tendo você direito a isso por ser baiano, um grande homem, e porque todos nós, seus poucos amigos, lhe temos incendiado amor fraterno. Daqui, não o esquecemos. Beijos para Paula e para todos, principalmente Paloma, Lúcia e Adamastor, e continuamos a ser *homens familiares*, nordestinos e religiosos.

Com saudades espessas,

JU

(ROCHA, 1997, p.644)

Os sonhos de juventude, a paixão pelas artes, a origem, os ideais e o contexto histórico e geográfico aproximaram os dois baianos, que cultivaram uma amizade – geopoética – até a morte do cineasta em 1981. Sobre a ausência de Glauber Rocha, o itaparicano lamenta, dizendo que o amigo o inventou:

Quando Glauber morreu, eu morava numa área nova em Lisboa, de grandes avenidas, perto da Avenida da República, da Avenida de Roma, em Lisboa, e eram uns espaços amplos, e eu me lembro que se tornavam mais amplos ainda, por causa do vazio imenso que eu sentia, porque eu perdi como se fosse alguma coisa que era parte da minha vida realmente, porque eu descobri, nesse dia – eu sabia disso, mas descobri com vividez no dia – que eu escrevia pra ele, a referência era Glauber. Que dizer, eu mostrava a ele, se ele não gostasse, eu me desanimava um pouco; se ele gostasse, a opinião das outras pessoas já não interessava muito. Eu senti uma falta horrorosa e *Glauber me inventou realmente* (RIBEIRO, 2012a).

Anos mais tarde, já como escritor consagrado, João Ubaldo Ribeiro dedica o seu único livro de ensaios, *Política – Quem Manda, Por Que Manda e Como Manda*, de 1981, ao amigo, para, como ele mesmo disse, lembrar da maneira como o cineasta tratava dos problemas políticos em seus filmes e pela perseguição que sofreu:

É dedicado ao Glauber Rocha, porque a gente se esquece da tragédia que se abateu sobre ele. Hoje, muitos jovens não têm nem ideia do que aconteceu. Mas, naquela época, na década de 1980, já se renunciando o fim do governo militar, do governo autoritário, Glauber tinha condições muito pessoais, muito originais e muitas vezes de uma percuciência que chegava a ofuscar, que chegava a perturbar quem o via. Ele tinha teses grandiloquentes, expressas daquela forma “abarrocada”, sobre o futuro político do Brasil. Ele falava dos gerais de uma forma que não se falava na época (RIBEIRO, 2010b, p. 4).

Ao lado de Glauber Rocha, Jorge Amado também foi responsável pelo apoio e incentivo iniciais a João Ubaldo Ribeiro, que conta:

Foi ele quem primeiro acreditou em mim, desde os meus 17 anos, foi ele que, vendo registrar-me num hotel, olhou o item onde eu declarava timidamente que minha profissão era jornalista, pegou a ficha, rasgou-a e disse:

- Jornalista é muito bom, mas não é o que você é. Bote aí ‘escritor’, você é escritor (RIBEIRO, 2001).

Tempos depois, o romancista já consagrado e o jovem escritor de dezoito anos dividiriam a publicação de um livro, *Panorama do conto baiano*. Desde então, os dois solidificaram uma parceria. Além de precursor e amigo de João Ubaldo Ribeiro, Jorge Amado acompanhou e colaborou com a formação literária e acadêmica do itaparicano, sendo também sua fonte de referências, exercendo, naturalmente, influência sobre ele. Processo compreendido a partir dos pressupostos de Harold Bloom (2002), para quem a influência é um fenômeno natural, inevitável e benéfico que acomete todo escritor durante sua produção artística, mesmo que de maneira mais ou menos consciente.

E assim, na literatura de João Ubaldo Ribeiro – não substancialmente nas escolhas e tratamento das temáticas, mas principalmente na sua condição como escritor – encontram-se ecos geopoéticos de seu conterrâneo mais velho. Desse modo, ainda que mediante um processo criativo particular, João Ubaldo Ribeiro construiu uma obra que não é produto de sua originalidade individual, mas fruto de uma relação de influência que se dá num movimento no qual um texto é sempre leitura de outro. Afinal, como destacado por Bloom (2002), o sentido

de um texto está sempre entre textos, o que não invalida a singularidade de cada escritor e de sua obra.

Mesmo que João Ubaldo Ribeiro negasse essas influências, sempre rejeitando qualquer comparação de seus romances com outros, são muitos os trabalhos que analisam a obra do autor numa perspectiva comparatista, buscando identificar a influência que recebeu de outros escritores e, conseqüentemente, as relações de seus livros – que se mostram inevitáveis, apesar da resistência do autor. Entre esses trabalhos estão os dos estudiosos: Eneida Leal Cunha (1993), que analisa o romance *Viva o povo brasileiro* em comparação com os textos modernistas da década de vinte; Idilva Maria Pires Germano (2000), que compara esse mesmo romance com *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto; Juvenal Batella de Oliveira (2006), que investiga as proximidades e diferenças entre o escritor e Jorge Amado; Wilson Coutinho (2005), que analisa a obra de Ribeiro em confronto com a de José de Alencar. Nessa mesma perspectiva, outros trabalhos poderiam ser citados, mas os exemplos acima são suficientes para evidenciar que o escritor itaparicano construiu sua obra “lendo, decifrando e deformando” outros autores, para usar as terminologias de Candido (2006).

Além de vencer a sua própria insegurança, processo que contou com o apoio e dialogismo de Glauber Rocha e Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro também precisou enfrentar os julgamentos da crítica, que recorrentemente colocava em xeque a qualidade de seus livros e a sua vocação literária, mesmo ora se vendo obrigada a reconhecer o talento e a originalidade do ficcionista.

Já nos textos iniciais do autor, os críticos estavam divididos, mas perceberam que estavam diante de um escritor de futuro promitente. Seu primeiro romance deixou dúvidas, ao ser considerado um texto de um engajamento óbvio. Com *Sargento Getúlio*, *Vila Real* e *Viva o povo brasileiro*, porém, o romancista recuperou a confiança, fato que não empolgava o autor, mas antes demonstrava o pouco conhecimento dos críticos para realizarem as análises:

Hoje eu acho que a crítica não tem estatura para ser coisa alguma. Claro, existem as honrosas exceções de sempre, mas se você pegar o conjunto, vai concluir que as resenhas no Brasil estão muitas vezes entregues a pessoas primárias, que não leram nada, não conhecem nada. Você citou a crítica a *Viva o povo*: mesmo nesse caso, eu me sentia na época um pouco desanimado (RIBEIRO, 1987).

Se mesmo diante da extensa e entusiasmada recepção dessas obras, o autor continuava desanimado, a desconfiança da crítica mais uma vez se instaurou. Diante de obras tão notórias,

manter o nível seria um desafio, e o questionamento logo surgiu: “por que tantos escritores brasileiros têm seu melhor momento no início de carreira?” (MARETTI, 1898).

A partir do seu quinto romance, *O sorriso do lagarto*, o literato começou a frustrar, de maneira mais significativa, as expectativas a respeito do escritor baiano promissor dos anos sessenta, autor de romances aclamados, como foram os três anteriores. Com uma linguagem mais urbana e contemporânea, características também aplicadas à temática e ao contexto da obra, que se ambienta em uma Itaparica mais moderna, o ficcionista surpreende; e a crítica se sente enganada.

Ao analisar esse quadro, Juvenal Batella (2016) atribui essa rejeição imediata da crítica, que considerou o texto mais legível e menos regionalista, às mudanças de forma e de temática do romance em comparação com os seus antecessores. Para o estudioso, com esse livro, João Ubaldo Ribeiro inicia uma ampliação de enfoques e contextos e uma nova relação com a Literatura:

A literatura de João Ubaldo, com *Sargento Getúlio*, *Vila Real* e *Viva o povo...* manteve relativamente estáveis esses três fatores, que só a partir de *O sorriso do lagarto* se alteram, ou seja, “a experiência prévia” de seu público leitor quanto à “forma” e à “temática de obras anteriores” não serviu para olhar sobre a nova obra, que manteve outra relação “entre linguagem poética e linguagem prática”, com evidente preponderância da última sobre a primeira. Eu penso sobretudo em *Vila Real* como obra em que a linguagem poética não deixa espaço para qualquer linguagem prática (BATELLA, 2016, p. 164).

O romancista, dessa forma, rejeitou o rótulo de regional ou tradicional – no sentido de conservar a recorrência de temáticas e formas literárias nos romances –, não se comportou como um escritor regionalista, com foco em universos e linguagens populares, conforme esperado. Pelo contrário, surpreendia a cada romance, o que possivelmente desestabilizava e surpreendia negativamente a crítica, que se sentia frustrada a cada tentativa de catalogá-lo. Se essas características lhe rendiam reprovações, eram também as responsáveis por dividir opiniões quando o assunto era a obra de João Ubaldo Ribeiro. Isso porque, devido ao seu caráter inovador e dialógico, após a publicação de vários romances, o escritor passa a ser muito elogiado por outra parcela da crítica.

Outro assunto que dividia posições, repercutindo negativamente, mas caro a João Ubaldo Ribeiro, era o questionamento da sua condição de escritor profissional. Isso porque, mesmo

sendo mal interpretado, frequentemente e com muita naturalidade, declarava que escreveu alguns de seus textos por encomenda, como peças radiofônicas na Alemanha e o seu notório romance *A casa dos budas ditosos*. Certa vez, sobre o processo de escrita desse livro, revelou: “A minha inspiração, na verdade, foi o cheque” e continuou: “eu escrevo por dinheiro, eu escrevo para sobreviver, eu escrevo o que eu quero, mas é de que eu vivo. Eu vivo disso” (RIBEIRO, 2012a).

Por conta de declarações como essa, a leitura feita e difundida era a de que o ficcionista enxergava a arte como um comércio, o que lhe rendeu duras reprovações. Compreender e aceitar um romancista que escrevia por dinheiro e assumia isso, parecia constituir-se algo improvável. Em consonância com João Ubaldo Ribeiro, Antonio Candido, em sua obra *Literatura e sociedade*, analisando a posição social do escritor no contexto brasileiro, critica a concepção romântica da Literatura como “virtude criadora do escritor, misteriosamente pessoal” (CANDIDO, 2006, p.76), e defende o fazer literatura como um trabalho de criação artística de modo vinculado e condicionado com as demandas da vida real.

Nesse viés, assumindo uma postura contra a visão romantizada de que o literato escreve apenas por inspiração – o que o itaparicano chamava de neoromantismo brasileiro –, João Ubaldo Ribeiro questionava o fato de as artes na modernidade não poderem ser feitas por encomenda, já que, historicamente, essa era uma prática comum. Argumentado a esse respeito, cita William Shakespeare como exemplo:

Mas olhando lá trás, você veja, por exemplo, houve maior mercador do que Shakespeare? Shakespeare escrevia para o público, fazendo pesquisa de mercado, emendando os textos de acordo com a reação do público, pedindo uma mãozinha aqui e ali, procurando histórias para contar, plagiando literalmente trechos alheios inteiros, botando gente de chapéu em Roma antiga, mas era Shakespeare. Toda arte da Renascença foi feita por encomenda (RIBEIRO, 2012a).

Para o ficcionista, que dizia pertencer à linhagem de Dumas, Dickens e Walter Scott, romancistas que escreveram por dinheiro, o ofício de escritor é uma atividade fruto do esforço, cansaço e trabalho, que deve ser rentável e remunerada, até para a sua própria sobrevivência. Defendia que a Literatura – como um todo, mas principalmente no Brasil – precisava ser dessacralizada e que o escritor não deveria ser visto como um “ser privilegiado, porta-voz das musas ou figura transcendente” (RIBEIRO, 2012a).

Essa postura do autor na contramão da visão romântica a respeito do fazer literário também se aplicava ao seu processo de criação. Isso porque nunca tratou a sua profissão solenemente, dizia que a falta de planejamento constituía-se uma característica da sua vida e da sua literatura, já que não projetava seus livros, no sentido de uma organização prévia a ser seguida. De acordo com ele, sua escrita se dava de modo prático e pouco organizado:

Depois desse tempo todo em que tenho escrito, eu só sei do seguinte: me vem a cabeça um tema qualquer, cujo foco eu não sei, ao qual eu não sei que foco dar ou que enfoque darei, fica aquela coisa, uma espécie de fantasma, uma nuvenzinha me perseguindo durante algum tempo. E a rotina é esta: eu chamo minha mulher ou me aproveito de algum amigo que esteja por acaso lá em casa e começo a mentir abundantemente a respeito daquele negócio que eu quero escrever. É mentira porque eu sei, hoje a experiência me diz, que eu não vou escrever nada daquilo, mas eu fico falando com ela, escrevendo, e, um belo dia, eu não sei direito como é, eu sento e só sei fazer assim: boto o título, boto a dedicatória e boto uma epigrafe, que não é de ninguém (RIBEIRO, 2011c).

Essa despreocupação com o planejamento, entretanto, não comprometia o rigor do processo de produção em que o autor escrevia seus livros, sempre cercado de dicionários, à procura da palavra exata, e de almanaques e calendários, para saber, por exemplo, em que dia da semana caiu a data de uma cena que estava escrevendo. O perfeccionismo meticuloso do romancista fez com que ele, como conta, escrevesse o primeiro capítulo do romance *Sargento Getúlio* dezessete vezes.

Explicando de que maneira a produção de um livro se dava, dizia que não era ele que escolhia os livros, mas sim o inverso. No entanto, para não parecer uma visão romantizada, fazia questão de explicar que com isso não compreendia o fazer literário como um processo ritualístico ou sagrado: “Eu penso que vou fazer isso [planejamento], mas aí vou escrevendo, quero matar um sujeito e ele não morre, quero casar um, ele não casa, os personagens ficam assumindo” (RIBEIRO, 2012a). De modo análogo se deu com os personagens de Dostoiévski, que de acordo com a análise de Bakhtin (1997), revelam uma notória independência interior em relação ao autor na estrutura do romance. Independência essa que, em certos momentos, permite-lhes até rebelar-se contra seu criador, pois não são personagens construídas e representadas como “simples marionetes e objeto cego de ação do autor, carentes de iniciativa própria no plano da linguagem, surdas às vozes que não fossem mera irradiação da voz e da consciência do autor” (BAKHTIN, 1997, p.VII). A respeito desse processo, porém, Bakhtin esclarece:

O autor também participa do diálogo, mas é ao mesmo tempo o seu organizador. Portanto, por maiores que sejam a liberdade e a independência das personagens, serão sempre relativas e nunca se situam fora do plano do autor, que as promove como estratégia de construção dos seus romances, onde as vozes múltiplas dão o tom de a toda a sua arquitetura (BAKHTIN, 1997, p.VII).

Os livros de João Ubaldo Ribeiro, dessa forma, assaltavam seu criador. Situação que acontecia com muita frequência, de modo que hoje sua obra se constitui vasta. E, se no começo da carreira, a vida literária ainda era uma incerteza para o jovem escritor, depois de quase toda a vida escrevendo, confessa: “Se alguém chegasse para mim e dissesse que eu não poderia escrever mais, seria insuportável” (RIBEIRO, 2011b).

Diante de um escritor versátil, polifônico, geopoético e inovador, a crítica, com sua pretensão natural e inevitável de totalizar e catalogar as coisas, viu em João Ubaldo Ribeiro um desafio no cumprimento de tal função. A tentativa de emoldurá-lo em um movimento literário seria também um desafio. A obra do escritor insere-se no panorama da segunda metade do século XX. Escrevendo na contemporaneidade, é considerado um escritor moderno. Contudo, mesmo reconhecendo ser filho de tudo o que veio antes dele, o autor se dizia muito mais voltado para os clássicos do que para o Modernismo. Negando ter sofrido influência desse movimento, avalia ser um escritor mais apegado ao barroco e ressalta:

Eu sou barroco pela própria natureza, ou pela própria formação. Nenhum baiano está imune ao barroco. É muito difícil. Nem que seja para reagir – o barroco está ali. [...] É curioso: eu me sinto completamente barroco. Eu sou chegado num tipo de escrita em que coloco o predicado aqui e o objeto lá longe. Quando isso é bem jogado é uma beleza. Mostra a riqueza da língua (VÁRIOS AUTORES, 1990, p. 37).

Compartilhando dessa opinião, está o também baiano Antonio Riserio, que considera João Ubaldo Ribeiro um escritor essencialmente barroco. Analisando a influência barroca na obra do romancista, avalia:

Um mundo em processo de permanente mestiçagem genética e simbólica, etnias e signos em rotação ensolarada, numa sociedade escravista e colonial. Desse mundo nasceu o barroco sincrético de Gregório de Matos. Nesse mundo alargou-se, para de trópicos e raças, a antropologia barroca de Vieira. E daí, em última análise, desde solo inaugurado por Gregório e Vieira, que irão florescer em diversas regiões da produção estética brasileira – da literatura ao cinema. Em meio a elas, *Viva o povo brasileiro*” (idem, p.93).

O barroco a que se faz referência aqui, o que o escritor diz ser, e como lembra, “Nenhum baiano está imune”, não é o movimento literário e artístico que se convencionou chamar de Barroco. É o barroco enquanto conceito complexo, plural e contraditório por si mesmo, como manifestações artísticas e culturais em constante transformação, que se manifestam e se estendem pelo tempo, tendo em vista a impossibilidade de se manter dentro de um determinado período histórico e sobre um único rótulo manifestações representativas diversas.

Nessa perspectiva, o fazer literário de João Ubaldo Ribeiro pode ser lido como uma prática neobarroca, em consonância com Severo Sarduy, para quem “ser barroco hoje significa ameaçar, julgar e parodiar a economia burguesa”, como fez o literato através de seus textos, bem como “ameaçá-la, julgá-la e parodiá-la no seu próprio centro e fundamento: o espaço dos signos, a linguagem, suporte simbólico da sociedade e garantia do seu funcionamento através da comunicação” (SARDUY, s.d., p.93).

Considerar o que o autor diz sobre a sua obra, contudo, não anula outras possibilidades de interpretação, pois como ele próprio confessou: “*Eu não sou uma fonte autorizada para dizer sobre os meus livros*” (RIBEIRO, 2010a). O fato de João Ubaldo Ribeiro se sentir identificado e escrevendo na estilística barroca, como fazia questão de destacar, não nega o caráter moderno de sua literatura, antes o contrário.

Da forma ao conteúdo, não há como confundir o que o escritor fez com os que lhe antecederam, pois construiu uma obra inovadora, moderna e original. Isso se deu, principalmente, na linguagem, uma vez que a polifonia, a poesia, a paródia, a ironia, as misturas discursivas, o gosto pelo neologismo, pela palavra rara e pela mescla de signos, como observou Antonio Risério (1999), dão um caráter ímpar ao jogo intratextual ubaldiano – além da sua postura e visão moderna de Literatura e do trabalho intelectual do escritor, como vimos.

Essa aventura de João Ubaldo Ribeiro pela linguagem lhe rendeu uma comparação com o reinventor da Língua Portuguesa, Guimarães Rosa, entre seus romances *Sargento Getúlio* e *Grande sertão: Veredas*, respectivamente, uma vez que nessas obras, além das semelhanças entre seus protagonistas, existe uma subversão da linguagem, quase a criação de uma língua, onde palavras são inventadas e deturpadas. A esse respeito, argumenta Ceccatini:

É como se João Ubaldo tivesse conseguido condensar numa única narrativa o que há de mais contundente na crítica política da geração de 30 e o que há de

melhor na *escritura* de Guimarães Rosa, particularmente a de *Grande sertão: Veredas*, romance que, como tem sido apontado pela crítica, trouxe a linguagem para o círculo da invenção mitopoética (CECCATINI, 1999, p.109).

Sobre essa relação de João Ubaldo Ribeiro com a tradição modernista, alguns estudiosos consideram existir uma inevitável associação da sua obra com o Modernismo. Entre esses, está Eneida Leal Cunha, que relaciona o romance *Viva o povo brasileiro* ao *Manifesto Antropofágico* e aos textos do Movimento Modernista de 1922. Para ela, “A fábula antropofágica composta por João Ubaldo Ribeiro dialoga com textos anteriores – próximos e remotos – que elegeram a antropofagia como traço, como símbolo ou como diferença cultural”, e conclui: “O diálogo de *Viva o povo brasileiro* com Oswald de Andrade ou com o modernismo da década de vinte não é irônico e desconstrutor, é mais ou menos solidário” (CUNHA, 1993, p.53).

Portanto, se há elementos que consubstanciam as produções do autor, esses seriam a inovação e a mobilidade. Seria inútil ensaiar uma tipologia para enquadrar João Ubaldo Ribeiro, pois essa classificação, além de ser obrigatoriamente redutora e simplificadora, tenderia a fixá-lo numa posição cristalizada, quando sua obra demonstra ser o contrário.

Nesse constante processo de mudanças por que passou o autor e, por consequência, sua obra, o aspecto da linguagem novamente se destaca. Se no início ele escrevia romances com uma linguagem mais difícil de ser penetrada, com poucos ambientes urbanos e mais preocupado com suas origens e com a função política e transformadora da literatura, com o passar dos anos – principalmente, a partir do quinto romance do autor, *O Sorriso do lagarto* – a obra do romancista se metamorfoseia. Assumindo essas modificações, João Ubaldo Ribeiro as atribui à maturidade adquirida enquanto escritor, mas também as considera consequência das transformações no contexto político brasileiro:

Parece-me ser o resultado de uma maturação. Não acho mais que vou mudar o mundo, mas que vou contribuir para essa mudança comunicando minha tomada de consciência da realidade brasileira. Não considero mais o livro como um fuzil, mas como uma base sobre a qual se pode edificar algo de novo; como uma contribuição ao conhecimento que nós tomamos de nós mesmos enquanto brasileiros e enquanto pessoas (RIBEIRO, 1987).

Na análise de Batella (2016), essas mudanças também podem ser apontadas como resultado da visão do romancista da sua condição de escritor como um profissional, como um trabalhador. Discutindo essa questão, o estudioso afirma:

A profissionalização do escritor está relacionada ao mercado consumidor de livros e a um determinado público leitor, que tanto vai consumir mais livros quanto mais digeríveis e inteligíveis forem esses livros, ou seja, esses argumentos e essas histórias (BATELLA, 2016, p.423).

Nessa perspectiva, os livros seriam produtos, que, para serem vendidos, precisariam atender às expectativas do público consumidor. Isso seria uma possibilidade de explicação para as alterações no conteúdo e na forma que passaram os romances do autor, como *O sorriso do lagarto*, o *Diário do farol* e, especialmente, *A casa dos Budas ditosos*, que por “veicularem conteúdos literários facilmente digeríveis, de tramas bem urdidadas e lineares” (idem, p.425), são sucessos de vendas.

Discutindo essa “posição profissionalizante do escritor”, Batella (2006) ressalta que literatura acessível do ponto de vista da legibilidade não é sinônimo de acesso ao material livro, principalmente no contexto brasileiro, onde o livro ainda é considerado um produto caro. Nessa mesma perspectiva, está Silviano Santiago (1982), que discute o fato de o livro ser considerado um signo de certo *status* social no Brasil. Para Santiago, quando esse livro é um romance, a situação se intensifica, e conclui: “o objeto livro de ficção (como, aliás, o objeto livro em geral) circula de maneira limitada, deficitária e claudicante no contexto brasileiro” (SANTIAGO, 1982, p. 164).

Essas mudanças nas obras de João Ubaldo Ribeiro e a sua concepção – também defendido por seu colega Antonio Candido – de que “todo escritor depende do público” (CANDIDO, 2006, p.83), não comprometem a qualidade e o valor literário da sua obra, bem como não garantem o seu reconhecimento por parte do público leitor. Pois, conforme lembra Silviano Santiago, “O autor de ficção não pode escolher seus leitores. Faz o livro para que possa ser escolhido (ou eleito) pelo leitor” (1982, p.162), como ocorreu com o ficcionista itaparicano.

Se a aceitação da obra de João Ubaldo Ribeiro por parte da crítica se mostrava inconstante, a do público seguia um caminho diferente. Se não havia como classificar o autor, antes seria improvável ignorá-lo. Dessa maneira, mesmo que às avessas, a crítica acabou cumprindo a função de propagar as produções do escritor que tanto censurava. O reconhecimento e a

consagração do literato, conseqüentemente, partiram dos seus leitores – consumidores –, através do crescente número de edições, tiragens, traduções e vendagem de seus livros.

Talvez seja esse um dos motivos da resistência da crítica quanto à aceitação do romancista, pois livros que alcançam sucesso de venda são, muitas vezes, considerados populares, a chamada literatura de massa, condição que comprometeria o seu valor literário. Nesse mecanismo, para ser considerada uma produção literária de qualidade, a obra precisa ser um objeto de acesso e compreensão restritos para leitores intelectualizados e especializados, “um artigo de luxo” e “um objeto de classe”, como critica Silviano Santiago.

Esse fenômeno parece atingir vários escritores brasileiros, que, mesmo com milhares de exemplares vendidos no Brasil e em dezenas de outros países – sendo objetos de estudos em universidades nacionais e estrangeiras, inclusive –, ainda são matéria de resistente aceitação por parte da crítica e da academia brasileiras. A título de exemplo, podem ser citados os trabalhos desenvolvidos pelas estudiosas Rita Orivieri-Godet (2009), na Universidade de Rennes 2, França, e Ana Maria Machado (2014), na Universidade de Oxford, Inglaterra, que se valem, respectivamente, da Literatura de João Ubaldo Ribeiro e Jorge Amado como temas para suas aulas, resultando em trabalhos científicos importantes. O reconhecimento do trabalho de João Ubaldo Ribeiro no exterior também se deu através da detenção da cátedra de Poetik Dozentur, na Universidade de Tübingen, na Alemanha. A respeito de tal fenômeno, o escritor itaparicano, em conferência na Academia Brasileira de Letras, avalia:

Parte disso decorre de falta de autorrespeito e autoestima, de que nós padecemos. Em meio a brincadeiras, até deboche, nós aprendemos essa autodepreciação e a repetimos todos os dias. Nós não podemos ter um grande escritor, um grande romancista no panteão mundial dos romancistas. Também padecemos do fenômeno, que eu chamaria de fenômeno Tom Jobim, que disse, numa frase muito conhecida, que sucesso no Brasil é agressão pessoal (RIBEIRO, 2012b).

Discutindo essa questão, Ana Maria Machado cita Jorge Amado e Érico Veríssimo, que também são chamados, pejorativamente, de escritores populistas. O que a estudiosa debate também se aplica a João Ubaldo Ribeiro:

Parece-me interessante chamar atenção para esse aspecto [linguagem], antes de mais nada, porque raramente se focaliza a linguagem de Jorge Amado ao falar de sua obra. No entanto, estou convencida de que é com ela que seu leitor se identifica em primeiro lugar. Ela é que seduz de imediato e sai escancarando portas para quem não estava acostumado a ler romances ou livros de muitas

páginas. Graças a ela, em grande parte, a obra amadiana dá um passo fundamental para a formação de nosso público leitor e a ampliação do mercado editorial brasileiro – ao lado de outros para quem a crítica também torce o nariz, como Erico Verissimo. Acaba sendo uma das chaves de explicar o extraordinário e prolongado sucesso desse romancista num país de não leitores. Um sujeito que escreve como a gente fala (MACHADO, 2014, p.15).

Como acontece com seus colegas, o fato de João Ubaldo Ribeiro agradar o público leitor parece inviabilizar o reconhecimento da qualidade e do valor literário da sua obra. O romance *Viva o povo brasileiro*, contudo, constitui-se uma exceção, pois, mesmo configurando-se sucesso junto ao público, foi elogiosamente recebido pela crítica e pela academia, resultando numa vasta fortuna de crítica literária. De modo semelhante acontece com o romance *Sargento Getúlio*, que também é consagrado junto à crítica literária e aos leitores, mas *Viva o povo brasileiro*, considerado o mais importante trabalho do autor, é, decerto, o seu romance de maior aceitação nesses dois âmbitos.

É preciso destacar, porém, que, mesmo sendo importante considerarmos o percurso do autor, a recepção da crítica e do público leitor em relação aos seus textos, o norte de um trabalho literário, seu ponto de partida, percurso e porto de chegada deve ser a obra. Como lembra Candido, “o escritor constrói a partir do mundo e gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (CANDIDO, 1993, p.10), transmitindo um profundo sentimento da vida. Por essa razão, “embora filha do mundo, a obra é um mundo” (CANDIDO, 1993, p.71), sendo imprescindível buscar nela mesma as razões que a sustentam como tal. Nessa perspectiva,

A sua *razão* é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar. Este procura indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento a outro mundo (CANDIDO, 1993, p. 123-124).

Tendo isso em vista, procuramos compreender, a seguir, de que maneira a tanatografia e a geopoiesia se configuram nos romances de João Ubaldo Ribeiro. Para tanto, analisamos a composição dos discursos de morte como elemento segundo o qual a realidade é transfigurada pela fantasia para fazer nascer um novo mundo, que é o próprio texto em si, autônomo enquanto criação, e, concomitantemente, profundamente conectado com o mundo exterior – e com a geografia –, fazendo uso dele para alcançar amplitude e dimensão crítica e social.

2.2 A COMPOSIÇÃO TANATOGRÁFICA E GEOPÓÉTICA NOS ROMANCES DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

Considerando que partimos do pressuposto de que arte, mais especificamente a literatura, é uma forma de acesso e conhecimento às questões humanas, como João Ubaldo Ribeiro disse: “indispensável à condição humana” (RIBEIRO, 2010b, p.6), observamos nos romances do escritor itaparicano correspondências com as suas experiências. Nessa perspectiva, citamos dois importantes romances na sua trajetória, que, mesmo se constituindo obras ficcionais, tiveram na vida do autor “o embrião da história”.

Setembro não tem sentido, de 1968, como conta o próprio romancista: “É um livro que narra – e é uma coisa que muito escritor, muito romancista faz – a minha juventude, metido a intelectual, comunista, revolucionário, aquela coisa de 17, 18 anos” (RIBEIRO, 2010b, p.5). No seu segundo romance, o mesmo acontece:

Sargento Getúlio, que é fruto de experiências infantis. Eu nasci em 1941 e moramos em Sergipe, se não me engano, até 1951, mais ou menos. O meu pai era político, e a política lá era um negócio brabo. Era a política da garrucha. Sergipe, Alagoas, esta área violenta. [...] Meu pai tinha sargentos da Polícia Militar de Sergipe que serviam a ele. E existiu um sargento chamado Getúlio [...], que chegava lá em casa – e, nessa época, a túnica da Polícia Militar de Sergipe tinha uma fileira de botões grandes, pareciam umas tartarugazinhas – e pedia licença a meu pai para desabotoar aquilo. Meu pai mandava que ele ficasse à vontade, e eu ficava fascinado porque quando ele abria a túnica tinha um coldre, um punhal, tinha coisa na bota, era um arsenal. Era o meu ídolo, o Sargento Getúlio. [...] Foi a espoleta da história, foi por aí que eu comecei. No livro tem uma epígrafe: “Nesta história o sargento Getúlio traz um preso político de Paulo Afonso a Aracaju”. Este é o embrião da história, é sobre esta viagem, tem uma semente da realidade. O resto eu fui inventando. Como criei este sargento eu não sei, mas saiu. E saiu por causa destas histórias (RIBEIRO, 2010b, p.5-6).

Nessas obras, as histórias reais do autor e dos personagens que cria se transfiguram pela fantasia numa linguagem geopoética para compor a narrativa ficcional. Essa constatação já seria uma maneira de representar a realidade através de uma obra literária, tendo seu valor estético. Nosso objetivo, porém, é compreender essa faceta referenciada de modo mais amplo.

Mesmo reconhecendo as relações das histórias de seus romances com suas histórias de vida pessoal, como o próprio escritor admite e reconhece, buscamos entender de que maneira essas obras dizem de uma realidade mais abrangente, de questões humanas que podem até ter escapado ao escritor e estarem expressas nas narrativas de modo inconsciente. Nesse raciocínio,

os livros seriam registros de uma conjuntura, de um sentimento coletivo que está expresso nos romances através da visão do escritor, mas que se ressignifica a partir da interpretação do leitor, que percebe nas linhas que lê o homem do período da história narrada e do autor, mas também a si, reconhecendo na história que se conta o contexto ambientado nela, suas questões e dilemas, mas também seu presente literariamente transfigurado.

Esse movimento faz com que o texto literário transpasse os limites do real ao representá-lo. Como consequência, as facetas do real discutidas no início desse trabalho – a do escritor, a do leitor, a do contexto em que o enredo da obra é ambientado e a dos sentimentos – se fundem para compor aquilo que é a obra, o texto, que dá sentido e ao mesmo tempo ressignifica o que foi referido. Esse processo, porém, acontece em obras, como os romances de João Ubaldo Ribeiro, que representam a sociedade de “modo aquedado”, determinado pela matéria social e pelas condições históricas, de acordo com a concepção luckacsiana.

Para que isso aconteça, acreditamos que a tanatografia e a geopoésia podem ser um recurso composicional importante, uma vez que, se considerarmos a relação tríade dialógica que defendemos entre morte, memória e sociedade, a possibilidade da literatura em discutir as questões humanas se potencializa. A escrita sepulcral e a linguagem geopoética, assim, seriam uma forma de tratar dessa matéria social que é representada e transfigurada pela morte, num mecanismo em que o trespasse não finda a vida, mas a ressignifica enquanto conteúdo literário e experiência real vivida por um povo, seu meio e a sua cultura. E assim, se a literatura, como potência artística e social, por si só, já se constitui forma de representação, quando analisamos suas representações tanatográficas e geopoéticas, novas leituras podem ser exploradas.

Conforme vimos na tradição tanatográfica da historiografia da literatura brasileira, o discurso sepulcral como representação das questões humanas e das condições históricas não se dá apenas quando a morte é a temática central, ou quando os personagens defuntos se destacam como um elemento importante no enredo da narrativa, pois, mesmo quando isso não acontece, uma análise do modo como a escrita do trespasse é apresentada no texto literário pode evidenciar perspectivas de interpretação importantes, conforme procuramos perscrutar no nosso *corpus* de análise. Isso porque, à primeira leitura, os romances de João Ubaldo Ribeiro não parecem se desenvolver a partir da morte como um ponto fundamental para o desenrolar da narrativa.

O discurso sepulcral, inclusive, poderia passar despercebido por um leitor desatento ou que está acostumado a encontrar nessas obras temas como a identidade nacional, a formação do Brasil, a discussão dos problemas e da desigualdade social ou ainda a crítica ao preconceito racial e à questão de classe e o uso privativo da História em função dos interesses de grupos sociais. Todas essas questões destacam-se como elementos importantes nos romances do autor e fizeram com que sua obra se tornasse fundamental para a literatura brasileira. Elas, por si sós, já garantem a João Ubaldo Ribeiro o prestígio de um escritor preocupado com os problemas sociais de seu país, que procurou, através do seu ofício, objetar a ordem estabelecida, que sempre manipula os fatos, os dados e a memória para a permanência e defesa da hegemonia de poucos e detrimento dos direitos do povo.

Essas múltiplas possibilidades de leituras proporcionadas pela obra do autor, além de convertê-la num sucesso do mercado editorial, a tornou objeto de análise de vários trabalhos acadêmicos, resultando em dezenas de artigos, dissertações, teses e livros de crítica literária escritos e publicados no Brasil e no exterior. Com diferentes metodologias, esses estudos analisam seus romances sob diversas concepções. Todavia, dois aspectos são trabalhados de maneira mais recorrente, destacando-se em grande parte dessas pesquisas de modo convergente.

A primeira perspectiva de investigação que se destaca constitui-se na leitura de seus romances pelo viés da questão identitária, temática que transcorre toda a obra do romancista. Para essa linha de análise, o conjunto da obra de João Ubaldo Ribeiro aprofunda a discussão dos aspectos da identidade nacional, acompanhando o desenvolvimento histórico do país, já que mesmo timidamente e de maneira embrionária está presente desde seus primeiros romances. Por conseguinte, de modo mais maduro e crítico, o tema se consolida nos romances que seguem, nos quais a questão é trabalhada de forma mais complexa. Esse processo se estabeleceu, como destaca a estudiosa Zilá Bernd: “avesso à ideia da solução definitiva e acabada da identidade e da cultura brasileira, optando pela via da ambiguidade” (BERND, 2001 p.101). Pois, a identidade brasileira não é nem natural, nem homogênea, mas uma construção histórica e social, que deve ser pensada no âmbito de uma reflexão mais ampla, levando em consideração a formação sócio-histórica do país.

O segundo caminho analítico – que não se opõe ou anula o primeiro, mas antes o complementa e o enriquece – defende a tese de que os romances de João Ubaldo Ribeiro expõem um grande painel da formação da sociedade brasileira ao transfigurar a história nacional a partir de uma

linguagem geopoética. Isso porque muitas das suas narrativas revisitam momentos decisivos da história pátria, através de uma representação literária dos acontecimentos históricos. Nesses textos, a composição dos personagens e dos cenários é realizada e apresentada em referência aos documentos, dados e fatos históricos, mas sem compromisso com eles, seja para confirmá-los ou corrigi-los, visto que não existe uma tentativa de reescrever a história nacional, e sim de se contar uma versão, necessariamente parcial, que está transfigurada na fantasia de modo literário nos textos através de um universo ficcional.

A esse respeito, Ceccantini, que analisa especificamente o romance *Viva o povo brasileiro*, evidencia a falta de ordenação cronológica na apresentação dos episódios constituintes da narrativa como uma demonstração de que o romance transfigura a história nacional brasileira, mas sem se comportar como um reflexo ou resposta da mesma. Para tanto, argumenta:

Viva o povo brasileiro não é um “retrato” ou uma radiografia do Brasil e de seu povo. É antes de tudo, ficção, e como tal se comporta, metamorfoseando nosso absurdo colossal sem dele extrair lições exemplares para transmiti-las, como receitas, ao leitor. Ao contrário, o texto de João Ubaldo Ribeiro apreende e interpreta rica e obliquamente a realidade sócio-cultural brasileira, transgredindo-a na realidade ficcional, urdida pelo imaginário (CECCANTINI, 1999, p.118).

Essa afirmativa, contudo, pode ser observada como característica recorrente nos demais romances do autor. Em consonância com o ponto de vista defendido por Ceccantini, o estudioso Paulo Sérgio Pinheiro argumenta que a obra de João Ubaldo Ribeiro, através da transfiguração que faz da história nacional, “permite devassar um mural monumental da história social brasileira” (PINHEIRO, 1999, p.75).

Verifica-se, pois, que essas duas perspectivas de análise – tão bem apontadas e trabalhadas pela crítica literária –, ainda que distintas, se constituem numa relação de complementaridade e contribuem de maneira fundamental para outras possibilidades de leituras da obra. Logo, analisar os romances de João Ubaldo Ribeiro sem levar em consideração os caminhos analíticos já estabelecidos na sua fortuna crítica seria enveredar para o equívoco. Todavia, tendo em vista o dialógico, o múltiplo, o heterogêneo e o ambíguo como elementos característicos do autor e, por conseguinte, de sua obra, mesmo visitando esses caminhos, o presente trabalho tem como objetivo chegar num destino outro. Para isso, a tanatografia e a geopoesia guiarão o nosso caminho pensamental.

Seguindo esses percursos de leitura e análise, destacamos como questão inicial o modo de compor o discurso tanatográfico nos romances. Considerada como sinônimo de fim, conclusão e perda, a morte foi historicamente representada dessa maneira nas artes e na literatura. Espera-se que no fim da narrativa algum personagem morra, como maneira tradicional de terminar com a vida de alguém e a sua história. De modo natural, as pessoas nascem, vivem e morrem, num processo inevitável e já pré-estabelecido. Não somos nós que escolhemos assim, esse destino já está a nós imposto. No desenvolvimento de um enredo, espera-se um percurso análogo, uma narrativa que tenha início, se desenrole e tenha fim. Com essa perspectiva e expectativa, lemos uma história esperando nela encontrar tais elementos. Como acontece na vida, é comum a morte ser representada como elemento composicional para terminar uma narrativa, constituindo-se como recurso literário formal de conclusão e desfecho. Na contramão dessa concepção, João Ubaldo Ribeiro apresenta a morte como elemento inicial dos seus romances, representando-a como componente desencadeador do enredo. Será o traspasse o início e não fim. Analisando o conjunto da obra do autor, podemos perceber que esse é um modo característico de compor o discurso tanatográfico nos romances que integram a tanatografia ubaldiana.

Em *Sargento Getúlio*, de 1971, é o protagonista que dá título ao livro que narra a história da sua missão de levar o inimigo político de seu chefe da Bahia até Sergipe. Durante toda essa viagem, uma série de questionamentos sobre a morte e a vontade de por fim à vida do prisioneiro atormentam o pistoleiro. No início da narrativa, o leitor é apresentado a um ambiente hostil, ao percurso sertanejo e árido que o narrador precisa enfrentar para cumprir com a sua incumbência. Esse caminho, porém, é velho conhecido do sargento, que não se apresenta como tal, mas como matador, que nessas estradas já realizou muitos “trabalhos”:

Matei uns três infelizes assim, por cima de uns quipás, sendo que um chegou devagar no chão, receando os espinhos sem dúvida. Assunte se quem vai morrer se incomoda com conforto. Fosse dado a sangria, terminava o vivente no ferro, porém faz um barulho esquisito e não é asseado por causo de todo aquele esguicho que sai. E dessa forma acertei um disparo no cachaço, procurando atitude para não desperdiçar munição. (RIBEIRO, 2007, p. 9)

É através da fascinação pela morte do protagonista que a história é iniciada, também será esse sentimento que motivará o sargento Getúlio durante toda a narrativa, determinando sua condição humana, sua maneira de ver a vida e estabelecer as suas relações sociais. Para o narrador, tirar a vida de alguém é uma atitude natural inerente à sua própria condição, já que para ele “A morte morrida enfeia e dá sentimentos porque é devagar, não é pacífico” (RIBEIRO,

2007, p.29). Viver e enfrentar um mundo que pensa diferente se constitui o conflito que o pistoleiro encara. Por onde passa defende sua perspectiva incompreendida sobre o traspasse:

Sempre digo, nas festas de rua, quando o povo se junta feito besta de um lado para o outro: olhe as galinhas de Deus. Porque é igual às galinhas no quintal. Quando menos ela espera, ali galinhando no copiar, ali ciscando dendodela com aquela cara de galinha, o dono pega uma, raspa o pescoço bem raspado e sangra num prato fundo, com um vinagrinho por baixo. Quando menos a gente espera, Deus pega um e torce o pescoço e não tem chororô. Mesma coisa. Meu São Lázeo, meu São Ciprião, não adianta dana, que o santo não tem prevalência no destino (RIBEIRO, 2007, p.11).

Desse modo, considerar a morte como destino natural e inevitável será determinante para as atitudes de Sargento Getúlio e conseqüentemente para o desenrolar da narrativa. Evidenciar essa concepção desde o início prepara e alerta o leitor para o tipo de história que compõe o livro e para a personalidade do seu personagem principal.

Em *Vila Real*, de 1979, terceiro romance de João Ubaldo, uma complexa metáfora dos conflitos rurais na região nordeste do Brasil é apresentada. Na narrativa, a morte violenta constitui-se como tentativa de eliminação dos ideais e da luta de classe, aterrorizando o povo, que vive um temor constante. É a notícia de mais um ataque que se aproxima e que dá início à trama:

Assim que Nicoto trouxe a notícia de que os homens de Genobaldo tinham armado suas tendas por todos os lados de Vera Cruz e agora as mulheres se persignavam nas encruzilhadas, rezando pelas vidas dos filhos e maridos, Argemiro previu que o terror se espalharia nos corações dos que estavam, ali acampados. Havia catorze dias e catorze noites, tendo como água somente uma fonte incerta que corria às vezes no meio da pedra, estavam ali, remendando os feridos (RIBEIRO, 1979, p.9)

Ainda nessa primeira página, o leitor já toma conhecimento de que se o inimigo continua a atacar como sempre fizera, espalhando falecimento por todos os lugares, os camponeses agora estavam dispostos a lutar, usando o mesmo instrumento de combate: a morte. Depois de tanto tempo de sofrimento e silêncio, todo o povo, “até mesmo os rapazinhos de pouco mais de quinze anos”, estava “com vontade de matar muitos inimigos e de se cobrir de glória” (RIBEIRO, 1979, p. 9). É o desenrolar dessa guerra que compõe essa densa narrativa.

Na obra *Viva o povo brasileiro*, de 1984, a morte também se constitui como desencadeadora da narrativa. O romance começa descrevendo o assassinato do então alferes José Francisco Brandão Galvão, conforme se lê nas linhas iniciais:

Contudo, nunca foi bem estabelecida a primeira encarnação do alferes José Francisco Brandão Galvão, agora em pé na brisa da Ponta das Baleias, pouco antes de receber contra o peito e a cabeça as bolinhas de pedra ou ferro disparadas pelas bombardetas portuguesas, que daqui a pouco chegarão ao mar (RIBEIRO, 2014, p.27).

Trata-se de um jovem brasileiro, que “Vai morrer na flor da mocidade, sem mesmo ainda conhecer mulher” (RIBEIRO, 2024, p.27), alvejado por tiros disparados por lusitanos que tentavam desembarcar com as suas tropas nas terras brasileiras, a fim de usurpar todas as suas riquezas. Pelos discursos do trespasse, a morte é narrada e recontada pelos personagens em repetidas ocasiões, é retomada várias vezes no romance e descrita com riqueza de detalhes, reiterando a tragicidade da cena, como numa tentativa de reforçar a gravidade do acontecido.

Na composição do romance, a morte desse jovem é representação da violência dos poderosos sob os menos favorecidos, daqueles que historicamente fizeram uso da morte violenta como um instrumento de colonização, dominação e opressão, como comprova a história do Brasil. Iniciar o romance com essa morte trágica, reiterando a crueldade do ato ao longo da narrativa, indica a perspectiva que o autor escolhe para tratar dos problemas sociais em sua obra, a partir de uma escrita sepulcral que contribui para tanto.

O livro *A Casa dos Budas Ditosos* parece ser o romance que mais se distancia da escrita que João Ubaldo Ribeiro construiu, considerando que ela, tradicionalmente, como vimos, tratou dos temas e dos problemas da formação do Brasil. Publicado em 1999, parte da coleção Plenos Pecados, a história trata-se de um relato sobre as práticas sexuais de luxúria de uma mulher e parece girar em torno da vida de pecados que a protagonista teve. Analisando de modo mais atento e crítico, porém, é possível perceber que esse depoimento pornográfico é também literário, histórico e social. Com a chegada da velhice e aproximação da morte, a protagonista conta e repensa sua vida a partir das experiências sexuais. Diante da morte iminente, tem coragem de revelar os segredos que escondeu durante a vida, como relata logo no início:

E, ainda além de tudo, já estou cansada de não dizer o que me vem à cabeça e olhe que nunca fui muito de agir assim, mas o pequeno grau em que fui já é demais para mim. Ainda me restam alguns penduricalhos desse legado imbecilóide, de que tenho de me livrar antes de morrer. A doença, esta doença que vai me matar, também contribui para o meu atual estado de espírito. Não sei quem foi que disse que a perspectiva de ser enforcado amanhã de manhã opera maravilhas para a concentração. Excelente constatação (RIBEIRO, 1999, p.15).

Sabendo do óbito que se aproxima, a narradora se vê livre das convenções sociais, pois acredita que o mesmo a autoriza a dizer o que nunca pôde. É a morte que fala, é a morte que a encoraja a dizer, a refletir e a confessar tudo que viveu e por toda vida escondeu. É pelo discurso do trespasse que a narradora encontra a sua voz, a sua história e a sua identidade. Assim, além das suas práticas sexuais luxuriosas, o romance também nos apresenta um registro das desigualdades sociais e de gênero, das violências e dos conflitos da narradora.

De modo análogo a *Viva o povo Brasileiro*, em *Miséria e grandeza do amor de Benedita*, de 2000, o leitor é apresentado, nas primeiras linhas do romance, a um defunto:

Já entrando em anos mas ainda com vigor da mocidade, seria mesmo Deoquinha Jegue Ruço, de pia Deoclécio Pimentel, que arroxeadado e nu por baixo de um lençol amarfanhado, agora jazia defunto, no obscuro leito de uma casinha de porta e janela, na Gameleira? (RIBEIRO, 2000, p.9)

Com o desenrolar da narrativa, a confirmação de que o falecido é mesmo o protagonista do enredo faz com que o rumo da vida dos personagens seja alterado, iniciando a história que compõe o livro. Se a morte do personagem central é o ponto de partida para a trama, dará início também a uma série de revelações sobre o defunto. Por essa razão, não só o fato de Deoquinha estar morto recebe destaque primário na narrativa, mas as condições em que foi encontrado, como também o local da morte:

Seria possível que, em caprichosa pilhéria do Destino, Deoquinha tivesse morrido como sempre dizia que queria morrer, entre os braços e coxas de uma mulher arretada? Aquele sol nascente, que começava a cintilar nas marolas da enseada, de fato testemunhara pelas frestas do telhado o momento terrível em que partira para o além a alma de um que nunca envergonhara a ilha, que sempre protegera os mais fracos, dera exemplo aos mais jovens, era fonte de lições de vida e inspira poetas de todas as partes do Recôncavo? Morrem as lendas, morrem os imortais? (RIBEIRO, 2000, p.9).

Responder com ironia e criticidade esses questionamentos apresentados no início do romance e os desdobramentos dessa descoberta será o conteúdo da narrativa. Depois de sua morte, o protagonista tem sua história de vida alterada, não só a que já viveu, mas também as memórias que os personagens constroem e difundem sobre ele.

Em *Diário do farol*, de 2002, o trespasse também dará início à narrativa, não com a morte do protagonista, mas ainda com a apresentação de um defunto, dessa vez como lembrança. Composto por um relato em primeira pessoa de um padre velho e inescrupuloso que decide

narrar todas as maldades que cometeu, o romance é um mergulho psicológico. No fim da vida, resolve dar sentido a tudo que viveu e fez sofrer em um diário. Para justificar seus atos maus como motivos de vingança ao pai, que o leitor só terá conhecimento durante o desenrolar do enredo, o narrador já se resguarda e destaca, desde o início da narrativa que o tornou quem é e a motivação para ter feito o que fez foi “a primeira impressão da infância”:

Além disso, o varandão era o palco preferido por meu pai para me torturar, razão porque, imagino eu, minha memória se embaralha. Mas essas sombras todas passam, até, quando eu tinha pouco mais de cinco anos, o dia em que meu pai trouxe de volta à casa-grande o cadáver de minha mãe, deitado de bruços em frente a ele, o ventre que me gestara curvado sobre a maçaneta da sela do cavalo dele, porque a égua que a derrubara ribanceira abaixo, contou ele a todos, sem atenção especial a mim, ele havia abatido a tiros na cabeça, depois do acontecido. Vinha ele arranhando, desganhado e com uma expressão aflita, mas nem por um instante me enganou. Na verdade, na verdade mesmo, esta é a primeira impressão de minha infância, a primeira marca inequívoca e indelével: a manhã em que meu pai voltou à casa-grande com a minha mãe morta, o corpo flácido atravessado à frente da sela (RIBEIRO, 2002, p.27).

Se, realmente, “o conteúdo desta narrativa é honesto, corajoso e escrupulosamente verdadeiro”, como avisa o narrador na primeira linha do romance, não é possível garantir, tendo em vista que a história é narrada em primeira pessoa. O fato de o pai ter sido, ou não, o responsável por matar a mãe do amargurado padre pode não ser determinante para o enredo, mas o primeiro contato do protagonista com a experiência do trespasse, ao ver a cena da sua mãe morta, é o que determinará a sua memória, a vida que teve e a história que conta.

De modo menos direto e evidente, mas ainda presente, em *O Albatroz Azul*, o trespasse também é apresentado como elemento composicional importante do romance. Dessa vez, a morte ainda não foi concretizada, a certeza de que ela está próxima, porém, desencadeia o enredo. No início, o leitor ainda não conhece o personagem central, mas o narrador já o apresenta como alguém que está diferente do que outrora foi e que um belo dia acorda, seguindo a rotina que teve durante a vida inteira, mas dessa vez com o olhar transformado para as coisas e as pessoas:

Sentado na quina da rampa do Lago da Quitanda, as mãos espalmadas nos joelhos, as abas do chapéu lhe reboçando o rosto preguedo, Tertuliano Jaburu ouviu o primeiro canto de galo e mirou o céu sem alterar a expressão. Ignora-se o que, nessa calmaria antes do nascer do sol, pensam os grandes velhos como ele e ninguém lhe perguntaria nada, porque, mesmo que lhe dispusesse a responder, não entenderiam plenamente as respostas e dúvidas mais fundas sobreviveriam de imediato, pois é sempre assim, quando se tenta conhecer o que o tempo ainda não autoriza (RIBEIRO, 2015, p.9).

Com o desenrolar da narrativa, o leitor descobre que saber da chegada da hora de sua morte modificou o protagonista por completo. Compelido por esse sentimento e certeza, ele não sofre, mas rememora a sua história de vida com melancolia, buscando dar sentido a ela. Mesmo aceitando a morte com naturalidade e sendo detentor da sabedoria adquirida por todos os seus anos de existência, irá aproveitar seus últimos dias para aprender mais sobre a vida, o homem e o viver, numa reflexão a respeito da condição humana. Buscar respostas para os seus conflitos existenciais, acreditando que a morte que chega não será o seu fim – pois a ela se sucederia o renascimento, numa outra vida, a ser vivida ao lado do neto – são as questões que dão sentido aos últimos dias do velho Terturiano Jaburu e, por consequência, à escrita sepulcral do romance.

Por considerarmos que forma e conteúdo se relacionam de maneira intrínseca e são determinados pelas condições históricas e sociais do homem, defendemos que a escolha da morte como elemento formal fundamental não só indica uma recorrência na maneira de representar o discurso da morte, mas institui uma tanatografia ubaldiana que extrapola as estruturas formais do texto, ao apresentar, representar e transfigurar a realidade, utilizando o discurso do trespasse como recurso para tanto. E assim, outro aspecto importante se revela: a geopoética. Se do ponto de vista do conteúdo e da forma essas obras apresentam uma escrita tanatográfica de modo dialógico, polifônico e inacabado, como vimos, do ponto de vista da linguagem e do contexto, também são apresentados, construídos e desenvolvidos pela geopoética um espaço geográfico específico: o Brasil/o Nordeste/a Bahia, sob o ponto de vista de um homem específico: o brasileiro/o sertanejo/o pobre. Nesse constructo dialógico, é a voz da classe menos favorecida da periferia do Brasil e das margens da História que João Ubaldo Ribeiro apresenta e faz ecoar em seus textos.

E assim, a riqueza da escrita tanatográfica e geopoética do autor está para além do conteúdo literário, uma vez que também se constitui na forma poética de compor as narrativas. Se uma leitura mais atenta dos romances de João Ubaldo Ribeiro evidencia a tanatografia como elemento de composição importante para dar início aos enredos de suas obras, estudar de que maneira essa escrita sepulcral se desenvolve do decorrer dessas narrativas pode revelar aspectos literários importantes para compreensão desses textos, conforme buscamos fazer a seguir em *Sargento Getúlio*, *Vila Real* e *Viva o povo brasileiro*.

III

3.1 SARGENTO GETÚLIO: UMA JORNADA TANATOGRÁFICA E GEOPOÉTICA PARA DENTRO DE SI

No romance *Sargento Getúlio*, é por meio dos assassinatos que cometeu o narrador e protagonista que o leitor o conhece. A bordo de um velho “hudson”, com o colega Amaro e um preso político – que recebe o nome de coisa e é tratado como tal –, o sargento faz uma viagem pelo sertão, com o objetivo de levar o cativo de Paulo Afonso até Aracaju, seguindo as ordens do coronel Acrísio Antunes, seu chefe e líder político da região. Num extenso monólogo que dá início à narrativa, a história de vida e as memórias desse matador são apresentadas por ele durante todo o trajeto, através das mais variadas formas de trespasse, narrando suas aventuras e matanças. Principiando o seu relato tanatográfico, orgulhoso das mortes de que foi o autor, logo destaca:

E eu de vinte mortes nas costas. Mais de vinte. Olhando para mim, nem se diz. [...] Mais de vinte nas costas, veja vosmecê, é como mulher, não se consegue lembrar todas. A primeira é mais difícil, mas depois a gente aprende a não olhar a cara para não empatar a obra (RIBEIRO, 2007, p.14-15).

Com esse histórico de violência, Getúlio Bezerra se apresenta ao leitor como um homem rude, na linguagem, nas ações e nos sentimentos. Nascido no sertão de Sergipe, conheceu a pobreza e a fome desde muito cedo. Forjado por essa carga geográfica, até conseguir o cargo de sargento na Polícia Militar e se tornar o homem de confiança do chefe, levou uma vida miserável. A morte, seja por fome, assassinato ou doença, sempre o perseguiu, e será ela também a responsável por tirá-lo dessa situação desumana. Ser matador a mando dos poderosos significou para ele uma ascensão social, uma maneira de escapar da pobreza:

Mas se eu não sou um homem despachado, ainda estava lá no sertão, sem nome, mastigando semente de mucunã, magro, como o filho do cão, dois trastes como possuídos, uma ruma de filhos, um tico de comida por semana e um cavalo mofino para buscar as tresmalhadas de qualquer dono (RIBEIRO, 2007, p.14).

O protagonista, porém, não comete assassinatos por dinheiro, como faz questão de destacar e reprová-lo: “Não gosto deles, recebem dinheiro para fazer isso, não acho direito” (p. 97), pois

como se auto-intitula, não é pistoleiro: “Eu sou político, não mato à toa” (p.25). A violência parte do matador, mas a mando dos políticos e coronéis, que não sujam suas mãos, mas são os responsáveis pelas ações violentas, numa tentativa de defender seus interesses e suas riquezas, garantindo sua hegemonia.

É o político, o grande empresário e o coronel que mandam matar, mas é o homem ao seu serviço que recebe o título de assassino. Dessa maneira, quem responde por esses crimes é o protagonista, que acredita, inclusive, que com isso alcança algum prestígio e status social, numa demonstração de sua força e masculinidade:

O senhor já ouviu falar de meu nome, Sargento Getúlio Santos Bezerra, sou eu mesmo e quando eu dou risada pode todo mundo tremer e quando eu franzo a testa pode todo mundo tremer e se eu bater o pé no chão pode todo mundo correr e se eu assoprar na cara de um pode se encomendar. Sou curado de cobra e passo fome, passo frio e passo qualquer coisa e não pio e se me cortarem eu não pio. Durmo no chão, durmo em cama de vara, durmo na cama de couro, ou então não durmo e quem primeiro aparecer primeiro quem atira sou eu e quando atiro não atiro nas pernas, atiro na cara ou atiro nos peitos e os buracos que eu faço às vezes é um em cima do outro e tem uma coisa: em Sergipe todo não tem melhor do que eu e se eu lhe digo que não tem melhor do que eu em Sergipe, não vejo esse bom, estou lhe dizendo que não tem melhor do que eu no mundo, porque essa é uma terra macha e eu sou macho dessa terra (RIBEIRO, 2007, p.88).

Receber o título de matador, ser perseguido e viver com a consciência de uma morte iminente pelas mãos de um companheiro de trabalho, podendo ser até a mando do próprio chefe, é o preço que o protagonista escolhe pagar para alcançar esse prestígio social proporcionado pelos assassinatos que comete, uma vez que, mesmo marginalizado e subjugado, é do mesmo modo temido, visto como homem de coragem e força. Nesse sistema, sargento Getúlio construiu a sua carreira e baseou a sua vida, não tinha mais nenhum objetivo se não matar. Sua atividade, então, garante-lhe a vida, pois é tirando a vida do outro que ele consegue viver. São essas mortes que dão sentido à sua existência e vão organizando essa variante tanatográfica. Numa perspectiva da violência que não oscila, o leitor segue e persegue um matador “político”.

Apesar da sensação de importância que sua profissão lhe proporciona, nesse mecanismo, Sargento Getúlio é apenas objeto, que mesmo indispensável para fazer esse sistema funcionar, é tratado como coisa pelo seu chefe e visto pela sociedade como perverso, enquanto os verdadeiros responsáveis pelos assassinatos cruéis permanecem com as suas vidas social e

moral preservadas. Para ele mesmo, sua condição de servo ignorante é clara, consciente que para si e para o seu superior ele não possui valor:

Campe-se, se eu for pensar, não vou entender mesmo, de maneiras que o mundo é assim: é o chefe e sou eu. Quer dizer, existe outras pessoas, mas não são pessoas para mim, porque estão fora. Não sei. Hum. Quer dizer, eu estou aqui. Sou eu. Para eu ser direito, tem que ser como chefe, porque senão eu era outra coisa, mas eu sou eu e não posso ser outra coisa. Estou ficando velho [...] Eu sou sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe. Não sou nada, eu sou é Getúlio. Bem que eu queria ver o chefe agora, porque sozinho me canso, tenho que pensar, não entendo as coisas direito. Sou sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe. O que é isso? Fico espiando aqui essa dobra de cáqui da gola da farda me espetando o queixo. Eu não sou é nada (RIBEIRO, 2007, p.96).

Por esse motivo, decerto, Sargento Getúlio, ao contar sua vida e trajetória, fala a todo tempo das mortes que testemunhou, por que foi o responsável ou ouviu falar, numa tentativa de dar relevância à sua existência. O jogo entre a palavra que falta, tão latente em Graciliano Ramos e os Jagunços que percorrem sertões e veredas de Guimarães Rosa ganham um colorido diferente na pena ubaldiana. Note-se que todo o seu monólogo gira em torno do trespasse. As suas memórias foram construídas pelos assassinatos que viu durante toda a vida, desde a infância. Da mesma maneira, é através dessas experiências que ele rememora, reconta e difunde o que viveu. Lembra-se e quer ser lembrado como matador, porque foi isso que o fez, essa é a sua identidade. Por esse motivo, não poupa o leitor e os seus interlocutores dos detalhes mais sórdidos das mortes violentas que cometeu e presenciou.

Para o sargento, na posição social em que se encontra, matar o outro é a maneira de subjugá-lo de todas as maneiras possíveis, pois o objetivo não é só tirar a vida, mas ridicularizar o corpo. Em um dos muitos homicídios que cometeu durante o enredo da narrativa, conta com detalhes como realizou a degola de um tenente:

Segurei com as duas mãos, mirei devagar e carreguei a pedra em cima dele com as duas mãos outra vez e aí pronto, com uma satisfação, só escutei o barulhinho da cara dele entrando, tchunque, com quem parte uma melancia e o sangue dele correu por dentro da minha manga e a pedra rolou e caiu no colo dele e ficou. [...] E foi assim cantando baixo e com ele arrastando pelo cabelo e cheguei na porteira e com o mesmo punhal que ele estava riscando o ar, com aquele mesmo punhal que ele estava ciscando, passei no pescoço, de frente para trás, sendo mais fácil do que eu tinha por mim [...] cortei o pescoço, foi bastante mais fácil do que eu pensei antes e por dentro tinha mais coisa também do que eu pensei, uma porção de nervos, só o osso de trás que demorou um pouco, mas achei um buraco no meio dos dois, escritinho uma

rabada de boi, e aí foi fácil, atravessando ligeiro o tutano e encerrando (RIBEIRO, 2007, p.78-79).

Para ele, não foi suficiente a satisfação pessoal que obtivera em matar e degolar o tenente que o enfrentou e o chamou de corno. Era preciso a exposição social do feito, para que todos pudessem ver e comprovar a sua coragem e brutalidade. Dessa maneira, desfila para os homens do tenente com a cabeça do falecido, numa demonstração de força e superioridade:

Mas o tenente, assim que decepei, pude amarrar a cabeça num pedaço de corda e rodar por cima da cabeça e marchar lá embaixo, nem sei como nem morri, porque não pararam, mas eu fiquei olhando um tempo para lá para os cabras e falando olhe a cabeça dele, olhe a cabeça dele, quem permanecer vai acabar assim também e dei um safanão na corda e joguei lá no meio da força (RIBEIRO, 2007, p.15).

Com a mesma frieza e riqueza de detalhes, conta como matou a sua mulher que estava grávida. Com aparente naturalidade e calma, justifica que havia feito o correto, já que desconfiava que ela o havia traído:

Cheguei, como vai todo mundo, muito boa tarde, já vou indo, licença aqui. Quem se incomoda. Tudo só. Eu mesmo já pensei de outras maneiras. Ela estava de barriga na ocasião [...] Quando matei, nem pensei mais em matar. Matei sem raiva. Pensei que não, antes da hora, pensei que ia com muita raiva, mas não fui. Cheguei, olhei, ela deitada assim e ainda perguntou: que é que tem? Ela sabia, não sabia só disso, tinha certeza que não adiantava fugir, porque eu ia atrás (RIBEIRO, 2007, p.39-40).

Desse modo, o protagonista assume a prática sanguinária como o centro de sua vida. A crueldade e as cenas de violência do mundo que Getúlio habita são evidenciados de maneira recorrente no enredo, sempre marcados por tom brutal, animalizando suas vítimas:

Em Buquim, fizemos uma tocaia amuntados uma vez. Pega-se o primeira por derradeiro, como caça. O primeiro fica para a segunda descarga (...) Tônico levou a metralhadora anã e passou ela e não foi bom, que os miolos se desmilinguaram-se e saiu pedaço de queixada e foi lasca de homem por tudo que era lado, igual mataram um certo alguém em Itabaiana. As ordens que vieram era: não encosta no corpo. Mas mal corpo havia, aquilo é uma espirrada que desparrama sangue por todo canto e não deixa nada inteiro (RIBEIRO, 2007, p. 24-25).

Após tanta matança, para Sargento Getúlio, o trespassse se tornou um resultado natural, assim como tirar a vida do outro: “A coisa que mais tem é morte, e o mais certo que tem. Desque nasce começa a morrer. Tércio dizia: eu só faço os buracos, quem mata é Deus” (p.39). Será a

satisfação de matar que motivará o protagonista durante toda a narrativa, determinando sua maneira de ver a vida e estabelecer suas relações sociais.

Por toda a viagem, uma série de questionamentos sobre a morte o aflige, através de longas e prolixas reflexões tanatográficas e sob aparente desordem temporal. A narrativa não se desenrola numa ordem cronológica linear, mas de acordo com as recordações e pensamentos do protagonista, que narra sua história a partir do que lhe vem à mente, de forma caótica e fantasiosa, apesar de coerente, numa representação do seu fluxo de consciência. Dessa maneira, ele desenvolve uma fascinação pelo tema do trespasse, demonstrada nas muitas ruminções que faz a respeito, sempre numa perspectiva pessimista e conflituosa:

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 sofrido arregala as vistas e se segura no que achar como quem segura na vida. E se 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 (RIBEIRO, 2007, p.24).

Se grande parte do romance é constituída por longos monólogos do protagonista que se apresenta como um incansável falante tanatográfico, seu *modus operandi* prima pelo silêncio: “No natural, não falo com quem atiro, é um despropósito. Já se viu, por exemplo, matar um porco e dizer a ele que ele vai morrer por isso e aquilo outro. Quem se mata não se conversa” (p.40). Esse silêncio também está presente na sua solitude, sem amigos, sem esposa, sem filhos e família, Sargento Getúlio se denomina morador do mundo, sem raízes e vínculos, uma vez que ele mesmo se basta: “Minha mulher sou eu e meu filho sou eu e eu sou seu” (p.41).

A realidade histórica referida e transfigurada na obra atribui, decerto, significados e representações ao silêncio e à solitude do protagonista. Isso porque, escrita durante a década de 1960 e publicada em 1971, o momento sociocultural brasileiro em que a obra foi produzida, contextualizada dentro de um espaço específico, o nordestino, influirá nesse modo de representação. A década de setenta no Brasil foi marcada por intensos conflitos políticos, principalmente nos espaços rurais, em decorrência, dentre outros fatores, da decadência do sistema do coronelismo. Historicamente, a opressão e a miséria são marcas conhecidas das regiões mais pobres do país, como o sertão nordestino, local de sofrimento e privações, que muitas vezes fazem do sertanejo um homem forte, mas sofrido, calado e absorto nas suas angústias, como o protagonista.

Esse também será um período em que o país inicia o seu processo de modernização, trazendo inovações que serão determinantes para a formação do homem moderno, influenciando de forma ímpar nas suas relações sociais. Como resultado dessa nova conjuntura, o homem moderno passa a se individualizar, fragmentando-se. O progresso, apesar de colaborar para melhorias importantes das condições materiais de existência e de produção, também contribuiu para a fragmentação de identidade, para a formulação de uma nova visão de mundo, pautada na angústia e na solidão humana. Esse sentimento de solidão aflige esse homem moderno, que está a se formar nesse novo contexto, mas também perturba o homem do passado, que não consegue acompanhar as mudanças, e do mesmo modo se individualiza e fragmenta. E por opção ou falta dela, está sozinho no mundo.

Sem muito sentimentalismo e emoções na vida, a atividade de Sargento Getúlio, mais uma vez, será uma exceção à sua personalidade, uma maneira de evasão dos seus impulsos. O que sente quando mata não é passividade ou frieza, como lhe é característico, mas um misto complexo de raiva e alívio, é o que proporciona a ele viver a catarse. Após o ato, porém, é pura tranquilidade, as mortes se transformam apenas em lembranças: “Logo no princípio é assim: um frio na barriga e um aperto. Depois, uma vontade de não fazer nada, umas lembranças” (p.76).

Com essa composição tanatográfica, *Sargento Getúlio* apresenta-se como uma obra que não se compromete objetivamente com a caracterização da realidade referida, mas antes com a representação literária e artística das questões do homem sertanejo, para compor seu entendimento, através dos pensamentos e das revelações que o protagonista faz no decorrer da narrativa. O leitor não conhece o espaço e as situações transfiguradas na obra de maneira distanciada ou plástica, pois o que se sabe a respeito dos fatos da narrativa busca captar de forma subjetiva os sofrimentos, os conflitos e as dificuldades presentes no interior do indivíduo e não na sua exterioridade objetiva. É a partir dos relatos, pensamentos e fantasias de Getúlio que se pode entrar em contato com seu universo, sua personalidade e suas motivações. Esse recurso composicional faz com que a representação da realidade na obra extrapole o contexto histórico e os espaços referidos na narrativa e transfigure questões humanas mais amplas e universais, numa junção das visões realista e da fantasia, compondo uma versão crítica.

Esses procedimentos tanatográficos efetivados por João Ubaldo Ribeiro nesse romance demonstram uma representação da modernidade não só no conteúdo da obra, mas também nos aspectos formais, incluindo-o no gênero romanesco moderno. Em *Reflexões sobre o Romance*

Moderno, Anatol Rosenfeld (1969) apresenta algumas características desse gênero literário, como o fenômeno da “desrealização”, um questionamento do realismo, negando a imitação da realidade. Para o autor, no romance moderno, a narrativa como retrato desaparece, rompendo com a linearidade e a cronologia, num aprofundamento da subjetividade. É, pois, nessa desrealização que a tanatografia consolida-se.

Nessa perspectiva, a ruptura no romance em análise em relação às formas determinadas por um passado clássico e o uso de recursos formais utilizados nas obras artísticas do século XX – como a organização discursiva da narrativa, através do discurso indireto livre, os fluxos de consciência, os recursos tanatográficos e monólogos interiores – rompem com os limites da fantasia e da realidade, com a linearidade do tempo e conseqüentemente com uma representação objetiva de uma visão estática e determinada. Isso porque o homem representado na obra, através da figura do Sargento Getúlio, não vive mais no tempo e no espaço, mas passa a viver num tempo não cronológico e um lugar móvel, numa forma de compor que engloba passado, presente e futuro. Então, o que o próprio autor chamou de “delírios escritos em sergipês” (RIBEIRO, 1998, p.227) ultrapassa as barreiras tempo e espaço e se transforma num registro literário dos conflitos do homem moderno.

A recepção do romance no mercado editorial nacional e internacional demonstra isso. Com tradução do próprio autor, em 1978, *Sargento Getúlio* foi publicado nos Estados Unidos, alcançando sucesso de crítica no país. No mesmo ano, o livro já estava disponível para o público francês. Em 1984, acontece a tradução para o hebraico e o iugoslavo. No ano seguinte, para o italiano. Em 1988, repete-se a boa recepção com os leitores alemães, que puderam ler a obra em sua língua materna. No Brasil, desde sua primeira publicação em 1971, o romance é reeditado e vendido ininterruptamente, recebendo adaptação para o cinema e sendo objeto de estudo em diversos trabalhos acadêmicos pelo mundo. Em termos de venda e recepção, o romance só fica atrás de *Viva o povo brasileiro*, considerada a obra prima do autor. A esse respeito, Wilson Coutinho ressalva:

Os dois livros que consagraram João Ubaldo Ribeiro junto à crítica e aos leitores foram *Sargento Getúlio*, publicado em 1971, e *Viva o povo brasileiro*, que saiu em 1984 e, talvez, os dois sejam uma síntese do desenvolvimento e amadurecimento do seu estilo, como da imaginação e das preocupações sociais e políticas do escritor. Os dois romances podem ser assim marcos na obra do autor. (COUTINHO, 2005, p.70)

Se as histórias tanatográficas que o protagonista de *Sargento Getúlio* conta são narradas por um fio condutor: a morte, sempre rememorando as suas experiências a partir de episódios nos quais o trespassse se destaca como um episódio marcante, nesse processo de resgatar e recontar suas memórias, sua infância é referida diversas vezes. Isso se dá não só porque é nessa fase da vida que começamos a registrar aquilo que nos marca ou por que, como confessou o próprio autor, esse romance tenha muitos episódios da sua própria infância, mas, principalmente, porque é na meninice que o narrador consegue acessar a versão mais humana e ingênua de si mesmo, como destaca: “menino é besta” (p.32). Todavia, como é possível depreender a partir do que analisamos até aqui, Sargento Getúlio não teve uma infância típica, com brincadeiras, ludicidade e tutela familiar, antes o contrário.

Mesmo com todos os traumas e privações pelos quais passou desde muito cedo, é na meninice que o narrador se apresenta sem crueldade: “Quando cheguei em Aracaju, antes de botar a farda, fui engraxate. Era meninote, sem preocupação muita. Brigando só para malinar, briguinha besta” (p.22). Logo em seguida, porém, o narrador reflete: “De baleadeira também se mata, bem pensado” (p.22). Durante esse processo de rememoração, o sargento Getúlio velho, cansado e desiludido percebe que o que é hoje seria consequência do que ele fora um dia. Que sua vida adulta e velhice já estavam determinadas desde a infância por um elemento que o persegue desde sempre: a morte.

Seu destino já estava traçado nas suas próprias mãos: “Na minha mão tem uma linha riscando a linha maior, que diz: morte matada. Isso é fato, não tem como correr. É melhor, dói menos, e dá menos transtorno. Nessa morte eu acredito” (p.125). Dessa maneira, como fez em outros romances, João Ubaldo Ribeiro transgride o tabu da infância como sinônimo de pureza ao mesmo tempo em que compõe o menino Getúlio uma criança humana, apesar da vida inópia que possuía, pois como dizia o romancista: “A verdade fica na infância” (1988, p.250).

Nesse relato tanatográfico de contar a sua vida, história e memórias através das mortes, Sargento Getúlio oscila entre um assassino cruel sem arrependimentos e um homem perturbado por todas essas experiências, num conflito entre o que ele foi, o que ele é e gostaria de ter sido. E assim, ao mesmo tempo em que se orgulha do que faz – desde o início da trama, reiterando em vários momentos do texto –, o protagonista demonstra o desejo de abandonar essa atividade e se aposentar. Explica que será essa viagem o seu último trabalho:

Não gosto desse serviço, não gosto de levar preso. Avexame. Depois de levar vosmecê lá, assento os quartos num lugar e largo essa vida de cigano. Só se doutor Zé Antunes pedir muito. Mesmo assim. Me aposento-me (RIBEIRO, 2007, p. 13).

Por ser narrado em primeira pessoa, é possível perceber que o protagonista, mesmo tentando demonstrar a sua personalidade assassina, pela história que conta e pelas reflexões que faz da sua própria vida, fica evidente seu arrependimento e remorso. Quer abandonar a vida de matador, mas essa é a única coisa que sabe fazer: “Ai vida, ai vida, isso não é uma peste de uma vida, Amaro? Não se quieta o rabo. Também não sei outra, que diacho que eu sei fazer?” (p.71). João Ubaldo Ribeiro, assim, constrói um personagem móvel e ambíguo na sua contrariedade, também trágica shakespeariana nas suas questões existenciais, que oscila entre ser e não ser, ao se considerar bem-sucedido pela atividade que exerce e um nada pelo mesmo motivo. Dessa maneira, caracteriza-o como humano, apesar das perversidades que cometeu, uma vez que elas não comprometeram a sua humanidade.

Ainda que pelo que o narrador conta é justamente o contrário que quer demonstrar, a maneira como o autor constrói seu protagonista faz com que ele se torne uma representação do homem em sua essência e humanidade. Por essa razão, diferente do que poderia se supor diante da personalidade brutal de Sargento Getúlio, o leitor se solidariza com as aflições do matador. No romance, o autor cria o retrato de um homem que se envolve em contradições reais e humanas, em conflitos e fantasias perturbadoras, e que, mesmo praticando atitudes perversas, possui uma camada de honestidade e ética que atrai o leitor, que se simpatiza e até compreende as ações que o protagonista cometeu. Essa estratégia composicional do romancista faz de Getúlio um homem que se alia aos poderosos por força de um destino sem vontade e propósito, ao ser obrigado a seguir leis invisíveis como dever, por força de circunstâncias sociais que ele não escolheu, colocando-o internamente no romance em um patamar moral superior ao dos seus chefes. O alvo da crítica mordaz de João Ubaldo Ribeiro não é o sertanejo, que segue as diretrizes que recebe acreditando respeitar um código de ética, mas os coronéis e líderes políticos citadinos e corruptos, que dão as ordens com consciência da dimensão e prejuízo desses atos.

Esse conflito poderia ser explicado pelo contexto histórico no qual Sargento Getúlio se encontra, pois, mesmo tendo nascido, criado e construído a sua vida e profissão na época do coronelismo, um período sem leis, sem justiça e sem direitos, agora na velhice, precisa enfrentar

uma fase histórica de transição, na qual o modo de vida que possui, que se orgulha e defende torna-se desaprovado socialmente. Matar o outro não é mais uma demonstração de força, coragem, honra e masculinidade, como fora outrora, mas atos criminosos repudiados e perseguidos por um novo sistema social que está a se formar, pois conforme lembra o padre ao protagonista: “Os tempos estão mudando” (p.85).

A decadência e o enfraquecimento do coronelismo, que durante décadas regeu as relações sociais, econômicas e políticas de poder no Brasil, representam a destruição de um modo de vida para os sujeitos envolvidos nesse sistema social, como Sargento Getúlio e seus companheiros, como o padre que lhe dá asilo durante os conflitos políticos que implodiram em sua viagem, afetando a solidez em que suas vidas estavam baseadas. O eclesiástico, como representante da força e dos interesses da igreja, lamenta o fim desse sistema, que para ele significa a morte do homem:

Essa terra, diz ele depois de muito tempo, já foi uma boa terra, porque havia mais homens e quem era homem não tinha de que temer. Hoje essa terra não vale mais nada, não vale quase mais nada, está uma frouxidão e um homem não sabe de quem depende e querem mudar tudo e nunca vai adiantar. Porque se tiram os recursos do homem, o que é que deixam com o homem? Nada. Uma vida, possa ser, e isso não é vida de homem, é um enterro (RIBEIRO, 2007, p.86).

A História da República Velha do Brasil comprova que a Guarda Nacional, com o apoio da Igreja Católica, fez surgir e fortalecer o coronelismo, que perdurou durante décadas no país, controlando o povo através do Curral Eleitoral e do Voto de Cabresto, por exemplo, traduzindo o poder das oligarquias regionais que submetia o poder público aos seus interesses privados. Mas essa organização se viu ameaçada pelas mudanças políticas por que o país passou, como a Revolução de 1930 e a constituição da Era Vargas, que diziam combater esse movimento, que resistiu, na manutenção de formas de controle do voto e de interesses privados de uma classe dominante associada a igrejas e poderes militares.

É justamente esse o contexto histórico em que o romance se desenrola. A obra transfigura em seu enredo os conflitos políticos e sociais da decadência da hegemonia desses grandes proprietários rurais que dominavam o país. Inserido nesse período de transição política, mas ainda em defesa dos antigos valores que sustentavam sua vida e profissão, Sargento Getúlio

está perdido, não compreende a situação, não sabe mais quem representa e em quem realmente pode confiar:

O negócio é ser homem, foi e pronto. O tenente está no céu, seu padre, pronto, deve estar com umas asas e tocando viola e melhor do que o resto daqui de baixo. Talvez seja o padre, parece de ser um padre importante. Talvez seja todos os padres, depois de Deus. Sei não. Tem Cristiano Machado e o Brigadeiro e Getúlio Vargas. O Governador. Não, tem as amizades. Não sei como é que isso está disposto. Tinha vontade de saber um pouco, posso ser que Amaro sabe, mas não vou perguntar a ele, porque não quero dar parte de ignorante (RIBEIRO, 2007, p.96).

A autoridade que Sargento Getúlio acreditava ter não era proveniente da farda ou da posição que ocupara, mas das mortes que cometia. Se a vida de um homem para os defensores do coronelismo consistia em ceifar a vida do outro, quando isso lhe é tirado, suas motivações e identidade entram em crise. Seu modo de viver, de ver a vida e de se relacionar socialmente modificam-se drasticamente, uma vez que não sabe viver de outro modo: “Olhe, se um santo me dissesse 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” (p.103). O novo sistema que buscava perseguir e enfraquecer a república oligárquica não convencia o narrador, que estava inconformado por perceber que seu modo de vida estava chegando ao fim, e resistia, sem seguir as novas ordens: “Por que não pode, por que não pode? Tudo não pode, tem sempre alguma para informar que não pode. Pois pode. O que é que eu não posso, lhe pergunto isso, ora bosta” (p.93).

Sargento Getúlio não quer abrir mão do que acredita ser, não quer se atualizar ou se adequar às novas ordens sociais, pois tudo que a modernidade busca destruir é o que dá sentido à sua existência: “Não gosto que o mundo mude, me dá uma agonia, fico sem saber o que fazer” (p.97). O conselho que recebe do padre é que suma, para não ser perseguido, morto ou julgado pelos atos que cometeu, mas o protagonista sabe que fugir da vida de matador é fugir de si mesmo, o que seria impossível: “Como eu posso sumir, se primeiro eu sou eu e fico aí me vendo sempre, não posso sumir de mim e eu estando aí sempre estou, nunca que eu posso sumir. Quem some é os outros, a gente nunca” (p.86). Assim, ele não pode simplesmente fugir desse novo mundo, pois é dele mesmo, da sua história e das suas memórias que ele nunca conseguirá escapar.

Por suas convicções, o protagonista não tinha medo de perder a sua vida física em si, mas de perder as suas memórias e a sua representatividade, pois acreditava representar uma geração de homens e mulheres que criam e defendiam que a coragem estava em seguir as ordens dos superiores como forma de defender sua honra, mesmo que isso custasse a vida de outras pessoas. Ser matador é a sua identidade, é o que o constitui como alguém dentro de sua comunidade. Seu discurso, assim, não é só seu, mas polifônico, pois reveste-se de diversas vozes histórico-sociais:

Eu sou Getúlio Santos Bezerra e igual a mim não nasceu. Eu sou Getúlio Santos Bezerra e meu nome é um verso e meu avô era brabo e todo mundo na minha raça era brabo e minha mãe se chamava Justa e era braba e no sertão daqui não tem ninguém mais brabo do que eu (RIBEIRO, 2007, p.87).

Toda a obra é construída por um longo monólogo tanatográfico, não possui um narrador intermediário, nenhum interlocutor se expressa com sua própria voz, tudo que o leitor tem conhecimento é a partir do próprio Getúlio, que dá voz aos outros personagens. Por essa razão, num primeiro momento, para um leitor desatento, parece que Sargento Getúlio está contando apenas a sua própria história ao seu bel prazer, sob sua perspectiva e voz exclusivamente, já que a composição formal do romance narrado em primeira pessoa pelo discurso indireto livre com muitas divagações corrobora para tanto. Apesar de esse recurso composicional fazer com que o leitor tenha acesso apenas a uma perspectiva e opinião a respeito dos fatos narrados, isso em nada compromete a polifonia do romance, já que o protagonista, mesmo falando sozinho, não fala por si só. Isso porque, uma leitura mais atenta da obra, tendo em vista as problemáticas sociais do Brasil do contexto de produção e do desenrolar da narrativa, como discutimos, demonstra que o protagonista representa um grupo, sua classe, a história de muitos brasileiros, sertanejos e pobres.

Por essa razão, as questões sociais e políticas não são discutidas pelo ponto de vista de alguém que intelectualmente seria suposto que compreendesse a complexidade e os desdobramentos desses conflitos sociais no país, mas na voz de um sargento, obstinado, sertanejo e rude, que, mesmo nessa posição social, narra os fatos com profundidade psicológica e até filosófica, com uma linguagem poética, apesar do pouco conhecimento que possui. São personagens excluídos, que não vivem na cidade, que parecem não participar da modernidade, mas que são diretamente afetados por ela, como demonstra o enredo da obra, que o autor escolhe para tratar desses temas.

Essa estratégia narrativa de João Ubaldo Ribeiro garante ao romance um caráter moderno, que dispensa a ótica burguesa e coloca em relevo e protagonismo o povo, sua terra, seus conflitos, sentimentos e cultura, numa interpretação e representação das questões e dos conflitos dessa classe.

O que a obra coloca em xeque não são os problemas do coronel, do político ou do homem urbano e abastado do início do século XX, mas do sertanejo, que, mesmo despossuído de autonomia num contexto em que política é uma questão de senhores, é o porta-voz da trama. Esses aspectos constituem a composição da geopoética do romance, pois mesmo árida, como o sertão, a linguagem da obra é carregada de poesia, metáforas e polifonia. Os discursos do trespasse que tanto afligem Getúlio também o fazem ter um olhar mais sensível para o mundo que o cerca, para esse espaço geográfico – de sofrimento, mas ao mesmo tempo de reflexão.

O enfrentamento de um mundo novo e moderno e as suas novas ordens sociais constrói o conflito que o protagonista precisa enfrentar. E é o que vai fazê-lo, desobedecendo às ordens, matando pessoas, assaltando delegacia em busca de armas, matando policiais, fazendo tudo que deseja, um amoral e anarquista irreparável. As relações sociais e políticas mudaram, mas Sargento Getúlio não. Se defender seus ideais significa colocar em risco a sua própria vida, isso não lhe assusta, pois reitera: “O que pode me acontecer é eu morrer, daí para baixo não pode mais nada, e se eu morrer vou com diversos, vai ser uma caravana” (p.101).

Após todos esses conflitos, sendo perseguido e percebendo que sua morte dessa vez realmente se aproxima, Sargento Getúlio, mais uma vez, como tantas outras no romance, faz uma reflexão tanatográfica, mas agora num tom mais esperançoso e poético, mesmo que melancólico, num monólogo interior que o preenche:

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 cumprida demais e tem desastres. [...] Quem é que aguenta esse peso, nessa vida que só dá suor e briga? Quem aguenta 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 (RIBEIRO, 2007, p. 102).

Essa viagem geopoética, que no primeiro momento seria para levar um preso político, torna-se uma jornada tanatográfica para um destino a ser cumprido entre dois tempos históricos diversos que se chocam sem alternativas de conciliação, um caminho de conhecimento e autoconhecimento para o protagonista, que se percebe estranho e alheio a esse novo mundo, incapaz de se adaptar a uma nova ordem, mas que escolhe resistir para se descobrir:

Tinha minha missão, isso tinha. E fiz. 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 responderia? Eu respondia: quero viver uma vida curta de macho, sendo eu e mais eu e respeitado nesse mundo e quando eu morrer se alembrem de mim assim: morreu o Dragão. Que trouxe uma mortandade para os inimigo, que não traiu nem amunhecou, que não teve melhor do que ele e que sangrou quem quis sangrar. Agora eu sei quem eu sou (RIBEIRO, 2007, p.160).

Nesse processo, se a narrativa tanatográfica direciona o início do enredo, se é através dela que o protagonista constrói e reconta as suas memórias e que o leitor conhece as faces, ambiguidades, fraquezas e desejos do narrador, será ela também a última cena da história, o último episódio da memória do Sargento Getúlio.

Antes disso, porém, tem a oportunidade de fazer um balanço da sua existência e de se encontrar, vivenciando uma experiência limítrofe de realidade e fantasia, que o próprio leitor tem dificuldade de discernir. No momento de sua morte, Sargento Getúlio vive uma espécie de delírio, que ao mesmo tempo é fantasioso pela incoerência do que diz e coerente com a crítica à realidade que seu discurso revela. Ele enxerga as balas que o atingem como uma lua que o trai e traz para perto dele o companheiro de estrada Amaro e a amante Luzinete que já haviam morrido, e alucina:

Mas porém o destino está dando volta, hem Amaro? lá na lua e pode crer que eu estou vivo no inferno, lá na lua está Luzinete e essa força se atira eu também atiro, ô minha lazarina, ô meu papo amarelo e um mandacaru de cabeça para cima [...] aaaaaaaaaaaaaah eeeeeeeeeeeeh aê ecô ecô aê aê aê aê aê eu nunca vou morrer Amaro e Luzi netena lua essas balas é como meu dedo longe e o lhelá Ara eu vejo caju e a águaacor redonde vagar e sal gadaela éboa nun cavoumor rernun caeusoueu, ai um boi de barro, aiumboi aiumboi barroaê aê aê aium gara gauchei de barro e daeu sou eu e vou e quem foi ai mi nhalaran jeiramur chaai ei eu vou e cumpro e faço e (RIBEIRO, 2007, p.163).

É pela experiência da fantasia, então, que a realidade se releva para o protagonista, pela primeira vez na narrativa, Sargento Getúlio se vê, compreende sua condição e toma consciência de si, mesmo durante o delírio, percebe: “vem os mandados, os mandadores não vem” (p.160).

E assim, o protagonista finaliza a sua jornada tanatográfica que o leva para dentro de si, percebendo que a todo tempo viveu deixando de agir conforme a sua vontade, apenas seguindo ordens. Preso aos valores condenados pela modernização do país, é justamente no momento de fantasia que se insurge como sujeito e que se rebela contra as convenções sociais que seguia cegamente. É arriscando-se a construir a sua própria história, desafiando as exigências da modernização, que Sargento Getúlio, ao se encontrar com a sua morte, também encontra a si mesmo: “Não sou mais aquele que o senhor mandou para Paulo Afonso, eu era ele e agora eu sou eu” (p. 158).

Nessa jornada, ele se descobre, resiste e persiste sem mudar de rumo, pagando com a sua própria vida, que assim como o romance, não tem um ponto final, pois acredita: “Eu vou morrer e nunca vou morrer eu nunca Amaro eu nunca vou morrer um aboio e uma vida Amaro” (p.163). Com a confiança de que não cairia no rio do esquecimento, mas antes teria as suas histórias transmitidas de forma lendária, o protagonista acreditava encontrar na tradição oral e popular uma maneira de não morrer, permanecendo como símbolo de um mundo condenado ao desaparecimento.

Em *Sargento Getúlio*, como acontece em *Viva o povo brasileiro* e *Vila Real*, conforme veremos a seguir, é por meio do discurso, da ideia e da memória – difundidos através das narrativas tanatográfica e geopoética – sobre e pelo povo, que o mesmo continua vivo, persistindo e resistindo, apesar do sofrimento histórico que a história comprova e a literatura registra. E assim, é materializando discursivamente a morte, pela fantasia e ficção, que a vida é preservada, e a realidade se revela criticamente, processo que, inevitavelmente, se constitui na tanatografia.

3.2 TANATOGRRAFIA E GEOPOESIA EM *VILA REAL*: A MATERIALIZAÇÃO DA VIDA PELA PALAVRA

Diferente de *Sargento Getúlio*, que apresenta uma abordagem tanatográfica da morte como atividade profissional e política do protagonista, com crimes cometidos a mando do seu superior, em *Vila Real*, matar o outro constitui uma resposta dos menos favorecidos ao sistema que os oprime, isto é, uma forma de resistência do povo, de seus ideais, dos seus direitos e memória. Por essa razão, esse romance também será carregado de tensão e violência, mas não só por parte da elite, mas também dos pobres, que na narrativa passam por um processo de construção e preservação de suas memórias e descoberta de identidades.

Publicado em 1979, *Vila Real*, quarto livro de João Ubaldo Ribeiro e seu terceiro romance, apresenta os conflitos rurais de uma pequena cidade fictícia do sertão nordestino do Brasil, numa história cheia de fantasias, mas que relata o sofrimento de um povo que busca enraizar-se num lugar no qual possa viver dignamente, bem como “pertencer a qualquer parte onde pudessem ganhar de forma honesta seu sustento, a ninguém furtando, desonrando ou prejudicando” (RIBEIRO, 1979, p. 37). Sem conseguir alcançar esse objetivo, essas pessoas vivem errantes pelo nordeste brasileiro, num êxodo forçado e constante, fugindo dos grandes proprietários, numa tentativa de firmar-se no espaço indenitário da sua terra, vivendo no limiar entre a vida e a morte, fazendo desse espaço geográfico o seu lugar, seu lar e sua história.

Numa junção de visões realistas e da fantasia para a realidade, na narrativa, todo esse conflito é metaforicamente construído através da luta entre um pequeno grupo de camponeses contra uma grande empresa mineradora, que vem tomar as terras de Vila Real, condenando essa humilde comunidade ao desterro. As terras são de propriedade dos agricultores, mas deixadas pelos seus ancestrais sem nenhum documento do registro de posse. Por não terem o “papel”, os mesmos são obrigados a deixar o pequeno pedaço de terra, que significa o único sustento da família e também sua identidade cultural e econômica.

Por força imposta pela política desleal do invasor, os camponeses são expulsos abrupta e injustamente da cidade, passam a viver em entre-lugares, num ciclo de deslocamentos, escondidos na mata, vivendo experiências e em lugares onde a realidade e a fantasia não possuem um limite muito definido, pois não conseguem compreender a dimensão e o sentido

do que lhes foi imposto. Sem perspectiva de futuro, como já acontecera antes em outros locais em que buscaram viver, os lavradores agora sofrem por serem banidos de Vila Real, mas na memória ainda estavam os mortos das muitas lutas que já haviam travado:

Por baixo das coberturas, deitavam-se os corpos quase sem sangue dos muitos que tinham sido feridos em Aratanha, por enfrentarem a batalha de peito aberto como se as balas não os pudessem vulnerar. Argemiro pôs as mãos dos lados da cabeça, sobre o chapéu, e respirou fundo (RIBEIRO, 1979, p.11).

Dessa vez, porém, os camponeses, sob o comando de Argemiro, não aceitam passivamente a opressão, antes buscam lutar, não só por suas terras e direitos, mas pela sua dignidade. O embate, então, não se resume pela propriedade e controle da terra, mas é marcado pela luta entre o rural e as invasões dos meios de exploração e produção urbanos no nordeste, num conflito entre a cultura local e o capitalismo selvagem.

No romance, assim, o matar e o morrer, bem como a materialização discursiva desses, estão diretamente ligados à causa pela qual o povo luta. Dessa maneira, não existe culpa ou vergonha em tirar a vida do outro ou tristeza em morrer em combate, antes glória e mérito para os que fazem da morte o principal instrumento de combate. A realidade, o passado e o presente desse grupo são marcados por massacres que buscavam dizimá-lo, não só como demonstração de poder e riqueza, mas de controle e de superioridade por parte dos poderosos. Estes faziam questão de mostrar domínio por onde passavam e queriam dominar, “borrifando de morte aquelas paragens”:

Vieram arrastando-se no meio das brenhas, perseguidos pelos cavalos de Godofredo, que varavam as matas como fantasmas, borrifado de morte aquelas paragens, pois quase todo homem derramara sangue e os que estavam bons tinham que ajudar a carregar as crianças e amparar os mancos (RIBEIRO, 1979, p.12).

Nesses constantes combates entre os homens de Godofredo e o povo de Argemiro, mesmo esse último estando em maior número, os primeiros sempre venciam, já que possuíam recursos para a luta:

Os cavaleiros de Godofredo eram poucos e se acovardavam diante dos homens de Argemiro [...] Mas, porque tinham cavalos, aventuravam-se entre os que batiam em retirada. [...] As tropas de Godofredo vieram armadas até os dentes, com fuzis reverberantes sob a luz do sol, facões de puro aço azeitado e afiados

a ponto de navalha e mais todo tipo de ferro e armamento que se pode carregar (RIBEIRO, 1979, p.12-14).

O que os soldados de Gogofredo não tinham era um ideal de luta que movia os camponeses, dispostos a pagarem com a própria vida pela liberdade e por seu pedaço de terra, uma vez que eles “não tinham outra escolha senão porfiar até a morte” (p.12). Se durante anos o povo viveu errante pelo sertão subjugado por um grupo de poucos que impunham seus interesses e vontades sobre muitos, a história estava começando a mudar. Se os homens de Godofredo, como sempre fizeram, estavam “borrifando de morte aquelas paragens”, o povo de Argemiro agora havia despertado, começava a resistir, “cuspiendo a morte por todos os buracos do corpo” (p.18). A disposição e orgulho de matar e morrer em defesa de seus ideais era o que movia uma nova geração de homens, mulheres e crianças, configurando um novo cenário, novas memórias e novas narrativas tanatográficas, como também o modo de luta.

Entre esses resistentes, estava Alarico, ancião do grupo, que já havia participado de muitas batalhas e percebia a mudança que estava advindo:

Mas só posso morrer, pois se não morresse ganhava a guerra e, se viesse a paz, perderia minha razão de existir. Pois de fato, explicou Alarico a Argemiro, depois de muitos anos que meus parentes antes de mim vieram sem ter quem lutasse em sua defesa, principiou a aparecer gente como eu, que nasceu para o combate (RIBEIRO, 1979, p.20).

Depois de todas essas experiências, Alarico tinha uma certeza: “Sou uma bala. Sou um punhal. Eu não sou gente” (p.21). O combate torna-se a identidade desse povo, sua missão e sentido de vida, lutar pelos seus ideais é a única coisa que lhes resta, depois que tudo lhe foi usurpado. Perder a vida não é mais uma preocupação, pois sacrificá-la pelo seu povo é o que faz a mesma ter sentido; acreditam que, mesmo mortos, eles continuarão a existir, através do povo, em suas memórias e narrativas tanatográficas: “Mas você terá sua morte se der vida a nosso povo e é assim que você sabe que deve morrer” (p.21).

A morte, então, age de modo ambíguo sob a memória dos personagens trespassados da narrativa. Perder um membro do grupo é perder mais que uma força de trabalho ou companheiro de luta, mas um registro vivo dessa comunidade. Quando uma pessoa morre, vão consigo seus registros de memória sobre aquele povo, sua cultura e seus costumes, o que é visto como lamentável. Todavia, é o falecimento que permite ao morto atingir o patamar de prestígio,

sensibilizando, firmando e difundindo a memória que o grupo possui do mesmo, pois “quando morto tem mais glória do que vivo” (p.118). É pela materialização discursiva a respeito de sua morte que o defunto continua a viver nos relatos tanatográficos do povo, alcançando a glória e uma imortalidade simbólica.

Nas ocasiões em que os camponeses se reúnem para escutarem “as histórias dos mais velhos”, é sobre seus mortos que contam e se orgulham, é sobre a história de trespasse desses que difundem sua história e constroem suas memórias individual e coletiva. Entre esses, está o Filho de Lourival, personagem sempre citado no enredo, que, mesmo não estando mais entre os vivos, participa da narrativa como se estivesse, como uma espécie de fantasma que aparece e interfere diretamente nas ações dos personagens, e que, mesmo vivendo na fantasia, age na realidade. Com a incerteza da vida e a aproximação da morte, são essas memórias que consolam os jovens e lhe dão coragem:

Como galopa aquele cuja montaria vai em direção da guerra e não sabe se retorna? Galopa olhando para os lados e pressentindo a morte. Assim galopava o Filho de Lourival, notado pela coragem e hoje ainda vivo nas bocas dos muitos que escutaram falar de sua fama e de sua virtude. E o filho tinha missão igual à do pai e a mesma força de mágica (RIBEIRO, 1979, p.54).

Esse personagem será, então, o elemento da fantasia que ressurge para transformar a realidade. Vem do mundo dos mortos para mostrar aos vivos novas visões, armas e possibilidades de enfrentamento da vida. Ele não está mais vivo fisicamente, mas permanece materializado e presente discursivamente através das histórias tanatográficas que se contam ao seu respeito, e por isso transforma-se num símbolo e numa mensagem de coragem e esperança nos momentos de maior dificuldade para os que mais precisam.

Os mais jovens, crescidos sob essa influência, desde muito cedo, buscam também fazer parte dessa história, compondo o grupo em defesa dos princípios propagados. Já no início do romance, o narrador destaca que a ânsia de matar o inimigo para fazer justiça com as próprias mãos era agora o desejo de todos:

Dizia que gente de toda a região se tinha juntado às forças de Argemiro, ostentando um lenço cor de sangue no pescoço, até mesmo os rapazinhos de pouco mais de quine anos, que furtavam os couros de seus maiores e arremetiam pelos matos, com vontade de matar muitos inimigos e de se cobrir de glória (RIBEIRO, 1979, p. 9).

A luta, porém, não seria fácil, pois de um lado estava um bando de camponeses, mesmo em maior número e com propósitos, sem recursos e instrumentos de batalha, “que nada possuíam em seu nome e nessa condição estavam no mundo desde que tinham memória” (p.31). Do outro, um grupo bem armado e preparado, representante da força de produção de capital, uma grande companhia de mineração, que também tinha as forças políticas ao seu favor e “que via todas as terras como uma coisa só” (p.27), isto é, como objeto de exploração e riqueza, assim como as pessoas que ocupavam esses espaços.

Apelidada de “caravana misteriosa”, essa empresa representava para os lavradores um enigma não só no nome, pois chegara à cidade, sem aviso e permissão, numa busca obstinada por pedras, que os moradores nem sabiam que existiam ou compreendiam seu valor, já que acreditavam ser aqueles homens “comedores de pedras”. Nesse momento da narrativa, mais uma vez, o povo parece ser suspenso para um lugar paralelo de fantasia, nada daquilo fazia sentido. As máquinas enormes, o traje daqueles homens, sua língua e atitudes pareciam terem saído de outro universo e possuir “outra natureza”. Acreditavam que “vinham do outro lado do mar. Talvez da lua, em aviões prateados” (p.28).

A chegada dessa caravana, com “os caminhões que faziam subir nuvens de poeira amarela e alaranjada, que provocava choro nos muitos pequenos e engasgava os velhos” (p. 28), intrigava os moradores de Vila Real, que estavam confusos e perdidos diante dessa nova conjuntura. Todavia, mesmo sabendo que o que viam nos homens dessa caravana só traziam perguntas e confusão, também tinham a certeza que tudo aquilo viera para ficar:

Ninguém podia informar com precisão o que ia acontecer, mas era certo que muitas mudanças estavam para ser feitas e a face da terra não haveria de permanecer a mesma. Sabia-se de homens que, já por muito tempo, saíam de dentro de aeroplanos e se enfurnavam pelos ocos da serra como tatus, catando pedras e fazendo a terra explodir. Esses homens pouco falavam com quem se aproximava e, quando falavam, davam ordens em voz alta e gutural. Muitos deles carregavam revólveres à cinta e logo se sentiu que tinham vindo para ficar (RIBEIRO, 1979, p.27).

Coube ao padre Bartolomeu e a Argemiro a busca por resposta, que não demorou a chegar por meio da demonstração de força e autoritarismo. Assim que descobriram que a caravana misteriosa se tratava de uma companhia de mineração estrangeira que estava na cidade para explorar a terra, perceberam sua força e objetivo:

Ainda estavam acordados, conversando sobre os novos acontecimentos, quando entrou um grupo de parentes de alguns dos muitos que estavam ali e nesse grupo se ouviam lamentos e protestos. Pois os homens da Caravana Misteriosa tinham chegado à roça de Adalberto e à roça de Florêncio, que ficavam mais perto de onde eles tinham começado a trabalhar e a cercar, anunciando que iriam passar as máquinas sobre a plantação no dia seguinte. E já tinham mesmo orientado com bandeiras suas máquinas amarelas de enormes pás e mandíbulas, para que abrissem um pedaço de terra em que estava parte do cemitério (RIBEIRO, 1979, p.32).

A primeira de muitas das destruições que a mineradora faria na cidade já trouxe consigo uma representação e mensagem, foi um ataque também simbólico. Eles não destruíram as plantações, as casas ou os pequenos comércios do vilarejo, mas o cemitério, o que os camponeses tinham de mais precioso e sagrado, local de materialização dos seus discursos tanatográficos e memória, aquilo de que tinham mais orgulho: seus mortos.

Com a destruição do cemitério, os moradores, de fato, agora viviam o luto, pois perder seus companheiros durante a luta era orgulho, e zelar pelos seus restos mortais era uma maneira de preservar sua história:

Até mesmo os gritos dos que imaginavam os parentes e filhos desenterrados e para sempre vagando penados no mundo dos vivos não consegui parar as máquinas, Então as caveiras e os caixões de pinho e as mortalhas puídas subiram à flor da terra em meio a grande fedentina e logo se misturaram com todo o barro levantado e depois aplanado pelas máquinas. Vendo assim seus defuntos virados em piso de estrada, muitos se revoltaram, mas os homens não pareciam ouvir (RIBEIRO, 1979, p.32).

Nos episódios de luta, é a cidade que todos construíram e faziam crescer que Argemiro lembra. Não lamenta somente a perda da terra, da moradia ou da lavoura, mas o apagamento da história de seu povo:

Argemiro lembrou o tempo em que as primeiras colheitas começaram e o movimento da feira em Vila Real. Mas não pode demorar-se em recordar o campo, a enxada e os corredores de milho traçado pelos pés de feijão e as tardes de domingo, perto da noite, que passou jogando dominó em horas muito largas, à beira da casa (RIBEIRO, 1979, p.15).

Mais do que a destruição de uma cidade, deixar que Vila Real fosse aniquilada seria permitir que as memórias que esses camponeses construíram de si e de seu povo nesse espaço fosse, mais uma vez, apagada. Isso eles não permitiram que acontecesse, pois agora tinham a

consciência de que tudo que possuíam estava no que haviam vivido, era resultado das mortes e dos sofrimentos de seus antepassados:

E, se esquecerem, seu pai, sua mãe, seu irmão, seu avô, sua avó, seu bisavô, seu tudo, seus tantos, seus quantos, tudo isso se desmancha e vira o empregado do outro, com o pensamento do outro, atente. Quer ser pernalta desentendido? Seja. Não se assombre, todavia, com a voz das aves que voam, porque essa é a voz da consciência. E quem se esquecer esturrica como os arbustos fracos na seca, os que nascem por aí, longe da água sem poderem, os mais infelizes (RIBEIRO, 1979, p.71)

Esse povo agora compreende a materialização discursiva dos seus mortos – as histórias construídas e propagadas na memória pela oralidade – e a materialização desses discursos tanatográficos – o cemitério e os corpos de seus mortos – como mecanismos de tomada de consciência, percebendo sua preservação como forma de resistência. A destruição do cemitério marcou o início da guerra, que os lavradores não iniciaram, mas também não estavam dispostos a por fim, pois seguiam um princípio: “Não se deve matar, mas não se deve morrer” (p.39).

Em resposta à revolta do povo nos momentos de resistência, os homens a serviço da mineradora usam suas armas, que assim como a empresa que representam, os moradores não conhecem ou compreendem, mas sabem que significam dor e sofrimento:

Algumas pessoas puderam sentir nas costelas os lugares doloridos onde as pontas dos bastões tinham mordido. Houve quem se contorceu em sofrimento por muito tempo, pois os bastões que os tocavam causavam dor igual a uma ferroada profunda e inclemente, uma comichão impossível de descrever. Era uma dor que Argemiro sabia vir pelos fios que passavam nas torres de metal do campo de Vera Cruz, mas agora aqueles homens a haviam domesticado e a carregavam dentro dos bastões (RIBEIRO, 1979, p.32).

Mesmo oprimidos e violentados emocional e fisicamente, os lavradores não se calam ou recuam. Mesmo que o “povo não desejava fazer mal, não tinha armas ou intenção ruim” (p.37), o silêncio e a passividade diante dos atos de violência contra seu grupo faziam parte da história passada, mas não da que estavam dispostos a construir. Se como ensinou o padre: “não se pode ter vida prestante quem não quer conservar a vida” (p. 49), os anos de sofrimento mostraram que “é melhor morrer na luta do que mandado ajoelhar nos pés de um homem carrasco” (p. 60). Afinal, estavam dispostos a morrer, mas também preparados para matar, pois acreditavam no que Argemiro propagava: “se vamos morrer, pelo menos vamos matar muito. O melhor é

ninguém morrer. Se não puder ser, o melhor é que não morra a gente. Se não puder ser, o melhor é que morram todos” (p.77).

O trespasse, nesse sentido, assume no romance uma concepção tanatográfica importante: foi o instrumento usado pelos poderosos como forma de opressão sobre os menos favorecidos, que funcionou durante décadas e dizimou gerações e silenciou discursos, vontades e direitos, mas que agora também é utilizado pelo povo, que assume o discurso como forma de luta e resistência. A história do Brasil comprova que a morte violenta sempre foi empregada como tentativa de eliminação dos ideais da luta de classe. Todavia, a historiografia nacional também mostra que os subjugados do mesmo modo demonstraram sua força pondo fim à vida do inimigo, como lembra o narrador: “E assim como em Canudos só houve respeito depois da morte geral, aqui também que seja assim” (p.74).

Numa composição tanatográfica de convergência entre fantasia e realidade, são muitas as histórias registradas com sangue de brasileiros na história nacional aludidas na obra. A referência que João Ubaldo Ribeiro constrói no romance à guerra de Canudos transfigura não só um momento histórico sangrento da História do Brasil, anunciando a tragicidade do que está por vir nas linhas da narrativa, mas lembra ao leitor que os mesmos mecanismos de silenciamento e opressão empregados ao povo de Vila Real na ficção também se concretizam na realidade brasileira. Isso demonstra mais que uma escolha e estratégia formal do autor, atribuindo verossimilhança ao enredo, mas seu modo tanatográfico de compor romances e seu compromisso com a literatura enquanto mecanismo de discussão e reflexão da realidade, não só de ordem histórica e social, como também humana, poética, emocional e psicológica.

No romance, “o leitor conhece mais o que pensa e sente as personagens que suas ações” (LUKÁCS, 2012, p.195). O enredo não se desenvolve a partir de um fio condutor narrativo que conta uma história linear, mas se desenrola de modo descontínuo, por intermédio dos sentimentos e conflitos dos personagens diante dos fatos, que em diversas passagens se misturam com momentos de delírio ou sonhos que não são bem demarcados, num apagamento dos limites entre fantasia e realidade.

Em longos momentos do texto, nenhum fato é narrado, são as motivações e os ideais de Argemiro e seu povo que o autor destaca, são a ganância e a crueldade de Genebaldo e da Caravana Misteriosa que ficam em relevo na narrativa. As ações narradas constroem e reforçam

esse quadro, constituindo-se como elementos formais para a composição interior e psicológica dos personagens. Nesse processo, a geopoesia do romance se realiza e se revela, pois se as ações são de morte, de dor e sofrimento, os sentimentos são de poesia e esperança. De forma poética, esse homem sertanejo, sem direitos e liberdade, deseja ver na sua terra a beleza da vida e a esperança de ser alguém e ter um futuro.

O leitor pouco sabe como Argemiro e seus companheiros são fisicamente, desconhecem seus principais feitos, mas conhecem profundamente seus desejos e temores. A respeito do inimigo, o mesmo acontece. Isso evidencia que o cerne do romance não está no conflito de homens individuais, mas no choque de valores coletivos, entre a cultura capitalista e a cultura local, entre o Brasil rural tradicional e o Brasil urbano, que começa a ocupar os sertões do país com o seu poder político, econômico e de fogo.

Sem o poder da mesma aparelhagem bélica que o inimigo, a primeira atitude em resposta do grupo foi buscar se munir das armas poderosas dos homens da caravana misteriosa, pois sabiam que com seus pequenos facões, facas e enxadas teriam poucas chances de vitória. E com ajuda do padre Bartolomeu, percebem sua desvantagem, mas logo planejam um ataque:

Como nada poderiam poucas enxadas contra muitas espadas, apenas se consolaram, quando o padre Bartolomeu, entre sussurros e segredos, fez com que Argemiro promettesse usar a informação que lhe dava da forma que ele sugerisse e, isto assentado, contou como chegar ao grande depósito de armas da Caravana Misteriosa e como enganar a vigilância (RIBEIRO, 1979, p.38).

Com o sucesso do furto, eles conseguem armas, munições e explosivos. Saem da cidade, esperando preparados para o contra-ataque do inimigo, pois, mesmo que tenham perdido suas terras em Vila Real, continuariam lutando para provar sua força em defesa da sua dignidade, história e memória. Isso porque mais do que a destruição de uma cidade, deixar que Vila Real fosse aniquilada seria permitir que as memórias que eles construíram de si e de seu povo nesse espaço geográfico fosse, mais uma vez, apagada.

O único bem que esses lavradores possuíam eram uns aos outros. A escolha de Argemiro e de cada um pela luta e pela resistência era uma escolha pela perpetuação do povo em si, sem isso, seriam todos, como Argemiro se dá conta, “um Sem-Nome do Sem-Nome”. No momento de dúvida e fraqueza, é a certeza de estão todos em nome do povo que o encoraja:

Argemiro não sabia do que se passava nos momentos diminutos que cada um vivia, mas sabia de suas caras, quando vinham à frente indagar. Então, pensou Argemiro, estou escolhendo isto daqui, mesmo que seja só por causa deste povo e, sendo por causa deste povo, é por minha causa, porque, sem esse povo, é muito possível que eu fosse somente um Sem-Nome do Sem-Nome, de tal forma que nem minha cara nem minhas palavras fossem reconhecidas e então a terra me chupasse de volta, como chupa a água que entrega (RIBEIRO, 1979, p.67).

Mesmo como grupo, Argemiro consegue perceber em cada um sua individualidade, não eram apenas seres sem nome, sem terra ou sem identidade, pois se “de fora assim, podiam ser todos iguais [...], cada dia trazia novas coisas, às vezes uma floração nova entre as gavinhas enroscadas na cerca, às vezes uma morte ou nascimento” (p. 67). Esse povo ainda possuía confiança e perspectiva, plantava e procriava, tendo em vista um futuro melhor que acreditava que chegaria. Para alcançá-lo, essas pessoas sabiam que a semente mais importante que plantariam seriam suas vidas e o ideal de luta, apesar da realidade miserável e errante que as perseguia:

E depois, e depois – pensou Argemiro – que peste, que diabo, que miséria, que desgraça, que bexiga, que desacerto é esse, quem foi que pediu para nascer e carregar nas costas este destino, nesta terra em que ninguém quer nossa existência. Talvez seja que há gente demais e assim cumpre morrer. Mas eu não vou morrer, pensou Argemiro, eu não vou morrer sem antes semear, que eu não quero ganhar, quero semear (RIBEIRO, 1979, p.72)

Como cultivadores que eram, não se preocupavam em ganhar a guerra ou perder a vida, mas em semear esperança para a geração que viria, morrendo “para ser pomar de grades frutas”, pois sabiam que: “Todo homem é semente e sementeira e a alma da semente que faz a sementeira grita por dentro do tutano, quando a semente é enganada” (p.72). A morte, assim, não significaria o fim do futuro que poderiam alcançar, mas a mudança do destino que lhe impunham. Poderiam morrer em batalha, mas morreriam como protagonistas de sua própria história, sendo eles mesmos, donos de suas escolhas, proprietários legítimos das terras, das hortas e leiras onde decidiram plantar suas memórias, não aceitando mais ser o outro: “Alguém aceita ser o outro? Pois então, pois não aceitamos ser o outro” (p.75).

Para quem estava de fora da luta ou do outro lado da disputa, a concepção era contrária: “as pessoas de fora, contudo, não sabiam disso e tinham vistas que enxergavam diferentemente” (p.67). A luta desses dois grupos, na visão dos poderosos, se resume numa simples verdade: “O progresso estava naquelas máquinas, e contra o progresso não deveria se impor a bandidagem

de uns poucos desterrados sem papéis” (p.38). Nesse raciocínio, a resistência dos lavradores significava um empecilho para o progresso que chegava ao sertão brasileiro e beneficiaria a Caravana Misteriosa e as forças políticas, policiais e econômicas que faziam dela ainda maior e mais poderosa. Porém, como reflete Argemiro: “a verdade é assim: veste-se de qualquer roupa e diz qualquer coisa” (p.65-66). A verdade, deste modo, é relativa e manipulável e historicamente dirigida pelas mãos e pelas vozes de sujeitos que fazem uso dela como instrumento de dominação. No romance, contudo, será a tanatografia o recurso utilizado a revelar a verdade “cadaverinamente”.

Por essa razão, com o desenrolar da narrativa, fica evidente que a guerra não era motivada apenas pelo controle da terra ou por falta de sustento suficiente para todos, como destacado no texto: “Há comida nesta terra para você e para mim e eu matei você ou você me matou por falta de comida” (p.75). Antes, era determinada pelos conflitos de interesses, para a defesa da garantia da hegemonia e da autoridade dos poderosos, ou seja, a permanência da desigualdade, já que: “se um de nós come demais, alguém come o que não precisa” (p.76). O que o grupo da Caravana Misteriosa, com o apoio dos importantes setores da sociedade, buscava era o controle sobre os lavradores, a certeza que a alienação dos mesmos perduraria, facilitando os lucros da mineradora e a superabundância de poucos a custos da miséria de muitos.

A mudança advinda pela modernidade que a Caravana Misteriosa representava alteraria o cenário, os meios de produção e consumo, mas conservaria os mesmos modelos de relação social e distribuição de renda. Os lavradores continuariam a viver sem identidade e direitos, sem vontade e orgulho, como seres desfalecidos, numa posição de subordinação silenciosa e passiva. Mas num processo de tomada de consciência se perguntam: “Não será esta vida uma grande morte?” (p.80). Na condição em que foram colocados, morrer seria apenas a materialização de uma realidade que eles já enfrentavam: “A morte não é nada além do que o Vosso regaço. Portanto, não é a morte que este povo teme, mas a injustiça, pois a morte só confirma a Vossa obra e a injustiça faz por desmenti-la” (p.90). A verdade era que os que detinham o poder buscavam controlar o povo, que por muito tempo não enxergou e compreendeu essa situação, mas que agora sabe que: “Todas as pessoas devem ver a verdade ou morrer” (p.87). Por isso, “Morrer não é o pior que pode acontecer, a pior sina é a vergonha e a cabeça baixa” (p.79).

A dor de perder alguém faz sofrer, mas isso já é esperado, uma vez que como ser vivo, todo humano morrerá um dia. Para esse pesar, os lavradores estavam preparados, o que eles não queriam esquecer era o sofrimento causado pela vida miserável que possuíam, e isso só seria possível através da materialização discursiva das suas experiências de morte e da difusão e preservação de suas memórias a esse respeito. O que buscavam, agora, era assumir a autoconsciência, isto é, assumir a consciência individual e histórica para a luta de classes: “Não pense nisso ou naquilo, pense nas panelas vazias e nos peitos ocados e pendurados, no céu seco, em todas as coisas secas, nas palavras que não deixaram você aprender a usar” (p.85). Como forma de resistência e mudança de realidade, lutam, combatem, morrem e matam em abundância, defendendo e propagando as histórias de seus mortos, no discurso e na prática. Assumem uma nova função, não são mais lavradores, são agora “combatentes e combatentas”, matam sem piedade, e se orgulham disso:

Combatentes! Combatentas! Hoje nesta noite a lua é testemunha de que nenhum de nós amunhecamos. [...] Combatentes, não deixam nada inteiro. Combatentes, em nome de Deus, vamos comer as moelas desses todos. Combatentes, combatentes, temos aqui algum sangue latejando pelo corpo todo? Todo aquele que nunca teve casa ou chão, todo aquele que se lembra das montarias de Godofredo melando o corpo da noite, todo aquele que tem vergonha nessa peste dessa cara, todo aquele atire na frente e nas tripas e atire nos ouvidos e no bucho e mostre que, se nosso sangue pode ser água de regador, não é só ele que pode. Combatentes e combatentes, façam seu serviço: matem! (RIBEIRO, 1979, p.94).

Como destaca Argemiro: “A coragem é o que vem com a decisão, não o que vem de nascença” (p.118), esses homens e mulheres, então, mesmo tendo nascido em situação de subalternidade e miséria, decidem, agora, pela coragem e pela luta. Apesar da ignorância e falta de oportunidade, têm preciosos conhecimentos a respeito da “ciência de executar a morte”:

Posso ser ignorante nos olhos dos outros ignorantes, mas os que sabem têm conhecimento de que possuo duas ciências: a ciência de pensar na morte e a ciência de executar a morte, que são duas coisas poucas vezes combinadas uma com a outra, embora se pense o oposto. Pensando na morte, vejo que muitos vivos não precisavam existir, se não fosse que vão morrer (RIBEIRO, 1979, p.118).

Os lavradores, então, não só conhecem, pensam ou falam sobre a morte discursivamente, mas a executam, materializam o alívio do seu sofrimento ceifando a vida de seus oponentes. Após muitas batalhas, conseguem alcançar pequenas vitórias, mas com consciência de que a luta que estavam travando ainda continuaria. Que muitos pais, filhos e esposas chorariam por seus entes,

pois: “Hoje, alimentamos os urubus e as cadaverinas deste chão com as carcaças alheias, porém eles vão sempre ter trabalho, porque sempre alguma coisa haverá de estar morrendo, como é a lei da vida, a qual é a lei da morte” (p.85). Essa guerra contínua e amiudada ceifaria muitas vidas, e com os lavradores dispostos a resistir, os dois lados têm muitas baixas.

Essa conjuntura faz com que os camponeses olhem para o seu inimigo sob outra perspectiva. Se “toda guerra tem seus fabricantes e operários, seus covardes, seus valentes” (p.111), os homens do outro lado do campo de batalha eram os valentes, mas também os operários. Como eles, as forças policiais e militares, são também vítimas, pagando com a vida pela defesa de interesses que não são seus, pela melhoria da realidade de seus superiores e não de sua própria situação:

Porque, na igualdade, eles sempre vão vencer. Temos menos gente, por enquanto, e podemos passar ainda muito tempo assim. É por isso que não se pode olhar para os combatentes inimigos com raiva, mas com pena, a não ser na hora da refrega. Porque eles sofrem tanto quanto nós, só que do outro lado (RIBEIRO, 1979, p.87).

A guerra, e por consequência a morte, aproxima o que a desigualdade social separa. No campo de batalha, são todos iguais, são todos vítimas do mesmo sistema opressor e injusto. Mas a diferença fundamental é uma verdade que faz com que o sofrimento do inimigo seja maior: “Aliás, sofrem mais do que nós, porque o que estamos querendo é não mais o viver de esmolas e eles estão lutando para continuar a viver de esmolas, mesmo que não saibam disso” (p.87).

As experiências de batalha são momentos de catarse, resultando num processo de tomada de consciência e transformação para o povo, que busca se desalienar, mesmo com a consciência de que a desigualdade irá perdurar:

Existe um degrau onde Deus botou um homem e um degrau acima onde botou outro? Existe uma certeza nesta vida? Então pode ser que, para vocês, a vida sossegue e que vocês possam estar com suas plantações e suas existências, sem que venha alguém dizer como devem viver. Isto, porém, é muito difícil (RIBEIRO, 1979, p.111).

Mesmo depois de pequenas vitórias, como sabem os personagens, “a luta é infinita”, a guerra, as mortes, a dor e o sofrimento continuariam: “Não se engane, porque não vamos continuar a poder lutar da mesma forma que antes. Isto porque somos mais fracos e, para os mais fracos, a

igualdade é a desigualdade” (p.112). Argemiro havia percebido que a guerra não só iria perdurar, mas que ela cumpria a função de garantir a permanência da desigualdade:

Argemiro tinha aprendido pelo menos que nunca haveria paz. Haveria guerra e todos morreriam, porque a força da terra não é de quem traz a ela o seu suor de trabalho, mas de quem paga por esse suor e paga mal e no céu vale uma oração e na terra vale quem tem. Ou então não é. Ou então é. Ou então é tudo (RIBEIRO, 1979, p.139).

Mas se a realidade não se modifica, o povo não é mais o mesmo, pois agora sabe que o que coloca e permite que os poderosos estejam num “degrau” superior são a ignorância e a passividade do pobre, fato que os superiores querem preservar a todo custo. Se a desigualdade prevalece, o povo também, só que agora com consciência de si e de seus direitos, dispostos a continuarem lutando, isto é, matando: “Então vamos ter de ser como os troncos das árvores e os calangos das estradas e os ventos que perpassam. Ser como pico-de-jaca, que, se pisada, mata” (p.112).

Se tinham a certeza de que a guerra não teria fim, e que ela se daria de modo injusto e que muitos dos seus ainda morreriam, sabiam também da posição que queriam ocupar nessas batalhas, “sabiam que o destino era a morte ou a servidão e, portanto, era a morte, onde quer que desembocasse” (p.144). De forma consciente, fazem uma escolha:

Aqui se constrói um povoamento, do qual vamos sair para combater em guerras de guerrilhas e tomar de quem não tem a dar a comida que vamos tomar. Sabemos que o inimigo é mais poderoso e que vamos morrer. Sabemos também que, nesta guerra de guerrilhas, o guerrilha se dá mal. Sabemos que nesta gente temos traições incubadas. Os ovos da aleivosia, as ovas da falsidade, isto não basta. O inimigo vai trazer uma porção de canhões roucos e trazer metralhadoras, mas temos que ser as formigas e as abelhas, nós temos que plantar as sementes de nós mesmos (RIBEIRO, 1979, p.138).

O que essas pessoas buscavam era a liberdade, se alforriarem de uma vida de serviço degradante, “trabalhando nas coisas poucas que sabiam e sempre tendo por cima alguém mais branco e mais ciente e mais conhecido” (p. 129). O trabalho que exerciam era o que as privava do pensamento e, por consequência, da palavra, do discurso e da emancipação. O que a força do trabalho explorava não era somente a terra – *geo* –, mas também a voz, a linguagem – *poesia*. Isto é, a possibilidade de olhar para si e para a sua terra como possibilidades e potências de beleza e de poesia. Cegos pela ignorância imposta, também se percebem mudos pela falta de oportunidade e sensibilidade de poderem pensar, registrar e escrever a sua terra, cultura e

história. Nesse mecanismo, por meio do trabalho, tudo se usurpava da terra, e também do trabalhador:

Por meio do trabalho tudo se extraía da terra, mormente todas as lembranças de que pode necessitar um trabalhador. Entendendo esse trabalho não como o pensar, mas como o dar com a enxada; entendendo que o trabalho de pensar vem depois, mas, da mesma forma como Alarico nasceu para carregar o nosso grito em forma de armas, nasceram os que pensam para justificarem neste mundo que exista o povo que lhe dá o de comer (RIBEIRO, 1979, p.148).

Esse sentimento coletivo de consciência de liberdade fez a comunidade crescer significativamente, com cada dia mais homens e mulheres dispostos a se juntarem ao grupo e a morrerem por isso: “Existia grande liberdade na alma de cada um e essa liberdade que trazia todos eles para este agrupamento. Pois o impulso da vida deve ser pago até com a morte” (p.129). Apesar da disposição e participação do povo e de seu envolvimento no povoado, que gradativamente se desenvolvia, com o passar do tempo, Argemiro e as pessoas começaram a demonstrar cansaço. Desiludidos com a realidade em que se encontravam, sabiam que muito tinham feito e que ainda tinham muito por fazer, mas estavam confusos, pois agora com a possibilidade de tomarem as decisões por si mesmos, percebem-se sem preparo e conhecimento para tal, não sabiam para onde ir ou o que fazer.

A vida inteira seguindo ordens, apenas executando trabalho a mando dos patrões, sempre com algum superior pensando e decidindo em seu lugar, o grupo solicita um posicionamento de Argemiro, que agora se dispõe oficialmente como líder da comunidade. Nesse processo, o protagonista percebe que, mesmo tendo conquistado a liberdade com a própria vida, essas pessoas ainda se reconhecem e se posicionam como servos, no aguardo do cumprimento de alguma ordem dada por uma referência de autoridade.

Por essa razão, também vivendo um momento de conflito, pois como líder do grupo precisava dar respostas, Argemiro, mais uma vez, vai encontrar solução e direcionamento no fantástico. Nesse ponto da narrativa, as fronteiras entre sonho realidade novamente se exaurem. Argemiro faz “uma viagem parada” para um lugar indefinido na imaginação, sente como se “congelassem os ares”.

É por uma misteriosa profecia de uma velha que enigmaticamente aparece na narrativa que a realidade de um futuro se delineia: “Pela palavra – soprava a voz da velha – você negará a

palavra. Pela palavra, provará a palavra” (p.145). Acreditando nesse presságio, ele sabia que não bastava apenas que os lavradores soubessem lutar, que saíssem de um lugar de opressão ou que se desenvolvessem e prosperassem, era preciso que aprendessem a pensar, a usar a palavra como instrumento de defesa de seus direitos e vontades.

Nesse momento da narrativa, marcado por um tom místico, com profecias e alucinações, Argemiro se dá conta que para continuarem lutando, alcançando a emancipação, esses homens e mulheres precisariam se munir de uma nova e importante arma: a palavra. Após todas as experiências de morte – *tanato* –, eles agora precisariam assumir o lugar de fala e discurso – *grafia* – para concretizarem a autonomia. Pelo fantástico, conseguem enxergar a possibilidade de, de fato, alterarem sua realidade. Em mais uma de suas visões, é o poder das palavras que novamente se revela ao líder do grupo:

A terceira visão foi das palavras que podiam trazer sangue ao rosto dos que as ouviam e podiam molhar aquela terra como a chuva ou secá-la como o sol e que uma só palavra bem posta – e viu então que não faltava nada a não ser palavras nos lugares em que sabia que faltava tudo, somente não a solidão nos ares que se respiram – e que uma só palavra podia resolver, a qual não sabia (RIBEIRO, 1979, p.148-149).

A partir de então, Argemiro deseja iniciar no povoado uma nova conjuntura, regida por um princípio: “O verbo é a fascinação. A luta depende da consciência” (p.141). O objetivo é fazer com que os moradores experienciem de forma coletiva, na realidade, esse despertar que o Argemiro viveu individualmente na dimensão do fantástico e que agora quer compartilhar, para que os lavradores percebam-se como força de transformação, com a consciência de que preservando e valorizando seus discursos – de morte e de terra, tanatográficos e geopoéticos – suas histórias e memória, estarão protegendo o povo e sendo donos de si. A finalidade é:

Que nunca desejemos um bom patrão, que nossos olhos sejam sempre nossos, que nossa cara seja sempre nossa, que nossa vontade seja sempre nossa, que nosso gosto seja sempre nosso, que nosso favor seja sempre nosso, que nunca tenhamos de agradecer a outro homem o nosso direito, que a terra, a terra seja leve, leve, para todos (RIBEIRO, 1979, p.175).

Num momento de reflexão, Argemiro se questiona: “por que é que o homem procura fora o que está dentro?” (p.152). É de dentro da comunidade que as mudanças começariam, munidos da palavra, de coragem, de suas vontades e força, que esse povo continuaria lutando e venceria. Como a jornada tanatográfica de sargento Getúlio para dentro de si o fez perceber-se sujeito,

de modo análogo, essa jornada bélica e também tanatográfica dos moradores de Vila Real os conduz para eles mesmos, aonde encontrariam um futuro e possibilidades de vida, liberdade e autonomia.

Como resultado, o desejo não é mais pela morte, mas pela vida. E como propagava Argemiro que “a vida é a morte e a morte é a vida”, o homem precisa que lhe seja assegurado um direito:

Cada homem tem o direito de escolher sua vida e, quando escolhe sua vida, está escolhendo sua morte. Cada homem tem o direito de escolher sua morte e, quando escolhe sua morte, está escolhendo sua vida. Quero que todos entendam. Só existe o branco porque existe o preto. Só existe o bom porque existe o mau. Só existe o rico porque existe o pobre. (RIBEIRO, 1979, p.156).

Se no passado era negada a esse povo a escolha – que se materializava pela privação do sustento, da dignidade e da igualdade, isto é, a morte –, esses camponeses agora podem escolher por si, e escolhem a eles mesmos, o direito de elegerem a vida e a morte que querem, e isso é o que podem ter de mais precioso. A luta agora é pela vida. Se no início da narrativa, “a missão era a vida pela morte” (p.141), as últimas páginas do romance revelam que “a pior missão que um homem pode dar é correr de si mesmo” (p.165).

E então, para encontrarem a si mesmos, decidem voltar à Vila Real, querem tomar de volta o que lhes pertence por direito e por dignidade, anseiam “tirar a terra do estrangeiro e do traidor” (p.171). Seguir Argemiro nessa missão, com essa nova visão e postura diante da luta, não afastaria as mortes e os sofrimentos, como tinham conhecimento: “Eu sei que levo este povo à morte, como sabem todos, mas somente levando a morte poderei levar à vida”. Mas o que eles não poderiam era esquecer o que viveram, o que sacrificaram e sofreram, pois tinham consciência que “não tinha havido guerra suficiente para que houvesse paz” (p.168). “Carregando um ódio mais do que mortal, carregando todas as histórias da infância”, os lavradores travam sua última luta:

O povo retesou as carnes, porque ia tomar de volta a terra e o cemitério. Ou ia morrer. Das ventas saía fumaça. Argemiro, embriagado, olhou em derredor e fez com a mão sinal para aqueles que com ele cobriam as encostas da serra como formigas, o sinal que haviam combinado para o ataque e, então, em silêncio, mas com veias batendo de orgulho em todos os pedaços do corpo, desceram para não voltar e lá ficaram para combater pelo que tinha sido tomado sem razão. E não se sabe o resultado, mas se cobriram de poeira e glória e até hoje estão pelo sertão e os gritos que deram talvez se ouçam ainda agora (RIBEIRO, 1979, p. 176-177).

A morte era a grande aventura esperada, e o desfecho é um caso paradoxal de triunfo na derrota, num contraste entre a morte idealizada e a morte real. No imaginário desses homens, a morte viria numa batalha que daria a eles a almejada glória de uma morte em defesa de seu povo, mas o que encontraram nessas lutas foi, novamente, uma demonstração de força e superioridade daqueles que querem dizimar o povo a todo custo. Argemiro e seu povo morrem, mas a mensagem foi difundida, todos souberam da existência de “um povoamento onde as pessoas não mais obedecem ao que lhes é mandado, mas preferem tocar fogo nas casas e desaparecer nos matos” (p. 169).

Fisicamente, toda a comunidade foi ceifada, mas sua história ainda permanece sendo propagada, suas memórias vivem e suas reivindicações ainda persistem através da palavra: “Tal como se conta esta história pelas estradas, pelos caminhos e pelas vilas, onde quer que haja um viajante e uma esperança e onde quer que um olho se ponha a fitar o horizonte” (p. 177). Por essa decomposição tanatográfica e geopoética, então, a palavra, isto é o discurso, como profetizado pela velha na fantasia, torna-se, na realidade da narrativa, o caminho de vida para esse pequeno grupo de lavradores. A vida estava, mais uma vez, na tanatografia, na materialização discursiva das experiências de morte do homem, pois é através do discurso que seus ideais e valores permanecem, mesmo após sua morte. Movimento semelhante acontece em *Viva o povo brasileiro*, conforme analisaremos a seguir.

3.3 VIVA O POVO BRASILEIRO: O BRASIL QUE A GEOPOESIA E A TANATOLOGRAFIA REVELAM

Pela ordem cronológica da escrita, *Viva o povo brasileiro* é posterior aos romances *Sargento Getúlio* e *Vila Real*. Como nos anteriores, nessa narrativa, o escritor constrói a tanatografia como recurso revelador de uma visão crítica da realidade, fazendo uso da fantasia. Nesse processo, o personagem que se denomina uma “alma brasileira para todo o sempre”, se destaca, pois, ao incorporar-se em vários personagens, perpassa toda a narrativa, configurando-se o elo entre o mundo fantástico e o real dentro do romance. O limite entre esses dois planos, porém, não é respeitado pela alminha ou pela morte, que, como demonstração de resistência ao domínio dos homens – porque delas não conseguem se livrar ou não as conseguem subjugar–, irão interferir não só no destino dos mortos, mas também dos vivos, por anos, povos e gerações:

As almas dos mortos se recusam a sair, continuando a trafegar livremente entre os vivos, interferindo na vida de todo dia e às vezes fazendo um sem-número de exigências. Dizia-se que era por causa dos tupinambás que lá moravam, que com mil artes e manhas de índios amarravam as almas dos mortos até que eles pagassem os obséquios que morreram devendo, ou resolvessem qualquer pendência de que foram partes. [...] Mas depois dos tupinambás vieram os portugueses, espanhóis, holandeses, até franceses, e os defuntos, mesmo não havendo mais índios para os amarrar, continuaram por lá, desafiando as ordens dos padres e feiticeiros mais respeitados para que se retirassem. Em seguida, chegaram os pretos de várias nações da África e, não importa de onde viessem e que deusa trouxessem consigo, nenhum deles jamais pôde livrar-se de seus mortos, tanto assim que foram os que melhor aprenderam a conviver com essa circunstância (RIBEIRO, 2014, p.33).

Após perambular por tantos corpos e conhecer tantas gentes, histórias e mortes, a Alminha viajante fica traumatizada com a perversidade dos homens, após testemunhar todas as violências cometidas nas terras que viriam a ser chamadas, assim como ela, de brasileiras:

Nasceu índia fêmea por volta da chegada dos primeiros brancos, havendo sido estuprada e morta por oito deles antes dos doze anos. Sem nada entender, mal saía do corpo da menina e iniciava nova subida ao Poleiro das Almas, quando outra barriga de gente a chupou como um torvelinho e eis que a almazinha nasce índio outra vez e outra e outra, não se pode saber exatamente quantas, até o dia em que, depois de ter vivido como caboclo no tempo dos holandeses, enfurnado nos matagais e apicuns com três ou quatro mulheres e muitas filhas e comendo carne de gente volta e meia, passou um certo tempo no Poleiro das Almas, com temor de novamente encarnar em homem ou mulher (RIBEIRO, 2014, p.34).

Com a Alminha e a morte caminhando livremente, sem limite e sem silêncio, por todo o romance, João Ubaldo Ribeiro constrói uma narrativa falante, polifônica e dialógica, que

também não obedece aos limites do tempo ou da história.

Obra-prima do seu autor – seu livro preferido, inclusive – é o seu texto de maior extensão e projeção, considerado um dos romances mais importantes da Literatura brasileira. Com mais de seiscentas páginas, o romance revisita e transfigura momentos decisivos da História da sociedade brasileira. Muitas passagens históricas são referenciadas na obra, pois o enredo rememora desde a chegada dos holandeses à Bahia, no século XVII, até os anos 70 do século XX, com uma cronologia que vai de 1647 a 1977. Nessa representação literária dos eventos históricos, a composição das personagens e dos cenários se dá em referência aos documentos, dados e fatos, mas sem compromisso com eles, seja para confirmá-los ou corrigi-los.

Mesmo transfigurando trezentos e trinta anos da história do Brasil, o referido romance concentra sua ação no século XIX, com exceção do segundo capítulo e dos dois últimos que contemplam, respectivamente, os séculos XVII e XX. Ao situar a maior parte da narrativa nesse período, João Ubaldo Ribeiro retoma, justamente, o processo de construção da sociedade e da identidade brasileiras e de afirmação do sentimento nacional. Entretanto, não mais centrada na figura indígena ou numa imagem de unidade da nação, como acontecia no Romantismo, mas defendendo a mistura dos diferentes componentes – o indígena, o ocidental e o africano, sem se esquecer, ainda, do imigrante, que também compõe essa combinação – que estão no cerne da sua formação, vistos pelo autor como uma verdadeira amálgama.

Para discutir e problematizar como se deram essas misturas e o processo de constituição da sociedade e das identidades brasileiras, o autor ambienta a maior parte do enredo na Bahia, mais precisamente na ilha de Itaparica, como faz com grande parte dos seus textos, numa representação geopoética desse espaço. Essa escolha não se deu apenas para garantir verossimilhança à obra, já que foram nas praias baianas que os portugueses desembarcaram ao adentrar o país e por lá iniciaram o processo de colonização, fazendo das mesmas, na visão do narrador: “Às costas da terra mais brasileira que existe”, mas para compor uma crítica à colonização e à exploração das riquezas da ilha – e por extensão da Bahia, do nordeste e do Brasil –, como também ao preconceito e à desigualdade sofridas por seu povo

Apesar das belezas, riquezas e potencialidades – naturais e econômicas – desse espaço, que o autor narra e descreve de maneira poética e apaixonada, na obra, os poderosos desprezam sua pátria e o estado onde vivem, por considerá-los “berço” de negros, mestiços, índios e pobres.

Julgam-se “europeus desterrados”, valorizam somente o que é de fora da sua nação, rejeitam a Bahia e toda a sua diversidade racial e cultural:

Na verdade, passara, como Henriqueta, a ter horror à Bahia, lugar atrasado, de gente tacanha e limitada, cidade imunda e desconfortável, conversas destituídas de interesse e uma mestiçagem generalizada, que não podia deixar de chocar uma pessoa bem acostumada (RIBEIRO, 2014, p.511).

Os senhores portugueses se afirmavam, nos seus discursos afamados, como responsáveis por fazerem do Brasil uma “civilização avançada”. Propagam, assim, a concepção de que a classe dominante é superior aos demais cidadãos. No entanto, apesar de terem aversão aos seus compatriotas e vergonha do lugar onde habitam, não deixam suas terras, pois querem delas sugar as riquezas:

- Que espécie de peixes há cá? Não pode haver bons peixes em águas tão quentes, nada aqui é apropriado, nada daqui pode ser vivido aqui. Há coisas que podem ser tiradas daqui e levadas para bom uso cristão, mas meu pai, talvez seja o destino, não o homem não pode viver aqui, é mundo para as raças servisais embrutecidas (RIBEIRO, 2014, p.61).

Desses poderosos, contudo, apenas os pertencentes a categorias dos “grandes proprietários” é que dizem, realmente, representar o progresso. Defendendo essa concepção está Amleto Ferreira, o guarda-livros:

Somente o grande proprietário é que pode levar o progresso a todos esses vastos rincões. É que só ele pode pleitear junto às autoridades, com prestígio e peso político, as melhorias necessárias, as albufeiras a serem construídas, a açudagem a ser empreendida e benfeitorias desse quilate, com as quais a estiagem deixará de ser um empecilho à produção. E só o grande proprietário é que pode reunir o capital necessário, os conhecimentos e as inversões necessárias para que a produção seja de molde a atender às exigências comerciais, que são cada vez mais complexas (RIBEIRO, 2014, 249).

Dessa forma, a Bahia que João Ubaldo Ribeiro apresenta em *Viva o povo brasileiro* não é apenas um lugar bonito, bucólico ou paradisíaco, mas um local marcado por sofrimentos, desigualdades e violências. Nessa decomposição tanatográfica, atravessada pela Alminha, a geopoesia não é apenas poesia, beleza ou deleite, é também crítica e desalienação. É revelar, pela poesia, pela palavra e pela literatura, o que, muitas vezes, outros discursos escondem ou distorcem.

Com os supostos avanços trazidos pelos grandes proprietários portugueses, era necessário aumentar o contingente do “elemento servil”. Com isso, cada vez em maior quantidade e frequência, mais negros chegavam às terras brasileiras para o trabalho escravo, e aqui procriavam – quando os homens não eram castrados, as crianças mortas ainda bebês ou as mulheres abortavam pelo excesso do trabalho. Pois como ressalta o cônego em conversa com o barão: “Como o trabalho dos moleques aqui é muito útil, há que fazer com que os negros se reproduzam” (RIBEIRO, 2014, p.124).

Essas reproduções não aconteciam exclusivamente entre negros, mas também entre brancos e negros, principalmente entre os senhores e as suas escravas, tendo em vista os repetidos episódios de abusos sexuais que as mesmas sofriam. E assim, muitas gerações foram formadas por negros vindos das colônias africanas e pela mistura de diferentes raças, resultado dessa miscigenação forçada.

Na narrativa, o leitor acompanha desde antes da chegada dos portugueses, quando os tupinambás viviam sozinhos e em paz, da presença dos espanhóis, holandeses e franceses, até a vinda “dos pretos de várias nações da África”, quando já “não havia mais índios como antes” (p.32). De todas essas raças miscigenadas, nasce o povo brasileiro, que tem suas identidades, história e nacionalidade marcadas, desde a sua gênese, pela mistura, na maioria das vezes, realizada de maneira violenta e desigual. Realidade presente não apenas no seu momento de geração, uma vez que as desigualdades sociais e o preconceito racial irão marcar toda a História do Brasil até a contemporaneidade.

Esses episódios são estruturados numa ordem cronológica não linear, através de um jogo com datas e anos e numa diversidade de representações, na qual os tempos da narrativa mesclam-se entre o pensamento, o que está ocorrendo no exato momento e a regressão para contar um fato ou descrever um personagem citado ou não anteriormente. Dessa maneira, as fronteiras entre o passado e o presente, a fantasia e a realidade são suspensas, retomando as histórias que estão na memória dos personagens, numa representação do fluxo de consciência. Para a composição dessa forma narrativa, mais uma vez, se destaca a presença da rebelde e insubordinada Alminha, que, como o enredo do romance, “não vive no tempo, tudo para ela podendo ser presente, passado e futuro”. Vive “acima desse céu de Amoreiras, onde tudo existe e nada é inacreditável” (RIBEIRO, 2014, p. 103) e não se prende ou obedece à fixação de datas.

E assim, o romance problematiza esses episódios, ao lançar um olhar crítico sobre o país, questionando os poderes instituídos e o uso privativo da História em função dos interesses de grupos sociais. E apresenta uma visão dialógica, aponta para a existência de versões construídas oficialmente e popularmente, evidenciando, desde a epígrafe, que “O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias” (RIBEIRO, 2014, p. 25). Como a epígrafe, o título e o modo como o romance se inicia também reforçam a concepção de que não existe um discurso único sobre o mundo. *Viva o povo brasileiro*, diferente do que poderia se supor, não se trata de um brado, visto a ausência da exclamação, mas antes um contraponto a esta provável aclamação nacionalista. Tal postura é reforçada pela primeira palavra da narrativa: “contudo”. Iniciar o romance com o emprego dessa conjunção adversativa contribui para a construção da ideia de contraste a algo dito anteriormente, cujo preâmbulo indica tratar-se da historiografia oficial. Essa estratégia assinala o tom crítico, satírico e paródico – das decomposições tanatográficas e de estratégias dialógicas da geopoiesia – que o desenrolar da obra apresenta.

Pode-se compreender que esses recursos formais são usados para demonstrar a falta de compromisso da obra com a realidade aludida, mesmo sem deixar de referenciá-la. E assim, evidenciar que a versão contada pela classe dominante não deve ser concebida como verdade única e absoluta, afinal, nem tudo que está registrado nos livros de fato aconteceu, ou ocorreu como está posto, conforme alerta o cego Faustino:

Mas, explicou o cego, a História não é só essa que está nos livros, até porque muitos dos que escrevem livros mentem mais do que os que contam histórias de Trancoso. [...] Desde esse dia [destruição da biblioteca de Alexandria] que se sabe que toda a História é falsa ou meio falsa e cada geração que chega resolve o que aconteceu antes dela e assim a História dos livros é tão inventada quanto a dos jornais, onde se lê cada peto de arrepiar os cabelos. Poucos livros devem ser confiados, assim como poucas pessoas, é a mesma coisa. Além disso, continuou o cego, a História feita por papéis deixa passar tudo aquilo que não se botou no papel e só se bota no papel o que interessa. Alguém que tenha o conhecimento da escrita pega de pena e tinteiro para botar no papel o que não lhe interessa? 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. [...] Por conseguinte, a maior parte da História se oculta na consciência dos homens e por isso a maior parte da História nunca ninguém vai saber, isto para não falar em coisas como Alexandria, que matam a memória (RIBEIRO, 2014, p.506-507).

Dessa forma, mesmo firmado na História do Brasil, esse romance não se constitui um retrato, reconstrução ou correção das narrativas sobre o passado, ou ainda uma tentativa de apresentar

a verdade. Antes o contrário, discute a impossibilidade de existir uma verdade definitiva e evidência que há apenas versões, que são muitas e várias, a depender da intencionalidade de quem as conta. Logo, seria improvável uma reconstituição autêntica e imparcial do vivido

Além da desarticulação da linearidade cronológica, a forma narrativa também contribui para essa representação da realidade de modo crítico. Por meio do discurso indireto livre, na composição do romance, num mesmo episódio – na maioria das vezes, estruturado em um único e longo parágrafo –, são apresentados o ponto de vista do narrador, que emite seu juízo de valor acerca daquilo que relata, e, concomitantemente, a visão das personagens sobre o que se passa. Essas vozes se contrastam, representando crenças, valores e discursos distintos.

Esse movimento fica evidente, por exemplo, no episódio da festa de Santo Antônio, situação em que a baronesa Antônia Vitória anunciaria qual negro ela “presentearia” com a alforria, em cumprimento à promessa feita ao padroeiro. A maneira como o episódio é narrado faz com que o leitor tenha acesso à voz narrativa, que apresenta a realização de uma cerimônia religiosa como um suposto ato de extrema bondade, e, ao mesmo tempo, expõe o que pensa e diz a personagem, que mesmo na tentativa de demonstrar sua faceta caridosa de cristã, evidencia o seu desprezo pelos que busca “salvar pela santa palavra”:

Muito bem, mas já era hora de resolver aquela questão que sua piedade e amor às boas obras lhe impuseram, por penosa que fosse. Que faces tão brancas, meu Deus do céu, que feições tão feias, ali sentados como guaribas num galho de árvore. A baronesa deixou ver como estava sendo resignada, matutou um tempinho e principiou uma caminhada de ida e volta defronte do grupo. Quem aí sabe dizer quais são as três Pessoas da Santíssima Trindade? Vamos, isto mesmo ouvi a Senhora Dona Teolina ensinar a todos repetidas vezes, lendo do devocionário com toda a clareza, são três as Pessoas, é coisa muito simples. Tu, Inácia, que estás a rezar com tanto fervor, sabes responder-me? A Virgem Maria? A Virgem Santa Mãe de Deus, Pessoa da Santíssima Trindade? Mas onde estamos, clama aos céus tanta ignorância, tanta cabeça dura! E tanta preguiça! Pois não está acima da compreensão até mesmo de negros e bugres a grande verdade da Santa Madre Igreja! (RIBEIRO, 2014, p. 149-150).

Na composição desses aspectos formais, o narrador onisciente desempenha um papel fundamental para a confecção do tom irônico e do caráter paródico do texto, exercendo a função de crítica. Após a morte do barão, o que se vê é um cenário de tristeza, todos demonstram “expressões de dor, luto, saudade e desamparo”: Contudo, pela voz sarcástica e denunciativa da narrativa, o leitor toma conhecimento do que, verdadeiramente, pensam e sentem os escravos:

Mas que situação, meu Deus do céu, esta dos pretos de Nhô Barão Perilo Ambrósio de Pirapuama, todo mundo querendo dar risada mas tendo de fazer estas caras compridas de quem perdeu pai, mãe, irmão, as cunhadas mais novas já no ponto e a última quartinha de aguardente. É como se fosse uma festa ao contrário, uma alegria encafifada em posturas melancólicas, uma música tocando somente na cabeça. E, porque essa alegria não podia aparecer de jeito algum, tornou-se parte da festa exagerar nas expressões de dor, luto, saudade e desamparo, quase todos se divertindo como num baile de máscaras (RIBEIRO, 2014, p. 211-212).

Se no enredo da narrativa os escravos não podem dizer o que sentem e precisam fingir, é o narrador que se encarrega de nos revelar o que realmente se passa por trás das máscaras sociais de opressão e silenciamento.

É também por meio do discurso indireto livre que temos conhecimento do que de fato acontece, em contraste com os pensamentos ou as falas dos personagens da classe dominante que são apresentados e propagados no enredo para legitimar suas ações como atos de benevolência e misericórdia. Na ocasião em que Amleto expõe a sua visão sobre o trabalho dos escravos na pesca e retirada de óleo das baleias, o que se relata é um cenário de normalidade:

De qualquer forma, tinham vários mestres e oficiais retalhadores que faziam os cortes principais, enquanto outros aprontavam a banha, coisa não tão difícil, bastava que preparassem tijolos de mais ou menos duas libras, para serem levados à fundição. Este também era trabalho simples, embora complicado pela fumaça, o calor e a falta de cuidado com que os negros às vezes se deixavam queimar por esguichos da banha fervente, principalmente os meninos e meninas, que constituíam a maioria dos trabalhadores da fundição, no serviço de transportar gordura e jogá-la nas caldeiras (RIBEIRO, 2014, p.122).

Pela polifonia da narrativa, a visão dos escravos sobre as condições desse trabalho também é exposta. Dadinha, reunida com outros negros, antes de morrer, transmite seus saberes e história, que todos escutam atentos e respeitosos, pois “Compreenderam então que ia mesmo morrer e se ajeitaram para aprender tudo o que pudessem e não envergonhá-la na hora da despedida, tendo ela feito o seguinte discurso” (RIBEIRO, 2014, p.85):

Meu pai era negro baleneiro, tinha os olhos craros. Meu irmão mais véio-véio morreu de noite no trabalho do óleo da baleia, o tacho derramou ni cima dele, morreu queimado do óleo, morreu ligeiro, porém os negros do trabalho do óleo da baleia quase todos tinha a pele às vezes carne-viva às vezes bolhas e cascões e muitos ficava cegos do azeite que espirrava e dos tachos que derramava, quando as trempes despencava (RIBEIRO, 2014, p.86).

Em consonância com o que propaga Amleto, a visão de Perilo Ambrósio acerca desse mesmo quadro muito difere da apresentada pelo povo. Para o barão, aos seus escravos, na verdade, prestavam um favor: “faziam suas tarefas e recebiam comida, agasalho, teto e remédios, mais do que a maioria deles merecia, pelo muito de dissabores e cuidados que infligiam e pela ingratidão embrutecida, natural em negros” (RIBEIRO, 2014, p.50). Propagando e defendendo suas atitudes como atos de caridade, os senhores, como “bons cristãos”, a única coisa que pediam em troca, por tamanha bondade, era obediência, como reafirma a baronesa Antônia Vitória à sua escrava:

Será que terei de bradar aos céus pela Eternidade que, pela comida que damos, pelo teto que emprestamos, pelas tribulações e vexações que amargamos por conta de tua laia imprestável, por tudo isso só cobro em troca a obediência? A obediência! Não é muito pedi-la a cães e alimárias, mas parece necessitar de compreensão em demasia para a ausência de tino e sentimento dessa raça! Obediência! Obediência que não te passou pela cabeça cheia de borra (RIBEIRO, 2014, p.97).

Percebe-se, dessa maneira, que a voz narrativa do romance não é imparcial diante dos fatos que descreve, antes o contrário, assume um posicionamento a favor dos oprimidos, mesmo sem seguir uma uniformidade rígida, já que se modifica a depender do objetivo da enunciação e do universo do personagem em que o narrador está inserido. Para um leitor desatento, o que o narrador diz – ou oculta – pode parecer corroborar com o que pensa, conta ou faz determinado personagem, mas uma leitura mais crítica da obra mostra que essa oscilação não é uma inconsistência de perspectiva, mas antes uma estratégia discursiva dialógica para reforçar a defesa de um ponto de vista.

Isso se comprova quando do discurso indireto livre, o texto passa para o discurso direto, pois sempre que o narrador empresta a voz para os personagens é revelado o contraste entre o acontecido e a maneira distorcida como os poderosos contam tais ocorrências, buscando, através do discurso, justificar e legitimar suas atitudes perversas. Assim, no momento em que se sucede a troca do sujeito de enunciação, evidencia-se como os eventos podem ser interpretados e modificados de acordo com os interesses de quem os conta. Desse modo, João Ubaldo Ribeiro lança um olhar crítico sobre a sociedade brasileira e as relações de poder do país, pois um discurso sempre recebe crédito e relevância, em detrimento de outro, sempre silenciado ou marginalizado.

O ano da escrita e da publicação de *Viva o povo brasileiro* é 1984, mas o objeto de representação do romance é o passado. O narrador fala a partir do século XX, principalmente, sobre o anterior, retomando-o para problematizar os processos de construção das identidades brasileiras, como vimos. Pensando a escrita tanatográfica a partir desses recortes temporais, pode-se inferir que o romance possibilita uma reflexão sobre a morte por intermédio de dois períodos fundamentais para a formação da sociedade nacional. Nas fases de colonização e independência do Brasil, processos marcados por mortes violentas, as primeiras vítimas foram os índios, que outrora habitantes e donos das terras, com a vinda dos portugueses, se tornaram cada vez mais escassos, como destaca o narrador:

Porque os índios praticamente não existiam mais e os poucos que havia ou se escondiam nos cafundós das matas ou passavam o tempo furtando e mendigando para beber, cair pelas calçadas e exhibir as doenças feias que sua natureza lhes trazia (RIBEIRO, 2014, p.47).

Em seguida, os negros se tornaram o alvo principal da crueldade de outros homens, sendo tratados como animais abatidos segundo a vontade do seu dono. Isso quando a morte não se dava antes da chegada deles ao Brasil, ainda nos navios, nos quais eram trazidos aos montes em condições precárias, ou ainda por exaustação pela força do trabalho escravo.

E como acontece com as escolhas para a composição da geopoésia no romance, apresentar uma escrita tanatográfica contextualizada nesses momentos históricos não é apenas para garantir a verossimilhança à obra, mas também para problematizar o passado violento da sociedade brasileira. Os discursos do trespasse, assim, tornam-se um indicativo das relações sociais no romance, lembrando que, além de biológico, o homem é um ser social, já que o modo como as personagens morrem revelam os conflitos de classes, transformando a morte em um mecanismo de poder.

Exemplos dessa escrita do trespasse no romance são as mortes do caboclo Capiroba, que “foi enforcado de madrugada, olhando as mãos e pulsos amarrados” (p.70), e de sua filha Vu, “enterrada viva de cabeça para baixo, cavando cova bem funda para muito bem enterrar” (p.86), por serem, ambos, “comedores de gente”. Sinique, por sua vez, mesmo tendo comido “um pedacinho de Aquimã, aliás não só um pedacinho, mas quase uma gamela cheia” (p.67), por ser um “holandês superior”, teve uma morte diferente:

Foi levado ao ferreiro, que lhe limou o arganel do nariz; ao barbeiro, que lhe fez curativos e lhe pensou os pequenos ferimentos que são naturais aos bichos brabos de cercado; à casa de uma família, onde lhe deram água esquentada, comida cristã e cama limpa forrada; ao conselho de guerra, que o condenou a ser decentemente fuzilado; a um poste, onde foi manietado, disse umas últimas palavras que ninguém entendeu, recebeu muitos balaços mal colocados e demorou um pouco a morrer (RIBEIRO, 2014, p.70).

Em todas essas mortes, destaca-se a figura do padre, sempre chamado para dizer “umas palavras em língua mágica, pronunciadas com o braço direito levantado” (p.70), “vindo depois do enterramento para tudo abençoar muito bem abençoado” (p.86). Essa cerimônia fúnebre recebem todos os mortos, inclusive os condenados pela igreja ou pelo governo. A presença do eclesiástico é apresentada para as personagens no enredo como demonstração da misericórdia e da bondade cristã, mas, na verdade, constitui-se mais uma demonstração da força e do domínio da fé imposta e dos poderosos, que representam forças de interesses que se fundem na narrativa.

Mas se no romance a tanatografia é construída como uma representação do comportamento dos sujeitos no contexto em que estão inseridos, revelando os seus costumes, a maneira como veem a vida, como enxergam e tratam o outro, pela polifonia em que se baseia a obra, não é só a visão dos opressores que vemos revelada. A morte de Perilo Ambrósio – tão desejada e esperada pelos negros – será, dentro na narrativa, uma confirmação da mesma força da morte, mas agora usada a favor dos oprimidos; será uma voz – dialógica e potente –, que expõe o que os escravos precisavam dizer, mas não podiam, pois eram silenciados pela violência e opressão.

Depois de todas as perversidades que cometeu, de ter sido o responsável pelo assassinato de muitos negros, em alguns casos cometidos com as suas próprias mãos, o barão “teve a maldade castigada”. Privados do acesso às “armas dos brancos”, os escravos, diante da sua condição servil, diferentemente dos seus senhores, quando tiravam a vida de alguém, precisavam fazê-lo clandestinamente, usando seus próprios recursos. Assim procederam Dandão e Budião, que

Tinham uma canastra contendo muitos segredos do destino do povo, muitas defesas e muitas receitas de orações e feitiços. E, por meio dessas orações e feitiços, bem como pela ajuda de outros como eles, conseguiram dar uma certa bebida ao barão, o qual foi estuporando aos poucos, até morrer uma das piores mortes que já se viu na Bahia, contando as pestes (RIBEIRO, 2014, p.508).

O real motivo da morte do barão não poderia ser descoberto, obrigando os autores do crime, apesar de orgulhosos do feito, manterem o ato em sigilo; mais uma vez, privados do discurso –

da palavra, da *grafia* –, não podiam contar a sua própria história. E pelo silêncio da palavra negada, o trepasse – *tanato* – torna-se a representação do clamor de um povo, um grito de desespero e justiça. Budião, então, não se conteve, no leito de morte do seu senhor, foi porta-voz da mensagem:

Não podia falar alto, era obrigado a cochichar, mas tinha certeza de que o barão escutava tudo, estava escutando tudo e estava com medo! Budião retorceu os beiços, esticou a língua, a arreganhou as ventas, fez a careta mais feia que pôde, aproximou-se mais, o barão derretido de pavor.

- Cão dos infernos! - roncou Budião. - Tu vai morrer! Tu vai morrer, Satanás!

O barão estremeceu, fez um esforço inútil para afastar o tronco, quis fechar os olhos e não pôde.

- Tá com medo agora, desgraçado, condenado! Isso é pelas malvadezas que tu fez, pelas línguas que tu cortou, pela morte de Inocêncio, por tua perversidade e por ser quem é. E te conto mais, viu, infeliz, desgraçado, quem te matou foi eu, foi esse nego daqui que te matou! Aaarr, vai morrrreer, vai morreeer! (RIBEIRO, 2014, p. 204)

João Ubaldo Ribeiro trata de todas essas questões num momento de muitas mortes violentas no Brasil, e, por isso, um contexto de luto. Depois de vinte anos sob o regime militar, que deu fim a incontáveis vidas, a esperança dos brasileiros se via comprometida. Isso porque, por muito tempo, a morte foi usada como mecanismo de opressão, numa tentativa de silenciar as vozes que surgiam contra o governo ditador, que reprimia, limitava e subjugava a liberdade e as identidades do povo brasileiro. Diante da censura militar, impedido de tratar das violências do seu presente, o autor volta ao passado, para buscar no já vivido esses mesmos elementos, que também fazem parte da sua realidade contemporânea, que continuava sendo

Um Brasil onde muitos trabalhavam e poucos ganhavam, onde o verdadeiro povo brasileiro, o povo que produzia, o povo que construía, o povo que vivia e criava, não tinha voz nem respeito, onde os poderosos encaravam sua terra apenas como algo a ser pilhado e aproveitado sem nada darem em troca, piratas de seu próprio país (RIBEIRO, 2014, p.476).

Ao problematizar essas questões fundamentais para se entender o Brasil, o romance o faz de modo dialógico, apresenta várias direções e perspectivas, em contraste com o governo da época, que impunha formulações e respostas fechadas, pouco convincentes e de único enfoque. Ao representar e transfigurar literariamente os fatos, o romance *Viva o povo brasileiro* constitui-se um pronunciamento do seu respectivo autor sobre a realidade social, ao passo que ele escreve a partir do seu contexto a respeito de uma determinada conjuntura representada literariamente na obra. Para o autor, seu romance despontou num período “em que o povo brasileiro estava

assumindo a consciência de que o dono aqui é ele” (RIBEIRO, 2011b), já que 1984 corresponde a um momento histórico decisivo para o país, no qual diversos setores da sociedade civil buscavam ampliar seu horizonte de participação política; vivia-se um coletivo desejo de recuperar a identidade nacional comprometida pelo sistema do regime, que vivia seus últimos instantes, posto que a democracia seria reimplantada no ano seguinte.

Deste modo, se o objeto de representação do romance é o passado, o ponto de partida é a realidade da época. Mesmo num Brasil enlutado e saqueado, o escritor constrói na narrativa um discurso tanatográfico que é apresentado como possibilidade de esperança e renovação, um ímpeto transformador, num contexto em que o Brasil começava a despertar para um recomeço. Na obra, a escrita do trespasse vai além da morte como a responsável pelo fim da vida, pois funciona, ao mesmo tempo, como elemento desencadeador de uma nova perspectiva para os personagens, resultando em mudanças sociais importantes dentro do enredo.

É através de uma complexa trama tanatográfica que o português Perilo Ambrósio Goés de Farinha se tornará o Barão de Pirapuama, símbolo da luta pela independência do Brasil. Na narração dos episódios que envolvem a descrição de Perilo Ambrósio – como acontece na caracterização de outras personagens de origem portuguesa –, em tom crítico e irônico, a covardia e a glotonaria são apresentadas como seus traços marcantes. E é justamente se escondendo dos soldados e sendo servido por seus escravos que Perilo fica durante toda a Guerra da Independência, sem travar nenhuma luta. Se os brasileiros fossem os vencedores, como era a sua vontade, diria que lutou bravamente contra os lusitanos. Seu desejo de triunfo para a terra que o acolheu não era por sentir-se filho da pátria ou por amor a ela, “mas porque, expulso de casa, abominado pelos pais e por todos os parentes, sob ameaça de deserção, deliberara adquirir fama de combatente ao lado dos revoltosos” (p.40). Com a vitória dos brasileiros, para simular a sua participação nos combates pela Independência do Brasil, “matou um cativo por nome Inocente e com o sangue desse cativo se lambuzou e fez muitos curativos para dizer que tinha sido ferido na batalha” (p. 507), apresentando-se ao tenente com “o braço esquerdo numa tipoia empapada de sangue, assim como o jaleco e a camisa” (p.42).

Ao ser questionado quanto à sua nacionalidade lusitana, renega-a veemente. Aproveitando-se da situação, Perilo Ambrósio inventa uma narrativa mentirosa não só da luta que nunca travou contra os portugueses – justificando que negro Inocência havia morrido em combate com ele em favor dos brasileiros – como também da sua história:

- *Sim, meu comandante, foi Portugal onde primeiro vi a luz e entre portugueses fui criado, pois que o são meu pai e minha mãe, como hão de ser também os vossos maiores. Mas, se lá vi a luz, cá no Brasil foi que vi a vida e, se falo desta maneira, isto se deve aos que forcejaram desde sempre por meter-me na cabeça, eis que até aos estudos na Corte quiseram enviar-me, não houvera lutado para não formar-me em meio aos inimigos da liberdade e da Independência. Meu pai, sim, muito infelizmente, se alia à causa do opressor e isto me parte o coração, sendo eu brasileiro mais que por presença aqui, senão porque me sinto tão nativo a estas terras quanto as aves e os bosques. Eis por que saí da casa dos meus pais, renunciei à fazenda e ao espólio e vim cá combater até não me restar alento, ainda que de pouca valia seja. E já vínhamos desde a madrugada, sem descanso, para nos juntarmos aos homens do grande mestre-de-campo Coronel Barros Falcão, quando, ao vencermos a travessia do rio, pilhou-nos um magote deles (RIBEIRO, 2014, p.42).*

Maleficamente, com esse falso discurso tanatográfico, o português covarde constrói para si um novo passado e, por conseguinte, um novo futuro. Com o fim da guerra e a vitória dos brasileiros, como recompensa por sua suposta valentia, recebe o reconhecimento da pátria, que lhe dá “patrimônios e fazendas ricas, medalhas e pensões, títulos e concessões, comendas e cargos vitalícios, benesses mais fartas e generosas” (p.49), é declarado herói da Independência e nomeado barão de Pirapuama. Era “o maior entre os senhores” (p.47), ainda que nem ele mesmo acreditasse nisso e precisasse repetir para si e para os outros repetidas vezes:

Sim, era, pensou Perilo Ambrósio. Eu sou um barão, disse mentalmente. Não precisava mais repetir isto do jeito obsessivo de antigamente, querendo convencer-se de uma coisa absurda a que sua própria cabeça resistia, nos primeiros dias depois da confirmação do baronato. Eu sou o Barão de Pirapuama, sou eu (RIBEIRO, 2014, p.47).

Através do discurso que ele mesmo criou e propagou, estava construída a imagem de Perilo Ambrósio como um homem de grandeza de caráter. Era agora um herói, pela autoridade da morte, mas não a dele, mas sim a de um homem que ele mesmo assassinou, com o objetivo claro, certo e perverso de receber tal título e, com isso, realizar a sua ambição de vingança: tomar o patrimônio de sua família, que outrora o rejeitou.

A morte do negro Inocêncio concedeu uma nova vida ao português, e como o nome indica, inocente, o escravo morreu sem sequer dar conta que quando o senhor lhe chamou: “Anda cá, estafermo de fumo, anda! Apura-te, infeliz!” (p.41), era para a morte cruel. Perilo Ambrósio, porém, justifica para si tal ato, legitimando a sua ação como benéfica para a vítima, que, de

alguma maneira, realmente teria, como disse, perdido a vida pela pátria: “Melhor que haja morrido logo e não se pode negar que de um modo ou de outro deu sangue ao Brasil” (p.44).

Como muitos dos seus compatriotas, Perilo Ambrósio alcançou riquezas e poder a partir da subversão da verdade. Ainda que uma farsa completa, “ficou contente em verificar que tudo resultara muito bem até o último pormenor” (p.44) e que o seu discurso era tomado e propagado como a verdade absoluta. Todavia, esse “quadro perfeito” pintado pelo barão corre o risco de ser destruído pelo escravo Feliciano, que presenciou o fato e poderia contar que o negro Inocêncio realmente foi morto durante a guerra, mas de maneira muito diferente da versão que foi contada e difundida. Para garantir que não seria desmascarado, o barão poderia matar o negro, como fez com Inocêncio, e isso até passou pela sua cabeça, mas Feliciano era um escravo jovem, “escolhido para servir [...] pelo porte, pela saúde e pela força que o tornavam um escravo invejado, digno de um barão” (p.46). Perilo Ambrósio precisava manter seu *status*, e ter escravos fortes e saudáveis somava às suas riquezas.

Então, a vilania e a violência de Perilo Ambrósio, mais uma vez se manifesta, numa demonstração de covardia e crueldade, manda cortar a língua do negro, silenciando para sempre a testemunha que poderia ameaçar sua condição de barão e a sua nova vida. Para ele, o escravo era “mais um negro seu entre dezenas e dezenas, uma coisa com a qual podia fazer o que quisesse” (p.46), o que justificaria a sua ação como natural e aceitável. Mudo, Feliciano é impossibilitado de contar a sua versão da história. Privado da palavra da verdade e subjugado ao discurso da mentira, depois do episódio, o escravo enlouquece. Perilo Ambrósio, novamente, aproveita-se da situação para reforçar a sua imagem heroica, criando também uma história para o negro, igualmente falsa como a sua, usando-a como exemplo:

- Não é mudo! - disse, olhando o preto fixamente. – É desleal! Era preto de grande confiança da casa de meu pai e meu próprio, esteve mesmo comigo nos combates de Pirajá e em outras frentes em que combati na guerra da Independência. Ao contrário do outro negro que me acompanhava e que morreu lutando bravamente - não quero repetir uma história que já todos conhecem e que não me traz mérito, pois que apenas cumpri o meu dever de patriota -, ao contrário do outro, este se mostrou um poltrão acobardado. Mas levaria esse comportamento na conta dos defeitos de sua raça, como sempre levo, não fosse que, ao chegar de volta à nossa casa, passou a contar tais e tão desonrosas mentiras que, fora eu um senhor menos benevolente, ele não mais estaria vivo, tamanha a sua desfaçatez, sua vileza, sua torpeza mesmo. Mas, guiado como de costume pela compaixão, castiguei-o apenas na medida de sua falta, a principal entre muitas, da qual o liberei para sempre. Não mentirá mais, deste pecado poderá ser absolvido, à custa embora de me haver obrigado

a vencer a natural repulsa que tenho aos castigos, só os aplicando porque não me deixam outra escolha, não me deixam outra escolha! (RIBEIRO, 2014, p.123-124).

E, mais uma vez, o barão distorce os fatos, para se mostrar como benevolente senhor, mesmo diante dos supostos erros e ingratidão do negro, justificando e legitimando a sua violência como ato de absorção do pecado do escravo, que ele mesmo acusa, julga e condena. Ironicamente, a falha apontada em Feliciano é a de mentir. E por isso, é punido pelo seu senhor, o detentor da palavra, do discurso e do poder, logo, da verdade.

Pela exaustão da repetição de uma narrativa tanatográfica falsa, Perilo Ambrósio conseguiu enganar seus companheiros e também a si. Porém, de longe, no céu, a Alminha acompanhava tudo, observando o barão ser atingido pela glória, alcançada pelo sacrifício da vida, mesmo não sendo a dele:

A almazinha percebeu aquilo e tudo mais da noite com o já costumeiro amor e, sem saber por quê, teve certeza de que seria ela quem um dia animaria a criatura de Perilo Ambrósio, Barão de Pirapuama, herói da Independência, construtor da nação mais bela e forte do mundo, fonte de benquerença, fartura e paz. Pois era o seu destino de glória, iniciado quando habitara o corpo valente do Alferes Brandão Galvão, abatido na defesa da terra e da liberdade, na brisa sem par da Ponta das Baleias (RIBEIRO, 2014, p.103-104).

O prestígio social, as riquezas, as terras e os escravos que adquiriu podem fazer com que Perilo Ambrósio imponha a sua vontade, subjugu e violente todos a sua volta, mas, da Alminha, o barão não poderá escapar, ela tudo vê e sabe, e por isso faz justiça. E assim, responsável por muitas mortes perversas, o fim de Perilo é anunciado. Se pelo discurso – *grafia* – ele alcançou a vida tão desejada, foi pela morte – *tanato* – que a mesma foi destruída e que “teve a maldade castigada”, como vimos.

Como as comunidades não produzem um único modo de enxergar os acontecimentos, os episódios são apresentados na narrativa por meio de várias vozes, mostrando o ponto de vista da elite e a visão de mundo do povo. Desta forma, o romance revela o discurso daqueles que foram silenciados pela historiografia oficial, transformando o objeto enunciativo em sujeito de enunciação. E assim, o discurso polifônico se estabelece pelas vozes representativas dos dois pólos sociais. Os poderosos, cuja maioria são brancos e europeus, que propagam e impõem seus valores, crenças e vontades. Julgam-se os únicos capacitados para comandar e governar o país, buscando fazê-lo a todo custo, usando, para isso, mecanismos para oprimir e subjugar os menos

favorecidos, a fim de garantir que estes não tomem consciência de si e dos seus direitos, o que colocaria em risco a hegemonia desses senhores.

Entre as muitas personagens que defendem tal ponto de vista, está Bonifácio Odulfo, filho de Amleto, que comunga dos preceitos totalitários do pai. Numa discussão com Patrício Macário, ele diz: “[...] é necessário que a elite dirigente tome a si a responsabilidade de organizar o poder. Você não conhece nação forte sem governo forte, nação forte em que o povinho, os desqualificados, tenham voz ativa” (RIBEIRO, 2014, p.555). Em contrapartida, o irmão procura defender o povo e a voz daqueles que, por pertencerem à classe menos favorecida, não é ouvida; e rebate, evidenciando as desigualdades sofridas pela população explorada:

A que diabo de povinho você se refere? Para você, todo mundo é povinho, com exceção dos quatro ou cinco gatos pingados que você julga estarem a sua altura. Que povinho? Todos? Porque são todos, realmente todos os brasileiros, a que você se refere com esse desprezo. Eu não quero dizer que seus benditos privilégios devam ser tomados, fiquem com eles, mas veja que para isso não é necessário escravizar o povo, mantê-lo na miséria, na ignorância e na doença. Não está vendo que não pode haver um país decente, um país forte, como você diz, cujo povo seja de escravos, miseráveis, doentes e famintos? (RIBEIRO, 2014, p.573)

Durante muito tempo, os mais humildes se conformaram com a vida que lhes fora imposta, aceitando calados ou reproduzindo, por gerações, o discurso dos dominantes como verdade absoluta e imutável, como faz o Nego Leléu numa conversa com Maria da Fé:

- Nós somos o povo desta terra, o Povinho. É o que nós somos, o povinho. Então te lembra disto, bota isto bem dentro da cabeça: nós somos o povinho! E povinho não é nada, povinho não é coisa nenhuma, me diz onde é que tu já viu povo ter importância? Ainda mais preto? Olha a realidade, veja a realidade! Esta terra é dos donos, dos senhores, dos ricos, dos poderosos (RIBEIRO, 2014, p.372).

Enquanto durou o silêncio, os que não se submetiam às ordens absolutistas foram alvo de violência contínua e crescente, sendo subjugados, perseguidos e assassinados, definidos como loucos ou reduzidos ao emudecimento pelos mais abastados economicamente, como aconteceu com o escravo Feliciano, além de muitos outros personagens, que também foram torturados ou mortos.

Mesmo diante da violência constante, o povo luta como pode, buscando vencer a opressão. Após muitas batalhas, “o povo, o povinho mesmo, empregados, amas, caixeiros, operários,

lavradores”, “os desqualificados”, a “gente tacanha e limitada”, “os negrinhos e negrinhas”, como se referia a elite aos menos favorecidos, começam a ter consciência dos seus direitos. Nesse processo, a figura de Maria de Fé é determinante, pois, enquanto representante do povo, convoca os seus para um despertar para a luta, que resultaria em mudanças de conjunturas na realidade, mas que se materializariam pela força do discurso. No intento de conscientizar o povo da sua força e encorajar para a busca de direitos e liberdade, veemente defendia: “Mas vai ter justiça. Quem é que trabalha, não é o povo? Não é o povo que sustenta? Então é o povo que vai mandar” (RIBEIRO, 2014, p.373).

E assim, o autor aponta para a força das vozes do povo que começam a despertar, através das diversas identidades brasileiras, para lembrar, como faz Patrício Macário na narrativa, que os verdadeiros heróis são todos, é o povo brasileiro:

Mas gostaria de dizer que não se podia esquecer que eram heróis todos os que suportaram o medo, a doença, a fome, o cansaço, a lama, os piolhos, as moscas, os percevejos, os carrapatos, as mutucas, o frio, a desesperança, a dor, a indiferença, a lama, a injustiça, a mutilação. Eram todos heróis e não nasceram heróis, eram gente do povo, gente como a gente da ilha e da Bahia, que também suportava muitas dessas coisas e mais outras, até piores, sem ir à guerra nem ser chamada de heroica (RIBEIRO, 2014, p.476).

Dessa maneira, o fim do romance apresenta o despertar de um povo que já venceu muitas lutas, mas que ainda enfrentaria muitas batalhas, pois com o passar dos anos, os senhores se tornaram outros, mas que representavam as mesmas forças de interesse. Na última ação do romance, é possível perceber mais uma crítica à sobrevivência e permanência da desigualdade social e da exploração dos menos favorecidos e da vantagem e desonestidade dos mais abastados, que, na narrativa, são apontadas como futuro, porém correspondem à realidade vigente no Brasil.

Por motivo do funeral de Patrício Macário, diante da importância e prestígio do falecido, os habitantes da ilha de Itaparica se mobilizaram para o sepultamento e última homenagem “ao grande general a quem todo mundo queria bem” (p.650). Aproveitando que muita gente estava fora de casa, os ladrões Leucino Batata, Nonô do Candeal e Virgílio Sororoca invadem residências, inclusive a do defunto, à procura de qualquer coisa de valor que pudessem vender.

Da casa de Macário, roubam a canastra, a que, misteriosamente, o general herdou de Maria da Fé. Acreditando que dentro dela haveria objetos valiosos, os bandidos levam-na, já que não

logram êxito ao tentar abri-la no local do furto. A narração desse episódio é cercada por contornos míticos, sem limites da dimensão da fantasia e da realidade. Os ladrões, inexplicavelmente, não conseguem abrir o baú. No entanto, um deles consegue enxergar o que há no seu interior. Mesmo não sendo capaz de explicar com exatidão aos demais o conteúdo, sabe que lá está vendo o futuro:

- Eu estou vendo o futuro!
- Vendo o futuro? O futuro como?
- Não sei, só sei que é o futuro, é uma coisa que tem aqui que mostra que é o futuro.
- Que coisa é essa?
- Não sei dizer, é uma coisa.
- Ora, deixe de querer fazer os outros de besta, você não está vendo futuro nenhum, não está vendo é nada.
- Estou, estou, estou!
- Então diga que bicho vai dar amanhã, que bicho vai dar?
- Não é esse tipo de futuro que eu estou vendo. É como se tivesse aqui uma voz me cochichando para explicar o que tem lá dentro, mas não tem voz nenhuma, porém tem. Menino! (RIBEIRO, 2014, p.653).

O que a voz misteriosa diz não faz sentido para os criminosos, embora lhes surpreenda e assuste. O que se vê pela canastra é ladrão “de terno, de duque, de colete e gravata de seda, alfinetes de brilhantes, botuaduras de péurulas, sapato de corcodilo, água de cheiro no subaco de vinte contos a gota”, que diferentes deles, não entram “nas casas metendo a mão em tudo dos outros” e “nem tocam no dinheiro, tudo tem uns cartãozinho”. Nesse futuro, “o dinheiro não tem nome de dinheiro” (p.653), e os ladrões não falam de dinheiro, apesar da imensa riqueza que possuem:

- Que nome tem o dinheiro?
- Todo tipo de nome. E verba, é dotação, é uma certa quantia, é age, é desage, é numerário, é honorário, é remoneração, é recursos alocado, é propriação de reculso, é comissão, é fis, é contisprestação, é desembolso, é crédito, é transferência, é vestimento, é tanto nome que se eu fosse dizer nunca que acabava hoje e tem mais coisa para ver. Dinheiro mesmo é que ninguém fala, todo mundo tem vergonha de falar que quer dinheiro.
- Vergonha de dinheiro si?
- Grande vergonha! Todo mundo manda o dinheiro para fora e tem tanto acanhamento que, quando alguém conta que eles mandaram o dinheiro para fora, eles ficam acanhados e mandam prender esse dito certo alguém e, se esse dito certo alguém continuar falando no dinheiro que eles malocaram, eles mandam matar esse dito certo alguém! (RIBEIRO, 2014, p.654)

Ainda que o futuro pareça absurdo e incoerente para os ladrões, uma das primeiras perguntas que fazem é:

- Muita gente morta aí?
- Chiii! Tem uma bomba que não deixa a alma do vivente nem sair, torta a alma também. Tá escrito aqui: nada non suferfife a uma prosão telmonucreá, nem as arminhas, as alminhas!
- Botaram a bomba aí?
- Botaram não, tão querendo botar, que é para garantir a paz. Se ninguém se comportar, morre todo mundo, morre até as alminhas no telmonucreá!
- Mas então ninguém morreu ainda, pode morrer mas não morreu.
- Morreu, sim! Tá morrendo! Tem um menino aqui de oito anos que está carregando a irmã de dois anos que um americano deu um tiro sem querer, depois que outros americanos jogaram uma bomba na casa do pai dele sem querer, na hora que os americanos entraram para invadir a terra dele para salvar ele, só que não sobrou ninguém, ficou tudo salvo. Tem gente morrendo também de todo jeito, morrendo muito de fome, cada menino magro que parece uma taquara, tudo os aribus vindo para comer. Muito aribu gordo! (RIBEIRO, 2014, p.654-655)

Apesar de os larápios não terem consciência disso no enredo da obra, uma leitura crítica do discurso tanatográfico enunciado pela canastra, pelo fantástico, indica a realidade, o comportamento do indivíduo no seu contexto e as suas relações sociais, revelando o caráter histórico e denunciativo do texto, que, mesmo escrito em 1984, continua desconfortavelmente atual. Se na obra a morte é sempre apresentada como elemento desencadeador das narrativas, os episódios de trespasse, apresentados no final do romance, mais uma vez, não serão sinônimo de fim, pois é pela voz misteriosa que sai do interior do enigmático baú que o futuro é apresentado. A realidade que o objeto fantástico revela é um Brasil que continua desigual, saqueado e enlutado na defesa da manutenção da exploração de muitos em favor dos interesses de poucos.

A forma como o romance trata dessas temáticas, relacionando-as com a realidade histórica do Brasil, tanto a do contexto no qual se passa a narrativa quanto a do período de produção da obra, nos convida a refletir sobre a nossa contemporaneidade, observando mais criticamente os problemas atuais da sociedade. João Ubaldo Ribeiro, desse modo, ambienta o seu texto no pretérito para problematizar tanto o passado quanto o presente; fala do ontem, mas também do hoje. Isso porque as questões sociais apresentadas no texto, como a distribuição de riquezas e, por consequência, a desigualdade social, apesar de contextualizadas, principalmente, no século XIX, são problemas que afligem o Brasil até os dias de hoje.

De maneira análoga, acontece com o preconceito racial e com o tratamento dispensado aos índios, que, mesmo justificados no contexto da narrativa – tendo em vista que se passa numa época em que o negro era visto apenas como elemento servil e objeto sexual; e o indígena

considerado um selvagem –, são conjunturas que ainda fazem parte da realidade brasileira. Afinal, mesmo no século XXI, o negro continua marginalizado, apesar das mudanças alcançadas com o crescimento dos movimentos pelos seus direitos no Brasil. A abolição extinguiu a escravidão, mas não o preconceito, que persiste nos dias de hoje, muitas vezes, de maneira velada e hipócrita. Entender esses aspectos sociais como um legado da História de violência da formação da sociedade brasileira, desde sua gênese, contribui para analisá-los com maior criticidade e como frutos de um contexto mais amplo.

Quando a Literatura participa e coopera para esse movimento, como faz o romance *Viva o povo brasileiro*, passa a assumir um papel que vai além do estético, do lúdico e do entretenimento. Torna-se um instrumento de denúncia, um agente de transformações sociais. Decerto, não de maneira imediata ou técnica, mas através de mudanças, que aparentemente individuais e simples, podem ser potencializadas quando o leitor, munido dos sentimentos, humanidade e empatia propiciados pelo texto literário, converte-se num sujeito crítico diante do outro e do mundo.

Assim, para os estudos da tanatografia na literatura brasileira, defendemos a concepção de que *Viva o povo brasileiro* está para o século XX, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* está para o século XIX, não só porque as duas obras delineiam um panorama da literatura e da morte em seu tempo e contexto, mas, principalmente, por construírem em seus enredos de ficção e fantasia uma profunda e crítica leitura da história (colonizada) do Brasil. Na primeira, a personagem “alminha” – fantasia – percorre várias etapas e momentos históricos importantes da história do Brasil para trazer uma versão crítica desses elementos. Na segunda, um defunto autor – também da dimensão da fantasia – trilha a história do século XIX de forma tanatográfica. Nessas instâncias personificadas do fantasioso, os autores aproximam-se da realidade, daquela aura de realidade que Antonio Candido destaca. Por essa razão, consideramos que a tradição literária tanatográfica brasileira inaugurada por Machado de Assis em 1881 foi alargada por João Ubaldo Ribeiro em 1984 com o seu mais importante romance, *Viva o povo brasileiro*, o que nos motiva a reconhecer a importância desse livro para a obra de João Ubaldo Ribeiro e para tradição tanatográfica da literatura brasileira.

ATÉ A PRÓXIMA

Nos conduziu até aqui o princípio de crença e defesa da Literatura como transfiguração – pela fantasia – da realidade, não apenas a factual, tangível e histórica, mas a dos pensamentos e sentimentos do autor, do leitor e também dos personagens, que, mesmo estando na dimensão do imaginário, reverberam nas ações e nos comportamentos de ordem prática. Nesse processo de incursão das relações entre realidade e fantasia, os referenciais não aparecem apenas de modo explícito. Por isso, uma análise dos fatores internos e externos que sustentam o texto literário, como buscamos fazer, possibilita a compreensão dos seus elementos histórico-sociais como fruto de um contexto mais amplo, como representação do homem e dos conflitos sociais. E assim, o campo literário pode ser considerado um meio de acesso ao universo real sobre o qual, muitas vezes, lança um olhar crítico.

Esse modo de leitura e análise da matéria literária se potencializa quando fazemos uso das lentes da tanatografia e da geopoesia para realizá-lo: “Momento do trespassse e memento poético que conjugam memória viva e boa morte celebradas numa tanatografia em geopoesia ou numa geopoesia tanatográfica” (SILVA JUNIOR, 2021).

Nessa perspectiva, acreditamos que um estudo do discurso do trespassse e da escrita da terra possibilitam reflexões e questionamentos a respeito da sociedade, envolvendo visões de mundo diversas, entre infinitas possibilidades de leituras e de interpretações, como procuramos ver nos romances sepulcrais ubaldianos: *Sargento Getúlio*, *Vila Real* e *Viva o povo brasileiro*. Nessas obras, o autor problematiza questões sociais e históricas importantes, numa representação do Brasil em contextos de muitas mortes violentas.

O contexto ubaldiano é sempre de luto, mas o discurso tanatográfico que o autor constrói é de potencialidade e transformações. Nos romances analisados, percebemos que o modo de composição tanatográfica das narrativas apresenta a morte como desencadeadora do início do enredo e das suas ações principais. Para além da forma, são os episódios de trespassse e os discursos que se constroem e se difundem sobre eles os responsáveis por provocar mudanças sociais importantes para os personagens, como vimos na ascensão social de Sargento Getúlio, no engajamento de Argemiro e na heroicização de Perilo Ambrósio. E num constructo dialógico, ao passo que a morte é usada pelos mais favorecidos como mecanismo de violência

e silenciamento, também é representada como reveladora da tomada de consciência dos oprimidos de sua força de luta.

Os conteúdos dessas obras podem ser adversos, como morte, violência, desigualdade social e escravidão, mas o tratamento do tema não aponta para a desilusão e inércia, antes o contrário. No enredo das narrativas, mesmo diante da opressão, dos silenciamentos e das muitas mortes, o povo não se cala, não aceita, não obedece e não se sujeita. Se durante toda a vida foi usado como objeto, para defesa e conservação dos interesses e da reputação de seus superiores, mesmo diante da morte iminente, Sargento Getúlio se rebela, e então, encontra consigo mesmo, com a sua própria identidade. Mesmo depois de perder tudo, sua terra, seus mortos e seus bens de memória, o povo de Vila Real foi para a batalha, pois sabia que de qualquer forma não se renderia. Privados da liberdade, de direitos e da vida, experimentando a morte aos poucos todos os dias, os negros usam as armas que têm para também fazerem sofrer aqueles que os oprimem. Pela morte, o povo é abatido, e é também com ela que luta. Pode não vencer a grande batalha da desigualdade e da injustiça, mas também não é vencido como comunidade e como potência de transformação.

A mensagem que a escrita tanatográfica dessas obras faz ecoar, em diálogo com a geopoesia, é a da possibilidade e da necessidade da tomada de consciência, não só no sentido prático e material, mas, principalmente no âmbito do discurso, do acesso à *palavra*. É a linguagem rude e a palavra escassa que fez do menino Getúlio um sargento assassino; é pela palavra negada que os negros são silenciados e marginalizados; é pelo acesso, poder e credibilidade da falsa história que conta que Perilo Ambrósio adquire riquezas e prestígio, fortalecendo um sistema de opressão. Como anunciou a velha a Argemiro: é somente pela *palavra* que o povo vai deixar de ser “sem-nome”. Se é pela *palavra* que o povo negará a *palavra*; é pela morte, isto é, pelos discursos de morte, que o povo deixará de morrer.

A desigualdade, a injustiça e a violência podem negar o direito à *geopalavra*, mas não o direito à morte – que transforma. Privados da *palavra*, os injustiçados morrem aos montes, mas, quando percebem que não é somente pela força da morte que conseguirão abreviar o sofrimento, buscam, pelo discurso, travar e vencer os combates.

De modo mais amplo, podemos refletir sobre a força da literatura, ou seja, da *palavra*, quando consideramos que, pela linguagem, através do fantástico, o mundo real é acessado, representado

e para nós revelado, não como cópia, apenas pela repetição ou verossimilhança, mas como lembrete de vida, mesmo que pelas vias da morte, pelo tanatográfico. Nesse sentido, é lendo um texto literário-ficcional-fantástico que o leitor é despertado para o mundo, para as relações sociais que estabeleceu, para as memórias que foram construídas, por ele e pelo meio, para si, como também para as experiências que sofreu e fez sofrer o outro.

Ainda hoje, conseguimos ver como atuais as situações de desigualdade e marginalidade dos negros e dos índios expostas em *Viva o povo brasileiro* e perceber fortes semelhanças dos ladrões “de terno e gravata de seda” com os políticos e os grandes empresários do nosso país com seus esquemas de corrupção. Podemos, facilmente, encontrar correspondência do povo de *Vila Real*, que sofre sem-teto e sem-terra, com as comunidades dos grandes centros urbanos que são compelidas pela expansão imobiliária travestida de progresso. Em todo o Brasil e não só no nordeste, em toda a história, e não só na época do coronelismo de *Sargento Getúlio*, testemunhamos a opressão, a miséria e a privação que afligem não só o sertanejo, mas também o operário e o assalariado.

Concebida dessa maneira, a literatura poderá ser a *palavra* que conscientiza, mune e liberta para a luta, das batalhas que são travadas na esfera social, com a preocupação e o engajamento com causas das comunidades em que estamos inseridos ou que procuramos defender; e para aquelas que enfrentamos individualmente, no nosso íntimo, no psicológico e sentimental. Essa forma de ler e analisar o texto literário nos enche de esperança e coragem; nos acalenta e nos consola em dias difíceis e diante das situações cruéis, que lemos nos livros e que vemos expostas na nossa realidade. Por essa razão, a fantasia é ferramenta de liberdade, e nela, a literatura ganha camadas profundas, no contexto em que se passa o enredo, como também no de escrita do texto e ainda no que o leitor está inserido, como acontece nos romances sepulcrais de Ubaldo.

Isso confere atualidade à obra, uma vez que, apesar da época de produção, ainda longínqua, é possível perceber aspectos da contemporaneidade tanto do escritor quanto do leitor no texto. E então, podemos inferir que um estudo da tanatografia ubaldiana demonstra o caráter histórico e denunciativo dos romances sepulcrais do autor, pois, mesmo escritos há décadas, tratando de problemas que parecem pertencer àquele tempo, discutem o absurdo e a irracionalidade do nosso tempo, apresentando uma visão crítica das questões sociais que continuam atuais. Dessa forma, na esteira de Machado de Assis, o escritor João Ubaldo Ribeiro vai utilizar-se da escrita de morte para denunciar um sistema de violência social estabelecido historicamente no Brasil.

Por caminhos diferentes, esses defuntos personagens, veredas mortas, Alminhas vão traçando modos de contar e denunciar o presente. Presente vivo captado pelo gênero romance e que movimenta, na tanatografia e na geopoésia, forças discursivas em decomposições biográficas e sociais.

Em *Sargento Getúlio*, como vimos, mesmo depois de morto, o protagonista continua a viver na memória do povo que, discursivamente, materializa a sua vida através das histórias que recorrentemente conta sobre o matador, evidenciando o desejo de explicar o aparente por meio do oculto. Esse recurso composicional também pode ser observado em *Viva o povo brasileiro* nas diversas instâncias que movimentam realidade e fantasia, modos de ser e estar na colônia que, por sua vez, enfrenta um longo período de ditadura – que repete os sistemas vigentes na história. Em *Vila Real*, é pelo fantástico que se revelam e se realizam as possibilidades de vitória e libertação de um povo que por gerações se viu oprimido.

Dessa maneira, os romances tanatográficos constituem-se, também, geonarrativas, pois ao narrar os episódios do trespasse, o fazem sempre enraizados no Brasil, no Nordeste e na Bahia. Essas escolhas formais compõem o modo geopoético do autor de produzir seus romances. Isso porque, como vimos, esse espaço é sempre representado de forma poética, mas também crítica numa narrativa da terra que apresenta a Bahia como local de belezas e riquezas naturais e culturais diversas, mas também conhecido pela desigualdade e violência. O Brasil que a geopoésia dos romances sepulcrais ubaldianos revela é um país marcado, desde a sua gênese, pelo sofrimento de muitos em favor do benefício de poucos. Nele, o índio, o negro e o pobre não têm voz, vez ou oportunidade, mas o privilegiado tem sua hegemonia garantida e preservada a todo custo. E é por seus ideais, direitos e liberdade que o povo resiste, se ele é subjugado no seu próprio país e estado, é ocupando esses espaços que sobrevive.

Como acontece nas lutas travadas pela tanatografia, essa também se dá pelo fantástico, com conflitos que se realizam através do discurso, mas que materializam mudanças importantes no enredo do narrado. É no momento de delírio, sem limites entre alucinação e realidade, que Sargento Getúlio resiste, como homem sertanejo forte e se recusa a se render às forças policiais. Expulso de sua terra, mesmo com a possibilidade de sobrevivência em outros espaços, o povo vai para a morte, para se reapropriar de Vila Real, acreditando na profecia da *palavra*, pois é somente lá que sabe viver e encontra a sua identidade. Maria da Fé, por sua vez, exorta seus

companheiros a lutarem e a resistirem por direito de justiça e de liberdade nas terras, que como a alminha, sofreu, desde a sua gênese, para se tornar brasileira. Nesse movimento, o real se revela pelo fantástico, as ações pelos discursos, os homens pelo meio e a vida pela morte.

O que percebemos nessa composição da tanatografia e da geopoesia nos romances sepulcrais analisados é “a paixão sincera pela vida, capaz de unir técnica e ética, revolução e ternura” (MAÇANEIRO, 1997, p.5). Impactados por essa paixão, o nosso desejo agora é continuar seguindo as jornadas tanatográficas e geopoéticas nas demais obras de João Ubaldo, ampliando as análises realizadas aqui. E mais do que isso, este trabalho também tenciona abrir caminhos para outros estudos na área da tanatografia e da geopoesia, revelando outros textos sepulcrais e muitas outras geonarrativas, no cânone e para além dele. Por essa razão, numa perspectiva dialógica, consideramos esta tese uma obra aberta.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e a Morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- AGUIAR, Katrícia Costa Silva Soares de Souza. *Morte e heroísmo: relações entre Literatura e História em Viva o povo brasileiro, de João Ubaldo Ribeiro*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa, 2016.
- ALVES, Castro. Mocidade e morte. In: *Poesias Completas*. São Paulo: Ediouro, 1900.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro enigma*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ANDRADE, Oswald de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 1990.
- ALMEIDA, Maria Geralda de. A geógrafa: Linguagem geográfica e Literatura (Prefácio). In: PINHEIRO, Robinson Santos. *Geografia e Literatura: diálogo em torno da identidade territorial sul-mato-grossense*. Dourados: Ed. UFGD, 2014.
- ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
- _____. *Quincas Borba*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994
- _____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Klick Editora, 1997.
- AZEVEDO, Álvares de. *Se eu morresse amanhã*. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000040.pdf>. Acesso em: 09 mai. 2019.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993.
- BARRETO, Lima. *O triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Objetiva, 1994.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATELLA, Juva. *Ubaldo: ficção, disfarce e retrato*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2016.
- _____. *Este lado para dentro – ficção, confissão e disfarce em João Ubaldo Ribeiro*. Tese de Doutorado. Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro-PUC- Rio, 2006.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BERND, Zilá; UTÉZA, Francis. *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.

BILAC, Olavo. *Antologia: Poesias*. São Paulo; Martin Claret, 2002.

BLANCHOT, M. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 292-330.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BURKE, Peter. História como memória social. In: _____. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 69-89.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CECCANTINI, João Luís C. T. Brava gente brasileira. In: VÁRIOS AUTORES, *João Ubaldo Ribeiro. Cadernos de Literatura Brasileira*, nº7, 1999, p.109-128.

COSTA, Cláudio Manuel da. *Obras poéticas de Glauceste Satúrnio*. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000040.pdf>. Acesso em: 07 mai. 2019.

COUTINHO, Wilson. *João Ubaldo Ribeiro: um estilo da sedução*. Rio de Janeiro: Relume, 2005.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

CUNHA, Eneida Leal. O imaginário brasileiro: entre a genealogia e a história. In: *Estampas do imaginário: literatura, cultura, história e identidade*. Rio de Janeiro: PUC, 1993.

CUZ e SOUSA. *Poesias completas de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

GONZAGA, Tomás Antonio. *Cartas Chilenas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GERMANO, Idilva Maria Pires. *Alegorias do Brasil: imagens de brasilidade em Triste fim de Policarpo Quaresma e Viva o povo brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Melhores Poemas*. São Paulo: Global Editora. 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HAUSER, Arnold. *História social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HERTZ, Robert. *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*. In: *Sociologie religieuse et folklore*. PUF, 1970.

HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. (Coord.). Introdução. In: *Enciclopédia da morte e da arte de morrer*. Tradução de 100 folhas. Lisboa: Quimera, 2004.

ISER, A. Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Hidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p.956.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. 23 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LUKÁCS, Györg. “A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”. In: _____. *Introdução a uma estética marxista*. Sobre a categoria da particularidade. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.282-298.

_____. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. In: _____. *Arte e sociedade*. Escritos estéticos 1932-1967. Organização, Introdução e Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p. 87-120.

_____. “Marx e o problema da decadência ideológica”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, Apresentação e Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 51-103.

_____. “Narrar ou descrever”. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, Apresentação e Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010b, p. 149-185.

_____. “O romance como epopeia burguesa”. In: _____. *Arte e sociedade*. Escritos estéticos 1932-1967. Organização, Introdução e Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012, p. 193-243.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução de Maria Krauss e Vera Barkow. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, Ana Maria. *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

MAÇANEIRO, Marcial. *Eros e Espiritualidade: desejo e mistério no cotidiano da fé*. Paulus: São Paulo, 1997.

MARETTI, Eduardo. Ciências versus religião na Bahia de João Ubaldo. *O Estado de São Paulo*. 16 nov. 1898. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19891116-35198-nac-0064-cd2-4-t/busca/Ci%C3%A2ncias+versus+religi%C3%A3o+Bahia+Jo%C3%A3o+Ubaldo>. Acesso em: 14 de jun. de 2020.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1992.

MEDEIROS, A. C. M.; SILVA JR, A. R. da. Quando um heterônimo se suicida: tanatografia e alteridade na Educação do estoico, do Barão de Teive. In: *Revista Criação & Crítica*. n. 23, 2019.

MEIRELES, Cecília. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e Vida Severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. São Paulo: HUCITEC, 2009.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: _____ *Poesias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997, p.12.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Povo e dominação. In: VÁRIOS AUTORES, *João Ubaldo Ribeiro. Cadernos de Literatura Brasileira*, nº7, 1999, p.74-90.

PRONZATO, Carlos. “Calabouço- um tiro no coração do Brasil”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZNRxpfUMwQw>. Acesso em: 23 de abr. de 2021.

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 61. ed. São Paulo: Siciliano, 1993.

QUINTANA, Mário. *Mário Quintana: poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo, Martins, 1973.

_____. *São Bernardo*. São Paulo, Círculo do Livro, 1976.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

_____. *Sargento Getúlio*. 4.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

_____. *A Casa dos Budas Ditosos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

_____. *Miséria e grandeza do amor de Benedita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Diário do farol*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. *O Albatroz azul*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *Vila Real*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. Tradição vascaína. In: *Sempre aos domingos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.245-250.

_____. Des venturas de um tradutor. In: *Sempre aos domingos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.227-228.

_____. *Como eu escrevo*. 2º ciclo de conferências. Vozes contemporâneas: a ficção. Academia Brasileira de Letras, 29 abr. 2014. Disponível em: <http://www.academia.org.br/node/20166>. Acesso em: 11 de jun. de 2020.

_____. “João Ubaldo Ribeiro”. Entrevista a Editora Saraiva, 04 fev. 2010a. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Videos/Post/43131>. Acesso em: 11 de jun. de 2020.

_____. “João Ubaldo Ribeiro”. 23ª Feira do Livro de Santa Cruz do Sul. 31 de agosto de 2010b. Disponível em: http://www.encontroscomoprofessor.com.br/livros/sexta_livro_joao_ubaldo.pdf Acessado em 27 de jul. de 2020

_____. “João Ubaldo Ribeiro”. Entrevista concedida ao programa *Roda Viva*, 27 jul. 2012a. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/rodaviva/episodio/joao-ubaldo-ribeiro-no-roda-viva>. Acesso em: 14 de jun. de 2020.

_____. 5º Ciclo de Conferências - A memória reverenciada: Jorge Amado e a invenção do Brasil, 2012b. Disponível em: <http://www.academia.org.br/noticias/abl-homenageia-jorge-amado-em-conferencia-do-ciclo-memoria-reverenciada>. Acesso em: 15 de jun. de 2020.

_____. *Jorge Amado e eu. O Globo*, 12 ago. 2011a. Disponível em: <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/joao-ubaldo-ribeiro/jorge-amado-e-eu.php>. Acesso em: 15 jun. 2020.

_____. “Quem não morre fica velho”. Entrevista a revista *Gente*, em comemoração aos seus setenta anos e do relançamento do romance *Viva o povo brasileiro*, 2011b. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/582/artigo190740-2.htm>. Acesso em: 11 de jun. de 2020.

_____. “João Ubaldo Ribeiro é o grande nome da Flip”. Entrevista concedida a *GloboNews*, 11 jul. 2011c. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2014/07/videos-relembre-carreira-do-escritor-joao-ubaldo-ribeiro.html>. Acesso em: 15 de jun. de 2020.

_____. “Discurso de posse de João Ubaldo Ribeiro na Academia de Letras da Bahia”. 22 nov. 2012d. Disponível em: <https://academiadeletrasdabahia.wordpress.com/2012/12/27/discurso-de-posse-de-joao-ubaldo-ribeiro/>. Acesso em: 15 de jun. de 2020.

_____. Entrevista a Alice Raillard publicada no nº. 484 da revista *La Quinzaine Littéraire* (Paris, abr. 1987) In: VÁRIOS AUTORES. *João Ubaldo Ribeiro. Cadernos de Literatura Brasileira*, nº7. Instituto Moreira Salles, mar. 1999.

_____. “João Ubaldo Ribeiro”. Entrevista concedida ao programa *Entrelinhas*, 22 dez. 2009. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/28201_entrelinhas-joao-ubaldo-ribeiro.html. Acesso em: 18 de jun. de 2020.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.644.

RODRIGUES, J. C. *Tabu da morte*. 2.ed. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006.

_____. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

RISEIRO, Antonio. Viva Ubaldo Brasileiro. In: VÁRIOS AUTORES, *João Ubaldo Ribeiro. Cadernos de Literatura Brasileira*, nº7, 1999, p.91-102.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 11 ed. José Olympio: Rio de Janeiro. 1976.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.75- 97.

SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa (A ficção modernista brasileira). In: _____ *Vale quanto pesa*. Ensaaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 161-174.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, [s.d.].

SCLIAR, Moacyr. Prefácio. In: BERND, Zilá; UTÉZA, Francis. *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras da UFF. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

_____. Tanatografia e decomposições biográficas: discurso da morte na literatura. Estudos literários: limites e interseções. *Revista da ANPOLL*. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. Vol. 1, n. 30, 2011. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/issue/view/12/showToc>. Acesso em: 12 abr. 2020.

_____. Filosofia cínica e estética: ferramentas articuladoras da responsividade literária e princípios crítico-polifônicos em Mikhail Bakhtin”. In: Maria Teresa de Assunção Freitas et. al. (Org.). *A responsividade Bakhtiniana: na educação, na estética e na política*. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2011. v. 1, p. 418-422.

_____. *Quando morre um heterônimo (suicídio, tanatografia e poesia) na prosa das horas do último dia*. Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

_____. Geopoesia da boa morte: a flâneuse Cora Coralina pelas ruas da tanatografia. *Leitura, [S. l.]*, n. 68, p. 368–378, 2021. Disponível em: <https://seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/11268>. Acesso em: 30 out. 2021.

_____; MARQUES, Geórgia da Cunha. *Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino*. ECOS - Estudos Contemporâneos da Subjetividade. vol. 5, n. 2, 2015.

_____; ALMEIDA, Maria Geralda de; ALVES, Elizeth da Costa. Geopoesia e território: a constituição das identidades Kalunga em Mimoso – TO. In: *Revista GeoNordeste*, São Cristóvão, n. 1, p. 93-110, Jan./Jun, 2020.

_____. Geopoesia e literatura de campo centroestina: etnoflâneries por Goiás e Brasília. Artigo/Ensaio final de Estágio Pós-Doutoral. Universidade de São Paulo – USP Programa de Pós-doutorado FFLCH/USP, 2021.

TUAN, Yi Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

VÁRIOS AUTORES. *João Ubaldo Ribeiro. Cadernos de Literatura Brasileira*, nº7. Instituto Moreira Salles, mar. 1999.

VEDDA, Miguel. “Posição teleológica e posição estética: sobre as inter-relações entre trabalho e estética em Lukács”. In: VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel (Org.). *Lukács: estética e ontologia*. São Paulo: Alameda, 2014.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Incidente em Antares*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

VIEIRA, Antônio. *Sermões de Quarta-feira de Cinza*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2016.