

Isabel Noêmia Brandão Moutinho

“um povo feiíssimo, malcheiroso, mal-educado, ruidoso, estólido, preguiçoso, indolente e mentiroso”: a representação satírica do Brasil em *Viva o Povo Brasileiro* (1984) de João Ubaldo Ribeiro

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Bacharelado em
Ciências Sociais da Universidade Federal
Rural de Pernambuco, como requisito
parcial para obtenção do título de
Bacharel em Ciências Sociais

Aprovado em: 13/07/2026

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sherry Morgana Justino de Almeida (Orientadora)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Profa. Dra. Renata Pimentel Teixeira (Avaliadora)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Prof. Dr. Josias Vicente de Paula Junior (Avaliador)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Dedico esse trabalho à memória da minha avó paterna Maria Nazaré de Melo Moutinho. Ela foi a minha primeira escola do riso. “Na casa da vovó tudo pode” estava escrito na plaquinha perto do quarto dela. Todo ano estava pronta para as panfletagens políticas no bairro e com irreverência conseguia os votos de muita gente. Uma comunicadora nata que fazia a família cair na risada. Ela era a maior em misturar erudito e popular, como bem cabe a uma humorista. Senhora dos Mercados era uma comerciante que trabalhava por prazer e era nos mercados aonde me levava a conhecer todo tipo de gente. Agradeço por estar presente em todos os momentos da minha vida e me proporcionar minha personalidade alegre, divertida e brincalhona apesar dos dramas da vida (e por causa deles). Raras vezes eu vi minha avó chorar, mas sempre ela nos fazia sorrir. Obrigada pela sua graça que me manteve viva. O vô Leléu também é em sua homenagem. O bom de um país com tantas possibilidades de existência é que cada um tem o seu Brasil e pode se reconhecer nele. O meu Brasil tem a cara da minha Voré, como costumávamos chamá-la, e sua “irrepreensível memória” (Ribeiro, 1984).

AGRADECIMENTOS

“Sem Exu não se faz nada”. Começo meus agradecimentos pedindo licença a Exu, Senhor da Comunicação e dos Caminhos, que é parte integrante desse trabalho e de todos os outros que devem sempre começar por Ele. Bara ô, Exu. Agradeço a esse Orixá por até aqui ter me dado caminho e discernimento, mas também muito puxão de orelha acompanhado de uma boa gargalhada porque não se pode cochilar! Em seguida, agradeço ao meu Pai Oxaguiã, dono do meu Orí que junto a Xangô me ensinaram como ponderar a paz sem nunca fugir da guerra. E, sustentaram esse Orí em todos os momentos tempestuosos do meu processo universitário. Epá Babá. Kaô Kabecilê.

Descendo do Orun (céu) para o Ayê (terra), início os agradecimentos à minha orientadora, Sherry Almeida. Esse trabalho é resultado de quase toda a graduação participando do projeto de PIBIC orientado por ela. Os caminhos que me abriu tão cedo, sem dúvidas, resultaram em boa parte do meu amadurecimento. Um processo que acompanhou muitos dramas, mas que só por causa deles, foi possível essa graça final. Agradeço o apoio de sempre e, por mais uma vez, topar fazer um país comigo.

Em seguida, agradeço às minhas duas companheiras de vida, de graduação e de alma. Maria Luiza Anselmo e Lilian Glaucia, minhas irmãs que conheci na graduação e nos tornamos um trio inseparável. Agradeço por viver todo esse processo comigo e tornar tudo mais leve e bonito.

Agradecer é uma tarefa muito difícil porque enquanto escrevo penso em quem não poderá faltar, então esse trecho do agradecimento irá para os não citados, mas todos aqueles e aquelas que propiciaram a existência desse trabalho. Talvez, pelo sentido da palavra “trabalho”, direciono o agradecimento aos trabalhadores de todos os setores que possibilitam o funcionamento da universidade.

Agora nomeando, quero fazer menção honrosa a professores queridos que admirei, me inspirei e construí afeto. À Alessandra Uchôa, minha professora de política e que tive o privilégio de me tornar amiga. Ao professor Josias de Paula Jr, que foi e é uma inspiração como intelectual, essencial para o fortalecimento da minha crítica. Agradeço por ter aceitado compor minha banca de projeto e TCC, o

que é mais que uma honra. À Gabriella Bezerra, minha professora no primeiro período que incentivou entrar em um projeto de pesquisa e foi uma grande inspiração crítica. E, à Renata Pimentel, que acompanhou todo meu processo de pesquisa enquanto professora avaliadora nas bancas de PIBIC e está também presente no momento de finalização de TCC, o que foi e é um prazer para mim.

E, encaminhando para o fim dos agradecimentos, agradeço a contribuição riquíssima de João Ubaldo Ribeiro para a literatura brasileira e a compreensão do Brasil sobre si mesmo. Sua obra tornou possível a análise que trago aqui. Agradeço a dedicação em escrever com tanta sagacidade sobre os temas que nos afligem e emprestar sua mente em prol do país.

Por último, mas não menos importante, já que os últimos foram de fato os primeiros: Meus pais Mário Moutinho e Kellita Guimarães. Minha mãe que lutou para que eu escolhesse seguir essa carreira e que desde pequena captou meu interesse pelos livros, agradeço por me ensinar a ler, em duas línguas, e me presentear com livros. Agradeço também por ser a minha primeira leitora quando escrevia livrinhos ainda muito pequena. No mesmo sentido, estendo ao meu pai o agradecimento por sempre me conectar a cultura do meu estado e país, as leituras de literatura de cordel antes de dormir foram essenciais para construir meu amor pelas palavras. E a minha avó materna Eliziana Guimarães pelo apoio essencial do dia a dia.

“Uma piada é a tragédia de ontem. [...] É importante nos países que sofrem porque ela minimiza o drama. Por isso não há humoristas em países certos.” (Chico Anysio, 1998)

RESUMO

O presente trabalho realiza uma análise do romance *Viva o Povo Brasileiro* (1984) do escritor João Ubaldo Ribeiro a fim de mapear as contribuições identitárias possibilitadas pelo uso da linguagem humorística do autor, entre as quais destacam-se a ironia e a paródia. Ademais, busca compreender a relação desses recursos com a própria identidade brasileira. Para tal, a análise parte da contextualização sócio-histórica do romance em um período de abertura política (1984) após o regime ditatorial ocorrido em 1964 no Brasil. E, a partir da própria obra, mapeia os eventos históricos em paralelo à contribuição antropológica de Darcy Ribeiro (1995) e sociológica de Norbert Elias (1939) a fim de entender as particularidades do processo civilizatório brasileiro. Por fim, discute como esse processo que perpassa a importação dos códigos civilizacionais europeus e a adaptação às culturas originárias da terra e, de outros países, contribuiu para a formação de uma cultura de síncope e um *habitus* humorístico.

Palavras-chave: identidade; literatura brasileira; João Ubaldo Ribeiro; humor; *Viva o Povo Brasileiro*.

ABSTRACT

This work aims to analyze the novel *Viva o Povo Brasileiro* (1984) by the writer João Ubaldo Ribeiro in order to map the identity contributions made possible by the author's use of humorous language, particularly irony and parody. Furthermore, it seeks to understand the relationship of these resources with Brazilian identity itself. To this end, the analysis will begin with the socio-historical contextualization of the novel within a period of political opening (1984) following the dictatorial regime of 1964 in Brazil. Using the work itself as a starting point, it will map historical events in parallel with the anthropological contributions of Darcy Ribeiro (1995) and Norbert Elias (1939) in order to understand the particularities of the Brazilian civilizing process. Finally, it will discuss how this process, which involves the importation of European civilizational codes and adaptation to the original cultures of the land (and other countries), contributed to the formation of a culture of syncope and a humorous habitus.

Keywords: Identity; Brazilian literature; humour; military dictatorship.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. Humor e Processo Civilizador: diferenças entre Brasil e Europa	18
2.1 O humor brasileiro e sua relação com a identidade	20
3. <i>Viva o Povo Brasileiro</i> : livro grosso por uma história comprida	26
4. Do Caboco Capiroba à Maria da Fé: da repressão inicial à esperança democrática	33
5. Perilo Ambrósio, Cônego e Henriqueta: a teatralidade política dramática como artifício de poder da elite brasileira	41
6. Nego Leléu: o brasileiro é um bufão?	49
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
8. REFERÊNCIAS	63

1. INTRODUÇÃO

Em *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1965), Mikhail Bakhtin – tomando como objeto de análise a sátira em Rabelais - demonstra como a sociedade europeia, ao longo de quatro séculos de história, compreende e interpreta o cômico. Se “para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade” (Bergson, 1980, p. 14), e se ele é, segundo a teoria freudiana, um “liberador das emoções reprimidas” (Freud apud Saliba, 2002, p. 23) então, o cômico é resultado da organização psicossocial do seu tempo histórico, dessa forma podendo representá-lo. A representação social é possível de ser percebida na obra bakhtiniana ao longo de um processo de ressignificação das funções de representação do cômico desde o grotesco (espelho do *habitus* nobre) até a divinização do riso como forma de condenar o erro e elevar o espírito (ideais da sociedade renascentista). Essa linha temporal da história do riso acompanha a construção processual dos códigos de civilização europeia, sendo um resultado das transformações na psique dessa sociedade.

O Brasil possui uma história diferente, mesmo que derivada, da Idade Média europeia, a qual corresponde diretamente ao seu processo civilizador, algo que o povo brasileiro não experienciou. Na verdade, a colonização das terras de Pindorama foi resultado desse processo europeu, “uma simples projeção dos avanços civilizatórios alcançados pelos europeus, ao saírem da Idade Média” nas palavras de Darcy Ribeiro (Ribeiro, 1995, p. 73), de um mundo cada vez mais desencantado e com a proposta de expandir sua fé como forma de controle em outros lugares, já que no próprio continente os códigos civilizacionais e científicos já haviam transformado o *habitus* do povo. Entretanto, ao chegar à Pindorama, Portugal não encontra uma terra vazia de cultura e é necessário transportar o imaginário europeu de alguma forma. A importação dos costumes ao imaginário nativo inicia-se no período colonial com os “agentes da civilização ocidental e cristã”: os jesuítas. Esse processo que “edificou a sociedade e a cultura brasileira como uma implantação colonial europeia” (Ribeiro, 1995, p. 71, 76) garante uma realidade material avessa a sua tradução em imaginário, que, em dado momento, reúne-se em processos identitários ambíguos e muitas vezes incoerentes.

As incoerências da experiência colonial não acabam com o seu fim, como afirma o sociólogo Maurice Halbwach, “a memória de uma sociedade se estende (sic) até onde atinge a memória dos grupos de que ela se compõe.” (Halbwach, 2011, p. 104). Assim, em 1815, a primeira tentativa de formação de um Estado no Brasil – quando o país deixa de ser colônia para se tornar oficialmente um Reino – trata-se apenas da formalização da presença da família Real Portuguesa no país, o que confere uma particularidade única à sociogênese brasileira: ter um rei importado. Os descendentes desse rei, serão, não ironicamente, os responsáveis pela proclamação da “independência”, constituindo a primeira família imperial brasileira (composta por portugueses integrantes da família Real Portuguesa). Portanto, é por meio de uma separação familiar entre Dom Pedro I, agora Imperador do Brasil, com seu pai Dom João (rei de Portugal que encontrou abrigo no Brasil enquanto fugia de Napoleão) que o Brasil independe-se de Portugal com fins de impedir que o povo o fizesse. Seguindo o padrão de covardias, Marechal Deodoro da Fonseca, principal chefe militar, descontente com os rumos do país, elabora um golpe militar destituindo o Imperador e tornando-se o primeiro presidente do Brasil.

A partir de Deodoro da Fonseca, a herança de golpe militar se repete outras duas vezes: um golpe acaba a República e chama-se Estado Novo (1937), o qual retoma tentativa de unificação do país e é sucedido por uma reeleição democrática do agora antigo ditador do país: Getúlio Vargas. Com o fim do governo Vargas, a experiência “democrática” brasileira durou apenas 10 anos, período da construção de Brasília, quando novamente um golpe militar destituiu o presidente eleito João Goulart e instaurou uma ditadura que durou 20 anos. Um país sem projeto definido que nasce com objetivo único de ser colônia tem a história marcada por um jogo de tentativas e muita violência que implicaram na importação de uma diversidade étnica (de imaginários) interpelada por estigmas. Com isso, a formação do Estado-nação no Brasil nunca logrou sua legitimidade social completa, ou seja, não há na sociogênese brasileira a construção e absorção de códigos civilizatórios, o que confere ao país uma série de poderes paralelos como forma de lidar com as tensões sociopolíticas provocadas ou não pelo Estado (Castro Netto, 2011). O resultado complexo, ambíguo e confuso da experiência colonial brasileira não cabe em uma única narrativa, ele é plural em essência e em conflito. Mas, como seria possível representar o país a partir de uma narrativa de nacionalidade que evidencie as incoerências de forma coexistente e indissociável?

O historiador Elias Thomé Saliba explica que o humor “é a representação humorística da nacionalidade que explora a enorme ambivalência da linguagem, em todas as suas formas, na construção de um discurso alternativo e de outras possíveis narrativas das nacionalidades” (Saliba, 2002, p. 31), porque o humor está dentre suas muitas formas, naquilo que “deveria ser” mas não é, na falha. Mas, mais do que isso, os recursos humorísticos permitem a coexistência de vários discursos em uma mesma narrativa. Nesse sentido, ele “não se transforma ainda completamente em uma ridicularização pura e simples: seu caráter está suficientemente íntegro, [...] os dois polos e as tonalidades triunfantes do nascimento e da renovação aí ressoam” (Bakhtin, 2013, p. 55). O que pode apresentar-se como uma forma de narrar uma identidade, como a brasileira, forjada no simulacro e no conflito sociocultural.

Para fazer a análise da identidade brasileira este trabalho toma, como ponto de referência maior, a obra literária *Viva o Povo Brasileiro*, do escritor João Ubaldo Ribeiro, publicada em 1984, “um livro grosso” (Ribeiro, 2011) que narra a história do Brasil a partir da ilha de Itaparica, o lugar de origem do escritor. A obra se constrói numa perspectiva de conflitar as várias narrativas sobre o mesmo país a partir dos recursos humorísticos presentes no conflito entre as personagens. Publicada em 1984, *Viva o Povo Brasileiro* é uma narrativa que se utiliza de diversos recursos de linguagem humorística para satirizar sobre as tentativas históricas de responder ou impor: quem é o povo brasileiro? A narrativa do romance ubaldiano se constrói ao longo de três séculos de história do Brasil do início do século XIX até final da década de 70, período contemporâneo à escrita do romance; ambientado no místico cotidiano de Itaparica, tem como fio narrativo a incorporação das almas dos ancestrais como forma de conviver cotidianamente com o passado.

O enredo não obedece a uma ordem cronológica, mas passeia junto com as almas, que encarnam e desencarnam, em diversos momentos históricos do Brasil. A linguagem humorística que acompanha todo o romance questiona a sacralização dos papéis sociais que envolvem figuras emblemáticas, apresentando Barões, Cônegos e Senhores de engenho como uma espécie de Dom Quixote falhados. Além disso, cruzam-se moral e valores entre opressores e oprimidos, invertendo os papéis e desconstruindo qualquer possibilidade de uma identidade coesa no jogo de tensões sociopolíticas que acompanham as relações de poder na história do Brasil. Gestado em um período de profunda repressão política, *Viva o Povo Brasileiro*

mostra, a partir do humor, um Brasil onde não há projeto, no qual, nas contradições de sua existência múltipla, tudo se faz possível. Dessa forma, cabe-se questionar: por que a linguagem humorística para representar a identidade brasileira pode ser uma alternativa crítica ao período ditatorial no Brasil e também uma forma de compreender suas complexidades formadoras?

Esta é, então, a proposta deste estudo que, para tanto, além desta introdução, se aprofunda na análise das personagens Caboclo Capiroba, representante dos povos originários na narrativa e da chegada de Portugal ao Brasil com o processo de catequização jesuíta, à luz dos conceitos do antropólogo Georges Balandier (1980) acerca do “teatro trágico” em que “a meta é o drama” para o estabelecimento da ordem (Balandier, 1980, p. 10). Depois, a análise segue com objetivo de compreender o trajeto de reencarnação do Caboclo Capiroba na personagem revolucionária Maria da Fé. Uma mulher negra marisqueira, que parece ter ligação direta com heroínas populares reais, especialmente com a itaparicana Maria Felipa. Para a análise de Dafé, foi utilizado o conceito de “inversão” no jogo da cena política do mesmo antropólogo. A seguir, retornamos à perspectiva de teatro político das personagens do Cônego, Perilo Ambrósio e Henriqueta, como representação da elite brasileira. As respectivas análises têm o intuito de entender a influência cultural da imitação dos costumes dentro do processo civilizador brasileiro. Dessa forma, pretende-se conectar a interpretação desse *habitus* aos conceitos de Norbert Elias (1939) de *sociogênese* e *psicogênese* com os recursos humorísticos europeus do período analisado pelo filósofo Mikhail Bakhtin (2013) em diálogo com a experiência brasileira de civilização a partir do Darcy Ribeiro (1995) e a relação humorística no Brasil com o historiador Elias Thomé Saliba (2002). Por fim, com vistas a entender a identidade brasileira a partir de perspectiva humorística do romance, o estudo analisa a personagem Nego Leléu, avô de Maria da Fé, a partir da figura do bufão e da compreensão do conceito da paródia.

2. Humor e *Processo Civilizador*: diferenças entre Brasil e Europa

A abordagem configuracional de Norbert Elias relaciona a sociedade e o indivíduo a partir de um processo histórico civilizador de construção social e psicológica, o que ele vai denominar *sociogênese* e *psicogênese*. Em *O processo Civilizador* (1939), Elias teoriza a gênese do Estado moderno através do mecanismo de monopólio, uma concentração de poder que tem suas origens nas disputas entre senhores feudais na Europa da Idade Média. Após a centralização em prol da paz, os conflitos não são eliminados, mas aos poucos são ressignificados em formas desmilitarizadas, como debates diplomáticos. Esses outros poderes “autorreguladores” formam uma cadeia de interdependência cada vez maior e sofisticada em sociedade e o poder torna-se uma tentativa de equilíbrio entre as tensões dos grupos.

De modo geral, a direção em que o comportamento e a constituição afetiva das pessoas mudam, quando a estrutura dos relacionamentos humanos é transformada [...] as sociedades com monopólios mais estáveis das forças, que sempre começam encarnadas numa grande corte de príncipes ou reis, são aquelas em que a divisão das funções está mais ou menos avançada, nas quais as cadeias de ações que ligam os indivíduos são mais longas e maior a dependência funcional entre as pessoas. Nelas o indivíduo é protegido principalmente contra ataques súbitos, contra a irrupção de violência física em sua vida. Mas, ao mesmo tempo, é forçado a reprimir em si mesmo qualquer impulso emocional para atacar fisicamente outra pessoa. (Elias *apud* Castro Netto, 2021, p.368).

Concomitante à gênese das interdependências sociais, tem-se a construção de uma nova psique, o que Norbert Elias chama de *psicogênese*. Com a monopolização da violência na figura do Estado, a liberdade de exercer a violência é cerceada, o que exige dos indivíduos o desenvolvimento de um autocontrole, ou seja, sublimação com objetivo de direcionamento da pulsão. As pressões e regras da sociedade externa são internalizadas, tornando-se uma estrutura de personalidade (o *habitus*).

A psicogênese do que constitui o adulto na sociedade civilizada não pode, por isso mesmo, ser compreendida se estudada independentemente da sociogênese de nossa “civilização”. Por efeito de uma “lei sociogenética” básica, o indivíduo, em sua curta história, passa mais uma vez através de alguns dos processos que a sociedade experimentou em sua longa história. (Elias, 1994, p. 15)

A internalização dos ideais civilizados que acompanham o processo de sociogênese e psicogênese da sociedade europeia pode ser representada na forma com que se fazia e enxergava a arte nesse período. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1965), Mikhail Bakhtin constrói um caminho histórico - a partir da interpretação das obras do satírico François Rabelais - de como o grotesco se ressignifica deixando de ser a representação cômica habitual e aos poucos sendo rebaixado na categoria de gêneros cômicos. O grotesco perde seu sentido no social à medida que se complexificam os ideais, até ser completamente absorvido pela literatura renascentista e *a posteriori*, inteiramente abolido em decorrência do avanço da Europa “civilizada”, onde o cômico torna-se uma expressão de intelectualidade, a filosofia do riso. Ainda que a tradição do cômico perdure na Europa, ele perde o sentido clássico, grotesco e popular, que não tem compromisso com essa nova intelectualidade.

Todas as imagens da festa popular estavam a serviço da nova sensação histórica, desde os simples disfarces e mistificações (cujo papel na literatura do Renascimento, em Cervantes por exemplo, é considerável) até as formas carnavalescas mais complexas. Assiste-se a uma mobilização de todas as formas elaboradas ao longo dos séculos: adeuses alegres ao inverno, ao jejum, ao ano velho, à morte, acolhimento alegre da primavera, dos dias de abundância, de matança das reses, das núpcias, do ano-novo, etc., isto é, todas as imagens da alternância e da renovação, do crescimento e da abundância, que resistiram aos séculos. Essas imagens, já carregadas com a sensação do tempo, de um futuro utópico, com as esperanças e aspirações populares, servem agora para exprimir as despedidas alegres feitas pelo conjunto do povo à época agonizante, ao velho poder e à velha verdade (Bakhtin, 2013, p. 78)

Se o grotesco representa o “habitus da nobreza na glotonaria, na embriaguez e na libertinagem”, à medida que o *processo civilizador* avança, ele é ressignificado por alguns como os grobianistas, burguesia protestante, em forma de sátira com função de criticar o costume e espelhá-lo enquanto falha da “baixa materialidade”. E, *a posteriori*, perde-se na incorporação do cômico como filosofia elevada. Dessa forma, o cômico que inicialmente atuava como uma festa do Eu¹ na

¹ Essa expressão está contida no seguinte trecho de *Psicologia das Massas e Análise do Eu* (1921) e o presente trabalho seguirá utilizando o Eu como aplicado pela psicanálise referente ao consciente, em algumas traduções, Ego: “Seria inteiramente concebível que também a separação entre o Ideal do Eu e o Eu não fosse continuamente tolerada e tivesse de retroceder temporariamente. Em todas as renúncias e restrições que são impostas ao Eu, o desrespeito periódico às proibições é a regra, como bem o mostra a instituição das festas, que originariamente não são nada além de excessos

representação popular da nobreza se traduzindo como uma paródia que criticava ao mesmo tempo que introjetava o poder por um breve momento, o tempo da festa - ou seja, que “devora e procria” - (Bahktin, 2013, p. 55) é reinterpretado para servir de condenação ao corpo e elevação do espírito.

Desta forma, o processo sócio-histórico de séculos, no curso do qual o padrão do que é julgado vergonhoso e ofensivo é lentamente elevado, reencena-se em forma abreviada na vida do ser humano individual. Se quiséssemos expressar processos repetitivos desse tipo sob a forma de leis, poderíamos falar, como um paralelo as leis da biogênese, de uma lei fundamental de sociogênese e psicogênese. (Elias, 1994, p. 135)

Portanto, à medida que esse poder autorregulador se intensifica, que é a repressão pulsional, o humor satírico das festas populares começa a se tornar completamente ilegal e “mil anos de riso popular extraoficial foram assim incorporados na literatura do Renascimento”, a fim de representar a nova ideia de sociedade que se esperava: elevada, civilizada e humanista. (Bahktin, 2013, p. 63) O projeto de civilização reprime a manifestação popular dos costumes e os destitui do poder de fazer rir, elevando a risada a uma forma de *capital simbólico*. Assim, o Estado monopoliza a força e também se apossa do poder crítico direcionando a forma correta de realizar a crítica.

2.1 O humor brasileiro e sua relação com a identidade

O processo de *sociogênese* e *psicogênese* da civilização moderna tem particularidades significativas no Brasil e decorre justamente do processo civilizador europeu, como argumenta o antropólogo Darcy Ribeiro:

Em contraste com as etnias tribais que sobreviveram algum tempo a seu lado, a sociedade colonial nascente, bizarra e precária, era e atuava como um rebento ultramarino da civilização européia, em sua versão portuguesa. (sic) Era uma simples projeção dos avanços civilizatórios alcançados pelos europeus, ao saírem da Idade Média,

oferecidos pela lei e que justamente devem a essa libertação o seu caráter alegre. Ixiii As saturnais dos romanos e o nosso atual Carnaval coincidem, nesse aspecto essencial, com as festas dos primitivos, que costumam terminar em excessos de todo tipo, incluindo a transgressão de mandamentos normalmente mais sagrados. Mas o Ideal do Eu contém a soma de todas as restrições às quais o Eu deve submeter-se, e é por isso que o recolhimento do ideal deveria ser uma festa grandiosa para o Eu, que então teria novamente o direito de estar satisfeito consigo mesmo. (Freud, 2025, p. 210)

sobre os remanescentes da formação aborígine precedente e dos negros aliciados na África como força de trabalho escravo. (Ribeiro, 1995, p. 73)

Enquanto no cenário europeu o Estado detém a violência - construindo uma nova psique que reverbera em um *habitus* com as pulsões sublimadas em conflitos não violentos -, no Brasil nunca houve um processo exitoso de “civilização”, na verdade, não há projeto de bem estar social. Com uma origem essencialmente escravocrata, no Brasil “as interdependências não eram mediadas pela simbologia da corte ou pela presença estatal, mas pelo exercício direto das diversas formas de violência física e por uma simbologia que mantenha formas de violência no cotidiano”. (Castro Netto, 2021, p. 370).

Ao contrário do que alega a historiografia oficial, nunca faltou aqui, até excedeu, o apelo à violência pela classe dominante como arma fundamental da construção da história. O que faltou, sempre, foi espaço para movimentos sociais capazes de promover sua reversão. (Ribeiro, 1995, p. 26)

A formação colonial violenta do Brasil não encontra ponto de sublimação quando ele tenta desenvolver um Estado-nação, ao contrário, a criação do Estado é permeada por processos ditatoriais repressivos e extremamente violentos. O excesso de repressão gera um *habitus* que precisa driblar para sobreviver e o alheamento completo da população ao poder do Estado que se estabelece contra o povo e com manuais civilizacionais de violência (Castro Netto, 2021). Tem-se o primeiro golpe militar brasileiro: a proclamação da república estabelece o lema positivista da bandeira “ordem e progresso”. A tentativa de adesão a um lema republicano como o da revolução francesa “liberdade, igualdade e fraternidade” retira do país a nossa “fraternidade”, já que o lema oficial seria: “amor, ordem e progresso”. Logo, não há tendências afetivas, a urgência sempre foi atingir à ordem. O lema da ordem é retomado no momento da ditadura militar. O que antes tinha por princípio os lemas franceses, agora carrega forte influência da organização norte-americana. Como denuncia o romance na apresentação irônica do narrador à história da personagem Stalin José:

Stalin José discursará? Cumprira o que prometeu - subir ao palanque, rasgar a camisa no peito como Napoleão nos seus cem dias, desafiar a que atirem no coração de um trabalhador compatriota

e fazer um improviso denunciando a corrupção das classes dominantes, o vampirismo das multinacionais, o imperialismo norte-americano a violência da ditadura que esmaga o povo brasileiro? Acusará de novo as autoridades presentes e representadas e de novo será enquadrado na Lei de Segurança Nacional e levado em cana para tomar umas bolachas, choque nos ovos, palmatorada na sola dos pés e telefone de mão em concha no pau-de-arara? Não basta que já esteja capenga e meio surdo dessas brincadeiras, além de - fala-se à boca pequena ter de usar calçola de borracha porque depois dos choques não consegue mais controlar a urina? Não basta que em 38, ou se não 39, Getúlio tenha mandado enforcar o pai dele, o velho comunista Teodomiro da Estiva, por um secreta de nome Luiz Marreta, que se gabava de já ter estrangulado mais de dez comunistas usando somente as mãos? E a sobrinha, filha de sua irmã, que foi presa porque estava namorando dentro de uma camionete com um subversivo, estuprada por seis homens e depois jogada morta na praia, com laudo cadavérico oficial atestando morte por afogamento? (Ribeiro, 1984, p. 613)

A partir de uma Ironia Fechada, que “se caracteriza, emocionalmente, por sentimentos de superioridade, liberdade e divertimento”, um “olhar do alto de uma posição de poder” (Muecke, 1995, p. 67) sobre Stalin José, a apresentação choca por distanciar-se da violência que descreve e ao mesmo tempo representa o olhar de alheamento. O narrador, portanto, adere ao discurso de superioridade da elite de maneira quase paródica, numa inversão que visa ironizar a perspectiva das classes dominantes.

Esses recursos encontram sentido na representação humorística da nacionalidade já que os tipos de linguagem cômica que predominam no país formam “seu Estado contra o Estado oficial” (Bakhtin, 2009, p. 76), uma resposta não oficializada às condições sociais do país, mas também uma representação delas. No Brasil, “embarcados num projeto alheio” no qual “nos viabilizamos ao nos afirmar contra aquele projeto oficial” (Ribeiro, 2012, p. 225) impera justamente o humor do simulacro: a paródia, que acompanha recursos de ironia, caricatura e grotesco permanece constantemente como destaque no humor nacional. Ela “se constituiu afinal num dos gêneros mais amplamente utilizados no patrimônio cômico brasileiro.” (Saliba, 2002, p. 97) e, parece representar um traço significativo da própria formação identitária do país, nesse sentido, “a paródia não seria, no fundo, mais uma revelação daquela nossa “incapacidade criativa em copiar”?” (Saliba, 2002, p. 97). O que representa as sucessivas falhas na tentativa de construir identidade e projeto nacional, em todas as esferas da sociedade brasileira. Afinal, “não há humoristas em países certos” (Anysio, 1998), ou em países com o logro da

repressão pulsional civilizatória. O humor revela-se, portanto, como uma forma de mapear o que constitui identitariamente o país, ou nas palavras de Bergson:

Se é certo que o teatro é uma ampliação e simplificação da vida, a comédia poderá nos dar, sobre essa questão particular do nosso tema, mais instrução que a vida real. Talvez até mesmo devêssemos levar mais longe a simplificação, voltando às nossas lembranças mais antigas, e procurando, nos folguedos que divertiram a criança, o primeiro esboço das combinações que fazem o adulto rir. Falamos com muita frequência (sic) dos nossos sentimentos de prazer e dor como se nascessem velhos, como se cada um deles não tivesse história. Sobretudo, quase sempre ignoramos o que há de infantil ainda, por assim dizer, na maioria dos nossos sentimentos alegres. No entanto, quantos prazeres atuais não passariam de lembranças de prazeres passados, se os examinássemos de perto! (Bergson, 1980, p. 35)

O riso tem história, ele só é possível a partir das “lembranças de prazeres passados”, ou, além do prazer: o humor é resultado da “tragédia de ontem” (Anysio, 1998). Nesse sentido, cabe investigar: quais tragédias constituem essa identidade de “inverossímil alegria” (Ribeiro, 2012, p. 17)? Em entrevista à *Veja*, Elias Thomé Saliba traceja uma possível resposta:

— O humor brasileiro é, portanto, reflexo da nossa identidade? — Da nossa falta de identidade. Somos uma sociedade mal costurada, que sempre praticou a exclusão. Brasileiros só se sentem brasileiros em momentos emocionais, rápidos e circunstanciais. O humor funciona como o carnaval e o futebol para o brasileiro ter este momento efêmero e emocional de identidade. A piada é o paradigma do efêmero. Nas últimas décadas, isso se acentuou, visto que as promessas trazidas pela redemocratização do país estancaram na corrupção crônica – institucionalizada pela impunidade –, numa política social remediadora e na tibieza dos partidos e organizações políticas. (Saliba, 2011)

Na observação de Saliba, o humor aparece, portanto, como ponto de encontro identitário na ausência de identidade, ou da identidade forjada na simulação de outra. Nesse sentido, a identidade repousa em um não-lugar, o que confere ao humor brasileiro uma série de estereótipos que riem daquele que é igual, homogêneo, ou “mecânico”, nas palavras de Bergson. Se o “cômico sugere uma certa distância psicologicamente falando, entre o observador divertido e o objeto cômico” (Muecke, 1995, p. 67), o humor revela a nossa distância emocional:

estamos longe da integridade, em quase todos os sentidos da palavra, porque não é possível ser íntegro quando se é constituído por pedaços.

Para além dos seus reconhecidos sentidos originais de *alusão cômica, canto paralelo, imitação irônica* — ou seja, de prática textual referente a uma outra prática textual —, a paródia foi, talvez, a forma privilegiada para representar a vida brasileira. [...] Já no Império ela servia para compor uma certa “dialética da ordem e da desordem”, exprimindo a vasta acomodação geral que dissolvia os extremos ou, pelo menos, ajudava a diluir o significado da lei e da ordem numa sociedade extremamente hierarquizada.⁴¹ [...] Pelo deslocamento, pela inversão ou pela transposição a paródia predominou, tanto na representação cômica dos espaços públicos através do imaginário privado como dos espaços privados através do imaginário público [...]. Esta antítese foi, provavelmente mais do que no período imperial, acentuada na República, dada a rigidez e o formalismo da organização burocrática e do próprio Estado republicano. (Saliba, 2002, p. 96, grifos do autor)

Enquanto o grotesco é ressignificado na Europa à medida que a repressão pulsional do Estado à violência logra uma “civilização”, no Brasil, a permanência da paródia, carnavalização² como destaque, expressa os “contrastes entre [...] a dimensão impessoal [...] nas leis e a dimensão pessoal [...] pelo tratamento familiar da coisa pública” (Saliba, 2002, p.96). Portanto, com intuito de observar essas particularidades da identidade associada às questões de formação do Estado nacional, analisamos as contribuições identitárias no romance *Viva o Povo Brasileiro* (1984) do escritor João Ubaldo Ribeiro, a partir dos recursos humorísticos utilizados pelo escritor na construção das personagens e na interpretação do próprio país. Para tal, seguimos a contextualização sócio-histórica da obra e do escritor e as análises das personagens Maria da Fé, Caboco Capiroba, Nego Leléu, Perilo Ambrósio e o Cônego. Com o objetivo de compreender os costumes brasileiros que reverberam na paródia dos outros, mesmo quando se trata da elite. Nesse sentido, as personagens serão um reflexo dessa identidade que surge de forma paródica, e é, portanto, intrinsecamente humorística, porque “o humor está para o brasileiro assim como o camelo estava para Maomé: *faz parte da vida, portanto é indistinguível.*” (Saliba, 2002, p. 33, grifo do autor), ou seja, representa a própria identidade brasileira forjada na contradição.

² A carnavalização é um conceito criado por Bakhtin para descrever a transposição do espírito e da estética do carnaval para a literatura e a linguagem. Ela subverte a ordem, suspendendo hierarquias e dogmas através do riso, da paródia e do grotesco, promovendo a liberdade e a renovação, conforme Bakhtin (2013).

3. Viva o Povo Brasileiro: livro grosso por uma história comprida

O maior livro de João Ubaldo Ribeiro surge de um desafio a si mesmo, como afirma o sociólogo e crítico literário Antonio Candido: “o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época” (Candido, 2000, p. 20), João Ubaldo Ribeiro pensa em fazer um livro “grosso”. Apesar de seu ponto de partida parecer simples, o processo de produção do romance acompanha um contexto muito específico do Brasil: os últimos momentos do regime civil-militar, sendo 1977, a última data citada no romance. Sobre a construção da obra, Ubaldo disse em entrevista:

Eu tinha publicado um livro chamado Vila Real. Aí, um dos editores de lá, o Pedro Paulo de Sena Madureira, brincou comigo. Disse assim: “Vocês escritores brasileiros só fazem esses livrinhos para a gente ler na ponte aérea. Essas coisas fininhas”. Aí eu disse: “Ah, é?. Você quer um livro grosso? Eu vou fazer um livro grosso para você”. O que começou o Viva o povo brasileiro foi realmente a vontade de fazer um livro grosso. Quando me sentei para escrever, sabia que seria um livro grosso. Aí pensei: para ser um livro grosso, será uma história comprida. Pensei em fazer a história de uma almazinha que fosse reencarnando através dos tempos em Itaparica. (Ribeiro, 2011)

A escolha dessa “história comprida” está completamente relacionada ao contexto ditatorial e à formação intelectual de João Ubaldo Ribeiro, na qual pensar, ou ocultar e estereotipar, o nacional estava em destaque.

Essa época de grande efervescência política e cultural viu surgir a geração Mapa, reunida em torno da revista homônima (três números entre 1957-1958), editada por Gláuber (sic) Rocha, que abalou o meio conservador da Bahia. [...] Esse período marcou profundamente a formação intelectual desses jovens universitários. Três deles – Gláuber (sic) Rocha, João Ubaldo Ribeiro e Caetano Veloso - realizarão obras notáveis no âmbito do cinema, da literatura e da música. Apesar da diversidade de códigos artísticos, pode-se encontrar uma produção, extremamente rica e diversificada, desses artistas, um fundo comum no qual o questionamento da identidade brasileira alia engajamento político e linguagem artística criativa e revolucionária (Olivieri-Godet, 2009, p. 18)

A efervescência à qual Olivieri-Godet se refere trata-se dos projetos do governo Juscelino Kubitschek após a queda do Estado Novo, quando ocorre um momento de ascensão da Bossa Nova com a atuação de João Gilberto. A era de ouro da rádio e o início da construção de Brasília, em especial, o Palácio do

Planalto. Brasília, que, para o antropólogo Georges Balandier “materializa uma nova era” e “mostra os princípios de um empreendimento coletivo”.

A capital federal do Brasil foi edificada em 4 anos. Ela tem a forma de um gigantesco avião pousado perto de um lago igualmente artificial. Ela excede as medidas, em relação ao espaço e ao tempo; dissolvida na imensidão, para ser representativa de um país-continente; na vertical sobre um território vazio e plano, e construída segundo um modernismo de vanguarda, para afirmar a antecipação do futuro. E sempre inacabada a fim de que este tenha sempre lugar. Brasília apresenta o poder em uma "encenação" de Niemeyer: emoldurando uma praça imensa, dedicada aos 3 poderes públicos, erguem-se os palácios do Governo, da Justiça e do Parlamento; ligada a ela, uma vasta esplanada em que se escalonam os Ministérios. O resto compõe os bastidores, sem limites precisos, das máquinas que desempenham as funções indispensáveis - diplomacia, cultura, assuntos econômicos, exército e residências. (Balandier, 1980, p. 11)

Como é possível notar, a construção de Brasília busca comunicar o avanço e materializar os ideais de um momento esperançoso em pensar o Brasil como Estado, ou seja, pensar a identidade. Ademais, esse cenário encontra uma juventude que sucede uma série de pesquisas e publicações, no início do século XX, acerca da identidade nacional brasileira, nas palavras do próprio Ubaldo Ribeiro: “livros indispensáveis de leitura indispensável, como: Os Sertões [de Euclides da Cunha publicado em 1902]; Casagrande e Senzala [de Gilberto Freyre publicado em 1933]; Raízes do Brasil [de Sérgio Buarque de Holanda publicado em 1936] [...] como muitos outros”. (Ribeiro, 2011). O *frenesi* do debate nacional enseja o caminho para o “Cinema Novo” encabeçado por Glauber Rocha, amigo de João Ubaldo Ribeiro desde o curso de direito na Universidade Federal da Bahia. Inclusive, Glauber opina sobre o título do “livro grosso” de Ribeiro, conta o próprio que, quando pensou no romance,

veio o título: Alto lá, meu general, em homenagem ao meu avô, que se chamava Ubaldo Osório e foi o historiador oficial da ilha de Itaparica e um inveterado defensor de suas tradições. Mas quando estive com Glauber Rocha em Portugal e lhe falei do título, ele achou horrível. Daí em diante, fiquei em dúvida devido à sensibilidade que tinha o Glauber, que era meu amigo fraternal. Eu planejei esse livro [...] a partir de um episódio ocorrido com meu avô, e que está levemente preservado na memória familiar: ele era coronel do interior de Itaparica e se rebelou, junto com a população, contra uma determinada obra que a seu ver ia desfigurar a cidadezinha. O

comandante interventor foi lá tomar satisfações e ele o peitou: "Alto lá, meu general!", disse. (Ribeiro, s.d, p. 284)

Em *Viva o Povo Brasileiro*, uma cena muito semelhante à narrada por Ubaldo Ribeiro sobre seu avô aparece quando Maria da Fé, heroína do romance, encontra Patrício Macário, filho de Amleto Ferreira que ascendeu no exército nobre por intermédio da submissão de seu pai.

— Pare de gritar, senhor oficial. — Pare de insultar! — Adeus, senhor oficial. Como é o nome do senhor oficial? — Patrício Macário Nobre dos Reis Ferreira-Dutton, tenente! — Nome horrível. Adeus, senhor oficial. — Um momento! Eu exijo que me sejam dados esclarecimentos! Exijo... (Ribeiro, 1984, p. 403)

A ironia de Dafé na repetição do título garboso e o menosprezo da pessoa de Patrício constrói um diálogo cômico que empodera a guerreira e questiona a nobreza do título. Um pouco antes da ironia, o debate entre os dois tipos de brasileiros, enseja a pergunta de Dafé:

— O que é a Pátria? — Não vou explicar um conceito sublime a uma mulher do povo, um poço de ignorância arrogante, uma bandida vulgar. A Pátria sou eu! — A Pátria é você — disse ela, rindo. — E o povo é você. — Não falava em povo, falava em Pátria! Maria da Fé transformou o riso em sorriso, olhou para ele quase com ternura, gostava do seu jeito bobamente valente, que é que tinha aquele homem? Mas logo modificou a expressão. (Ribeiro, 1984, p. 402)

O recurso irônico aparece com frequência no romance para questionar os oficiais e nesse confronto fica evidente o embate de visões encarnadas nas personagens. A ironia apresentada pela personagem tem o sentido de castigar costume, questionar e rever. Como desenvolve Linda Hutcheon, a ironia não apenas relaciona o dito e o não dito, mas, provoca sentimento, o qual Bergson chama de “temor” do riso, pois “pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades [...] suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. (Bergson, 1980, p. 14) Dessa forma,

:

A ironia também pode deixá-lo com os nervos à flor da pele, irritadiço, ao tentar fixar o sentido com segurança e tentar determinar a motivação. Alguns dizem até que ela consegue minar a certeza em termos mais gerais, existenciais (Booth, 1974: 241; Booth, 1975: 339; Glicksberg, 1969: 245), e, dessa maneira, criar um desconforto profundo. (Hutcheon, 2000, p. 64)

O desconforto profundo a que se refere Hutcheon é a obrigação em rever o próprio discurso; implica reavaliar a memória sob aquela perspectiva que se impõe em um dito sem dizer. Porque

existe uma "carga" afetiva na ironia que não pode ser ignorada e que não pode ser separada de sua política de uso se ela for dar conta da gama de respostas emocionais (de raiva a deleite) e os vários graus de motivação e proximidade (de distanciamento desinteressado a engajamento apaixonado). Às vezes a ironia pode mesmo ser interpretada como uma retirada de afeto; às vezes, entretanto, há um engajamento deliberado de emoção. (Hutcheon, 2000, p. 33)

Essa reação emocional é percebida em Macário, porque a ironia de Dafé o faz questionar sua concepção de identidade brasileira. Dessa forma, a “busca identitária manifesta-se por uma interrogação sobre as raízes históricas da nação brasileira. Uma relação entre o espaço e a memória permite reconstruir o vivido por uma comunidade” (Olivieri-Godet, 2009, p. 33). A reconstrução é conquistada na própria personagem que se apaixona por Maria da Fé, ou seja, a “paixão por “la patria”” expressa por Doris Sommer como um “casamento entre Eros e Pólis”, muda seu Ideal para o amor pelo povo, o que mais adiante, no terreiro de Mãe Rufina, se manifestará no reencontro de almas (de identidade). Sommer explica ainda:

se não houvesse nenhum investimento erótico ou sentimental por parte do Estado, se nossas identidades como sujeitos modernos, definidos sexualmente, não considerassem o Estado como objeto primário e, portanto, como o parceiro do qual depende nossa identidade, o que poderia explicar nossa paixão por “la patria”? É também possível que os próprios romances sejam, eles mesmos, sinédoques do casamento entre Eros e Pólis que estava acontecendo sob o amplo dossel da cultura ocidental?” (Sommer, 2004, p. 50)

Ao mudar o ideal, a identidade de Macário se desassocia da oficialidade estatal ideológica. Dessa forma, ele se afasta de uma memória pública construída para desenvolver uma identidade civil e retorna aos “grupos pré-estatais” (Elias, 1994, p. 85), nesse caso, representados pela comunidade de terreiro. Portanto, “João Ubaldo Ribeiro explora os estereótipos que constituem as imagens de uma identidade estática, baseada em princípios essencialistas” (Olivieri-Godet, 2009, p. 32). Esse tipo de identidade é a que mistura memória coletiva às ideologias nacionalistas. Sobre isso, Ecléa Bosi explica que:

É preciso sempre examinar matizando os laços que unem memória e ideologia; laços que, antes da secularização moderna, amarravam a memória pública à memória individual. Um exemplo talvez ilustre melhor essa hipótese: A burguesia paulista viveu apaixonadamente a chamada Revolução Constitucionalista de 32. Não se pode negar nem a participação efetiva da maioria dos seus membros, nem a memória, coletiva e pessoal, que restou dessa participação. O movimento, como se sabe, foi vencido militarmente pelas tropas federais. São Paulo continuou sob o governo de um interventor nomeado por Getúlio Vargas. Esta, a "verità effettuale della cosa", no dizer de Maquiavel. No entanto, quando um de meus memorialistas recorda o fim da luta, da qual ele participa de corpo e alma como soldado voluntário de primeira hora (pois pertenceu ao 1º batalhão organizado no próprio Instituto do Café), a sua interpretação é, convictamente, a de um vencedor. (Bosi, 2003, p. 22)

Na compreensão de Ecléa Bosi, é possível perceber que a ideologia influencia na criação de um imaginário "de um vencedor", uma espécie de ficcionalização da história vivida pelo sujeito a partir da memória pública do acontecimento histórico. Essa mistura põe em questão a própria percepção de si, preenchendo as lacunas da memória individual com a historiografia oficial e com os estereótipos de patriotismo.

Quer dizer: não é que não haja mais, absolutamente falando, ocasião para alimentar uma memória pública (maio de 68 que o diga ...; e para nós, as passeatas, a campanha das eleições diretas que o digam também); mas, quando essas ocasiões se dão, a memória desses eventos, mesmo quando participados, pode ser cooptada por estereótipos que nascem ou no interior da própria classe (caso da versão da burguesia paulista de 32), ou de instituições dominantes como a escola, a universidade que são instâncias interpretativas da História. (Bosi, 2003, p. 23)

Essas identidades estáticas e estereotipadas são repetidas pelo personagem, por exemplo, quando diz "A Pátria sou eu!" após apresentar-se por seu título de "oficial do Exército Imperial", representante do "poder máximo da Nação" (Ribeiro, 1984, p. 402), logo a Pátria seria o próprio exército e quem ele representa: o império brasileiro. Esse tipo de definição é propriamente, como explica João Ubaldo Ribeiro em *Política: Quem manda, Por que manda, Como manda* (1986), "a maneira de pensar do dominante", evidentemente "uma ideologia conservadora" (Ribeiro, 1986, p. 192), ou seja, uma mistura alienada entre memória individual e memória pública.

Primeiramente o modelo maniqueísta, com que operam as normas sociais em nossa cultura, apreende a realidade a partir de esquemas mentais inconciliáveis e bipolarizados. Eis aí um terreno fértil para a ideologia da seriedade que, colocando-se “acima”, como figuração do espaço do poder, determina o válido, o permitido, o belo, assim como condena e exorciza o que lhe é marginal ou contestador. (Helena *apud* Alavance, 2009, p. 58)

Dessa forma, Patrício Macário representa o Brasil como Pátria homogênea e abstrata, filho de um homem que negou suas origens (ao menos a parte mestiça) “mas era parte daquele povo, talvez não pela carne, mais muito mais fundo, pela alma” (Ribeiro, 1984, p. 499). Dafé, por sua vez, representa a identidade popular afirmada, a neta do “grande Nego Leléu, de irrepreensível memória”. (Ribeiro, 1984, p. 380).

Segundo Olivieri-Godet, é “por meio do “falar indireto” ao que se refere Bakhtin, que o leitor tem acesso às intenções do autor” (Olivieri-Godet, 2009, p. 32). Já que “a ditadura, por índole, não admite contestação” (Ribeiro, 1986, p. 116), o falar indireto pode-se interpretar como “a relação obviamente importante entre o dito e o não dito” (Hutcheon, 2000, p. 63) presente na ironia, ou seja, a ironia de João Ubaldo Ribeiro carrega suas intenções, um recurso que “envolve a atribuição de uma atitude avaliadora, até mesmo julgadora” (Hutcheon, 2000, p. 63). Mas, ainda mais por não conseguir “nunca se desambiguar” (Hutcheon, 2000, p. 30), a ironia do texto permite a coexistência entre as duas identidades como parte do “povo brasileiro”.

Pela escolha de escrever a história do Brasil com os artifícios irônicos, João Ubaldo Ribeiro representa o muito que se tem a dizer e a censura em dizê-lo. Porque, apesar de nascer intelectualmente nos nervos da discussão sobre identidade nacional, os anos de regime que se seguiram, congelaram a expansão teórica por duas décadas. Assim, enquanto “crescia” economicamente, o Brasil sofria com a censura e a estagnação das discussões teóricas sobre a formação social e econômica do país. Dessa forma, autores ficcionais e não-ficcionais tiveram livros censurados, como: Darcy Ribeiro, Jorge Amado, Caio Prado Jr, Franz Fanon (que apesar de não ser brasileiro, possuía uma obra censurada sobre colonização, intitulada *Os Condenados da Terra*, de 1961) e outros (Barros, 2018). Porém, não significa afirmar que não houve produções intelectuais, inclusive de ordem clandestina, tendo em vista que havia circulação de livros proibidos. E,

principalmente, essa produção se volta ainda mais para uma compreensão ensejada pelo momento histórico delicado de perseguição e censura. Um dado significativo para essa existência não-oficial do debate, é justamente a publicação de *O Povo Brasileiro* (1995) do antropólogo Darcy Ribeiro, em 1995, mais ou menos uma década após o fim oficial da ditadura civil-militar. Como expõe o próprio Darcy Ribeiro no prefácio:

Escrever este livro foi o desafio maior que me propus. Ainda é. Há mais de trinta anos eu o escrevo e reescrevo, incansável. O pior é que me frustro quando não o faço, ocupando-me de outras empresas. Nunca pus tanto de mim, jamais me esforcei tanto como nesse empenho, sempre postergado, de concluí-lo. Hoje o retomo pela terceira vez, isto se só conto aquela primeira vez em que o escrevi e completei, e a segunda em que o reescrevi todo, inteiro, esquecendo as inumeráveis retomadas episódicas e inconsequentes. Ultimamente essa angústia se aguçou porque me vi na iminência de morrer sem concluí-lo. Fugi do hospital, aqui para Maricá, para viver e também para escrevê-lo. Se você, hoje, o tem em mãos para ler, em letras de fôrma, é porque afinal venci, fazendo-o existir. (Ribeiro, 2012, p. 11)

Embora publicado anos depois, seu processo de produção se deu durante trinta anos, segundo o próprio antropólogo, e tenta dar conta de compreender a formação do Brasil. De igual forma, *Viva o Povo Brasileiro*, também escrito por um Ribeiro e com um título muito parecido, é uma obra ficcional produzida durante o regime que trata dos mesmos tempos históricos do país, ambientado no universo ficcional do autor, mas com discussões em nível nacional como sugere sua formação intelectual acadêmica, a qual, conforme já dito, insere-o no debate sobre as questões nacionais.

4. Do Caboco Capiroba à Maria da Fé: da repressão inicial à esperança democrática

A urgência de um debate nacional identitário se reúne ao imaginário do filho de Itaparica em uma ideia também já familiar ao escritor, porque foi seu avô Ubaldo Osório Pimentel, o primeiro historiador a registrar a história do povo de Itaparica e também o primeiro a citar a existência da revolucionária Maria Felipa. E, em um momento político de uma certa esperança democrática, o neto João Ubaldo Ribeiro, parece também trazer sua heroína pela democracia: Maria da Fé. O mais interessante é que a dualidade entre ficção e história está tão introjetada na vida do escritor que sua mãe, filha do avô Osório, chamava-se Maria Felipa Pimentel. Sobre a Maria Felipa histórica, Silva e Cardoso apontam:

Maria Felipa desvela uma narrativa que desafia a memória nacional e inscreve, através da memória coletiva, a mulher negra no mito de fundação do Brasil, a Independência do país. A sobrevivência das memórias de moradores apresenta, como destaca Maurice Halbwachs (2003), a comunidade afetiva como estruturante para as heranças rememorativas de um grupo. Nas palavras de Michael Pollak (1989; 1992), são memórias subterrâneas, que sobreviveram à opressão caracterizada pelo silenciamento diante da memória nacional, e em momento histórico de crise emergem para contrapor à narrativa oficial e tornar possível a análise de contradições na perspectiva tradicional. (Silva e Cardoso, 2023, p.48)

Uma representante do processo de independência brasileira que fica em segundo plano na prateleira dos heróis nacionais da história oficial, mas que resiste no imaginário popular. Maria Felipa retoma a memória mesclada na personagem de Maria da Fé, revê os mitos tradicionais e institui novamente uma mulher preta, marisqueira e guerrilheira como personagem central da história do Brasil. Uma rememoração que é ao mesmo tempo da obra de seu avô e da memória coletiva do povo brasileiro, como afirma Dafé:

abaixo o senhor e viva o povo! Viva o povo e viva a liberdade! Deus do céu, quem era aquela estátua de glória, linda no porte e nas palavras, senão a guerreira Maria da Fé, ali brotada por artes incompreensíveis, descasulada das vestes de um capitão

mal-encarado como uma borboleta triunfante de uma lagarta obscura, raiando como o sol no meio da chuva, vinda para desatar o orgulho que apodrecia encarcerado em corações temerosos? Ei-la em carne e osso, não lenda mas verdade em que se podia tocar, não distante mas próxima, não comandando soldados mas um destacamento de seus milicianos — os Milicianos do Povo, de que tanto se ouvia falar e que tão poucos tinham visto! (Ubaldo Ribeiro, 1984, p. 384)

O mito de fundação do povo brasileiro, a partir da figura de Maria da Fé, está escrito nas primeiras páginas do romance, pois a heroína do povo é a reencarnação do Caboclo Capiroba, cujo nome “capiroba” pode ter uma tradução literal no Tupi-Guarani como “Capim amargo”. O Caboclo canibal representa a origem das terras de Pindorama, retratando a violência encarnada na tentativa do processo civilizatório brasileiro marcado “pelo exercício direto das diversas formas de violência física e por uma simbologia que mantenha formas de violência no cotidiano” (Castro Netto, 2021, p.370), tanto na crueza do deglutir para expurgar quanto na brutalidade de sua morte quando capturado pelos portugueses. Como desenvolve Darcy Ribeiro, os indígenas “foram incorporados por essa via à sociedade colonial. Incorporados não para se integrarem nela na qualidade de membros, mas para serem desgastados até a morte” (Ribeiro, 1995, p. 89). Em *Viva o Povo Brasileiro*, após sua morte, incorpora (encarnado) na liberdade de Dafé, encara novamente a repressão do colonizador, mas dessa vez, ele sobreviveu.

Ele se constrói, assim, em franca oposição à versão hegemônica da história, difundindo, no interior do sertão baiano, a “verdadeira” versão da vida da heroína Maria da Fé. Além da preservação e da transmissão da memória ancestral, uma forma de resistência privilegiada pelo romance corresponde à da luta armada em prol da liberdade, encarnada pela “Irmandade do Povo Brasileiro” e por Maria da Fé, verdadeiras alegorias da liberdade. (Olivieri-Godet, 2014, p. 89)

Na disputa de narrativas dentro das diversas perspectivas de Pátria apresentadas no romance, Maria da Fé é “bandida” e “heroína”, mas na *cena do poder*, ela representa o que Georges Balandier conceitua como “inversão”, a “inversão da ordem não é sua derrubada, dela é constitutiva [...]. Ela faz a ordem com a desordem, assim como o sacrifício faz a vida com a morte” (Balandier, 1980, p.41). O que simboliza, nesse contexto histórico do romance, a esperança da retomada democrática na “modificação da condição política de estratos sociais que

antes não eram reconhecidos.” (Netto, 2021, p. 375) a partir de uma compreensão da identidade brasileira, sem negar o passado, mas apossando-se dele. Essa esperança é um dado do momento histórico de publicação do romance que embora carregue bastante crítica à história brasileira, ainda vota confiança na representação popular.³ Sobre a identidade brasileira inscrita da inversão de Dafé, Balandier conceitua:

A ordem e a desordem da sociedade são como o verso e o anverso de uma moeda, indissociáveis. Dois aspectos ligados, dos quais um, à vista do senso comum, aparece como a figura invertida do outro. Esta inversão da ordem não é sua derrubada, dela é constitutiva, ela pode ser utilizada para reforçá-la. Ela faz a ordem com a desordem, assim como o sacrifício faz a vida com a morte, a "lei" com a violência apaziguada pela operação simbólica. (Balandier, 1980, p. 41)

Em um momento de desejo democrático, Dafé é o sonho de liberdade. Ao se despir das roupas “das vestes de um capitão mal encarado” e revelar-se “aquela estátua de glória” (Ribeiro, 1984, p. 383), o ato transgressor de Maria da Fé é também um ato de separar a memória pública oficializada, que é de maneira imagética associada a homens brancos e militares, da memória viva de Leléu encarnada em sua neta revolucionária. Enquanto Leléu precisou vestir “das sobras dos panos dos brancos protetores” (Ribeiro, 1984, p. 126), para sobreviver a um processo complicado de transição para mão de obra livre no país e criar Dafé, ela agora se despiu dela para honrar a sua verdade. Mas, o travestir-se de homem carrega simbolicamente também seu sentido de inversão da ordem, porque

Sua feminilidade é amputada, elas se escabelecem na ambivalência: mulheres representando a metade feminina (e perigosa) da sociedade e chefes identificados aos homens detentores do poder e da autoridade. Certas práticas cerimoniais, determinando a fecundidade e a fertilidade são amplamente difundidas na África Negra, até o Marrocos. Elas têm por característica comum apagar a presença masculina durante a sua realização; as mulheres ocupam o cenário social e todas se conduzem ao inverso das regras que regem sua conduta. (Balandier, 1980, p.42)

³ Outro dado que comprova a esperança de João Ubaldo Ribeiro é a publicação de um manual prático de política em 1986 intitulado *Política: Quem manda, por que manda, como manda*, o qual ele dedica aos “trabalhadores, estudantes, políticos, donas-de-casa e o povo em geral” (Ribeiro, 1986).

Um ato de inversão que carrega uma “operação simbólica” (Balandier, 1980, p. 41) que se baseia na paródia, “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica (Hutcheon, 1985, p.17), recurso muito usado na construção da personagem do avô Leléu, um homem negro que compra sua própria alforria e relaciona-se tanto com os escravizados quanto com os barões, nesse sentido representando o exercício da “função da desordem no próprio seio da ordem (Balandier, 1980, p.23) escravocrata ainda vigente.

Sendo assim, a inversão da heroína constrói uma nova ordem, filha da desordem de Leléu, “já que a máscara permite a renovação, assim como a inversão — especialmente a inversão do alto e do baixo” (Minois, 2003, p. 114), ou seja, a inversão revolucionária de Dafé é propiciada pela confusão bufônica de Nego Leléu. Nesse caso, a “radicalidade do discurso paródico ridiculariza o mito do herói [...] tal qual ele nos é apresentado nos manuais escolares” (Olivieri-Godet, 2009, p. 44) e cria “seu Estado contra o Estado oficial” (Bakhtin, 2013, p. 76) porque o “parodiador [...] sugere novas ideias por meio de um “canto paralelo” – paralelo exatamente porque deslocado da já então gasta ideologia vigente. (Alavarche, 2009, p. 59). A inversão assume uma nova ordem a partir da confusão dos costumes. Nesse caso, a democracia não se fortalece pela ordem, mas pela possibilidade da desordem, nisso está a força que não curva “a cabeça à tirania” (Ribeiro, 1984, p. 383) e a enfrenta com “armas ocultas” (Ribeiro, 1984, p. 606).

A escolha narrativa de João Ubaldo Ribeiro, tanto na polifonia quanto em um tempo não cronológico, carrega uma potência interpretativa de uma identidade que cuja particularidade é ser constituída de partes conflitantes. O autor parte da

imbricação entre sociabilidade e discurso [...] O universo literário de João Ubaldo Ribeiro está em consonância com essa perspectiva. De maneira similar à polifonia da narrativa de sua obra-prima, Viva o povo brasileiro, os contos conferem ao discurso dos representantes das camadas populares do povo brasileiro, vítimas históricas do mecanismo de exclusão dos donos do poder, a legitimidade de serem um dos intérpretes da nação. Uma visão plural da identidade que se contrapõe ao paradigma que alimentou o nacionalismo brasileiro, fundamentado na ideia de construção de uma cultura unívoca. (Olivieri-Godet, 2024, p. 110)

Mesmo em sua “origem” que seria, no imaginário nacional e, em certo nível, internacional⁴, a figura do indígena. Em *Viva o Povo Brasileiro*, o originário já é mestiço “filho de uma índia com um preto fugido que a aldeia acolheu” (Ribeiro, 1984, p.37), o Caboclo Capiroba. O que remonta, até pela data, destacada por Ribeiro no início da história (20 de dezembro de 1647), às origens da demarcação das terras brasileiras enquanto terras de Vera Cruz. Dessa forma, delimita as origens identitárias enquanto “povo brasileiro” já na mistura e não na etnia indígena “pura”. Esse tipo de separação conceitual foi realizado por Darcy Ribeiro em *O povo Brasileiro* (1994), quando define a experiência brasileira como a criação de “um novo gênero humano” e que se consolida em um “Estado uniétnico”. Este Estado, segundo o antropólogo, foi “logrado mediante um esforço deliberado de supressão de toda identidade étnica discrepante e de repressão e opressão de toda tendência virtualmente separatista” (Ribeiro, 2012, p. 20). Sobre esse novo “povo-nação”, Ribeiro, ainda, desenvolve:

Também novo porque se vê a si mesmo e é visto como uma gente nova, um novo gênero humano diferente de quantos existam. Povo novo, ainda, porque é um novo modelo de estruturação societária, que inaugura uma forma singular de organização socioeconômica, fundada num tipo renovado de escravismo e numa servidão continuada ao mercado mundial. Novo, inclusive, pela inverossímil alegria e espantosa vontade de felicidade, num povo tão sacrificado, que alenta e comove a todos os brasileiros. Velho, porém, porque se viabiliza como um proletariado externo. Quer dizer, como um implante ultramarino da expansão europeia que não existe para si mesmo, mas para gerar lucros exportáveis pelo exercício da função de provedor colonial de bens para o mercado mundial, através do desgaste da população que recruta no país ou importa. (Ribeiro, 2012, p. 17)

A geração desse novo povo foi construída “através de lutas cruentas e da sabedoria política de muitas gerações”, que mesmo após a mescla de cultura encontra-se em choque com as hierarquias dos ideais europeus. O que implica dizer

⁴ Sobre isso, Ubaldo Ribeiro escreve em seu livro *Brasileiro em Berlim* (2006): “Uma coisa eu aprendi, nesta minha temporada berlinense: só apareço outra vez na Alemanha depois de freqüentar um curso sobre a Amazônia e ler pelo menos uma bibliografia básica sobre os índios brasileiros. As coisas aqui podem ficar difíceis para brasileiros como eu, que não entendem nada de Amazônia e de índios. Ao serem informados dessa minha ignorância, alguns alemães ficam tão indignados que desistem imediatamente de conversar comigo. Outros, talvez a maioria, se recusam a acreditar em algo tão inaceitável, não ouvem minhas negativas e vão em frente, num diálogo às vezes um pouco esquizofrênico.” (Ribeiro, 2006, p. 95)

que não há uma mistura branda, até porque ao tentar mudar o sentido da existência nas terras de Vera Cruz, o Caboco logo é capturado e morto.

A personagem de Capiroba atravessa uma imposição católica de moral civilizatória, mas, quando consegue fugir, funda sua própria comunidade com leis mais simples, que respondem diretamente a sua necessidade física. Dentre suas práticas culturais, está o canibalismo, ou seja, a alimentação com carne humana, e, em sua preferência, estavam as mais variadas disponíveis entre os brancos. Um dia, enjoado das mesmas carnes, o Caboco experimenta um holandês e, a partir disso, nunca mais quis outra coisa. Contudo, um desses encontros se mostra diferente, porque nele acontece o diálogo.

O holandês abanou as mãos outra vez, meteu o dedo no peito: Zernike, Zernike! - Aquimã, Sinique! - falou o caboco, triunfante, depois de uma pausa para pensar. O holandês aprovou, baixando e levantando a cabeça com toda a força. O caboco riu mais aberto e passou a indicar um e outro ritmadamente. Aquimã, Sinique, Aquimã, Sinique [...] (Ribeiro, 1984, p.55)

A primeira comunicação entre Caboclo Capiroba e o holandês Zernike traz um recurso paródico textual que conta com “a utilização de vocábulos ou expressões de uso corrente na língua falada.” (Saliba, 2002, p. 102) presente a partir do estranhamento da língua estrangeira e sua impossibilidade de repetição fonética, resultando na adaptação de um nome estrangeiro à forma de falar do Caboco. A aproximação cultural é proporcionada, portanto, pela adaptação da linguagem e o estranhamento propicia o contato diferente, fazendo Capiroba se afeiçoar, ainda mais, pelo holandês (para além do apreço por sua carne saborosa), mesmo não desistindo de devorá-lo.

Vu, a filha mais velha do caboclo, ficou contente quando Sinique comeu um pedacinho de Aquimã, aliás não só um pedacinho, mas quase uma gamela cheia de carinha moqueada muito bem moqueadinha, com pirão de aipim. Ela tinha gostado do holandês e duas vezes o caboco a viu querendo fazer com ele o que o caboco fazia com as mulheres. (Ribeiro, 1984, p. 52)

Embora não queira, a paixão repentina de sua filha Vu (nome que é quase uma onomatopeia do movimento do ar, uma rajada de vento) é o sentimento que se torna o verdadeiro motivo para que, aos poucos, a vida do agora Sinique seja

preservada. Assim, o holandês passa a servir sexualmente a Vu, o que resulta em sua gravidez:

a escassez de mão de obra engendrada por tantos combates e conflitos, as viúvas sem arrimo, os homens bons desvalidos de recursos para amansar suas terras, tudo isso fez com que mulheres e filhas do caboclo fossem perdoadas e acolhidas caridosamente como escravas, inclusive Vu, grávida do holandês (Ribeiro, 1984, p. 55)

A necessidade de mão de obra barata é apresentada de forma irônica no advérbio “caridosamente”, que carrega um traço básico da ironia: “estar dizendo ou fazendo alguma coisa, enquanto na realidade transmitem uma mensagem completamente diferente” (Muecke, 1995, p. 52). Porque antes de usar a ironia, o motivo de terem suas vidas poupadas é apresentado pelo narrador com intuito de tornar possível a interpretação da realidade oposta. O motivo de pouparem a vida das mulheres após apanharem o Caboco Capiroba, o qual, por se recusar a viver na “civilização”, é condenado a morte, é garantir a base estrutural que sustenta e permite a condição de “civilizados” aos que lhe capturam.

Depois de algumas décadas, os jesuítas reconheceram que, além de não conseguirem salvar as almas dos índios pelo evidente fracasso da conversão - o que, de resto, não era grave, porque "o despertar da fé é tarefa de Deus", não do missionário (Nóbrega, apud Dourado 1958:44) -, também não salvavam suas vidas. Ao contrário. Era evidente o despovoamento de toda a costa e, vistos os fatos agora, não se pode deixar de reconhecer, também, que os próprios jesuítas foram um dos principais fatores de extermínio. (Ribeiro, 2012, p. 50)

Com o propósito de catequizar e introduzir a moral cristã nos povos nativos do “novo mundo”, os missionários católicos aprenderam o Tupi, uma das línguas nativas, e desenvolveram um sistema sofisticado de tradução que associava as crenças nativas ao imaginário europeu com o intuito de conseguir que as suas sugestões morais fossem aceitas por uma consciência que já estava com um imaginário construído. Como destaca Alfredo Bosi:

Quando escrevia para os nativos [...], o missionário adotava quase sempre o idioma tupi. O trabalho de aculturação linguística é, nesses textos, a marca profunda de uma situação historicamente original. O poeta procura, no interior dos códigos tupis, moldar uma forma poética bastante próxima das medidas trovadorescas em suas

variantes populares ibéricas. [...] As palavras são tupis, [...] tupi é a sintaxe: mas o ritmo do período, com seus acentos e pausas, não é indígena, é português. (Bosi, 1992, p. 64)

A partir do cruzamento estratégico da igreja entre a cultura europeia e as culturas já existentes no que virá a ser o Brasil, nasce uma perspectiva de aculturação pela tradução, o que Alfredo Bosi (1992) denomina “mitologia paralela”.

Bispo e Pai-guacu, quer dizer, pajé maior. Nossa Senhora às vezes aparece sob o nome de Tupansy, mãe de Tupã. O reino de Deus é Tuparetama, terra de Tupã. Igreja, coerentemente é tupãóka, casa de Tupã. Alma é anga, que vale tanto para toda sombra quanto para o espírito dos antepassados. Demônio é anhangá, espírito errante e perigoso. Para a figura bíblico-cristã do anjo Anchieta cunha o vocábulo karaibebê, profeta voador. A nova representação do sagrado assim produzida já não era nem a teologia cristã nem a crença tupi, mas uma terceira esfera simbólica, uma espécie de mitologia paralela que só a situação colonial tornara possível. (Bosi, p. 1992, 65)

Ao associar as imagens de Tupã, Tupansy, Tuparetama, entre outros, ao imaginário cristão, os jesuítas criam uma realidade a partir da coexistência de dois imaginários em tensão. Esse tipo de teatralidade é o que Georges Balandier denomina como um poder conquistado pelas “técnicas dramáticas” (Balandier, 1980, p. 6), ao tomar como exemplo a interpretação de Maquiavel sobre a ditadura de Savonarola.

A religião é empregada para uma transformação política total. Florença é colocada debaixo da realeza do Cristo e o monge inspirado, em “embaixada junto à Virgem”, faz de sua profecia um programa. Ele constrói uma cidade divina, ele já a mostra, sua pregação transforma o imaginário em presença. Savonarola fala e é obedecido. A mecânica empregada para produzir efeitos é a máquina oratória. O poder adquirido é teatral na acepção mais imediata do termo. Nasce de uma voz, no sentido lírico do termo. P. J. Salazar, em um estudo recente, considera que Florença é então submetida a “uma ditadura da voz”. É com este desempenho que o imaginário e a ideologia se tornam ilusões realizadas. (Balandier, 1980, p. 6)

Diferente do exemplo italiano, a pregação que “transforma o imaginário em presença” no Brasil se dá pela incorporação cultural da tradução cristã pelos povos originários. Nesse sentido, encarna-se outro imaginário em um corpo e cultura já existentes.

5. Perilo Ambrósio, Cônego e Henriqueta: a teatralidade política dramática como artifício de poder da elite brasileira

Os recursos de teatralidade dramática descritos por Balandier (Balandier, 1980, p. 5), sobre os quais discorreremos brevemente na análise sobre catequização, são invertidos em *Viva o povo*, por exemplo, na descrição ridicularizada em muitos trechos, da personagem Perilo Ambrósio por sua tentativa de criar uma ilusão sobre si mesmo. O estuprador de Vevé, mãe de Maria da Fé, autointitula-se, de forma soberba porém etimologicamente ignorante, como Barão de Pirapuama. O narrador ironiza o apelido, que teria origem justamente na língua de uma cultura “morta”, pois “Pirapuama queria dizer baleia, na língua dos bugres. Isto não se pode confirmar com a certeza que ele desejara, porque os índios praticamente não existiam mais”. (Ribeiro, 1984, p. 31). Uma *zombaria irônica* (Muecke, 1995, p. 24) que releva o pensamento perverso de Ambrósio, mas também denuncia a apropriação que mata, sendo o termo “bugres” utilizado pelos portugueses para denominar pejorativamente todos os indígenas.

A denominação de bugres dada pelos portugueses aos indígenas do Brasil em geral e a uma tribo de São Paulo em particular talvez exprimisse o horror teológico de cristãos mal saídos da Idade Média ao pecado nefando, por eles associado sempre ao grande, ao máximo de incredulidade ou heresia. (Freyre, 2003, p. 189)

A origem do termo “bugres” é antiga e faz parte do imaginário europeu como referência a um movimento herético do século IX na Bulgária, que visava questionar a ortodoxia da Igreja Católica. Com as alterações sofridas pelo tempo e espaço, o termo começou a ser utilizado para além do viés religioso e passa a referir-se a todos que fogem à moral tradicional europeia, inclusive, remetendo também à

sodomia, termo da época para atos homossexuais. No Brasil, todas as culturas originárias foram encaradas, por suas práticas de “maléficos poderes secretos” e do “retorno dos mortos” (Guisard, 1999, p. 93) como imorais e hereges, o que remeteu diretamente ao antigo apelido “bugres”.

tudo se passa como se o idioma ou língua-apelido não pudesse engendrar relação com a existência senão de forma inapropriada e, por isso mesmo [...] a intervenção colonial enquanto exercício de mediação feito por um idioma alheio que se impõe ao próprio, deve, então [...] significar àquele que se ache a ela sujeito, a garantia de apropriação adequada do mundo e da experiência - possibilidade da qual a razão colonial supunha que até antes de sua epifania, esse sujeito se achasse expropriado -, e a aquisição de uma dívida” (Jesus, 2019, p. 30)

Assim, por meio da linguagem, o imaginário europeu é importado e se instaura implicitamente nas definições que traduzem, destruindo a autonomia dos povos indígenas na compreensão e manutenção de suas culturas de origem. Então, a personagem cria um imaginário linguístico brasileiro, inclusive, na hierarquia, a “mitologia paralela”, conceituada por Alfredo Bosi, escreve um registro da existência daquele imaginário mesmo que de forma descolada. E é a isso que Darcy Ribeiro busca se referir ao pensar uma identidade “uniétnica”, apesar de forjada no conflito e na apropriação. Sua unidade encontra-se nas múltiplas influências de imaginário e em uma coadaptação de todos os grupos, ainda que uns sejam por pura apropriação e controle e outros por imposição violenta. No Brasil não há só um processo de imposição da elite em relação ao povo, mas também uma necessidade de adaptação da própria elite aos costumes e cenário populares, que faz a identidade brasileira flutuar “na ambivalência entre o popular e o oficial, e assim por diante”. (Araújo, 1980, p. 26). A diferença está, obviamente, na hierarquia dessa adesão.

Voltamos aqui à velha ordem colonial escravista, bem delimitada em sua rígida estratificação, transmutada na hierarquia de homens livres teoricamente iguais mas condicionada à estrutura de poder em que sempre uns são mais 'livres' ou mais 'iguais' que outros. Por tudo isso, na experiência brasileira o vocábulo 'público' quase nunca teve acepção política, mas de exibição, em que o 'sair em público', "ir à rua", ganha forte acepção teatral, carnavalizando-se os atos coletivos (inclusive os religiosos) como forma de afirmação e consolidação de papéis sociais. (Araújo, 1980, p.25)

A confusão entre público e privado deriva da necessidade de representação. As camadas mais populares que constituem o Brasil não podem se diferenciar completamente da elite (mesmo que ela também não possa se diferenciar completamente do povo, como conseguiu a elite francesa – a qual se constituiu no passado como a elite do fetiche brasileiro), porque implica ser socialmente desconhecido e excluído de qualquer direito social. Dado esse imbricamento, estar em convívio já é “ao mesmo tempo paródia, pela máscara, pelo disfarce, pela inversão” e essa “máscara permite a renovação, assim como a inversão — especialmente a inversão do alto e do baixo” (Minois, 2003, p. 114) já que “o procedimento paródico é uma das formas de carnavalização” (Alvarce, 2009, p. 60). No caso, a sobrevivência das classes populares por meio da imitação da imitação da elite brasileira, portanto, uma “acepção teatral”. Um artifício de sobrevivência que se torna um *habitus* de sublimação. Talvez, possamos dizer que é uma civilização à brasileira. Mas, os recursos de teatralidade paródica não estão relacionados apenas à sobrevivência das classes populares, a elite brasileira também se desenvolve na imitação de costumes estrangeiros, um “simulacro grotesco” (Ribeiro, 1984, p. 125) que se impõe de maneira tirânica.

As situações e as circunstâncias, não somente a natureza dos regimes, podem contribuir para acentuar a teatralidade política. A América Latina, essencialmente não igualitária e aberta aos efeitos da dominação exterior, produziu - e ainda tem a hipertrofia do poder, de um modo que associa a tragédia, de que sofrem os povos, e o grotesco autocrático, com que os governantes enfeitam sua mediocridade. Alguns escritores latino-americanos, Garcia Marquez, Alejo Carpentier, Roa Bastos, mostram estes heróis de encruzilhada estabelecidos na cena nacional, onde se cruzam seus próprios delírios e o destino doloroso dos que lhes estão submetidos. (Balandier, 1980, p. 9)

Enquanto país latino-americano atravessado pela experiência da violência colonial, o Brasil nasce dos delírios desses heróis inventados pela teatralidade política. Esse processo de imitação do outro, que é muito forte desde o período de formação, existe também em todas as culturas: a necessidade dos artifícios da teatralidade para estabelecer, confundir e inverter a ordem política em uma dinâmica intitulada por Balandier como “o poder em cena”. Segundo Balandier, o exercício da teatralidade política como artifício de dominação e estabelecimento da ordem, “projeta sobre a cena, onde se desenrola o drama lírico, as representações de uma

ordem, onde tudo é harmonia. Produz esta ilusão, e, fazendo-o, a justifica.” (Balandier, 1980, p. 7). Um princípio de dramatização como recurso político que se repete em todas as tentativas civilizacionais brasileiras, tendo por ponto de partida a catequização a partir da tradução. O que ganha também, em certos momentos violentos da história brasileira, “um teatro trágico”, pois “a meta do drama é a morte física ou moral daqueles que o poder acusa em nome da salvaguarda da forma e dos valores supremos da sociedade.” (Balandier, 1980, p. 10) que é exibido de forma grotesca (cômica) em *Viva o Povo Brasileiro*, nas figuras de algumas personagens como Perilo Ambrósio.

A caracterização da personagem Perilo Ambrósio em *Viva o Povo Brasileiro* expõe, a um só tempo, a origem social da violência e o abismo secreto da jubilação sádica do sujeito totalitário. Na interrogação que o romance efetua do processo de formação da nação brasileira, revelando os ardis das elites para legitimar-se no poder, várias cenas evocam a violência, a mentira e a arbitrariedade como expedientes utilizados para construir sua própria versão dos fatos. O contexto totalitário da escravidão, no qual a personagem de Perilo Ambrósio evolui, alicerça o aspecto excessivo de sua caracterização, transformando-o numa personagem emblemática do mal. A figuração da violência é dessa forma vinculada a um modo de representação extrema. (Olivieri-Godet, 2014, p. 118)

Na narrativa de *Viva o Povo Brasileiro*, a intencionalidade do humor é séria, enquanto a dramatização desenvolvida pela oficialidade é invertida em cômica. Nesse sentido, o humor de João Ubaldo Ribeiro inverte “o superior e o inferior” (Bakhtin, 2013, p. 70), trazendo à tona a outra realidade implícita na dinâmica do tragicômico, um outro tipo de leitura para os polos da realidade brasileira. Porque o riso “não se transforma ainda completamente em uma ridicularização pura e simples: seu caráter está suficientemente íntegro, [...] os dois polos e as tonalidades triunfantes do nascimento e da renovação aí ressoam” (Bakhtin, 2013, p. 55). Dessa forma, é possível achar o drama da ordem que gera a necessidade da paródia, da ironia e da sátira, enquanto os mesmos recursos são usados para evidenciar o ridículo na tentativa de impor uma ordem oficial. Como é possível perceber no fragmento a seguir:

Igualmente o pescoço e os ombros endureceram, tal a força da congestão visceral que o apertava em seus guantes de aço, cacotanásia impensável e imerecida para aquele que mais tarde a

História consagraria como o Centauro de Pirajá, herói da Independência e mártir da Economia. Quis porém a Providência, sempre justa ao intervir no humano fado, que tudo se remediasse com a singular coincidência, quiçá desígnio oculto, de se haver dado o passamento na data em que, fazia exatamente cinco anos, se elevara aos céus o grito inolvidável que abriu ao povo brasileiro os caminhos da liberdade. Porque, neste dia 7, uma sexta-feira ventosa e ensombreada, arfou duas vezes com o peito levantando-se da cama e despencou morto, nem sendo necessário atar-lhe um pano perfumado à queixada, pois seu rosto continuou local, um sorriso sardônico esculpido para sempre. Infelizmente, ninguém ficou certo quanto a suas últimas palavras, mas Frei Hilário, que esteve junto a ele até o desenlace, anotou as que — claro milagre, para quem já não falava ou sequer via — ele murmurou na escuridão do quarto, a poucos minutos do final: "Pátria, honradez, luta, abnegação. Haverrei servido bem a Deus e ao Braçíl?" (Ribeiro, 1984, p. 202-203)

O contraste de uma descrição erudita para uma morte decadente e envolta em fezes busca ironizar a construção de uma memória honrosa sobre a vida do Barão como "Centauro de Pirajá, herói da Independência e mártir da Economia" após sua morte. A ironia acompanha um humor de forma "movimento pelo qual rasgou certa boca, encolheu certo queixo, avolumou uma bochecha, parece que conseguiu ir ao extremo da sua careta, iludindo a vigilância moderadora de uma força mais razoável. Rimos então de um rosto que é por si mesmo, por assim dizer, a sua própria caricatura" (Bergson, 1980, p. 17), que é possível acessar com a descrição de uma das doenças do Barão, que mesmo com a fala dificultada por uma "glossite tão avolumada que já não lhe cabia a língua na boca" (Ribeiro, 1984, p. 202), após sua morte, Frei Hilário diz ter proferido as seguintes últimas palavras: "Pátria, honradez, luta, abnegação. Haverrei servido bem a Deus e ao Brasil?".

Assim, em um cruzamento perspicaz de vários recursos humorísticos, Ubaldo reconstrói uma cena do que seria os bastidores da construção de um mito e deixa em aberto a pergunta ao próprio leitor: afinal, o Barão serviu bem?. O grotesco ridiculariza a tentativa de adesão aos códigos civilizacionais europeus por parte da elite brasileira. Esse tipo de recurso é comentado por uma das personagens, mas com a intenção de relacionar ao povo esse "simulacro grotesco".

Ora, a autoria individual é para a grande arte, não para esse simulacro grotesco que hoje se espalha por toda a Nação, cujos dirigentes precisam enxergar que ou tomamos as rédeas agora, neste instante, ou jamais as tomaremos! Mas não, acontecem essas coisas, vem para cá uma tal Missão Francesa a divulgar impropriamente as belas-artes, como se aqui tivéssemos um povo

igual ao francês e não uma súcia de frascalhos, pirangueiros, servos rudíssimos, um povo feiíssimo, malcheiroso, mal-educado, ruidoso, estólido, preguiçoso, indolente e mentiroso, como sabeis muito bem todos, pois se lidamos com ele — *mea culpa*, sabeis muito bem. (Ribeiro, 1984, p. 125)

A fala soberba do Cônego considera que o atraso do povo brasileiro está na incapacidade de replicar o modelo francês, porque são “um povo feiíssimo, malcheiroso, mal-educado, ruidoso, estólido, preguiçoso, indolente e mentiroso”. A fala que se passa no ano de 1827 (Brasil Império), repete-se em 1977 (Ditadura civil-militar) dita por Ioiô Lavínio, mas agora tendo como referência os norte-americanos:

- Sim, mas a América será sempre a América. Você não pode estabelecer termo de comparação entre um país como os Estados Unidos e um país que ele derrotou na guerra. - Mas precisou usar a bomba atômica. - Não precisou, a guerra já estava ganha. A bomba atômica foi mais uma coisa de efeito moral. A bomba atômica teve um efeito principalmente moral. O Japão hoje existe porque os Estados Unidos o recuperaram, através do grande general Mac Arthur, um dos maiores gênios da Humanidade neste século. [...] - O japonês é efetivamente um povo trabalhador, de mentalidade muito diferente da nossa, para ele o trabalho é tudo. Bote na mão de um brasileiro um terreno, bote na mão de um japonês outro igualzinho e você vai ver que, dentro de um ano, o japonês está rico e o brasileiro já vendeu o terreno para tomar cachaça e fazer filhos, esta é que é a realidade. É um problema de formação, de mentalidade. Como disse o general De Gaulle, o Brasil não é um país sério. (Ribeiro, 1984, p. 662)

A falta de seriedade e não adesão de códigos estrangeiros é uma crítica comum às falas nos respectivos momentos do país onde se anseia por um projeto nacional. A ironia sucinta está na própria realidade do discurso: o projeto nacional depende de modelos internacionais ou de referências igualmente externas. Nesse caso, o defeito seria a incapacidade de replicar. Mas, no romance, é possível perceber que o grotesco não está no simulacro popular. Na verdade, a fala representa nada mais do que um espelhamento da incapacidade da própria elite em imitá-lo nessas terras. O que, ironicamente, talvez possa ser interpretado como uma das principais qualidades do povo brasileiro. E, também, o que constitui quase todos os grupos que compõem o Brasil: o simulacro. Há quem diga quem imita melhor, mas a verdade é que todos o fazem.

Um verdadeiro inferno, aquilo cansa! Que calor! E depois veio a dúvida sobre se o pintor aceitaria fazer o retrato dela. Sim, ainda mais essa, havia ainda essa! Todas queriam um retrato pintado por ele, absolutamente todas, meu Deus do céu! Que esforço, que minueto de influências, que tolerância para com a boca mole da Condessa da Penha só porque era amiga de Jean-Louis Gaillard e o hospedava. Mas ainda estava para nascer obstáculo que Teresa Henriqueta não vencesse e o pintor finalmente marcara a primeira sessão, para a qual ela tão penosamente se preparava, assistida pelo desjeito de uma negra bronca. Como tudo neste país é difícil, meu Deus do céu! Que calor! Que calor! Já vestida, olhou-se no espelho, achou-se bonita, sentiu-se um pouco melhor. Talvez os ombros estivessem um tanto lustrosos, talvez o busto também, quem sabe um pouquinho de pó não resolveria esse problema? Era o maldito calor, que deixava as pessoas luzidias como se tivessem sido enceradas. (Ribeiro, 1984, p. 523)

Como expressa na fala incomoda de Henriqueta, há uma necessidade da própria elite em se adaptar também ao convívio com as outras pessoas. No Brasil não há só um processo de influência, de imposição da elite em relação ao povo, mas também há uma necessidade de adaptação da própria elite aos costumes populares. Esse tipo de cruzo pode ser percebido nos conflitos da existência de Capiroba e depois da apropriação do Barão de uma terminologia indígena, desde antes do Brasil Império, o início do processo de formação de uma “alma brasileira” é baseado no conflito de imaginários com hierarquia, mas que formula uma existência paralela e encruzilhada. Apesar da hierarquia, o ponto que une a identidade brasileira parece ser o da imitação, ou nas palavras do historiador Elias Thomé Saliba, nossa “incapacidade criativa de copiar” (Saliba, 2002, p. 97), portanto, uma identidade paródica.

No romance apresentam-se basicamente dois polos dessas representações identitárias, de um lado tem-se as pessoas que surgem da mistura violenta e da tentativa de sobrevivência: negros, pobres, “caboclos” e do outro, elites descendentes de europeus fugidos da guerra que, para construir uma vida em uma terra tropical e converter os povos, precisam adaptar seu imaginário, língua e cultura.

atuar produtivamente sobre uma natureza diversa da europeia e da africana, em condições climáticas também distintas, preenchendo os requisitos necessários à sobrevivência nos trópicos. Essa herança técnico-cultural em que se assentava a adaptação ecológica dos brasileiros era essencialmente a mesma de todas as tribos agrícolas

da floresta tropical. Tinha, porém, muitas peculiaridades que a faziam reconhecível como de origem tupi. (Ribeiro, 1995, p. 116)

Afinal, “a verdade é que a clara definição do ano em quatro estações distintas é civilizada e civilizadora. As nações como o Brasil, em que praticamente só existe inverno e verão [...] parecem fadadas ao atraso” (Ribeiro, 1984, p. 467). Por conta da realidade brasileira e das condições climáticas, reproduzir completamente os padrões de vida do norte global apresenta-se como o maior empecilho. Na ironização sucinta de Ribeiro quando escreve o clima como condição para civilização, demonstra o absurdo quando a insatisfação pessoal consegue culpabilizar até algo sobre o qual não se tem controle (uma localização geográfica), enquanto que no território já haviam tecnologias de preservação e manutenção da terra desenvolvidas pelos povos originários (Ribeiro, 1995).

As personagens analisadas, até então, parecem se posicionar em polos diferentes no conflito entre as narrativas sobre Brasil: o popular e o erudito. Entretanto, como pôde ser percebido, é a confusão entre os setores da sociedade brasileira que cria aquilo que se chamará de “Brasil”, logo, a sua identidade. Nesse sentido, a fim de unir os polos na compreensão dessa mistura conflituosa incontornável que se entende por Brasil, cabe a análise da personagem Nego Leléu, avô da revolucionária e afilhado dos barões.

6. Nego Leléu: o brasileiro é um bufão?

A personagem de Leléu aparece como a própria encarnação da graça, descrito pelo narrador como um homem-menino que chega “serelepe, lépido e fagueiro”, Leléu costuma não levar nada muito a sério, nem mesmo as religiões que o circundam (de herança africana e cristã), afinal “no Brasil é precisamente o rigorismo do rito que se afrouxa e se humaniza” (Holanda, 1995, p. 149). Trata-se de uma personagem central em toda a obra que descende, convive e antecede quase todos os ciclos das outras personagens. Avô de Dafé, a heroína da milícia do povo, demonstra as incoerências e ambiguidades de uma identidade forjada na resistência.

Quem é aquele que lá vem lá longe, todo serelepe, lépido e fagueiro? Ora se não é Nego Leléu muito bem fatiotado, chapeirão de couro mole, burjaca toda catita, pantalonas mais que galhardas, gravata tipo plastrão, alcobaça repolhada, camisa de batista fino, ceroulas do melhor algodãozinho, um par de chapins lustrosos pendurado nos dedos, embotadeiras com ligas de cadarço jogadas no ombro — e as piores intenções! Herege que só o Cão, que vinha fazer com cara de anjo na festa do santo, viajando légua e meia, desde a praia do Duro, a praia de Cachaprego, a praia de Berlinque, tantas e tantas outras praias pelas beiras da ilha abaixo? E assim tão bem-posto, tão garboso e belo, cheio de donaires, carregando na mão os sapatos para que não se molhassem nem se sujassem na caminhada — borzeguins da cidade da Bahia feitos de encomenda, grande novidade, um diferente para cada pé, não é coisa de chineleiro! Quem visse assim sua marcha altiva e sua roupa airosa podia pensar que era um negreiro preto muito rico, ali chegado para negociar a flor das cabildas, um sultão de Ceuta, um grande rei embaixador, uma entidade da riqueza e da elegância. (Ribeiro, 1984, p. 126)

Leléu, que não acredita em quase nada, faz proveito do título religioso de apadrinhado e se veste “das sobras dos panos dos brancos protetores” (Ribeiro, 1984, p. 126). De forma paródica, a narrativa expõe as ambiguidades da religiosidade cristã e “expõe a tensão entre imitação de um modelo e afirmação de uma diferença étnica e cultural” (Olivieri-Godet, 2009, p. 21), porque os panos dos brancos no corpo de Leléu geram estranhamento. Dessa forma, “o disfarce transferiu um pouco da sua virtude cômica a casos em que não se trata de disfarce, mas onde poderia haver disfarce” (Bergson, 1980, p. 28) e esse deslocar presume que haja um lugar “correto” e é só a partir de retirar as roupas do lugar de “origem” que é possível notar seu “erro”, nesse caso, a paródia realiza o jogo de inversão que

converte as “ameaças em vantagem, em meio de fortalecimento; é preciso fazer o papel do fogo, reconhecendo as leis de uma termodinâmica social que exprime a função da desordem no próprio selo da ordem.” (Balandier, 1980, p. 23)

Por meio da “imitação dos gestos” dos brancos que “já é risível por si mesma”, Nego Leléu exerce “um dos processos prediletos da paródia” (Bergson, 1980, p. 25): ridicularizar os donos dos gestos. Algo que sua neta, Maria da Fé, também fará no dia de sua morte, ao vestir-se de um homem capitão. Ademais, é válido destacar que a construção da personagem não encontra o recurso apenas no imaginário de João Ubaldo Ribeiro. Esse tipo de paródia que, na narrativa, faz-se recurso humorístico para crítica, é, na verdade, a própria realidade brasileira no início do século XIX. O historiador Emanuel Araújo, no livro *O Teatro dos Vícios* (1993), traz esse recorte documental sobre o Brasil após a abolição e a representação paródica como artifício de sobrevivência:

A inglesa Maria Graham, ao passar por Recife em 1821, observou como os negros livres esforçavam-se por assimilar e imitar os costumes predominantes entre os brancos. “Segundo pôde ver, um negro livre, quando sua loja, ou seu quintal corresponde ao seu esforço, vestindo-o e a sua mulher com um belo fato preto, um colar e pulseiras para a senhora, e fivelas nos joelhos e sapatos para adornar as meias de seda, raramente se esforça muito mais, e contenta-se com sua alimentação diária.” (Araújo, 1993, p. 91)

Embora a paródia seja um recurso que exemplifica a identidade cruzada, síncope e paralela do brasileiro, para expressar seu sentido no romance, João Ubaldo Ribeiro recorre à ironia. Uma ironia sutil que como, segundo Linda Hutcheon, “nunca consegue se desambiguar” (Hutcheon, 2000, p. 20) mantém a coexistência contraditória de usar as roupas dos que escravizaram para sobreviver ao processo de abolição da escravidão. Um processo que foi igualmente violento e acompanhou novamente uma necessidade de adaptação pela imitação.

Era necessário fingir ser da família branca, aderir à forma de comportamento, vestir as roupas e chamá-los de padrinho. Algo que gera estranheza no corpo de alguém aparentemente inadequado para aquele tipo de comportamento. Como é possível perceber na figura de Leléu, “o autor faz coexistir uma visão épica e dramática com a perspectiva carnavalesca” (Olivieri-Godet, 2009, p. 28), trazendo uma relação sofisticada entre o trágico e o cômico que abarca as complexidades da identidade brasileira simulada. Nesse caso, a mistura entre o

trágico e o cômico expressa-se também como uma confusão entre público e privado. Já que não se pode esperar do Estado a defesa, na vida de Leléu, a impunidade sobre a morte de Vevé, o faz temer que o mesmo ocorra à sua neta quando é importunada por um grupo de rapazes brancos. O que faz a personagem protagonizar um dos momentos mais dramáticos: Leléu mata a sangue frio os abusadores antes que tentem estuprar Dafé.

O vento soprava fraquinho, Leléu manobrou o barco na direção do canal. A maré, ainda bem baixa, fazia com que passassem rente à praia a boreste e, a bombordo, junto à coroa quase toda descoberta, as marcas das ondas na areia meandrande até onde a vista alcançava à luz da lua. Olhou para os quatro, todos roncavam, dois à proa, um à meia-nau e o outro ali pertinho dele, se esticasse muito o braço poderia tocá-lo. Amarrou a cana do leme, levantou-se, viu que o barco embicava na direção certa e sacou a peixeira. Com muito mais facilidade do que havia antecipado, inclusive porque todos eles dormiam de cara para cima com as gargantas expostas, foi de um em um e, num só golpe para cada, cortou-lhes os pescoços sem fazer barulho. (Ribeiro, 1984, p. 353)

Dessa forma, a personagem ganha também um tom dramático (ainda que levemente amenizado por sua personalidade) e é o principal responsável pela vida de Maria da Fé, a qual, após a morte de sua mãe, fica inteiramente sob os cuidados do avô adotivo.

Dafé abraçou a cabeça do avô, encostou-a no peito e chorou sem fazer barulho, para que ele não levantasse os olhos e visse suas lágrimas. Disse que não havia ninguém que pudesse querer mais bem a alguém do que ela a ele, porque para ela não era somente avô, era pai, professor, companheiro, amigo, tudo no mundo. Avô melhor do que ele, pai melhor, nada melhor podia haver e, se ela saísse pelo mundo algum dia, nunca ia esquecê-lo, nem deixar de honrar seu nome e memória, nem deixar de vir vê-lo todas as vezes em que pudesse, nem deixar de lhe querer tanto bem que também lhe dava gastura no coração e o queixo tremia da afeição que queria transbordar do peito. (Ribeiro, 1984, p. 379)

A personagem é quem apresenta o mundo à Dafé e possibilita materialmente que ela o viva. Quando Maria da Fé evidencia que irá honrar “seu nome e sua memória”, pode remeter à relação desenvolvida por Halbwach, entre avós e netos, e à construção da identidade pela memória coletiva, pois “em contato com seus avós, e através deles é até um passado ainda mais remoto que ela recua” (Halbwach, 1990, p. 84). Apesar de diferentes em atitude, suas identidades, de Dafé

e Leléu, se encontram na dureza com que encaram a vida, enquanto ela “chorou sem fazer barulho”, Leléu:

Quando ela foi mesmo, ele não falou muito nem fez cena, comportou-se como tinha prometido e, abatido por solidão e saudades tão pesadas que quase não o deixavam andar na casa vazia e jardim deserto por ausência dela, se recusou a chorar mais uma vez, embora para isso tivesse de engolir os soluços como quem luta para manter no estômago um remédio enjoado. Preferiu ter orgulho, não sabia bem de quê, mas orgulho, um orgulho vagaroso e pleno, que dava sabor ao ar inspirado durante a lembrança dela. E foi assim orgulhoso, segundo uns vendo a neta de quando em vez, segundo outros apenas recebendo recados e bilhetes, que continuou um menino feliz até que veio a morrer muitos anos depois, velhinho, velhinho mesmo, o menino mais velhinho que alguém jamais viu ou imaginou. (Ribeiro, 1984, p. 380)

Uma personagem muito quista pelo próprio João Ubaldo Ribeiro, tanto que, ao escrever a morte de Leléu, parece ter escolhido lhe dar descanso. Apesar de “resistir, de sobreviver e de se afirmar” (Olivieri-Godet, 2009, p. 52) serem posições reforçadas pelas personagens representantes do povo na narrativa, como a sua própria neta, Maria da Fé. O romance também tem seus espaços de respiro, porque é preciso ter esperança. Afinal, “é o garoto brincalhão [...] que detém o poder supremo no universo, “à criança pertence a supremacia” [...] o futuro, cuja face utópica se reencontra” nas “imagens do riso popular” (Bakhtin, 2013, p. 71). E, sobre o “garoto brincalhão”, declarou Ribeiro em entrevista ao Canal Brasil:

E existe um personagem no livro chamado Nego Leléu, que estava velho, ele próprio não sabia a idade dele porque ele era escravo, [...] depois se libertou, comprou a própria alforria e não sabia a idade dele, tinha uma vaga ideia da idade dele [...] mas, [...] qualquer leitor daquela história, àquela altura, sabia que o Leléu estava velho. Então, eu disse à Berenice [esposa de Ubaldo Ribeiro]: “Berenice, hoje eu acho que o Leléu vai morrer”, [...] ela relutantemente concordou em que eu escrevesse a morte de Leléu, mas eu levei umas três noites para conseguir que ele morresse. Quando eu cheguei, eu consegui apresentar a morte dele em tons mais ou menos alegres. O Leléu ficou muito velho, virou menino, ele nunca tinha tido infância, aí começou a fazer o que na Bahia se chama empinar a raia, e aqui se chama empinar a pipa, ele começou a empinar a pipa, brincar com as crianças. Ele começou a empinar a raia, começou a virar menino e tal, e um dia morreu, feliz e tudo isso. (Ribeiro, 2004)

O cuidado do escritor com a morte de Leléu é também uma expressão subversiva, pois é dada a ele uma morte que permitiu àquele que apenas pôde

brincar de ser patrão, brincar de ser o menino que sempre quis e a resistência agora ficará a cargo de sua descendente. O avô de Maria da Fé tem uma das mortes mais bonitas da narrativa, acompanhada pelo discurso honroso de sua neta, que, vestida como um capitão, de forma paródica, traz a graça de Leléu: seu legado para seu próprio velório.

— Povo do Arraial do Baiacu e de toda a terra de Vera Cruz! — disse o capitão, a voz agora clara e cristalina, um martelo de araponga retinindo por cima do rechinar da chuva e dos gritos de espanto abafados. — Estamos aqui para prestar a última homenagem a um que haverá de servir de exemplo a todos os que não curvam a cabeça à tirania, todos os que sonham com a liberdade, todos os que aprendem, na luta de cada dia, a respeitar seu próprio valor, todos os que dizem: abaixo o senhor e viva o povo! Viva o povo e viva a liberdade! Deus do céu, quem era aquela estátua de glória, linda no porte e nas palavras, senão a guerreira Maria da Fé, ali brotada por artes incompreensíveis, descasulada das vestes de um capitão mal encarado. (Ribeiro, 1984, p. 383)

A surpresa da cena endossa o tamanho de Dafé e adjetiva negativamente o suposto capitão. Assim o leitor é colocado na posição de um daqueles que presenciaram a glória da heroína do povo. Nesse jogo de espectador, o narrador compartilha a memória e faz do leitor pertencente a ela. Dessa forma, ele se faz também parte da memória coletiva. O ato transgressor de Maria da Fé é também um ato de separar a memória pública oficializada (Bosi, 2003), que é de maneira imagética associada a homens brancos e militares, da memória viva de Leléu encarnada em sua neta revolucionária. Enquanto Leléu precisou vestir a roupa dos brancos para sobreviver e criar Dafé, ela agora se despiu dela para honrar a sua verdade.

Mesmo que Nego Leléu não leve ninguém com ele, as amizades boas a pessoa precisa cultivar, é necessário aparecer de vez em quando, oferecer os préstimos, elogiar, admirar bastante, agradecer o feito e o não feito, o dado e o não dado — é tudo trabalho! E não foi trabalho decorar mais rezas, cantos e resposos do bom Santo Antônio para puxar nas trezenas e novenas e as orações de amarrar marido para ensinar às meninas moças e todas as adivinhações com seus versos? Está se vendo que foi, ora se não foi. Mesmo porque — como pensa agora o Nego Leléu, limpando a areia dos pés antes de enfiar os sapatos e subir para gritar ô-de-casa lá em cima — ele não acredita nem em santo nem em nada, só acredita em trabalho, quem quiser que fique de boca aberta para o céu, esperando o santo. (Ribeiro, 1984, p. 130)

Nego Leléu representa o “salve-se quem puder” introduzido aos poucos na dinâmica brasileira, a partir dos processos progressivos de abolição da escravidão no Brasil. Um lugar de sobrevivência que parte de um esforço individual de se inserir na sociedade a partir da personalidade, tendo em vista que, após a abolição da escravidão, não houve uma inserção social das pessoas ex-escravizadas. Então, o que intensifica ainda mais a repressão e a diferenciação entre as classes: a classe recém-alforriada e os senhores de engenho, os barões, a corte e etc. O que, conseqüentemente, reforça a distância entre o povo e o Estado que assegura os privilégios da elite brasileira.

A ordem social parece ter todas as regalias, compreendida a cumplicidade das consciências, fora dos períodos críticos. No entanto, ela é vulnerável; detrás da fachada das aparências, trabalha a desordem, o movimento transforma e a usura do tempo degrada. O jogo da verdade é muito perigoso; embora o bufão tenha licença para dizê-la, é o modo da irrisão que a torna menos ofensiva. (Balandier, 1980, p. 25)

O debate público/privado é desorganizado pelo bufão à brasileira. E, nesse caso, é pelos próprios brasileiros que cada vez mais se veem afastados do poder público. O que intensifica, ainda nos dias atuais, a necessidade pelo simulacro do estrangeiro e a lógica meritocrática burguesa. A figura de Leléu, numa leitura bufônica, representa essa identidade confusa, que desordena, mas que também serve à ordem. A confusão que romantiza, que permite à elite tirar o sentido da produção popular e aderir a ela como se dela fizesse parte, é também a confusão que faz com que uma pessoa, alguém popular, se sinta reconhecida, representada ou traduza a partir da sua própria existência o imaginário importado europeu. O querer ser o outro e já sê-lo em determinado lugar cria uma ambiguidade que permite essa personalidade brincalhona do brasileiro, que também é exemplificada na figura de Leléu.

Nego Leléu parou, pulou e recitou as palavras decoradas com que dizia que era o fidalgo do Grande Chifre da África, ali chegado depois de viagens de mais de mil e seiscentos dias cada uma, em navios que tinham mais de quatrocentas braças de envergadura, com seus quarenta mil cavalos branquinhos, branquinhos, seus oitenta capitães holandeses, suas oitocentas noivas, seus muitos e muitos mais que doze mil soldados, e agora ia apresentar seus negros àquela grande população. Sacudindo no ar o bordão que usava para se transfigurar no africano velho, apontou para um negro aqui, outro

ali, e mostraram piruetas mágicas, representaram luta com facões, as negras moças, uma por uma, se soltaram da fila e deslizaram saltantinhas pelo terreiro como aves dos alagadiços patinando na flor d'água, as cabeças voltadas para o alto, os pés martelando o chão em tropelia e ao mesmo tempo parecendo não tocá-lo. (Ribeiro, 1984, p. 146)

A confusão entre África e Europa na ficção da personagem sobre si mesmo, uma paródia do poder europeu que pode ser enxergada pela figura do bufão. O antropólogo Georges Balandier aponta que no jogo da cena política, o bufão apresenta-se como “a confusão”, aquele que questiona o poder através de recursos irônicos e paródicos. Mas, ele não tem por princípio negá-lo, ele é também um guardião da ordem, um agente do caos que reorganiza.

Mas, deve-se enxergar mais longe - a função real do bufão é ambivalente - como o é o próprio personagem. Ele mostra que as classificações impostas pela sociedade e pela cultura podem ser confusas; ele parece destruir para reconstruir de um modo diferente; ele cria na desordem; ele apresenta uma imagem adoidada e heróica da aventura individual, conduzida fora das convenções sociais. Já foi frequentemente notado que ele lidera por procuração. Seu espetáculo ironiza em todas as suas manifestações, sendo uma força sacrílega por excelência, a que ninguém ou nada resistem. (Balandier, 1980, p. 50)

Tendo em vista sua universalidade, já que há o bufão onde há o poder, para análise específica do Brasil, cabe o recorte de uma figura trazida por Balandier e comum ao imaginário brasileiro: Legba. Ou, em sua síntese mais comum, Exu.

Assim é Legba, presente no universo religioso do Benin e no da deportação negra para as Américas. No Daomé antigo ele aparece como o último nascido de uma divindade primitiva andrógina. Ele não recebeu o encargo de nenhum setor da criação, mas é capaz de dominar as línguas, de ser o intérprete entre os deuses, e entre estes e os homens. Como ele é o deus da comunicação, ele tem o dom da ubiquidade e pode estar em ação em toda parte. Ele tem lugar em todos os grupos de culto e em todas as casas. Ele está associado aos pontos de encontro e de passagem – às encruzilhadas, aos logradouros públicos e às portas das casas. (Balandier, 1980, p.26)

Essa divindade que carrega humanidade tem em si uma ambiguidade que permite o trânsito entre os espaços, ele acessa tanto o popular quanto o poder e pode representar os dois sem ser nenhum. Essa ponte entre os mundos, o poder de comunicação, permite o cruzo entre setores distintos e a sua personificação na

própria figura do bufão, nesse caso, de Legba. Sendo ele, “o único que ousa opor-se ao deus superior, a grupos de deuses, ao soberano, à família real, e aos dignitários.” (Balandier, 1980, p. 27). E, esse poder de transitar está também na impossibilidade de ser completamente habitante de um dos polos.

Cabe a nós dizer que as culturas de síncope e a pedagogia das encruzilhadas, como versos cruzados de uma mesma amarração, só são possíveis por conta da proeminência de Exu. É Elegbara (Senhor do Poder Mágico), princípio e potência de imprevisibilidade, dinamismo e possibilidade, que dá o tom dos sincopados que quebram as instâncias normativas e nos propõem outros caminhos. É Igbá Ketá (Senhor da terceira cabaça), que nos chama atenção para as dúvidas que ofuscam a luz de determinados regimes de verdade. É o seu poder que ressalta o caráter das ambivalências e nos aponta a perspectiva que se inscreve na transgressão das dicotomias. (Simas e Rufino, 2018, p.22)

As culturas de síncope, dentre as quais se destaca a brasileira, apenas podem ser compreendidas a partir de uma perspectiva de encruzilhada, pois assim foram nascidas. Exu é a figura que representa as “ambivalências” e “dicotomias” da identidade brasileira de forma que possam coexistir e dar caminho. “Exu, o que come tudo, mensageiro perfeito, o que ri na escuridão” (Ribeiro, 1984, p. 448) permite que a compreensão de uma identidade forjada na contradição, encontre no riso cômico “os dois polos e as tonalidades triunfantes do nascimento e da renovação” (Bakhtin, 2013, p. 55), assim ao insistir “na superação de um lado pelo outro, o poder da síncope se inscreve no cruzo.” (Simas e Rufino, 2018, p. 19). E, essa parece ser a potência de sublimação em uma psique violentada.

o impacto dos 388 anos de escravidão na formação da psicogênese e sociogênese das elites brasileiras. Novamente, vale a pena a comparação. Enquanto a Europa avançava (ainda que em ritmos diferentes) na consolidação das interdependências e imposição de novas formas de comportamento, que passam a ser ensinados por meio dos manuais de boa conduta e/ou de comportamento, estas cadeias de relações passavam a ser regidas pela simbologia e não pela violência. No caso brasileiro, e da colonização em geral, este processo não ocorre. Primeiro, antes da emancipação política de Portugal. Embora a relação senhor x escravo obscureça, é possível notar um conjunto de estratos sociais que estão entre os dois extremos, numa relação de dependência que variava de acordo com os ciclos econômicos. Estas interdependências não eram mediadas pela simbologia da corte ou pela presença estatal, mas pelo exercício direto das diversas formas de violência física e por uma simbologia que mantenha formas de violência no cotidiano. (Castro Netto, 2021, p. 370)

A contextualização da formação da psique brasileira é o ponto de partida para compreender os seus desdobramentos em vários sentidos. Os processos de violência que formularam a sociedade brasileira são inegáveis e representam aquilo que a sociologia brasileira já entende por “óbvio”, mas, como afirma Darcy Ribeiro: “Nosso tema é o óbvio. Acho mesmo que os cientistas trabalham com o óbvio.” (Ribeiro, 1986, p. 1). E, parte-se dele para compreender suas razões. Nesse sentido, o intuito será entender o lado cômico dessa tragédia. Temos duas obviedades, dois polos, o trágico e o cômico: a violência estatal e de elite e a inegável vontade de felicidade do povo brasileiro. E, ao longo dos estudos acerca da identidade, é possível perceber uma tentativa de afirmar um e negar o outro, seja qual for. Mas, a realidade brasileira é, na verdade, o cruzamento dos dois, ou resultado de seus desdobramentos.

O cerne do romance *Viva o Povo Brasileiro* é justamente o esforço em apresentar as disputas de narrativas, implícitas e explícitas, que constituem a identidade brasileira. Uma identidade que não é estática e fechada, mas que carrega em si uma existência ambígua. Em uma das definições sobre a ironia, Linda Hutcheon escreve que “a ironia só pode “complexificar”; ela não consegue nunca “desambiguar”” (Hutcheon, 2000, p. 30), o que parece a linguagem perfeita para um país onde sempre há uma divergência de perspectivas sobre si, que não se pode “nunca desambiguar”. Ao tratar desse tipo de formulação identitária que não tinha um projeto objetivo e que parte de um lugar polifônico, os recursos interpretativos da linguagem devem conter igualmente essa complexidade que capta em si mesma a própria ambiguidade.

Sendo a paródia, uma “inversão irônica” (Hutcheon, 1985, p. 18) ela carrega a sofisticação da ironia. Porque a ironia é, por si só, aquilo que se denomina por ambiguidade, não é “simplesmente o sentido dito e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do dito (Amante, 1981: 81; Eco, 1990: 210): ele é sempre diferente - o outro do dito e mais que ele, é mais do que o dito e o não dito.” (Hutcheon, 2000, p. 30) ou seja, ela é a coexistência desses dois, um terceiro lugar. No caso da paródia, que se trata de uma inversão do baixo para o alto, ou seja, travestir-se daquilo que não se é, pode tanto validar o poder que imita quanto questioná-lo por meio da inversão. Porque a paródia representa a confusão entre os

papéis. Nisso está implícita a ambiguidade irônica, porque as várias realidades interpretativas coexistem. “Na paródia moderna [...] verificámos não haver um julgamento negativo necessariamente sugerido no contraste irônico dos textos. A arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo.” (Hutcheon, 1985, p. 62). Essa noção de paródia está na definição de Freud do humor: a internalização do ideal do eu, ou seja, a paródia do ideal.

Seria inteiramente concebível que também a separação entre o Ideal do Eu e o Eu não fosse continuamente tolerada e tivesse de retroceder temporariamente. Em todas as renúncias e restrições que são impostas ao Eu, o desrespeito periódico às proibições é a regra, como bem o mostra a instituição das festas, que originariamente não são nada além de excessos oferecidos pela lei e que justamente devem a essa libertação o seu caráter alegre. Ixiii As saturnais dos romanos e o nosso atual Carnaval coincidem, nesse aspecto essencial, com as festas dos primitivos, que costumam terminar em excessos de todo tipo, incluindo a transgressão de mandamentos normalmente mais sagrados. Mas o Ideal do Eu contém a soma de todas as restrições às quais o Eu deve submeter-se, e é por isso que o recolhimento do ideal deveria ser uma festa grandiosa para o Eu, que então teria novamente o direito de estar satisfeito consigo mesmo. (Freud, 2025, p. 210)

Por nunca atingir qualquer ideal possível, a identidade brasileira representa essa constante paródia do ideal, o que está em Leléu, quando ele se veste das roupas dos brancos. O Ideal do Eu é introjetado no Eu e chamado de “festa grandiosa”, ou melhor: uma carnavalização. Mas, como discutido acerca da impossibilidade de “desambiguar”, o “material de fundo” dessa paródia também pode permanecer no desejo de tornar-se o outro. Sobre isso, a psicanalista Maria Rita Kehl argumenta a existência de um tipo de bovarismo brasileiro na análise da personagem machadiana Quincas Borbas. Kehl questionará:

Cabe perguntar que tipo de cisão do eu permite que o brasileiro ria das feridas sociais do país em que vive, como se estivesse sempre do lado de quem segura o cabo do chicote – como se não percebesse as lambadas e a humilhação que também o atingem. Será o nosso bovarismo social efeito de uma identificação com o opressor não em suas características avançadas (em termos de valores republicanos, lutas igualitárias etc.), mas sim como arremedo das aparências da civilização, conciliadas com a manutenção da versão contemporânea do escravismo em uma sociedade que continua criminosamente desigual? (Kehl, 2018, p. 5)

O fato é que realmente não se pode garantir que essa identidade não-séria esteja a serviço do poder ou gere um grau de distância que desloque da preocupação social, é um perigo evidente. Mas, não se trata de condenar a forma humorística do brasileiro como uma representação de ingenuidade ou seu oposto, até porque o humor precisa estar a serviço do sério, e vice-versa. Porque, o cômico, apenas percebe o mundo “de forma diferente, embora não menos importante, talvez mais, do que o sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo” (Bakhtin, 2009, p. 57), nesse caso, acessar identidades em encruzilhada que criam um país com profundas ambiguidades. A personagem de “Nego Leléu, [...] era o símbolo de que o povo tem mais armas ocultas do que se pensa ou imagina” (Ribeiro, 1984, p. 606) e uma dessas armas sutis, é o humor. Afinal,

o que significava ser brasileiro naquela realidade cada vez mais paradoxal, infinitamente variada e diversificada? O que era ser brasileiro naquela sociedade cosmopolita e provinciana, moderna e antiquada, liberal e oligárquica — enfim, como situar-se, se não como cidadão pelo menos como indivíduo, naquela realidade cada vez mais fugidia, rarefeita e permeada de instabilidades sociais, com determinações racionais ou a partir de esquemas sérios ou repertórios cognitivos tradicionais? Como conceber aquela “comunidade imaginada” utilizando-se de sistemas “sérios” ou categorias racionais? Enfim, sem perceber que ela talvez já existisse de forma disseminada e silenciosa nas fímbrias da vida social, perguntavam com qual linguagem descrever essa experiência, reiterada na história do país, da sobreposição de tempos, da anulação dos espaços e da esterilização dos destinos individuais? (Saliba, 2002, p. 35)

O brasileiro, quase completamente alheio a um referencial civilizacional do trato público já “que exige, por vezes, uma personalidade fortemente homogênea” (Holanda, 1995, p. 147-148), precisa, como a personagem Leléu, constituir-se a partir de “destinos individuais” na tentativa de driblar processos que o excluem e onde ele não se reconhece. E isso se dá especialmente pela forma como se constroem a “sociogênese” e a “psicogênese” brasileiras: repressão, violência e confusão de rituais. Sendo o humor uma das “armas ocultas” do bufão à brasileira, cabe conceber como, em paralelo às experiências difíceis da tentativa de um *processo civilizador* brasileiro, podem dar pistas sobre a acepção do país a sua própria

formação identitária e a construção de uma linguagem única representativa desse processo.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Viva o Povo Brasileiro* (1984) serve-se de uma narrativa humorística para apresentar ao leitor uma outra realidade do Brasil. Com isso, há uma coexistência das várias perspectivas que contribuem para a compreensão da realidade brasileira, a partir de personagens que não necessariamente correspondem a uma ordem moral específica. E, a partir dos recursos da ironia e da paródia, as ambiguidades e contradições dessas personagens são postas em confronto, acompanhadas de um narrador onisciente igualmente polifônico – porque adere, de maneira irônica, à perspectiva ideológica de algumas personagens. Com isso, permite o trânsito entre a elite, que se configura representante do erudito, e o popular. Tal trânsito é elaborado de forma a apresentar justamente a confusão entre esses polos que constitui um país com as particularidades do Brasil. Assim,

a representação humorística, mais do que mera percepção e sentimento da ruptura e da contrariedade, define-se, de forma ambígua, como uma epifania da emoção, ela também pode ser uma forma privilegiada de representar a história, pois se mostrou pouco suscetível de enquadrar-se numa narrativa. Portanto, analisar a representação humorística da nacionalidade é explorar a enorme ambivalência da linguagem, em todas as suas formas, na construção de um discurso alternativo e de outras possíveis narrativas das nacionalidades. (Saliba, 2002, p. 31)

Em um país que é, essencialmente, contraditório e surge a partir de uma adaptação tanto da elite quanto dos povos trazidos aqui, como apresenta Darcy Ribeiro, onde foi necessário “atuar produtivamente sobre uma natureza diversa da europeia e da africana, em condições climáticas também distintas, preenchendo os requisitos necessários à sobrevivência nos trópicos” (Ribeiro, 1995, p. 116). Soma-se a isso, uma imposição hierárquica da ordem e do poder na catequização dos povos originários que resulta num processo único, o qual Alfredo Bosi intitula por mitologia paralela (Bosi, 1992), possível de ser observada na personagem do Caboco Capiroba e na titulação do Barão de Pirapuama.

Em *Viva o Povo Brasileiro*, um romance que parte, talvez, da perspectiva ficcional de um livro existente do próprio avô do João Ubaldo Ribeiro sobre a ilha de

Itaparica, parece trazer como contribuição a narrativa humorística em paralelo ao debate oficial nacional, já que “as próprias nações constituem-se como narrativas e o imaginário nacional nasceu do poder de narrar, articular ou impedir que se formassem outras narrativas” (Saliba, 2002, p. 30). Essa relação entre ficção e realidade, própria da paródia, surge com mais força ainda na obra de João Ubaldo Ribeiro, com o intuito justamente de questionar a veracidade dos fatos relacionados à constituição da própria identidade brasileira e ideais de nação.

A partir desse questionamento da obra de João Ubaldo Ribeiro e dos recursos humorísticos que utiliza para a crítica, foi possível levantar a questão sobre a identidade no sentido de entender a relação intrínseca do povo brasileiro com o humor. Uma relação que parece ser expressa na própria formulação irônica do romance a partir do contexto, onde em um contexto de censura, em que impera “a relação obviamente importante entre o dito e o não dito” (Hutcheon, 2000, p. 63), Ubaldo faz uso de “procedimentos mais próximos desses subentendidos, dessas alusões, desses silêncios e desses não-ditos.” (Saliba, 2002, p. 31)

Uma identidade constituída a partir do cerceamento pela violência parece ter como válvula de escape o humor. Mas, mais do que isso, a performance carnalizada socialmente, “carnavalizando-se os atos coletivos (inclusive os religiosos) como forma de afirmação e consolidação de papéis sociais.” (Araújo, 1980, p.25) é o que permite o trânsito dos desejos individuais e da realidade social e política, já que toda construção histórico-social do Brasil é violenta e é transposta à realidade. Como não há projeto, tudo é construído à base da desordem. Na realidade, não há o que se estabelece no lema republicano da bandeira “Ordem e Progresso”. Ao contrário disso, a construção do *habitus* brasileiro parte justamente da desordem.

Entretanto, essa desordem é a que Georges Balandier escreve como a que possibilita o estabelecimento de uma nova ordem, ou seja, “detrás da fachada das aparências, trabalha a desordem, o movimento transforma” (Balandier, 1980, p. 25). Logo, é um país que se constitui pela tentativa constante de adaptação, o que se expressa perfeitamente no destaque do recurso humorístico mais utilizado no Brasil: a paródia. A paródia nada mais é do que “a inversão — especialmente a inversão do alto e do baixo” (Minois, 2003, p. 114), a partir da incorporação do Ideal do Eu, que é feito pelos grupos socialmente marginalizados e hierarquicamente inferiores na sociedade brasileira, mas que é igualmente realizado pela elite a partir do ideal

estrangeiro. Em outras palavras, “o povo brasileiro” tem por ideal a elite e a elite tem por ideal o estrangeiro.

E, a partir dessas imitações, tem-se a construção de um Eu constantemente carnavalizado em uma festa grandiosa, o que para Freud seria específico de momentos de carnaval, parece habitar constantemente o dia-a-dia do brasileiro, não só por uma questão de repressão violenta e válvula de escape, mas também por uma confusão entre público e privado e uma necessidade constante de adaptação a ideais outros, por não haver projeto objetivo em momento algum. Assim, por tratar-se do cruzo entre culturas, o país definir-se-ia pelo que Simas e Rufino (2018) intitulam “culturas de síncope”, o que confere aos brasileiros um *habitus* bufônico, que diz a verdade do “modo da irrisão que a torna menos ofensiva” (Balandier, 1980, p. 25) para sobreviver à realidade confusa entre público e privado, mesclando-se em várias perspectivas culturais.

8. REFERÊNCIAS

- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ARAÚJO, Emanuel. **O Teatro dos Vícios**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.
- BAHKTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC EDITORA, 2013.
- BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CASTRO NETTO, David Antônio de. A FORMAÇÃO DO ESTADO BRASILEIRO A PARTIR DA LEITURA DE NORBERT ELIAS. PERSPECTIVAS EM DIÁLOGO: Revista de Educação e Sociedade, Naviraí, v.08, n.17,p. 365-380, maio/ago. 2021.
- ELIAS, N. **O Processo Civilizador**. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- FREUD, S. **Psicologia das Massas e Análise do eu**. Tradução: Maria Rita Salzano Morais. Belo Horizonte: Autêntica, 2025.
- FREYRE, G. **Casa grande e senzala: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48. ed. Recife: Global Editora, 2003.
- GUISARD, M. Luís Augusto. **O BUGRE, UM JOÃO SEM NINGUÉM: um personagem brasileiro**. São Paulo em Perspectiva, v. 13, n.4, p. 92-99, 1999.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte**

do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JESUS, Alexandro Silva de. **CORUPIRA: Mau encontro, tradução e dívida colonial.** 1. ed. Recife: Titivillus editora., 2019.

KEHL, Maria Rita. **Bovarismo brasileiro.** São Paulo: Boitempo, 2018.

LEVINO, Rodrigo. **Humor brasileiro reflete a nossa falta de identidade, diz historiador.** VEJA, 2011. Disponível em: Humor brasileiro reflete a nossa falta de identidade, diz historiador | VEJA . Acesso em: 21, Jun. 2026

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio.** São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MUECKE, D.C. **Ironia e o Irônico.** São Paulo: EDITORA PERSPECTIVA S.A, 1995.

OLIVIERI-GODET, Rita. **CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS NA OBRA DE JOÃO UBALDO RIBEIRO.** São Paulo: EDITORA HUCITEC, 2009.

O VOZERIO DO POVO BRASILEIRO: O Mundo do Narrador sem cabeça. PUC-Rio. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/8053/8053_7.PDF

PAIOL LITERÁRIO. **João Ubaldo Ribeiro.** In: Rascunho, o Jornal de Literatura do Brasil. Maio de 2011. Disponível em: João Ubaldo Ribeiro - Paiol Literário

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o Povo Brasileiro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhias das Letras, 2012.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Política: quem manda, por que manda, como manda.** 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Brasileiro em Berlim.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RIBEIRO, João Ubaldo. **João Ubaldo Ribeiro é o grande nome na Flip.** Youtube, 2011. Disponível em: João Ubaldo Ribeiro é o grande nome na Flip Acesso em: 21, Jun. 2026.

SALIBAS, T. Elias. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SOMMER, Doris. **Ficções de Fundação: os romances nacionais da América Latina.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

SILVA, Marina Maia da; CARDOSO, Claudia Pons. **Maria Felipa de Oliveira, mulher negra na memória nacional: entrou sem permissão e existe sem autorização.** Perspectivas e Diálogos: Revista de História Social e Práticas de Ensino, Caetité, vol. 6, n. 12, 2023, p. 46 - 65.

SIMAS, A. L. RUFINO, L. **A ciência encantada das macumbas.** Rio de Janeiro: Mórula, 2018.