
INTRODUÇÃO:

MISTÉRIOS, PROBLEMAS E PALAVRAS

Iniciado o caminho,
consumada está a viagem.
(em Lukács)

- Bom dia. Esta sala está ocupada?
- Bom dia. Sim, está ocupada. Por mim.
- Posso dividi-la com você?
- Claro. Fique à vontade.
- Obrigado. Não vou perturbá-lo.
- Imagine... Estou apenas pensando... Pensando sobre a minha tese...
- E você consegue pensar assim, sozinho?
- Na verdade, não muito...
- Gostaria de pensar acompanhado?
- Pensar a dois? Conversando?
- Sim, conversando, divergindo, concordando. Fale-me sobre ela.
- Ela, quem?
- A tese... Qual a idéia?
- Ah, são muitas. Mas você tem tempo? Como devo chamá-lo?
- O que tenho é tempo, e nada mais tenho além de tempo. E não me chame de nada; serei apenas “o interlocutor”.
- Conto-lhe então uma história — e comecei assim esta minha conversa com o meu “interlocutor”, os dois no centro da grande sala de uma biblioteca que queríamos infinita. — Ouça. — E eu lhe disse: — No dia 10 de junho de 1822, uma almazinha ainda assustada se despega do corpo de um alferes de nome José Francisco Brandão Galvão. O jovem, atingido pelas balas de algumas embarcações portuguesas, cai morto no cais da Ponta das Baleias, na Baía de

Todos os Santos, com um olho furado e o crânio em pedaços. Parece que, afora os elementos naturais, gaivotas, mares e nuvens, não houve testemunhas para as palavras de amor à pátria proferidas pelo jovem José pouco antes do passamento. Ninguém ouviu coisa alguma, mas isso não quer dizer muito, pois que todos bem puderam avaliar o peso das tais palavras para o engrandecimento do espírito humano e para o fortalecimento da liberdade em sua dura batalha contra a tirania. José Francisco, alferes menos por nomeação de patente e mais por assim o chamarem, tornou-se, de uma noite para um dia, herói, e seu discurso às gaivotas, peça caudalosamente homenageada, repetida e parodiada em versos e quadrinhas.

— Você fala muito bem... — disse ele.

— Obrigado, mas isso, além de ser praticamente uma paráfrase, já está quase que grudado à minha cabeça... No segundo seguinte à morte daquele corpo que habitou por não mais que dezoito anos, a almazinha do alferes, boiando no ar, começou então a subir, mas não muito depressa nem muito alto; o suficiente para que pudesse assistir ao que se passou: um enterro simples para o alferes José Francisco Brandão Galvão e, em seguida, aos poucos, a construção, linha a linha, dia a dia, de uma grande fama de herói, exemplo de valentia e eloquência. A almazinha passou a assistir de longe às homenagens que lhe faziam, ou que faziam ao alferes, aos discursos emocionados em que lhe louvavam a coragem, a sua coragem e a do alferes, e às declamações fervorosas de versos inspirados justamente em seu famoso e nunca realmente ouvido discurso às gaivotas, aos mares e às nuvens. A almazinha assistia a tudo isso emocionada, admirada e orgulhosa de si própria, ou, por outra, do alferes cujo corpo por dezoito anos habitou, habitando também as suas idéias.

1.1. IDÉIAS

— E quais são as suas idéias? As suas... — interrompeu-me o interlocutor.

— São muitas. As que deram origem a esta tese que ainda não existe partiram de um mistério. O que normalmente se faz em seguida é transformar esse mistério num problema, o que significa, de certo modo, expressá-lo. Uma vez expresso, torna-se mais problemático que misterioso.

— O que você quer dizer com isso? Que, se não houvesse um mistério, ou um problema, não haveria a necessidade de uma tese?

— Sim. Não se escreve uma tese se tudo corre às muitas maravilhas. Se tudo vai bem, qual a razão de uma tese? Uma tese só existe porque algo não vai bem, porque algo restou mal explicado, porque algo poderia estar mais bem encaixado num algo maior, a que se poderia dar o nome de sistema, dentro do qual a tese cumpriria a função, *grosso modo*, de uma errata.

— Não creio... — disse ele com delicadeza. E propôs-me iniciarmos uma rodada de café. — Não, não. Acho que você está tenso com essa história de ter de fazer uma tese e não está raciocinando direito — ele falou, já sem nenhuma delicadeza. Eu comecei a gostar daquilo. Gostaria que ele me dissesse agora que eu estava delirando. — Você está, desculpe a franqueza, delirando.

— Deixe-me continuar. A tese, contudo, não seria uma errata como outra qualquer, mas uma errata desconhecedora de seu pleno poder reparador; uma errata problemática, conflituosa, incerta acerca de si mesma, consciente do problema que tem nas mãos e, no entanto, incapaz de assegurar o sucesso final, às páginas finais da conclusão; uma errata em crise, uma errata errante.

— Desculpa lá, mas você está dando um sentido quase messiânico à sua tese, ou a qualquer tese. Espera-se de você que escreva uma tese. Crie, portanto, um mistério ou um problema, dê lá o nome que você quiser dar aos seus estímulos... — disse ele, animando-se para a discussão e fazendo exatamente o que eu gostaria que ele fizesse: colocar-me contra a parede. — Crie, como se diz hoje, uma questão. Você vai escrever uma tese? Então invente um problema e discuta esse problema. A sua tese, ao final, não vai reparar nada, não vai consertar nada, não vai resolver nada. Como se sente agora?

— Mais leve...

— Então continue — e ele, fazendo um sinal com a mão e se sentando, pediu-me palavras, muitas palavras.

1.2. UM BOM PUNHADO DE PALAVRAS

— Vamos esquentar — comecei. — Pergunto-lhe: o que liga um autor à sua obra, além da assinatura? — Ele em silêncio, e eu continuei: — Há autores

que produzem com regularidade e ao longo de muitos anos; autores que, ao cabo de algum tempo, podem considerar-se responsáveis por uma “obra”.

— “Um escritor”, disse Jorge Amado a João Ubaldo Ribeiro, “tem de ter uma ‘obra’, e não um ou dois livros”¹ — citou o meu interlocutor, estendendo-me uma xícara de café novinho em folha, e eu quase pulei da cadeira.

— Obrigado. Curioso você falar em João Ubaldo Ribeiro... — interrompi-o, e peguei a xícara. — Tudo isso tem a ver com João Ubaldo... Eu ainda não lhe disse, mas minha tese é sobre João Ubaldo, a sua obra romanesca, e aquela história da almazinha é a paráfrase do início do romance *Viva o povo brasileiro*.²

— Coincidências... — disse ele, sem dar muita importância à coisa.

— Obra e autor — e eu continuei, tentando me reconcentrar —, no entanto, mudam muito, transformando-se a tal ponto que não podemos falar em obra como uma pilha de escritos que se vão somando uns aos outros, em crescimento vertical sobre a mesa e os anos. Uma obra é tudo menos um ponto pacífico. O que dá, então, unidade a uma obra? O que pode haver de uniforme numa obra composta de vários livros escritos ao longo de muitas décadas?

— Não sei... — e ele coçou a cabeça. — A manutenção de um estilo inconfundível? A perseverança nas mesmas preocupações, para não dizer nas mesmas obsessões?...

— Sim, características que podem, com isso que você disse, ser reconhecidas à meia-luz, através da leitura de qualquer parágrafo pescado em qualquer página. E fica a pergunta — continuei, porque eu ainda não estava satisfeito —: num autor de regular e duradoura produção, se não há um estilo formal ou temático muito explícito, característico, inconfundível e revelador a

¹ Cremilda MEDINA, “No caminho das almas do recôncavo baiano”, **Diário de Notícias**, 14 dez. 1984. E decidi que as referências de imprensa serão apresentadas aqui apenas com as informações essenciais (autor, título, veículo e data). Para mais detalhes, consultar bibliografia final, item 8.2.2.: “Bibliografia citada de imprensa”, p. 496 a 515. E não ficarão sujeitas, ainda, por serem muitas e de difícil memorização, à referência do tipo *op. cit.*

² — Sobre esse início, aliás, disse João Ubaldo Ribeiro numa entrevista — e abro com a mão uma nota de rodapé imaginária —: “Ao mesmo tempo que eu uso uma linguagem satírica, eu conto aquilo com compaixão, com uma certa empatia, não só pela maneira de narrar, como pela própria bobagem em si, porque a toda hora eu estou dizendo que o alferes não falou às gaivotas coisa nenhuma. Ele não disse nada, mas isso virou uma lenda” (José Reinaldo CARVALHO, “João Ubaldo indaga sobre a alma humana”, **A Classe Operária**, 12 a 25 jan. 1989).

permeiar seus romances, há então o quê, a atravessá-los e agrupá-los? O quê, à exceção da autoria reconhecida, permanece relativamente imutável?

— A noção de autoria já é, por si, uma graúda questão... — disse ele.

— O que dizer então da noção de obra? O que pode justificar e dar coerência ao termo “obra”? Um problema.

— E no caso de seu autor, o Ubaldo?

— João Ubaldo Ribeiro escreveu nove romances ao longo de 34 anos, de *Setembro não tem sentido*, o primeiro, de 1968, a *Diário do farol*, por enquanto seu último livro, publicado em 2002.³ Agora pegue-se um trecho aberto ao léu de *Sargento Getúlio* e compare-se a outro tirado de qualquer página de *Viva o povo brasileiro*. Interrompa-se a leitura de *O sorriso do lagarto* num ponto e confronte-se o que se leu com algum trecho de *Vila Real* e em seguida com os caudalosos e condimentados trechos de *A casa dos Budas ditosos*. Coloquem-se agora, lado a lado, os romances *Diário do farol* e o burlesco *O feitiço da ilha do Pavão*. Confronte-se tudo isso com *Miséria e grandeza do amor de Benedita*. O que há de permanente nesse grupo de narrativas? Existe uma marca, um padrão, uma obsessão ou um estilo “João Ubaldo Ribeiro”? Perguntou-lhe o jornalista Bernardo Carvalho, da *Folha de S. Paulo*: “Que relação você vê entre esse livro e

³ — O livro *Vencecavalo e o outro povo*, por não se tratar de um romance, fica infelizmente excluído desse grupo — esclareci, abrindo um parêntese. — *Vencecavalo...* é um livro de contos, e cada conto recebe o nome de um personagem, todos eles filhos (!) do... sargento Getúlio: *Vencecavalo Santos Bezerra*, *Tombatudo Santos Bezerra*, *Rombaquirica Santos Bezerra*, *Sangrador Santos Bezerra* e *Abusado Santos Bezerra*. “Eu me diverti muito fazendo o *Vencecavalo...*; morria de dar risada”, disse João Ubaldo. “Não sei bem o que eu queria fazer, queria gozar todo o mundo, inclusive eu mesmo, mas principalmente o governo e a burrice” (“João Ubaldo Ribeiro solta o verbo”, **Jornal da Bahia**, 17 e 18 fev. 1985). O tipo de humor fantástico e debochado que encharca as páginas de *Vencecavalo...* é semelhante ao romance *O púcaro búlgaro*, escrito em 1964, do escritor mineiro Campos de Carvalho (1916-1998), sobre o qual eu fiz uma dissertação de mestrado que depois publiquei — eu disse, e peguei das estantes a dissertação e o livro. — Ambos caracterizam-se por um ataque frontal à seriedade e à solenidade que normalmente se espera das esferas literárias intelectualizadas. É de se notar, também, que *O púcaro búlgaro* pode ser lido como uma resposta de Campos de Carvalho, uma resposta enviesada, à expectativa que se criou sobre o seu trabalho, principalmente depois de seus dois livros anteriores: *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel*, romances densos, melancólicos, típicos representantes de uma linhagem existencialista; romances, à sua maneira, sérios. *Vencecavalo...* também pode ser uma resposta de João Ubaldo à solenidade que se estabeleceu ao seu redor após o sucesso, restrito, frise-se, à crítica e aos meios literários..., de *Sargento Getúlio* — e peguei outra matéria de jornal. — “Com *Sargento Getúlio*, (...) deu-se um fenômeno estranho, que fez com que o autor sentisse até repulsa pelo livro; estabeleceu-se (...) um endeusamento *snoob* nos meios literários. Então, decidi escrever *O filho do Sargento Getúlio* (...). Mas o editor mudou outra vez o título — saiu *Vencecavalo e o outro povo*” (Cremilda MEDINA, “No caminho das almas...”, **Diário de Notícias**, 14 dez. 1984).

os precedentes?”, referindo-se ao então recém lançado *O feitiço da ilha do Pavão*. E disse-lhe João Ubaldo Ribeiro: “A única vinculação que eu realmente faço é o fato de eu ter escrito todos eles”.⁴

— Não seria absurdo se respondêssemos simplesmente, e assim facilitássemos a guerra — disse ele —, que a marca, o padrão, a obsessão ou o estilo constitui justamente a ausência de um padrão, uma obsessão ou um estilo identificável e recorrente? Ou, por outra, seguindo-se a opinião do próprio escritor, que a marca comum a todos os livros nada mais é que a marca da autoria?

— Não, não seria absurdo. Seria uma boa saída, e uma hábil resposta, mas não a melhor... — provoqueei-o. — Dispor-se a escrever uma tese acerca do grupo de romances de um autor significa antes de tudo partir do pressuposto de que acerca desse conjunto seja possível afirmar um padrão, uma identidade, um problema que possa ser relacionado a cada um dos romances em particular e a todos eles em conjunto.

— Isso me parece questionável... Mas continue.

— O próprio João Ubaldo Ribeiro, numa outra declaração em que se detém um pouco mais sobre o assunto, dá uma pista, admitindo algo mais que o próprio nome como elemento de constância: “Tenho interesses variegados sobre a vida em geral, o que leva muitos a dizer que meus livros são completamente diferentes entre si. Entretanto, (...) as preocupações básicas são as mesmas. Religiosas, humanísticas (...), preocupações com (...) a injustiça, com a discriminação”.⁵ Sua obra romanesca, de todo modo — continuei —, é tematicamente sortida, o que tem dado ensejo a múltiplas abordagens, com variados resultados. Grande parte dos trabalhos acadêmicos acerca do autor está baseada em recortes, como é o caso de dissertações e teses a explorar um único romance de João Ubaldo Ribeiro, ou, estreitando-se o enfoque, um aspecto específico dentro de um mesmo romance, ou ainda qualquer outra característica de sua produção, incluídos os contos, as crônicas e as histórias para crianças.⁶

⁴ “Ubaldo, finalmente, solta novo romance”, 22 nov. 1997.

⁵ Wilson MARTINS, “Crônica (picaresca) da vida brasileira”, **Bravo!**, out. 1997.

⁶ — Como é o caso — e fiz uma lista com o que eu tinha à mão — das dissertações de mestrado de Luiza Nelma FILLUS, Sargento Getúlio, *uma análise mítica* (Depart. de Letras da Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 1983, sob a orientação de Vicente Ataíde); de Stella Costa de MATTOS, Sargento Getúlio — *uma história de aretê* (Instituto de Letras e Artes, Pós-graduação (cont.))

— Você corre o risco de cair num certo reducionismo ao tentar formatar coerentemente uma obra tão variada...

— Mas eu preciso partir em busca disso: do fio comum, do problema, do nó, do centro nervoso a enlaçar *Setembro não tem sentido*, de 1968; *Sargento Getúlio*, de 1971; *Vila Real*, de 1979; *Viva o povo brasileiro*, de 1984; *O sorriso do lagarto*, de 1989; *O feitiço da ilha do Pavão*, de 1997; *A casa dos Budas ditosos*, de 1999; *Miséria e grandeza do amor de Benedita*, de 2000; e *Diário do farol*, de 2002. Onde está, na cartografia dos romances de João Ubaldo Ribeiro, e para onde vai esse centro nervoso? Qual a sua natureza, o seu comportamento e a sua tarefa no emaranhado de sua ficção? Não, não me interrompa. Vou fazer agora o rascunho de um mapa e, sobre ele, o facho de uma idéia. Você me animou — e bebi o café que ele me estendia.

1.3. A IDÉIA DO FACHO

— Acompanhe-me: de *Setembro não tem sentido*, de 1968, a *Diário do farol*, publicado 34 anos mais tarde, pode haver um caminho, linear no tempo e de progressiva e nítida abertura; um caminho que parta do personagem ensimesmado e avance em direção a uma nova condição. Esta nova condição — eu disse —

em Lingüística e Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, dez. 1985, sob a orientação de Regina Zilberman); de João Luís C. T. CECCANTINI, *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel, de João Ubaldo Ribeiro: um estudo de produção e recepção* (área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras de Assis — UNESP —, Assis, SP, 1993, sob a orientação de Carlos E. Fantinati); de Marília Clara Tavares NOGUEIRA, *A função expressiva do coloquialismo na crônicas jornalísticas de João Ubaldo Ribeiro: uma abordagem lingüística pluridimensional* (Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Letras, Depart. de Língua Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, out. 1998, sob a orientação de André Crim Valente); de Magda Medeiros FURTADO, *A memória invencível: literatura e história em Viva o povo brasileiro* (mestrado em Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992); de João Vianney Cavalcanti NUTO, *Grotesco e paródia em Viva o Povo Brasileiro* (UNB — Universidade de Brasília); e das teses de Eneida Leal CUNHA, *Estampas do imaginário — literatura, cultura, história e identidade* (Depart. de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Rio de Janeiro, abr. 1993, sob a orientação de Affonso Romano de Sant'Anna); de Regina VASCONCELOS, *As representações da belgitude e da brasilidade nos imaginários de Pierre Mertens e João Ubaldo Ribeiro* (dirigida à área de Língua e Literatura Francesa do Depart. de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999, sob a orientação de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto); e ainda dos seguintes trabalhos publicados: de Tieko Yamaguchi MIYAZAKI, *Um tema em três tempos: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego*, São Paulo, Fundação Editora da Universidade Estadual Paulista — UNESP, 1996; de Osmar (cont.)

inclui os relacionamentos desse personagem com os grupos sociais que direta ou indiretamente o envolvem, cada vez maiores e cada vez mais complexos, e com novas experiências e concepções de mundo.

— Você vai traçar aqui uma linha de desenvolvimento?

— Sim, veja: o romance *Setembro não tem sentido* concentra-se nas figuras de Tristão e Orlando, ocupados tão só com as particularidades de sua situação insular. É este o primeiro ponto de nosso mapa. O narrador aqui alterna entre a terceira e a primeira pessoa, que constitui o próprio Orlando, fechado em seu quarto e em si mesmo e demonstrando angústia e falta de perspectiva. O facho da narrativa começa lentamente a abrir-se para o mundo no romance seguinte, *Sargento Getúlio*, de 1971. O narrador apresenta-se em primeira pessoa, o próprio sargento, e por todo o livro o que faz é falar, não apenas de si, mas do que faz na vida: ser sargento, ser um empregado de seu chefe e ser portador de uma missão, uma missão socialmente importante: levar um preso tido por comunista de um lugar do mundo para outro. Observamos aqui, neste segundo ponto do nosso mapa, um narrador não apenas preocupado com o lugar que ocupa dentro de si mesmo, mas também com aquilo que ele próprio espera de si em conformidade com a sua situação perante “o chefe”. Trata-se de Getúlio diante de sua missão e Getúlio diante de si mesmo. Não há à sua volta nenhum grupo social a que pertença; há apenas ele, Getúlio, o desgarrado.

— O bárbaro, o trágico, o anti-herói... Você acredita que o recurso formal à primeira pessoa narrativa é essencial à manutenção desse clima de fechamento?

— Sim, o que faz dele muito mais que um recurso formal... Deixe-me continuar — pedi. — Oito anos mais tarde chega ao público o romance *Vila Real*, “um conto militar”, segundo a epígrafe do autor. O personagem-protagonista, Argemiro, torna-se ao longo da história um líder natural para o seu povo, um homem pouco preocupado consigo mesmo e dolorosamente comprometido com os valores e os problemas da sua comunidade. Toda a narrativa se mantém encaixada na terceira pessoa, usando e abusando, no entanto, do discurso indireto livre, para dar conta do universo subjetivo de Argemiro, contraposto às agruras objetivas do povo de Argemiro, uma comunidade rural situada na região da

Jurupema, ameaçada de todos os lados por outros povos inimigos e por uma empresa estrangeira de mineração que se diz dona da terra. Não há aqui uma perspectiva nacional; não há perspectiva outra senão a da comunidade. Não se fala de Brasil; fala-se da região da Jurupema e do vale de nome Aratanha. O diâmetro do facho narrativo não ultrapassa as cercanias de vila Real e de seus habitantes. Nosso facho, no entanto, abriu-se um pouco mais. Já se pode ver que a área iluminada pelas considerações do narrador ultrapassa em muito os interesses particulares dos personagens-protagonistas, não mais fechados em seus quartos ou preocupados apenas em cumprir uma ordem e se manter em paz consigo próprios.

— Mas *Sargento Getúlio* é um retrato do sertão de Sergipe e da Bahia e, de certo modo, um retrato da política nordestina pelos idos de 1950, não?

— Não é um retrato; é um pano de fundo, e isso não me parece o essencial. A narrativa e o leitor estão encarcerados na mente de Getúlio. Você pode dizer, no máximo, que o livro também assunta a política nordestina do modo como a via Getúlio, para quem a política “está mudando, (...) está ficando uma política mariconca”.⁷ Mas não creio que a gente possa falar, aqui, de realismo e nem de uma preocupação primordial de João Ubaldo de compor o retrato de uma época e suas práticas... Com o romance *Viva o povo brasileiro*, de 1984, João Ubaldo, a começar pelo título, que não fala de um homem, Getúlio, nem de uma vila, a Real, mas sim de um povo, o brasileiro, dá mostras de pretender avançar e ampliar sensivelmente o facho de interesses e o universo temático de seu narrador. O grupo social de que se fala agora é outro, ou são vários: o povo brasileiro como um todo e cada uma das suas partes constituintes: pretos e brancos, e dentro dos brancos os portugueses, holandeses, alemães e ingleses, e dentro dos pretos os de vários tipos e origens, e entre eles todos os pardos, mulatos, cafuzos e mamelucos, e todos os índios e índias, incluídos os cruzamentos mais inventivos... E me lembrei de uma palestra de Ubaldo em que ele dizia: “... o vocabulário popular baiano ainda hoje inclui palavras para designar tipos raciais incomuns em outras terras: cabo-verde, o negro de cabelo liso; sarará, o negro ou mulato de cabelos

⁷ *Sargento Getúlio*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 56. A partir de agora — decidi —, as referências aos romances de João Ubaldo Ribeiro permanecerão no corpo do texto e serão compostas apenas do título e do número da página. Para mais detalhes, consultar bibliografia final, item 8.1.: “De João Ubaldo Ribeiro”, item 8.1.1.: “Romances”.

louros; gazo, o negro e mulato de olhos claros e assim por diante”.⁸ E você veja aqui esse léxico específico acerca de tipos de “negritude” sendo aplicado pelo narrador de *Viva o povo...*, num momento em que ele está justamente em focalização interna com um escravo negro de nome Budião, que tentava classificar, e assim “conhecer”, um outro negro misterioso, de nome Júlio Dandão.

... Caladão, os olhos pregueados, a boca crispada, os dentes grandes estufados (...), o riso difícil, talvez fosse negro jeje, negro mina dos brabos que não faz fê em pessoa nenhuma (...). Podia ser achanti, quem sabe, podia ser até hauçá papa-arroz, negro fon, negro bariba ou somba, dos confins benins do Daomé com o Sudão... (*Viva o povo brasileiro*, p. 177)

— Observe — disse ele — que o pensamento desse Budião está a refletir uma postura de preconceito racial típica dos personagens brancos do romance, que inferem uma característica da personalidade do outro através de uma característica física desse outro. A diferença é que o preconceito está aqui sendo exercido por um negro em relação a outro negro...

— Sim. E João Ubaldo Ribeiro vai voltar a isso, aos casos clássicos de negros que comercializam negros, no romance *O feitiço da Ilha do Pavão...*⁹ Mas eu vou falar disso mais tarde, senão me perco...

— O Alberto da Costa e Silva publicou um livro com muitas informações históricas acerca de negros senhores de escravos... Os primeiros senhores de escravos de que se tem notícia...

— Sim, o *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*.¹⁰ Publicou-o em 2003, seis anos depois do romance de João Ubaldo Ribeiro... De todo modo, foi boa a sua observação... — E retomei, positivamente impressionado com o meu interlocutor: — Tudo isso está concentrado e representado pela gente de um mesmo lugar, que é o seu universo por excelência: o Recôncavo Baiano. Os rudimentos de uma idéia de pátria acabam por envolver

⁸ João Ubaldo RIBEIRO, palestra realizada na Alemanha, sem data.

⁹ — “... uma ilha que inventei no meio da Baía de Todos os Santos, que se existisse talvez ocupasse uma área superior à própria baía. É uma ilha misteriosa, de difícil acesso e sobre a qual ninguém fala (...). Fiz uma espécie de fantasia. Descrevo uma sociedade no Brasil do século XVIII. Um Brasil completamente isolado do resto da colônia, embora partilhe da herança ibérica que todos nós recebemos. É a história de uma ilha que se desenvolve autonomamente. Não sei em que vai dar” (*IstoÉ*, 19 mar. 1997).

todos os personagens-protagonistas e relativizar seus projetos particulares em nome de uma causa maior, de âmbito nacional.

— Foi a partir de *Viva o povo...* que se começou a falar, acerca da obra de Ubaldo, da necessidade cultural, espelhada na literatura, de se contornar com mais nitidez o que poderia ser chamado, na falta de expressão melhor — e ele se tomou de um ar grave —, a “questão da identidade nacional”, quatro palavras que, de tanto andarem juntas, já se colaram umas às outras, sem haver quem as descole.

— Sim. Ouça essa conversa, onde se observa a tentativa, por parte de João Ubaldo, de desmontar a chamada “questão da identidade nacional”, como você disse, e *des-solenizar* a sua visão do Brasil. — E li:

— O Brasil é um país que vive uma crise crônica de identidade. Escrever livros como *Viva o povo brasileiro* é uma maneira de exorcizar essa crise?

— Você já coloca uma premissa sobre a crise de identidade. Acontece que não acho que o Brasil viva uma crise de identidade permanente. (...) Não escrevi pensando na identidade nacional nem em coisa nenhuma. Eu escrevi, simplesmente. E o que resultou? Uma outra coisa. (...) Não é uma tentativa de entender o Brasil. (...) Eu poderia mentir a você (...) sobre o que resultou a partir do que os outros escreveram e pensaram. Mas é só um romance.¹¹

— Vamos voltar a isso mais tarde, não? — quis saber o meu interlocutor.

— Sim. Passo ao romance seguinte: *O sorriso do lagarto*, de 1989, inaugura um novo feitiço no grupo de temas e estilos de João Ubaldo Ribeiro. Mesmo passando-se em Itaparica, o livro não tem como preocupação central contar a história da ilha ou de seu povo, nem explorar as possibilidades da linguagem na descrição do falar local. O tema de *O sorriso do lagarto* significa uma ampliação considerável do fecho temático. O narrador ilumina seus personagens com um assunto de responsabilidade internacional e alça-os à condição não mais de representantes de um povo habitante do Recôncavo Baiano ou do Brasil, mas de representantes de uma idéia de humanidade. Embora a narrativa mantenha muitas das características da prosa de João Ubaldo Ribeiro, a loquacidade, a exuberância vocabular e o estilo, que poderia ser aqui denominado de neo-barroco, o foco do livro é antes o seu tema que a sua forma ou sua ambientação,

¹⁰ Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Editora da UFRJ, 2003.

¹¹ Geneton de MORAES NETO, “A odisséia do lobo da ilha”, *Jornal do Brasil*, 28 nov. 1987.

razão pela qual a história poderia passar-se, *grosso modo*, em qualquer lugar de razoável urbanidade. O alvo do *sorriso do lagarto* são a ciência, as consequências sociais do mau uso da tecnologia e a suposta presença de uma idéia universalista do mal nas condutas humanas.

— Já percebi — disse ele —, mas e agora? Você chegou, com *O sorriso do lagarto*, na amplitude máxima do círculo social, o gênero humano. E agora?

— Bom, no romance seguinte, *O feitiço da ilha do Pavão*, de 1997, esse facho narrativo, que começou com o indivíduo e chegou à humanidade, realiza agora a sua abertura mais radical: através do tempo histórico, para afirmar uma dilatação não apenas do seu ambiente ficcional, mas do raio de ação de uma liberdade humana, agora sem precedentes. O facho dilata-se para dentro do tempo, não como em *Viva o povo...*, que atravessa três séculos da história brasileira, comendo-a pelas bordas e numa aparente, apenas aparente, falta de linearidade, mas como a exploração radical de uma espécie de leque de possibilidades. Para tanto, parte do seguinte ponto, banal e simples: a História está todo o tempo a ser alterada em seu futuro pelos atos cometidos no presente. *O feitiço...*, no entanto, não pára aí; utiliza-se da metáfora da viagem no tempo para dar conta da idéia de que a História também pode ser alterada retrospectivamente.

— Um outro modo de se dizer que o passado pode ser reinventado, sim, a depender do caminho interpretativo que se percorra?

— Sim — disse eu. — O facho abre-se então para o passado e o futuro, tal qual um leque de possibilidades se abriria, e manipula, na vida dos personagens e na vida do país, as suas, podemos dizer..., alternativas perdidas.¹²

¹² — E... — disse eu, abrindo uma notinha — a provável razão para chamar-se a ilha “do Pavão” pode dever-se à própria imagem do pavão em efetivo pavoneamento, ou seja, erguido e com a sua cauda cheia de olhos aberta em leque, infindáveis olhos vigilantes diante do leque aberto e prenhe de acontecimentos e possibilidades de história. Remonta ao universo arcaico grego a associação que se faz entre a cauda do Pavão e a idéia da onisciência, e especificamente às peripécias da deusa Hera, a orgulhosa, briguenta e vingativa mulher de Zeus. Diz o mito que Hera, ou Juno, enciumada do licencioso marido, encarcera a bela Io, deixando-a sob a guarda infalível de Argo, o ser dos cem olhos, o que tudo vê. Zeus, no entanto, que não nasceu ontem mas muito antes, encarregou o esertíssimo Hermes da tarefa de libertar Io daquela vigilância aparentemente imbatível. Bateram-se, e morre Argo com uma pedrada. Hera, consternada — continuei, animado —, rende-lhe a homenagem final, retirando-lhe um a um os cem olhos e recolocando-os espalhados ao longo da cauda aberta de um pavão, que se torna a partir daí a ave consagrada a Hera e às suas saudades de Argo. Dizer ilha do Pavão é dizer ilha da ave dos cem olhos, a ave da onisciência e da clarividência, através da qual se vê tudo, até mesmo, e principalmente, o futuro, ou seja, o passado.

— Belo parêntese mitológico esse... E volto a perguntar: e agora? Pelo que você expôs, o facho narrativo de Ubaldo se foi abrindo lentamente, de 1968 a 1997. Inicia-se no quarto fechado de *Setembro não tem sentido*. Ilumina, em *Sargento Getúlio*, o personagem-protagonista envolvido numa missão supostamente comunitária. Amplia-se em *Vila Real* para Argemiro e sua gente, que se torna então objeto de consideração e, de certa forma, a personagem-protagonista de seus próprios dramas. Alarga-se em *Viva o povo brasileiro* para uma dimensão nacional, rascunhando uma imagem do Brasil e de seu específico percurso de formação identitária. Chega à sua amplitude social máxima nO *sorriso do lagarto* e seu grande drama: os destinos da grande comunidade humana ameaçados pelo mau uso da ciência. Rompe ficcionalmente convenções de tempo e espaço para discutir história e interpretação, alargando-se de forma radical nO *feitiço da ilha do Pavão*, e pára. E agora? — insistiu ele. — Onde ficam os romances *Miséria e grandeza do amor de Benedita* e *A casa dos Budas ditosos*?

— Eles não se encaixam na idéia do facho — respondi, um pouco contrariado, é verdade. — Eles enveredam por um desvio em relação à linearidade observada nesses seis livros. São romances que foram escritos em grande parte devido ao fato de constituírem explícitas encomendas: *A casa dos Budas ditosos*, da editora Objetiva, para a série “Plenos Pecados”, item “Luxúria”; e *Miséria e grandeza do amor de Benedita*, da própria Nova Fronteira, em parceria com o site Submarino, envolvidos ambos na criação do primeiro *e-book* brasileiro. Pretendo tratar disso mais tarde...

— Certo — e ele suspirou. — Eu fico bastante aliviado com o fato de você admitir isso, porque a sua idéia do facho é realmente uma leitura muito produtiva tendo em conta os seis livros comentados agora, e muito pouco produtiva diante dos demais romances, que não devem ser encaixados à força num esquema pré-determinado... Você deve desenvolver uma outra reflexão para *Miséria e grandeza do amor de Benedita* e *A casa dos Budas ditosos*... Ou não...

— Você falou em seis livros... São sete os objetos sob a mira da minha idéia do facho. Você não vai me perguntar onde está, neste traçado, o romance *Diário do farol*, publicado em 2002? Pois eu lhe digo: no ponto de partida, no quarto fechado, onde se estreita o facho novamente para os limites do indivíduo ensimesmado, não o mesmo de *Setembro não tem sentido*, Orlando, o que não tem

controle sobre a própria vida e não se considera fonte fidedigna da narrativa. O personagem-protagonista do *Diário...* é, dentro do texto, a autoridade máxima, e do seu quarto, talvez o quarto de uma instituição psiquiátrica, ou do alto de seu farol, Lúcifer, se dispõe a forjar a sua biografia, com paciência e detalhes.

— Hum... E acrescento isso: a sua idéia do facho é produtiva principalmente quando se quer traçar uma espécie de resumo lógico da obra de Ubaldo, um resumo dotado de direção e sentido..., mas, para se montar uma tese, deve haver mais — e ele sorriu de modo esquisito. — No caso de *Diário do farol*, para onde se abre desta vez o seu facho? Para dentro da memória individual?

1.4. A MEMÓRIA INDIVIDUAL

— Você começou a nossa conversa contando o último pedaço da curta história de vida do alferes José Francisco Brandão Galvão, relatada logo às primeiras páginas de *Viva o povo brasileiro* — disse ele. — Onde é que entra isso na história da sua tese?

— Eu ia voltar a esse ponto agora... Nós vimos o quanto a almazinha que habitou o corpo do alferes por quase dezoito anos se envolveu com as homenagens póstumas que lhe eram dirigidas em razão de seu heroísmo tardio. Vimos o quanto, orgulhosa do alferes, também acabou por se sentir orgulhosa de si mesma, uma vez que ele não era nada mais que ela mesma, que por sua vez nele encarnou, tendo sido ele pelos, deixe-me ver..., pelos seis mil dias que duraram aqueles quase dezoito anos. A almazinha, como escreve o narrador, freqüentou “os locais onde o alferes recebia homenagens” e vibrou satisfeita “quando pormenores de sua fala às gaivotas eram lembrados ao povo pelos declamadores”. A almazinha admirou-se “mais e mais de si mesma, ouviu tantos relatos de prodígios obrados por homens tais como aquele que fora, que não pensava em mais nada” (*Viva o povo...*, p. 20).

— Você estava citando trechos, não é? Trechos que inauguram e celebram, em *Viva o povo brasileiro*, a condição ambígua e problemática dessa almazinha, que é ela e é também um outro; uma almazinha que observa de longe o outro que ela um dia foi e sente por esse outro grande orgulho, não deixando ela mesma de orgulhar-se em igual medida de si própria. Isso é bonito.

— Sim. E, como disse o escritor, seu livro...

— ... usa como fio narrativo a história de uma almazinha (...). Eu conto como se formam as almazinhas no cosmos (...). ... apareceu por aqui por volta do ano 1400 e começou a encarnar em bichos... até que começou a encarnar em brasileiros, sempre encarnando mal, em preta escrava, índia. Depois, a almazinha (...) Encarnou numa indiazinha com dez anos de idade, que depois mataram, e ela, a almazinha, saiu desabotinada. A almazinha não pode ver um ovo, um útero, porque se estiver por perto ela entra. A história narra a existência de um poleiro das alminhas, (...) onde elas ficam morrendo (risos) de frio e de medo. Ela fica ali também, com medo de encarnar, mas tem que encarnar porque só consegue aprender alguma coisa encarnando. Um dia ela passa por aqui, (...) e encarna na barriga de uma tupinambá, que fica grávida de um preto. E aí saiu (risos) o Caboclo Capiroba, que danou a comer holandês.¹³

— E essa almazinha, então, é José Francisco Brandão Galvão — continuei —; é a índia fêmea de sua provável estréia como alma encarnante, à época da “chegada dos primeiros brancos”, estuprada “e morta por oito deles antes dos doze anos” (*Viva o povo...*, p. 19); é também o segundo índio em que veio a encarnar, e o terceiro e quarto e mais tantos de uma longa série de nativas encarnações; e **não** é nenhum desses personagens, sendo essa almazinha apenas ela mesma, igual apenas a si mesma, de algum modo única e sozinha.

— E o que mais? E para nós o que é essa almazinha? — provocou-me.

— Essa almazinha é também uma parte da resposta à pergunta que lhe fiz no início de nossa conversa. Ser uma parte da resposta significa ser essa almazinha encarnante uma representação ficcional, portanto interna à obra, de uma outra coisa, esta, sim, constituinte e fundante do universo romanesco.

— A única coisa que eu imagino possa ser constituinte e fundante do universo romanesco, para citar tão pomposas palavras, é o narrador — disse ele.

1.5. O NARRADOR SEM CABEÇA

— O professor Carlos Reis, da Universidade de Coimbra, em seu conhecido estudo acerca do estatuto e das perspectivas do narrador na obra de Eça de Queirós, diz, vou citar, que “a problemática inerente às condições de existência

¹³ “João Ubaldo: ‘Eu me achava um gênio e que era uma obrigação publicar os meus livros’”, *Jornal da Telebahia*, jun. 1984.

e de execução da narrativa literária pode perfeitamente ser estudada num conjunto de obras que (...) oferecem seguras garantias de riqueza e variedade de questões, desprovidas, por agora, de respostas convincentes”.¹⁴

— É o que eu lhe disse: nas obras de Ubaldo que oferecem seguras garantias de riqueza e variedade de questões, para esta sua idéia do facho — cortou ele —, não estão *Miséria e grandeza...* nem *A casa dos Budas ditosos*.

— A idéia do facho é uma maneira de organizar o percurso da amplitude temática de João Ubaldo Ribeiro, de achar uma tendência, um resumo lógico, como você definiu minha digressão, e esta tendência eu já achei, mesmo se considerarmos esses dois desvios. Trata-se de uma maneira de olhar a obra; trata-se de um mapa, e não do centro de minha tese.

— O centro de sua tese é o narrador — e ele me ofereceu mais café.

— Sim. Carlos Reis debruçou-se sobre o narrador de Eça de Queirós. Nós o faremos com o narrador de João Ubaldo Ribeiro. Será o narrador — disse eu —, esse narrador intrometido e profundamente moderno, que podemos chamar *o narrador sem cabeça*, o fio comum, o problema, o nó, o centro nervoso que enlaça os nove livros indicados, de *Setembro não tem sentido* a *Diário do farol*, e lhes dá um eixo. Pode ser ele, e não a constância de um autor e a *autoridade* de sua assinatura, que dá sentido e coerência à idéia de *obra*, reunindo em si um conjunto de estratégias de narrar comuns a todos os livros. A mesma posição de proeminência ocupam os andamentos do narrador na obra de Eça de Queirós, a tal ponto, cito, que “a evolução que assinala a sua criação literária não se concretiza sem que se verifiquem, ao nível da técnica narrativa, importantes reflexos”,¹⁵ escreve Carlos Reis.

— Em Ubaldo, então, por mais dessemelhantes que possam ser seus romances, por mais distintas que possam parecer suas nove vozes narrativas, atuando em primeira ou terceira pessoa, incluídas todas as possíveis variantes para o ponto de vista e através de sucessivos discursos em indireto livre, o seu narrador é um só, na medida em que é um só o seu conjunto de estratégias narrativas?

— Sim, muito bem dito. Vou tentar me lembrar do modo como você formulou essa pergunta. Vou, aliás, anotar... O texto ficou bom, e pretendo usá-lo

¹⁴ “Introdução” (p. 11-14), in *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Almedina, 1975, p. 13-14.

¹⁵ *Id.*, p. 14.

na tese. Posso? Obrigado. Deixe-me falar então desse centro nervoso que é o narrador. Perguntei bem lá atrás onde está, na cartografia dos seus romances, e para onde vai esse centro nervoso. O livro *Viva o povo brasileiro*, por se apresentar como aquele em que nasce esse personagem-chave que é a almazinha, será o romance a iluminar e contaminar, com esse original recurso, as análises dos demais, anteriores e posteriores a 1984. O que vale dizer: a almazinha pode ser uma representação ficcional desse *narrador sem cabeça*, que está presente nos modos de narrar dos outros romances, sejam eles estruturados em primeira ou terceira pessoa. A atravessar todos, a idéia de um *narrador sem cabeça*.

— Você também perguntou qual a natureza desse narrador...

— A mesma natureza da almazinha — e fiz um gesto com a mão —: errática e ambígua quanto à sua identidade.

— E o seu comportamento? — perguntou o meu obstinado interlocutor.

— O comportamento de um narrador diante de dois problemas: deve agir como um narrador, já que tem uma história para contar, e ao mesmo tempo não consegue mover-se e falar senão como se move e fala aquele personagem cuja cabeça está “vestindo”, ou “portando”, no momento da narração. Este é o seu primeiro problema. O segundo é de igual gravidade: ele não conhece toda a história que deveria contar; conhece-a por uns momentos, e depois a esquece. Conhece-a integralmente apenas quando não está com a cabeça de nenhum personagem. Quando “incorpora” o personagem, para usarmos o vocabulário do espiritismo, que aqui até funciona bem..., esquece-a.

— E qual a sua tarefa no emaranhado de sua ficção?

— Isto parece uma sabatina...

— São perguntas que você mesmo me fez... — defendeu-se.

— Sua tarefa é aprender. Do mesmo modo como “a alma não aprende nada enquanto alma, necessita da encarnação para aprender” (*Viva o povo...*, p. 16), o *narrador sem cabeça* não aprende nada enquanto instância onisciente: saber toda a história é saber tudo sobre nada; é não se envolver com nenhum universo, é não se comprometer sequer com uma única história de vida, é manter-se acima e além. O ponto cego da onisciência narrativa pode ser representado ficcionalmente pelo “Poleiro das Almas”: “lugar” de onde tudo se vê, mas onde não se aprende nada, sítio de acumulação de nadas, “... nada por todos os lados, uma infinitude de

nada inimaginável em toda a sua inextensão. Nada e mais nada e mais nada e mais nada ali se vai aglomerando” (p. 18). E o narrador, quando abandona o poleiro, esse ponto cego da onisciência, e “incorpora” um personagem, “... porque é insuportável não poder aprender absolutamente nada” (p. 16), intromete-se; quando se intromete, conta uma história que é também a sua história naquele instante narrativo, ou instante de vida, como foi da almazinha, durante os dezoito anos de sua encarnação, a vida do alferes José Francisco. Nosso *narrador sem cabeça* constitui, ao mesmo tempo, o nosso nó e aquilo que nos escapa.

— Agora relacione a sua idéia do facho, aquele mapa traçado, com a história das sucessivas “incorporações” desse *narrador sem cabeça*. — E, depois de uma pequena pausa: — E tome mais café...

— Esta nossa conversa está sendo muito produtiva para mim. Obrigado. Então ouça — e eu espremi a testa —: assim como a alma, que precisa encarnar para aprender, o trabalho do narrador vai desenrolar-se ao longo de um determinado percurso: o percurso dos romances, de *Setembro não tem sentido* a *Diário do farol*, que constituem as extremidades de um caminho de experiências. A gradual abertura em direção a universos mais amplos e complexos há de obrigar o narrador a intrometer-se em mais vidas e em problemas cada vez menos particulares, comprometendo-se, assim, cada vez mais, com um projeto. Debaixo do facho, que é sempre outro e maior, já não são um ou dois, mas uma pequena comunidade de personagens, novas “cabeças” para o narrador, novos problemas, todos misturados em linguagem. Diz Carlos Reis que “em qualquer narrativa, sempre o narrador manifestará, esporádica ou continuamente, voluntária ou involuntariamente, os sinais de sua presença como sujeito enunciador na instância produtiva do discurso”.¹⁶ Pois bem: identificar, entender e encontrar um rumo para esse narrador é o nosso objetivo.

— E o seu risco...

— Eu não acabei: eu disse há pouco que o Carlos Reis se debruçou sobre o narrador de Eça de Queirós e que o mesmo farei eu com o narrador de João Ubaldo Ribeiro... Isto não é assim tão esquemático. Minha análise acerca do narrador em João Ubaldo poderá incluir mais um elemento, impensável na análise

¹⁶ “Subjetividade e narração” (p. 24-36), *id.*, p. 25.

que o professor Carlos Reis empreendeu sobre o Eça. Refiro-me ao próprio escritor João Ubaldo Ribeiro, que será muitas vezes colocado diante e também ao lado de seu narrador, numa espécie de nova biografia...

— Hum... — e ele fez uma careta.

— ... uma biografia pouco ortodoxa. Por quê? Porque não se pretenderá linear, nem integral, nem factual, nem mesmo uma biografia pessoal...

— Será então o quê? Sobrou algo?

— Sim. Tentarei uma biografia de idéias, uma biografia conectada aos labirintos da ficção.

— Hum... — disse ele de novo, com um ar preocupado. — Precisamos conversar mais...

1.6. O PEQUENO EU

— Não, não, deixe-me seguir. Li recentemente dois textos importantes — insisti, observando-o a preparar mais café —: um da professora Marília Rothier Cardoso, chamado “Retorno à biografia”,¹⁷ e a ligeira biografia de João Ubaldo Ribeiro,¹⁸ escrita por Wilson Coutinho para a série “Perfis do Rio”, da Editora Relume-Dumará¹⁹, da qual me interessam dois aspectos, e nada mais.

— O que é exatamente uma “ligeira biografia”? — perguntou, com um ar de mofa.

— A biografia em questão é dita ligeira dado o próprio perfil da série: um relato pouco fiel às características geralmente encontradas numa biografia; um relato organizado de modo não diacrônico e pouco comprometido com a intenção de se alcançar qualquer totalidade acerca da figura de seus biografados. A escrita corre informal e sortida na seleção de seus capítulos-tema. A peculiaridade da série “Perfis do Rio”, no entanto, independentemente da ligeireza de seu

¹⁷ P. 112-140, in Heidrun Krieger OLINTO & Karl Erik SCHOLLHAMER (orgs.), *Literatura e Mídia*, Rio de Janeiro, Editora PUC-Rio, São Paulo, Loyola, 2002.

¹⁸ — Utilizarei, de forma complementar, uma entrevista do escritor para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, intitulada “Leblon, 4 de fevereiro de 1999: Entrevista” (p. 27-49), in VÁRIOS AUTORES, *João Ubaldo Ribeiro, Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 7, Instituto Moreira Salles, mar. 1999.

¹⁹ *João Ubaldo Ribeiro: um estilo da sedução*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Rioarte, 1998.

biografismo, consiste antes de tudo da descrição de variados aspectos da vida e da obra de alguma personalidade que tenha com a cidade do Rio de Janeiro um relacionamento íntimo. A série tem como objetos de estudo e curiosidade justamente eles: os importantes porque famosos, os famosos porque importantes, ilustres moradores da cidade.

— Essa ligeirice não me parece confiável... Você mencionou também um texto da professora Marília Rothier Cardoso... Fale-me dele.

— Esse texto, “Retorno à biografia” — falei —, dá conta do percurso da biografia como “a configuração narrativa do sujeito individual moderno”,²⁰ aquele que tem algo a dizer à sua comunidade. Quem se dispõe a contar uma vida, ou que a contem outros, é porque tem uma vida a ser contada, ou seja, uma obra, ou, melhor ainda, uma vida de obras.

— Um momento... Contar uma vida, ou que a contem outros... Você está falando aqui de duas coisas: biografar e autobiografar-se... Quando estiver a escrever a tese, não deixe de fazer uma distinção... — ponderou o meu interlocutor, ainda rabugento. — A banca...

— Calma... A distinção entre biografia e autobiografia, neste nosso caso, não ganha a relevância que ganharia em outras situações orientadas para outros estudos. Estou por dentro. Jürgen Schläeger, em seu texto “*Biography: Cult as Culture*”, apresenta o que nos parece a distinção primordial entre ambas:

*Biography and autobiography share a number of fundamental conditions and strategies but they also differ in some very interesting aspects. Both are about individuals, both assert the priority of individualism. But whereas autobiography is about the self, biography is about the other.*²¹

— E interessa a você, aqui, o que as assemelha, não é? Ambas alimentam-se da mesma vontade, a vontade de que uma vida seja contada...

— Sim. Contá-la ou permitir que a contem são atitudes cujo fundo é o mesmo: a consideração do sujeito como um valor por si — eu disse.

²⁰ *Op. cit.*, p. 113.

²¹ — E traduzo: “Biografia e autobiografia compartilham algumas condições e estratégias fundamentais, mas ambas diferem em alguns interessantes aspectos. Ambas são sobre indivíduos, ambas assentam sua prioridade no individualismo. No entanto, enquanto a autobiografia se interessa pelo *mesmo*, a biografia interessa-se pelo *outro*” (p. 57-71, in *The Art of Literary Biography*, edited by John Batchelor, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 59).

— Conheço um texto que trata disso: de Luiz Costa Lima, “Júbilos e misérias do pequeno eu”.²²

— Sim, também conheço. E volto: o trabalho da biografia apresenta-se então, diz Marília Rothier Cardoso, como a ratificação de “um (suposto) vínculo de excelência entre autor e obra”.²³ O relato de uma vida entendido assim como o de uma vida edificante teria então uma nobre função pedagógica, uma função que o romance, “divulgado, em grande escala, para entretenimento do público de massa, mas inútil como conselho prático ou elo comunitário”,²⁴ não toma para si. O fortalecimento desse “(suposto) vínculo de excelência entre autor e obra” corresponde ao resultado mais visível do trabalho empreendido pela narrativa biográfica ou autobiográfica junto à comunidade. Ela é, nesse sentido, legitimadora, observa Marília Rothier, em referência a Jean-François Lyotard.²⁵

— Eu lhe falei do texto do Costa Lima. Pois há nele uma boa frase: “A autobiografia de um homem cujo ofício é pensar deve ser a história de seu pensamento”, escreve R. G. Collingwood,²⁶ e esta frase exhibe, sob outra forma — disse ele —, o mesmo vínculo de excelência, dessa vez não suposto, mas tomado como ponto de partida, certo e pacífico. Use-a como epígrafe. Eu deixo... — e riu pela primeira vez depois de muito tempo.

— Sim, mas há, no entanto, um revés — disse eu, pensando se ele não iria me oferecer mais café —: essa força legitimadora da biografia moderna, quando levada ao paroxismo, aciona um mecanismo de descrédito que encontra campo fértil em condições, digamos, para simplificar, pós-modernas. Sua missão transforma-se em sua fraqueza. No momento em que a biografia elege como razão de ser a sua dupla função: legitimar a obra do biografado e fortalecer o vínculo autoral, ela perde sua força justamente nestas duas frentes que abre, “seja, em perspectiva crítica, para atribuir valor estético à obra do biografado, seja, em

²² P. 243-309, in *Sociedade e discurso ficcional*, Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

²³ “Retorno à biografia”, *op. cit.*, p. 113.

²⁴ *Id.*, p. 112-113.

²⁵ *O pós-moderno*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1986, citado por Marília Rothier CARDOSO, “Retorno à biografia”, *op. cit.*, p. 113.

²⁶ Citado por Luiz COSTA LIMA, “Júbilos e misérias do pequeno eu”, *op. cit.*, p. 243.

perspectiva teórica, para atestar a plenitude e confiabilidade do vínculo autoral”.²⁷ Ela perde força e é absorvida pela variedade que caracteriza a indústria cultural.

— E então acontecem lançamentos editoriais como esse: da série “Perfis do Rio”... — e ele não conseguiu conter uma sonora gargalhada.

— Não é este o caso — e fiquei sério. — Uma biografia que não questione as razões para estar aquele ser ali sendo biografado surge como uma biografia meramente legitimante, a correspondência de uma expectativa, uma biografia, no sentido alienante da palavra, massificada. Não é este o caso da série “Perfis do Rio”. “Na condição ‘pós-moderna’ de descrédito das grandes narrativas”, escreve Marília Rothier Cardoso, “a biografia perde seu lugar no plano da alta cultura, para galgar o posto de *best seller* no circuito mercadológico”.²⁸ De nada nos adiantará, no entanto — e olhei para ele —, apontar com o dedo um trabalho biográfico e dizer: aqui está um exemplo de típica banalização dos “processos de ascensão e queda de artistas e personalidades”.²⁹

— E por que não?

— Porque a inconsistência da distinção entre alta-cultura-intelectualizada-e-acadêmica e cultura-de-massa-alienada exige que, no mínimo, não sejamos apressados.

1.7. “GUARDAR TUDO, JOGAR NADA FORA”: O MAL DE ARQUIVO

— Para o seu estudo de narratologia você tem aqui, sobre a mesa, farto material — recomeçou o meu interlocutor. — Livros teóricos e os romances... E quanto às suas incursões biográficas? Não me diga que você vai basear-se exclusivamente na série “Perfis do Rio”? Isso me parece insuficiente... A banca...

— Você só fala da banca... A série “Perfis do Rio” é um ponto de partida, meu caro. Faça-lhe uma pergunta: que tipo de relação você crê que deve manter o pesquisador contemporâneo com os arquivos de escritores que porventura esteja estudando? Que relação é essa?

²⁷ Marília Rothier CARDOSO, “Retorno à biografia”, *op. cit.*, p. 113, referindo-se a Jean-François LYOTARD, *O pós-moderno*, *op. cit.*

²⁸ *Id.*, p. 113.

²⁹ *Id.*, *ibid.*

— Uma relação que seja, no mínimo, obsedante... E que pretenda nada menos que o abarcamento de um mundo, o mundo do artista a ser estudado... — e ele abriu os braços.

— Não; uma relação antes de tudo permeada pelo espírito randômico.

— Isto são modernidades...

— O espírito randômico ou aleatório convive com naturalidade com o imprevisto e o faltoso, características muito mais encontráveis em arquivos pessoais do que as que lhe são opostas: a ordem, o padrão, a completude. Mesmo os mais organizados escritores, aqueles genuinamente “guardadores de coisas”, sabiam, ou deveriam ter sabido, que não se pode guardar tudo, que sequer “tudo” existe, e que a relação que mantemos com o passado somente acontece se mediatizada pelo presente.

— Você conhece o valoroso conselho de Drummond a Pedro Nava: “Guardar tudo, jogar nada fora”? — perguntou, animado, o meu interlocutor.³⁰

— Conheço, e era exatamente isso que eu dizer agora... Mas sabemos que o tudo que se guarda não é a mesma coisa que o passado que se quer guardar, porque o passado não se guarda, mas apenas uma imagem dele na superfície fugidia do presente. Não se pode falar de passado, mas apenas do passado presentificado. — E continuei: — O chamado “mal de arquivo”, uma expressão de Jacques Derrida, constitui, *grosso modo*, a angústia de não se poder ter tudo ali à mão, de não se poder simplesmente recuperar o passado, ou seja, integralizar o passado no presente. “Ser possuído do ‘mal de arquivo’”, escreve Eneida Maria de Souza, “é ter a paixão e a nostalgia da origem”.³¹ Esse mal de arquivo, embora se esteja dele bastante ciente, acaba por acometer, sim, a qualquer pesquisador diante de uma caixa abarrotada de correspondência, tendo na mão apenas um bloco, um lápis e, disponíveis, quinze minutos. O que são quinze minutos diante de trinta anos de constância epistolar? O pesquisador poderia ter à sua disposição os mesmos trinta anos para a sua pesquisa. O fantasma a ser despertado é o mesmo.

³⁰ — Isto foi citado — disse ele — por Marília Rothier CARDOSO, “Reciclando o lixo literário: os arquivos de escritores” (p. 68-75), in VÁRIOS AUTORES, **Palavra** nº 7, Revista do Depart. de Letras, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2001, p. 70.

— Qual a sua experiência?

— Você me pergunta se o “mal de arquivo” já me acometeu? — e ri. —

Acomete o tempo todo. E respondo agora à sua outra pergunta: não vou me basear exclusivamente na série “Perfis do Rio” para empreender um passeio biográfico em torno de João Ubaldo. O meu grande arsenal biográfico são os romances de João Ubaldo... E também uma boa parte do material de imprensa que recolhi quando viajei à ilha de Itaparica e entrei na Biblioteca Juracy Magalhães Jr., onde o escritor manteve um escritório por alguns anos e onde, se não me engano, terminou *Viva o povo brasileiro* e também a versão para o inglês de *Viva o povo...* e ainda o romance *O sorriso do lagarto*. A Biblioteca guardou tudo em grande caixas. Isto sem falar no que consegui encontrar quando estive em Portugal, a pesquisar a recepção do romance *A casa dos Budas ditosos*.

— E o que é que fizeste tu lá, ó, pá?

— Fiz uma pesquisa de imprensa na Biblioteca Nacional de Lisboa e nos arquivos específicos de jornais portugueses e ainda uma entrevista de oito perguntas a quinze pessoas acerca da suposta, ou não, censura ao referido romance dos *Budas ditosos*. Acabei encontrando ainda algum material mais antigo sobre o período em que João Ubaldo morou em Portugal, na década de oitenta, quando esteve com Glauber Rocha, já às vésperas da morte; período em que o escritor ficou a estudar e a escrever para jornais portugueses.

— Pois... — fez ele. — E, na Bahia, você “habitou” as grandes caixas da Biblioteca Juracy Magalhães Jr. por quanto tempo?

— Muito tempo, e por todo o tempo fui acometido do “mal de arquivo”... Fui a vítima quase fatal do “mal de arquivo”.

— Descreva-a, a essa vítima — e ele começou a se divertir com a minha explicação.

— Um biógrafo que se dispõe a registrar tudo, que acredita no próprio registro como um ato de captação integral de uma essência: a essência do biografado, seus piores momentos, seus melhores momentos, seus modos à mesa, seus ditos espirituosos e amargos e, principalmente, suas conversas mais íntimas e

³¹ “Males do arquivo” (p. 81-88), in Reinaldo MARQUES & Gilda Neves BITTENCOURT (orgs.), *Limiares críticos — Ensaios de literatura comparada*, Belo Horizonte, Instituto de Letras UFRGS, Autêntica, 1998, p. 81.

impublicáveis; um biógrafo que tem por alvo justamente a “abrangência que hoje os leitores ávidos por biografias tomam por suposta”.³²

— Mas você não pretende, para a sua tese, fazer o papel desse biógrafo... Ou, antes, você será, antes de tudo, o biógrafo do seu *narrador sem cabeça*, e não do homem João Ubaldo Ribeiro. Ou, no máximo, o biógrafo da vida intelectual pública do escritor João Ubaldo? O que você encontrou nas grande caixas?

— Reportagens, entrevistas, resenhas críticas, algumas bastante antigas...

— Ou seja, material de caráter mais que público... Isso me alivia... — disse ele. — Não gosto de biografias e muito menos de autobiografias...

— Há, como exemplo para o seu desgosto, um caso típico: a famosa *Life of Johnson*, de James Boswell, considerado um marco do início da moderna biografia. Seu objetivo, segundo alguns, plenamente alcançado, foi capturar a essência e toda a exuberância de uma pessoa, Johnson, que, nas mãos de Boswell, acabou por tornar-se um personagem muito mais interessante do que de fato ele era, sabendo-se, é claro, que a expressão “do que de fato ele era” não passa de uma abstração, uma abstração só não experimentada por aqueles que *de fato* conheceram Johnson, e mesmo assim... Tudo o mais que nos é legado surge como construção. “Tudo o que se relaciona com esse grande homem é digno de observação”, diz Boswell.³³ Esse foi o seu ponto de partida: registrar tudo. Seu comportamento obsedante em relação a Johnson deixou-lhe uma reputação não propriamente das mais desejáveis.

— Conte, conte — e ele pareceu por demais curioso para alguém que não gosta dos mexericos biográficos.

— Você está por demais curioso para alguém que não gosta dos mexericos biográficos... — e ofereci-lhe eu um café. — Conta-nos Borges numa deliciosa aula ministrada no dia 7 de novembro de 1966³⁴ que Boswell era tido como ridículo e pouco inteligente, e que essa impressão era facilmente depreendida das páginas de sua *Life of Johnson*. Deve-se notar, no entanto, que a narração da quase

³² John MULLAN, “A biografia moderna foi inventada em 1791”, *The Guardian*, 14 jan. 2001, publicada por **O Estado de S. Paulo**, em: <<http://www.estado.com.br/editorias/2001/01/14/cad428.html>>, acesso em 16 fev. 2004.

³³ *Id.*

³⁴ “Boswell — A arte da biografia”, **Folha de S. Paulo**, 24 dez. 2000 (série *Borges Professor*), em: <<http://www.uol.com.br/fsp/mais/fs2412200004.htm>>, acesso em 6 out. 2005.

maioria dos fatos em que Boswell surge como insensato, inconsistente, vaidoso e pouco inteligente se deve ao próprio Boswell, como bem observa o professor Borges. Estamos amarrados ao seu ponto de vista, do mesmo modo como estamos amarrados ao ponto de vista de Dom Casmurro. Pode-se sair de tudo e de tudo libertar-se, menos do ponto de vista quando é a partir do ponto de vista que vemos e lemos. Vamos ver isso a fundo no caso de *Sargento Getúlio*...

— Imagino que Boswell seja não apenas o biógrafo de Johnson mas também o autobiógrafo de uma parte de sua própria vida ao lado de Johnson, no papel de biógrafo de Johnson... — observou ele.

— É verdade. E Borges conta-nos que Bernard Shaw tem outra visão do relacionamento Boswell-Johnson. Segundo Shaw, Boswell não teria feito o papel do insensato idiota justamente para que toda a grandeza de Johnson se visse realçada por contraste. Não. Para Shaw, a escrita da biografia acabou por criar, através das mãos de Boswell, um personagem chamado Johnson. Borges descreve Johnson da seguinte forma: “Johnson era, além disso, uma pessoa extremamente desastrada: vestia-se de qualquer maneira, seus modos eram intoleráveis, comia com glotonaria. Quando comia, as veias de sua testa inchavam, emitia todo tipo de grunhido, não respondia às perguntas que lhe faziam”,³⁵ entre outras descrições minuciosas. Como Borges sabe disso?

— Mexericos criados por Boswell...

1.8. A LITERATURA, BARTHES E O VATAPÁ

— Imagino que a biografia de João Ubaldo Ribeiro para a série “Perfis do Rio” não padeça do “mal de arquivo” — disse o meu interlocutor —, embora deva padecer de outros males...

— Melhor fariamos se disséssemos o *biografema* de João Ubaldo Ribeiro, para referirmos o conceito de Roland Barthes, utilizado por ele para envolver sob um único nome “certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam”. Sua referência à fotografia, que “tem com a História a mesma relação

³⁵ *Id.*

que o biografema com a biografia”,³⁶ ajuda-nos a captar o que poderia ser a essência estilizada de um sujeito que não se totaliza. “... não se acredita mais”, escreve Eneida Maria de Souza, “no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e auto-controle”.³⁷

— Aonde é que você pretende chegar? Ou, por outra, o que há nessa biografia de Ubaldo por Wilson Coutinho que o instiga tanto?

— Digo-lhe — e lhe disse. — Coutinho parte de um personagem já criado, um personagem chamado João Ubaldo Ribeiro, e o esfarela em múltiplos registros: como um cidadão do Leblon, como um “filho” de Itaparica, como exímio cozinheiro, como um homem de esquerda e como “irmão” de Glauber Rocha, compadre de Jorge Amado, amigo de Tarso de Castro e Geraldinho Carneiro, entre outros tantos nomes do cenário cultural brasileiro, esfarelando igualmente a base sobre a qual assenta a sua biografia: a biografia do escritor? A biografia do cidadão itaparicano-leblonense? A biografia contendo a análise crítica de alguns de seus livros?

— A biografia de um menino que cresceu entre os livros e pressionado pela imagem autoritária do pai?... — arriscou ele.

— Sim. Coutinho, por outro lado, acaba por ratificar todas as idéias fixas acerca do escritor baiano João Ubaldo Ribeiro, fortalecendo as características já amplamente desenvolvidas pelo próprio escritor na criação do personagem de si mesmo. Ao mesmo tempo em que ratifica, Coutinho registra as críticas do próprio João Ubaldo Ribeiro à estereotipagem a que a imprensa o foi submetendo: o baiano preguiçoso, o ilhéu excêntrico. — E continuei: — Ao mesmo tempo em que registra que o escritor baiano não se encaixa no *padrão da baianice*, Coutinho reafirma a existência do padrão e chega a expor as suas características. De todo modo, ele tenta encaixar o escritor nalgum outro padrão, mesmo que o do *baiano atípico, quase um sergipano*. Ouça:

³⁶ Roland BARTHES, “Informar” (p. 49-51), in *A câmara clara — Notas sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 51.

³⁷ “Notas sobre a crítica biográfica” (p. 43-51), in Maria Antonieta PEREIRA & Eliana Lourenço de L. REIS (orgs.), *Literatura e Estudos Culturais*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras de UFMG, 2000, p. 45.

(i) ... João Ubaldo Ribeiro costuma se achar um baiano um pouco atípico, marcado por um não-sei-quê de Sergipe (...). Diante do que se chama de baiano tradicional com o seu jeitão, a malemolência, uma certa moleza, o romancista parece até um estóico. Diz que não entende de macumba e outras disciplinas afins da religião afro-brasileira, o que é raro para o cultivo da *baianice*, *esse estado de ser, quase impenetrável, para quem não é de lá*. “João Ubaldo não suporta que façam folclore dele”, afirma o seu editor, Sebastião Lacerda.³⁸

(ii) — Eu fui para lá com um mês de idade, fui batizado lá, criado como sergipano e até hoje nunca consegui virar baiano totalmente.³⁹ Fiquei meio esquizofrênico, meio baiano, meio sergipano.⁴⁰

— Eneida Maria de Souza diz que a crítica biográfica engloba a complexa relação entre obra e autor, possibilitando, vou ler, “a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção”.⁴¹ Wilson Coutinho movimenta-se nos dois planos, colocando entre aspas as demarcações reservadas à alta literatura e à cultura de massa, optando pela tentativa de construção de uma biografia alternativa que lide com “o processo de formação identitária no contexto da multiplicidade de padrões culturais”, como escreveu Marília Rothier Cardoso.⁴²

— Dê-me um exemplo dessa falta de fronteiras entre alta literatura e cultura de massas... — pediu ele, quase cético.

— Um exemplo eloqüente da mútua contaminação entre as esferas está na epígrafe escolhida por Coutinho para abrir o capítulo de nome “Cântico ao Arroz-

³⁸ Wilson COUTINHO, “Infância 2: livros” (p. 33-40), in *João Ubaldo Ribeiro: um estilo da sedução*, *op. cit.*, p. 33, enfatizei com itálicos.

³⁹ — A própria idéia de um “baiano total” não faz muito sentido para ele — disse eu, disposto a abrir uma nota. E li o trecho de uma declaração: — “... nós somos um povo meio esquisito. (...) ... todos somos culturalmente mestiços. (...) Isso significa que os pretos da Bahia, violentados como escravos, durante trezentos anos mantiveram a sua identidade cultural, preservaram a sua língua e domaram o colonizador, obrigaram à sua crença, instilaram nele parte de sua própria humanidade, e hoje o colonizador não se livra mais dessas coisas. (...) Os pretos baianos tiveram de certa forma que esquecer isso de ser preto humilhado, escondido da polícia até para cultivar seus orixás, seus santos, sua religião. E até hoje os baianos não se decidiram, vivem nessa (...) ... mais que hesitação: esquizofrenia. É o que sobretudo confere à Bahia a sua especificidade. A Bahia não é um estado simples. (...) ... não se pode esquecer que Canudos aconteceu na Bahia. Eu acho que a Bahia é o coração esquizofrênico do Nordeste brasileiro. Está no meio do caminho: para baixo, já começa a ser Sul...” (Fernando Assis PACHECO, “João Ubaldo Ribeiro: histórias de riso, lágrimas e fantasia”, *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Portugal, 21 dez. a 3 jan. 1983).

⁴⁰ “João Ubaldo Ribeiro: tão nordestino, que só escreve em nordestês”, *Diário do Nordeste*, 21 jul. 1982.

⁴¹ “Notas sobre a crítica biográfica”, *op. cit.*, p. 43.

⁴² “Retorno à biografia”, *op. cit.*, p. 117.

de-hauçá”, dedicado à culinária, na página 47. Vemos ali uma epígrafe em total desacordo com o seu conteúdo. — E, diante da cara de bobo de meu interlocutor, perguntei: — Ora, o que se espera de uma epígrafe?

— Tudo menos o ordinário, tudo menos o prosaico, tudo, enfim, que justifique a sua condição de figurar como epígrafe. Espera-se também de uma epígrafe uma idéia que seja única, que guarde uma singularidade. Uma epígrafe é uma sistematização, *a posteriori*, de uma frase que alguém disse uma única vez, e que provavelmente ninguém mais dirá, senão como uma citação.

— Muito bem — eu disse, um pouco surpreendido. — E a epígrafe está lá no livro de Coutinho em toda a sua forma típica, alinhada à esquerda, com a marca sagrada da autoria em baixo, em itálico. Vamos a ela. Ouça isso: “Minha mulher diz que a minha comida é mais sergipana. Vatapá eu não gosto de fazer porque dá muito trabalho, só ficar mexendo, aquela merda, aquela aporrinhção toda”.⁴³ E o que vemos? Uma frase prosaica e nada memorável. — E prossegui: — Quando mistura capítulos dedicados a elucubrações futebolísticas a outros abundantemente dedicados à culinária, intercalando-os com capítulos estritamente dedicados à análise crítica das obras, como é o caso da parte reservada a uma leitura filosófica acerca de *Sargento Getúlio*, Wilson Coutinho não está fazendo nada mais do que optando pelo estabelecimento de uma continuidade entre vida e obra, uma continuidade não ortodoxa, é verdade... Qual o lugar do cidadão João Ubaldo Ribeiro, nascido em 23 de janeiro de 1941, na ilha de Itaparica, filho de Manoel Ribeiro e Maria Felipa Osório Pimentel, na análise crítica de um romance chamado *Sargento Getúlio*, além daquele natural lugar da autoria?

— Creio que não há outro lugar para ele...

— Se seguirmos a enumeração de Eneida Maria de Souza das tendências da crítica biográfica atual — continuei, fingindo que não ouvi —, veremos o que Coutinho faz e o que não faz. O que não faz: ele não explicita e nem questiona o processo de construção canônica do escritor João Ubaldo Ribeiro; o que faz: reconstitui seu ambiente literário e sua vida intelectual, mas somente através de fotogramas dispersos do passado, estruturando assim a biografia como *biografema* e trabalhando com aspectos que, reunidos, aparentemente não formam qualquer

totalidade, mas um mosaico de suplementos; como o *puzzle* de uma paisagem incompleta, e aqui Eneida cita um belo trecho de Pedro Nava; o *puzzle* de uma paisagem em que se percebem “buracos nos céus, hiatos nas águas, sombras nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo — como vitrais fraturados”.⁴⁴

— E cada reportagem que você tem, cada entrevista, cada aspecto público da vida intelectual de Ubaldo pode ser considerado um pedaço desse *puzzle*, a formar, ou melhor, perdão..., a quase formar, a jamais formar de modo integral, o biografema que vai ajudá-lo a compreender melhor o *narrador sem cabeça* que vive em seus romances?... — disse ele, com certa pompa, é verdade, porém já bem mais simpático à minha idéia.

— Sim, sim, acho que sim. Estamos pensando juntos... Ouça: “A figura do escritor substituiu a do autor”, escreve Eneida Maria de Souza. O autor só é autor no exato momento em que está sentado escrevendo, ao passo que o escritor está metido numa “região de sombra que se instala nos intervalos e interstícios da vida e da obra”.⁴⁵ Se o homem está para a vida, assim como o autor está para obra, o escritor está para ambas. Gide comendo delicadamente uma maçã e lendo um livro em Paris; João Ubaldo Ribeiro tomando um uísque, ou um guaraná, e falando alto num bar do Leblon ou de Itaparica, sem camisas, de chinelos e bermudas. Coutinho em nenhum momento esconde que seu trabalho tem por objeto um escritor em pleno processo de canonização. Há, no entanto, a vida...

— Precisamos conversar mais... — disse ele, e me ofereceu afinal um café.

* * *

⁴³ “Culinária — Cântico ao arroz-de-hauçá” (p. 47-52), in *João Ubaldo Ribeiro: um estilo da sedução*, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁴ “Males do arquivo”, *op. cit.*, p. 82, citando Pedro Nava, *Baú de ossos*, *Memórias 1*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, p. 41.

⁴⁵ “Notas sobre a crítica biográfica”, *op. cit.*, p. 47.