

# Carnavalização, paródia e transtextualidade na trajetória dessacralizada e humanizada de Deus pelo recôncavo baiano

Héder Junior dos Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo analisar o conto contemporâneo “O santo que não acreditava em Deus”, do *Livro de Histórias* (1981), de João Ubaldo Ribeiro. Na composição dessa narrativa é fulcral a recorrência a outros textos e contextos, como os movimentos literários de caráter regionalista (de onde recupera o método composicional e também personagens), além da reficcionalização paródica das Escrituras Sagradas e das ficções Greco-mitológicas, em que se atribui inversamente aos mesmos, um caráter profano e rizomático. De tal forma, nossa investigação centra-se em verificar como a personagem Caronte, a figura divina, os textos bíblicos do “Velho Testamento” e do “Novo Testamento”, dentre outros, são retomados e transcontextualizados pelo conto ubaldiano, e como esse entrecruzamento textual reinventa o caráter regionalista da prosa nacional, atestando sua vinculação à pós-modernidade literária brasileira. Para isso, partimos das perspectivas acerca da carnavalização, da paródia, da transtextualidade e da pós-modernidade sugeridas por Domício Proença Filho (1995), Zilá Bernd (2006), Gérard Genette (1982), Mikhail Bakhtin (1987/2002), Ingedore Koch (2007) e Norma Discini (2006).

**Palavras-chave:** Carnavalização; Paródia; Transtextualidade; Pós-modernismo literário.

---

<sup>1</sup>Graduado em Letras pela UNIMAR, membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Cinema e Literatura da UNESP/Marília, mestrando em Letras pela UNESP/Assis e graduando em Filosofia pela UNESP/Marília. heder\_eu@hotmail.com

**Abstract:** This paper aims to analyze the contemporary short story “O santo que não acreditava em Deus,” from *Livro de Histórias* (1981), written by João Ubaldo Ribeiro. In this narrative composing is central the recurrence to other texts and contexts, such as literary regionalist movements (from where, it retrieves their compositional method and characters), beyond the parodical reficcionalization of the Holy Scriptures and the Greek mythological fictions, which attaches to them, a profane and rhizome character. As such, our research focuses on verifying how Charon, the divine figure, the biblical texts of “Old Testament” and “New Testament”, among others are incorporated and transcontextualized by Ubaldo’s tale, and how it reinvents the regionalist prose, certifying its association with the Brazilian postmodernist literature. For this, we set from the prospects about carnivalization, parody, transtextuality and post-modernity suggested by Domício Proença Filho (1995), Zilá Bernd (2006), Gerárd Genette (1982), Mikhail Bakhtin (1987/2002), Ingedore Koch (2007) e Norma Discini (2006).

**Keywords:** Carnivalization; Parody; Transtextuality; Literary postmodernism.

Seria João Ubaldo Ribeiro um autor pós-moderno? Haveria marcas em sua produção literária (romances, contos, crônicas e ensaios) que nos indicassem, e, conseqüentemente, nos autorizassem a inseri-la nesse novo período que cerca o pensamento artístico-cultural do Ocidente? E no campo específico da literatura, quais tendências estilísticas solidificariam a edificação dessa nova arte?

Numa tentativa de arrazoar sobre essas questões, Domício Proença Filho (1995), em *Pós-Modernismo e Literatura*<sup>2</sup>, aponta alguns aspectos que particularizam a produção de tal momento. Tais aspectos

---

<sup>2</sup>Na mesma obra, Proença Filho também nos esclarece que o conceito de Pós-modernidade ainda encontra-se em construção e aponta para a discrepância entre os estudiosos em considerar tal fenômeno. Há aqueles que pensam numa mudança da realidade histórico-cultural do mundo ocidental, desde o fim da Segunda Guerra Mundial; outros acreditam na manutenção da modernidade. Assim, estaríamos ainda num período de transição.

convergem numa preocupação em manter a concepção moderna do trabalho lúdico na arte, na recorrência ao fragmentarismo textual e, principalmente, na intensa e deliberada utilização da metalinguagem e da intertextualidade.

Outrossim, Zilá Bernd (2006) ao discutir especificamente as obras romanescas do baiano João Ubaldo, em seu ensaio “Literatura Comprometida de João Ubaldo Ribeiro”, nos fornece ordenadamente outros traços passíveis de verificação. A autora reitera o emprego da intertextualidade paródica, numa perspectiva irônica e risível, e acrescenta que também podemos notar a ocorrência da metaficção historiográfica, da ambigüidade e ambivalência da escritura, além de um dado hibridismo estilístico.

É perseguindo essas pistas, e buscando demonstrar como elas se incorporam ao tecido narrativo das produções contemporâneas, que desenvolveremos nossa investigação, a partir da produção contística de João Ubaldo Ribeiro, já que notamos ser essa variação narrativa menos explorada pelos estudos críticos. Assim, as narrativas constantes do *Livro de Histórias*<sup>3</sup> (1981) assumem o sustentáculo desse trabalho, mais especificamente o conto “O santo que não acreditava em Deus”<sup>4</sup>.

### **A transtextualidade, a paródia e a carnavalização na pós-modernidade**

Com a finalidade de analisar o conto em questão e o inserirmos numa perspectiva pós-moderna, partiremos das formulações conceituais de Gérard Genette, em *Palimpsestos* (1982), de Flávio R. Kothe, em “Paródia

---

<sup>3</sup> Essa obra foi reeditada em 1991, quando foram incluídos os seguintes contos: “Patrocinando a arte” e “O estouro da boiada”, e seu título foi alterado para *Já podeis da pátria filhos*.

<sup>4</sup> É importante destacarmos que esse conto foi reficionalizado homonimamente, sob direção de Domingos de Oliveira para a série *Caso Especial* (Rede Globo) em 1993, e foi base para o filme *Deus é Brasileiro*, dirigido por Cacá Diegues dez anos depois.

e Cia”, de Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2002) e *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987) e de seus respectivos comentadores, como Ingedore Koch, em *Intertextualidade: diálogos possíveis* (2007) e Norma Discini, em “Carnavalização” (2006).

Em *Palimpsestos* (1982), Gerard Genette estuda a poeticidade do texto literário, ou melhor, os elementos que subjazem à construção textual, destacando haver aí uma intensa relação entre textos, fenômeno que intitula de transtextualidade. Tipologicamente, o autor apresenta cinco categorias transtextuais: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade e a hipertextualidade, das quais utilizaremos em nossa investigação apenas a primeira e a última. A noção de intertextualidade é inspirada nos estudos de Julia Kristeva e de Mikhail Bakhtin. Genette nos explica haver duas formas de manifestações intertextuais: uma explícita (citação) e outra menos latente (plágio), sendo que o que as diferencia é a declaração ou omissão da fonte. Já a hipertextualidade, permeia todas as categorias anteriormente descritas - daí Genette se concentrar mais detidamente nela. Segundo o autor, ela se configura na relação de um texto A, o hipotexto, com um texto B, o hipertexto, que certamente não seria possível sem o texto primevo.

No tocante ao hipertexto paródico, Genette nos esclarece que ele foi utilizado tradicionalmente para referenciar a retomada de um texto por outro, no qual se empregava ao primeiro uma deformação lúdica, transpondo-o burlescamente, ou imitando seu estilo satiricamente, numa nova escritura. Nesses três casos, a função da paródia seria causar um efeito cômico ao texto. No entanto, o autor considera necessário esclarecer os conceitos de paródia, travestimento, charge e pastiche, dos quais nos concentramos apenas nos dois primeiros, tendo em vista também as preocupações desse trabalho.

Para Genette, ambos são transformações textuais, com papel deformativo e desvalorizante, em relação ao texto retomado; assim, a paródia se restringiria ao desvio textual pela modificação mínima,

e o travestimento se configuraria também como uma alteração, mas apenas no estilo do texto, empregando a ele um sentido degradante. É importante destacarmos que embora o estudioso analise a paródia e o travestimento à luz de um critério estrutural (e não apenas funcional), ele não desconsidera a última, pois reconhece terem sido tais acepções funcionais que evidenciaram a paródia ao longo do tempo.

Ao retomar essa caracterização da paródia e do travestimento burlesco proposta por Genette, Piègay-Gros (2007 apud Koch) reitera a necessidade de uma nova distinção. Segundo suas observações, o texto paródico se singulariza pela transformação de um texto predecessor, em que se mantém o conteúdo, com níveis claros de reconhecimento pelo leitor; por outro lado, o travestimento consistiria na reescritura do próprio estilo do texto retomado, onde seu conteúdo se manteria também inalterado.

Ao encontro dessas reflexões em torno da natureza literária da paródia, Flávio Kothe, em “Paródia e Cia” (1980), sugere ser a paródia a negação da escritura em que se baseou, e isso se compõe na sua própria construção, ou seja, há uma espécie de rejeição, uma alternativa, que dissolve por intermédio do ridículo o papel do texto parodiado. Para Kothe, a paródia ataca a institucionalização sacralizadora do texto, e, conseqüentemente, o rebaixa. Nota-se uma proposta de propor-lhe uma nova significação. O autor destaca haver também na convivência da paródia com a tradição ficcional, dois escopos que a cercariam: a noção de progresso (o texto retomado avança temporalmente) e a adoção do homem como unidade simétrica para constituição estética da obra, o que assinala uma espécie de “antropomorfismo artístico”.

Já Mikhail Bakhtin (1987, 2002) estuda mais especificamente a assimilação da cultura popular pelo texto artístico, ou melhor, da cosmovisão carnavalesca, oriunda dos rituais e festividades do Carnaval. Nessa perspectiva, o filósofo russo observou o fervilhar de uma inversão completa das estruturas hierárquico-sociais e

também significativas do mundo habitual (extracarnavalesco). Segundo Discini (2006, p.57), a cosmovisão carnavalesca do mundo se estruturaria a partir “da lógica das permutações, as quais, por sua vez, remetem à relatividade das verdades para que se definam as degradações próprias de um mundo ao revés”.

O estudo bakhtiniano nos demonstra que na inversão sugerida pela carnavalização, os homens perdem o medo, a devoção e a etiqueta formal; eles desposam-se de suas posições sociais e rompem o distanciamento que causa o esfriamento das relações humanas. O nivelamento decorrente desse fenômeno traz à baila importantes aspectos da natureza do homem, conforme evidencia Bakhtin (1987). De tal forma, o “livre contato familiar” se estende também aos valores, idéias e coisas - o que resultaria em combinações dicotômicas fomentadas pela visão extracarnavalesca, como o sagrado X o profano, o elevado X o baixo, o grande X o insignificante e o sábio X o tolo.

Desse modo, a carnavalização caracteriza-se também por sua natureza profanadora. As figuras mítico-religiosas são rebaixadas e a elas são conferidas as vicissitudes da condição humana. Nas paródias carnavalescas, por exemplo, é comum que os textos sagrados e sentenças bíblicas sejam retomados e seu conteúdo profanado, como ocorre no conto que analisaremos. Sua finalidade é de suscitar a dessacralização e, conseqüentemente, o riso, como nos ensinam as reflexões bakhtinianas.

Algumas ações marcam especificamente a carnavalização, como a “coroação bufa e o posterior destronamento do rei” (BAKHTIN, 2002, p.124), o que analogamente ocorre em “O santo que não acreditava em Deus”. O enfoque nas mudanças por meio da inversão e das transformações acentuam a construção dessa cosmovisão, o que pode ser inferido pelas modificações dos trajes das personagens, que ao serem profanados, adquirem dramaticamente uma nova vestimenta simbólico-material.

As imagens carnavalescas constituem-se de maneira ambivalente, biunívoca e antitética. Elas reiteram o caráter de mudança e crise da

carnavalização, como nas dicotomias nascimento X morte, bênção X maldição, elogios X impropérios, mocidade X velhice, alto X baixo, face X traseiro e tolice X sabedoria. Tais imagens marcam a transgressão ao tipicamente aceito. Já a representação do corpo, que constitui o que Bakhtin (1987) chama de “realismo grotesco”, centra-se na deformação e no exagero. Elas privilegiam as imagens da boca, barriga e órgãos genitais. Para o estudioso da linguagem, o universo carnavalesco retrata um corpo em processo de metamorfose, ao mesmo tempo em que se relaciona com a natureza que o cerca, numa perspectiva dialética de morte X rejuvenescimento. As seguintes ações marcariam essa imagem: o comer, o defecar, o urinar, o copular, o dar à luz, etc.

Já a linguagem carnavalesca (familiar a todos e tipicamente coloquial) incorpora o falar das praças públicas; seu vocabulário é marcado pelo nivelamento social, diluindo a formalidade e etiqueta normativas. Bakhtin elucida a recorrência do uso de profanidades, blasfêmias, juras, imprecizações, obscenidades e expressões carregadas de insultuosidade, que por sua vez também seriam ambíguas e ambivalentes. Ao mesmo tempo em que humilham, tais palavras libertam. Uma última marca da cosmovisão carnavalesca são também as pancadas e outros tipos de abuso físico, que necessariamente contém um sentido hilário, cômico e nos encaminham para o riso.

### **“Uma história de pescador”: a trajetória dessacralizada e humanizada de Deus pelo recôncavo baiano**

O *Livro de Histórias* reúne e corporifica concomitantemente aspectos de dois momentos do regionalismo brasileiro<sup>5</sup>. Um se relaciona com os romances sociais das décadas de 30 e 40 (Graciliano Ramos, José Lins

---

<sup>5</sup>Segundo Walnice Nogueira Galvão (2000), o regionalismo brasileiro é um período do Modernismo marcado pela preocupação dos escritores em representar artisticamente os interiores do país, pondo em cena personagens plebéias e “típicas”, a exemplo dos homens pobres rurais. Consideram importante a função da literatura como documento, a ponto de reproduzirem a linguagem característica daquelas paragens.

do Rêgo, Raquel de Queiroz e Jorge Amado), quando as narrativas se identificaram às questões nordestinas do período; o outro se aproxima de um regionalismo de estruturação formal mais mitológica, em que se interpenetram assiduamente reminiscências arcaicas das narrativas orais, com um trabalho pautado na renovação e “transformação” linguística (João Guimarães Rosa e Ariano Suassuna).

Desse modo, o conjunto de contos da obra em questão descortina e nos coloca em contato com as diferentes faces da cultura do homem sertanejo, mais especificamente o itaparicano: sua linguagem, suas normas de conduta social, sua compreensão sobre o ódio, o amor e a amizade, sua visão do trabalho, do sexo e da natureza, da sua formação não-escolar (que não dispensa uma educação religiosa), de seus costumes arraigados em velhas tradições, de seu cultivo a valores que hoje nos parecem perdidos, de seu pensar sobre Deus, o Diabo, sobre o sentido da existência e da morte.

“O Santo que não acreditava em Deus” narra, com um afluído humor, a procura da personagem Deus por Quinca das Mulas pelo recôncavo baiano (de Itaparica até Maragojipe). Para sermos mais precisos, a fábula dessa narrativa se constitui da seguinte maneira: um pescador reflete sobre várias espécies de peixes que poderiam ser encontrados no mundo e assume não ser um bom pescador. Ele atenta para o desgosto em fisgar carrapatos<sup>6</sup>, que nesse dia teimam em perseguir-lo. Uma figura surge subitamente, lhe dá dicas sobre pescaria, revela-se Deus e demonstra como ele deveria pescar.

Consoante ao resultado do pescador, a personagem mítico-religiosa captura apenas carrapatos também. O pescador ridiculariza seu feito, no que lhe resulta uma coça de mero<sup>7</sup>. Deus pergunta sobre

---

<sup>6</sup> Como o nome indica e a narrativa reitera, o carrapato é um peixe pequeno e astuto.

<sup>7</sup> Ao contrário do carrapato, no conto, o mero é apresentado como espécie de grande porte.

uma feira em Maragogipe. Irritado, o pescador tenta agredir Deus, que dessa vez estapeia o pescador intensamente, persuadindo-o sobre sua identidade. Deus esclarece que o motivo de sua descida é a procura por um novo santo: um tal de Quinca das Mulas. O pescador encarrega-se de levar Deus até a cidade; juntos encontram Quinca e festejam com a cafetina Adalberta e suas agregadas. Deus revela sua identidade a Quinca, que desacredita e nega convictamente tornar-se santo. Deus o espanca e acaba por desistir de torná-lo santo, retornando aos céus.

Ao iniciarmos a leitura desse conto, a impressão mais latente que temos é de que estamos ouvindo um “relato”, uma típica “história de pescador”, e assim o é; a ordenação simples dos fatos compõe o enredo de forma linear, assemelhando-se intimamente às narrativas de tradição oral, tão conhecidas e disseminadas no nordeste brasileiro. É essa estruturação que marca também a composição de *Grande Sertão: Veredas* (2006), de Guimarães Rosa. É o próprio Riobaldo quem rememora seus feitos e os narra para um interlocutor que nunca se pronuncia, a quem Tatarana ou Urutu-Branco chama de “Senhor” ou “Moço”. No conto, podemos observar a existência esporádica também de uma personagem anônima, a quem o narrador-pescador reporta seu relato, como no momento em que essa personagem questiona o narrador, “Mas o que aconteceu?” (RIBEIRO, 1981, p. 154), ou no instante em que o narrador lhe evoca, “Para que eu disse isto, *amigo*, porque me saiu um mero, que não tinha mais medida [...]” (RIBEIRO, 1981, p. 154). A focalização central do narrador autodiegético já nos antecipa um tom memorialístico e expositivo, que é intensificado com o decorrer da fábula.

Outra forma de co-presença intertextual alusiva com a produção de vertente regionalista se estabelece no conto com a composição e caracterização da personagem que Deus ambiciona transformar em santo: Quinca das Mulas. Seu primeiro nome já constitui de maneira implícita e alusiva uma relação com a personagem principal

do romance *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1991), de Jorge Amado. Berro Dágua é um velho debochado, jogador e “Rei dos vagabundos da Bahia”. É o ex-Joaquim Soares da Cunha, que sepultou sua pacatez para tornar-se o maior bêbado de sua cidade, presença-mor da vadiagem, conhecido como o “filósofo esfarrapado da rampa do Mercado” (AMADO, 1991, p. 46). Sua convicção em manter posições destoantes ao cargo público que detinha o afasta de sua família.

Em sua nova vida, ele se torna querido pelos malandros do local, como o cabo Martim, Curió, Negro Pastinha, Pé-de-Vento, e também por Quitéria do Olho Arregalado, moradora de um prostíbulo da Ladeira de São Miguel. A teimosia desregrada da personagem de Jorge Amado é o mote que perpassa a composição de Quincas das Mulas. Vale lembrar o chavão popular que caracteriza sua personalidade: “teimoso feito uma mula”, assimilado e aproveitado rizomaticamente por Deus na narrativa ubaldiana. Nela o narrador nos informa que das Mulas poderia ter se mantido rico, tal como Berro Dágua, mas doou todos os seus bens, “sendo estas boas pessoas dele todas desqualificadas” (RIBEIRO, 1981, p. 160); corrobora-nos também ser ele desaforado, bebedor assíduo de cana, que vivia rindo e convicto de sua posição atéia, o que freqüentemente ocasionava brigas entre ele e o padre Manuel. Nessas últimas características já é possível entrevermos uma inversão dos valores tipicamente esperados para alguém que almeje se tornar santo (a partir de uma visão claramente cristalizada da ética cristã), mas bastante propícias para a cosmovisão carnavalesca, de que versa Bakhtin.

Ao encontro dessa visão, no conto “O Santo que não acreditava em Deus”, há também o destronamento e dessacralização da própria figura divina. Ela é rebaixada à categoria humana, seus atributos são profanados, suas características, tanto físicas quanto emocionais, alinham-se à pura condição de homem. Estamos defronte a um caso atípico nas narrativas ficcionais: Deus transfigurado em homem. Para

Bakhtin, e reiterado por Samira de Mesquita, embora essa figura não possa ser verificada numa realidade empírica, esse toque de fantasia carnavalesca é perfeitamente possível para as obras de cultura.

A arte em geral, e, portanto, a literatura, cria realidades possíveis, gera significações possíveis e se torna muitas vezes, profética. O realismo mágico, o universo fantástico, as utopias, a science fiction, são exemplos mais flagrantes das possibilidades extremas da relação ficção/realidade (MESQUITA, 1987, p. 17).

A “descida” de Deus ocorre ainda no início da narrativa, quando nosso narrador enche-se de pegar carrapatinhos com a linha que outra personagem, Luis Cuiúba, lhe havia trazido; ele pensa se vale a pena remar no sol até o pescueiro de Paparrão, bebe sua quartinha de limão e a glorifica. É nesse contexto que ocorre, para nosso narrador, o momento de revelação (*hierofania*, segundo os estudos antropológicos, de Mircea Eliade).

Nisto que o silêncio aumenta e, pelo lado, eu sinto que tem alguma coisa em pé pelas biribas da torre velha e eu não tinha visto nada antes, não podendo também ser da aguardente, pois que muito mal tomei dois goles. Ele estava segurando uma biriba coberta de ostras com a mão direita, em pé numa escora, com as calças arregaçadas, um chapéu velho e um suspensório por cima da camisa.

- Ai égua! – disse eu. – Veio nadando e está enxuto?

- Eu não vim nadando – disse ele. – Muito peixe?

- Carrapato miúdo.

- Olhe ali – disse ele, mostrando um rebrilho na água mais para o lado da ilha do Medo. – Peixe. (RIBEIRO, 1981, p. 152-153).

É importante notarmos que o silêncio causa um ponto de “suspense-epifânico” na cena. Alguns elementos carnavalizantes podem ser evidenciados, como a vestimenta ridicularizante da figura divina; ele se apresenta ao pescador “com as calças arregaçadas, um chapéu velho e um suspensório por cima da camisa” (RIBEIRO, 1981, p. 152). Essa imagem muito se assemelha à composição satírica do homem pobre rural, disseminada no Brasil pelo cinema de Mazzaropi, nas décadas de 50, 60 e 70. E

especificamente o elemento “suspensório por cima da camisa” liga-se intimamente ao universo da cultura *kitsch*.

Na passagem transcrita, podemos notar dois elementos biunívocos e dicotômicos que caracterizariam simbolicamente uma imagem carnavalesca: a “torre velha” e as “várias ostras”. A inutilização da torre a insere num outro tempo. É como se sua permanência e os resquícios de sua materialidade estática aguardassem apenas os dias passarem, contrastando com as ostras presentes na cena. Segundo o fenomenólogo Gaston Bachelard (1984), as ostras conotam simbolicamente “o mistério da vida formadora, o mistério da formação lenta e contínua e fertilidade” (BACHELARD, 1984, p. 267). Daí entrevermos aspectos da crise carnavalesca, que se constitui imagetivamente nessa cena pela oposição nascimento X morte. Outro contraste se apresenta também entre a dimensão dos peixes centrais da fábula, o carrapato, o pequeno, e o mero, o grande. Num outro momento do conto, é também o carrapato quem fornece uma imagem tipicamente carnavalesca. Embora muito pequeno, o peixe é desenhado, pelo narrador, de maneira deformativa e exorbitante, “com mais boca do qualquer outra coisa” (RIBEIRO, 1981, p. 151-152). Esse traço exemplifica um corpo carnavalesco por excelência, pois além de provocar o riso no leitor pela disparidade dimensional de uma parte do corpo em relação a sua totalidade, é retomada precisamente a boca, elemento corporal freqüentemente evocado para representação do corpo carnavalesco, aos moldes do “realismo grotesco”, como realça Bakhtin (2002) em suas reflexões. O mesmo acontece com o membro fálico de Deus: “e acho que pela extração dele mesmo, ele era bastante desenvolvidozinho, aliás, bem dizendo, um pau de homem enormíssimo” (RIBEIRO, 1981, p.157), que além de evidenciar um corpo carnavalesco, funciona como elemento risível, pela superlativização (exagero) do mesmo.

Outro elemento da cosmovisão carnavalesca se incorpora a essa narrativa: a falta de devoção do narrador-pescador pela figura divina. Pelo contrário, seu motivo de aclamação é a bebida, e o resultado que

dela provém. Disso resulta um nivelamento entre o elevado (Deus) e o baixo (o pescador). No diálogo que segue entre as duas personagens também é possível entrevermos a insegurança do pescador frente à veracidade, de estar mesmo defronte à figura divina, “- Mas por que vosmecê não faz um milagre e não acha logo essa pessoa? – perguntei eu, usando o vosmecê, porque não ia chamar Deus de você, mas também não queria passar por besta se ele não fosse” (RIBEIRO, 1981, p. 156). Nessa passagem, podemos observar que a comparação entre os milagres divinos e o ilusionismo reforça também o nivelamento das personagens em cena, além da utilização da oralidade para se reportar à figura divina e seus feitos. É importante destacarmos que em outro momento do conto Deus também “leu mãos”, o que nesse contexto aplanos os feitos milagrosos ao charlatanismo.

Ainda no que se refere à linguagem tipicamente coloquial que perpassa o conto, em que se diluem as formalidades sintáticas da comunicação entre as personagens, podemos destacar a seguinte passagem (a da revelação divina para Quinca das Mulas), em que outros elementos que compõem a cosmovisão carnavalesca podem ser flagrados.

Mas eu já estava esperando que, de uma hora para outra, Deus desse o recado para esse Quinca das Mulas. Como de fato, numa hora que a conversa parou e Quinca só estalando a língua da cachaça e olhando para o espaço, Deus, como quem não quer nada, puxou a prosa de que era Deus e tal e coisa.

Ah, para quê? Para Quinca dizer que não acreditava em Deus. E para Deus, no começo com muita paciência, dizer que era Deus mesmo e que provava. Fez uns dois milagres só de efeito, Mas Quinca disse que era truques e que, acima de tudo, o homem era homem e, se precisasse de milagre, não era homem. [...] Então ande logo por cima da água e não me abuse, disse Quinca. E eu só preocupado com a falta de paciência de Deus, porque se ele se aborresse, eu queria pelo menos estar em Valença, não aqui nesta hora. Mas ele só patati-patatá, porque ser santo era ótimo, que tinha sacrifícios mas também tinha recompensas, que deixasse daquela besteira de Deus não existir, só faltou prometer dez por cento. Mas Quinca negaceava e a coisa foi ficando preta e os dois foram andando para fora, num particular, e,

de repente, se desentenderam. Eu, que fiquei sentado longe, só ouvia os gritos, meio dispersados pelo vento.

- Você tem que ser santo, seu desgraçado! – gritava Deus.

- Faz-se de besta! – dizia Quinca.

E só quebrando porrada, pelo barulho, e eu achando que, se Deus não ganhasse na conversa, pelo menos ganhava na porrada, eu já conhecia. Mas não era coisa fácil. De volta de meia-noite e meia até umas quatro, só se ouvia aquele cacete: deixa de ser burro, infeliz! cale essa boca, mentiroso! E por aí ia. (RIBEIRO, 1981, p. 162-163)

Na progressão do narrado, é possível notarmos que as blasfêmias e profanidades incorporam-se ao discurso das personagens (Deus e Quinca das Mulas), mas também transcursam em todo o conto, o que demarcaria a linguagem específica da carnavalização, em que ocorre um nivelamento social e abolição das formalidades e etiquetas. Outro aspecto carnalizante pode ser notado com a surra cômica que Deus dá em Quinca, por ele não concordar com os desmandos do primeiro. Tal ação representaria e reiteraria a redução do alto ao baixo, da necessidade divina de convencer por meio da força física, e não pela argumentação oral.

Esse traço marca a composição da personalidade humanizada da personagem divina, que se configura no limiar da impaciência e da amizade e bondade que demonstra, ao entrar em contato com as pessoas daquele lugar, mais especificamente na feira. As pancadas proferidas por Deus não se encontram exclusivamente nessa parte da narrativa, mas igualmente no momento em que a figura divina revela-se para nosso narrador-pescador (ainda no início da diegese), que assim como Quinca das Mulas não acredita de imediato no que diz Deus, como já destacado nesse texto.

Instaura-se no conto uma retomada hipertextual do conteúdo das narrativas bíblicas e pós-bíblicas, no tocante à argüição e recrutamento divino de novos santos ou enunciadores de sua palavra e ideais. Nesses textos, quando as personagens negam a vontade divina, como ocorre com Jonas, no “Velho Testamento”, em “Jonas foge em

vão da Palavra de Deus e Jonas no fundo do abismo ora ao Senhor, que o salva” (Jn 1, 1-16 e Jn 2, 1-11) e Paulo no “Novo Testamento”, elas são coagidas e castigadas, e um tempo é conferido a elas, a fim de que pensem sobre sua decisão negativa. No caso de Jonas, ele é arremessado ao mar e engolido por um enorme peixe, ficando em seu estômago até que decida filiar-se aos propósitos divinos, e com Paulo, uma cegueira lhe é conferida na estrada de Damasco.

Ou seja, assim como nos textos sacros e no conto (apenas quando Deus revela-se ao pescador e não a Quincas), a persuasão se dá por meio da coação, da soberania da vontade e principalmente por feitos, que alteram alguma condição física dos procurados e requisitados por Deus, que por sua vez, nunca desiste deles. Dessa forma, nessas narrativas e com essas personagens, Deus acaba sempre vencendo. Diferente situação se dá no desfecho do conto “O Santo que não acreditava em Deus”, com a recusa de Quinca das Mulas, quando se instaura a parodização das escrituras sacras e a elas é conferida uma inversão completa dos sentidos, principalmente daqueles pré-estabelecidos, disseminados e demonstrados pelo texto bíblico.

Ainda no trecho anteriormente transcrito, outras manifestações transtextuais irônicas se configuram, como na relação com os “dez por cento” de pagamento dizimal à Igreja, que encontra respaldo no texto bíblico. É em “Responsabilidade de cada na manutenção do culto” (Mt, 3, 6-12) que se encontra tal injunção. O conto apóia-se numa inversão irônica da ordem “devedor-pagador”, como se a figura divina ao invés de receber, pagaria a Quinca das Mulas (como uma espécie de compensação) o consentimento ao encargo santífico. Uma clara alusão às relações capital-trabalho, tão presentes em nossa contemporaneidade.

A passagem bíblica “Jesus Caminha sobre as águas” (Mt 14, 22-33) também é reentrante no fragmento em que nos detemos. Essa narrativa nos conta um instante milagroso de Jesus, que atravessa primeiramente o mar com seus discípulos, utilizando-se de um barco para rezar nas

montanhas, anoitece e ele volta sozinho sobre as águas. A primeira impressão que os seguidores de Cristo tiveram foi de perplexidade, mas reconheceram o Senhor, que por sua vez, chama Pedro a caminhar sobre as águas também, ele aceita, mas amedronta-se no meio da passagem, afogando-se e sendo chamado por Jesus, de “Homem de pouca fé”. No conto, o hipotexto bíblico é evocado justamente por Quinca das Mulas, por meio de uma transtextualidade, com a finalidade subversiva de questionar a real existência da figura divina, desafiando-o e provocando-o a realizar novamente o feito tão difundido pela tradição e literatura cristãs. É curioso enaltecermos que esse milagre bíblico é retomado, no mesmo conto, ainda em seu início, também para versar sobre real identidade divina, “Esclareceu que, se quisesse, podia andar sobre o mar, mas era por demais escandaloso esse comportamento [...]” (RIBEIRO, 1981, p. 155).

Já no que se refere à utilização da transtextualidade paródica no conto, é fulcral que nos atentemos a uma cena bastante conhecida do “Novo Testamento” da *Bíblia Sagrada*<sup>8</sup>: Jesus ensinando seus primeiros apóstolos a pescarem. Esse conteúdo narrativo pode ser encontrado em três momentos bíblicos distintos: “Chamamento dos primeiros discípulos” (Mt 4, 18-22), “Pesca Milagrosa. Simão, Tiago e João seguem a Jesus” (Lc 5, 1-11) e “Apêndice. A aparição à beira do lago” (Jo 21, 1-14). Nessas narrativas sacras, Jesus aponta onde os pescadores devem lançar suas redes para que obtenham o alimento para a família. Os pobres pescadores se tornam os primeiros apóstolos de Cristo, que, por sua vez, os convida a pescarem almas para eles, assim, difundirem a cristandade. No conto de João Ubaldo se desenvolve uma transcontextualização e uma inversão dos valores das Escrituras Sagradas, afetando profanamente seu conteúdo. Após

---

<sup>8</sup> Para esse trabalho, não adotamos o pressuposto da Bíblia como um livro de “revelação”, mas um conjunto de livros, revisitados frequentemente pelos artistas, mais especificamente pelos literatos (o que atesta sua potencialidade Clássica).

ser humanizado por meio de um destronamento carnalizante, a personagem Deus dá pistas de onde o narrador deve lançar sua vara de pesca, para fisgar os peixes maiores com sucesso.

Ora, ora me veja-me. Mas foi o que ele disse e os carrapatinhos, que já gostam de fazer corrotecorrote com a garganta quando a gente tira a linha da água, ficaram muitíssimo assanhados.

É mais o seguinte – continuou ele, com a expressão de quem está um pouco enfadado. – Está vendo aqui? Não tem nada. Está vendo alguma coisa aqui? Nada! Muito bem, daqui eu vou tirar uma porção de linhas e jogar no meio dessas azeiteiras. E dito e feito, mais ligeiro que o trovão, botou os braços para cima e tome tudo o quanto foi linha saindo pelos dedos dele, parecia um arco-íris [...] cada um dos anzóis que ele botou foi mordido por um carrapato e, quando ele puxou, foi aquela carrapatada no meio da canoa. Eu fiz quá-quá-quá, não está vendo tu que temos somente carrapatos? (RIBEIRO, 1981, p. 153-154).

Ainda no que concerne às referências bíblicas chamadas alusivamente à baila pelo conto *O santo que não acreditava em Deus*, é importante que realcemos a presença da personagem Madalena (uma das prostitutas de Adalberto, que Deus conhece na feira de Maragojipe, por mediação de Quinca das Mulas e os festeiros que o acompanham). É nítida a menção à personagem bíblica, tão polêmica e poderosa narrativamente. Biblicamente, não há qualquer fundamento para considerá-la uma prostituta, isso decorre do relato *Jesus e a pecadora* (Lc 7, 36-50), onde não há nenhuma identificação nominal da mulher que lava os pés de Cristo e os enxuga com os cabelos, sendo ao final perdoada por ele.

O nome “Maria, dita Mágdala”, aparece em “Os que acompanhavam Jesus em suas peregrinações” (Lc 8, 1-3), de quem saíram sete demônios (apontados pelos estudiosos como os sete pecados capitais). No entanto, tradicionalmente “Madalena” ficou conhecida como a prostituta arrependida e apóstola das mais amorosas de Cristo e contemporaneamente estudiosos, principalmente Margaret George, Henry Lincoln, Michael Baigent e Richard Leigh, autores do

livro *O Santo Graal e a Linhagem Sagrada* (1982) e ficcionistas, como Dan Brown, em seu romance *O Código da Vinci* (2003) retomam Maria Madalena, como mulher e mãe dos filhos de Cristo, sustentando suas idéias na possibilidade dos revisionistas cristãos terem alterado os originais dos Evangelhos. É também a partir desse caráter profanador, que a narrativa ubaldiana se respalda em torno da caracterização de Madalena. Ela é uma personagem secundária na diegese; há uma menção a ela, num diálogo entre Deus e o pescador. Parte do primeiro o interesse por alguma das agregadas de Adalberto que tenha esse nome. É cogente que destaquemos que Deus encontra-se bastante bêbado e contente nessa instante da narrativa, o que reiteraria a cosmovisão carnavalesca.

É nesse contexto de profanação sexual que podemos enaltecer a presença da transtextualidade também com outra personagem secundária na narrativa. Observamos que a personagem Luiz Cuiúba é referenciada duas vezes no conto, ambas se referindo à linha trazida por ele para o narrador pescar – que por sua vez, destinasse ao narrador-pescador fisgar uma infinidade de carrapatos. Essa personagem pertence a outro conto do *Livro de Histórias*, “A vez quando Luiz Cuiúba comeu seis ou sete veranistas”, quarta narrativa do livro em questão. A essa relação, podemos chamar de intertextualidade interna da obra; com sentido *alusivo*, que reitera o sentido profanatório de “O Santo que não acreditava em Deus”; no conto de Luiz Cuiúba, a profanação se dá pela intensa atividade sexual das personagens, mas especificamente, das seis ou sete senhoras casadas que, no período de férias pela Ilha de Itaparica, descobrem a disposição sexual de Luiz, que, em fila ordenada, relaciona-se com todas elas.

Por fim, podemos destacar uma transtextualidade que atualiza e subverte o conteúdo de uma narrativa anterior à bíblica: a narrativa mitológica do Caronte. Essa figura do mundo inferior grego transportava (do mundo dos vivos ao mundo dos mortos) as pessoas em sua barca pelo rio Aqueronte, que desembocava na região dos

infernus. Ao ser transcontextualizada, essa figura entranha-se na funcionalidade do pescador de “O santo que não acreditava em Deus”, que transporta a figura divina de Itaparica à Maragojipe. Ou melhor, de um universo de aceitação (o do pescador) da realidade divina e dos pressupostos ético-cristãos a um de não aceitação (o de Quinca das Mulas), ou também de uma esfera individualizada, já que Deus se relaciona exclusivamente com o pescador, para uma social, quando ele entra contato com as pessoas na feira de Maragojipe.

### Considerações finais

Como foi possível demonstrar com esse trabalho, a leitura do conto “O Santo que não acreditava em Deus” nos abre para um emaranhado de outros textos, que se corporificam a essa narrativa contemporânea, fornecendo implicitamente a ela, o método de composição do relato do narrador-pescador (bastante semelhante à estrutura do “causo”, que perpassa o *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa). Outra forma de co-presença do regionalismo nordestino se dá com a composição da personalidade forte da personagem Quinca das Mulas, em que se nota uma clara analogia à personagem principal do romance *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, de Jorge Amado.

No conto ubaldiano, o conteúdo de alguns textos bíblicos são parodicamente reentrantes. Do “Velho Testamento”, a passagem “Jonas foge em vão da Palavra de Deus e Jonas no fundo do abismo ora ao Senhor, que o salva” marca as formas de persuasão e coação deflagrados pela figura divina sobre seus escolhidos, a soberania de sua vontade e sua constante vitória na seleção dos homens; já com a parodização no conto, os objetivos divinos não são alcançados e prevalece a vontade da figura humana em não tornar-se santo. Já do “Novo Testamento”, a passagem “Responsabilidade de cada na manutenção do culto” também é reentrante. Acontece uma inversão completa da ordem de quem paga e de quem recebe. No texto bíblico, são os membros da comunidade judaico-cristã quem devolvem à

figura divina os dez por cento de seu faturamento mensal, no conto, esse percentual é oferecido por Deus à Quinca das Mulas para que ele aceite o encargo santífico. É a relação capital-trabalho que transcorre também na relação “divino-humano”. Outros conteúdos bíblicos puderam ser identificados ao longo de nossa investigação, como a alusão irônica aos milagres divinos, à perspectiva humanizada e profanizada de Maria Madalena e uma cena bastante disseminada pela tradição cristã: a pesca de almas. Ao parodiar essa cena, o conto reitera a cosmovisão carnavalesca que ajusta toda narrativa. Nesse sentido, constrói-se ficcionalmente um nivelamento entre o sagrado e o profano, emprega-se uma linguagem tipicamente carnavalesca, algumas imagens são evocadas e à construção do corpo se atribui uma estética grotesca. Nesse universo às avessas, outras personagens são trazidas à baila, como Luiz Cuiúba de outro conto do *Livro de Histórias* e o barqueiro Caronte da mitologia grega.

Em suma, o conto de João Ubaldo Ribeiro mantém uma perspectiva lúdica da arte, utiliza-se deliberadamente do entrecruzamento textual, parodiando aquilo que incorpora na diegese, conferindo ao seu eixo narrativo, uma perspectiva carnalizante, deformativa e potencialmente humana, valendo-se do poderoso elemento da ambigüidade e ambivalência da escritura. Portanto, a partir da constatação de tais elementos na composição do conto analisado, é possível atestarmos seu vínculo com a pós-modernidade literária brasileira.

**Referências:**

- AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. 63. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BACHELARD, Gaston. O complexo de Caronte. In: *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BERND, Zilá. Literatura Comprometida de João Ubaldo Ribeiro. In: *Revista de Literatura e Memória (UNIOESTE)*, Cascavel, vol. 2, nº 2, 2006.
- DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Bete. (org) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000 (Folha explica).
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Ed du Seuil, 1982.
- GIACON, Eliane Maria de Oliveira. Contos e Romances Ubaldianos: um estudo da enunciação. In: *Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Letras (UFMS)*, Três Lagoas, vol. 1, nº 4, 2007.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do Conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto Brasileiro Contemporâneo*. 2. ed. Revista e atualizada. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOCH, I.G.V, BENTES, A.C, CAVALCANTE, M.M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

KOTHE, Flávio. Paródia & CIA. In: DIAS, A., CAVALCANTE, M.M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

MESQUITA. Samira Nahid de. *O enredo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. *Um tema em três tempos. João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego*. São Paulo: Fundação Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

PROENÇA FILHO, Domicio. *Pós-Modernismo e Literatura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Livro de Histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006 (Biblioteca do estudante).

ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs.). *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Fundação Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

TAVARES, Paulo. *Criaturas de Jorge Amado*. São Paulo: Martins, 1969.