

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
NÚCLEO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ELIZABETH FRANCISCHETTO RIBEIRO**

**A PARÓDIA BÍBLICA EM *GALILÉIA* DE RONALDO CORREIA DE  
BRITO**

**SÃO CRISTÓVÃO**

**2011**

**ELIZABETH FRANCISCHETTO RIBEIRO**

**A PARÓDIA BÍBLICA EM *GALILÉIA* DE RONALDO CORREIA DE  
BRITO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe na área de concentração: Estudos da linguagem e ensino. Linha de pesquisa: Língua, Cultura, Identidade e Ensino, como requisito necessário à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos.

SÃO CRISTÓVÃO

2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

R484p Ribeiro, Elizabeth Francischetto  
A paródia bíblica em Galiléia de Ronaldo Correia de Brito /  
Elizabeth Francischetto Ribeiro. – São Cristóvão, 2011.  
101 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Núcleo de Pós-Graduação  
em Letras, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa,  
Universidade Federal de Sergipe, 2011.

Orientador: Profª Drª Josalba Fabiana dos Santos.

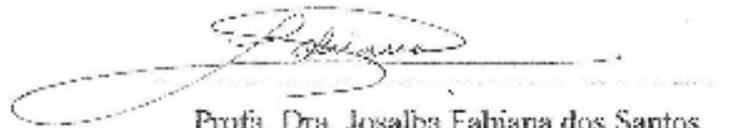
1. Literatura brasileira – Estudos literários. 2. Literatura brasileira  
– Crítica. 3. Brito, Ronaldo Correia de. I. Título.

CDU 821.134.3(81).09

ELIZABETH FRANCISCHETTO RIBEIRO

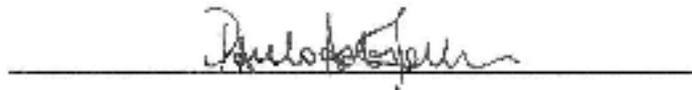
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, sob o título: A PARÓDIA BÍBLICA EM *GALILÉIA* DE RONALDO CORREIA DE BRITO, como requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em Letras, orientada pela Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos.

BANCA EXAMINADORA



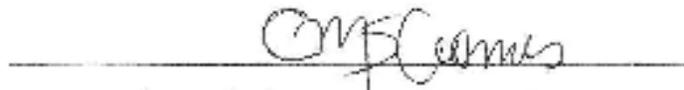
Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos

Presidente da Banca Examinadora



Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

1º Examinador



Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes

2º examinador

A Stella, minha neta,  
a estrelinha da alegria.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela esperança, por que sem ela não sobreviveria.

À Universidade Federal de Sergipe, em especial ao Núcleo de Pós-Graduação em Letras, pela oportunidade de realizar o Mestrado.

À Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos, pela firmeza na orientação e pelos ensinamentos transmitidos.

À Banca Examinadora, pela gentileza e prontidão.

Aos professores do Programa, Dra. Lêda Pires Corrêa, Dra. Josalba Fabiana dos Santos, Dra. Ana Maria Leal Cardoso, Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá, Dr. Antônio Ponciano Bezerra, Dr. Carlos Magno Santos Gomes, Dr. Givaldo Melo de Santana e Dr. Luiz Eduardo Oliveira, pelas disciplinas ministradas.

Aos colegas de turma, pelo coleguismo e convivência.

Às amigas especiais, Gisélia, Marlucy, Josilene, Maria Luzia, Conceição, Edileusa, Graça e Selma, pela generosidade e presença.

À todos meus familiares, especialmente ao meu marido Genésio, filhos - Thiago, Carolina e Matheus - e minha nora Myrna, pela paciência, ajuda e incentivo.

A todas as pessoas que me ajudaram de alguma maneira com orações, sugestões e apoio.

À FAPITEC, pela bolsa de pesquisa.

Um livro pode afetar a consciência – afetar a forma  
como as pessoas pensam e, portanto, a forma como  
agem. Os livros criam eleitorados que têm seu  
próprio efeito na história.  
E. L. Doctorow

## RESUMO

A presente pesquisa, ao selecionar *Galiléia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito, teve como principal objetivo estudar a paródia bíblica empregada pelo autor na transfiguração estética da realidade do sertão. Desse modo foi possível analisar que quando o autor dá a *Bíblia* um novo contexto, a paródia se configura nessa abordagem criativa do texto do passado. Brito reescreve o texto bíblico com nova perspectiva nos acontecimentos. A intenção da paródia em *Galiléia* não foi ridicularizar a *Bíblia*, mas utilizá-la como modelo por meio da qual coloca o sertão contemporâneo sob foco. A análise da paródia possibilitou o entendimento e a reflexão da escrita. Pela apropriação textual, o romance de Brito revelou sua autoconsciência ficcional e autorreflexividade. A argumentação da paródia foi baseada nos pressupostos defendidos por Linda Hutcheon que elaborou a sua própria teoria que caracteriza toda arte moderna. Também são de acordo com a poética do pós-modernismo de Linda Hutcheon, complementadas com o pensamento de outros teóricos como Fredric Jameson, Jean François Lyotard, Stuart Hall, e Roland Barthes, as análises de crítica literária deste estudo.

Palavras chaves: literatura, Bíblia, Brito, identidade.

## **ABSTRACT**

This research, when select *Galiléia* (2008), by Ronaldo Correia de Brito, was aimed to main study the biblical parody employed by the author in the aesthetic transfiguration of the interior reality. Thereby was could analyze that when author gives a new context to the Bible, the parody configures itself in this creative approach to the past text. Brito rewrites the biblical text with a new perspective on events. The intent of parody in *Galiléia* was not ridiculing the Bible, but use it as a model by which places the contemporary interior at focus. The analysis of the parody allowed the reflection and understanding to the writing. By appropriation textual, the novel of the Brito showed his self-consciousness ficcional and self-reflexivity. The argumentation of the parody was based on the presuppositions espoused by Linda Hutcheon that drafted its own theory that characterizes all modern art. They are also in agreement with the poetics of postmodernism of the Linda Hutcheon, complemented to the thinking of other theorists such as Fredric Jameson, Jean Francois Lyotard, Stuart Hall, and Roland Barthes, the analysis of the literary criticism of this study.

Keywords: literature, Bible, Brito, identity.

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| INTRODUÇÃO .....                                | 1  |
| 1. ESTRUTURA TEÓRICA .....                      | 6  |
| 1.1. O contexto pós-moderno .....               | 6  |
| 1.2. O contexto da <i>Bíblia</i> .....          | 16 |
| 1.3. Da intertextualidade à paródia .....       | 22 |
| 1.4. A paródia moderna .....                    | 26 |
| 2. A NOMEAÇÃO BÍBLICA EM <i>GALILÉIA</i> .....  | 36 |
| 2.1. Nomes masculinos bíblicos .....            | 36 |
| 2.2. Ismael, o proscrito .....                  | 50 |
| 2.3. A fazenda <i>Galileia</i> .....            | 56 |
| 3. O SERTÃO MÍTICO E O SERTÃO GLOBALIZADO ..... | 64 |
| 3.1. Da colonização à globalização .....        | 64 |
| 3.2. A ascendência judaica .....                | 75 |
| 3.3. O crime no sertão .....                    | 82 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS .....                      | 88 |
| REFERÊNCIAS .....                               | 90 |

## INTRODUÇÃO

O presente estudo teve como objeto a obra *Galiléia* (2008b) de Ronaldo Correia de Brito. Constatou-se que o autor desenvolveu ao lado da narrativa do sertão de Inhamuns, no Ceará, o sertão mítico que faz ligação com o deserto bíblico hebreu. Há um diálogo intertextual entre a *Galiléia* e a *Bíblia*. Entretanto, devido á complexidade dos diferentes contextos das obras, partiu-se da hipótese de que poderia ser caso de paródia. Desse modo, o objetivo geral proposto foi estudar a paródia bíblica em *Galiléia*.

A paródia não é um fenômeno novo. O pós-moderno, caracterizado pela descrença nas “metanarrativas” (LYOTARD, 1986), favoreceu um maior interesse por esta prática artística. Hutcheon (1985) observou que a descrença no julgamento exterior, levou a obra a incluir dentro de si mesma sua crítica dificultando o entendimento normal. A teórica explica que o recurso das obras de reproduzirem-se a si mesmas é muito utilizado pelos autores contemporâneos. É nesse contexto voltado para a “natureza da autorreferência” e “autolegitimação” (HUTCHEON, 1985, p. 12) que surge o interesse contemporâneo pela paródia.

Entende-se que *Galiléia* reproduziu o texto bíblico. Assim, o texto de Brito situou-se no âmbito da autorreferencia porque, ao discorrer sobre outro texto, está refletindo sobre a própria linguagem. A narrativa desvela seu caráter ficcional e desconstrói o conceito de autor original. Daí seu caráter autorreflexivo. É a linguagem que pode ser identificada, segundo Barthes (1978, p. 163), como produtiva, pois informa o sentido e chama a atenção sobre si. Entretanto, para se constituir paródia, o texto precisa de sinais de ironia, não basta apenas os textos se relacionarem.

Para a fundamentação da paródia foi estabelecida, mais especificamente, a teoria de Hutcheon (1985) que desenvolveu outro tipo de paródia, diferente da escarnecedora tradicional. O que foi determinante foi o fato de se tratar de uma definição mais alargada que na maioria das vezes o texto parodiado não se encontra, de todo, sob ataque e que com frequência, é utilizado como modelo para se analisar o contemporâneo. Assim, o parâmetro da pesquisa foi o conceito de paródia conforme Hutcheon: “uma repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17). O texto paródico simula seguir as regras, transgredindo-as ao mesmo tempo: “a parodia pressupõe tanto uma lei como a sua transgressão” (HUTCHEON, 1985, p. 129).

Para os objetivos mais específicos, observou-se a relação de *Galiléia* com o pós-modernismo. Lyotard (1986, p. 26) define a condição pós-moderna como um estado de incredulidade em relação às “metanarrativas”, oferecendo, desse modo, contestação aos vários sistemas narrativos pelos quais a sociedade organiza e dá significado, unidade e universalidade à sua experiência. Teoria que possibilitou, ao longo da análise, discussão de questões como dogmas e crenças estabelecidos em sistemas narrativos padrões. Esta consciência crítica aponta que a *Bíblia* é exemplo de grande narrativa universalmente conhecida.

Ronaldo Correia de Brito nasceu no sertão de Inhamuns, no Ceará. Coursou a Faculdade de Medicina na Universidade Federal de Pernambuco, em Recife, onde exerce a profissão de médico. Dedicou-se a pesquisas e escreveu textos sobre literatura oral e brinquedos da tradição popular. Foi escritor residente da Universidade da Califórnia, em Berkeley, no ano de 2007. É autor de *A noite e os dias* (1997), *Faca* (2003), *O pavão misterioso* (2004), *Livro dos homens* (2005); *Retratos imorais* (2010) e dos textos teatrais para crianças: *Baile do menino Deus* (1983), *Bandeira de São João* (1987) e *Arlequim* (1990). Com o lançamento de *Galiléia*, seu primeiro romance, recebeu o prêmio São Paulo de Literatura na categoria Livro do ano 2009.

Com o lançamento e premiação de *Galiléia* reações críticas sobre a obra foram expressadas na mídia. Um levantamento feito nesse sentido, pela internet, permitiu selecionar três resenhas mais significativas que comentam a obra de Brito. A primeira, de autoria da jornalista de cultura, Vivien Lando, na *Folhaonline*, observou como o autor cearense usa a Bíblia para escrever a sua história do sertão. E ela destaca também o rigor e precisão de sua narrativa: “Correia de Brito extraiu um livro denso, preciso e, às vezes, esquemático. Sobretudo pela busca insana de encaixar destinos irreconciliáveis e mundos tão diversos” (LANDO, 2008). A segunda resenha, *As vísceras do sertão*, escrita no blog do compositor e produtor musical, Thiago Corrêa, constata a complexidade do sertão atual e afirma a tessitura rigorosa, inextricável trama e linguagem trabalhada de Brito:

Autor da peça *Baile do Menino Deus* e dos livros de contos *Faca* e *Livro dos Homens*, Brito estréia no romance, desfrutando a vastidão espacial do gênero como se estivesse vagando no vazio do Sertão. Uma transição textual que se revela num trabalho meticuloso, de construção em cima de longos diálogos, no emaranhado de tramas e em experimentações na linguagem (CORRÊA, 2009)

Por terceiro, a resenha no blog de Julio Pimentel Pinto, professor e pesquisador de história e ficção pela USP, que também realça a matéria ficcional de *Galiléia* voltada para o sertão e por isso incluiu o romance entre as obras de renomados autores regionalistas brasileiros: “Porque o sertão de *Galiléia* é como o de Euclides da Cunha, de Graciliano Ramos ou de Guimarães Rosa. É como a Amazônia de Milton Hatoum – para ficar num paralelo atual. É a localidade conversadora do mundo” (PINTO, 2009). A constatação do viés regional sertanista do romance feito pelo autor cearense em sua obra é o que une as opiniões dos resenhistas discutidos aqui. E as avaliações positivas destes elevam o interesse pela obra de Brito no meio acadêmico e contribuem para sua fortuna crítica ainda principiante.

Foi possível localizar que o espaço onde se desenvolve o romance faz parte da história pessoal de Brito, que ali nasceu e é conhecedor da região que trata. Apesar de situar geograficamente seu romance, o molde com que desenvolve seu enredo e a caracterização de seus personagens não deixa dúvida de que se propõe a romper com a estética voltada ao regionalismo tradicional. Ao marcar sua obra pela influência bíblica, o autor cearense se posicionou na lista dos incontáveis autores literários, tanto estrangeiros como brasileiros, que sugaram dessa mesma fonte para dar vida a suas obras. Só para se citar um exemplo desta influência, na literatura brasileira, destaca-se a obra de Machado de Assis que faz inúmeras referências e dá novas significações ao livro bíblico ao longo de seus romances e contos.

O interesse pela obra de Ronaldo Correia de Brito foi marcado por sua inovação produtiva que, em *Galiléia*, remete o espaço sertanejo aos questionamentos estéticos pós-modernistas, tendo seu mérito reconhecido em âmbito nacional pela premiação, entretanto, como já foi dito, com uma inicial fortuna crítica. Daí a contribuição deste estudo no sentido de despertar a atenção do meio acadêmico para a produção do autor cearense. Devido à sua atualidade, permite uma análise e interpretação de questionamentos pós-modernos à luz do passado, apontando mudanças literárias e suas conseqüentes implicações em relação ao leitor.

A narrativa em questão apresenta três primos que retornam à fazenda Galiléia, no sertão do Ceará, onde passaram seus primeiros anos de infância. O motivo da viagem é o aniversário do avô, Raimundo Caetano, que está doente. Ele é o patriarca de uma família numerosa e decadente. Durante a viagem, os personagens vão se revelando e juntamente todas as mazelas da família, desde estupro, incesto, mágoas, até os fantasmas dos antepassados. Adonias, Ismael e Davi fazem parte de uma geração que largou o sertão em busca de novas oportunidades, de estudos, empregos ou viagens, ultrapassando as fronteiras nacionais. O que

os espera nessa volta é a desorientação, na medida em que, não encontram mais ali a ligação anterior e nem se sentem seguros quanto ao futuro. Esses personagens, vindos de um espaço arcaico e decadente, no presente, vivem os conflitos da globalização e da contemporaneidade.

Esta dissertação divide-se em três capítulos. O primeiro capítulo “Estrutura teórica para *Galiléia*” é mais concentrado na teoria do que para a análise crítica. Observando-se a distância da escrita da Bíblia com *Galiléia*, fez-se estudo teórico enfocando o contexto de cada obra separadamente. Assim, no primeiro tópico, “O pós-modernismo”, considerando a atualidade de *Galiléia*, fez-se um estudo voltado para definição e principais características do pós-modernismo, baseado no pensamento de Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon, Fredric Jameson e Terry Eagleton, dentre outros. No segundo tópico “O sagrado e o profano” estão os esclarecimentos sobre a representação da escritura da *Bíblia* baseado nos teóricos Erich Auerbach e Mircea Eliade, em que foram observados pontos de contato e diferenças entre as representações dos textos em questão. O terceiro tópico, “Da intertextualidade à paródia”, fez-se uma introdução à paródia. Partiu-se do estudo da intertextualidade, baseado em Kristeva, Bakhtin e Barthes, para se chegar à intenção paródica em *Galiléia*. No último tópico “A paródia moderna” une teoria e prática. Primeiro, aprofundou-se as considerações teóricas, conforme Hutcheon (1985) que elaborou uma teoria de paródia diferente do tipo escarneador tradicional; depois foram analisados alguns exemplos de paródia bíblica, introduzindo assim a prática do arcabouço teórico para os seguintes capítulos da dissertação.

No segundo capítulo, “Nomeação bíblica”, foram analisados os nomes e personalidades bíblicos reescritos no texto do sertão. A argumentação foi dividida nos seguintes tópicos: “Nomes masculinos bíblicos”, analisou-se os paralelos de personagens bíblicos recodificados parodiando o patriarcalismo; em “Ismael, o proscrito” de acordo como conceito de “excêntrico” de Hutcheon (1991, p. 84) em que mostra a mistura parodiando o ideal de raça branca; em “A fazenda Galiléia” parte-se da intertextualidade do título *Galiléia* com a Fazenda Galiléia e Galiléia da Palestina de Jesus, localizaram-se as fronteiras espaciais ultrapassadas pelos personagens Adonias, Ismael e Davi, as quais se configuram em suas subjetividades móveis e fragmentadas da mesma forma que a narrativa, com apoio de teóricos como Stuart Hall e Homi Bhabha. O deslocamento dos personagens se constitui na paródia, segundo Hutcheon: “linguagem das margens e da fronteiras [...] tanto dentro como fora” (HUTCHEON, 1991, p 95).

No terceiro capítulo, “O sertão mítico e o sertão pós-moderno” a inversão irônica permitiu analisar conforme Barthes, os conceitos essencializados sobre o sertão. Em “Da colonização à globalização”, fez-se o percurso do sertão desde sua colonização até a atualidade, quando ele é invadido pela cultura de massa desconstruindo mitos culturais e religiosos; em “A ascendência judaica” como uma ficção comparou com a identidade do cristão-novo de acordo com Ricardo Foster, e, também, problematizando a história como referente; em “O crime no sertão” em que o passado é ligado ao sertão atual pelo crime como repetição do bíblico de Caim, trouxe para a discussão também o incesto e o estupro. Adonias repete o assassinato do seu antepassado em circunstâncias muito semelhantes, ampliando a complexidade da análise pela presença dos personagens fantasmas como paródia da resistência do patriarcalismo no contexto pós-moderno.

## 1. ESTRUTURA TEÓRICA

As seguintes considerações gerais: do pós-modernismo, do sagrado frente ao profano, da intertextualidade e da paródia, formam um arcabouço teórico para a interpretação da paródia bíblica em *Galiléia*. Pela apropriação textual, *Galiléia* mostra seu caráter ficcional. Entretanto, o texto de Brito não só fala de outro texto, conta também sobre coisas que existem no sertão e no mundo. Diante de tal constatação conclui-se que a análise da obra não poderia ser feita somente em suas partes e sim também em relação ao seu contexto. Segundo Hutcheon (1985, p. 136) mesmo sendo paródico e autorreflexivo o texto deve ser situado no seu contexto histórico, social e ideológico, pois também se refere a acontecimentos que ocorrem, mesmo quando simula negar isto. Por isso, ao notar diferentes contextos históricos e ideológicos entre *Galiléia* e a *Bíblia* faz-se uma fundamentação teórica de acordo com cada obra para facilitar a compreensão de suas representações. Importante observar que segundo Hutcheon (1991, p. 16), o pós-modernismo ainda atua na esfera da representação, entretanto questiona a transparência realista. Por isso as considerações teóricas atualizam as transformações ocorridas na teoria literária que envolve a análise crítica do texto. A seguir introduz-se o estudo da intertextualidade para se chegar a teoria específica da paródia e termina com alguns exemplos de análise crítica da paródia, entendendo que esta será mais bem discutida ao longo dos capítulos que se seguem.

### 1.1. O contexto pós-moderno

Mesmo diante da dificuldade de definição, os teóricos dão indicações do que vem sendo chamado de pós-modernismo. As abordagens principais que serão discutidas são referentes aos teóricos Fredric Jameson, Linda Hutcheon e Jean François Lyotard que oferecem explicações e definições de uma poética do pós-modernismo.

O termo pós-modernidade, diz respeito a uma série de transformações dos sistema social e cultural que se localizam no finais do século XX, primeiramente popularizado por Jean François Lyotard em *A consciência pós-moderna* (1986). Embora não haja concordância, uma vez que alguns estabelecem o pós-modernismo como uma ruptura com o modernismo, outros como continuidade, o mais importante é entender as principais características para se definir, por exemplo, o processo narrativo que apresenta as mudanças. Entretanto, convém salientar que o termo é especificamente designativo de aspectos de reflexão estética que pode ser restringida ao âmbito da literatura, pintura, artes plásticas e arquitetura.

Terry Eagleton (2006, p. 350), em *Teoria da Literatura: uma introdução*, estabelece uma distinção entre pós-modernidade que diz ser “um termo mais abrangente, histórico ou filosófico”, e pós-modernismo que é mais limitado e voltado ao cultural ou estético. O teórico explica que o pós-modernismo é caracterizado pelo fim do pensamento moderno desde o Iluminismo “daquelas grandes narrativas de razão, verdade, ciência, progresso e emancipação universal” (EAGLETON, 2006, p. 350).

A questão do fim das grandes narrativas foi estudada por Jean-François Lyotard (1986, p. 26) que estabeleceu que ninguém consegue narrar coisa alguma, não consegue ser origem sequer de sua própria narrativa. O teórico francês define a condição pós-moderna como um estado de incredulidade em relação às “metanarrativas”, oferecendo, desse modo, elementos para uma série de debates sobre os vários sistemas narrativos pelos quais a sociedade organiza e dá significado, unidade e universalidade à sua experiência. O teórico, analisando o que considera como as narrativas dominantes de legitimação e emancipação, argumenta que a pós-modernidade caracteriza-se não por uma narrativa mestra totalizadora, mas por narrativas menores e múltiplas que não buscam e tampouco obtêm qualquer estabilização ou legitimação universalizante (LYOTARD, 1986, p. 26).

Uma “metanarrativa” (LYOTARD, 1986) é aquela considerada capaz de explicar todo o conhecimento existente ou capaz de representar uma verdade absoluta sobre o universo. A Bíblia é exemplo de grande narrativa universalmente conhecida. A condição pós-moderna é sinalizada pela incredulidade no poder totalizador de uma grande narrativa. Em sua tessitura a partir da narrativa fundadora – a *Bíblia – Galiléia* desconstrói, em sua trama, por exemplo, narrativas patriarcais, e provoca desse modo, o repensar acerca da verdade absoluta que pregam as narrativas mestras ocidentais. Os estereótipos estabelecidos que impedem de se entender e aceitar novas ideias são desconstruídos com a mudança de velhos paradigmas. Não é por acaso que o narrador se preocupa em desvendar as tramas de sua conflituosa família que se mantém pela farsa. Ao questionar o que é instituído forjadamente, a narrativa põe em evidência a crise familiar patriarcal de Raimundo Caetano.

Um paradigma é uma grande narrativa, um modelo, um conjunto de normas que estabelece limites e explica como se resolver com êxito os problemas que se apresentam. São modelos totalizantes da cultura e que quando contestados impossibilitam que se resolvam as contradições. Não há mais um sistema por cujo intermédio se possa unificá-las e atenuá-las. O pós-modernismo contesta, mas não oferece resposta: “No pós-moderno não existe dialética: a autorreflexão se mantém distinta daquilo que tradicionalmente se aceita como seu oposto – o contexto histórico-político no qual se encaixa” (HUTCHEON, 1991, p. 12).

Vê-se, a partir desse processo, como é dado sentido às experiências. Hutcheon (1991, p. 21) diz que quando um romance autorreflexivo trabalha questões de história e literatura, enfatiza como são formados sentidos na produção e na recepção do texto ou qualquer arte. E notadamente questiona a maneira como são construídos os fatos históricos. A teórica observa que as contradições do autorreflexivo e do histórico vem de uma longa tradição. Elas podem ser encontradas tanto nas peças históricas de Shakespeare como também em *Dom Quixote*. A diferença é que no pós-modernismo elas são vistas com mais ironia e são repetidas com mais frequência (HUTCHEON, 1991, p. 13).

Segundo Hutcheon (1991, p.84-86) o pós-modernismo questiona as bases de qualquer certeza e de qualquer padrão de julgamento. O centro é considerado como uma elaboração cultural, e não como uma realidade fixa e imutável. A partir de uma perspectiva descentralizada, não existe um centro, mas vários centros. Ele dá lugar às margens, ao local e ao regional. Os adjetivos totalização, certeza, autonomia, dentre outros, são substituídos por heterogêneo, híbrido, antitotalizante e descontínuo. A afirmação da linguagem da alienação (não identidade) passa a ser a linguagem da descentralização, da diferença, porque o centro utilizado na classificação binária sempre privilegia um dos lados branco/negro, homem/mulher, eu/outro. O pós-modernismo se volta para grupos de identidades contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, e preferência sexual e não como um conjunto de sujeitos individuais fixos.

O novo modo de pensar pós-moderno teria começado nos anos 60, que desconstruíram as certezas absolutas e, de certa maneira, alertaram os intelectuais em seu dever de mudar a consciência do povo. Hutcheon observa que esse momento forneceu os fundamentos para a definição do pós-modernismo. Assim ela analisa:

A experiência política, social e intelectual dos anos 60 [...] significou um repensar e um questionamento das bases de nossas maneiras ocidentais de pensar, que costumamos classificar, talvez com demasiada generalização, como humanismo liberal (HUTCHEON, 1991, p. 25).

As certezas foram relativizadas e os limites desafiados. Os escritores questionam os pressupostos narrativos da literatura. Na impossibilidade de fugir das consequências do capitalismo e da ideologia dominante, os artistas usam de suas artes para incluir nelas suas críticas. É o paradoxo pós-modernista que questiona, mas não oferece solução; ele problematiza “o senso-comum e o ‘natural’, segundo Barthes (1978). Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado)”

(HUTCHEON, 1991, p. 13). Brito traz a tona elementos que problematizam também os princípios da ideologia dominante como: “noção de originalidade e autoridade autorais”, “a separação entre o estético e o político” e “o conceito tradicional de sujeito fixo e unificado” (HUTCHEON, 1991, p.15).

A ideia de autor é o tradicional conceito em que se creditava a uma pessoa o poder de criar um texto pela sua própria imaginação. Roland Barthes, em *O prazer do texto* (2008), no lugar do autor, apresenta o que chama de escritor, cujo poder é combinar textos preexistentes em novas formas: “Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto” (BARTHES, 2008, p. 23). Barthes desconstrói a ideia de originalidade e afirma que é o fato de não ser original que faz o texto ter sentido para o leitor. O texto obtém seu sentido e importância no diálogo com outros textos.

Se Barthes transferiu a noção de autor original pela ideia de um escrevente textual, Hutcheon (1991, p. 107) enfatiza o produtor que só existe no tempo do texto e de sua leitura, ou em outras palavras, no tempo da enunciação. A teórica explica que em nome do realismo no romance (principalmente no século XIX) o papel do produtor foi suprimido. A metaficção, entretanto, veio contestar essa supressão. O autor romântico, criador e fonte original do significado, pode estar morto, mas sua posição de produtor permanece.

Terry Eagleton (2006) explica a produção do sentido no ato da leitura. O teórico afirma que a obra literária é uma manifestação de linguagem que está sujeita a reinterpretações de muitos leitores ao longo de sua história. E ela não pode controlar essas novas releituras. É nesse sentido que “ser ‘autor’ – ‘origem’ do próprio significado, com ‘autoridade’ sobre eles – é um mito” (EAGLETON, 2006, p. 180).

Para compreender a mudança de paradigma da concepção de mundo, faz-se necessário buscar nas ideias de Stuart Hall (2005) as manifestações assumidas pelos sujeitos iluminista, sociológico e pós-moderno.

Para Hall (2005, p. 10-13), o sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção de indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, voltadas para um núcleo interior fixo. Por sua vez, o sujeito sociológico refletia a complexidade do mundo moderno e com um núcleo interior não autônomo e autosuficiente, mas formado na relação com outras pessoas. Já o sujeito pós-moderno é entendido como não tendo uma identidade fixa ou permanente. A identidade é considerada móvel e modificada continuamente em relação às interpelações dos sistemas culturais que a circundam. Esse processo significa dizer “que a identidade não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida.

Ela tornou-se politizada. Esse processo indica a mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença” (HALL, 2005, p. 21).

Jameson (2006, p. 42) considera que um dos temas mais em voga na contemporaneidade é “a morte do próprio sujeito – o fim da mônada do ego ou do indivíduo autônomo burguês – e a ênfase no descentramento do sujeito”. O teórico explica essa constatação por dois pontos: o primeiro foi o próprio movimento historicista que favoreceu a dissolução do sujeito centrado do capitalismo clássico e da família nuclear pela organização burocrática; o segundo ponto se refere à radical postura do pós-estruturalismo, para o qual tal sujeito jamais existiu, seria uma “espécie de miragem ideológica” (JAMESON, 2006, p. 42). O teórico vê a multiplicação de estilos pessoais como consequência da fragmentação do sujeito. O estilo individual também desaparece e daí surgiu o pastiche como imitação da obra de arte (JAMESON, 2006, p. 45).

A noção pós-moderna de subjetividade desafia o conceito tradicional de sujeito fixo e unificado: “Sua historização do sujeito e dos alicerces (centralizadores) habituais desse sujeito problematiza radicalmente toda noção de subjetividade [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 204). Ao se desconstruir a noção de autor criativo, as bases que sustentavam o sujeito tornam-se fluidas, problematizando o sentido tradicional de subjetividade. Adonias, personagem-narrador e subjetividade descentrada, em *Galiléia* observa a subjetividade fixa na pessoa do tio Salomão. “Percebia seu esforço em busca do que é permanente e sobrevive ao furor das mudanças” (BRITO, 2008a, p. 162). Entre os dois personagens, tio Salomão e o sobrinho, há sempre questões levantadas que enfocam a contradição entre suas identidades.

Hutcheon (1991, p. 228) explica que contra o pensamento de que a arte é só imaginação e, portanto, separada das realidades sociais e históricas da verdadeira vida e em favor dos “excêntricos” (HUTCHEON, 1991) que antes eram silenciados tanto os de fora (pós-colonial) como os de dentro (mulheres, gays) da cultura ocidental supostamente monolítica, o pós-modernismo tem sido estimulado a chamar atenção para o fato de que todas as formas culturais estão sujeitas a um ponto ideológico ou específico. E como explica Eagleton (2006, p. 309) a ideologia significa a forma na qual aquilo que dizemos e em que acreditamos se liga à estrutura de poder da sociedade em que vivemos.

A ideologia pode passar a figurar como senso comum e habitual. Barthes, em *Mitologias* (1978), realiza uma crítica ideológica da linguagem da cultura dita de massa desmistificando os mitos encobertos pelas formas de artes e veículos de comunicação. Ele explica que “mito é uma fala despolitizada” e que “a função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade” (BARTHES, 1978, p. 162 e

165). Significa dizer que uma das funções do mito é naturalizar a realidade social, fazer com que ela se pareça à própria natureza que representa e com isso disfarce sua ideologia. A forma representacional, que se denomina realista, nega o poder de se produzir a linguagem. O signo duplo de Barthes não só expressa o significado como chama atenção sobre si (BARTHES, 1978, p. 162-165). A teoria de Barthes ajuda a pensar o modo como o mito pode ser desmontado, questionado e não meramente repetido sem questionamento. Possibilita ainda uma posição crítica frente aos mitos bíblicos que Brito recria no sertão de *Galiléia*.

Hutcheon (1991) estabelece o pós-modernismo como uma atividade cultural que pode ser encontrada na maioria das formas de arte e em muitas linhas de pensamento atuais e caracteriza-o como “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Ela aponta como motivo da contradição o conceito pós-moderno da “presença do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Esse conceito tem origem em *Ensaio de doutrina crítica* (1962), de T. S. Eliot. A tradição, diz Eliot, ao invés de herdada, deve ser obtida com muito trabalho, por meio do senso do passado não só já passado, mas de sua presença no presente (ELIOT, 1962, p. 24). O sentido dessa tradição localiza o autor no seu tempo. Seu estudo mostra que quando o autor cria uma obra de arte, influencia as obras que a precederam. Desse modo, o passado pode ser alterado pelo presente tanto quanto este é dirigido pelo passado.

Quando o passado da tradição judaica é tomado como referente, ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida nova em *Galiléia*. A ironia se configura na reescrita do passado para o presente. Ao reconfigurar o texto bíblico no sertão, a narrativa mostra seu caráter ficcional. Na sua linguagem autorrefletiva e paródica incorpora e contesta de dentro de seu próprio texto sua crítica ao sujeito criador e original e encena os questionamentos pós-modernistas em sua forma e conteúdo, não separando a arte da vida.

Hutcheon, ao tomar a arquitetura como paradigma, explica que o retorno ao passado não é nostálgico e sim “é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 20). A teórica explica que o que impede o pós-moderno de ser nostálgico são as ironias produzidas pelo distanciamento entre o passado e presente, uma distância que condiciona a capacidade de se conhecer o passado. Não existe no passado valores mais dignos e mais simples, “as ironias impedem o antiquarismo” (HUTCHEON, 1991, p. 288). A contestação do pós-modernismo contra o sentimento nostálgico da volta ao passado desmistifica o sertão idealizado na memória de infância de Adonias. Não existe um valor no passado do sertão por ele mesmo, ou senão mais genuíno.

No pós-modernismo, tanto no âmbito da história, da literatura ou da teoria, é a narrativa o principal objetivo dos estudos. Sabendo que é ela que produz o saber, ela tornou-se alvo predileto de análise. O interesse é desvendar seu sistema que produz a realidade conhecida. A ficção pós-moderna, em reação ao hermetismo do formalismo e modernismo, voltou sua atenção para a história. Esse foco significa que, hoje em dia, há um retorno problematizado pela ideia de que a literatura e a história se constituem igualmente como discursos construídos pelo homem (HUTCHEON, 1991, p. 164). Na reelaboração do passado no presente, há sempre um paradoxo, pois a imitação reforça a continuação, enquanto a ironia assinala a diferença (HUTCHEON, 1991, p. 160).

Segundo Hutcheon (1991, p. 165) quando se volta para o passado literário, é o modernismo que é focado e depois subvertido no seu aspecto de arte formal, fechada e que obtém o sentido dentro de suas próprias partes. A teórica explica que o retorno do texto não é para uma realidade qualquer e sim para o mundo do discurso e textos. Ela observa que o mundo para o qual o texto se volta tem ligação direta com o mundo da experiência, entretanto não é essa realidade em si. Atualmente, é repetição dizer que o realismo se resume em convenções e que a linguagem não reflete a realidade. A metaficção contesta não só a crença na representação realista, mas também a crença da separação entre arte, vida e mundo

Hutcheon (1991, p. 21) se dedica ao gênero que chama de metaficção historiográfica: “àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. A metaficção histórica desconstrói o gênero histórico realista com seus textos autorreflexivos que jogam ironicamente, exigindo a cooperação do leitor, e mesmo assim, não deixam de ser atraentes porque tratam com vigor suas ideias.

*Galiléia* se inclui no gênero metaficcional por sua linguagem identificada pela intertextualidade paródica. A narrativa levanta questões históricas passadas que permitem um entendimento da relação entre história e literatura. É mais seguro compreender essas intromissões como uma forma de se pensar a história sendo reescrita ou sendo somente questionada. Por isso, seu narrador-personagem Adonias declara: “Não me sinto seguro teorizando sobre história do Brasil. Sou incoerente, não tenho posições firmes” (BRITO, 2008a, p. 18).

Há uma concordância em torno do pós-modernismo como fenômeno cultural entre os teóricos. Fredric Jameson, em *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio* (2006), indica como função do conceito do pós-modernismo a organização das novas formas culturais e

sociais do atual contexto econômico (JAMESON, 2006, p. 18). Conceito importante que permite analisar as mudanças de hábitos no sertão diante de uma nova ordem econômica que mostra o arcaico frente ao globalizado. Segundo a visão de Jameson (2006), o pós-modernismo insere-se no espaço histórico, social e econômico do mundo globalizado, e se configura como um momento da terceira grande expansão do capitalismo, que ele denomina como “capitalismo tardio”. O teórico aponta que “a lógica do capitalismo tardio” é o cultural, ou mais especificamente, o próprio pós-modernismo (JAMESON, 2006, p. 5). Mostra ainda que a arquitetura permite uma noção privilegiada da linguagem pós-moderna, em que, por exemplo, os reflexos distorcidos e fragmentados dos vidros espelhados de uma superfície para outra, entre edifícios, seriam a imagem da reprodução da cultura pós-moderna. Tal reprodução estaria ligada ao que o autor chama de “terceira idade da máquina”, processo visto por ele como a “lógica espacial do simulacro”, que não mais se baseia na produção, mas na reprodução (JAMESON, 2006, p. 68).

Numa cultura cada vez mais dominada pelo espaço, não se mede mais a vida pelo tempo. Tal processo explicita a questão da fragmentação pós-moderna. Jameson (2006, p. 55) analisa a desorientação do sujeito como “estrutura esquizofrênica”. O teórico fundamenta sua análise em Lacan, que define esquizofrenia como a ruptura da cadeia de significantes. Esse tipo de disfunção linguística tem uma relação com a psique do esquizofrênico que é impossibilitado de unir passado, presente e futuro na vida da mesma forma que não o faz na linguagem. Em outras palavras, com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico vive num eterno presente (JAMESON, 2006, p. 53). O autor aponta a “desorientação” dos sujeitos que transitam no “hiperespaço pós-modernista” – “nossa confusão espacial e social” (JAMESON, 2006, p. 79). A narrativa reproduz em sua forma a fragmentação e a confusão espacial. Adonias, Ismael e Davi não encontram a ligação do passado, nem se sentem seguros em relação ao futuro e por isso vivem o descentramento espacial e social.

Uma característica marcante da estética pós-modernista é o embaralhamento das fronteiras entre a alta e baixa cultura. Raymond William, em *Marxismo e literatura* (1979) em contraste à cultura de uma elite, elitista e para poucos, propõe que a cultura é de todos, encravada no modo de vida da experiência do dia a dia e que une uma sociedade. O teórico une modos de vida e produtos artísticos ao definir cultura como algo comum. Esta visão de cultura desconstrói a perspectiva abstrata e idealista separada da vida. A visão idealista vê a cultura como uma posição mais nobre da atividade humana, seja quando se analisa a alta cultura, tomando como a erudição e os padrões de gosto das camadas elitizadas da sociedade

como superiores, seja quando se fala na cultura popular como a verdadeira essência de um povo (WILLIAMS, 1979, p. 19-25).

O pós-modernismo contesta a hierarquia, característica do modernismo, que privilegiava a alta cultura e negava a cultura de massa. Tenta-se um consenso, já que tanto a cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) como a cultura de massa (comercial, popular, tradicional) são manifestações da sociedade do capitalismo recente (HUTCHEON, 1991, p. 24). Isso quer dizer, segundo a teórica, “que a realidade social é estruturada por discursos (no plural)”. E que a “habitual separação entre arte e vida (ou imaginação e ordem humanas versus caos e desordem) já não é válida” (HUTCHEON 1991, p. 24).

Williams (1979) explica a arte no pensamento materialista. O teórico estabelece “a literatura como uma categoria social e histórica especializada” (WILLIAMS, 1979, p. 58), pois é ligada à vida social e dependente dos meios materiais de produção. O teórico desenvolve a ideia de que há um problema na vertente que reduz a arte a um campo secundário que espelharia uma base econômica. A visão de arte enquanto reflexo da base econômica não tem a capacidade de intervir na dinâmica desta, por isso ela continua, como na visão idealista, a reproduzir a separação entre cultura e sociedade. O teórico explica que na teoria do reflexo há pelo menos três possibilidades: a arte como reflexo direto do mundo objetivo; arte como reflexo da realidade por trás das aparências; e a arte como reflexo do mundo de acordo com a mente do autor. A segunda vertente é a que melhor expressa a teoria do reflexo porque a arte passa a ser reconhecida com capacidade transformadora e inserida no processo histórico e deixa de ser algo secundário (WILLIAMS, 1979, p. 100-103).

A partir da possibilidade da arte penetrar além da aparência do mundo, Gyorgy Luckács, em *Teoria do romance* (2000), desenvolve a ideia de que a literatura realista seria a forma ideal para expor as contradições da sociedade que escapam ao pensamento reificado do mundo capitalista. Através de uma parcela da vida, o romance desvendaria uma totalidade; em outras palavras, pela mediação do particular alcançaria o universal.

O ideal de representação realista é colocado sob suspeita na teoria literária porque a filosofia contemporânea perdeu a fé no poder totalizador do pensamento humanista e é considerada mera convenção (HUTCHEON, 1991, p. 24). Não se acredita na possibilidade da efetuação total do real pela literatura, pois a linguagem deforma-o. Como lembra Leyla Perrone-Moyses: “A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto” (PERRONE-MOYSES, 1990, p. 105).

No capítulo “O mundo” de sua obra *O demônio da teoria: literatura e senso comum* Antoine Compagnon (2003, p. 97-114) explica que contrariando a ideia de que a literatura remete ao mundo – como na *mimésis* de Aristóteles entendida como imitação – a teoria literária defendeu a ideia de sua autonomia com relação à realidade. Passou-se a supor que a literatura não mais representava coisa alguma, tornara-se autorreferencial. Ele analisa que a teoria estruturalista defendidas por Saussure, segundo a qual a significação dos signos linguísticos é diferencial e não referencial – os signos não se referem às coisas – e a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, da quebra na ligação que separa indefinidamente o original do signo, contribuíram para a descrença na noção de *mimésis* ou representação. O teórico explica que a crise da *mimésis*, é uma crise do humanismo literário, que perdeu sua inocência, e que, ao final do século XX, passou-se a tratar a relação entre literatura e realidade como uma convenção. A teoria literária concebe, pois, “o realismo não como um ‘reflexo’ da realidade, mas como um discurso que tem suas regras e convenções como um código nem mais natural nem mais verdadeiro que os outros” (COMPAGNON, 2003, p 107).

Nas considerações seguintes Compagnon (2003, p. 115-134) discute a relação entre literatura e mundo de maneira mais flexível, nem mimética nem antimimética. Segundo o teórico, reintroduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária e fechada – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura –, e voltar ao regime da ponderação: “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem” (COMPAGNON, 2003, p. 134).

Antoine Compagnon (2003, p. 135-138) esclarece que um romance não descreve a realidade como ela é. Mas isso não significa, afirma ele, que a língua não seja referencial, ou que a literatura nunca se refira ao mundo. E, de fato, como pode a teoria literária simultaneamente negar que a língua tem alguma relação referencial com a realidade e usa esta mesma língua para determinar suas propriedades reais? Fazê-lo é reconhecer que é possível usar a língua para referir-se a algo que realmente existe, como a própria língua ou a literatura. O paradoxo é conseqüentemente que a função referencial da língua tenha de ser usada para negar sua própria existência. O erro da teoria literária foi ter passado da ideia da arbitrariedade do signo à arbitrariedade da língua. Ela concluiu disso que a língua era um sistema independente da realidade que, com sua estrutura e suas palavras, descrevia essa realidade de maneira arbitrária e constituía assim uma visão do mundo de que seus falantes permaneceriam prisioneiros. Não se pode, conseqüentemente, concluir que o fato de a literatura falar sobre a literatura impeça que ela fale do mundo.

Uma visão do real que produziu grande impacto na pós-modernidade foi a teoria do simulacro de Jean Baudrillard. Em sua obra, *Simulacro e simulação* (1991), ele prova que a realidade foi degenerada transformando-se em hiperrealidade. No seu entender o real se tornou um simulacro, isto é, cópia de uma cópia. Teoria que não é aceita por Hutcheon. A teórica explica (1991, p. 288) que a questão de referência dos estudos modernos, não se trata de uma nova substituição radical do real por signos, conforme afirma Baudrillard. Ela analisa que tudo aquilo que se tem para escrever é um sistema de signos, e que chamar atenção para isso não é negar o real, mas lembrar que apenas atribuí-se sentido ao real dentro desses sistemas de significação. Em outras palavras: “o pós-modernismo ainda atua no domínio da representação, e não da simulação, mesmo questionando constantemente as regras desse domínio” (HUTCHEON, 1991, p. 288). Teoria muito pertinente para se analisar a representação do sertão na narrativa de Brito, sabendo-se de marcas de pertencimento pessoal e histórica na sua obra.

As considerações teóricas discutidas servem de apoio para análise de *Galiléia* que incorpora questões históricas literárias de sua época pós-modernista mostrando sua interação ao seu contexto. Parte-se da ideia de que a obra não deva ser estudada somente em suas partes ou como mero reflexo da realidade. O romance de Brito não só fala da bíblia, mas também das complexidades do sertão contemporâneo. Por isso, os questionamentos apresentados sobre autor, separação entre arte e vida, descentramento do sujeito, problematização da história, são relevantes para a análise. Ao incluir em sua narrativa a intertextualidade bíblica o diálogo se abre em novas possibilidades.

## **1.2. O contexto da Bíblia**

As seguintes considerações são relevantes para a compreensão da análise da intertextualidade bíblica em *Galiléia* em se pensando os diferentes contextos da escritura das obras. Há entre os dois textos um intervalo que se deve observar. Daí a ajuda dos esclarecimentos teóricos. Entende-se que a contextualização do texto sagrado frente à natureza problematizadora do pós-modernismo provoca significativas rupturas no pensamento hegemônico.

A leitura das Sagradas Escrituras, denominada exegese, significa uma análise profunda de uma passagem bíblica buscando dar uma interpretação útil (STUART e FEE, 2008, p. 23). Segundo Anglada (1997, p. 103) pode-se definir a leitura bíblica pelo crente como um estudo do significado da passagem através da súplica pela ação iluminadora do

Espírito Santo e da análise diligente do texto e do contexto histórico, como requisitos indispensáveis à interpretação das Escrituras.

Auerbach, em *Mimésis: a representação da realidade na literatura ocidental* (2009), ao traçar o paralelo entre o estilo da obra de Homero com o estilo do Velho Testamento, explica a compreensão do divino pelo povo judeu. O estilo homérico tinha necessidade de não deixar nada do que era mencionado na penumbra ou inacabado. Enquanto que no do Antigo Testamento sempre há o não dito, o inexplicável e suspense transcendental (AUEBARCH, 2009, p. 3).

A narração da história do povo eleito é feita através do tempo cronológico com intervenções frequentes de Deus e utilizando da cooperação de personalidades eleitas. Quando Abraão é escolhido para formar o povo eleito, por exemplo, Deus surge de alguma altura ou profundidade, sem forma ou residência fixa, para falar com ele e dar sua ordem sem explicar seus motivos. Abraão ouve a voz de Deus e intenções sem grandes explicações e parte em seguida para obedecer (AUEBARCH, 2009, p. 6).

A irrupção de Deus marca o sagrado no meio do profano. Segundo Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (2008), para o homem religioso o espaço não é homogêneo. O autor explica que “O sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente” (ELIADE, 2008, p. 30). Segundo o teórico o espaço recebe, então, uma dimensão ora de sacralidade, ora de profanidade.

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo; o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência, “forte”, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos (ELIADE, 2008, p. 26).

A dimensão mundana se caracteriza no profano e quando se faz a experiência de viver ligado a um ser superior se configura então, a dimensão no sagrado. Para o homem religioso, ou seja, aquele que tem o conhecimento e o temor ao divino, a revelação de espaço sagrado permite que se obtenha um ponto fixo, e com esse lugar de contemplação é possível fugir do mundo profano. Já para aquele que vive na dimensão profana desconhece esse ponto fixo, pois o seu lugar aparece e desaparece segundo as necessidades diárias. O homem profano recusa a sacralidade do mundo, assumindo assim apenas uma existência profana, livre de toda experiência religiosa (ELIADE, 2008, p. 30).

Eliade (2008, p. 33) diz que as civilizações arcaicas percebem o tempo como heterogêneo, dividindo-o em linear (profano) e cíclico (sagrado). A irrupção do sagrado provoca uma ruptura na homogeneidade do espaço profano marcando-o como ponto de orientação. Conforme a *Bíblia*, no caos cósmico, o nascimento do mundo é marcado pela criação deste por Deus. Da mesma forma, ao ter um encontro pessoal com o divino, o homem passa a ser separado dos demais. O homem escolhido por Deus é separado dos demais homens. A hierofania que marcou o povo hebreu teve sua origem com os seus patriarcas e suas descendências.

Eliade explica que a porta aparece como um símbolo e ao mesmo tempo uma passagem, um elo de um mundo a outro. Seria o limite, a fronteira, o meio que opõe dois mundos e ao mesmo tempo o lugar de comunicação entre eles, já que havendo uma quebra deste limite, há a oportunidade de interagirem entre si. No interior do recinto sagrado é possível a comunicação com os deuses. Conclui-se, portanto, que o templo representa uma “abertura” para o alto e permite a comunicação com o mundo dos deuses. A porta que se abre para o interior da igreja significa de fato uma solução de continuidade. O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso (ELIADE, 2008, p. 29-30).

O desejo do homem religioso é o de viver o mais perto possível dos deuses. Uma vez perdido o contato com o transcendente, a existência no mundo já não é possível para ele. De acordo com Eliade existem três níveis cósmicos: Terra, céu e regiões inferiores que se tornaram comunicantes através do contato simbólico entre essas três instâncias e a humanidade. Um lugar sagrado constitui uma ruptura na homogeneidade do espaço e essa ruptura é simbolizada pela “abertura” que se tornou possível através da porta da igreja. Cada homem religioso situa-se no Centro do mundo, muito perto da abertura que garante a comunicação com os deuses (ELIADE, 2008, p. 38).

A narrativa bíblica era condicionada pela intenção religiosa. Auerbach (2009, p. 11) explica que o narrador bíblico, o Eloísta, tinha que acreditar piamente na verdade do seu relato. Se não acreditasse seria considerado um mentiroso consciente e não um mentiroso inofensivo como Homero que mentia para agradar, mas um mentiroso consciente de suas metas, que mentia com a autoridade absoluta. Essa visão iluminista exigida do Eloísta, da qual o teórico discorda, é assim explicada:

Tinha de escrever exatamente aquilo que lhe fosse exigido por sua fé na verdade da tradição, ou, do ponto de vista racionalista, por seu interesse na verossimilhança – seja como for, a sua fantasia inventiva ou descritiva estava estreitamente delimitada. Sua atividade devia limitar-se a redigir de maneira efetiva a tradição devota. O que ele produzia, portanto, não visava, imediatamente, à ‘realidade’ – quando atingia, isto era ainda um meio, nunca um fim – mas à verdade. Ai de quem não acreditasse nela! (AUERBACH, 2009, p. 11).

A narrativa tinha que produzir o efeito de verdade religiosa e a utilidade para a qual se destinava. Segundo Auerbach o relato das Sagradas Escrituras tem a pretensão de ser o único mundo verdadeiro, quaisquer outros desfechos não têm direito de se apresentar independente dele. O teórico explica ainda que os relatos bíblicos não tem a intenção de agradar ou lisonjear e sim dominar o leitor. Essa pretensão se justifica pelo fato de que eles não são mera realidade narrada, nos relatos bíblicos a doutrina e a promessa estão encarnadas e fundidas, contém um segundo sentido oculto e um caráter obscuro e secreto (AUERBACH, 2009, p. 11).

No texto bíblico encontram-se inúmeras alusões acerca da essência de Deus e da postura do homem piedoso, que o crente se vê motivado a se aprofundar diversas vezes no texto e a procurar em todos os seus pormenores a luz que pode estar obscura. Sabendo que Deus é oculto e como de fato há no texto tanta coisa obscura e inacabada, o seu desejo interpretativo encontra sempre novo alimento. A doutrina e o zelo na procura da iluminação estão indissolúvelmente ligados ao caráter do relato – este é mais do que mera ‘realidade’ (AUERBACH, 2009, p. 12).

Se, desta forma, o texto do relato bíblico necessita tanto de interpretação a partir do seu próprio conteúdo, sua pretensão à autoridade absoluta leva-o ainda mais longe por este caminho. Pois ele não quer fazer o leitor esquecer a própria realidade durante algumas horas, como Homero, mas superá-la, e quer fazê-lo sentir-se parte de sua estrutura universal. Isto se torna mais difícil, à medida que o mundo vital se afasta do mundo das Escrituras, e se este mundo, apesar de tudo, mantém em pé a sua pretensão à autoridade, é imperioso que ele próprio se adapte, através de uma transformação interpretativa. Isto foi relativamente fácil por muito tempo; durante a Idade Média europeia era possível, ainda, representar os acontecimentos bíblicos como sucessos quotidianos contemporâneos, para o que o método exegético fornecia as bases. Quando isto se torna impraticável, pela transformação demasiado profunda do meio ambiente e pelo despertar de uma consciência crítica, a pretensão à autoridade corre perigo; o método exegético é desprezado e deixado de lado, os relatos bíblicos se convertem em velhas lendas e a doutrina, desmembrada dos mesmos, torna-se uma

forma incorpórea que não mais penetra na realidade sensível ou que se volatiliza na exaltação pessoal (AUERBACH, 2009, p. 13).

Como consequência da pretensão à autoridade absoluta, o método exegético estendeu-se também a outras tradições que não a judaica. Nos poemas homéricos encontramos uma série de acontecimentos precisos, espacial e temporalmente delimitados. Já o Velho Testamento fornece uma história sequencial, iniciando com a criação do mundo e quer acabar com o fim dos tempos, com o cumprimento da promessa, onde o mundo deverá encontrar seu fim. Tudo o mais que ainda acontece só pode ser apresentado como membro desta estrutura. Portanto, enquanto, por um lado, a realidade do Velho Testamento aparece como verdade plena, com pretensões à hegemonia, estas mesmas pretensões obrigam-na a uma constante modificação interpretativa do seu próprio conteúdo, este sofre durante milênios um desenvolvimento constante (AUERBACH, 2009, p. 13).

Segundo Auebach (2009, p. 14) a pretensão à universalidade histórica e a insistente relação que constantemente se redefine em conflitos – com um Deus único, oculto, porém aparente, que dirige a história universal prometendo e exigindo, confere aos relatos do Velho Testamento uma perspectiva totalmente diferente daquela que Homero poderia possuir. O teórico explica que desde Adão até os Profetas, as figuras do Velho, foram escolhidas para desempenhar papéis exemplares. Como humanos são passíveis de cometerem erros, a ligação vertical com Deus não os impedem de fazerem suas próprias histórias, porém pela escolha são agraciados pela intervenção divina. A eleição não garante a perfeição. A moldagem destas personagens vai sendo feita aos poucos. Deus foi ajustando de maneira histórica, durante a vida terrena dos escolhidos. Exemplo desta cunhagem que Deus faz nos seus escolhidos é o sacrifício do próprio filho, Isaac, ordenado por Deus ao seu pai Abraão. É de passar por grandes provas que decorre o fato de as grandes personalidades bíblicas serem mais plenamente desenvolvidas e cheias de histórias de vida do que os heróis Aquiles e Ulisses (AUERBACH, 2009, p. 14).

O Velho Testamento oferece este caráter de história das personalidades como modelagem daqueles que Deus escolheu para o desempenho dos papéis exemplares. Constantemente Deus submete as figuras do antigo Testamento à sua dura palmatória. Além de escolhê-las, continua a dobrá-las e amassá-las, sem destruir sua essência. Através de grandes provas a moldagem dos escolhidos vai sendo feita. Mesmo sendo portadores da vontade divina, cometem falhas e são sujeitos à desgraça e humilhação, e é nesse meio que a intervenção de Deus se manifesta. Adão, ao pecar, sofre a mais profunda humilhação ao ser

expulso do paraíso. Na proporção da humilhação está a exaltação e a mostra do poder de Deus (AUERBACH, 2009, p. 15).

Segundo Auerbach (2009, p. 15) nos relatos do Velho Testamento predomina a constituição patriarcal, mas como se trata de chefes de famílias isolados, nômades ou seminômades, não se sente a formação de classes, pois o quadro social parece muito menos estável. Também o teórico observa que o sublime, o trágico e problemático se formam justamente no caseiro e cotidiano: acontecimentos como o que ocorre entre Caim e Abel, entre Noé e seus filhos e assim por diante. Isto está longe, ainda, daquela regra da separação dos estilos que mais tarde se imporia quase por completo, e que estabelecia que a descrição realista do cotidiano era inconciliável com o sublime, e só teria lugar no cômico. O sossego da atividade cotidiana na casa, nos campos é constantemente socavado pelos ciúmes em torno à eleição e a promessas da bênção, e daí surgem as complicações. A sublime intervenção de Deus age tão profundamente sobre o cotidiano que os dois campos do sublime e do cotidiano não são efetivamente inseparados (AUERBACH, 2009, p. 15-19).

O pensamento dos teóricos, Auerbach e Eliade, aqui discutidos, permitem a compreensão do sagrado frente ao profano na reescrita dos mitos bíblicos no sertão da fazenda Galiléia. A sociedade patriarcal está representada na chefia opressora de seu patriarca Raimundo Caetano sobre seus descendentes. Também ali se tem o exemplo típico da situação tumultuada provocada pelo ciúme, desafetos e paixões entre seus personagens. Exemplo típico é a rejeição de Ismael, o filho ilegítimo de Natan, que é desprezado pelo pai e temido pelos seus familiares. Como o Ismael bíblico ele é considerado o filho da carne e por isso é expulso de casa paterna.

Destaca-se também a compreensão da magnitude e a fraqueza das personalidades do Antigo Testamento. A eleição por Deus não as impedem de cometerem suas falhas como qualquer ser humano. A pretensão de uma verdade absoluta e universal da *Bíblia*, observada por Auerbach (2009, p. 14), é o que a pós-modernidade contesta. As grandes narrativas unificadoras do saber foram fragmentados em várias pequenas narrativas (LYOTARD, 1986). Com esse pensamento não existem mais só um centro unificador para atenuar as dúvidas. Seguindo o pensamento de Auerbach (2009) é possível se dizer que a adaptação das interpretações bíblicas se torna impraticável, pela transformação demasiado profunda pelo despertar de uma consciência crítica no pós-modernismo. Dessa forma, os relatos bíblicos, na sua inversão crítica para o sertão de *Galiléia*, se convertem em histórias lendárias e têm volatilizadas e desmembradas suas doutrinas pela paródia.

### 1.3. Da intertextualidade à paródia

*Galiléia* dialoga com a *Bíblia*, o que caracteriza seu caráter intertextual. Nesse processo, o romance mostra que não se constitui sozinho, mas em relação a outros textos. Hoje em dia não existe mais uma ideia de propriedade individual no enquadramento de obras literárias. Por isso Michel Foucault em *A arqueologia do saber* (2009) estabelece que as fronteiras de um livro nunca são bem definidas. O livro fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos:

É que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede (FOUCAULT, 2009, p. 26).

Para Foucault (2009) o lugar do livro é o arquivo de bens culturais comuns que podem ser remanejados em todos os tempos. Assim é *Galiléia* que se volta para o arquivo da cultura ocidental para reativar sua crítica. A *Bíblia* aparece como importante fonte de influência para o autor. Por exemplo, Brito, pela apropriação textual, faz uma recodificação bíblica para o sertão na qual todos os descendentes homens do patriarca, Raimundo Caetano, filhos e netos, levam nomes da tradição judaica. Dessa forma, grandes figuras do antigo testamento, tais como Abraão, Salomão, Davi, Jó e Ismael, tornam-se personagens comuns na narrativa do sertão.

Como foi dito, ao se apropriar do texto bíblico como matéria ficcional para sua obra, Brito se une aos incontáveis autores que também se inspiraram nessa mesma fonte para criar suas obras, como no exemplo de Machado de Assis, citado na introdução. Pela associação de ideias é possível identificar mais claramente alguns autores no diálogo intertextual de *Galiléia*. Sem querer desenvolver aqui o assunto, aponta-se semelhança com Graciliano Ramos pela linguagem comedida; com Ariano Suassuna na ideia do sertão idealizado. Com a literatura estrangeira, a influência da obra de Luis Borges. Esse fato é mencionado pelo autor em entrevista (BRITO, 2008b, p. 3) que explica que se inspirou no poema do autor argentino para escrever sua narrativa. Exemplos que mostram que a obra está no “arquivo” da história e da literatura. A intertextualidade pode passar despercebida como explica Foucault:

As diferentes obras, os livros dispersos, toda massa de textos que pertencem a tantos autores [...] que se conhecem e se ignoram, se criticam, se invalidam uns aos outros, se plagam, se reencontram sem saber e entrecruzam obstinadamente seus discursos singulares em uma trama que não dominam [...] (FOUCAULT, 2009, p. 144).

Tem razão o filósofo quando diz que a associação entre os textos não é possível ser controlada. Por isso, é bom que se diga que ao se destacar alguns escritores, não significa que se esgote o cruzamento na obra de Brito. Essas indicações são caminhos que se abrem para a compreensão de *Galiléia*.

Barthes (2008) chama a atenção para a intertextualidade que substitui o relacionamento autor-texto, desviando o sentido textual de dentro da história do próprio discurso. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância. Barthes definiu o intertexto como a impossibilidade de viver fora do texto infinito, fazendo da intertextualidade a própria condição da textualidade.

Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2006), estudando a obra de Dostoiévski, observa “As visões de mundo personificadas em vozes. O diálogo entre essas visões de mundo personificadas” (BAKHTIN, 2006, p. 352). O teórico russo analisa que no romance não há uma voz unificadora de ponto de vista, mas uma pluralidade de vozes (polifonia). Além do diálogo interno na obra, observa que o diálogo se constrói em relação a outros discursos já existentes. Ele não pode existir independentemente e individualmente.

O conceito de intertextualidade foi constituído por Julia Kristeva a partir de Bakhtin. A teórica estabeleceu que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Ela defende a teoria de que a palavra é espacializada, pois funciona em três dimensões: sujeito – destinatário – contexto. Kristeva reelaborou as noções bakhtinianas de ‘polifonia’, ‘dialogismo’ e ‘heteroglossia’, as múltiplas vozes de um texto. Baseada nesses conceitos, mostra a pluralidade de textos dentro e por trás de qualquer texto específico. Com esse estudo ela desviou a noção de sujeito como autor para a ideia de produtividade textual. No final dos anos 60 e início dos anos 70, através da revista *Tel Quel*, se empenhou em desconstruir a crença na noção de autor humanista como criador original de sentido e do sentido fixo e autônomo para o texto.

Produzida no diálogo não só com a *Bíblia*, mas também com outros textos, assim deve ser analisada e entendida a obra de Brito. Por isso, é possível traçar na sua narrativa uma mistura temática. O romance faz argumentações sobre músicas, história oral, relato

biográfico, relato pornográfico, linguagem médica e filosófica. Segundo Hutcheon (1991) tem casos em que o termo intertextualidade pode ser limitado para descrever a mistura de textos, por isso, a teórica explica que “talvez interdiscursividade seja o termo mais apropriado para as formas coletivas de discurso das quais o pós-moderno se alimenta parodicamente” (HUTCHEON, 1991, p. 169). Um dos efeitos dessa pluralização discursiva é uma comunicação entre os discursos que valoriza o diferente como contestação do caráter idealista da arte como também ao impulso de uniformização da cultura.

Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (2007), explica que a citação é o que se assimila saboreando lentamente e se retém na mente. Depois esse texto é recordado para ser citado. Nas suas palavras: “as frases que leio, aquelas que me prendem e que afixo no meu mostruário, com certeza eu as cito” (COMPAGNON, 2007, p. 13). Em *Galiléia* as palavras bíblicas eram repetidamente lidas e ouvidas pelos familiares de Rego Castro. E elas “marcaram a fogo” (BRITO, 2008a, p. 108) o narrador Adonias, ficaram na sua memória. E como sementes boas, são lançadas no terreno profano do sertão de seu texto. Como no seguinte exemplo em que, depois de ler as confissões de seu primo Davi, Adonias fica escandalizado e recita pra si mesmo as palavras que seu avô lia do livro *Levítico* e que ficaram na sua memória:

Não descobrires a nudez do teu pai, nem da tua mãe.  
O avô lia em voz alta as proibições do *Levítico*.  
Não descobrirás a nudez do teu irmão (BRITO, 2008a, p. 212).

O narrador Adonias retira as palavras que contrastam com a situação que presenciava. Contrariando o preceito bíblico que pregavam a preservação da intimidade entre membros da família, Davi, seu primo, lhe expunha em diário e sem pudor, toda sua vida sexual de forma que o escandalizava. O exemplo acima serve para se entender a diferença entre intertextualidade e paródia porque mostra a mistura do texto sagrado e o profano. As palavras espirituais estão unidas ao sentimento de luxúria, prazer e sexo pelo depoimento de Davi. Não se trata apenas de uma associação entre os dois textos. Há uma estratégia textual que leva a inferência da paródia pelo receptor (HUTCHEON, 1985, p. 34). No caso de *Galiléia* o reconhecimento pode ser feito pela estrutura discursiva que dessacraliza o texto sagrado. A paródia exige “tanto a codificação como o compartilhar de códigos entre produtor e receptor” (HUTCHEON, 1985, p. 54). A intertextualidade deixa o leitor mais livre na

associação dos textos, enquanto a paródia exige a intenção de parodiar. Não basta apenas dois textos se interrelacionarem.

A paródia é um gênero que impõe exigências a seus leitores, que devem efetuar uma sobreposição estrutural dos textos, que ocorre na incorporação do antigo no novo. Por mais que a realização e a forma da paródia sejam da incorporação, a sua função é de separação e contraste. Diferente da imitação, da citação e da alusão, ela exige o reconhecimento do decodificador, senão ela será naturalizada, não cumprindo sua função (HUTCHEON, 1985, p. 110).

É a inversão social e literária do plano sagrado para o profano que indica a função paródica (HUTCHEON 1985, p. 54). Na Bíblia, o sublime, o trágico e problemático se formam justamente no caseiro e cotidiano. Como observou Auerbach (2009, p. 15) na descrição bíblica ainda não havia a regra da separação dos estilos que mais tarde se imporia quase por completo, e que estabelecia que a descrição realista do cotidiano era inconciliável com o sublime, e só teria lugar no cômico. Aristóteles (séc. IV. A.C.), em *Arte poética* (2003), fazia separação dos temas para a tragédia e para a epopeia. Diferentemente da tragédia e da epopeia que deveriam abordar temas ajustados a hierarquia das posições de personagens considerados nobres, a comédia era vista como gênero menor, pois retratava maus costumes e temas considerados vis (ARISTÓTELES, 2003, p. 33). *Galiléia*, como a *Bíblia*, insere o sublime com fatos corriqueiros contestando toda hierarquia. A narrativa enfoca a mistura e a transformação que resulta das combinações dos textos.

Hutcheon (1991, p. 169) esclarece que uma das formas pós-modernas de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente é a paródia. A teórica afirma que grande parte da escrita pós-moderna compartilha a crítica ideológica aos conceitos humanistas do século XIX a respeito do autor criador e do texto realista. É a intertextualidade paródica o maior veículo desta crítica.

Segundo a teórica canadense no pós-modernismo, como forma de se afirmar no seu lugar na confusa tradição cultural que o cerca, o artista procura incorporar o velho no novo. Há uma busca da tradição. A volta da tradição é a consciência de que o passado pode ser alterado pelo presente, tanto quanto o presente é dirigido pelo passado, o que leva o artista a uma “reavaliação crítica”, que acaba por formar a ironia pós-moderna. (HUTCHEON, 1985, p. 42). Nessa reelaboração do texto antigo com o novo há uma “repetição com diferença” (HUTCHEON, 1985, p. 35). A tradição permite a interação de uma obra do passado com a do presente (ELIOT, 1962, p. 24).

Na tentativa de acomodação do texto bíblico ao novo texto há uma recriação crítica da tradição. O material literário familiar, antigo é transformado “com uma consciência [musical] atual” (HUTCHEON, 1985, p. 19). Com esse ajustamento, a teórica explica que os artistas da pós-modernidade compreenderam que a “mudança implica continuidade” e por isso usam do recurso da paródia para trabalhar com o passado no presente. Na inversão do texto há ironia. Assim deve-se entender que a paródia retoma o passado não como idealização ou mera repetição nostálgica, mas é uma repetição pelo viés crítico: “é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 15).

A acomodação do passado está presente na narrativa de Brito. Em *Galiléia* ele transcreve o texto da tradição judaica no sertão pós-moderno. Esse recriar literário permite uma reflexão sobre a construção do texto no presente. Atualizando o passado no presente, ele revitaliza e problematiza a tradição. Lyslei Nascimento, em seu livro, *Borges e outros rabinos* (2009), observa: “Para Borges, e também para outros escritores e artistas que se apropriam de uma tradição cultural, como a judaica, por exemplo, abrem horizontes múltiplos que redimensionam o sentido e o espaço para uma reflexão sobre a construção da escrita e da arte” (NASCIMENTO, 2009, p. 20). Nesse sentido a apropriação da tradição judaica estimula sua recriação. Possibilita o entendimento e a reflexão da escrita. Revela que o real é construído e não preestabelecido.

#### **1.4. A paródia moderna**

Constatada a importância da paródia no contexto pós-modernista, faz-se necessário algumas orientações teóricas para análise de *Galiléia*. O estudo permite esclarecimentos teóricos e suas indicações sobre o assunto. São considerações importantes no estudo do romance de Brito em que há uma evidente intenção paródica na sua intertextualidade bíblica.

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1985), desenvolve um conceito de paródia conforme as exigências do século XX. Para isso, alarga a sua definição para ajustar às necessidades da arte que envolve mais o caráter textual. Ao mesmo tempo, restringe o seu alcance marcando que o texto a ser parodiado é sempre outra obra de arte, ou, de modo mais amplo, outra forma de “discurso codificado” (HUTCHEON, 1985, p. 28). Afastando-se da concepção de paródia do século XVIII que deforma o discurso com o qual dialoga pela ridicularização, a crítica explica que o tipo de paródia considerado é caracterizado por uma “combinação de homenagem respeitosa de torcer o nariz irônico” (HUTCHEON, 1985, p.

49). Nada existe, portanto, na teoria da paródia de Hutcheon (1985) que necessite da inclusão de um conceito de escarnecedor como no burlesco ou na piada.

Hutcheon (1985) explica que a paródia tem uma longa tradição de estudos em obras como, por exemplo, *Don Quixote*, de Cervantes. Desde Pound e Eliot até os artistas contemporâneos e os arquitetos pós-modernos, a intertextualidade e a autorrepresentação têm se constituído matéria de estudos para os críticos. A teórica descreve a paródia, do século XX, como “estética do processo”. Discordando dos formalistas russos que estudavam a paródia no sentido de uma evolução, a teórica estabelece a continuidade em que a criação literária é vista como uma corrente sem interrupção do espírito humano, no qual a paródia se insere como a consciência de sua posição no mundo (HUTCHEON, 1985, p. 12). Como toda arte, a paródia não foge ao seu contexto político e ideológico, e por isso internaliza questões históricas em sua forma, mostrando seu caráter mundano.

Até o século XIX a paródia funcionava com sentido de sátira ridicularizadora de costumes e vícios com fins morais, isto é, era extramural. Para evitar confusão entre a paródia e a sátira, já que ambas se servem da ironia em sua função, deve-se observar se a afirmação não significa negação ou depreciação. A paródia, mesmo mantendo distinção, “guarda relação com o burlesco, a farsa, o pastiche, o plágio, a citação, a alusão pelo caráter intramural e também pela repetição a partir de outro texto” (HUTCHEON, 1985, p. 62).

Para se chegar ao seu novo formato no século XX, a paródia primitiva traçou um longo percurso, que mostra que seu sentido muda. Hutcheon (1985) observou um novo sentido na raiz etimológica do termo grego *parodia*. O antigo significado ficava preso a ideia de ‘contra canto’. Desta forma, a paródia levava em conta, somente, uma oposição ou contraste entre textos. A teórica, no entanto observou que, *para* em grego pode significar ‘ao longo de’ e, portanto, existe um novo sentido que quer dizer um acordo de continuidade em vez de só contraste. Esse outro viés, “canto paralelo”, amplia o uso da paródia de modo condizente para abranger as manifestações da arte moderna, indo contra a intenção ridicularizadora que normalmente se aplica as suas definições (HUTCHEON, 1985, p. 49).

Hutcheon (1985) observa a paródia não pelo valor estético e sim pelo didático. A teórica reconhece que a formação “metadiscursiva” da paródia traz em si uma grande força de mudança. É nesse sentido, acompanhando as manifestações que expressam mudanças literárias que se voltou no seu estudo das funções da paródia na arte moderna. Reconhecendo que a paródia é um gênero muito presente na arte do século XX, a crítica defende-a contra o estigma sofrido no período romântico em que se acreditava no valor do autor como gênio, criativo e original. Perante essa ideia, a paródia tornava-se um gênero menor. No entanto,

desde a valorização por Eliot do “sentido histórico” e da atenção dada pela Nova Crítica, e pelo estruturalismo ao texto, mesmo de forma diferente, houve um renovado interesse pelas questões de apropriação (HUTCHEON, 1985, p. 14-15).

A consciência de “morte do sujeito” (JAMESON, 2006, p. 42) passou a fazer parte do conteúdo da linguagem autorreflexiva na forma da paródia. Ao ironizar a questão do autor como fonte original de significado, a paródia trouxe mudança. Se esse autor criador estava morto, o texto passou a exigir a posição do artista como “produtor” e do leitor como colaborador no processo de seu sentido. O texto, nesse novo contexto, pediu uma complementação entre os atos de produção e recepção textuais. Apesar de sua autorreflexividade, paradoxalmente, o texto também requer que o leitor participe na sua criação (HUTCHEON, 1985, p. 109). Pode se pensar que o texto paródico é fechado no seu sofisticado processo discursivo, entretanto, mostra-se aberto para a cooperação do leitor. Ele depende dessa inferência do leitor como decodificador de sentido.

Para a teórica, a paródia “neste século é um dos maiores modos da construção formal e temática dos textos”. (HUTCHEON, 1985, p. 17). A teórica explica que a imitação paródica oferece, pela distância irônica, um caminho de liberdade criativa ao artista. Entretanto para o decodificador de paródia, essa não é a função mais importante. Essa se dá quando, na sua “transcontextualização” ou inversão irônica, o texto expresse mudança estética ao longo do tempo. A importância da paródia se revela no fato de expressar transição no processo gradual de desenvolvimento das formas literárias (HUTCHEON, 1985, p. 51). A paródia é essa forma importante de autorreflexividade devido ao fato de incorporar aquilo que contesta, além de questionar a “ideia de originalidade” (HUTCHEON, 1985, p. 16).

Hutcheon (1985, p. 34) vê a paródia como uma relação formal entre os textos, o que Bakhtin analisa como diálogo de “direção dupla”. Em sua obra, *Questões de literatura e de estética* (2002), ele teorizou a função do dialogismo na estrutura da paródia, denominando-o de “híbrido premeditado”. Sua teoria permite analisar o dialogismo intertextual. O teórico observou que um texto dialoga com o outro e mesmo assim não se confunde com ele. O mais comum é “os gêneros paródicos não pertencerem a aqueles gêneros que eles parodiam” (BAKHTIN, 2002, p. 377).

Hutcheon (1985, p. 94), retomando os estudos de Bakhtin, constata que o novo revigoreamento na paródia recente pode ser comparável ao medieval e renascentista que carnaliza o texto original. Ela observa que muitas das teorias sobre o carnaval primitivo servem para esclarecer a situação estética social contemporânea. O carnaval existia por oposição à cultura eclesiástica e oficial, tal como a metaficção de hoje contesta a ilusão

realista e reage a essa crença incluindo dentro de si mesma sua crítica. Ao combinar dialogicamente a voz textual – que se volta sobre si mesma – com a voz semântica – de sentido – a paródia estrutura internamente a teoria do dialogismo de Bakhtin. E nesse processo “a metaficção moderna existe na fronteira autoconsciente entre a arte e a vida” (HUTCHEON, 1985, p. 93).

Para se entender melhor a relação da paródia moderna com a da Idade Média é preciso observar alguns pontos. Hutcheon (1985, p. 91) esclarece que nos textos atuais a autorreflexividade e o dialogismo são uma constante favorecendo um revigoramento da paródia segundo Bakhtin. É que “o papel dos textos autoconscientemente revolucionários é reelaborar os discursos cujo peso se tornou tirânico” (HUTCHEON, 1985, p. 93). A teórica explica que não se trata de imitar e nem de uma apropriação do discurso do outro. “Trata-se de uma reapropriação paródica, dialógica, do passado” (HUTCHEON, 1985, p. 93). Isso é possível devido às artes modernas empregarem a metaficção e os recursos irônicos em seus sistemas, os quais se configuram no termo bakhtiniano de voz dupla (HUTCHEON, 1985, p. 93).

Dá-se que, ao mesmo tempo em que o texto dialoga com esse passado medieval, se apropria dele invertendo-o para o contexto pós-moderno com características carnavalescas: “Há uma transferência específica e por atacado do plano ideal, elevado e espiritual para a realidade material e corporal da vida” (HUTCHEON, 1985, p. 94). O que se configura é que a paródia quer, tanto na forma como no conteúdo, contestar regras formalistas estabelecidas da mesma maneira que o carnaval medieval contestava o lado sério oficial. Hutcheon (1985) afirma que a teoria de Bakhtin sobre o carnaval primitivo é muito esclarecedora e adequada para se pensar sobre a situação estética atual.

O poeta e romancista, Severo Sarduy, em seu artigo, “O barroco e o neobarroco” (1972), desenvolve uma análise de obras recentes da arte latino-americana, chamando a linguagem pós-moderna de ‘neobarroca’. Sobre a paródia, o crítico cubano, assim como Hutcheon (1985), classifica-a como um gênero maior, desde que possibilite sua decifração e que também seja apreciada pelo leitor: “na medida em que permite uma leitura em filigrana, em que esconde, subjacente ao texto [...] outro texto – outra obra – que este revela, descobre, permite decifrar [...]” (SARDUY, 1972, p. 165). Além de concordar com Hutcheon (1985) na ideia de que a identidade da paródia depende de seu processo de desvendamento, Sarduy (1972), também como Hutcheon (1985), vê as paródias mais recentes próximas ao conceito bakhtiniano que deve ser visto como carnavalização e dessacralização do texto parodiado. O crítico observa ainda na paródia, como Bakhtin (2002), a mistura de gêneros: “insere-se, traço

específico, mescla de gêneros, a introdução de um tipo de discurso em outro [...]” (SARDUY, 1972, p. 165). Pensamento que corrobora com Hutcheon sobre a da paródia do pós-modernismo.

Importante é a conclusão de Sarduy (1972) ao caracterizar o espaço neobarroco como superabundante e do desperdício que rompe com a linguagem direta, econômica na busca frustrada de seu significado. Esse movimento excessivo ele identifica na paródia e do mesmo modo no jogo erótico. O autor argumenta que, para a visão centrada no trabalho do *homo faber*, o jogo da paródia é tão excessivo quanto no erotismo: “Desperdício e prazer, isto é, erotismo como atividade que é sempre puramente lúdica, que não é mais do que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo ‘natural’ dos corpos” (SARDUY, 1972, p. 177).

Pode se destacar desse estudo teórico que a paródia contraria a crença romântica da originalidade da criação do autor. A paródia se situa no terreno da continuidade, do dialogismo e da subversão. A continuidade é explicada no desenvolvimento da paródia sem interrupção, mas seguindo dentro da mente humana, como necessidade de afirmar seu lugar no mundo. O dialogismo significa que o texto não se mantém sozinho, ele se constitui no diálogo com outros textos. E a subversão significa que a paródia é resultado da repetição com diferença.

A definição de Hutcheon da paródia como: “uma repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17) faz ver que Brito reescreve a *Bíblia* retirando-a de sua aura solene e reinstalando-a em temas mundanos. Há uma mistura do sagrado e profano e de elementos religiosos. Tal deslocamento pode ser visto, dentre muitos exemplos, no grande vulto brilhante do rei Davi, que apesar de suas quedas, restabeleceu o caráter sacro da dinastia que gerou o Salvador, narrado em II Samuel (BIBLIA, 1992, p. 346-347). Este é reescrito na narrativa do sertão com outras reelaborações. O comportamento camuflado e sombrio do rei israelense é deslocado no personagem jovem Davi prostituto. *Galiléia*, ao incluir o fora do centro, pela preferência sexual de Davi, permite discussões de temática que une o estético ao ideológico descentralizando a narrativa tradicional baseada em valores hegemônicos. Como explica a teórica:

O excêntrico ou o diferente tem se constituído numa das forças pós-modernas que têm atuado no sentido de restabelecer o vínculo entre o ideológico e o estético. A raça, o sexo, o etnicismo, a preferência sexual – tudo isso passa a fazer parte do domínio do político, à medida que diversas manifestações de autoridade centralizante e centralizada vão sendo desafiadas (HUTCHEON, 1991, p. 247).

Ao deslocar o centro, a narrativa desvenda as margens e não uniformiza nos valores predominantes na sociedade patriarcal. A junção do sagrado em uma narrativa que se pretende romanesca e não religiosa, faz o diálogo de *Galiléia* com a *Bíblia* paródico em um primeiro plano. Já no segundo plano, Brito parodia passagens bem conhecidas são desmistificadas revelando aspectos de realidade constantemente mascarada por interesses ideológicos pela literatura. É a linguagem autorreferencial que se volta sobre si mesma. Esta, segundo Barthes (1978, p. 163), se configura como a linguagem produtora que informa o sentido e chama atenção sobre si mesma.

*Galiléia*, ao apropriar-se do texto bíblico, situou-se no âmbito da autorreferência porque ao discorrer sobre outro texto está refletindo sobre a própria linguagem e a escrita. A narrativa desvelou seu caráter ficcional e desconstruiu o conceito de autor original. Daí seu caráter autorreflexivo. Entretanto para se constituir paródia foi necessário a inclusão de sinais inferenciais paródicos. A desmistificação do Davi sagrado permite a percepção de elementos naturalizados na cultura como a uniformização do masculino heterossexual. O texto de Brito na sua inversão crítica mostra que as narrativas tradicionais legitimavam ponto de vista do grupo referente ao homem heterossexual. Isto significa que em *Galiléia*, a preferência sexual de Davi, mostra o comprometimento da literatura com o poder e por isso ela não é autônoma, não governa a si mesma, não é separada das realidades da vida. O comentário crítico dentro de sua própria estrutura evidencia sua autorreflexividade paródica. O texto parece que segue as normas e, no entanto, está contestando-as. O diálogo do texto bíblico, no caso do Davi recodificado como homossexual, possibilita a compreensão da forma como se faz a cultura e como são dados o sentido ao real.

Do mesmo modo que Davi, que será desenvolvido mais detalhadamente ao longo do estudo, outras grandes figuras bíblicas como Abraão, Ismael, Salomão e Jó tem suas vidas reescritas no sertão. Ao mesmo tempo em que densas personalidades são reconfiguradas para o plano do sertão, também uma variedade de pequenos fragmentos textuais hierofânicos são intercalados no novo texto e permite releituras que só um leitor informado poderá decodificar. O seguinte exemplo mostra que uma palavra bíblica que tem sentido mítico e por isso provoca um deslocamento significativo em *Galiléia*. Segundo Hutcheon, a

apropriação do passado permite questionar o contemporâneo. A paródia se mostra na repetição dos episódios com diferença crítica (HUTHEON, 1985, p. 141). O narrador reescreve o fragmento bíblico “arca” de forma que para um leitor desprevenido pode passar despercebido. Adonias explica que a arca do Davi é o computador onde estão seus relatos que Adonias considera escandalosos e vergonhosos:

A arca do primo é o computador. Acontece uma pane ele substitui a memória, sem nenhum remorso. Abro a arca? Nunca fiz isso, o avô não permitiria. Ela é sagrada, ninguém se atreve a tocá-la, nem para remover a poeira que escurece o verniz. Davi escancarou sua arca, entregou-me as confissões das loucuras que pratica, sem nenhum pudor. Li apenas a metade das páginas, porque me envergonhei de conhecer as misérias do primo. É melhor para a família imaginá-lo um músico (BRITO, 2008a, p. 212).

O sentido da arca como lugar onde se guarda o sagrado é ironizado pelo narrador. O sentido primordial do termo arca é explicado na *Bíblia*. A primeira referência está no episódio do dilúvio. Nesse acontecimento há uma erupção do sagrado que marca a palavra como um mito sagrado no meio profano. Conta o livro dos Gênesis, nos capítulos de 6 a 10, que quando os homens começaram a multiplicar-se sobre a terra, Deus viu que a maldade era grande na terra. O Senhor teve, então, o coração ferido de íntima dor, arrependeu-se de ter criado o homem e resolveu exterminá-lo da terra juntamente com todos os outros seres vivos por meio de um grande dilúvio. Noé, entretanto, era homem justo e perfeito e por isso Deus lhe pede que construa uma arca e que nela se abrigue com sua família e um casal macho e fêmea de todas as espécies de animais e aves da face da terra. Assim foi feito e somente os que estavam na arca foram salvos da grande tempestade. Então Deus fez uma aliança com Noé e sua posteridade da qual surgiu uma nova humanidade (BIBLIA, 1992, p. 53-56).

É preciso entender que a arca tornou-se uma revelação de outra realidade, diferente da experiência cotidiana. A irrupção do sagrado provocou uma ruptura na homogeneidade seu espaço profano marcando-a com um sinal permanente que serve de orientação. O sentido de guardar dentro de si algo sagrado passa a ser empregado mais adiante na *Bíblia*, em I Reis, 8. Nessa passagem a arca guarda as duas tábuas da lei de Deus. Do mesmo modo que preservou da morte uma geração sagrada, agora preserva as Sagradas Escrituras. A arca é então venerada pelo povo hebreu por conter dentro dela as tábuas da lei: “Os sacerdotes levaram a arca da aliança do Senhor para seu lugar, no santuário do templo [...]” (BÍBLIA, 1992, p. 375). Com o nascimento de Cristo, como narra o Novo Testamento, o termo arca da aliança

passou, na doutrina do catolicismo, a ter um significado ainda maior: é metáfora do ventre da mãe de Jesus.

Em *Galiléia*, no lugar da arca está o computador diante do qual o personagem homossexual Davi passa “horas seguidas, buscando em parceiros virtuais um prazer que nunca se sacia, por mais que a imaginação trabalhe” (BRITO, 2008a, p. 188). A veneração à arca é transferida para o computador que é muito condizente na realidade pós-moderna do sertão invadido pela globalização. O exemplo da arca bíblica indica que o discurso de *Galiléia* pode ser analisado como forma de uma “reapropriação paródica, dialógica do passado”, segundo Hutcheon (1985, p. 39). Isso quer dizer que o texto de Brito reelabora o discurso de Bakhtin, através de um diálogo e reorganização do passado medieval em que se invertia o plano sério e religioso pelas festividades carnavalescas. A paródia, portanto, se configura nesse primeiro plano de práticas sérias e imutáveis invertido para um segundo plano de ritos passageiros das festas e danças. Isso é possível devido o emprego do recurso da intertextualidade paródica que se configura no diálogo de ‘voz-dupla’. Nesse processo metaficcional – crítica interior sobre si mesma – a narrativa reelabora o texto bíblico de maneira que sua forma e discurso atuem no sentido de subversão. Nesse processo inverte o plano religioso da *Bíblia*, na figura da arca para o plano do sertão de *Galiléia* com o novo sentido do computador, no qual se pode entender, em um segundo plano uma contestação às convenções literárias. No caso contesta a visão idealista da cultura e literatura com valores eternos e universais. Seria a volta ao passado do carnaval de Bakhtin (2002), ao processo que Hutcheon (1985, p. 39) denomina de “transgressão autorizada”, isto é, o texto simula seguir as regras, transgredido-as ao mesmo tempo.

No exemplo seguinte Adonias fala do sertão de Inhamuns, região localizada no Estado do Ceará, e ao mesmo tempo se refere à figura de Ló. O narrador apropria-se do texto bíblico para falar de sua região natal, unindo a realidade e ficção, processo que explica a escrita. Significa dizer que é o texto autorreflexivo e paródico, entretanto que não foge da representação. Expressando seu sentimento contraditório entre ter que partir ou ficar no sertão, o narrador compara-se a Ló:

À medida que me afasto desse sertão dos Inhamuns sem nunca virar-me, igualzinho fez Ló, quando fugia de Sodoma, ele me transmite um apelo. Tapo os ouvidos com cera de carnaúba e fico surdo aos chamados. Melhor esquecer, seguir em frente (BRITO, 2008a, p. 226).

Adonias serve-se do texto bíblico para contar sua saída do sertão. A intenção não é ridicularizar a Bíblia, mas utilizá-la como padrão por meio do qual coloca o contemporâneo sob foco. Conta o livro de Gênesis que Deus, como castigo pelas desobediências do povo, lançou uma chuva de enxofre e fogo sobre tais cidades e destruiu todos os seus habitantes, exceto Ló e seus filhos que foram avisados para fugirem. O que aconteceu de interessante é que todos conseguiram se salvar, entretanto a mulher de Ló, tendo olhado para trás, transformou-se numa coluna de sal (BÍBLIA, 1992, p. 65). Adonias ironiza falando que como Ló conseguiu ir em frente porque não se voltou, também ele deixava o sertão sem olhar para trás. A paródia revitaliza o episódio bíblico na sua alteração de ambiente e situação. Este poder de renovação é explicado por Hutcheon: “a arte de hoje abunda igualmente em exemplos do poder da paródia em revitalizar” (HUTCHEON, 1985, p. 146).

É possível traçar entre as obras, a *Bíblia* e *Galiléia*, a paródia em dois níveis: assunto e forma. Segundo Hutcheon (1985, p. 51) “É este caráter duplo tanto da forma, como do efeito pragmático, ou *ethos*, que faz da paródia, um modo importante de moderna autorreflexividade na literatura” (HUTCHEON, 1985, p. 51). Este caráter duplo tanto da forma como do efeito pragmático pode ser analisado na obra de Brito pela ligação entre os pastores hebreus bíblicos com os primeiros colonizadores do sertão e dentre eles o judeu convertido ou cristão novo. Em entrevista (BRITO, 2008b) o próprio autor explica o seu intento narrativo de ligar os primeiros pastores hebreus aos primeiros colonizadores portugueses do solo brasileiro e dentre eles o cristão novo. Assim fazendo, a tradição judaica bíblica é passada para a tradição do sertão. Há nesse sentido uma ligação entre os dois povos e tal ascendência servirá tanto para compor a estrutura como a história da narrativa de *Galiléia*. Por analogia entre Abraão, o pastor hebreu, que foi em busca da terra prometida por Deus, e lá chegando guerreou e se apropriou de terras já habitadas (BÍBLIA, 1992, p. 58), da mesma forma os primeiros habitantes aqui chegavam, e dentre eles cristãos novos, com carta de autorização do rei católico de Portugal, devastavam e matavam os índios.

A paródia em *Galiléia* apresenta-se no nível da fábula e no do discurso: no plano da fábula as duas narrativas estão ligadas na relação do desbravamento de terras com seus primeiros pastores hebreus (e portugueses) com consentimento de Deus no plano do discurso, a *Bíblia* funciona como contraponto estrutural da narrativa do sertão, uma vez que as imagens dos primeiros pastores bíblicos são reconstruídas em *Galiléia* com valores invertidos nos pastores portugueses, dentre eles cristãos-novos.

Pode-se discernir esses dois níveis (fábula e discurso), ou o contraste entre eles, na visão de mundo que as duas obras oferecem. O deslocamento no espaço e tempo do texto

bíblico permite novos arranjos que somente um escritor do século XXI pode dar. Considerando a *Bíblia* como Livro Sagrado e de tom dogmático, sua narrativa é mais elevada e elogiosa sendo que os primeiros pastores podiam sempre contar com a ajuda de Deus no seu intento exploratório por terras no deserto árabe. O homem centrado e sujeito de sua capacidade de ação e razão, segundo Hall (2005, p.10), tinha seu fio de ligação seguro e determinado no desígnio de uma força superior que sanava as contradições e dissolvia as individualidades em uma meta universal e eterna.

Na medida em que *Galiléia* encena a condição pós-moderna, a narrativa se pauta, entre outros aspectos, pelo abandono da fé no progresso da humanidade, que se distingue pelo desaparecimento das justificativas encontradas na grande narrativa – o livro Bíblico – que segue o tempo linear, conforme Auerbach (2009, p. 13). *Galiléia* cede para o profano que contesta verdade absoluta e imutável e cede para o relativo, a fragmentação e a fluidez. Não existem mais certezas estabelecidas.

## 2. A NOMEAÇÃO BÍBLICA EM *GALILÉIA*

Em *Galiléia* o passado e o presente se ligam pelos nomes dos personagens masculinos que fazem referência ao patriarcado bíblico através de três gerações situadas no sertão. Figuras metonímicas do Antigo Testamento dramatizam suas respectivas sagas da fazenda Galiléia pelo mundo. Nessa reelaboração do texto antigo com o novo observa-se a “repetição com diferença” (HUTCHEON, 1985, p. 128). A intenção da paródia moderna não é ridicularizar a obra parodiada, mas utilizá-la como padrão por meio da qual coloca o contemporâneo sob foco (HUTCHEON, 1985, p. 132). O objetivo é mostrar, que em *Galiléia* o modelo familiar bíblico reconfigurado parodia o patriarcalismo e obriga uma releitura das normas das narrativas mestras ocidentais. Para a análise crítica da paródia parte-se da intertextualidade dos “nomes masculinos bíblicos”, nos personagens bíblicos recodificados mais especificamente no patriarcalismo; em “Ismael, o proscrito” traça-se o paralelo bíblico que parodia o ideal de raça pura; em a “Fazenda Galiléia” parte-se da intertextualidade do título *Galiléia* com fazenda Galiléia e a Galiléia da Palestina de Jesus às fronteiras espaciais ultrapassadas pelos personagens Adonias, Ismael e Davi que se configura na identidade móvel pós-moderna.

### 2.1. Nomes masculinos bíblicos

Brito desenvolve ao lado da narrativa do sertão de Inhamuns, no Ceará, o sertão mítico que remete a memória para outro espaço – com cultura marcadamente própria – como o da cultura do deserto bíblico hebreu. Desse modo, temos “assim, concentrados nesse vértice bíblico [-grego] (à raiz da cultura ocidental), os elementos da literatura europeia, ‘mimetizada’ – ou, mais especialmente, modificada em contato com a cultura local” (MENEZES, 2008, p. 225).

Ronaldo Correia de Brito utiliza o conhecimento bíblico para criar uma trama familiar em que todos os personagens homens, descendentes do patriarca, Raimundo Caetano, filhos e netos, levam nomes escolhidos na tradição judaica bíblica. Um ponto de partida esclarecedor são as próprias explicações do autor sobre a nomeação da obra. Ele fala que deu nomes masculinos aos capítulos tendo a *Bíblia* como modelo:

Esse seria o *Livro dos homens*, porque à exceção de apenas um capítulo, todos falam de homens. Mas não tinha título para o meu último livro de contos, e achei uma pena usar esse título. Isso porque na *Bíblia* tem o livro de Jó, Daniel, [...]. São livros batizados com o nome de homem. Só que tirei o nome deste e botei naquele. Mas ao longo da construção do romance, ele foi virando *Galiléia* (BRITO, 2009, p. 1).

Brito assinala sua intenção de apropriação do texto primeiro para recriá-lo em outro contexto voltado para o mundo masculino. A obra é composta em vinte capítulos sendo dezenove dedicados aos personagens homens e somente um dedicado à personagem feminina, Maria Raquel. Três capítulos se referem ao narrador personagem Adonias, dois a Ismael, dois a Davi. Os outros nomes bíblicos de capítulos são: Tobias, Natan, Josafá, Esaú, Jacó, Elias, Daniel e Salomão. Capítulos com nomes não bíblicos: Francisco de Castro, João Domísio, Lourenço e Raimundo Caetano. Embora, não leve nome bíblico, Raimundo Caetano é uma personagem metonímia de figuras do antigo testamento como Abraão, Davi e Jó.

A seguinte análise se volta para a desconstrução dos papéis patriarcais pelos personagens. Ao reescrever os mitos bíblicos na sua inversão paródica para o sertão, o narrador põe em evidência as margens que possibilita a paródia. Segundo Hutcheon (1991, p. 95), a forma assumida pela heterogeneidade é a paródia. Ao questionar a narrativa patriarcal *Galiléia* questiona um repensar sobre as verdades instituídas pelas grandes narrativas, segundo Lyotard (1986). O pensamento de Barthes (1978, p. 165) do “signo natural” possibilita uma posição crítica frente aos mitos bíblicos que Brito recria no sertão de *Galiléia*. No primeiro tópico, segue-se a desconstrução do poder de mando de Raimundo Caetano no seu casamento com Maria Raquel; a seguir, a análise se volta para seus descendentes.

Segundo o narrador personagem Adonias (BRITO, 2008a, p. 28-29), seu avô cismou dar aos filhos e netos nomes da tradição bíblica devido à humilhação sofrida no seu batismo. Na ocasião, o padre estrangeiro, um antisemita, recusou o nome Abraão, escolhido por seus bisavós. Diante da recusa do padre, que alegava o nome Abraão ser imprestável, eles tiveram que escolher às pressas outro, porque acreditavam que se a criança morresse sem batismo, iria para “o limbo, lugar escuro e insalubre” (BRITO, 2008a, p. 29).

Para compensar a frustração de não ter recebido o nome de Abraão, negado pelo padre no seu batismo, o avô, exercendo seu poder patriarcal, nomeou assim seus filhos: Natan “era o gigante Golias” (BRITO, 2008a, p. 93), gênio irascível; Josafá, o mais querido; Salomão, o sábio; Tobias, o que parte em viagem; Benjamim, que morre criança, e Esaú e Jacó, filhos adotados, mas não registrados, diferente da maneira como fez com Ismael. Para os netos os nomes escolhidos pelo avô foram Adonias, Ismael, Elias e Davi. Essa nomeação

marca território. Aqui há uma inversão irônica na medida em que os nomes dos netos, excetuando Davi, soam arcaicos e destoantes para jovens que vivem em uma realidade pós-moderna. Ela realça o caráter decadente da fazenda Galiléia perante seus personagens de nova geração. Eles não se encontram mais ali, pertencem a outra realidade.

O primeiro texto, o bíblico, é incorporado para ser reescrito, reinventado e desconstruído como o episódio do batismo de Raimundo Caetano no qual “seria ungido com o óleo batismal, na Igreja matriz de Arneirós, conforme o ritual iniciado por São João Batista” (BRITO, 2008a, p. 28). A narrativa faz uma inversão irônica de uma tradição que se iniciou com João Batista, o precursor de Jesus, que pregava um batismo de conversão: “Pessoas de Jerusalém, de toda a Judeia e de toda a circunvizinhança do Jordão vinham a ele. Confessavam seus pecados e eram batizados por ele nas águas do Jordão” (BÍBLIA, 1992, p. 1286).

Seguindo o mesmo gesto, veio Jesus Cristo: “Da Galiléia foi Jesus ao Jordão ter com João, a fim de ser batizado por ele” (BÍBLIA, 1992, p. 1287). Esse ritual, tradição de outro povo, no caso o judaico-cristão, é incorporado à cultura local e acrescido de novas simbologias. A ironia está no antisemitismo do padre católico ao recusar o nome judeu Abraão. Delumeau (1996, p. 292) explica que a perseguição aos judeus era estimulada pela acusação de usura no comércio e também pela crença na responsabilidade deles na morte de Jesus.

Do episódio do batismo do patriarca, que acabou recebendo o nome de Raimundo Caetano, ainda é possível marcar quatro pontos pela inversão irônica do autor. Primeiro, mostra a atitude que exalta o masculino em relação ao feminino pela roupa usada pelo bebê: “Envergando um timão de seda, touca de renda na cabeça, mais parecendo uma menina do que um machinho, meu avô receberia o nome de Abraão [...]” (BRITO, 2008a, p. 28). No segundo, mostra a incongruência no fato de o avô considerar como consequências traumáticas do caso sua aversão a banho pelo resto da vida e o sentimento de humilhação (BRITO, 2008a, p. 28). Atitudes não justificáveis, já que o avô, nesse cerimonial, só tinha sete dias de nascido.

Outro motivo irônico, o terceiro, se refere à escolha, contraditória, do nome Abraão, em uma lista de mais de duzentos nomes. Tal nome não corresponderia ao modelo ideal de reprodutor, objetivo dos pais, já que o patriarca hebreu só gerou dois filhos, Isaac, o herdeiro, e Ismael, o proscrito (BRITO, 2008a, p. 29).

E o quarto ponto, ironiza a crença opressora acrescida ao batismo pela catequese católica que estabelece que a criança que morre sem batismo, não iria para o céu e sim para o

limbo<sup>1</sup>. As palavras do narrador indicam seu conhecimento sobre o preceito católico: “Temiam que a criança morresse pagã e precisasse viver o restante de sua vida no limbo, um lugar insalubre, para onde seguiam as almas das crianças sem batismo” (BRITO, 2008a, p. 29).

A narrativa, na sua inversão, contesta os dogmas estabelecidos como verdades que restringem os direitos como na crença do limbo. O questionamento de doutrinas opressoras está também no exemplo da lição decorada do catecismo:

- O Pai é Deus?  
 -Sim, o Pai é Deus.  
 -O Filho é Deus?  
 -Sim, o Filho é Deus  
 -O Espírito é Deus?  
 -Sim, o Espírito é Deus  
 -Então são três Deuses?  
 -Não são três pessoas distintas e um só Deus verdadeiro.  
 Por que nos ensinaram esses absurdos? Por que nos mantiveram sob o terror de um Deus autoritário como o avô e os tios? (BRITO, 2008a, p. 204).

Adonias identifica o poder opressor da doutrina bíblica estendido ao regime patriarcal em que ele e os outros primos foram criados. Na trama de *Galiléia* surgem relatos que desmontam a ordem que é imposta pelo poder consolidado. É a impossibilidade de unir à autoridade de um só discurso devido à incredulidade instaurada com a pulverização da metanarrativa. As palavras bíblicas que “marcaram a fogo” (BRITO, 2008a, p. 108) os familiares, pela leitura obrigatória, são discutidas pelo narrador atento. Até quando elas soavam incoerentes, como no caso em que ele questiona o comportamento indiferente das tias diante do pai moribundo: “amam a Deus e não ao pai” (BRITO, 2008a, p. 105). Raimundo Caetano, leitor assíduo da *Bíblia* – foi através dela, inclusive, que aprendeu a ler – tentava criar a família na qual os princípios de organização estivessem alinhados com as doutrinas religiosas e com as leis da *Bíblia*. A confusão vinha no fato de que para o patriarca o texto

---

<sup>1</sup> Esse ensinamento que provoca muitas controvérsias teria sido “extinto pelo Vaticano, em 23 de Abril de 2007. Depois de alguns anos de estudo, a Comissão Teológica Internacional publicou um documento que assinala que a tradicional hipótese teológica do limbo, o lugar onde estariam eternamente as crianças mortas não batizadas sem gozar da comunhão com Deus, reflete uma “visão excessivamente restritiva da salvação”. No documento “A esperança de salvação para as crianças que morrem sem ter sido batizadas”, cuja publicação foi aprovada pelo Papa Bento XVI, a Comissão conclui que “o destino das crianças que morrem sem ter recebido o batismo é o Céu”. Disponível em: <<http://www.acidigital.com>> Notícias > Vaticano>. Acesso em: 24 ago. 2011.

bíblico devia ser assumido à letra. Somadas a sua prática equivocada das Sagradas Escrituras, estavam outras crenças culturais. Adonias explica o comportamento sincrético do avô:

Durante toda a vida praticou um catolicismo pagão, misturando louvor aos santos com credices e superstições. Sempre rezou um terço ao acordar, mas também oferecia fumo à Caipora, quando caçava. Protegia a casa dos maus-olhados atirando sal grosso nos seus quatro cantos. Os umbigos dos nove filhos legítimos foram enterrados na porteira do curral, para que nenhum abandonasse a terra, e todos se tornassem fazendeiros criadores de gado. O feitiço pegou em apenas três deles, Natan, Salomão e Josafá. Natan costuma afastar-se em viagens de comércio, mas sempre retorna à Galiléia (BRITO, 2008a, p. 23).

A descrição ironiza o intento do patriarca para manter a família unida por meio de práticas católicas misturadas com outras culturas que podem ser identificadas tanto índia como negra. Ao apontar para a mistura e a impureza de crenças, o narrador contesta o poder homogenizador religioso católico. Questiona um fato histórico naturalizado que é a combinação de diferentes crenças no sertão. Fato exemplificado no sincretismo religioso do personagem Raimundo Caetano. Hall (2005, p. 92), ao discorrer sobre o hibridismo e o sincretismo – fusão entre diferentes tradições culturais –, identifica que para algumas pessoas eles são uma fonte criativa que produz novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade. Outras, entretanto, desejando uma unificação religiosa e cultural, veem o hibridismo com sua indeterminação como perigo.

O movimento de rejeição e aceitação do sincretismo religioso pode ser traçado na realidade brasileira. Desde a colonização, foi notória a imposição de uma cultura religiosa europeia, branca, católica, do Estado, que não soube respeitar a cultura local índia e nem a negra vinda da África. Dessa forma, o colonizado não se situava religiosamente em nenhuma firme convicção, gerando o que se denomina de sincretismo religioso. Como explica o teórico: “Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural” (HALL 2005, p. 59). O que se observa, é que na atualidade, no catolicismo, existe uma maior aceitação da mistura da tradição religiosa do negro com o branco. Em seu livro, *Repensando o sincretismo* (1995), Sérgio Figueiredo Ferretti explica que o sincretismo teria se originado da estratégia do negro para aceitar a dominação, como forma possível de sobrevivência numa sociedade opressora. Hoje há um movimento de aceitação da mistura sincrética por parte da Igreja católica. São observados que algumas igrejas católicas já aceitam em suas celebrações de missas ritos sincréticos.

Outro ponto que o exemplo citado permite discutir se refere ao desejo do patriarca de prender os filhos aos pés do chão. O narrador ironiza o fato de que dos oito filhos, o poder do feitiço só pegou em três, Natan, Salomão e Josafá, os que fixaram morada na fazenda. Os outros cinco, quatro mulheres e um homem, mudaram-se para outros Estados. Tobias, o mais jovem dos filhos vivos, fugiu da fazenda com apenas dezessete anos e não voltou. Negando o Tobias bíblico que parte em viagem, mas retorna para junto de seu pai, o Tobias do sertão não refaz o caminho de volta.

Quando as referências bíblicas vão sendo recortadas e remendadas no novo texto contemporâneo, novas configurações vão sendo criadas. O mesmo referente de figura bíblica é transposto para situações diversas e com personagens diferentes. Raimundo Caetano, por exemplo, reproduz comportamentos tanto de Abraão quanto de Davi e Jó. O mesmo comportamento do patriarca Abraão e Davi que se deitava com mulheres escravas e delas geram filhos proscritos, é repetido por Raimundo Caetano, e posteriormente pelo seu filho Natan. Assim, para facilitar a compreensão, traça-se primeiro o paralelo do rei Davi com o patriarca Raimundo Caetano, e num segundo plano, relaciona-se Abraão com Natan e Ismael, e, em seguida, desenvolve-se os demais familiares descendentes masculinos de nomes bíblicos.

O adultério de Davi, paradigma para o patriarca do sertão, é narrado no livro de II Samuel, que relata que apesar de Davi ser o escolhido por Deus para rei do povo hebreu e de todo comprometimento que tal vocação representava, Davi, tomado pelo sentimento da paixão por uma mulher já casada, comete adultério e assassinato. Davi se encantou pela beleza de Betsabé, mulher de Urias, o hiteu, assim que a avistou da sacada de seu palácio. Então, mandou buscá-la e se deitaram. Quando retornou para o marido, ela percebeu que tinha engravidado e por isso mandou avisar Davi. Para poder tomá-la definitivamente como mulher, Davi mandou que Joab, chefe na guerra contra os Amonitas, colocasse, propositalmente, Urias à frente de uma batalha para que fosse morto. Assim foi feito, e Betsabé voltou para Davi, foi tomada como esposa e lhe deu o filho (BÍBLIA, 1992, p. 346-347).

*Galiléia* faz perceber que, como o Davi bíblico se serviu da mulher de seu empregado e de outra estirpe, também o personagem Raimundo Caetano cometeu adultério ao se deitar com a afilhada negra Tereza Araújo. E quando ela deu à luz a seus dois filhos, ele desapareceu com eles sem deixar pistas. Nas palavras do narrador Adonias sobre a separação de um dos filhos: “Arrancaram o recém-nascido do peito de Tereza, antes que completasse um mês, e o entregaram a uma família caridosa, que o levou para longe, e nunca mais deu

notícias” (BRITO, 2008a, p. 61). Para manter a união estável com Maria Raquel, o patriarca escondia seu comportamento de todos.

O mito reescrito no sertão desnuda aspectos de uma realidade constituída a favor de uma ideologia de poder. A figura de concubina de Tereza Araújo como fora do centro, ou diferente, questiona o modelo tradicional de família patriarcal etnocêntrica e androcêntrica. Tanto à Betsabé como à Tereza Araújo pode ser creditado o papel de formadora de novos povos. Ambas misturam as raças. O que as diferenciam é a forma como alcançaram visibilidade social como mulheres. Betsabé, no papel de mãe de Salomão, herdeiro do trono do pai Davi, encaixou-se na estirpe naturalizada como pura e fechada da tradição hebraica. Tereza Araújo foi por outro caminho. Ela, inconformada e magoada pela perda dos filhos, pediu reparação, como explica Adonias:

Exigiu como indenização que Raimundo assumisse para toda Arneirós a sociedade com ela no comércio das redes, sem jamais revelar sua parte nos lucros. Declarou-se guerra entre Raimundo e Raquel. Na balança de poderes da família, num prato pesava Maria Raquel sozinha; no outro, Tereza Araújo e Raimundo. Os filhos preferiam manter-se de fora (BRITO, 2008a, p. 62).

Raimundo Caetano ao ter que reconhecer a sociedade com a sua concubina, agrava as relações com sua esposa. A divisão anunciada nos negócios descentraliza o poder familiar entre marido e mulher. A nova situação deu visibilidade à Tereza igualando-a à esposa e diminuiu o poder do patriarca. Ele teve que dividir sua parte com Tereza, enquanto Maria Raquel não mais dividia os seus lucros com o marido e sim passa a competir com ele.

Ao situar a mulher no centro do interesse econômico e social, a narrativa descentrada desconstrói os papéis na ordem patriarcal que estabelece como função do homem manter o poder da família e à mulher os trabalhos domésticos. Bourdieu, sobre o patriarcalismo, estabelece como funções: “a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça; e a divisão do trabalho, e a casa reservada às mulheres; ou no interior desta” (BOURDIEU, 1999, p. 19). Ao conquistar a liberdade financeira, Tereza e Raquel subvertem o papel da mulher no contexto patriarcal e enfraquecem o poder da dominação do patriarca Raimundo Caetano.

A inversão da narrativa bíblica, do plano sagrado para o profano, desvenda o contexto patriarcal que tornava ausente a mulher e ainda mais pela raça negra. A desmistificação do texto sagrado desnuda aspectos de uma sociedade que ainda guardava resquícios da escravidão colonial no papel de mulher negra que se deita com o patriarca e tem

seus filhos retirados para longe. Gilberto Freyre, em *Sobrados e mocambos* (1984), ao estudar a decadência do patriarcado rural, mostra que a herança da habitação patriarcal sucede à senzala. Essa identificação é visível com a fazenda Galiléia pelo deslize de seu dono com a negra Tereza Araújo, acolhida como cria desde os nove anos, e que lhe chamava respeitosamente de padrinho:

O patriarcal tende a prolongar-se no paternal, no paternalista, no culto sentimental ou místico do Pai ainda, identificado, entre nós, com as imagens do homem protetor, do homem providencial, do homem necessário ao governo geral da sociedade; o tutelar – que inclui a figura da mãe de família – tende a manifestar-se também no culto, igualmente sentimental e místico, da mãe, identificado pelo brasileiro com imagens de pessoas ou instituições protetoras: Maria, Mãe de Deus e Senhora dos Homens: a Igreja; a madrinha; a mãe [...] (FREYRE, 1984, p. 82).

O papel patriarcal e paternalista de Raimundo e também místico de mãe é reorganizado na nova ordem moderna do sertão. A narrativa apresenta um modelo patriarcal decadente na medida em que seus personagens, tanto homens como mulheres, desconstroem seus papéis tradicionais. O cenário patriarcal de família numerosa com filhos, netos, agregados e empregados, chefiada com mãos de ferro pelo seu patriarca vai ao longo do tempo sendo desconstruído em *Galiléia*. O episódio da partilha dos bens com Tereza Araújo não é o único motivo a agravar o casamento de Raimundo e Maria Raquel. Continuando a reescrever a história de Davi, Adonias explica que o avô seguiu em vida o mesmo comportamento do rei Davi ao perder o filho.

Davi, escolhido para desempenhar um papel exemplar, cometeu graves pecados e por isso foi repreendido por Deus. O livro II de *Samuel* relata que o comportamento de Davi desagradou o Deus do povo de Israel que mandou seu profeta Natã advertir Davi do seu pecado: “Eis o que diz o Senhor: Ungi-te rei de Israel, salvei-te das mãos de Saul, dei-te a casa de Israel e de Judá e, se isso fosse ainda pouco, eu teria ajuntado outros favores. Por que desprezaste o Senhor fazendo o que é mal aos seus olhos?” (BÍBLIA, 1992, p. 347). Depois das palavras de Natã, Davi se arrependeu de suas faltas contra o Senhor. Natã lhe afirmou que o Senhor lhe perdoava seu pecado e que ele não morreria. Todavia, como tinha desprezado seu Deus, quem morreria seria seu filho. E assim foi feito. O filho que Betsabé deu a Davi adoeceu gravemente. O pai jejuou, suplicou ao Senhor e ficou prostrado até o dia em que o menino morreu. Então, para surpresa de todos, se levantou, lavou-se, perfumou-se e comeu. Vendo a admiração de todos, pelo seu comportamento conformado, explicou, conforme II

Samuel: “Eu jejuava e orava pelo menino enquanto vivia, respondeu ele, porque dizia comigo: quem sabe, talvez o Senhor terá pena de mim e o menino ficará bom? Mas agora que morreu para que jejuar ainda? Posso por acaso fazê-lo voltar à vida?” (BÍBLIA, 1992, p. 348).

No sertão mítico da fazenda Galiléia também Raimundo Caetano, quando seu filho Benjamin, o caçula, ficou muito doente, portou-se como o rei Davi, pois, acreditava que estava sendo castigado por seu adultério. Enquanto seu filho esteve doente, Raimundo Caetano passava as noites prostrado, rezando e sem tomar alimento algum. Por mais que os familiares insistissem, ele não reagia e continuou assim até que o menino morreu. Qual não foi a surpresa quando ele, conformado, levantou-se, perfumou-se, mudou de roupa e sentou-se à mesa para comer como se nada tivesse acontecido. Na ocasião, os familiares não entenderam o seu comportamento. A ironia desta inversão se apresenta na consequência desastrosa do comportamento fundamentalista de Raimundo Caetano. Maria Raquel ficou tão magoada com tal procedimento do marido que não o perdoou, fato que gerou a separação do casal. Raquel passou a dormir em quarto separado e, apesar do convívio obrigatório no mesmo teto, quase não falava com ele.

O choque patriarcal é sinal da mudança no modelo tradicional, explicado assim por Manuel Castells: “Chamo de crise de família patriarcal o enfraquecimento do modelo familiar baseado na autoridade/dominação contínua exercida pelo homem, como cabeça do casal sobre a família” (CASTELLS, 1999, p. 173). Maria Raquel não era sócia do marido, mas sim competia com ele no comércio de redes. As rupturas de Maria Raquel subvertem os valores estabelecidos para o papel da mulher no contexto patriarcal e marca novo tempo.

Raimundo Caetano, entregue à própria sorte, sem a intervenção divina para lhe alertar, como no caso de Davi, só vai reconhecer seus erros quando já está velho, doente, com as carnes podres como Jó (BÍBLIA, 1992, p. 645). Ele mesmo explica para o neto Adonias: “Entre os muitos erros que cometi, esse foi o que mais feriu sua avó. Ela nunca me perdoou que levasse tão a sério a imitação da Escritura. Eu parecia alegre com a perda, enquanto ela gritava feito uma louca” (BRITO, 2008a, p. 222). Revoltada com a fria atitude do marido com a morte do filho, Raquel rompe as relações com o marido.

A análise permite investigar o olhar masculino do narrador sobre a mulher e espaço familiar, desvendando a condição feminina dentro e fora de casa. Ao igualar homem e mulher na mesma função, *Galiléia* desconstrói o modelo familiar em que a mulher ficava presa ao espaço do lar. O narrador explica:

As mulheres romperam as prisões simbólicas, saíram para o mundo, quebraram as paredes do gineceu e as portas que as isolavam no claustro sombrio. Os tempos eram outros, homens e mulheres se ocupavam dos mesmos afazeres, invertia-se a antiga ordem patriarcal (BRITO, 2008a, p. 60).

A visão atenta de Adonias acompanha a desconstrução pela avó de antigas práticas exigidas da mulher no seu papel de esposa e também de mãe. Maria Raquel não cuida mais do marido, nem mesmo quando ele fica doente e não é a mãe tão amorosa como de regra: “Raquel não gozava de prestígio junto aos filhos. Nunca os mimara. Gastou suas reservas de amor na morte do filho Benjamim, secando o afeto como secam os olhos d’água” (BRITO, 2008a, p. 64). O narrador observa também que a avó decepcionou o marido que achava que ela morreria antes dele. Entretanto, era ela que ria do azar dele. Raimundo foi vítima de um acidente cirúrgico que o deixou paralisado. Enquanto o avô definhava na cama doente sendo cuidado por compaixão, especialmente pelos jovens negros Esaú e Jacó, “ela vendia saúde, montava em garupa de moto, fazia campanha política, ganhava dinheiro” (BRITO, 2008a, p. 64).

No ambiente sertanejo de mobiliário austero, sem curvas e cores, em que o poder masculino ditava a moda, o feminino ficou camuflado. Adonias descobre os sinais das mulheres silenciosas e aparentemente submissas, como sua avó, que ficaram impressos em objetos e detalhes de “toalhas bordadas, redes com marcas de ponto de cruz, cortinas de franja, panos e colchas” (BRITO, 2008a, p. 211). Interessante é notar que apesar de ser uma obra com o cenário voltado para o gênero masculino, no qual as mulheres não falam, exceto uma fala da personagem contadora de histórias chamada Júlia, a narrativa se encaminha para o momento epifânico através do feminino.

O termo epifânico é definido por Affonso Romano Sant’Ana (1973, p. 187) como o “relato de uma experiência que a princípio se apresenta simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda força de uma inusitada revelação”. No calendário cristão a Igreja considera o nascimento de Jesus como um momento epifânico. Em *Laços de Família* (LISPECTOR, 1982) encontra-se no conto “Amor” um exemplo explícito de epifania. A protagonista Ana, que leva uma vida tranquila com o marido e filhos, depara-se um dia, voltando das compras, com um acontecimento que a deixa muito perturbada. De dentro do bonde, ela observa um cego mascando chiclete: “(...) algo estranho e hostil que o cego lhe revelara, e que agora, fascinada, experimentando um estado de verdadeiro êxtase, vê estender-se sobre o mundo inteiro” (NUNES, 1989, p. 85).

O momento em que Adonias, ao violar o baú do avô, descobre uma foto da avó com os pés descalços como suas antecessoras da tribo jucá, pode ser analisado como epifânico. Adonias descobre uma avó que nunca tinha conhecido antes. O impacto da visão dos pés descalços de Maria Raquel deixa Adonias paralisado:

E a foto que nunca vi igual, em nenhum dos álbuns da família. Raquel sentada numa cadeira, os joelhos dobrados para trás, os pés descalços apoiados nas pontas dos dedos. O vestido arregaçado nas coxas cobre apenas a metade das pernas. Raquel olha para frente, um riso aberto, os cabelos repartidos ao meio, presos atrás das orelhas. É tão linda a visão que meus olhos demoram a enxergar o avô logo atrás, vestindo um paletó claro, o pomo-de-adão sobressaindo no pescoço, o bigode fino, o riso de quem posa para foto. Por que a avó escondeu o retrato? Por que fez questão de aparecer de pés descalços, como as suas antepassadas jucás? (BRITO, 2008a, p. 215).

Adonias sabe que nunca vai saber o motivo de Maria Raquel ter escondido a foto de sua felicidade. Os pés machucam o coração dele que não suporta a dor. O sentimento de desconforto se estende a tudo em volta, larga os livros e álbuns, desiste daquilo que procurava, sai correndo e se agarra em uma viga para não cair. Tomando consciência de sua histeria, chora. Ele não compreende seu sentimento. Não sabe explicar sua insanidade. Sente vergonha de revelar para Ismael que chora pelos pés da avó.

A análise feita até aqui enfatiza, na inversão paródica do episódio do adultério de Davi, a decadência do poder patriarcal de Raimundo Caetano perante as personagens femininas Tereza Araújo e Maria Raquel, as quais subvertem seus papéis tradicionais na família patriarcal. O texto bíblico reescrito em outra coordenada de tempo e espaço obriga uma reelaboração crítica do patriarcalismo gerando a paródia. No primeiro plano a paródia se evidencia pela inversão do texto sagrado no profano e no segundo, ao parodiar o patriarcalismo, contesta a narrativa centralizada que naturaliza a realidade social em vista de valores hegemônicos e com isso permite incluir a discussão do sincretismo, hibridismo e misturas culturais.

No entanto, a desagregação do papel patriarcal masculino não termina aqui, ela é continuada nas gerações dos filhos e netos de Raimundo Caetano. O narrador, atento ao universo masculino, não deixa de tecer considerações irônicas sobre os tios: Natan, Josafá e Salomão. Natan é comparado pelo narrador com Golias, o mito bíblico símbolo da força física masculina. Adonias, que tudo questiona, ironiza o comportamento do tio Natan:

Natan era o gigante Golias, de tamanho assombroso. Agora me parece tão menor do que sou. Rio nas costas dele, do tio que nunca se despiu na nossa frente, nunca tomou banho de açude conosco. Até o avô não se envergonhava de mostrar as banhas e o saco escrotal arriado. Ismael falava que o pai tinha rola pequena, e se envergonhava de mostrá-la (BRITO, 2008a, p. 93).

A representação subverte o discurso instituído por velhas idealizações patriarcais. Na *Bíblia*, Golias é o soldado modelo pelos dotes físicos e bravura para a guerra. Foi contra ele que Davi lutou e venceu quando ainda era bem jovem. A tão temida força de Golias foi espedaçada por Davi que “Meteu a mão no alforje, tomou uma pedra e arremessou-a com a funda, ferindo o filisteu na frente. A pedra penetrou-lhe na frente, e o gigante caiu com o rosto por terra” (BÍBLIA, 1992, p. 322). A ironia está reescrita no mito que permite desnaturalizar elementos instituídos por um discurso hegemônico. A narrativa muda o discurso tradicional ao complicar as expectativas exigidas para o contexto patriarcal na figura de Natan.

No mesmo sentido são representados os outros dois filhos de Raimundo Caetano, Josafá e Salomão, que escamoteiam seus papéis patriarcais. Josafá mantém um casamento de aparência por comodidade. Vive sozinho, numa casa arruinada e a esposa na cidade com uma filha deficiente mental. Ele vê a mulher apenas uma vez na semana. No mesmo dia em que visita a mulher aproveita para frequentar o cabaré de prostitutas. Sua consciência culpada é abafada pelo excesso de barulho exterior:

O nosso tio não ligaria tantos eletrodomésticos ao mesmo tempo, as hélices girando, as bobinas em elevadíssima frequência para romper os tímpanos de vez, se nunca escutasse a voz repercutindo martelo, estribo e bigorna de uma culpa antiga de ser homem, poderoso por dever de nascimento (BRITO, 2008a, p. 100).

Os questionamentos de Adonias sobre a ruína matrimonial do tio enfraquece pressupostos patriarcais que tem sido aceitos como senso comum e habitual. O tio não foi capaz de manter o casamento, trai a mulher no cabaré de prostituição e não tem atitude de romper definitivamente com ela. Situação que lhe aflige e mina seu mando patriarcal. Já Salomão falha na força da conquista, pois, apesar de desejar, não consegue transpor sua condição de celibatário. Ele nega seu duplo, o Salomão bíblico, que foi pai de muitos filhos. A única mulher que lhe interessou foi Marina, uma estudante paulista que decidiu fazer a tese de doutorado sobre os Rego Castro no sertão dos Inhamuns. Seguindo a moda de desvendar

famílias ilustres, ela chegou à fazenda Galiléia. Ali passava os dias e noites trocando informações com o intelectual da família. Raimundo Caetano e a mulher Maria Raquel achavam que o filho finalmente encontrara a mulher que o faria renunciar ao celibato. Quando soube das pretensões dos familiares, Marina debochou e mostrou-se desinteressada. Ofendido Salomão cortou um dedo, o que queria dizer que ela não existia mais para ele. Mais tarde, seu irmão, Natan, começou a assediá-la e foi mais bem sucedido. Marina engravidou dele e acabaram se casando. Enquanto isso, Salomão mortificava-se pelo fracasso amoroso com seus estudos, os quais eram assim justificados por Adonias:

Sem grandes convicções nacionalistas, eu acho o papo furado, conversa de quem não descobre jeito de trepar. Tio Salomão preenche a falta de sexo com delírios míticos sobre a mistura dos ibéricos, índios e negros, dando origem ao povo do sertão (BRITO, 2008a, p. 161).

Adonias ironiza o fracasso sexual do tio. A inclusão do celibatário Salomão contribui para a descentralização da narrativa totalizante patriarcal. A inversão irônica ajuda a explicar que aquilo que se valoriza é construído, e não algo que já existia antes.

A história de Davi é recorrente em *Galiléia*. Esse jogo repetitivo do mesmo referente é paradigmático da autorreferência e espelhamento das artes pós-modernas, segundo Hutcheon (1985, p. 12). Mais uma vez o mito bíblico surge com nova interpretação. Brito transcontextualiza o Davi bíblico para o sertão pelos mesmos traços físicos “era louro, de belos olhos e mui formosa aparência” (BÍBLIA, 1992, p. 320). Ambos mantinham uma falsa imagem de pureza perante as pessoas. Enquanto o Davi bíblico comete os pecados causados pelo amor a uma mulher já casada, o Davi de *Galiléia* é o jovem homossexual que iludia os familiares dizendo-se um músico de prestígio internacional. Sua trajetória é marcada pelo estupro sofrido quando criança, cometido por alguém da própria família. A alusão a esse fato é relacionada com uma passagem bíblica de Davi seminu dançando perante seus súditos. Há uma aproximação na fala de Brito que remete à citação bíblica. No romance assim é descrito o episódio: “Davi, o príncipe, que entrou em Jerusalém embriagado, dançando despido à frente de um cortejo de homens” (BRITO, 2008a, p. 144). Davi, segundo II *Samuel*: “dançava com todas as suas forças diante do Senhor, cingido com um efod de linho” (BÍBLIA, 1992, p. 342).<sup>2</sup>

Na sua inversão paródica do texto bíblico a narrativa, ao apresentar Davi como homossexual, quebra o tradicional papel patriarcal masculino heterossexual. A preferência

<sup>2</sup> O *efod* era uma veste curta, espécie de tanga.

sexual de Davi, como fora do centro, restabelece o vínculo entre o ideológico e o estético na medida em que desafia a autoridade do sistema hierárquico e dicotômico.

Outro viés da intertextualidade da história de Davi, quando ainda jovem, desemboca na alusão ao clima homoerótico entre Adonias e Ismael como em Davi com seu amigo Jônatas. Na narrativa bíblica, Davi e Jônatas são unidos por um sentimento muito forte de amizade, segundo I Samuel: “a alma de Jônatas apegou-se à alma de Davi, e Jônatas começou a amá-lo como a si mesmo”; e também no mesmo livro: “Jônatas conjurou ainda uma vez a Davi em nome da amizade que lhe consagrava, pois o amava de toda a sua alma” (BÍBLIA, 1992, p. 325). Em *Galiléia*, Adonias e Ismael reproduzem uma relação análoga, em que se pode ler nas entrelinhas uma instintiva atração. A ligação forte entre os dois, estabelecida desde a infância, continua na fase adulta. O contato físico é sempre sugerido em passagens ambíguas como na seguinte descrição do banho de rio que tomam juntos:

Nada para junto de mim, mergulha, gira em cambalhota, me dá uma pernada, ele é bom nisso, sempre foi, também sou ligeiro, revido, ele se esgueira e foge, nada como peixe por entre minhas pernas, sinto o contato de seu corpo liso sem pelos, tento agarrá-lo mas ele escapa. [...] ficamos na brincadeira até que finalmente saio, deito-me sem fôlego, meu corpo branco sem gorduras machucado nas lajes, não sinto dor, só enlevo quando Ismael pousa a cabeça em meus quadris, e delicadamente estende a mão e toca minha barba. Rimos. Nossos corpos convulsivos se acalmam, mergulham na placidez da noite, das águas sem redemoinhos (BRITO, 2008a, p. 42-43).

Nessa ilusão homoerótica entre Adonias e Ismael o texto se desvia da linguagem alienada dicotômica masculino/feminino. O “excêntrico” (HUTCHEON, 1991, p. 248) tem o poder da subversão da ordem patriarcal. A preferência sexual de Davi quebra o papel ideal masculino da família, na família patriarcal e provoca desse modo um repensar acerca da verdade absoluta que pregam as narrativas ocidentais.

*Galiléia* permite questionamentos ideológicos que indicam que não é isolada das realidades sociais, políticas e históricas da verdadeira vida. Segundo Hutcheon, (1991, p. 25) a habitual separação entre arte (ou imaginação e ordem humana) e vida (caos e desordem) já não é possível. A teórica explica que essa forma ideológica de entender a arte configura-se como senso comum no humanismo liberal ao considerar valores culturais como universais e eternos. Ao internalizar questões modernistas em sua forma, *Galiléia* suplanta a visão de obra que obtém seu sentido em si ou como reflexo direto de uma realidade exterior. Dessa forma entende-se o romance de Brito em interação com seu contexto histórico. Pode se concluir que

a inversão do modelo familiar bíblico no sertão, no plano individual, dada a repetição de hábitos velhos e conhecidos na cultura, parodia o modelo familiar do brasileiro.

## 2.2. Ismael, o proscrito

Valendo-se da prática paródica Brito elabora uma recodificação pós-moderna da *Bíblia*. O texto bíblico é reformulado no contexto novo com a visão do tempo atual. O autor liga os primeiros pastores bíblicos do deserto árabe aos primeiros colonizadores do sertão. Adonias ao folhear de trás para frente a Bíblia, costume antigo, até chegar ao primeiro livro do Gênesis explica: “Retorno ao começo, à gênese do sertão, quando as primeiras famílias chegaram ao planalto, tangendo os rebanhos e brigando pela posse da terra” (BRITO, 2008a, p. 108).

O narrador liga o plano do sertão aos primeiros pastores hebreus. Conta o livro do Gênesis que Deus chamou Abrão: “Deixa tua terra, tua família e a casa de teu pai, e vai para a terra que eu te mostrar. Farei de ti uma grande nação, [...] e tu serás uma fonte de bênçãos” (BÍBLIA, 1992, p. 58). A irrupção do sagrado na vida de Abrão separa-o dos outros homens e por isso ele se torna Abraão. Ele é chamado e moldado para ser o representante de Deus no meio do povo hebreu. Estabelece-se uma ligação entre Deus e o pastor estendida a seus descendentes. Então, prontamente, como o Senhor lhe tinha dito, Abraão, tomou sua mulher, Sarai, que mudou seu nome para Sara, e Lot, seu sobrinho, assim como todos os bens que possuíam, incluindo os escravos e rebanhos e partiram para a terra distante de Canaã. Quando chegaram ali, o Senhor apareceu a Abraão e disse-lhe: “Darei esta terra à tua posteridade” (BÍBLIA, 1992, p.58). Porém, a terra já era habitada pelos Cananeus, Ferreus e outros povos. E a convivência não era pacífica; tiveram que guerrear pela posse de um pedaço de chão para pastorearem seus rebanhos. Devido à seca, esses pastores hebreus levavam vida nômade, como explica o Gênesis: “Sobreveio, porém, uma fome na região, sendo grande a miséria, Abraão desceu ao Egito para aí viver algum tempo (BÍBLIA, 1992, p. 58).

Adonias explica a ligação dos primeiros pastores hebreus aos pastores do sertão. Vê-se que sua estratégia é a mesma do próprio Brito. Em suas falas, registradas nas entrevistas, o autor assim esclarece sobre o entrelaçamento bíblico na obra:

São pastores que vinham atrás da promessa de uma terra prometida, chegavam com seus rebanhos, se apossavam das terras que não lhes pertenciam, massacravam os habitantes nativos, destruindo e se apossando de tudo que podiam. No caso de nossos colonos, que dizimaram os índios,

eles traziam uma carta de doação do rei de Portugal, um representante da Igreja católica. Há muitos pontos em comum e a coincidência de haverem judeus cristãos novos entre os colonizadores dos sertões (BRITO, 2008b).

A fala do autor aponta para sua estratégia de representação bíblica no sertão nordestino com pontos interligados. Ele explica que, da mesma forma que os hebreus se apossaram das terras em nome da promessa de Deus, no solo já habitado por outros povos, no deserto árabe, os primeiros colonizadores, com autorização da Igreja católica, se apossaram de terras no solo brasileiro massacrando os seus habitantes nativos, os índios. *Galiléia* faz a mediação pelo sagrado, unindo questões históricas à ficção. Ao unir o passado histórico ao presente, a narrativa permite o questionamento, análise e compreensão de como fazemos nossa cultura e atribuímos sentido a ela.

O que melhor ilustra a mimetização bíblica na obra e que remete à colonização, especificamente em relação ao índio, é a trajetória do personagem Ismael que reproduz o Ismael bíblico, contada no primeiro livro da *Bíblia*, o *Gênesis*. Ao buscar sua inspiração no sagrado, o autor se revigora da palavra na fonte, de onde brota a vida, para rejuvenescer suas forças: “No princípio, Deus criou os céus e a terra” (BÍBLIA, 1992, p. 49). Brito se inspira na tradição para poder se firmar no seu lugar e no seu tempo.

É possível explicar a autorreflexividade do texto que tem consciência do limite da linguagem no questionamento de Adonias: “Os outros escritores se anteciparam a mim, escrevem o que gostaria de ter escrito. Já pensaram tudo, nada sobrou que eu gostaria de ter escrito” (BRITO, 2008a, p. 84). O narrador tem consciência de que não cria um texto original e por isso pensa em reescrever. Ele vai à fonte da palavra dada no princípio. O narrador se apossa dessa matéria prima para renovar com a consciência de dias atuais. Hutcheon (1985, p. 43) explica que “a busca de novidade no século XX tem-se baseado com frequência – ironicamente – em busca de uma tradição”. O homem pós-moderno precisa se firmar na tradição cultural que o cerca, por isso, reelabora criticamente o velho no novo. O narrador se apropria da herança literária ocidental bíblica para transformá-la com uma visão do presente.

O Ismael bíblico é filho do pastor Abraão que foi escolhido por Deus para gerar a descendência da qual nasceria o povo eleito. Não podendo dar a posteridade do povo de Deus, Sara, que era estéril, permitiu que Agar, sua escrava egípcia, se deitasse com seu marido Abraão e tivesse um filho dele, no qual colocaram o nome de Ismael. Depois de conceber, Agar começou a desprezar sua senhora e por isso foi posta fora de casa juntamente com seu filho. Quando Agar e seu filho Ismael vagavam pelo deserto, quase à beira da morte, o anjo enviado por Deus os salva e pede para Agar:

Volta para tua senhora, tornou o anjo do Senhor, e humilha-te diante dela. E ajuntou: “Multiplicarei tua posteridade de tal forma, e será tão numerosa que não se poderá contar”. Disse ainda mais: “Este menino será como um jumento bravo: sua mão se levantará contra todos e a mão de todos contra ele [...] (BÍBLIA, 1992, p. 60).

Devido Ismael ser filho do patriarca, a proteção dada por Deus a descendência de Abraão, estendeu-se também para o filho proscrito Ismael. Embora não fosse o filho da promessa, do filho ilegítimo nasceria também um novo povo. Então Agar cumprindo a palavra do anjo, voltou a morar submissamente com sua senhora. Passado um tempo, Sara concebeu um filho, na velhice, por promessa de Deus, ao qual deu o nome de Isaac. A partir daí voltaram as desavenças entre Sara e Agar. Com ciúme de Ismael, filho da escrava, Sara pede ao marido Abraão que o expulse de casa com sua mãe, Agar. Abraão ficou triste com o pedido de Sara, pois amava Ismael. Entretanto, orientado por Deus, que lhe pede para fazer como Sara queria, pois, se de Isaac nasceria a sua posteridade do povo eleito, de Ismael nasceria também uma grande geração. Abraão teve que obedecer. Então, ele expulsou novamente de casa a escrava Agar e o filho. Enquanto vagavam e sofriam pelo deserto, eles foram salvos, como da primeira vez, pelo anjo e a promessa do grande povo foi cumprida. E dessa forma outra etnia, de mãe, não branca hebreia, foi gerada (BÍBLIA, 1992, p. 66-67).

Como na história de Abraão que teve dois filhos: Ismael, o filho da carne e Isaac, o legítimo, na obra *Galiléia*, Ismael também é o filho proscrito em relação aos irmãos Elias e Davi. Nessa narrativa em que se configura um tempo presente, o Ismael, bíblico e histórico, é ficcionalizado como filho enjeitado de Natan com uma índia da tribo kanela de Barra do Corda, Maranhão, aonde viajava como comerciante de peles. Desses encontros, em que Natan se servia sexualmente da índia, nasceu uma criança que não foi reconhecida pelo pai. Este menino viveu os primeiros anos de sua infância na aldeia com seu povo na pobreza e abandono. Ele trazia no corpo, como marca de sua tribo kanela, “os cortes dos lobos das orelhas” (BRITO, 2008a, p. 46). Rejeitado pelo pai, que ironicamente também era filho de mãe índia jucá, o anjo que o salva é o avô paterno, que o adota e lhe dá o nome de Ismael. Assim, numa conversa, o primo Adonias, ao recordar fatos da infância, se expressa:

O avô trouxe você do Maranhão. Tio Natan remoía-se de ódio porque ele o registrou como filho. E eu não compreendia como você se tornara irmão do próprio pai. O avô tentava me explicar. Você passava fome com seu povo kanela. Não estudava, não sabia ler ainda. Natan não o reconheceu como filho. Pra ele, filhos eram Elias e Davi, do casamento com Marina. Você era

um estorvo, o fruto das brincadeiras com uma índia. Só isso. Mas sua mãe pediu a tio Josafá que revelasse tudo a Raimundo Caetano que foi buscá-lo. Acho que desejava se redimir do que fez com os dois filhos de Tereza Araújo (BRITO, 2008a, p. 44).

O que aconteceu é que mesmo adotado, Ismael nunca foi bem aceito pelos familiares. Afeição maior só tinha com o avô e o primo Adonias. Embora o narrador observe: “Meus pais recomendavam cuidado com Ismael, pois embora fosse filho de Natan, pertencia a outra gente, uma tribo diferente da nossa” (BRITO, 2008a, p. 46).

A reconfiguração do Ismael permite perceber que Agar e seu filho Ismael têm papéis secundários frente ao plano de Deus para a descendência de Abraão e Sara. A história de Ismael, filho de mãe índia, recontada tem a intenção crítica de mostrar a narrativa patriarcal que fixa privilégios para uns e nega-os para outros. A posição do Ismael pobre e abandonado pelo pai rico e casado frente aos irmãos herdeiros Elias e Davi demonstra como o poder é legalizado e como é formada a cultura. A condição de “excêntrico” (HUTCHEON, 1991, p. 65) de Ismael permite unir o ideológico ao estético pelo questionamento que legaliza um tipo de poder ou de sentido. Disso conclui-se que se a literatura não é neutra, ela não é separada das realidades da vida. Seu sentido deve ser buscado na realidade histórica e não somente em sua estrutura discursiva e linguística. Na medida que Ismael é o ilegítimo, o não legalizado, ele é a paródia do mito naturalizado e legalizado.

A reelaboração da história de Israel da tribo kanela introduz novidades. A quebra na narrativa central foi feita pelo patriarca Raimundo Caetano, avô de Ismael, que se casou com Maria Raquel, índia jucá. A mãe índia está fora da sociedade normal (branca ou negra) e por isso provoca a quebra na narrativa patriarcal. O fato novo é que Ismael não é só filho de mãe índia, mas também é neto de avó índia de outra tribo. Ao incluir tanto a avó Maria Raquel, índia jucá, e a mãe, Maria Rodrigues cria novo conflito. O pai de Ismael não é só raça branca como Abraão, Natan já tinha o sangue índio como o filho e mesmo assim o conflito continua. O irônico é que o pai e demais familiares que desprezavam Ismael por ser de outro povo, traziam também o sangue índio por parte da mãe. Explica-se que ao casar-se com o homem branco, Raimundo Caetano, Maria Raquel disfarça a origem índia. Com o casamento é como ela se tornasse também branca e como consequência também seus filhos. Daí, os familiares esquecerem que também são índios, ao mesmo tempo em que rejeitam e temem Ismael por considerá-lo de outro povo. A rejeição de Ismael pelos familiares pela sua condição de mestiço é, no plano individual, a paródia à pretensão coletiva da idealização brasileira de uma identidade pura e livre da mestiçagem.

Importante observar que se Maria Raquel, como índia, descentraliza a narrativa central patriarcal de mãe branca, o mesmo não acontece com a mãe de Ismael, Maria Rodrigues, índia kanela, que só serviu de passatempo sexual para Natan. *Galiléia* não oferece nenhuma solução totalizante. Quanto a teórica afirma:

O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele utiliza esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior (HUTCHEON, 1991, p. 98).

O que o texto faz, na sua inversão paródica ao incluir a mãe índia, é questionar as normas predominantes da narrativa patriarcal que legalizam certo tipo de poder. Com essa reconfiguração bíblica o autor se embrenha pelo interior do sertão compondo a identidade índia e negra frente à alteridade europeia branca. Ao justificar a adoção do índiozinho pelo avô, Adonias deixa escapar um dos segredos dessa “família unida pela farsa” (BRITO, 2008a, p. 24). Raimundo Caetano adota o neto, segundo o pensamento de Adonias, para aliviar um pouco sua culpa pelos outros dois filhos que teve fora do seu casamento com sua agregada negra, Tereza Araújo. Comportamento que todos fingiam não conhecer. O proceder do patriarca, na situação particular, dada o conhecimento da cultura, pode ser analisada, no plano geral, como uma representação do comportamento do brasileiro.

E a mistura na família cruza as fronteiras nacionais pela descendência de Ismael. O romance dispensa o centro da primeira família e “desloca as margens para dentro dos múltiplos” (HUTCHEON, 1991, p. 89). Enquanto os primos viajavam para a fazenda, onde o avô estava doente, o narrador se apropria de uma citação bíblica e a profetiza sobre Ismael que dirigia o carro, na seguinte fala: “Vá, Ismael, nos guie! Santificado seja o teu nome. Um anjo do Senhor virá em teu socorro. O filho da escrava não será desamparado, uma fonte jorrará no deserto. Do proscrito também nascerá uma grande nação” (BRITO, 2008a, p. 42). Entretanto, o Ismael do sertão como reprodutor não é tão bem sucedido. Quando já adulto, nas suas andanças, primeiro passou um tempo no Maranhão, juntamente com sua tribo indígena pela qual não nutria nenhum sentimento a não ser desprezo. Ali aprendeu a fumar maconha e beber cachaça. Depois acabou indo parar em um garimpo clandestino na fronteira do Brasil com a Colômbia. Um casal de catequista norueguês levou-o para morar com eles. Teve muita dificuldade de se acostumar na Noruega e diz que sofreu muitos preconceitos pela marcas índias que trazia no corpo. Casou-se duas vezes, da última teve uma filha, “e como jumento bravo” (BÍBLIA, 1992, p. 61) levanta sua mão para bater na mulher. E como “Bater em

mulheres na Noruega dá cadeia” (BRITO, 2008a, p. 134), Ismael é preso e deportado para o Brasil. O comportamento de Ismael, fruto do meio familiar e social em que foi criado, reproduz a força patriarcal sobre a mulher. O personagem repete, no plano individual de sua existência, os costumes de força pregados, no plano coletivo, no processo histórico em que foi inserido. Dessa forma, conclui-se que ele representa a identidade do brasileiro.

Em se pensando na literatura, observa-se que a representação do índio Ismael segue a linha modernista e antropofágica de Oswald de Andrade (1928) que associa o canibalismo ao brasileiro. Então, o romance de Brito nega a figura do índio idealizado e amigo do colonizador do auge do romantismo em que se propunha a formar a identidade brasileira. Ismael mesmo refere-se a si mesmo como canibal: “Os canibais somos nós, porém foi ela quem comeu um pedaço de minha carne” (BRITO, 2008a, p. 134). A trajetória conturbada de Ismael perturba a noção do sujeito individual e coerente diante da necessidade de adaptação em diferentes e conflitantes situações de vida. A inversão do discurso bíblico desestabiliza significados socialmente estabelecidos nas bases do discurso humanista e patriarcal de uma identidade coerente e fixa, conforme Hall (2005, p. 10).

A recodificação bíblica do Ismael “excêntrico” (HUTCHEON, 1991, p. 65) permitiu questionar conceitos velhos e estabelecidos pela narrativa tradicional patriarcal e humanista. A linguagem descentrada gera a paródia:

A linguagem das margens e das fronteiras assinala uma posição do paradoxo: tanto dentro como fora. Tendo-se essa posição, não surpreende que a forma muitas vezes assumida pela heterogeneidade e pela diferença na arte pós-moderna seja a da paródia – a forma intertextual que constitui, paradoxalmente, uma transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmago da semelhança (HUTCHEON, 1991, p. 95).

A imitação do Ismael bíblico tende a afirmar a semelhança com o Ismael do sertão. Entretanto, a reescritura do passado no presente permitiu questionamentos centralizadores encobertos na cultura. Ao mostrar na sua representação como a realidade é construída, a paródia se configura pela contestação, de dentro da própria narrativa de uma representação direta da realidade.

### 2.3. A fazenda Galiléia

O autor cearense se utiliza da *Bíblia* para reinventar e reescrever o presente. A paródia surge da acomodação dos recortes bíblicos na narrativa do sertão. Nesse processo há uma inversão irônica do primeiro texto pelo segundo. Pelo pensamento de Hutcheon (1985, p. 13) pode-se dizer que o texto reformulado mostra tendência para a continuidade, no entanto, dentro dele se instala a diferença. Ele se apropria do texto bíblico para subvertê-lo para outro plano pela ironia. A paródia é “uma forma perfeita” porque, ao mesmo tempo em que incorpora, desafia o que parodia, além de questionar a ideia de “origem e originalidade” (HUTCHEON, 1985, p. 45).

Hutcheon (1991, p. 16) explica que a arte pós-moderna volta sua crítica sobre si mesma, na descrença nas tendências ideológicas do humanismo liberal de seu tempo, sobre algumas das noções que, em diversos momentos pareceram fazer parte do senso comum de forma não problemática como a história, o eu individual e da relação da linguagem com seus referentes e dos textos com outros textos. Nesse tópico o objetivo é mostrar que *Galiléia* parodia o pressuposto da ideologia dominante de um eu coerente num mundo organizado com acontecimentos direcionados para seu sentido de começo e fim. O que a narrativa mostra é uma profusão de acontecimentos entremeados e perdidos assim como seus personagens. É a narrativa que não segue um tempo linear da mesma forma que não defende um só ponto de vista.

Parte-se do entendimento da intertextualidade do nome da obra *Galiléia*, a narrativa mostra o deslocamento espacial e social dos personagens Adonias, Ismael e Davi. A análise se baseia no conceito de identidade fragmentada pós-moderna, segundo Hall (2005). O teórico explica que para as sociedades modernas a partir do final do século XX passaram por um processo de transformação que fragmentou a cultura de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade as quais forneciam no passado a base para a construção individual do sujeito. Nessa postura os sujeitos têm suas identidades pessoais alteradas promovendo a descentralização do indivíduo tanto na cultura quanto no social (HALL, 2005, p. 9).

Em consequência da contestação do indivíduo unificado e coerente, há um questionamento mais geral em relação a “qualquer sistema totalizante ou homogeneizante”, segundo Hutcheon (1991, p. 29). Isso quer dizer que em vez de totalizar e homogeneizar, a narrativa contesta esses conceitos na sua forma e tema.

Em *Galiléia* o título já remete ao texto parodiado. Na *Bíblia*, a palavra Galiléia está mais presente nas passagens que se referem à vida de Jesus descrita pelos evangelistas no

Novo Testamento. No plano geográfico, marca um território que se situa ao norte de Israel, entre o mar Mediterrâneo, o lago de Tiberíades e o vale de Jezreel. É uma região recorrente nas citações relacionadas com a vida de Jesus: “Jesus voltou para a Galiléia. Deixou Nazaré e foi morar em Cafarnaum, que fica às margens do mar da Galiléia, no território de Zabulon e Neftali,[...] caminho do mar, região do outro lado do rio Jordão (BÍBLIA, 1992, p. 1287). O interessante é que Jesus acabou não nascendo em Nazaré da Galiléia e sim em Belém na província da Judeia, onde seus pais José e Maria, para cumprir um decreto, foram se recensear. Nessa viagem, assim nos explica o evangelista Lucas (BÍBLIA, 1992, p. 1343), enquanto estavam no território da Judeia, Maria deu à luz.

É preciso dizer que Galiléia, assim como outros lugares pelo quais Jesus passou em vida, são considerados sagrados. Isso significa que a hierofania, manifestação da presença sagrada de Jesus, provocou uma ruptura na homogeneidade do espaço cósmico permitindo um ponto fixo, um lugar privilegiado, diferente do profano, conforme Eliade (2008, p. 31). Galiléia em Brito é o nome profano da fazenda, localizada no sertão cearense “distante quinze quilômetros de Arneirós” (BRITO, 2008a, p. 24). Os espaços físicos na narrativa são autênticos, pois o próprio autor afirma em entrevista: “Para criar minha ficção, sempre tenho que estabelecer uma paisagem inteiramente real” (BRITO, 2008b, p. 2).

A paródia em *Galiléia* começa nessa “natureza dupla” – união de matéria pronta e artifício – como a metaficção (HUTCHEON, 1991, p. 46). Isso porque o romance de Brito tem suas raízes no tempo histórico atual e espaço geográfico definido, e, todavia, é uma história fictícia. Pode se reconhecer a região, o estado, o sertão: “Procuro o rio Jaguaribe e ele é apenas um leito de areia, lembrança adormecida de águas que se recolhem na seca, e transbordam renascidas na estação das chuvas” (BRITO, 2008a, p. 8). No desenvolver da leitura, o leitor visualiza, como em um espelho autorrefletor interno, seu duplo caráter, o que é localizável e o que é ficcional. E mais ainda, é isto que tem interesse particular no presente contexto, o apontar literário do texto pode ser alcançado na medida em que se apresenta o texto da *Bíblia* contra o qual a narrativa de Brito é avaliada e medida.

Em *Galiléia*, o espaço onde se desenvolve o romance faz parte da história do autor. Ele situa geograficamente seu romance e o leitor encontra essa familiaridade na obra. Seria tautologia dizer que sua linguagem reflete a realidade, entretanto ela insere, em sua estrutura, a complexidade histórica e social de sua época. Isso quer dizer que o texto “contesta qualquer conceito de realismo ingênuo de representação, mas também quaisquer afirmações textualistas ou formalistas ingênuas sobre total separação entre a arte e o mundo” (HUTCHEON, 1991, p.

165). Mesmo sem a preocupação em reproduzir a verdade, própria da literatura ficcional, abarca uma problemática em interação com seu contexto histórico.

É possível focar alguns pontos de contato entre a Galiléia da vida de Cristo com a fazenda Galiléia. Pode-se pressentir, por trás dos pontos semelhantes, uma espécie de pedido de continuidade. Entretanto, é a continuidade que a paródia pós-moderna subverte. Corrobora a definição de paródia de Hutcheon (1985) que diz: “É exatamente isso que se contesta na paródia pós-moderna, na qual muitas vezes é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17).

Retoma-se a vida de Jesus na Galiléia sagrada para se destacar a inversão paródica para a Galiléia profana de Brito. O evangelista Lucas relata que depois do seu nascimento em Belém na Judeia, seus pais retornaram para a cidade de Nazaré, onde Jesus viveu sua infância e adolescência. E quando ficou rapaz, Jesus cruzou as fronteiras físicas de Galiléia e foi conviver com outros povos e etnias. E, às vezes, era apelidado, depreciativamente de "galileu" pelas pessoas de regiões mais desenvolvidas, como a Judéia, justamente porque passou a maior parte da sua vida na província da Galiléia (BÍBLIA, 1992, p. 1349). Em visita à sua terra não encontrou boa recepção e, então, percebeu-se estranho ali (BÍBLIA, 1992, p. 1351).

Pela analogia do nome Galiléia, referente a passagens da vida de Jesus na Bíblia, vê-se que foi também na Galiléia, fazenda do avó, que Adonias, Ismael, e Davi, netos do patriarca Raimundo Caetano, passaram suas infâncias e adolescências. E, quando adultos, ultrapassaram as fronteiras do sertão da fazenda, através da facilidade das viagens e das oportunidades de contato com outras culturas, seja para fins de trabalho, estudo ou turismo.

Adonias formou-se em Medicina em Recife, fez doutorado na Inglaterra e quando retornou casou-se e teve filhos. Depois de conhecer outras culturas, como um intelectual pensa o seu lugar entre dois mundos: o seu próprio, periférico e arcaico, e o central hegemônico, de onde vem as decisões e conceitos que conheceu viajando. O que caracteriza o sujeito que migra para outros territórios, como é o caso destes personagens, é habitar o “entre-lugar” (BHABHA, 2007, p. 20) – espaço da diferença e negociação em que a pessoa questiona o seu pertencimento. Quando a noção de pertencimento entra em crise e o indivíduo se pergunta: o que sou? De onde sou? Ele coloca em dúvida a interpretação de sua identidade. Nesse contexto, surgem novas construções identitárias fluidas e cambiantes, que “flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta [...]” (BAUMAN, 2005, p. 19). Adonias analisa o modo de vida no sertão de forma negativa por falta de condições de conforto, depois de uma viagem desastrosa. Ele justifica por que não quis retornar a sua terra para exercer ali a medicina: “Odiei o sertão, sua miséria e

abandono. Eu desejava os bens mais primários da civilização: água, um banheiro revestido de cerâmica, chuveiro e bacia sanitária” (BRITO, 2008a, p. 74).

Ismael viveu na Noruega, onde se casou, e depois de abandonar mulher e filha por lá, voltou para o Brasil. E Davi viajava com seus parceiros sexuais estrangeiros conhecidos pela internet e mentia para a família dizendo que o motivo de suas viagens eram as oportunidades para exercer sua profissão de músico. Fazer concertos fora do país era motivo de grande orgulho para seus familiares, ironiza o narrador: “Alguns membros da família comemoram o recital fora do Brasil, com o doce ufanismo de colonizador. Para eles, significa bem mais se apresentar num teatro decadente de Nova Iorque do que ser aplaudido na Sala São Paulo” (BRITO, 2008a, p. 36).

Esta alteridade frente ao outro, o europeu, continua tematizada nas relações dos primos em suas viagens pelo exterior. Repete-se a relação reificada resultante da força do olhar do colonizador sobre o colonizado. Por isso, Ismael confessa para Adonias suas dificuldades de convivência frente aos suecos: “Você sabe o que é ser imigrante, um brasileiro com cara de índio, as orelhas furadas e a pele do rosto marcada?” (BRITO, 2008a, p. 136).

Davi, ao descrever suas experiências sexuais, fora do país, explica que o poder do colonizador sobre o colonizado, também é exercido por uma forte atração sexual “que se estende ao corpo e alma” (BRITO, 2008a, p. 195). E Adonias não se sentiu menos desconfortável na sua vivência acadêmica. Ele, como o porta voz, desabafa suas experiências:

Na Inglaterra eu tinha amigos paquistaneses, indianos e chineses. Você acha que um inglês faz amizade com um brasileiro só porque ele é médico? Não faz. Conversei com imigrantes de antigas colônias. Eles chegaram para ficar. Não cobram nada de volta, não pedem indenização pelos anos de colonialismo. Fazem o percurso de seus colonizadores, só que em sentido contrário. Sei exatamente o que você sentiu. Os imigrantes são a subclasse da Europa. Mas ninguém assume a exploração e a desvantagem em que vivem os turcos na Alemanha e os africanos na França. Existe um preconceito ocidental em relação ao resto do mundo. (BRITO, 2008a, p.137).

Ao focar a alteridade dos povos colonizados, tanto orientais como da América do Sul, frente ao colonizador europeu, o narrador personagem Adonias tem uma visão global da imigração. Esta conflitante situação de identidades culturais é facilitada pela diluição das fronteiras nacionais. Segundo Hall (2005, p. 80) com a globalização há um enorme movimento de pessoas das periferias para o centro onde as chances de sobrevivência são maiores. O teórico explica que esse movimento pode provocar o que ele denomina de

“racismo cultural” (HALL, 2005, p. 84). Fenômeno que é explicado, no exemplo, pela reação defensiva do colonizador branco dominante inglês que se sente ameaçado pela presença de outras culturas de antigas colônias. Esse embate entre as identidades no mundo globalizado gera “um fortalecimento de identidades locais ou a produção de novas identidades” (HALL, 2005, p. 84).

Diante da complexidade globalizada a narrativa se volta para multiplicidade de etnias e culturas. “A narrativa dispensa o centro e desloca as margens para dentro dos múltiplos centros” (HUTCHEON, 1991, p. 164). *Galiléia* não totaliza no padrão comumente utilizado, homem branco e ocidental: “O conceito de não identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam hierarquias) dá lugar, [...] ao conceito de diferença” (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Outro exemplo que evidencia o que é considerado marginal em termos de raça, a partir da perspectiva descentralizada, denominado de “excêntrico” (HUTCHEON, 1991, p. 29), é a passagem em que Adonias questiona o fato dos portugueses negarem a mistura com o negro: “Você sabe que os portugueses fizeram questão de apagar a escravidão negra de sua história. Tio Salomão enche a paciência lembrando isso” (BRITO, 2008a, p. 137). O narrador-personagem explica que continuam com essa dissimulação na atualidade. Por isso, “eles que mal disfarçam um complexo de inferioridade em relação ao resto da Europa, e se esforçam para fazer parte da União Europeia, temem essa presença negra, como se ela pudesse revelar a impureza do sangue nacional” (BRITO, 2008a, p. 137). O narrador acusa o etnocentrismo português que transformou o negro em uma figura ausente. O que Adonias ironiza é o ideal português de uma raça pura. Mais uma vez a uniformidade e a continuidade são contestadas descentralizando a narrativa. Essa contestação formal e temática do texto está vinculada ao questionamento do indivíduo coerente e unificado. A fragmentação da narrativa simula a fragmentação do sujeito.

O pós-modernismo é marcado pela perda de crença nas “grandes narrativas mestras de verdade, razão, ciência” (EAGLETON, 2006, p. 350). Com a perda no impulso centralizador e totalizante do pensamento humanista tudo se tornou variável e não fundado. A imagem do mundo é relativa, a do sujeito também o é. Por isso, segundo Hall (2005, p. 13) a descrença no sujeito unificado e coerente é subvertida por uma subjetividade móvel e descentrada. Sem o modelo de orientação o sujeito perde seu porto seguro. Como Adonias mesmo explica:

Vago numa terra de ninguém, um espaço mal definido entre campo e cidade. Possuo referências do sertão, mas não sobreviveria muito tempo por aqui. Criei-me na cidade, mas também não aprendi a ginga nem o sotaque urbanos. Aqui ou lá me sinto estrangeiro (BRITO, 2008a, p. 161).

Ao se situar nas fronteiras deslizantes entre sertão e cidade, Adonias encena posição paródica; “do paradoxo pós-moderno, tanto dentro como fora. [...] irônica diferença se estabelece no âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 95). Na medida em que a narrativa simula o fenômeno social e histórico mostra que não é só imaginação. Depois de muitos anos, após viverem suas experiências mundo afora, os primos se reencontram no retorno ao sertão atrás da memória dos tempos de infância que ali viveram. Entretanto, ao regressarem eles se descobrirão estranhos e ambíguos na própria terra como Jesus se sentira ao retornar após vários anos à sua Galiléia onde nascera e vivera sua infância. Assim confessa Adonias: “Sinto fascínio e repulsa por esse mundo sertanejo. Acho que o traio, quando faço novas escolhas” (BRITO, 2008a, p. 16). São os irresolutos paradoxos pós-modernistas. Adonias é a voz que problematiza sua cultura de dentro dela mesma, esse é o paradoxo: fascínio e repulsa, culpa e perdão: “Culpava-me por ter abandonado o sertão. Você conhece essa culpa garanto. Mas, aqui, todos estão de passagem ou de saída. É o que sinto, agora” (BRITO, 2008a, p. 72). São contradições que não se coadunam. A narrativa reproduz a imagem do mundo e isso mostra a ligação no estético com a vida: “A realidade social é estruturada por discursos” (HUTCHEON, 1991, p. 24).

A contradição dos sentimentos de Adonias assinala a subjetividade móvel e instável do sujeito pós-moderno, segundo (Hall, 2005, p. 12). Por isso, na sua estadia na fazenda do avô, entra em confronto com o Tio Salomão. Este, como o Salomão bíblico (BÍBLIA, 1992, p. 371), é o sábio e se dedica aos estudos das tradições: “Ele coleciona tudo o que se refere ao mundo sertanejo, folclore e cultura popular. Possui dezenas de tratados genealógicos, a única produção literária de algumas cidades” (BRITO, 2008a, p. 160). Adonias não perde a chance de provocar o tio e mostra desprezo por tudo que ele coleciona: “Não perdoo sua segurança, o orgulho que sente da heráldica sertaneja, dos brasões, ferros de marcar boi, histórias familiares, coisas de pouco valor para mim” (BRITO, 2008a, p. 160). Salomão, na esfera particular pode se analisado como modelo das demais personalidades bíblicas, tinha o ponto de orientação fixa na divindade, segundo Eliade (2008, p. 26).

Tio Salomão representa a identidade fixa centrada conservadora do “sujeito Iluminista” (HALL, 2005, p. 10), com opinião formada sobre tudo, e que não aceita as mudanças. Adonias, identidade móvel e fragmentada do “sujeito pós-moderno” (HALL, 2005,

p.10), “instável, varia ao sabor do Aracati, o vento que muda do lugar tudo o que existe” (BRITO, 2008a, p. 171). Ele mesmo explica que nesse confronto se sente como “o intelectual pós-modernista, desconfiado da cartilha do tio, temeroso de que ele me transformasse em mais um talibã sertanejo, desses que escrevem genealogias familiares e contam causos engraçados” (BRITO, 2008a, p. 163). Nesse embate em que até o movimento regionalista é colocado em discussão como assunto “fora de moda” (BRITO, 2008a, p.163), há uma clara disputa entre o velho e o novo, tradição e pós-modernidade. Tal dialogo é paródico por que “é o que proporciona expressão formal a uma crença na mudança dentro da continuidade” (HUTCHEON, 1991, p. 54).

A narrativa contesta a crença no sujeito coerente e unificado de acordo com o modelo humanista liberal, conforme Hutcheon (1991, p. 206). A narrativa descontínua encena a subjetividade móvel. Os primos, na volta para o sertão, não encontram mais nenhuma ligação com o passado de suas infâncias. Assim desabafa Ismael: “Não sei pra onde vou. Na verdade, eu continuo sem lugar” (BRITO, 2008a, p. 132). São personagens deslocados tanto do espaço físico e social do passado, como de um porto seguro no presente.

A confusão espacial dos personagens pode ser analisada a partir da reflexão de Deleuze e Guattari (2004, p. 14) sobre o conceito de rizoma, da estratégia do espaço desterritorializante. O termo sugere que cada caminho é ligado com qualquer outro, sem centro, sem periferia e sem saída porque não tem fim. Como o próprio Brito, em entrevista, confessa:

Num poema de Jorge Luis Borges pode-se ler os seguintes versos: *Não haverá nunca uma porta. E mais adiante: Não existe. Nada esperes. Nem sequer no negro crepúsculo a fera.* O poema se chama *Labirinto*. Durante todo o tempo em que escrevi *Galiléia*, me lembrei desses versos (BRITO, 2008b, p. 3).

A fala de Brito confirma o deslocamento do texto imóvel da tradição para a estratégia da desterritorialização que é metaforizada pela imagem dos personagens perdidos no labirinto. O romance termina sem qualquer esperança para Adonias e Ismael de reaverem um mundo que se desfez no passado e que ainda não possui um futuro claro. O narrador Adonias, perdido no mundo, comenta o seu final:

Sinto-me sozinho. Procuo alcançar o outro lado da praça e encontro a mesma paliçada de motos. Recuo porque não consigo transpô-la. Já não sei que direção tomar. Até bem pouco tempo, o mundo em volta de mim era

compreensível e amável. Agora, seu significado me foge por completo (BRITO, 2008a. p. 236).

Ao focar personagens em desorientação espacial e social, o autor remete ao que postula Jameson (2006, p. 72) sobre o “hiperespaço pós-moderno”. O crítico afirma que este conseguiu, “por fim, transcender as capacidades do corpo humano individual de se localizar, de organizar pela percepção o seu entorno imediato e de mapear cognitivamente a sua posição em um mundo exterior mapeável” (JAMESON, 2006, p. 37). Segundo o teórico, hoje, o indivíduo está com sua capacidade de ação neutralizada pela confusão espacial e social. Assim, diante da dificuldade de se localizar no sistema global, fica sem entender seu posicionamento como sujeito individual e coletivo.

Pelo diálogo intertextual do nome Galiléia chega-se ao deslocamento espacial e social dos personagens Adonias, Ismael e Davi em trânsito. Nessas personagens pode-se enfocar, dentro de cada uma delas, a diversidade, multiplicidade e complexidade cultural. São personagens que dada a complexidade global, vivem igual realidade de outros indivíduos no mundo, e não propriamente só do migrante nordestino. A narrativa mostra o descentramento do sujeito, das margens para o centro, e a desintegração dos limites de espaço. Entretanto, fica ainda presente uma representação de mistura de raças na nossa identidade cultural cuja interface é a alteridade europeia.

No primeiro plano a paródia se evidencia na inversão do plano sagrado para o profano do nome Galiléia. Galiléia, lugar separado pela hierofania, é passado para o profano da fazenda com outra perspectiva dos acontecimentos e dessa forma dessacraliza o texto bíblico desnudando-o de seu sentido solene. No segundo plano, a linguagem das margens, parodia o princípio do eu coerente e a representação de uma realidade tradicional constituída por uma sequencia que se pretende direta cujo tempo é visto como linear e evolutivo.

A análise do capítulo, que se voltou mais para a recodificação dos modelos bíblicos como Abraão, Davi, Salomão, Ismael e outros trechos bíblicos, mais referentes à questões familiares, permitiu o questionamento de um mecanismo de repetições de temas e atitudes que podem ser consideradas comuns na cultura que se conhece. Dessa forma, pode-se dizer que a representação das situações vividas pelos personagens, das fronteiras da fazenda Galiléia pelo mundo, se configura, em uma esfera particular, a representação da família brasileira com sabor, cor e traquejo nordestino. *Galiléia* se apropria da tradição bíblica do passado para questionar o contemporâneo. O diálogo irônico com o passado bíblico desnuda fatos encobertos na família do sertão.

### 3. O SERTÃO MÍTICO E O SERTÃO GLOBALIZADO

Enquanto que no segundo capítulo a análise se concentrou na nomeação e comportamentos dos personagens bíblicos, o presente retoma passagens referentes ao sertão arcaico frente ao globalizado. Este ainda é ligado pelos personagens bíblicos presentes nessa reconfiguração, suas vidas continuam a serem reescritas. Hutcheon explica que a paródia é um modo importante que os escritores encontram para entrarem em acordo com o passado. Ao recopiarem os textos, os autores se igualam aos antecedentes clássicos e renascentistas (HUTCHEON, 1985, p. 128). Assim é Brito, em que a recodificação bíblica faz um acerto entre o sertão mítico dos antepassados pastores do deserto bíblico com o sertão atual. Observa-se que a análise da paródia dá o entendimento da escrita. Conforme Barthes (1978, p. 154) é importante o observar o fato de que “todo sistema semiológico é um sistema de valores; ora, o consumidor do mito considera a significação com um sistema de fatos [...]”. O que quer dizer que a linguagem não retrata fielmente o real, e sim o constrói.

A disposição do capítulo começa pelo tópico “Da colonização à globalização”, segue da imagem do sertão uno e idealizado dos primeiros pastores com o atual invadido pela cultura de massa. Da mesma maneira se desenvolve a discussão em “A ascendência judaica” do sertão primitivo da ilusão e lendas frente à problematização da história como referente no pós-moderno. Ao encenar a identidade judaica móvel do marrano, a narrativa permite a contestação da identidade fixa do humanismo liberal e do sentido único da história. Em o “crime no sertão”, como uma variação do crime entre Caim e Abel, o qual alude a um tempo mítico que transcende o tempo concreto que é definido por Eliade (2000) como “aquele que reproduz o gesto exemplar é transportado assim para a época mítica em que esse gesto exemplar foi revelado” (ELIADE, 2000, p. 51). A reunião entre o passado e presente permite a Adonias compreender coisas que haviam ficado no esquecimento ou senão mal explicadas como o incesto, estupro e o crime na família.

#### 3.1. Da colonização à globalização

Como já foi dito, *Galiléia* liga em sua narrativa os primeiros pastores hebreus com os primeiros colonizadores do solo brasileiro. Faz uma analogia entre Abraão, o pastor hebreu, que foi em busca da terra prometida por Deus (BÍBLIA, 1992, p. 58), com os primeiros habitantes portugueses, dentre eles cristãos, que vieram se apossar do sertão com autorização

do rei católico e nesse intento, em igual postura, tanto os colonizadores do deserto árabe como os do deserto do sertão, ambos se apossaram de terras já habitadas matando seus nativos. A narrativa possui trechos que podem exemplificar a história sendo reescrita e revisada. Esta recodificação paródica da história permite repensá-la de forma problemática de acordo com a visão pós-modernista e não simplesmente como parte do senso comum.

A temática dos primeiros colonizadores que chegaram ao solo nordestino e a forma predatória com que eles se apossaram das terras e dizimaram os índios se apresenta logo no início da narrativa, no diálogo entre Adonias e Ismael na viagem de volta para visitar o avô. Para Adonias o sertão foi espoliado de forma inconsequente, causando o extermínio de seus primeiros habitantes nativos e isto se refletia na paisagem. E, com ironia, ele contesta a versão propagada de que os índios foram incorporados, conforme pensa Ismael:

- Foram dizimados. Inventaram a história de que os machos aceitavam o sacrifício porque os brancos casariam com as fêmeas e, assim, a raça seria preservada. Isso é mentira! Escondemos a barbárie da colonização, os massacres, e criamos atenuantes românticas. Propagamos a perfeita mistura de raças – falei em tom debochado, como um político discursando (BRITO, 2008a, p. 17).

O assunto atinge-os muito diretamente, pois, ambos são descendentes de índios. Tanto Adonias como Ismael são netos de Maria Raquel que é índia da tribo jucá. E Ismael ainda é filho de uma índia da tribo kanela. Entretanto, o assunto parece incomodar mais Adonias. Ismael, condescendente sobre o assunto, defende o desmatamento e a matança dos índios em nome da sobrevivência ou senão do progresso. Ele aponta a falta da informação ecológica da época para tal comportamento dos primeiros colonizadores: “Eles não sabiam as consequências da destruição, como os fazendeiros de hoje, agiam por ignorância” (BRITO, 2008a, p. 16).

Acusado por Adonias de trair suas origens, Ismael se justifica comparando sua formação com a do primo. Enquanto ele aprendeu tudo por si mesmo, como os antigos da família, Adonias fez doutorado na Inglaterra: “Você é mais sabido do que eu primo. Faz doutorado na Inglaterra, mas eu aprendi como os antigos da família, sozinho, por esforço próprio” (BRITO, 2008a, p. 17). Isso quer dizer que Ismael aceitou o que aprendeu de história sobre a colonização através de um discurso que se pretendia o verdadeiro e de interesse do poder. Já Adonias, ao adquirir outro conhecimento, consegue ver o sentido ideológico desse discurso e por isso problematiza-o ironicamente.

Essa representação de Brito insere fatos históricos para serem questionados e desnaturalizados. Segundo Hutcheon (1991), no contexto pós-moderno, a narrativa se volta para o passado histórico, sobretudo para se pensar na construção de sentido nesse sistema. Há uma desconfiança em relação à história como construto humano: “Tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e autosuficientes” (HUTCHEON, 1991, p. 149). Quando problematiza as fronteiras entre ficção e não ficção, a narrativa ensina sobre a natureza da escrita. Hutcheon (1991, p. 122) explica que o acontecimento histórico tem de ser traduzido pela linguagem para ser conhecido. Na medida em que o conhecimento é textualizado, perde-se a ilusão de transparência histórica. A linguagem tem o poder de deformar o acontecido. Tem-se assim a narrativa do que aconteceu e não o fato em si mesmo. Conhece-se o mundo através dos textos: “o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está condicionado pela textualidade” (HUTCHEON, 1991, p. 34). É assim que história e literatura se ligam.

Os questionamentos da história são pertinentes em um contexto que reage contra as bases de qualquer certeza. Na sua inversão irônica a narrativa parodia os ensinamentos essencializados pela história do Brasil. A recorrência a catequese oferecida pela Igreja católica aos índios na colonização do sertão é uma temática de história questionada na narrativa (BRITO, 2008a, p. 195). Davi, ao relatar suas experiências no exterior, observou que existe uma atração dos europeus pelos africanos e latinos. Por isso ele identifica que essa “atração é sexual”, “um poder do colonizador sobre o colonizado que se estende ao corpo e à alma. A catequese usou os mesmos métodos da sedução e do medo do inferno. Por isso a Igreja e Estado atuavam juntos” (BRITO, 2008a, p. 195). Para Davi a sedução da alma do colonizado através do medo do inferno feita pelo colonizador continua na forma de desejo deste pela posse sexual do corpo daquele.

A opressão exercida pela catequese do colonizador ao colonizado índio, através do aliciamento do medo do inferno, está presente no episódio já mencionado do batismo do patriarca da família de *Galiléia*. Nesse dia, o padre estrangeiro, um antisemitista, recusou o nome Abraão, escolhido por seus pais. Às pressas, acreditando que se a criança morresse sem o sacramento do batismo iria para o “limbo”, ou não iria para o céu, escolheram o nome Raimundo Caetano para substituir Abraão.

A forma de catequese europeia católica que se utiliza do medo do diabo como forma de controle sobre o colonizado pode ser analisada pela categoria “estrutura de sentimento” (WILLIAMS, 1979). Segundo Williams o termo estrutura de sentimento incorpora

experiências e processos sociais ao estudo da cultura, permitindo analisar as condições de práticas sociais em um determinado momento histórico. Pode-se dizer, então, que *Galiléia*, armazena tal forma de estrutura, o medo do diabo, por exemplo, que permite a análise da forma dessa experiência histórica gerada no sertão tanto arcaica como pós-moderna.

Na *Bíblia* a tentação do diabo já aparece logo no início. O livro do Gênesis, narra que o diabo veio em forma de serpente para tentar Eva a comer do fruto proibido por Deus: “Deus disse: Vós não comereis dele, nem o tocareis, para que não morrais – Oh, não! – tornou a serpente – vós não morrereis! Mas Deus bem sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão, e sereis como deuses [...]” (BÍBLIA, 1992, p. 51). A serpente ardilosa convenceu Eva de que poderia comer do fruto que não morreria e que também ao comê-lo ela e Adão se tornariam como Deus. Convencida e querendo igualar-se ao Criador ela comeu do fruto e apresentou-o também ao marido. Por causa do pecado da desobediência e ambição, Adão e Eva foram expulsos do paraíso.

A mesma forma de tentação diabólica é retratada quando o dono do bar, onde os primos param na viagem para o sertão, conta para os fregueses o roubo de um celular pelo seu filho e acusa a tentação do diabo como culpada. Assim o pai se explica: “ – Meu filho quase se mata por nada, por esse trastezinho que até bem pouco tempo atrás nem existia pra gente. Mas agora existe, e ele desejou um. É o Diabo quem inventa essas coisas, só pode ser. E também é o Diabo quem tenta a gente pra querer o que não precisa” (BRITO, 2008a, p. 40). No sertão pós-moderno de *Galiléia* o diabo vem em forma de pérfida propaganda que remete a uma complexidade marcando a oposição entre o espaço arcaico e o espaço globalizado invadido por uma cultura de massa.

O termo “cultura de massa”, que pela sua íntima imbricação com sistemas de produção e mercado de bens de consumo, acabou sendo chamado de “indústria cultural” em 1947, por teóricos da escola de Frankfurt. Em *O iluminismo como mistificação de massas* (1991), Max Horkheimer e Theodor W. Adorno estabelecem que o termo “indústria cultural” substitui “cultura de massa”, pois esta expressão induz ao engodo que os seus defensores querem dar de que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas. Os teóricos divergem dessa interpretação, pois acham que a indústria cultural não apenas adapta seus produtos ao consumo das massas, mas, em larga medida, determina o próprio consumo. A indústria cultural cria condições cada vez mais favoráveis para a implantação do seu comércio, no qual os consumidores são continuamente manipulados: “Quanto mais sólidas se tornam as posições da indústria cultural, tanto mais brutalmente esta pode agir sobre as necessidades dos consumidores, produzi-las, guiá-las e discipliná-las [...]”

(HORKHEIMER e ADORNO, 1991, p. 159). Nesse processo, os indivíduos deixam de ser independentes e capazes de julgar e de decidir conscientemente. A grande força dessa dominação se verifica em proporcionar ao homem a necessidade de consumir incessantemente de modo que a indústria do consumo vai evoluindo.

Na nova ordem econômica pós-moderna, o poder do diabo é representado pelo mercado/mídia insidiosa na “indústria cultural” (HORKHEIMER e ADORNO, 1991, p. 159). Como no caso utilizado para catequizar o índio, o sujeito não seria capaz de dirigir suas próprias ações. Na passagem do roubo do celular, a narrativa enfatiza, explicitamente, a atração da propaganda que se configura como um feitiço ou poder sobrenatural sobre o comprador. Deve-se entender que o garoto deseja não a utilidade do celular, mas a imagem que ele proporciona. Assim é na narrativa: “Mas ele quis um celular! Desejou um não sei pra quê. Não tem nenhuma utilidade aqui. Nem pegar pega. Pode ligar o seu agora e testar. Pega? Pega não! Ele viu na televisão e achou bonito” (BRITO, 2008a, p. 38).

Da mesma forma que Adão e Eva queriam o poder de Deus ao comerem do fruto proibido, o garoto rouba o celular não pela necessidade de uso, mas muito mais como maneira de satisfazer seu desejo do sentido que tal posse lhe proporcionaria. Ao adquirir o celular o garoto alcançaria uma ascensão social perante seu meio. O fato de não poder obtê-lo, no caso devido à pobreza, o obriga a roubá-lo. Comportamento que seu pai não lhe perdoa por considerar uma fraqueza perante a tentação do diabo (BRITO, 2008a, p. 40). O celular nada significaria para o garoto se não houvesse por trás a propaganda do fabricante que transmite a imagem do sucesso ao possuidor. O valor de uso é subvertido pelo valor abstrato que é aquilo que a posse do celular promete. Assim se concretiza o poder sobrenatural criado pela “indústria cultural” (HORKHEIMER e ADORNO, 1991, p. 159), ou seja, o poder sobrenatural criado pelo produtor para seduzir o garoto do sertão. Na narrativa esse poder da propaganda é identificado como aliciamento do diabo. A ironia se configura no fato de que o sertão ficou no débito. Ali só chegou a propaganda e não a utilidade do celular.

Na obra, o espaço a ser percorrido na viagem de Recife até o sertão da fazenda do avô, para onde as personagens Adonias, Ismael e Davi se dirigem, é descrito pelo narrador como uma paisagem em que é possível entrever não mais um sertão único, de contorno fixo como o dos primeiros pastores. O que se descortina então, pela visão crítica desse narrador ao retornar a sua terra natal, é um espaço recortado e fragmentado por cidades interioranas “pobres, iguais em tudo: nas igrejas, nas praças, num boteco aberto às moscas” (BRITO, 2008a, p. 17). Para Adonias o sertão mudou muito e agora se mostra delineado pelas estradas de rodagem, pelos povoados cobertos de antenas. O narrador explica as transformações:

“Ficamos em silêncio, olhando casas de luzes apagadas com antenas parabólicas nas cumeeiras dos telhados” (BRITO, 2008a, p.15). E ele analisa o que se pode definir como o impacto da indústria cultural: “Não consigo imaginá-las [as pessoas] atravessando a porta para os afazeres nos currais e roçados, depois de se intoxicarem de novelas” (BRITO, 2008a, p. 15).

Esse contexto sertanejo conflituoso reside no fato de que os indivíduos mantêm vínculos culturais com lugares, costumes, e tradições. A globalização abala esse vínculo na medida em que estabelece uma nova relação entre o “global” e o “local”. Uma de suas consequências principais é a “compressão espaço-tempo” (HALL, 2005), isto é, acelera-se o tempo e encurta-se a distância, causando impacto sobre as pessoas. O avanço do capitalismo na construção dos diferentes espaços com a instalação de empresas de grande porte de telefonia, eletricidade e insumos básicos faz o sertão se apropriar das cidades e este processo transparece em novas formas culturais (VICENTINI, 2007, p. 139).

Em *Galiléia* essa transformação cultural é retratada nos hábitos que se tornaram corriqueiros: “Nos fogões de lenha não se torra café, nem manteiga, nem se produz o sabão da gordura de porcos e bois. Panelas de barro e cobre, cuias, jarras, potes e alguidares perderam a função. Minguaram, substituídos sem saudade por plásticos e acrílicos” (BRITO, 2008a, p. 69). A invasão do consumo de produtos industrializados substitui a produção manual caseira e seus utensílios. Os ruídos dos eletrodomésticos e dos aparelhos de som disputam com os dos animais: “O rádio fala alto, a televisão oferece produtos, o liquidificador gira as hélices, a forrageira estrala, as galinhas cacarejam, as vacas mugem, relinham os cavalos, latem os cachorros” (BRITO, 2008a, p. 99). É relevante o conceito de pós-modernismo para o entendimento desse processo:

Trata-se também, ao menos no uso que faço dele, de um conceito de periodização, cuja função é correlacionar o surgimento de novos aspectos formais na cultura com o surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – o que é frequentemente chamado, em tom de eufemismo, de modernização, sociedade de consumo pós-industrial, de sociedade da mídia e do espetáculo, ou, ainda, de capitalismo multinacional (JAMESON, 2006, p. 20).

Com uma “nova ordem econômica” a modernização se manifesta pelo consumismo de bens materiais e pela invasão dos meios de comunicação que geram outras formas culturais. É compreensível na situação do sertão de *Galiléia* as transformações ocorridas na contemporaneidade devido a uma intensificação do capitalismo multinacional.

Vicentini (2007, p. 194) analisa o impacto da globalização no espaço e materialidade rural, coordenadas básicas da escrita literária regionalista. A autora desenvolve a ideia de que com a ação do capitalismo, “o sertão vem perdendo seu espaço e materialidade concreta”, e sua cultura vai se constituindo “tradição ou vitrine” ou “patrimônio cultural” (VICENTINI, 2007, p. 194). A homogeneização é a preocupação principal com o efeito da globalização sobre as identidades culturais. Entretanto, Vicentini (2007) explica que essa homogeneização não é possível, pois o desenvolvimento do capitalismo é desigual. O capitalismo não extingue e faz desaparecer o espaço rural e sim o transforma em novas formas e recriações e até em nova cultura. Por isso, a autora chama a atenção que diante dessa espacialização mais cambiante da materialidade do sertão, é importante incluir nos estudos atuais a parêntese *sertão-cidade e interior-capital*, servindo o sertão de intermediário ora, para o interior ora para a cidade grande ou periferia.

O narrador observa que as pessoas que moram em cidades pequenas podem receber, na privacidade de suas casas, mensagens de outras culturas e imagens consumistas, fornecidas pela televisão e internet: “Avisto duas lan houses” (BRITO, 2008a, p. 234). Hall explica que na medida em que as pessoas entram em contato com o mercado global e imagens da mídia, elas se desvinculam de tradições específicas (HALL, 2005, p. 74). Situação que é representada na questão do desuso da roupa de couro pelos jovens do sertão atual. Ao contar o caso do roubo do filho o pai observa outra situação:

Agora, os rapazes acham feio vestir roupas de couro, botar um chapéu na cabeça. Estão no direito deles. Mudaram os tempos. Pra que serve vestir roupas de couro, botar chapéu na cabeça, se não tem boi pra correr atrás? Serve apenas pra dançar xaxado, folclore, o senhor conhece (BRITO, 2008a, p. 38).

O pai constata novos costumes tomando o lugar dos antigos. A profissão dos primeiros pastores idealizada no vaqueiro não existe mais e, por isso, a roupa de couro virou peça de museu. Alfredo Bosi (1992) observa que a cultura de massa invade o lar sertanejo, desviando-o de sua cultura e ao mesmo tempo se apropriando do que restou para expor comercialmente: “O vampirismo é assim duplo e crescente: destrói-se por dentro o tempo próprio da cultura popular e exhibe-se, para consumo do telespectador, o que restou desse tempo, no artesanato, nas festas, nos ritos” (BOSI, 1992, p. 82).

O pensamento de Bosi, assim como o de Vicentini, realça a cultura definida como essência do povo, dita popular. A definição de cultura como uma esfera mais nobre não é

aceita por teóricos dos Estudos Culturais. Raymond Williams (1979), por exemplo, é contra a visão idealista, seja da alta cultura das camadas elitizadas da sociedade, seja da cultura popular como a verdadeira raiz de um povo. Ele analisa a cultura em interação com a vida social e material (WILLIAMS, 1979, p. 19-25). A quebra da visão idealista da cultura permite perceber que aquilo que é valorizado como genuinamente do sertão não passa de um mito, e não de algo que já existia previamente. Também Hall considera “uma fantasia colonial sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como puros e de seus lugares exóticos apenas como intocados” (HALL, 2005, p. 80).

Para se analisar as idealizações da cultura pela literatura, o pensamento de Barthes (1978) é importante. Para o teórico “a linguagem que não é mítica é aquela do homem produtor: sempre que o homem fala para transformar o real, e não mais para conservá-lo em imagem, [...], e o mito torna-se impossível” (BARTHES, 1978, p. 166). Entretanto, é bom destacar o que foi dito, “o fato de a literatura falar sobre a literatura não impede que ela fale do mundo (COMPAGNON, 2003, p. 97-138). E também Hutcheon explica que “o pós-modernismo ainda atua no domínio da representação, mesmo questionando constantemente as regras desse domínio” (HUTCHEON, 1991, p. 288).

A narrativa produtiva do sertão torna impossível o mito. A figura do vaqueiro é retomada na narrativa em outra situação pela fala do próprio narrador. O texto autorreferencial desmistifica o símbolo do sertão descrito na literatura e em outras artes como rude, embrutecido pela realidade em que vive, de enfrentar as asperezas do sertão e de pegar boi bravo. O indivíduo corajoso e valente em sua roupa de couro e usada para sua sobrevivência no sertão inóspito é invertido pela ironia crítica como: “Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias de heróis, quando se puxavam bois pelo rabo” (BRITO, 2008a, p. 8). Assim, no lugar do homem corajoso vestido de couro está a mulher e no lugar do heroico cavalo, a moto.

A desmontagem é realizada a partir da ruptura do conceito cultural estabelecido como homem do sertão. É evidente que os aspectos destacados correspondem a um modelo ideal culturalmente estabelecido de masculinidade típico do patriarcalismo. A linguagem de Brito revela a carga política desse mundo. A imagem elevada do vaqueiro é desconstruída pela linguagem que chama atenção sobre si mesma. Ela contesta a representação realista da imagem direta da realidade. O texto não só descreve as coisas, mas destaca seu caráter autorreflexivo. Antes de se referir aos fatos, a narrativa quer referir-se a si mesma. Ao ser desmontado o símbolo do sertão revela que não tem valor em si mesmo. Como exemplo é a

obra *Os sertões* (2003) de Euclides da Cunha que descreve o vaqueiro como um modelo diferenciado na formação do povo brasileiro. É identificado como descendente do índio e do colonizador branco, desenvolvendo um caráter e uma personalidade forte. Com apego às tradições, o vaqueiro e o sertanejo criaram-se rígidos e adaptados às condições da terra. Essa idealização do sertanejo de Euclides da Cunha também é questionada por Adonias. O narrador em discussão com Ismael ironiza-o por acreditar nas teorias “sobre a povoação dos sertões por uma raça mestiça, mais resistente ao clima, feito gado pé duro que os antigos traziam” (BRITO, 2008a, p. 17).

Ismael compartilha a crença generalizada da força do sertanejo como forma de diferenciar dos demais homens. A grosseira ideia de uma raça idealizada é ironizada por Adonias. Segundo Hall: “A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica” (HALL, 2005, p. 63). Deve-se entender que o conceito de raça estendeu-se para um contexto discursivo mais amplo de cultura. Este breve exemplo questiona a idealização da figura sertaneja masculina. A narrativa deforma o real na figura do vaqueiro invertido para uma mulher e ao mesmo tempo mostra seu caráter ficcional. Ao desmontar a figura do vaqueiro e encena como o real é construído. É a linguagem que volta sobre si mesma e que tem consciência de sua escritura.

Entretanto, seguindo a tendência dos novos romancistas, também para Brito “a existência do mundo é considerada como um dado fundamental” (NITRINI, 1987, p. 65). Adonias observa que antes o problema maior era a seca, agora está também a prostituição infantil: “Quando fui ao banheiro vi dois motoristas tomando banho. Depois vi um deles entrando com uma menina na boleia do carro. Devia ter uns catorze anos” (BRITO, 2008a, p. 81). Em *Galiléia* é possível traçar que o narrador foge do preceito da total descrença na representação.

Enquanto Adonias, em viagem, desenvolve sua narrativa dando informações sobre seus familiares, as estradas de asfalto vão cortando as terras desmatadas e improdutivas, surgindo cidades pequenas onde é possível acessar a internet pagando-se barato nas *lan houses* (BRITO, 2008a, p. 234). Ali, ouve-se o forró tocado por um vocalista que “Usa três argolas na orelha esquerda, um piercing no nariz e roupa preta brilhosa. Passa a mão nos cabelos pintados de louro, endurecidos pelo excesso de gel fixador” (BRITO, 2008a, p. 34). A visão dos jovens forrozeiros transvertidos de modas globalizadas descaracteriza a imagem do sertão da infância de Adonias. A narrativa desmistifica os cantadores de forró e comunica sua própria condição ficcional. A narrativa não fala do sertão e sim da própria natureza da

linguagem de instituir aquilo que diz. Ao reescrever o mito, Brito não o reafirma e sim o desmonta.

Há uma volta a um passado repensado em pequenas tomadas panorâmicas. O reformular crítico do passado no presente é característica do pós-modernismo. Porém, a volta ao passado não é nostálgica e sim irônica. Segundo Hutcheon (1991) o que impede o pós-moderno de ser nostálgico são as ironias produzidas pelo distanciamento entre o passado e presente, uma distância que condiciona a capacidade de se conhecer o passado. “Não existe no passado valores mais dignos e mais simples, e nem antiquarismo” (HUTCHEON, 1991, p. 288).

O narrador, comparando a paisagem física do sertão dos primeiros pastores desde a colonização até atualidade, aponta que o rio secou: “Procuro a rio Jaguaribe e ele é apenas um leito de areia, [...]” (BRITO, 2008a, p. 8); e as matas foram cortadas: “Que fim levaram as árvores de porte? Só avisto o deserto cinza, sem um único verde” (BRITO, 2008a, p. 8). Observa que o uso da terra foi diversificado: “Substituíram as pastagens de gado dos sertões por plantios de maconha” (BRITO 2008a, p. 8) ou senão pela mamona “de olho nos biocombustíveis” (BRITO, 2008a, p. 114). Já as plantações de caju fazem Adonias se lembrar do jardim do paraíso onde Adão e Eva viviam antes de serem expulsos por terem comido a maçã, o fruto proibido. Ao exaltar o sabor do caju em detrimento da maçã, ele faz alusão ao texto bíblico de Gênesis (BIBLIA, 1992, p. 51). “As extensas plantações de cajueiro lembram um pomar oriental. Por que nos expulsaram do paraíso? [...] Se eu fosse Adão, a maçã não me tentaria. Fruta insípida, sem a carnosidade dos trópicos. O caju arreperia, sufoca; os olhos enchem de lágrimas” (BRITO, 2008a, p. 231). A paródia se configura porque o narrador repete o episódio da tentação da serpente com diferença: alivia o peso tradicional dando-lhe mais frescor e sabor ao trocar a maçã pelo caju. A inversão da tradição colore o solo que não é só deserto seco. É o sertão dos primeiros pais sendo reescrito com o café da manhã saboroso e farto em que Adonias come: “Um pedaço de bolo, uma tapioca, queijo, uma xícara de café com leite. Antônio pede carne assada, cuscuz e pão” (BRITO, 2008a, p. 237).

Há uma analogia entre o que o narrador vê e sente além da paisagem. O sertão é também a sua história que não é mais a que ele tenta recuperar. Segundo Vicentini (2007, p. 194), por mais que se perca em espaço, o sertão não se reduz a ele, o sertão está onde estão as identidades que o definem, carregado de cultura, história e experiências ao longo do tempo:

A literatura já havia atinado com isso, qual a materialidade do sertão, se o sertão está em toda parte? Pergunta G. Rosa. E responde; o “sertão é o

homem”, e o que existe é “homem humano”, carregado de cultura e história, atravessando o espaço, o tempo, as emoções, as experiências (VICENTINI, 2007, p. 193).

Adonias ainda mantém vínculo com seu lugar de origem, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Esta situação é denominada por Hall (2005), como “aquelas identidades que atravessam e intersectam as fronteiras naturais compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal” (HALL, 2005, p. 77). Adonias ainda carrega traços da cultura e da história particular pela qual foi marcado, entretanto ele que morou em diversos lugares, hibridizou sua cultura, manifesta a contradição de afeição e repulsa pela terra natal. O sentimento do indivíduo de sertão entranhado que permanece mesmo quando ultrapassa a fronteira natal como é retratado na literatura fica mais evidente em Ismael. O personagem, depois de morar na Noruega e não conseguir se adaptar lá, manifesta este sertão internalizado sempre presente nele: “Eu nunca me acostumei à Noruega. Dizem que ela é melhor do que isso aqui. Eu não acho. O sertão a gente traz nos olhos, no sangue, nos cromossomos. É uma doença sem cura” (BRITO, 2008a, p. 19). Enquanto Ismael sente falta do sertão, Davi, pelo contrário, é aquele que mantém um falso interesse com suas origens:

Durante a maior parte do tempo em que ficou na Galiléia, Davi escreveu. Nunca demonstrava interesse pela saúde do avô, nem se oferecia para ficar ao lado dele. Se tivesse permanecido em São Paulo, tocando a vidinha de músico, eu nem sentiria a sua ausência. Mas ele não veio à Galiléia pelo avô, nem por mim e nem por Ismael. Veio para alimentar o culto que os tios celebram à sua falsa imagem de gênio. (BRITO, 2008a, p. 187).

A mistura dos sentimentos pelo sertão permite desconstruir a ideia de uma índole cultural uniformizada. A narrativa enfatiza a mistura e para isso liga os pastores esquecidos no sertão e o restante do mundo civilizado. O sertão brasileiro começou antes do descobrimento, ele “Já se fundara [...] em Israel com o legado da Escritura Sagrada. O Oriente e o Ocidente se juntaram nos desertos de cá. Mouros e judeus mesclados na Ibéria continuaram se misturando com outras raças de gente, gerando a estirpe sertaneja”. Brito chama a atenção para o fato histórico de que dentre primeiros colonizadores do sertão estão os judeus sefarditas<sup>3</sup>. *Galiléia* retoma o passado da imigração do judeu de origem portuguesa e

---

<sup>3</sup> Sefarditas é o termo usado para referir aos descendentes de judeus originários de Portugal e Espanha. Os sefarditas fugiram das perseguições que lhes foram movidas na Península Ibérica na inquisição espanhola (1478-1834), onde eram perseguidos pela Igreja Católica, dirigindo-se a vários outros territórios. Parte fugiu para o norte de África, onde viveram durante séculos. Milhares se refugiaram no Novo Mundo, principalmente Brasil e México. De acordo com o Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (Ed. Objetiva, 2001).

espanhola para o nordeste ao contar a ascendência judaica na família Rego Castro. Adonias explica a versão do tio Salomão: “os cristãos-novos chegados aos Inhamuns provinham do Norte-Português [...] que deixaram uma prole numerosa de bastardos, nascidos de transas ligeiras com as índias jucás” (BRITO, 2008a, p. 28). A ascendência judaica no sertão será desenvolvido no tópico seguinte.

A união do sertão arcaico e o sertão globalizado parodia os conceitos fixados na cultura. *Galiléia* informa sobre o sertão contemporâneo, mas também reflete sobre sua escrita. Entretanto, mesmo sendo autorreferencial, abarca uma problemática muito presente nos dias atuais. É uma narrativa inovadora porque relaciona o sertão arcaico com a modernidade e foge dos estereótipos que homogeneizavam uma imagem para a região. Fala do mundo na história dos primos que vivem os conflitos da globalização que ilustra, no particular, a identidade do brasileiro.

### **3.2. A ascendência judaica**

O sertão arcaico tinha o poder para produzir lendas a partir da ilusão ou do sonho. Assim foi também na fazenda Galiléia. Ali, conforme explica Adonias, foram formadas as histórias da família Rego Castro, sobretudo as que se referem à ascendência ibérica e holandesa que estabelecia vínculos entre os pastores esquecidos no sertão e o restante do mundo civilizado. Adonias conta que seus antepassados ficavam deslumbrados com as histórias de outros povos, narradas pelos viajantes, ciganos, comerciantes e mascates libaneses, que por lá passavam vendendo suas mercadorias. Depois sonhavam com as terras e povos desconhecidos que não conheceriam devido ao isolamento em que viviam. Com o passar do tempo acrescentavam pedaços dos novos conhecimentos às suas medíocres histórias (BRITO, 2008a, p. 23-29).

Brito retoma a tradição oral em que ainda não existia a escrita. Situação em que a experiência era transmitida pela palavra falada. Em *O narrador*, (1994) Walter Benjamin explica que as melhores histórias eram aquelas formadas na interpenetração dos relatos entre o viajante comerciante e o camponês. O lavrador de terras, sem sair do país, adquire novas experiências através dos relatos daquele que percorreu vários lugares e suas experiências de vida. Nas palavras do teórico: “Associava-se o saber das terras distantes, trazidas para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Em sentido mais amplo, o filósofo chama a atenção para o fim

da arte de contar, ou a falta de troca de experiências, em consequência do mundo arruinado pela I Guerra Mundial (BENJAMIN, 1994).

Brito reelabora o discurso do passado, exemplo da paródia pós-modernista que retoma o passado medieval carnavalesco de Bakhtin. Hutcheon explica que os textos autoconscientes reelaboram os discursos de grande peso. Ela explica que não se trata de uma imitação do discurso do outro. “Trata-se de uma reapropriação paródica, dialógica, do passado” (HUTCHEON, 1985, p. 93). O que Brito retoma é o passado conhecido através de outros discursos. Há uma dupla orientação: a textual e a do sentido.

Adonias descreve como foram formadas as lendas de sua família. Histórias orais relatadas da experiência passada de boca em boca. O narrador explica que as lendas da família do sertão foram criadas remendando-se pedaços de outra cultura para romancear um passado medíocre e sem feitos heroicos. Essa sua explicação evidencia o caráter autorreflexivo e autoconsciente do processo narrativo:

Como os arqueólogos que emprestam a imaginação para recompor uma ânfora etrusca a partir de cinco cacos de cerâmica, nos apropriamos dos bens de cultura ao nosso alcance, enxertamos aventura na vida insignificante dos antepassados, na louca esperança de nos engrandecermos. Que mal havia nisso?

-A história não se faz dessa maneira – insistia tio Salomão.

-Mas não somos historiadores, e sim fabuladores – rebatíamos (BRITO, 2008a, p. 27).

Foi assim, reinventando os relatos com fantasia, que os familiares mais antigos recriaram a vida de um antepassado, Francisco Álvares de Castro. Esta lenda foi construída com pedaços de histórias contadas pelos narradores viajantes que passavam pela fazenda. Para compensar a falta de um passado de glória, eles inventaram a vida do antepassado de maneira semelhante a outros judeus que no século XI chegaram a Península Ibérica. A sua história era parecida, em muitos pontos, com a de outro judeu convertido de nome Isaac Oróbio de Castro. Apesar de haver pontos em comum entre as duas histórias, Francisco e Isaac eram pessoas distintas. Era impossível de ser a mesma pessoa, conforme os estudos do Tio Salomão. Refletindo sobre o episódio das misturas de histórias, assim se refere o narrador:

Nosso tio se perguntava de que maneira e com que intenção as duas histórias foram cruzadas. Todos sabíamos a resposta. Inconformados com a crônica medíocre da nossa trajetória para o Brasil, sem heróis nem bravatas no além-mar, nós romaneamos as vidas comuns da família, inventamos personagens

e remendamos neles pedaços de narrativas, dramas e farsas da tradição oral e dos livros clássicos. Os parentes letrados e genealogistas muito contribuíram com as suas leituras. Sempre fomos uma família de mentirosos e fabuladores (BRITO, 2008a, p. 27).

A explicação do narrador Adonias acima simula a apropriação intertextual bíblica do próprio Brito na escritura do romance *Galiléia*. Não foi assim que ele produziu seu texto? Os remendos bíblicos do antigo Testamento criam maior complexidade para o texto do sertão. Suposição que prova a autoconsciência de sua feitura ficcional. A linguagem metaficcional permite o entendimento da escrita e de como se dá sentido as práticas culturais.

Ao se desconstruir a história do antepassado judeu, descobre-se que a identidade judaica da família do patriarca Raimundo Caetano era uma ficção. Pode-se pensar que essa identidade é uma metáfora da identidade do marrano – o judeu convertido ao cristianismo que, ocultamente, mantém sua fé. Segundo Ricardo Forster, em *Ficção marrana: uma antecipação das estéticas pós-modernas* (2006), a condição do judeu marrano<sup>4</sup> é exemplo da situação do sujeito pós-moderno que necessita de simulacros e simulações para sobreviver em tempos em que a própria identidade não é mais centrada. Por isso, para o autor “o marrano constitui-se como uma ficção” (FORSTER, 2006, p. 11). O teórico explica que o marrano já antecipara em vida as estéticas pós-modernas. A personalidade do marrano entra em colisão com os sistemas que unificam anulando as diferenças. Dito de outro modo, o marrano faz resistência a linha mestra da modernidade (FORSTER, 2006, p. 10).

A família Rego Castro, enquanto representação judaica na ficção, pode ser analisada pelo pensamento do teórico: “é aquilo que não representa e, ao mesmo tempo, representa aquilo que não é” (FORSTER, 2006, p. 10). A apropriação da ascendência é uma estratégia que permitiu a família Rego Castro reinventar sua própria identidade e cultura. O que, em todo caso, se intenta destacar são os ardis, a fragmentação, os artificios que atravessam os relatos que parodiam a identidade fixa da narrativa mestra que unifica o saber. O objetivo da análise é evidenciar que *Galiléia* contesta a certeza da subjetividade, da história e da referência.

Delineiam-se na narrativa as características que representam a ficção pós-moderna: ao viverem uma ascendência falsa, os familiares encenam a identidade móvel do cristão-novo. O avô Raimundo Caetano é exemplo da conduta ambígua pelos seus costumes judaicos e um

---

<sup>4</sup> De acordo com o Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (Ed. Objetiva, 2002) o vocábulo “marrano” refere-se ao “cristão novo”. Designação pejorativa dada, na Espanha, aos judeus e mouros convertidos, suspeitos de se conservarem fiéis às suas antigas religiões devido à repugnância em relação à carne do porco, alimento não permitido pelo judaísmo e pelo islamismo, do árabe *muharram*, “coisa proibida”.

catolicismo misturado com crendices e superstições (BRITO, 2008a, p. 24). É “a identidade que deseja permanecer incontaminada e que, no entanto, vai sofrendo os embates do sincretismo, cujo veneno vai penetrando em seu organismo” (FORSTER, 2006, p. 16).

A necessidade itinerante do judeu disfarçado é creditada no histórico dos Rego Castro. Adonias explica: “Os antigos patriarcas da família afirmavam que a nossa ânsia por terras e o desejo contrário de abandonar tudo e correr mundo afora vinham do sangue que herdamos de cristãos novos” (BRITO, 2008a, p. 23). A mistura cultural é resultado também pelas constantes viagens de Tio Natan para o Maranhão, Elias para São Paulo, Davi e Ismael e Adonias para o exterior. A ênfase no flutuante e na diferença “Tio Salomão insiste que somos um povo inacabado, em permanente mobilidade, adaptando-se aos lugares distantes, às culturas exóticas” (BRITO, 2008a, p. 24).

A simulação, habitar as margens de uma cultura tornada disfarçada, é o modo desgarrado do marrano. É assim também na família do sertão: “A errância e o nomadismo, gosto pelo comércio e as viagens alimentam o nosso imaginário, o sentimento de que pertencemos a todos os recantos e a nenhum” (BRITO, 2008a, p. 24). Esta é a linguagem das margens e fronteiras na qual está o paradoxo pós-modernista do sujeito que habita num mesmo ato, o centro e a margem.

É preciso simular certos sinais para fazer-se o que não é. O gesto visível que marca um cristão-novo, quando se decide pelo judaísmo, é a circuncisão, não importando a idade da pessoa. Esse gesto era outro simulacro dentro do seio da família sertaneja: “Tio Josafá garantia que vinha dessa herança judaica a importância que dávamos ao costume de quebrar o cabresto, soltar o freio e o prepúcio da glândula, deixando-a livre, o que fazíamos sozinhos nos masturbando ou nas brincadeiras com as cabras” (BRITO, 2008a, p. 25).

A inversão da identidade móvel judaica no sertão parodia a identidade fixa do humanismo liberal. Nota-se a contestação a certeza do referente e da história. Enquanto o escritor se alimenta de outra tradição e outros textos, a linguagem se volta sobre si mesma ao questionar o referente. Meditando sobre o hábito confabulador da família, o personagem Tio Salomão questiona o discurso da história: “– A história não se faz dessa maneira – insistia tio Salomão. – Mas não somos historiadores, e sim fabuladores – rebatíamos” (BRITO, 2008a, p. 27).

O diálogo questiona o caráter científico da história em relação ao ficcional. Tio Salomão representa o tio sábio, como o rei Salomão bíblico, que rezou pedindo inteligência a Deus e foi atendido (BÍBLIA, 1992, p. 369). Sua figura remete ao positivismo científico (BRITO, 2008a, p. 55) e ao modelo de identidade fixa segundo Hall (2005, p.11). O tio

Salomão esclarece que a história não aceita a confabulação, ou seja, ela exige a veracidade dos fatos.

O questionamento que aproxima história e literatura é muito presente no pós-modernismo. Hutcheon (1991, p. 126) define a história como um problema da representação e da linguagem. O conhecimento tem que ser traduzido pela linguagem e esta pode clarear ou obscurecer o que revela da realidade. Questionar a escrita histórica não é negar seu valor, trata-se de definir a capacidade da história de passar uma verdade transparente, única e definitiva. Nas palavras da teórica:

O pós-modernismo realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Esse é mais um dos paradoxos que caracterizam todos os atuais discursos pós-modernos. E a conclusão que se tira é a de que não pode haver um conceito único, essencializado e transcendente de historicidade autêntica [...] (HUTCHEON, 1991, p. 122).

História e literatura são equiparadas pelo fato de serem discursos construídos para produzir sentido. Ambas dependem, igualmente, da linguagem, ideologia e estratégia narrativa para se constituírem. Ao se questionar problemas históricos, *Galiléia* une literatura e história pelo que as identifica, a narrativa:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambos constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformaram esses acontecimentos passados em fatos históricos presentes. Isso não é um desonesto refúgio para escapar à verdade, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos (HUTCHEON, 1991, p. 122).

Não se criam acontecimentos, mas atribui-lhes significado ao interpretar o referente. Ou seja, em lugar de remeter para um significado concreto, o texto remete sempre para ele mesmo. O conhecimento do mundo dá-se através das narrativas passadas e presentes. O passado realmente existiu, entretanto, só o conhecemos através de textos (HUTCHEON, 1991, p. 121-122).

Sabendo-se que o pós-modernismo questiona as bases de qualquer certeza (HUTCHEON, 1991, p. 84), explica-se a recorrência do questionamento do sentido

essencializado da história em *Galiléia*. Ao se explicar que o conhecimento do mundo dá-se através das narrativas passadas, explica-se a sua importância. Ao trazer a relação entre história e literatura para o centro de debate, o pós-modernismo provoca mudança no entendimento da narrativa tanto da literatura como da história.

História e literatura nem sempre foram como hoje, duas disciplinas separadas. Segundo Maestri (2002, p. 38), elas formavam um único saber é só com o passar dos tempos, “com a tomada de consciência do homem de sua existência social” elas se diferenciaram.

Na Grécia antiga, Aristóteles (2003, p. 142), em sua *Poética*, estabeleceu que a história falasse “a respeito daquilo que aconteceu”, ficando presa “aos pormenores do passado”, enquanto que o poetaalaria “sobre o que poderia acontecer” e dessa forma “lidaria com os elementos universais”.

Nos tempos modernos, Costa Lima (1997) destaca três momentos na relação entre a história e a literatura. O primeiro momento é aquele no qual se pretendeu abolir o excesso de retórica das narrativas de viagem do novo mundo a favor de relatos mais fidedignos, apoiado no eu, “base do que será o discurso das ciências humanas frente ao discurso poético, do fim do XVIII, que se qualificará como o discurso da literatura” (COSTA LIMA, 1997, p. 218).

Segundo momento, ainda de acordo com Costa Lima, no início do século XIX, quando a descrição da natureza é feita com a interferência de instrumentos: “a ciência se interpusera entre o eu e o mundo” (COSTA LIMA, 1997, p. 220), a história se cientificava: significava a verdade enquanto a literatura, a ficção. O terceiro é na segunda metade do século XIX, momento da formação da literatura, em que o realce do fato, da observação e descrição do belo, é alterado com a “irrupção do sublime, favorecendo a entrada do grotesco, do monstruoso [...], lança a literatura em uma deriva não legitimada. Nisso, a história não a acompanha” (COSTA LIMA, 1997, p. 261).

Esta separação entre ficção e verdade, estabelecida desde então, no século XIX, se manterá até a transição do século XX para o XXI. Com a crise dos paradigmas de análise da realidade conforme Lyotard (1986) perdeu-se a certeza nas verdades até então legalizadoras da ordem social. Assim, a partir de então, novos problemas e conceitos surgiram colocando as relações entre história e literatura no centro do debate. (PESAVENTO, 2006, p. 1).

Não se trata, aqui no caso, de desenvolver as questões das redefinições teóricas diferenciadas sobre a relação história e ficção discutidas desde o final do século XX. Entretanto, não podemos deixar de citar a polêmica questão que, em parte, relativiza a dualidade verdade/ficção, sobre as narrativas históricas e tem influenciado “alguns setores da intelectualidade brasileira”, que, equivocadamente, vem tratando “do factual e o ficcional

como categorias vicárias ocupantes de mesmos espaços” (MALARD, 2006, p. 4). Marcando bem essa distinção Leticia Malard faz as seguintes considerações: “Estas me parecem serem categorias fundamentais: invenção e conjectura, que não se confundem, estando a primeira para o literário e a segunda para o histórico” (MALARD, 2006, p. 3). O escritor de literatura tem mais liberdade com as provas do que o pesquisador de história.

Segundo Pesavento (2006, p. 2) na relação entre história e literatura, a partir dos anos 90, é a pesquisa da temática do imaginário que tem se mostrado promissora. O surgimento da Nova História Cultural trouxe um novo enfoque para os estudos historiográficos e literários. Essa nova tendência, opondo-se ao racionalismo cartesiano, instituído como método do saber universal que não aceitava a imaginação, passou a admitir, no seu campo de investigação, a subjetividade e aspectos impalpáveis e não mensuráveis e o imaginário social. Este assim é definido pela historiadora:

O imaginário é um sistema produtor de ideias e imagens que suporta, na sua feitura, as duas formas de apreensão do mundo: a racional e conceitual, que forma o conhecimento científico, e a das sensibilidades e emoções, que correspondem ao conhecimento sensível. [...] o imaginário é sempre um sistema de representações sobre o mundo, que se coloca no lugar da realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente (PESAVENTO, 2006, p. 2).

Nessa perspectiva não se desconsidera a presença do real. Construindo uma representação social da realidade, o imaginário toma o seu lugar. A realidade é construída o que permite que ela seja analisada de forma diferente, no tempo e no espaço.

Dentro das novas abordagens, privilegiando-se o diálogo entre história e a literatura, a obra literária passa a ser vista como fonte de pesquisa, especialmente por veicular crenças, valores, mitos e representações coletivas de sua época. A literatura deixa de ser entendida pelo historiador como atividade de entretenimento ou de simples retrato imaginativo. Introduzida nos estudos literários, a teoria vinda de outra disciplina, amplia seu campo de atuação e traz mudanças no estudo de literatura, especialmente em relação ao cânone (PESAVENTO, 2006, p. 3-4).

Este breve percurso histórico da relação entre história e literatura possibilita a compreensão da ênfase de tal temática no pós-modernismo e a retomada neste estudo. O estudo da representação demonstra como certos tipos de conhecimento são formados e instituídos ideologicamente. Permite perceber que *Galiléia* desconstrói, na dimensão do imaginário, a identidade fixa e provoca um repensar acerca das verdades que prega a narrativa

do humanismo liberal. O romance de Brito questiona a identidade do marrano que é fragmentada e multifacetada, diferente do sujeito unitário do cartesianismo. Ao encenar a identidade judaica móvel do marrano permite a contestação das normas predominantes e do sentido único da história. A contestação do único sentido essencializado da história é pertinente para análise de todo sistema que unifica o conhecimento.

### 3.3. O crime no sertão

*Galiléia* liga o sertão mítico ao sertão contemporâneo pelo crime cometido pelo antepassado distante que é repetido por Adonias em condições semelhantes. Também retoma os personagens, Donana e Domísio, vítimas da tragédia passada. Adonias desvenda enigmas que ficaram esquecidos no tempo. Ao presenciar a agonia do avô no leito de morte, ele explica: “Gostaria que me revelasse os mistérios da família e morresse aliviado” (BRITO, 2008a, p. 221). Tudo é duvidoso e deixa o narrador perdido: “Nunca sei o que é verdade na Galiléia” (BRITO, 2008a, p. 159). Há, na maioria dos fatos narrados, uma indefinição entre o que é verdade ou não. Em um interstício de presente e passado, Adonias conta a história de sua família, nem sempre honrosa, por isso, mantida em segredo. Nesse clã familiar, em que a leitura do Livro Sagrado era obrigatória para todos, desde que aprendiam as primeiras letras, estão presentes dos menores aos maiores delitos citados na *Bíblia*, como adultério, incesto, estupro e crime. As motivações dos atos, dos gestos nem sempre estão à vista e revelam a impossibilidade de uma verdade. Assim, o regime de silêncio é despistamento para deixar livre o caminho das paixões humanas.

O cenário arcaico e do mando patriarcal da fazenda Galiléia compõe uma força fantasmagórica sempre em luta com o moderno e às vezes com o feminino. Pode-se pensar que a decadência da fazenda e a extrema agonia de Raimundo Caetano é a metáfora do moribundo patriarcalismo que resiste à morte. E da mesma forma, em sentido mais amplo, Domísio e Donana, vítimas de mortes trágicas pela opressão patriarcal, também seriam paródia desse sistema que resiste em expirar.

Em *Galiléia*, Domísio e Donana podem ser identificados como fantasmas. Josalba Fabiana dos Santos, em “*A menina morta* de Cornélio Penna: um fantasma tropical?” (2009), explica que “O fantasma é um morto-vivo porque morreu mas permanece entre os vivos: o ausente se presentifica e assusta, pois não deveria nem poderia estar ali. Morto de forma trágica ou violenta, o fantasma é um ser que teria morrido antes da sua hora” (SANTOS, 2009, p. 15). Descrição em que se encaixam os antepassados mortos vagantes na fazenda

Galiléia. Donana aparece para Adonias vestida com uma longa camisa de algodão branco, a mesma que usava quando foi assassinada no banho do rio. Dos seus cabelos e roupas molhadas não para de escorrer água. Está descalça, na pressa de fugir do marido, não pode calçar os chinelos. O sangue também escorre da ferida aberta pelo punhal no seu assassinato (BRITO, 2008a, p. 138). Toda essa descrição confere a personagens o estado de fantasma. Pela morte violenta e por continuar ainda vagando pelos arredores da fazenda. Donana confessa para Adonias que nunca pode perdoar o marido e por isso se postou como lembrança no lugar do crime. Do seu posto viu gerações nascendo e morrendo enquanto ela e Domísio continuavam os mesmos: ele vivo e ela morta, ou será o contrário. Ela não podia ter paz enquanto os assassinatos de mulheres pelos maridos continuassem. Ela explica: - “As mulheres assassinadas vagam depois de mortas, sem pouso ou sossego. Mas eu pressinto que nosso dia está próximo” (BRITO, 2008a, p. 169).

Domísio também se declara vítima do patriarcalismo. Ele, quando aparece para Adonias, explica que se sentia cerceado pela obrigação de cumprir as exigências de chefe de família. Matou a mulher porque queria ir embora e não o deixaram partir (BRITO, 2008a, p.151). Assim, Donana e Domísio, vítimas da opressão patriarcal, vagam enquanto o regime persistir. Suas almas penadas precisam de reparações dos vivos para descansar na paz. A paródia se configura na crítica patriarcal através dos fantasmas que podem significar a culpa dos homens explicada pelo fato de que só Adonias visualiza os mortos vivos.

O crime de Domísio é contado no conto “A faca” (BRITO, 2003, p. 22-25) do mesmo autor. A temática principal do conto é a vingança de morte no regime patriarcal. O conto narra que Domísio, sempre depois do inverno, saía de casa tocando o gado pelas estradas, rumo à capital em viagem comprida. Partia, sem virar a cabeça e dar explicações e com voz bem grossa informava a mulher, Donana, que não tinha data para voltar. Ela até arriscava perguntar se ele ia demorar, mas o marido, ignorando-a, nada respondia. Passava tanto tempo viajando que os treze filhos esqueciam-se dele, só Francisca Justina, a mais velha não conseguia esquecer e ficava na janela procurando um sinal de sua volta. Quando o marido voltava, Donana percebia que ele vinha triste, com muita saudade nos olhos. Sabia que alguma coisa deixava na terra distante. Ele não queria saber dela, dos seus cabelos longos até a cintura. Para compensar o desprezo, ela se vingava chupando toda a safra de umbu. E o seu único lazer era tomar banho no riacho que tinha atrás de sua casa. Tomava banho nua e deixava os cabelos boiarem na água. Só nessas horas conseguia esquecer o marido que tardava voltar e da humilhação sofrida. Todas as tardes seu irmão passava a cavalo e lhe perguntava se o marido tinha chegado. E ela dizia que não (BRITO, 2008a, p. 29).

Na última viagem Domísio demorou um ano para voltar e Donana ficou redonda de gorda de tanto chupar umbu. Ele voltou magro e mais triste. Os vaqueiros que voltavam com ele contavam que Domísio estava apaixonado, acertara casamento, passando-se por solteiro. E quando foi interrogado pelo irmão, Domísio explicou que inventaria qualquer história para se livrar de Donana. E assim fez. Inventou que a esposa lhe traía nos seus banhos de rio. Alegou que viu marcas dos chinelos grandes e pequenos. Levou o caso aos irmãos dela e disse que se vingaria. Estes pediram que apurasse bem a história e decretaram: “Se for verdade, pode punir os culpados, do jeito que é devido. Mas, se tudo não passar de testemunho falso, prepare-se para a vingança” (BRITO, 2003, p. 30). O marido, com a justificativa forjada de adultério, seguindo a lei antiga que dava direito ao de lavar sua honra, apunhala a sua mulher cuja única culpa era a de ter nascido. Depois, o assassino se refugiou no quarto escuro da fazenda e quando os irmãos maternos vieram para fazer justiça, a filha, Francisca Justino, consegue se apossar da faca jogando-a longe. Domísio, salvo da morte, continua no esconderijo até que um dia encontraram um corpo branco morto. E decorridos mais anos, os ciganos, passando por aquelas terras, encontraram a faca maldita. Ela passou pela mão deles que tremiam ao segurá-la. Por isso, temendo sua maldição, deixaram-na onde sempre esteve (BRITO, 2003, p. 29-33). As marcas desse crime são tão significativas que Donana e Domísio continuam nos mesmos lugares da tragédia: ela no riacho e ele no quarto escuro, fatos que são retomados em *Galiléia*.

Galiléia retoma os personagens vítimas do crime como fantasmas. E Adonias vai repetir um ritual do crime com muitos pontos semelhantes do antepassado, ele pensa: “O que vim fazer aqui? Apenas cometer o crime que a família premeditou há anos. Ser o Caim eleito, o que desfere a pedrada contra o irmão” (BRITO, 2008a, p. 142). Alusão ao crime de Caim sugere um ato que impele para adiante. Andrea Lombardi no seu artigo “Onde está nosso irmão Abel?” (2003, p. 209) explica: “A história do conflito entre Caim e Abel é típica de nossa tradição cultural e repete-se, em outras situações e com outros nomes, mostrando uma compulsão à repetição”. O suposto crime de Adonias seria uma compulsão da repetição do crime de Caim? Ele mata não por que quisesse assassinar, mas porque tinha que cometer o mesmo assassinato do tio?

O gesto de Adonias, seguindo o modelo do crime do antepassado, faz referência a um tempo em que se pode analisar como tempo circular sagrado. Eliade (2008, p. 50) diz que o homem religioso percebe o tempo como heterogêneo, dividindo-o em linear (profano) e cíclico (sagrado). A repetição do crime remete a característica do tempo cíclico. Eliade explica que a repetição, no caso, de “qualquer ritual de um modelo, suspende a duração, abole

o tempo profano e participa do tempo mítico” (ELIADE 2008, p. 51). Continua Eliade a explicar que os gestos “são repetidos com toda exatidão porque foram consagrados no começo por um deus, um herói, ou um ancestral” (ELIADE, 2008, p. 51). Assim entende-se que Adonias, ao repetir o gesto do tio, é transportado além deste tempo profano, para o sagrado de Caim em que esse gesto foi revelado. Eliade (2008, p. 50) explica que o ritual presente atualiza “todos os rituais são feitos no mesmo instante mítico”. A união dos rituais une o crime de Caim com o do Domísio e o de Adonias.

O ritual de Adonias traça pontos com o assassinato de Abel por Caim. Há entre Adonias e Ismael sentimentos contraditórios de afeição, ciúme e conflitos que remetem ao contexto bíblico. Conta o livro de Gênesis que com ódio do pai, Caim atrai Abel para o campo e o mata. “Onde está teu irmão Abel, pergunta-lhe Deus. Caim responde sem arrependimento: Não sei. Acaso sou guarda do meu irmão?” (BIBLIA, 1992, p. 52). Mas Deus insiste e diz que o sangue do irmão pede justiça, então decreta o castigo para Caim: “De ora em diante, serás maldito e expulso da terra, que abriu a boca para beber de tua mão o sangue do teu irmão” (BIBLIA, 1992, p. 52). Caim mata Abel por ciúme da bênção do pai, e Adonias? A narrativa faz muitas alusões ao clima homoerótico entre os dois primos. Entretanto o narrador não deixa nada muito claro.

Em Galiléia é possível marcar o momento em que Adonias é projetado para o tempo mítico. Como Caim, ele atrai Ismael para o local do crime. O narrador explica que sentiu desejo de voltar à beira do riacho, local das brincadeiras da infância e também onde Donana, uma antepassada fora assassinada pelo marido, para ficar sozinho com Ismael e conversar. Os dois precisam se comunicar e consumir os segredos que guardaram nos anos em que não se viram. Adonias investiga a vida tumultuada de Ismael. O diálogo, não tão tranquilo, atinge um ponto de tensão máxima quando Ismael confessa que se deitou com Marina – mulher de seu pai e mãe de seus irmãos. Ao descobrir o incesto, Adonias fica furioso e o acusa de traidor:

-Cachorro incestuoso! Repeti.

[...]

-Você me traiu!

- Traí? Por acaso era seu amante, primo?

- Vá se foder, Ismael. Você traiu minha confiança. Eu e o avô fomos os únicos a defendê-lo. Mas você não presta mesmo. Melhor se continuasse preso na Noruega.

Eu sentia vontade de encher Ismael de porrada. Quis chutá-lo, mordê-lo. Precisava sair de perto dele o mais rápido possível. (BRITO, 2008a, p. 141).

Adonias começa a se afastar, então Ismael faz insinuações maldosas sobre Ester, mãe de Adonias. Ofendido mais ainda, Adonias então reage bruscamente, lhe atirando uma pedra. E Ismael sangrando cai morto no chão. Assim Adonias explica o momento do crime: “Ismael pronunciou o nome de minha mãe sem lavar a boca suja. Mexia em suspeitas sem provas. O sol a prumo na cabeça cegou meus olhos. Procurei com que matá-lo, e só achei uma pedra. Não sei de onde tirei força para arremessá-la” (BRITO, 2008a, p. 141).

Ao ver o primo caído no chão e sangrando Adonias foge desesperado. Pensa no crime do tio contado pelas gerações e pensa: “O que vim fazer aqui? Apenas cometer o crime que a família premeditou há anos. Ser o Caim eleito, o que desferiu a pedrada contra o irmão. Matei por inveja, um passo, por inveja, dois passos, por inveja, três passos” (BRITO, 2008a, p. 142). A fala de Adonias cruza os três crimes: o do tio, o de Caim, e o dele próprio. É a ritualização dos sacrifícios sendo atualizada no presente. Adonias repete o crime do seu antepassado em circunstâncias muito semelhantes, e por isso ele acha que retornou à fazenda somente fazer o que fora previsto anos antes pelos familiares. Refaz o mesmo trajeto que o tio tinha feito no passado e pensa: “Alguém na família precisava repetir o que os antepassados fizeram. Cada um de nós carrega um assassinato na consciência, esperando a oportunidade de repeti-lo” (BRITO, 2008a, p. 150).

Seguindo o mesmo percurso, Adonias foi esconder-se no quarto escuro em que o tio tinha se refugiado quando assassinou Donana. E nesse esconderijo que ficara preservado por gerações ele encontra o fantasma tio Domísio. O encontro entre os dois é intenso e revelador. O tio compreende o ato do sobrinho e suas razões. E diz para Adonias: Hoje à tarde, você atraiu Ismael para o mesmo lugar em que eu matei Donana. Você já cansou de ouvir essa história. Tanto que já nem sabe se ela é minha ou sua (BRITO, 2008a, p. 150). E Domísio confessa que queria correr mundo e não o deixaram ir, por isso matou a mulher. A explicação do Tio revela que o patriarcalismo não é cruel apenas com as mulheres, mas também com os homens. Até o dia em que Domísio quis cortar as marras: “Você não consegue transpor o limiar desse mundo pequeno, e apela para o assassinato” (BRITO, 2008a, p. 151).

O ciclo mítico se completou. Adonias cometeu o suposto crime em situações e provou “a compulsão à repetição” apontada por Lombardi (2003, p. 209). A tradição cultural ocidental é invertida para o sertão com novas complexidades. *Galiléia* faz uma abordagem criativa da tradição cultural ocidental na repetição do crime bíblico cruzado com o ritual do crime do antepassado Domísio. É irônico que no sertão das armas de fogo, Adonias utilize o meio mais arcaico para matar. Parodiando Davi que mata Golias com uma pedrada (BIBLIA,

1992, p. 321), Adonias apanha a pedra no chão e arremessa em Ismael e acreditou realmente que tinha matado o primo.

Como a paródia, o crime de Adonias é uma repetição com distância crítica e pontos desviantes. Há entre os crimes do sertão afinidades, como já se começou a discutir, que se referem ao local do crime e no uso do mesmo quarto escuro como esconderijo. Entretanto, na mudança de contexto e tempo dos fatos, as diferenças entre os crimes se configuram. No crime de Adonias o regime patriarcal já está em vias de extinção. A desavença é entre dois familiares homens e por motivos dúbios. A força determinante do gesto de Adonias não é claramente definida na narrativa. Desnortado, o narrador se questiona e deixa as dúvidas. Entretanto, se comparando a vida aventureira de Ismael com a comportada de Adonias é justificável o sentimento de inveja ao ciúme deste. Para transpor a monotonia da vida medíocre rompe o tempo para uma nova vida.

A regeneração através do tempo, comum nas sociedades primitivas, continua nos ritos sagrados, como repetição periódica, nas grandes religiões. Conforme Mircea: “mesmo nas três religiões, iranianas, judaica e cristã, que reduziram a duração do Cosmo a um determinado número de milênios subsistem, todavia vestígios da antiga doutrina da renovação periódica da história” (ELIADE, 2008, p. 144). A repetição do rito por Adonias significou a renovação do tempo e num sentido geral a regeneração da família.

A ação trágica de Adonias, esse fato de matar, em parte é para que ele e a família entrem em nova ordem. Porque a família vem de um estupro no qual todos eram condenados. Um estupro que não se esclarece, mas é de enorme violência. Cometido contra Davi adolescente, e que marca toda a família. Todos são suspeitos. Até o próprio avô do menino. Por mais que se empenhe na busca do culpado do estupro o narrador não chega a uma solução. Nesse sentido, é possível supor que, subvertendo a lógica do romance tradicional e do método racionalista cartesiano da grande narrativa do humanismo liberal, Brito revela a sua descrença na existência de uma única verdade.

A inversão paródica do sertão mítico dos primeiros pastores para o sertão permitiu observar que Brito questiona o mito do vaqueiro, o que possibilitou analisar a transparência realista e o entendimento de que o vaqueiro não tem sentido em si, mas que é uma construção da linguagem. A inversão do crime no sertão recria o crime de Caim com outras significações que remetem ao tempo que é circular como um novo recomeço. Também a paródia tem o poder de renovar. A paródia indica uma forma prática de ser diferente. Ensina a interromper o mecanismo de repetição de coisas velhas e conhecidas evitando-se divisões ou oposições e acolhendo o desigual.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final da análise crítica proposta, é hora de discorrer, brevemente, sobre a estratégia narrativa de *Galiléia*, especialmente aquela, como foi vista, que se refere ao processo de reescrita da Bíblia pela paródia. A fim de melhor observar o percurso cumprido por este viés crítico, é conveniente repassar o conteúdo de cada um dos capítulos do trabalho, ressaltando aqueles que se relaciona com os temas fundamentais da intertextualidade com a *Bíblia*.

Observou-se que *Galiléia* traça paralelo com o modelo bíblico, ao nível das personagens e do enredo, mas trata-se de um cotejo marcado pela ironia. Embora seja claro que a *Bíblia* é o texto parodiado, ele não é ridicularizado, é visto como um modelo do qual *Galiléia* se afasta. Os paralelismos com Abraão, Davi, Ismael bíblico indicaram a distancia crítica. Não se trata apenas de uma inversão na estrutura, trata-se também de uma mudança no alvo da paródia. Embora a *Bíblia* não seja escarnecida ou ridicularizada; ela se apresenta como um ideal ou, pelo menos, uma norma, da qual *Galiléia* se afasta. Não visa o desrespeito, embora assinale um intervalo irônico. As mesmas personagens são mencionadas e a mesma postura moral sugerida, mas as relações com elas são ironicamente diferentes. As citações ou fragmentos não se destinam a assinalar unicamente a semelhança. Não se trata de uma imitação com nostalgia de modelos passados, é uma recriação em novo contexto e do momento histórico contemporâneo. Como evidenciado, o patriarca Raimundo Caetano, a força masculina, tradicional é invertida na segunda metade da narrativa, à medida que as mulheres assumem o controle das suas atividades comerciais para seus próprios lucros. O rei Davi é recriado como o jovem homossexual prostituto, enquanto Ismael é o índio canibal que bate em mulheres. Conforme demonstrou a análise da paródia bíblica, o excêntrico ou o diferente forçam a união do ideológico e o estético. O múltiplo e o heterogêneo investem diretamente contra a ordem totalizante da narrativa humanista que unifica anulando as diferenças.

Há entre o plano do texto do passado e o do presente uma complexidade evidente pela nova consciência crítica do pós-modernismo. Isso fez perceber que, às vezes, quando se segue um padrão criam-se estereótipos que se acreditam serem para sempre impedindo de se entender e aceitar novas ideias. Com um paradigma como única forma de se fazer algo, então se rejeitam as alternativas. A análise crítica revelou que *Galiléia* cria caminhos contestando os sistemas unificadores do saber e da literatura. Sua narrativa obrigou a olhar para além do centro, para a periferia onde se escrevem as novas regras. A inversão do texto bíblico para o

sertão trouxe a tona temas que problematizam dogmas católicos como a crença no limbo, a catequese, o patriarcalismo, a história e a identidade, provocando um repensar acerca das verdades absolutas que pregam os sistemas reguladores de julgamento ocidentais. A narrativa atua o sentido de enfraquecer os conceitos ideológicos aceitos como universal na cultura: a noção humanista da identidade fixa e coerente; a eliminação do histórico, político e social da arte e a noção de originalidade e autoria.

A reunião do texto bíblico com o texto de *Galiléia* permitiu questionar, analisar e compreender a forma como se faz a própria cultura e a maneira como se atribui sentido a ela. O estudo demonstrou como a representação legitima certos tipos de conhecimentos e, portanto certos tipos de poder. A autoconsciência textual da narrativa provoca os leitores fazendo com que examinem os códigos culturais e padrões estabelecidos de pensamento. A paródia desperta a consciência impedindo a aceitação de pontos de vistas estreitos e dogmático de qualquer grupo ideológico.

Na literatura foi o esteticismo elitista o fulcro da paródia. O fato de acentuar o distante, a periferia, o heterogêneo, sugere um ataque ao discurso da arte elevada e sua separação dos fatos sociais da vida. *Galiléia* homenageia a mistura e parodia o ideal de pureza e idealização. A paródia mostrou o poder de renovar coisas velhas e comuns. Ela concede uma viabilidade até então insuspeitada em questões que são corriqueiras e despercebidas. A paródia em Brito repete com diferença ao acolher o fora do centro. A paródia indicou uma forma prática de ser diferente no mundo. Ensinou a interromper o mecanismo de repetição de coisas gastas e conhecidas evitando-se clichês, oposições para aproximar o que está distante.

Brito inova ao relacionar o sertão arcaico com o globalizado e fugir de estereótipo regional em sua narrativa. Apesar do seu caráter autorreferencial, *Galiléia* não é um romance desprovido de intriga, de acontecimento, de paixão e de suspense. Com uma linguagem enxuta e concisa, mas altamente envolvente, o romance proporciona uma experiência inesquecível de leitura. O fato de a obra ter um final aberto demonstra uma clara autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor na produção de sentido.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. *Revista de antropofagia*. v. 1, n. 1, maio de 1928.
- ANGLADA, Paulo R. B. *Introdução à hermenêutica reformada*. Ananindeua: Knox Publicações, 1997.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- AUERBACH, Erich. *Mimésis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. *Mitologia*. 11. ed. Rio de Janeiro: Difel. 1978.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4. Ed. São Paulo: Perspectiva S.A. 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa:Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In.: *Magia, técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- BÍBLIA Ave Maria. 85a. ed. Revista. São Paulo: Ave Maria, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: \_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-346.
- BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. Rio de Janeiro: Casacnaif: Rio de Janeiro, 2003.
- BRITO, Ronaldo Correia de. *Galiléia*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008a.
- BRITO, Ronaldo Correia. A Galiléia de Ronaldo de Brito. *Prosa & Verso*. O GLOBO. 01 de novembro de 2008b. Entrevista enviada por Leticia Lins, Recife.
- BRITO, Ronaldo Correia. Galiléia – Ruínas e Labirintos do Sertão. 16 de agosto de 2009. Entrevista à José Inácio Vieira de Melo. <http://jivmcavaleirodefogo.blogspot.com/2009/08/entrevista-ronaldo-correia-de-brito.html> Acesso em 23 de novembro 2009.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: leitura e senso comum*. Belo Horizonte: ED.

UFMG, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

COSTA LIMA, Luis. História e Literatura: Três Momentos de uma Relação. In: *Terra Ignota: a Construção de os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 213-237.

CORRÊA, Thiago As vísceras do Sertão mítico: um livro sobre o sertão. Março de 2009. [www.vacatussa.com/.../galileia-ronaldo-correia-de-brito/](http://www.vacatussa.com/.../galileia-ronaldo-correia-de-brito/). Acesso em 06 de março de 2010.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro, Editora 34, v. 5, 2004.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Edições 70, LDA. Lisboa: 2000.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimaraes, 1962.

FERRETTI, Sergio F. *Repensando o sincretismo*. São Paulo, EDUSP/FAPEMA, 1995.

FORSTER, Ricardo. *A ficção Marrana: uma antecipação das estéticas pós-modernas*. Tradução Lyslei Nascimento, Miriam Volpe. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2006.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. 236p.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos: Decadência do patriarcado e desenvolvimento urbano*. v.1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Thomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. p. 169 - 214. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardia*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2006.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o dialogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Ao Paulo, Perspectiva, 1974.

- LANDO, Vivien. Em *Galiléia*, autor usa Bíblia para contar história no sertão. Agosto 2008. In [www. Jornaldepoesia,jor.br/ronaldobrito.html](http://www.Jornaldepoesia.jor.br/ronaldobrito.html).. Acessado em 23 de agosto de 2009
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- LOMBARDI, Andrea. Onde está nosso irmão Abel? In.: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- LOPES, Chico. Blog Verdes Trigos. In [www.verdestrigos.org](http://www.verdestrigos.org) > Blog VerdesTrigos. Acessado em 10 de outubro de 2010.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- LUKÁCS, Gyorgy. *A teoria do romance: Um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. 34 Ed. São Paulo: Duas cidades, 2000.
- MAESTRI, Mário. História e romance histórico: fronteiras. *Novos Rumos*, v. 17, n. 36, p. 1-7, 2002.
- MALARD, Leticia. Ficção e História na Narrativa Contemporânea. In: *Literatura e Dissidência Política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. Dãolalalão´de Guimarães Rosa ou o Cântico dos Cânticos do sertão: um sino e seu badaladal. *Estudos Avançados*, v.22, n.64, 2008.
- NASCIMENTO, Lyslei. *Borges e outros Rabinos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove novena e o novo romance*. São Paulo: Huctec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória, 1987.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989. MoYSES, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo. Companhia das Letras. 1990.
- PERRONE-PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & Literatura: uma velha-nova história. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2006, [Em Línea], Puesto em línea El 28 janvier 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>. Acesso em: 02 de setembro de 2009.
- PINTO, Julio Pimentel. *Galiléia, de Ronaldo Correia de Brito*. Janeiro de 2009. In [http:paisagensdacritica.wordpress.com/.../](http://paisagensdacritica.wordpress.com/.../).\_Acessado em 06 de setembro de 2010.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. A menina morta, de Cornélio Penna: Um fantasma tropical? Minas Gerais. *Suplemento Literário*, v. 1321, p. 14-19, 2009.
- SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, César Fernández. (org). *América Latina e sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- STUART, Douglas; FEE, Gordon D. *Manual de exegese bíblica: Antigo e Novo Testamentos*. São Paulo: Vida Nova, 2008.

VICENTINI, Albertina. Regionalismo literário e sentidos do sertão. Goiânia. *Sociedade e Cultura*, v. 10, n. 2, p. 187-196, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.