

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

**DOMINAÇÃO E VIOLÊNCIA, ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO:**  
**UMA ANÁLISE DE *SARGENTO GETÚLIO*, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO**

Fábio Roberto Rodrigues Belo

Belo Horizonte  
Dezembro de 2007

Fábio Roberto Rodrigues Belo

**DOMINAÇÃO E VIOLÊNCIA, ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO:**

**UMA ANÁLISE DE *SARGENTO GETÚLIO*, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto

Belo Horizonte

Faculdade de Letras – UFMG

Dezembro de 2007

Tese de Doutorado intitulada *Dominação e violência, entre a história e a ficção: uma análise de Sargento Getúlio, de João Ubaldo Ribeiro*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit), da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e submetida à banca examinadora composta por:

---

Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto (FALE – UFMG)  
(Orientador)

---

Prof. Dr. José Américo de Miranda Barros (FALE – UFMG)  
(Titular)

---

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova (FALE – UFMG)  
(Titular)

---

Prof. Dr. Antonio Marcos Pereira (FALE – UFBA)  
(Titular)

---

Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC – MG)  
(Titular)

---

Profa. Dra. Maria Cecília Bruzzi Boechat (FALE – UFMG)  
(Suplente)

---

Prof. Dra. Melânia Silvia de Aguiar (PUC – MG)  
(Suplente)

Belo Horizonte, 22 de dezembro de 2007

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu pai, pelo apoio de sempre, pelo constante incentivo à conquista desse título.

À minha mãe, que, mesmo de tão longe (EUA), sabe se manter tão próxima e acolhedora. Sem esquecer, claro, os (incalculáveis) livros enviados...

À minha esposa, Markelly, que suportou minhas ausências e as tornou suportáveis para mim. Seu carinho permanente foi e é meu alento. Sua compreensão garantiu que eu continuasse.

Ao meu orientador, Sérgio, amável cicerone, ao longo de minha caminhada, pelas terras das Letras. Devo-lhe não apenas a aprendizagem da escrita “acadêmica”, ensinada desde o primeiro projeto de pesquisa na Graduação, mas também o respeito ao texto literário e à sua interpretação.

Ao meu amigo Antonio Marcos, pelas conversas, pelas leituras e pelas críticas, que ajudaram a construir meu texto. Pelos sonhos de baianidade compartilhados.

Ao meu amigo Lucas Gontijo, por ter me proporcionado esse encontro com a Sociologia e a FDMC, pelas boas conversas e pelos projetos idealizados.

À Faculdade de Direito Milton Campos, gostaria de agradecer pelo apoio institucional recebido, em especial, da Professora Lucia Massara e do Professor Carlos Rohrmann.

## RESUMO

Nessa tese, analisamos o romance *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro. A obra de Ubaldo permite ver que patrimonialismo patriarcal e burocracia não são tão separadas como, a princípio, era de se esperar. O contexto sócio-político da narrativa, a década de 50, no nordeste brasileiro, mostra como essas duas formas de dominação se relacionam. Além de analisarmos as características de cada uma delas, dedicamos o maior espaço para examinar Getúlio, fruto, em grande medida, dessa relação. Mostramos como sua consciência dependia de seu contexto. Ao mesmo tempo obediente a seu superior, Getúlio reproduzia a violência que sofria. Examinamos também o cangaço, pois esse importante evento social desempenha um papel importante no imaginário político de Getúlio.

Examinamos ainda como as relações amorosas presentes no romance são também relações políticas. A relação de Getúlio com os outros personagens da narrativa é construída de tal forma a deixar isso claro. Um outro aspecto importante é a tensão existente entre a ficção e a história no romance. Por um lado, o romance é claramente político e faz referências a eventos históricos tais como os partidos políticos da década de 50 e ao cangaço. Por outro, há uma forte presença do ficcional ao longo da narrativa, em forma de histórias, canções ou gestas populares. Finalmente, destacamos, no projeto estético de *Sargento Getúlio*, o que se pode chamar *dialética das formas*. Entendemos tal recurso como crítica às imagens idealizadas do humano: seja na forma da política, seja na forma do próprio sujeito. Contrapondo imagens tais como o chefe de Getúlio usando brilhantina no cabelo e os corpos despedaçados produzidos pela política por ele comandada, é possível perceber que as imagens ideais só existem à custa do recalçamento desses elementos heterogêneos, em especial, a violência.

Palavras-chave: Sociologia da dominação; violência; história; ficção.

**ABSTRACT**

In this thesis, we analyse the novel *Sargeant Getúlio*, by João Ubaldo Ribeiro. Ubaldo's work allows to grasp that patriarchal patrimonialism and bureaucracy are not as separated as expected. The narrative's social and political context – the 50's, in the Brazilian northeast – shows how these two forms of domination relate each other. Besides the analysis of each one, we have also dedicated most time in the exam of Getúlio, born from this relationship. We showed how his consciousness depended on his context. At the same time obedient to his superior, Getúlio reproduced the violence he has suffered. We have also explained how the *cangaço* perform an important role in Getúlio's political imaginary.

We have also examined how love relationships present in the novel are also political relationships. Getúlio's relationship with the others characters is constructed in a way that makes this feature clear. Another important aspect is the tension between fiction and history. In a way, the novel is clearly political and make references to historical events such as political parties of the 50's and to *cangaço*. In another way, there is a strong presence of the fictional through the narrative, in form of stories and songs. Finally, we detached in the novel's aesthetical project what we called the *dialectical of the forms*. We understand this procedure as a critic to the idealized images of the human – such as founded in some political events or incarnated in some people. Through the contrast of images as that one where Getúlio's boss using hair lotion and the shattered bodies produced by his politics, it is possible to realize that the ideal images exist only by the repression of these heterogeneous elements, specially, violence.

Keywords: Sociology of domination; violence; history; fiction.

## RESUMÉE

Dans cette thèse, nous analysons le roman *Sargent Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro. L'oeuvre de Ubaldo permet voir que patrimonialisme patriarcal et bureaucratie ne sont pas si séparées comme, *a priori*, nous pouvons en penser. Le contexte social-politique de la narrative, les années 50, dans le nord-est brésilien, montre comment ces deux formes de dominations s'articulent. En outre d'analyser les caractéristiques de chaque une d'eux, nous dédions un espace pour analyser Getúlio, fruit de cette relation. Nous montrons comment sa conscience dépendait de son contexte. Au même temps obéissant à son supérieur, Getúlio reproduisait la violence qu'il a subie. Nous avons examiné aussi le *cangaço*, puis cet important événement social joue un rôle important dans l'imaginaire politique de Getúlio.

Nous avons aussi examiné comment les relations amoureuses présentes dans le roman sont aussi relations politiques. La relation de Getúlio avec les autres personnages de la narrative est construite à fin de l'en faire claire. Un autre aspect important est la tension existante entre la fiction et la histoire dans le roman. Par un côté, le roman est clairement politique et fait références à événements historiques comme les partis politiques des années 50 et au *cangaço*. Par d'autre côté, il y a une forte présence de la fictionnel au cours de la narrative, comme les chansons populaires, par exemple. Finalement, nous détachons, dans le projet esthétique de *Sargent Getúlio*, ce que se peut dénommer *dialectique des formes*. Nous comprenons ce recours comme une critique à des images idéalisées de l'humain: soit dans la forme politique, soit dans la forme du sujet humain. En misent face-à-face des images comme celle du chef de Getúlio avec brillantine dans les cheveux et les corps en morceaux produits par la politique par lui commandé, c'est possible percevoir que les images idéales n'existent qu'au coût du refoulement de ces éléments hétérogènes, en spécial, la violence.

Mots clés: sociologie de la domination; violence; histoire; fiction.

## SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. <i>Sargento Getúlio</i> .....	10
2. Percurso.....	12
3. Entre a etnografia e a alegoria.....	15
4. Literatura e história.....	19
Capítulo 1 – Getúlio e o patrimonialismo patriarcal.....	26
1.1. A consciência do dominado.....	26
1.2. Getúlio: funcionário patrimonial.....	28
1.3. Alienação e individualismo.....	35
1.4. A consciência alienada e o romance.....	43
Capítulo 2 – Entre a Burocracia e a Anti-burocracia.....	39
2.1. O “Hudso”: heterotopia burocrática.....	39
2.2. Burocracia.....	47
2.3. A polícia.....	55
2.4. A cordialidade anti-burocrática.....	58
2.5. A literatura como heterotopia.....	63
Capítulo 3 – A Obediência como <i>Aretê</i> .....	78
3.1. A <i>aretê</i> do oprimido.....	78
3.2. Obediência: virtude e política.....	86
3.3. Pensar ou não pensar no sertão? .....	90
3.4. Responsabilidade.....	104
Capítulo 4 – Getúlio: o dragão Manjaléu.....	109
4.1. O cangaço em <i>mis-en-abîme</i> .....	109
4.2. A presença do cangaço.....	115
4.3. Getúlio e Lampião.....	123
4.4. Dragão Manjaléu e Vencecavalo.....	133



Capítulo 5 – A dominação masculina e as relações de Getúlio.....	137
5.1. As relações de poder.....	138
5.1.1. Com o Chefe.....	138
5.1.2. Com o prisioneiro.....	143
5.1.3. Com a mulher assassinada.....	148
5.2. As relações amorosas.....	159
5.2.1. Com Amaro.....	159
5.2.2. Com a irmã.....	166
5.2.3. Com Luzinete.....	168
Capítulo 6 – Ficção e história.....	174
6.1. O prazer do texto e a escritura da voz.....	174
6.2. O discurso sem verbo: a leitura e o texto.....	180
6.3. O efeito de real e a morte do autor.....	185
6.4. Ficção e história.....	190
Capítulo 7 – Corpos Despedaçados, Lama e Sangue.....	209
7.1. A dialética das formas.....	209
7.2. O poder soberano e a anatomia política.....	218
7.3. A decapitação.....	230
7.4. A cabeça de jia.....	238
7.5. O dedão.....	245
7.5.1. Excurso: o corpo-pasto.....	250
7.6. Os corpos despedaçados e o informe.....	251
Conclusão.....	259
Bibliografia.....	262

## INTRODUÇÃO

### 1. *Sargento Getúlio*

*Sargento Getúlio* é visto pelos críticos literários como o romance mais importante de João Ubaldo Ribeiro. O romance vem à luz em 1971, em plena ditadura militar. O contexto de seu nascimento torna convidativa a interpretação de tomá-lo como alegoria do regime ditatorial e sua violência. No entanto, é possível ver a obra de Ubaldo como tendo um caráter *caleidoscópico*. Basta “girá-lo” para ver nele novos desenhos se formando. Fazemos um breve resumo de sua narrativa para deixar mais clara essa imagem.

O romance conta a estória de Getúlio, um sargento da polícia militar de Sergipe, que recebe uma ordem para buscar um inimigo político de seu chefe no interior da Bahia. Seu chefe, Acrísio Antunes, político influente de Aracaju, precisa cancelar a ordem, pois há grande pressão política e o seqüestro do oponente não poderá prosseguir. Getúlio, no entanto, não obedece aos recados que lhe chegam e resolve levar sua missão até o fim. Quando chega bem próximo a Aracaju, ele é assassinado pelas forças policiais.

Depois desse breve resumo, podemos voltar à imagem do romance como um caleidoscópio. A primeira imagem que vemos é a de uma alegoria da ditadura militar sob a qual é escrito. É fácil ver semelhanças: a violência da polícia, a ausência do Estado Democrático de Direito. No entanto, lembremos que o contexto histórico da narrativa é a década de 50, na qual UDN e PSD disputavam o controle da política nacional. Tal fato nos obriga a girar o caleidoscópio e ver essa outra imagem se formar. Mais um giro, forçado pelo nome do personagem que dá título à obra, vemos ainda uma possível referência à ditadura de Getúlio Vargas, recém-terminada, mas ainda com

bastante força política na época. As imagens produzidas pelo romance-caleidoscópio são imagens sobretudo políticas, imagens da dominação política no Brasil.

Seu conteúdo político está de acordo com a caracterização que Alfredo Bosi faz da literatura feita nos anos do regime militar. Segundo ele, o melhor das obras desse período é contra-ideológica: por um lado, “arma o indivíduo em face ao Estado autoritário”; por outro, “dissipa as ilusões de onisciência e onipotência do eu burguês, pondo a nu os seus limites e opondo-lhe a realidade da diferença”<sup>1</sup>. O primeiro exemplo dessa narrativa dos anos 70 fornecido pelo crítico é justamente *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro.

É preciso, entretanto, ver outras imagens além das políticas produzidas pelo romance. Olhar não apenas as figuras formadas pelo caleidoscópio mas *como* elas são produzidas. Seguimos a advertência de Bosi:

Na rede de uma cultura plural como a que vivemos, é a qualidade estética do texto que ainda deve importar como primeiro critério de inclusão no vasto mundo da narrativa; só depois, e em um matizado segundo plano, é que interessam o assunto ou a visibilidade de seus referentes. (...) O que conta e deve sobreviver na memória seletiva da história literária é o *pathos* feito imagem e macerado pela consciência crítica.<sup>2</sup>

O *pathos* de Getúlio entra para a história da literatura brasileira não apenas porque nos permite visualizar criticamente as relações de poder no Brasil. Ela ganha sua força, fundamentalmente, pela forma na qual é narrada. O projeto estético do romance conta com um potente trabalho com as imagens e com a linguagem. Ubaldo utiliza-se das vias abertas por Guimarães Rosa e Clarice Lispector. A *oralidade da escrita*, o monólogo que abre para a *diferença*, as imagens inusitadas, o neologismo: eis aí algumas das ferramentas utilizadas pelo escritor.

---

<sup>1</sup> Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32.ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 436.

<sup>2</sup> Bosi, 1994: 438.

Vimos o romance de Ubaldo, então, por essas duas perspectivas: uma ideológica e outra estética. É a partir delas que propomos nossa análise, cujo percurso apresentamos, em resumo, a seguir.

## 2. Percurso

A análise que pretendemos fazer de *Sargento Getúlio*<sup>1</sup>, de João Ubaldo Ribeiro, será dividida em duas partes: a primeira, composta pelos capítulos 1 a 5 e a segunda, formada pelos capítulos 7 e 8. Na primeira parte, vamos nos ater à análise sociológica do texto, tentando explicitar seu projeto ideológico. Na segunda, faremos uma análise mais voltada à construção narrativa do texto, isto é, seus aspectos estéticos. Evidentemente, esta separação é meramente didática, pois sabemos ser impossível separar os aspectos ideológicos e estéticos de uma obra de arte.

No capítulo 1, “Getúlio e o patrimonialismo patriarcal”, tentaremos determinar o contexto histórico-social de Getúlio e os efeitos de sua situação histórica sobre sua consciência. Percebemos que a estrutura patrimonial-patriarcal de dominação é de fundamental importância para compreendermos não apenas a ação do personagem, mas também sua identidade.

No capítulo 2, “Entre a burocracia e anti-burocracia”, veremos como o romance trabalha com as relações entre o patrimonialismo e a burocracia, uma segunda forma de dominação presente no contexto de Getúlio. Tentamos, neste momento, defender a idéia de que o romance de Ubaldo é inovador no tratamento que dá às relações entre as formas de dominação passadas e as que tentam se instalar no universo político do nordeste brasileiro. De maneira geral, na literatura brasileira, o conflito entre o

---

<sup>1</sup> Ribeiro, João Ubaldo. *Sargento Getúlio*. 20ª. Imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971. Todas as citações do romance, ao longo dessa tese, serão marcadas pela sigla SG, seguidas pelo número da página referente a essa edição.

patrimonialismo e a burocracia é tratado como oposição sistemática. Na nossa interpretação, *Sargento Getúlio* permite ver que os dois sistemas de dominação se articulam de tal forma a aproveitar as estruturas um do outro para manter os sistemas de exploração anteriormente dados.

A exploração e a dominação, na união destas duas formas de dominação aparentemente antagônicas, trazem efeitos diversos. No capítulo 3, “A Banalidade do Mal no Sertão”, tentaremos mostrar aquele que diz respeito ao pensamento do sujeito que vive sob tal regime de dominação, qual seja a sua impossibilidade ou, pelo menos, sua radical dificuldade em se articular como diálogo interno, como instrumento para compreender sua própria ação no mundo. A obediência exigida em tal estrutura de poder é semelhante a um tipo de *aretê*, uma virtude, cujo traço fundamental é a dificuldade de pensar. O pensar é entendido aqui a partir da contribuição de Hannah Arendt: trata-se da capacidade de diálogo consigo mesmo que pode impedir o mal de se tornar banal, isto é, resultado não de uma vontade sádica, mas de processos estruturados de poder.

Um outro efeito da dominação à qual Getúlio se submete e reproduz é a saída que ele forja para resistir à sua morte iminente: transforma-se imaginariamente em Dragão Manjaléu, inspirado em seus heróis do cangaço. Este é o tema do capítulo 4, o último da primeira parte da tese, “O Dragão Manjaléu”. O cangaço é um elemento fundamental para a compreensão do romance. Tanto no que tange à construção do personagem, quanto no que significa do ponto de vista histórico no nordeste. Além de interpretar o que significa esta metamorfose final do sargento, faremos um apanhado sociológico da significação histórica do cangaço. Assim como a estrutura do poder misturava patrimonialismo e burocracia, o cangaço faz misturar poder público e poder

privado. Além de mostrar o caráter híbrido do poder, o cangaço explicita uma das forças motrizes do *ethos* de Getúlio: a dominação masculina.

Tomando a dominação masculina como linha de Ariadne, concluímos a primeira parte da tese, no capítulo 5, “A Dominação Masculina e as Relações de Getúlio”. Tentaremos mostrar como foram construídas as diversas relações do personagem-narrador procurando fazer um recorte a partir dos valores dados pela dominação masculina. Veremos que é possível distinguir, didaticamente, dois conjuntos de relações: as de poder e as amorosas. Elas, obviamente, se misturam a todo instante, mas assim distinguidas permitem visualizar como as relações supostamente individuais são atravessadas pelos valores dominantes da cultura. Trata-se de um capítulo no limite das análises estéticas e ideológicas que pretendemos fazer ao longo da tese. Desejamos mostrar como as relações entre os personagens foram construídas, mas mantivemos o interesse de mostrar o traço ideológico que precipitou essas construções.

Com o capítulo 6, “Ficção e História”, começamos a segunda parte da tese. Nesse capítulo, analisamos como são tematizadas, na própria estrutura narrativa do romance, as relações entre ficção e história. A partir da teoria de Roland Barthes, quisemos mostrar como o “efeito de real” supostamente presente no romance – seu forte conteúdo político e histórico – pode ser contraposto *radicalmente* à problematização entre a história e a ficção eliciada pelo romance. Se, por um lado, a interpretação sociológica do romance é corroborada pelos elementos que produzem seu efeito de real, por outro, há, na estrutura narrativa de *Sargento Getúlio*, uma tensão entre história e ficção que nos obriga a matizar a leitura “realista” do romance. Levantamos, então, a hipótese de que o romance propicia uma forte crítica à idéia clássica de representação, dando primazia ao imaginário e ao ficcional.

Terminamos a tese com o capítulo 7, “Corpos Despedaçados, Lama e Sangue”, no qual comparamos o método estético empregado por Ubaldo na construção de *Sargento Getúlio* e o empregado por Georges Bataille, em especial nos trabalhos realizados para a revista *Documents*. Tal comparação visa continuar a hipótese levantada no capítulo anterior. Bataille também fará críticas importantes ao mito da “imagem e semelhança” muito próximas às que pensamos ter encontrado no romance.

Exposto nosso percurso, gostaríamos de apontar a seguir alguns dos pressupostos metodológicos que nortearam a escrita dessa tese.

### 3. Entre a etnografia e a alegoria

Para Roberto DaMatta, textos literários podem ser lidos como peças etnográficas, ou seja, como descrições de sociedades. Para o antropólogo, a literatura pode ser vista como as narrativas míticas dos povos antigos. O mito é a forma através da qual a sociedade fala de si mesma. O mito e a literatura, neste sentido, não são apenas *parte* da sociedade, mas “a própria sociedade representada por meio de certo código”<sup>1</sup>.

Há, evidentemente, diferenças entre o relato etnográfico clássico – de um Malinowski ou de um Mauss – e a obra literária. O primeiro deseja ser uma descrição científica de um povo, evitando muitas vezes o anedótico para privilegiar a estrutura e os padrões comportamentais dessa comunidade. Já a literatura descreve sistemas de ações individuais. O coletivo é o objeto da etnografia; na literatura o coletivo aparece geralmente como cenário.

Alguns textos de Roberto DaMatta são exemplares para o diálogo que pretendemos empreender nesta tese entre a literatura e a sociologia. O sociólogo lê

---

<sup>1</sup> DaMatta, Roberto. A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia. In. \_\_\_\_\_. *Conta de mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, pp. 35-58, p. 49.

vários textos da literatura brasileira a fim de descrever e tentar deduzir categorias e normas sociais que operam no mundo brasileiro.<sup>1</sup> Para ele, é como se o texto literário fizesse falar a sociedade. Ele explica:

Neste sentido profundo, a literatura não era, conforme já disse, simplesmente uma outra fotografia do sistema, mas uma *expressão*, um meio privilegiado pelo qual a sociedade podia se manifestar. A narrativa, então, poderia ser tomada como a própria sociedade, percebida (lida, entendida, falada, classificada) por meio de um certo código.<sup>2</sup>

É importante insistir na ressalva do autor: a literatura é mais do que mera fotografia da sociedade: é sua voz. Uma obra literária não é apenas uma imagem de certo aspecto social, é também *a maneira pela qual aspectos sociais se revelam*. A obra literária é uma expressão da sociedade. Por mais que o romance da década de 70, como vimos na seção anterior, estivesse interessado em denunciar as mazelas da ditadura militar, ele deixaria de ser romance se apenas “fotografasse” esta realidade. Há, como mostra de forma soberba *Sargento Getúlio*, trabalho com a linguagem, trabalho literário, *poiesis* que vai além da *mimesis*. Neste sentido, vale lembrar o que diz José Macedo:

Da vida não se extrai nenhum catalisador que congregue as várias substâncias heterogêneas da realidade e lhes infunda a coesão do significado; só a forma, com os próprios fragmentos desconexos do mundo, compõe um todo perfeito e acabado que rompe com as estruturas vitais por recriá-las em chave significativa no horizonte da obra, sem no entanto lhes acrescentar mais do que nelas já existe. À primeira vista, trata-se de um caminho de mão dupla: de um lado, o princípio formal resgata os fatos da realidade e os ergue à consciência ao lhes incorporar a respiração, ao reproduzir-lhes a cadência *na forma* de estrutura literária; de outro, a realidade resgatada agradece o desafogo propiciado pela forma e, redimida, areja-se com o sentido

<sup>1</sup> Cf. a interessante leitura que o antropólogo faz de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Jorge Amado: DaMatta, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, pp. 97-132.

<sup>2</sup> DaMatta, 1993: 49.



tornado presente. A forma sem realidade é vazia, a realidade sem forma é cega; uma e outra lucram com a simbiose.<sup>1</sup>

Ou seja, o romance (a forma) organiza e dá a ver uma parte do mundo. Faz falar algo do mundo de uma certa forma. Obviamente, não é toda a realidade que é dita, da mesma maneira que esta parte da realidade que diz não diz de qualquer forma. O que é dito no romance? Como é dito? Quem diz? Para quê?

Se DaMatta acredita que a literatura é a voz da sociedade, Lucien Goldmann vai mais longe. Para o crítico francês, há uma relação *estrutural* entre o romance e a consciência social. O autor elabora sua tese a partir da aproximação das idéias de Georg Lukács e René Girard. Ele diz que as análises de ambos coincidem em descrever o romance como sendo a “história de uma busca degradada (...) de valores autênticos, por um herói problemático, num mundo degradado”<sup>2</sup>.

Para que esta tese fique clara, acompanhemos, em resumo, os passos de Goldmann. Primeiro, o autor lembra a diferença expressa por Marx entre o valor de uso e o valor de troca das coisas. O valor de uso é o valor de uma coisa dado pelo trabalho humano e pela necessidade que ela supre. Já o valor de troca é o que caracteriza a produção do objeto para o mercado, é a base para o que Marx vai chamar o *fetichismo da mercadoria*, isto é, o fato de a mercadoria ser tomada apenas pelo que ela vale nas trocas e não mais pelo que ela significa enquanto fruto do trabalho humano e de relações sociais complexas. No mundo moderno, a primazia é do valor de troca, o que gera um mundo degradado, de relações humanas degradadas e coisificadas.

O segundo passo é mostrar a *homologia* entre esta estrutura social degradada e a estrutura do romance. Goldmann adverte que “a obra literária não é o simples reflexo

---

<sup>1</sup> Macedo, José Marcos Mariani de. Posfácio. In. Lukács, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2000, pp.163-224, p. 189.

<sup>2</sup> Goldmann, Lucien. *A sociologia do romance*. 2.ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 10.

de uma consciência coletiva real e dada, mas a concretização, num nível de coerência muito elevado, das tendências próprias de tal ou tal grupo (...)”<sup>1</sup>. Ele ainda lembra que o romance pode exprimir-se de forma muito diferente do conteúdo real da consciência coletiva. Não se trata de cópia, mas de *homologia*. E mais: o romance pode exprimir uma busca de valores que nenhum grupo social defende, indo além da simples expressão de tal ou tal grupo particular.

A estória de Getúlio é homóloga à história do homem contemporâneo. Ela pode ser lida como uma *alegoria* da condição humana sob certas condições políticas. Em outras palavras, na medida em que a alegoria é a “representação concreta de uma idéia abstrata”, e a “exposição de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa”<sup>2</sup>, o romance, do ponto de vista alegórico, é a representação, através de uma estória individual, de uma história abstrata no sentido de que não pertence a nenhum sujeito em particular, mas a um conjunto de indivíduos.

Frederic Jameson faz uma ressalva importante quanto à posição teórica de Goldmann. Jameson diz que é acertada a tentativa de Goldmann fazer relacionar historicamente as situações de classe, as visões de mundo e as formas artísticas. O problema é que a idéia de “estrutura” e “homologia” dão a impressão de que esta relação entre estes três elementos é mecânica demais e parece desrespeitar a relativa autonomia entre os três níveis estruturais. Jameson nos convida a pensar nesta relação triádica de forma mais dinâmica, em termos de produção, deslocamentos, repressões, etc.<sup>3</sup>. A partir desta crítica, ressaltamos a importância de aproximar a literatura da etnografia e da *alegoria* que tornam mais visível a autonomia da obra literária, ao

---

<sup>1</sup> Goldman, 1976: 18.

<sup>2</sup> Kothe, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986, p. 90.

<sup>3</sup> Cf. Jameson, Frederic. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University, 1981, p. 43-4. (Todas as traduções dos textos citados na tese, salvo quando indicado nas referências bibliográficas, são minhas).

mesmo tempo em que consegue explicitar algumas das complexas relações entre a literatura e o mundo social.

A literatura pode ser vista, então, entre a etnografia e a alegoria, sem ser reduzida a nenhuma das duas. É uma voz da sociedade que será capturada a partir de um aspecto e de uma perspectiva, e é também uma alegoria, na medida em que esta voz deve ser trabalhada esteticamente de tal forma a fazer referência não apenas ao que é tratado no texto, mas dizer da condição do ser humano, de maneira geral, num determinado espaço social.

#### 4. Literatura e história

Se a literatura é uma alegoria de algum aspecto social cabe questionar qual o sentido desta palavra. Por que fazer falar o sujeito alienado, por exemplo? As observações de Fábio Lucas nos respondem:

O ficcionista social, do nosso ponto de vista, será aquele capaz de representar nos seus tipos e heróis a perdida unidade do homem, isto é, fixa aquele ser a quem roubaram horizontes, mas que aspira a ser íntegro numa sociedade que o mutila. Ao desvendar mecanismos ocultos, a personagem pode tanto estar encontrando a gênese de sua mutilação e denunciando-a, quanto se agregando a todos em igual situação para a superação do sistema que os coisifica e esmaga. Trata-se de instaurar uma consciência crítica.<sup>1</sup>

Como se verá ao longo desta tese, não concordamos com a existência de uma “unidade perdida do homem”, mas estamos de acordo com a idéia de que o sujeito se sente mutilado – literalmente, como é o caso do universo de *Sargento Getúlio* – na sua relação com a sociedade. Concordamos ainda que a literatura pode contribuir para revelar os mecanismos que promovem a alienação e a coisificação do sujeito. Ela,

---

<sup>1</sup> Lucas, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. 2.ed. São Paulo: Quíron, 1976, p. 51.

evidentemente, não serve *apenas* para isto. Ela *pode* fazer isto e o faz a partir de um projeto estético.

Para Fábio Lucas, “o caráter social da ficção brasileira somente aparecerá quando as personagens e as situações criadas possam constituir expressão viva de relações entre grupos sociais”<sup>1</sup>. O crítico continua: “os melhores romances de caráter social são justamente aqueles que primam pela negação do sistema que nega o homem, que o tritura na sua máquina de produção, que o mutila, que reduz os seus horizontes, que o transforma em coisa”<sup>2</sup>.

A maior parte dos romances de João Ubaldo Ribeiro, em especial os primeiros, tem, claramente, este “caráter social” definido por Lucas. Romances que versam sobre as relações conflitivas entre grupos sociais, as relações políticas, a relação agonística do indivíduo com o social<sup>3</sup>. Não é o caso de dizer, entretanto, que seus romances “negam o sistema que negam o homem”, mas faz com que este sistema se explicita, mostra suas engrenagens em pleno funcionamento.

Ainda para Fábio Lucas, o escritor pode ser um crítico social na medida em que propõe uma luta contra as expectativas da sociedade acomodada à dominação sofrida. O escritor irá “conceber e comunicar uma realidade nova; instaurar um sistema de relações lingüísticas e inventar um mundo de tensões específicas”<sup>4</sup>. Obviamente, há muitas formas de se propor esta luta. Ela não precisa ser panfletária, pode ser muito mais sutil, na medida em que se liga a projetos estéticos alinhados à crítica social que se pretende fazer. Aqui entra o trabalho com a linguagem:

---

<sup>1</sup> Lucas, 1976: 52.

<sup>2</sup> Lucas, 1976: 54.

<sup>3</sup> Cf. Frazão, Maria do Carmo Souza. *A lei do mais forte no feudo rural dos coronéis*. Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 1989. (Dissertação de mestrado). A dissertação da autora defende claramente uma leitura da obra de Ubaldo como explicitação deste conflito entre o alienado e o sistema de poder.

<sup>4</sup> Lucas, 1976: 105.

Na situação atual do Brasil [década de 70], alguns escritores começam a conceber a língua não mais como um instrumento para representar uma realidade objetiva, cujo conteúdo se pretende apresentar e criar, não mais como um elo transparente entre a subjetividade e objetividade; a linguagem literária começa a aparecer, ela também, como objeto portador de realidade própria. A revolução artística, portanto, não se limita apenas à mudança de ponto de vista em relação à sociedade, ao indivíduo, à natureza e às situações dramáticas da vida, mas também e necessariamente em relação à realidade que se cria com a expressão literária.<sup>1</sup>

Uma possível crítica a se fazer contra esta interpretação da literatura é a esboçado por Silviano Santiago, no artigo “Vale quanto pesa” (1978). Santiago lembra a discrepância entre o número de livros publicados e lidos no Brasil e o tamanho de sua população. A ainda gritante diferença permite questionar a eficácia da literatura como uma arma de mudança social ou de resistência. De fato, é inegável que o alcance da literatura é pequeno, mas é também irrecusável que existem efeitos sociais produzidos pelas obras literárias, mesmo que num pequeno número de pessoas.

Uma outra crítica à literatura social pode ser formulada a partir de um de seus aspectos qualitativo-formais:

(...) o discurso ficcional, antes de refletir sobre os problemas do país, da nação ou da região em perspectivas diferentes e complementares, em visões até mesmo antagônicas, antes de refletir sobre as aspirações multifacetadas e contraditórias da população em geral, **o discurso ficcional é a réplica (no duplo sentido: cópia e contestação) do discurso de uma classe social dominante**, que quer se enxergar melhor nos seus acertos e desacertos, que quer se conhecer a si mesma melhor, saber por onde anda e por onde anda o país que governa ou governava, que se quer consciente das suas ordens e desordens, ou ainda da sua perda gradual e crescente de prestígio e poder face a novos grupos ou a transformações modernizadoras na sociedade.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Lucas, 1976: 105.

<sup>2</sup> Santiago, Silviano. Vale quanto pesa. In. \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982b, pp. 25-40, p. 28. (Negrito nosso).

A esta crítica poderíamos responder com uma questão: não seria possível criticar exatamente este discurso da classe dominante, dando espaço, por exemplo, para *discursos outros*, recalcados, marginalizados?

A linguagem empregada em *Sargento Getúlio* também é um aspecto que pode nos levar à impressão de realidade, já que o *fluxo de consciência* em tudo parece “retratar” como um sertanejo nordestino “realmente” falaria. Os “erros” gramaticais, a oralidade, os regionalismos: tudo isto aumenta a sensação de que estarmos diante de uma descrição especular da realidade. Mérito do autor que conseguiu este efeito de real, para usar a noção de Barthes<sup>1</sup>, através de um árduo trabalho com a linguagem. Neste sentido, a linguagem de Getúlio expressa bem a possível dialética da réplica colocada por Santiago: é cópia e é contestação. Para vê-la como contestação, basta lembrar o que nos diz Jameson:

Agora o texto individual será refocado como uma *parole*, ou dito individual, de um sistema mais vasto, ou *langue*, do discurso de classe. O texto individual retém sua estrutura formal como um ato simbólico: ainda que o valor e o caráter de tal ação simbólica sejam agora significativamente modificados e alargados. Nesta re-escrita, o dito individual ou texto é tomado como um movimento simbólico numa confrontação essencialmente polêmica e estratégica entre as classes, e para descrevê-lo nestes termos (ou para revelá-lo desta forma) demanda-se toda uma série de diferentes instrumentos.<sup>2</sup>

É preciso estar atentos, portanto, a esta dialética – talvez sem uma síntese possível – entre a palavra e a língua, entre o individual e o social. O que é importante é mostrar as possíveis relações entre estes elementos de tal forma a minar a ilusão ou aparência de isolamento ou autonomia tanto do texto literário, quanto do sujeito. Para fazê-lo é preciso ainda ter cuidado, segundo Silviano Santiago, quanto ao risco de o escritor se colocar como porta-voz deste outro marginalizado. O crítico lembra que o

<sup>1</sup> Barthes, Roland. *O rumor da língua*. 2.ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

<sup>2</sup> Jameson, 1981: 85.

romancista, em lugar de deixar falar, possibilitar a fala do Outro, pode se tornar tão autoritário quanto o poder que critica, e põe-se a “falar de”, de acordo com os seus próprios valores:

A questão das minorias passa tanto por uma necessária descentralização do poder quanto por uma contundente descentralização da fala do saber. O intelectual, tal qual se encontra nos melhores romances e memórias recentes, é aquele que, depois de saber o que sabe, deve saber o que o seu saber recalca. A escrita é muitas vezes a ocasião para se articular uma lacuna no saber com o próprio saber, é a atenção dada à palavra do Outro.<sup>1</sup>

Numa leitura sociológica do romance, então, trata-se não apenas de saber o que o saber recalca mas, também e ao mesmo tempo, voltando a atenção para o outro reificado e alienado, explicitar os mecanismos e efeitos deste recalçamento.

Há, porém, uma outra crítica que Silviano Santiago faz à metodologia de leitura sociológica do romance, que empregaremos na primeira parte de nossa tese. No artigo “Para além da história social” (1987), o autor explica qual o objetivo de tal metodologia:

(...) estudar as relações entre o texto artístico e o processo social que lhe dá origem, com o intuito de tornar inteligível este pela análise formal daquele. A estruturação formal do texto (depreendida da sua análise) pode e chega a evidenciar a organização social, ao descobrir que a sucessão dos acontecimentos fictícios obedece a um princípio de composição que aclara o processo do desenvolvimento propriamente histórico da sociedade.<sup>2</sup>

Para Santiago, esta proposta metodológica define a obra de arte como sendo *realista*. O crítico não deseja questionar a validade da leitura realista, mas apenas

<sup>1</sup> Santiago, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In. \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002b, pp. 28-43, p. 42.

<sup>2</sup> Santiago, Silviano. Para além da história social. In. \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002a, pp. 251-271, p.251.

mostrar como ela “*restringe* o raio da eficácia estética que se encontra na escrita (...) autoritária do melhor texto literário moderno, seja ele em prosa ou em verso”<sup>1</sup>. A eficácia estética da obra de arte para além da época na qual foi produzida mostraria, segundo Santiago, que ela possui algo de universal, para além, portanto, de suas origens sociais. Este ponto parece fundamental na argumentação do autor:

Se a leitura realista circunscreve questões de relevo para a leitura do texto nas suas relações com a história e a sociedade, deixa no entanto de compreender o que nele o torna transistórico e, por isso mesmo, crítico e prazeroso. Isto é, o que do texto é capaz de substantivamente proporcionar saber e prazer aos leitores de outras partes do mundo e de outras épocas da história. Produto de uma história e de uma sociedade, o texto artístico paradoxalmente escapa aos limites da história e da sociedade que o organizam, independente mesmo dos sucessivos leitores que o reorganizam racionalmente, para afirmar-se universal.<sup>2</sup>

Santiago conclui seu artigo tentando mostrar o que é este “universal” ou “transistórico”, baseando-se na teoria do formalista tcheco Jan Mukarovsky. A argumentação do autor não nos pareceu convincente. Ele deixa em aberto algumas questões por ele mesmo formuladas: por que só uma minoria dos trabalhos artísticos sobrevive ao seu tempo? Quais são as condições que o trabalho deve preencher para que se consiga atingir o que é universal no homem? Ele ainda não define claramente o que é este “universal”, apenas o faz de forma circular: universal é aquilo que resiste às mudanças de lugar e de tempo. Ora, quais são os exemplos? Como isto acontece? Não haveria uma série de dispositivos sociais que vão desde a educação e a religião até a política e a economia produzindo a crença nestes “universais”? A começar pelo próprio conceito de “obra de arte”: é evidente que ele não tem o mesmo significado nas diferentes culturas humanas. Quanto mais as próprias obras.

---

<sup>1</sup> Santiago, 2002a: 260.

<sup>2</sup> Santiago, 2002a: 261.



Concordamos com Silvano Santiago quanto à ressalva de que a metodologia da sociologia da literatura pode restringir a interpretação da obra em questão, mas propor a existência de um universal para recusar a história social da literatura não nos parece um argumento válido. Além disso, *qualquer* metodologia é restritiva, pois é exatamente isto o que caracteriza a escolha do método. Mesmo esta metodologia “universalista” restringiria a interpretação da obra de arte àquelas que passassem pelo crivo duvidoso do transistórico. Não concordamos com o crítico, entretanto, na associação que faz entre o suposto elemento transistórico e o que faz o texto “crítico e prazeroso” a leitores de “outras partes do mundo”. O texto é crítico e prazeroso justamente porque consegue falar, valendo-se de recursos estéticos específicos, de certos aspectos sociais e humanos compartilhados *historica e contingencialmente*.

Criticamos a suposição de um transistórico na obra literária porque acreditamos que uma das tarefas da crítica é justamente mostrar, a partir de ferramentas teóricas historicamente construídas, como o texto se relaciona com os vários momentos históricos nos quais é lido e interpretado.

São essas as observações metodológicas iniciais que guiarão a leitura que faremos de *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro.

## CAPÍTULO 1

### GETÚLIO E O PATRIMONIALISMO PATRIARCAL

#### 1.1. A consciência do dominado

No prefácio ao seu romance *The Princess Casamassima*, Henry James lembra que há vários tipos de consciência: “a abafada (*muffled*), a débil, a apenas suficiente, a meramente inteligente (...); e a aguda, a intensa, a completa, numa palavra – o poder de ser elegantemente consciente e ricamente responsável.”<sup>1</sup>. Ser consciente (*aware*) é, para James, dar sentido ao que acontece consigo mesmo. Segundo James, Hamlet e Lear são exemplos de personagens com rica consciência.

O problema da consciência do personagem não é um problema simples na composição da obra literária. James lembra que a vida pode ser vista como um grande imbróglio. O trabalho do escritor seria, então, colocar inteligência na confusão da vida: “Parece provável que se nunca fossemos desorientados (*bewildered*) nunca haveria uma estória sobre nós para contar (...).”<sup>2</sup>.

Quanto de inteligência em cada “vaso de consciência”? Esta é uma questão importante para o romancista, pois a quantidade de inteligência determina também a quantidade e a *qualidade* da confusão, numa relação inversamente proporcional. Quanto aos personagens de pouca inteligência ou reação moral muito débil James diz:

(...) estou longe de inferir que as formas e graus de reação moral menores, vulgares, e menos frutíferas (...) não produziram vívidos resultados. Eles têm (...) aquele apelo dos ignorantes (*witless*) que é freqüentemente muito penetrante. Na verdade, penso, nenhuma “estória” é possível sem os seus tolos (...). Confesso que nunca vi o

<sup>1</sup> James, Henry. Preface to “The Princess Casamassima”. In. \_\_\_\_\_. *The art of the novel*. Charles Scribner’s Sons: New York, 1962, p. 62.

<sup>2</sup> James, 1962: 63.

interesse *conducente* (*leading*) de nenhum acaso humano senão numa consciência (na parte da criatura movida e movente) sujeita à fina intensificação e a grande alargamento. É como se espelhados nesta consciência que os tolos ignorantes, os tolos impetuosos, os tolos fatais executam seus papéis para nós – eles têm muito pouco para nos mostrar neles mesmos.<sup>1</sup>

Getúlio parece ser um destes personagens de consciência estreita, levando-se em conta a definição de James: o sentido que ele dá ao imbróglio da sua vida não consegue ser muito amplo ou complexo. O “apelo” de Getúlio certamente provém de sua ignorância, dos vários dispositivos políticos que moldaram sua consciência desta forma estreita. Mas, seria o caso de concordarmos com James quanto ao fato de personagens como Getúlio, um tolo fatal, talvez, ter pouco a mostrar nele mesmo? Não negamos que seu valor sobressai na medida em que é comparado a outros valores humanos, mas não podemos recusar a *positividade* de sua existência. Se o fizéssemos, seríamos uma espécie de etnocêntricos que não raro julga o diferente a partir do que ele *não* possui e *não* é.

O que poderia ser este “interesse *conducente* do acaso humano” sobre o qual nos fala James? Não poderiam ser a obediência e a mera sobrevivência, no caso de Getúlio? E para *estes* interesses seria necessária *qual* consciência? Não aquela sujeita a um alargamento e a uma fina intensificação, mas a um severo estreitamento e a uma brutal intensificação. Daí nossa hipótese de que na construção deste personagem, Ubaldo teve especial cuidado em manter consciência do sargento o mais estreita possível. Um dos métodos que ele utiliza para fazer isto é a descrição do sistema de dominação sob o qual vive Getúlio.

*Sargento Getúlio* pode ser lido como um percurso de tomada de consciência. Mas, que esteja claro: a tomada de consciência de um sujeito severamente limitado quanto à compreensão do mundo ao seu redor, é, para usar as palavras de Lukács, como

---

<sup>1</sup> James, 1962: 67.

“uma breve existência de chama no fogo em que ardem os restos mortos de uma vida em ruínas”<sup>1</sup>. Uma passagem que mostra o que o estamos propondo é a seguinte:

Tem Cristiano Machado e o Brigadeiro e Getúlio Vargas. O Governador. Não, tem as amizades. Não sei como é que isso está disposto. Tinha vontade de saber um pouco, possa ser que Amaro sabe, mas não vou perguntar a ele, porque não quero dar parte de ignorante. Campe-se, se eu for pensar, não vou entender mesmo, de maneiras que o mundo é assim: é o chefe e sou eu. Quer dizer, existe outras pessoas, mas não são pessoas para mim, porque estão fora. Não sei. Hum. Quer dizer, eu estou aqui. Sou eu. Para eu ser eu direito, tem que ser com o chefe, porque senão eu era outra coisa, mas eu sou eu e não posso ser outra coisa. Estou ficando velho, devo ter mais de trinta. Devo ter mais de quarenta, possa ser, e reparei uns cabelos brancos na barba já tem muito tempo. Não posso ser outra coisa, quer dizer que eu tenho de fazer as coisas que eu faço direito, porque senão como é que vai ser? O que é que eu vou ser? (SG, p. 94).

Trecho muito importante que mostra ao mesmo tempo a dependência de Getúlio para com seu Chefe e sua consciência limitada ao mais próximo de si, sem alcance das distâncias políticas e sociais. Para compreendermos melhor este tipo de consciência temos que entender o funcionamento do modo de dominação que a produz. É o que faremos a seguir.

## 1.2. Getúlio: funcionário patrimonial

*Sargento Getúlio* pode ser lido como uma alegoria das relações de poder no Brasil, mais especificamente no Nordeste brasileiro. Para compreender estas relações, tomaremos a teoria sociológica de Max Weber.

Um primeiro ponto importante a se lembrar é a distinção que Weber estabelece entre poder e dominação. Para o autor, poder significa “toda probabilidade de impor a

---

<sup>1</sup> Lukács, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2000, p. 39.

própria vontade numa relação social, mesmo contra resistências, seja qual for o fundamento dessa probabilidade”<sup>1</sup>. Já a dominação é assim definida:

(...) uma situação de fato, em que uma vontade manifesta (“mandado”) do “dominador” ou dos “dominadores” quer influenciar as ações de outras pessoas (do “dominado” ou dos “dominados”), e de fato as influencia de tal modo que estas ações, num grau socialmente relevante, se realizam como se os dominados tivessem feito do próprio conteúdo do mandato a máxima de suas ações (“obediência”).<sup>2</sup>

Usando a terminologia de Weber, então, podemos dizer que Acrísio Antunes exerce dominação sobre Getúlio, pois este faz o que aquele deseja como se a vontade daquele fosse a sua própria. Já a relação entre Getúlio e o prisioneiro é uma relação de poder, pois está presente a coação física para que haja obediência.

Weber destaca que há várias formas de se obter dominação. Ele distingue “tipos ideais”, dentre os quais destacam-se: a dominação burocrática, a tradicional e a carismática. São de nosso interesse apenas as duas primeiras, pois pensamos que o romance de Ubaldo versa justamente sobre a passagem da dominação tradicional para a dominação burocrática, talvez, patrimonial-burocrática, como explicaremos a seguir.

O tipo de dominação tradicional se subdivide em alguns outros tipos, dentre os quais destacamos o patriarcal e o patrimonial. Encontramos traços destes dois tipos de dominação em *Sargento Getúlio*, daí a importância de esclarecer melhor o que cada uma destas formas de dominação significa.

Dos princípios pré-burocráticos, o mais importante é a estrutura patriarcal de dominação. Weber lembra que sua origem e essência é a autoridade do chefe da comunidade doméstica. Isto marca uma diferença importante com relação à burocracia: ao invés de obediência impessoal, isto é, a normas abstratas, no patriarcalismo teremos

---

<sup>1</sup> Weber, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. 4. ed. Trad. Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. São Paulo: UNB e Imprensa Oficial, 1999, v. 1, p. 33.

<sup>2</sup> Weber, 1999, v. 2: 191.

obediência rigorosamente pessoal. Se, na burocracia, as normas seguem certa racionalidade, na dominação patriarcal, as normas fundamentam-se na tradição, isto é, “na crença na inviolabilidade daquilo que foi assim desde sempre”<sup>1</sup>. O “eterno ontem”, como nomeia Weber, é inviolável. Note-se, portanto, o papel e o poder fundamental da *tradição* neste tipo de dominação.

Um caso especial da dominação patriarcal é a dominação patrimonial, na qual o poder doméstico será descentralizado através da cessão de terras e poderes a filhos ou outros dependentes da comunidade doméstica. Comparemos a descrição do funcionário patrimonial com a passagem do romance citada mais acima:

Ao cargo patrimonial falta sobretudo a distinção burocrática entre a esfera “privada” e a “oficial”. Pois também a administração política é tratada como assunto puramente pessoal do senhor, e a propriedade e o exercício de seu poder político, como parte integrante de seu patrimônio pessoal, aproveitável em forma de tributos e emolumentos. A forma em que ele exerce o poder é, portanto, objeto de seu livre-arbítrio, desde que a santidade da tradição, que interfere por toda parte, não lhe imponha limites mais ou menos firmes ou elásticos. Na medida em que não se trata de funções tradicionalmente estereotipadas, isto é, sobretudo em todos os assuntos propriamente políticos, decide seu parecer puramente pessoal, em cada caso, também sobre a delimitação das “competências” de seus funcionários. Estas – se se admite aqui este conceito especificamente burocrático – são, inicialmente, fluidas.<sup>2</sup>

Retomemos uma frase de Getúlio: “Para eu ser eu direito, tem que ser com o chefe, porque senão eu era outra coisa, mas eu sou eu e não posso ser outra coisa.” (SG, 94). Tamanha é a dependência que até o *ser*, mais que a sobrevivência, está sujeito ao chefe. A relação entre os dois não é apenas profissional, separada da vida privada, mas também e talvez fundamentalmente, pessoal. Os dois aspectos, profissional e pessoal, se misturam profundamente.

---

<sup>1</sup> Weber, 1999, v. 2: 234.

<sup>2</sup> Weber, 1999, v. 2: 253.

Acrísio Antunes, chefe político, é ainda, em certo sentido, patrimonialista. Trata como se fosse pessoal algo que é público. A disputa política, sob a dominação burocrática, não é e não pode ser decidida através da violência física, mas não é o que acontece efetivamente onde o processo de burocratização não está ainda completo.<sup>1</sup> Getúlio, funcionário patrimonial, também exerce poder seguindo a tradição – machismo, violência etc.. Tradição esta fundada e garantida pela dominação patriarcal. Raymundo Faoro aproxima o sistema patrimonial do patriarcal:

Na monarquia patrimonial, o rei se eleva sobre todos os súditos, senhor da riqueza territorial, dono do comércio – o reino tem um *dominus*, um titular da riqueza eminente e perpétua, capaz de gerir as maiores propriedades do país, dirigir o comércio, conduzir a economia como se fosse empresa sua. O sistema patrimonial, ao contrário dos direitos, privilégios e obrigações fixamente determinados do feudalismo, prende os servidores numa rede patriarcal, na qual eles representam a extensão da casa do soberano.<sup>2</sup>

O estado inicial do funcionário sob o regime de dominação patrimonial é “ocasional”, isto é, seleciona-se alguém para um trabalho não pela qualificação objetiva, mas pela confiança pessoal e pela finalidade objetiva concreta. No caso de Getúlio, temos este elemento da casualidade presente. Depois de narrar o assassinato de sua esposa grávida, Getúlio assume exatamente este posto sempre “ocasional”: “Fui embora logo, nunca mais botei os pés lá, moro no mundo. Melhor morar andando, agora.” (SG, 39).

Uma outra característica também fundamental para entendermos a dominação patrimonial é a fidelidade do funcionário com relação ao seu chefe. Em oposição à dominação burocrática, aqui há *submissão* ao senhor. A fidelidade do funcionário

---

<sup>1</sup> Obviamente, sabemos que a violência é atributo do Estado, portanto, em certo sentido, decide eleições, mas é qualitativamente diferente o que acontece nos dois casos.

<sup>2</sup> Faoro, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 3.ed. São Paulo: Globo, 2001, p. 38.

patrimonial não é uma fidelidade objetiva perante tarefas objetivas, mas sim “uma fidelidade de criado”. A relação entre ambos é rigorosamente pessoal. Weber ainda esclarece:

Todas as ordens de serviço que segundo nossos conceitos são “regulamentos” constituem, portanto, bem como toda a ordem pública dos Estados patrimonialmente governados em geral, em última instância um sistema de direitos e privilégios puramente subjetivos de determinadas pessoas, os quais se originam na concessão e na graça do senhor. Falta a ordem objetiva e a objetividade encaminhada a fins impessoais da vida estatal burocrática. O cargo e o exercício do poder público estão a serviço da pessoa do senhor, por um lado, e do funcionário agraciado com o cargo, por outro, e não de tarefas “objetivas”.<sup>1</sup>

A descrição da forma de dominação patrimonial impressiona, pois há vários elementos no romance que parecem corroborar a idéia de que o jogo de poder naquele contexto se dá a partir destas regras. Todavia, devemos lembrar que o enredo se passa na década de 50, quando a modernização do Brasil já estava começando. Ou seja, já havia traços da dominação burocrática – forma típica de dominação na modernidade – mesmo no Nordeste. O principal traço desta dominação é a presença da polícia. Getúlio é sargento, mas não exerce sua função burocrática, mas uma outra, patrimonial.

É importante observar que uma forma de dominação não substitui a outra facilmente. Há uma série de instituições, redes de poder, relações interpessoais que propiciam – ora dificultando, ora facilitando – esta passagem. Um resultado possível é o aparecimento de formas híbridas, como esta do Nordeste brasileiro: um sargento que age como súdito patrimonial.

Examinemos uma passagem do romance que, segundo pensamos, mostra claramente o hibridismo dos tipos de dominação patrimonial e burocrático encarnado em Getúlio:

---

<sup>1</sup> Weber, 1999, v. 2: 255.



Não gosto dessa conversa desses homens vir aqui conversar. Se o chefe vem, bom. Se não vem, não sei. Eu sou sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe. Não sou nada, eu sou é Getúlio. Bem que eu queria ver o chefe agora, porque sozinho me canso, tenho que pensar, não entendo as coisas direito. Sou sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe. O que é isso? Fico espiando aqui essa dobra de caqui da gola da farda me espetando o queixo. Eu não sou é nada. Gosto de comer, dormir e fazer as coisas. O que eu não entendo eu não gosto, me canso. Chegasse lá, sentava, historiava e esperava a decisão. Era muito melhor. Assim como está, não sei. Não gosto que o mundo mude, me dá uma agonia, fico sem saber o que fazer. É por isso que eu só posso ter de levar esse traste para Aracaju e entregar. (SG, 94-5)

“Não gosto que o mundo mude”: é a modernidade burocrática que chega no sertão. A contra-ordem do chefe se dá, lembremos, porque os jornais de Aracaju denunciam a manobra criminosa. Getúlio não quer mudar, pois é um funcionário fiel. Não aceita a intervenção de terceiros. Sua relação com o chefe é direta e pessoal. Mas ela não é destituída de marcas burocráticas: Getúlio lembra que é sargento da Polícia Militar. Ora, talvez não haja instituição moderna que melhor represente o tipo de dominação burocrática que a polícia. Se o escritório e a racionalização da vida representam uma face da burocracia, uma outra face é representada pela polícia, que garante a obediência e a ordem para que a primeira face se mantenha em funcionamento.

Getúlio, no entanto, não se adapta ao papel de sargento. Não por acaso, evidentemente, pois, para começar, ele não é tratado como tal. Seu cargo é fachada. Na verdade, ele é usado para garantir o poder pessoal do chefe ou, quando muito, do partido político do chefe. Para Getúlio, a insígnia de sargento não tem significado, é mera fantasia. Ao contrário do famoso personagem de Machado de Assis, Getúlio só se vê sem a farda.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Faço menção ao personagem Jacobina do conto “O Espelho”, de Machado de Assis. Cf. Assis, Machado. O espelho. In. \_\_\_\_\_. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1989, p. 153-162.

José Murilo de Carvalho sugere que na passagem do Império para a República há uma tendência “no sentido de reduzir, até a eliminação, os resíduos patrimoniais da administração em favor da burocracia do Estado.”<sup>1</sup>. O historiador ainda explica:

Na República, as tarefas de manutenção da ordem passaram todas para a burocracia, na medida em que delegados se tornaram funcionários públicos e os Estados aumentaram rapidamente o efetivo de suas polícias militares que substituíram a Guarda na sua função original. (...) O coronelismo surgiu nesse momento com o recuo do patrimonialismo e o avanço da burocracia.<sup>2</sup>

Getúlio dá a ver este momento de transição. Meio funcionário patrimonial (capanga), meio funcionário burocrático (polícia). Nesta passagem, a burocracia ainda não é aparelhamento racional do Estado, este “ainda não é uma pirâmide autoritária, mas um feixe de cargos”<sup>3</sup>. Acrísio Antunes seria uma espécie de *coronel burocrata*, para usar a expressão de Faoro<sup>4</sup>, fruto da estrutura patrimonial, que utiliza seus poderes políticos para fins particulares. O caráter híbrido de Getúlio é reflexo, reproduz e mantém a mesma ambigüidade de todo o seu ambiente: entre o patrimonialismo e a burocracia.

### 1.3. Alienação e individualismo

E eu de vinte mortes nas costas. Mais de vinte. Olhando para mim, não se diz. Mas se eu não sou um homem despachado ainda estava lá no sertão sem nome, mastigando semente de mucunã, magro como um filho do cão, dois trastes como possuídos, uma ruma de filhos, um tico de comida por semana e um cavalo mofino para buscar as tresmalhadas de qualquer dono. Espiando o dia de São José, aquelas

<sup>1</sup> Carvalho, José Murilo de. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 147.

<sup>2</sup> Carvalho, 1998: 147.

<sup>3</sup> Faoro, 2001: 102.

<sup>4</sup> cf. Faoro, 2001: 709.

secas espóticas, nuncão. Aquela chuva que antes de chegar em baixo já está subindo de novo, de tão queimosa a excomungada da terra, lembra labaredas. (SG, 14).

A passagem acima, logo no início do romance, mostra a consciência de Getúlio quanto ao seu destino sócio-histórico. Note-se a imagem da chuva que mal chega à terra se evapora: destino inelutável condicionado por fatores que lhe escapam o controle. A servidão como trabalhador rural (“buscar as tresmalhadas de qualquer dono”) é substituída pela servidão de funcionário patrimonial, cujo trabalho é norteado pelo código moral do sertão (“vinte mortes nas costas”). É o caso de se perguntar se é a existência de “Getúlio” trabalhador rural que sustenta a existência do Getúlio capanga. A resposta parece ser afirmativa. Para explicar melhor, tomemos o caso da sociedade cafeeicultora no interior de São Paulo, analisado por Maria Sylvia de Carvalho Franco.

O fim da escravidão deixou uma massa de trabalhadores livres, porém em estado de enorme dependência dos donos das terras – seja em São Paulo, nas fazendas de café, seja no nordeste, nos latifúndios da cana-de-açúcar. Eram homens livres, numa sociedade escravocrata. A escravidão foi substituída pela dependência: “presença ausente” da escravidão. Forma-se o que Jessé Souza, baseado no estudo de Carvalho Franco, chama de “ralé”:

Seres humanos a rigor dispensáveis, na medida em que não exercem papéis fundamentais para as funções produtivas essenciais e que conseguem sobreviver nos interstícios e nas ocupações marginais da ordem produtiva. Este tipo humano, como o do escravo, também espalhou-se por todo o território nacional e representava, em meados do século XIX, cerca de 2/3 da população nacional.<sup>1</sup>

A situação desta massa populacional, ao mesmo tempo dependente e formalmente livre, tem conseqüências sociais importantes. Tal estado de pobreza e

---

<sup>1</sup> Souza, Jessé. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: IUPERJ / UFMG, 2003, p. 122.

exclusão parece favorecer a violência como código de conduta. É esta a tese de Carvalho Franco. Para a autora, a violência torna-se legítima e até mesmo um imperativo devido à situação econômica desta sociedade de homens livres e pobres. A disputa em torno dos meios de vida se radicaliza. A morte é a melhor forma de resolver os conflitos que aparecem. A autora ainda explica:

A definição do nível de subsistência em termos de mínimos vitais, a emergência de tensões em torno das probabilidades de subsistência e sua resolução através de conflitos irreduzíveis têm uma mesma e única matriz: a forma de inserção dessas populações à estrutura da sociedade brasileira, que as tornou marginais em relação ao sistema socioeconômico, numa terra farta e rica, e colocou-as, assim, a um só tempo diante da quase impossibilidade e da quase desnecessidade de trabalhar. Ainda mais, essa inserção tangencial à estrutura socioeconômica mais ampla entravou o pleno desenvolvimento de formas próprias de regulamentação da vida social: de uma parte, o grupo não esteve orientado para situações de interesse de modo tal que por via desse condicionamento se definisse o equilíbrio e padronização das relações entre seus membros, de outra, a presença de um mundo paralelo em que o interesse econômico foi o elemento fundamental impediu que se constituíssem e operassem formas estáveis e duradouras de controle social, baseadas na tradição.<sup>1</sup>

O primeiro ponto a se destacar nesta passagem é o determinismo econômico da autora. De fato, é o que se apresenta na descrição que Getúlio faz de sua suposta vida de trabalhador rural: perdido no “sertão sem nome”, “com um tico de comida”, “magro como um filho do cão”. Também está presente nesta mesma descrição de Getúlio “a quase impossibilidade e a quase desnecessidade de trabalhar” lembradas pela autora: mastigar sementes de mucunã e observar, impotente, a terra esturricada e infértil. Não restam dúvidas de que a situação econômica é uma das fontes desta forma de vida que elege a violência como preceito moral, mas não parece que esta seja a única fonte. Há,

---

<sup>1</sup> Franco, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4.ed. São Paulo: UNESP, 1997, p. 60-1.

como estamos mostrando, razões políticas (patriarcalismo) e sociais (códigos morais de valentia) que também determinam a violência.

Justamente por acreditarmos haver outros fatores que determinem a violência é que não concordamos com a última parte da citação acima. A autora afirma que é graças à situação econômica que não se desenvolveram “formas próprias de regulamentação social”. Na verdade, pensamos que é justamente esta situação econômica de dependência que faz permanecer a tradição da vida social baseada na violência como imperativo moral precípua. É verdade que tal princípio tende a tornar muito instável a vida social. Mas, isso não quer dizer que não haja uma tradição, definida pela autora como um “código uniformizador da conduta, pela firme adesão das consciências às suas prescrições”<sup>1</sup>. Lembremos o que Gilberto Freyre fala sobre a tradição no Brasil:

(...) a tradição conservadora no Brasil sempre se tem sustentado do sadismo do mando, disfarçado em “princípio de Autoridade” ou “defesa da Ordem”. Entre essas duas místicas – a da Ordem e da Liberdade, a da Autoridade e a da Democracia – é que se vem equilibrando entre nós a vida política, precocemente saída do regime de senhores e escravos. Na verdade, o equilíbrio continua a ser entre as realidades tradicionais e profundas: sadistas e masoquistas, senhores e escravos, doutores e analfabetos, indivíduos de cultura predominantemente européia e outros de cultura principalmente africana e ameríndia.<sup>2</sup>

Permanece, mesmo após a escravidão, a distinção radical entre os homens: dominadores e dominados. Esta distinção será mantida pela situação econômica dos dominados, mas acreditamos que o fundamento de tal disposição social é fruto de uma longa história que Raymundo Faoro, por exemplo, faz começar no século XIV, em Portugal. O autor lembra que “a herança do conquistador – o “coronel” e o capanga, o

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>2</sup> Freyre, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 45.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 123.

fazendeiro e o sertanejo, o latifundiário e o matuto, o estacheiro e o peão – permanecerá, estável, conservadora, na vida brasileira (...)”.<sup>1</sup>

Ainda sobre esta questão da tradição cabe citar aqui uma passagem de Hannah Arendt, pois a autora consegue sintetizar o motivo pelo qual práticas sociais tão antigas permanecem arraigadas no seio da sociedade:

O fim de uma tradição não significa necessariamente que os conceitos tradicionais tenham perdido seu poder sobre as mentes dos homens. Pelo contrário, às vezes parece que esse poder das noções e categorias cediças e puídas torna-se mais tirânico à medida que a tradição perde sua força viva e se distancia a memória de seu início; ela pode mesmo revelar toda sua força coerciva somente depois de vindo seu fim, quando os homens nem mesmo se rebelam mais contra ela.<sup>2</sup>

A tirania da tradição é maior na medida em que ela encontra formas de invisibilidade. Não mais escravos, mas trabalhadores livres. Não mais cangaceiros, mas força policial. *Sargento Getúlio* conta a história desta lenta invisibilidade e gradual tirania da tradição patriarcal no Brasil.

Voltemos à tese de Carvalho Franco, pois ela muito nos auxilia a entender outros fenômenos presentes no romance de Ubaldo. O ponto alto da tese da autora é a descrição da psicologia do dominado, deste homem pobre e dependente que se aplica inteiramente a Getúlio:

Nestas existências inteiramente pobres, incipientes no domínio da natureza e rudimentares nos ajustamentos humanos, pouco se propõe ao entendimento do homem senão a sua própria pessoa. É ela que sobressai diretamente, solitária e despojada, por sobre a natureza; apenas ela constitui o sistema de referência através do qual o sujeito consegue perceber-se. Desde que, nas relações objetivas do espírito, quase nulas, dificilmente lograria reconhecer-se, é aquilo que pode fazer de si próprio e de seu semelhante que abre a possibilidade de

---

<sup>1</sup> Faoro, 2001: 182.

<sup>2</sup> Arendt, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 5.ed. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 53.

autoconsciência: sua dimensão de homem chega-lhe, assim, estritamente como subjetividade. Através dessa pura e direta apreensão de si mesmo como pessoa, vinda da irrealização de seus atributos humanos na criação de um mundo exterior, define-se o caráter irredutível das tensões geradas. A visão de si mesmo e do adversário como homens integrais impede que as desavenças sejam conduzidas para lutas parciais, mas faz com que tendam a transformar-se em lutas de extermínio. Em seu mundo vazio de coisas e falta de regulamentação, a capacidade de preservar a própria pessoa contra qualquer violação aparece como a única maneira de ser: conservar intocada a independência e ter a coragem necessária para defendê-las são condições de que o caipira não pode abrir mão, sob pena de perder-se. A valentia constitui-se, pois, como o valor maior de suas vidas.<sup>1</sup>

Sem laços sociais estáveis – pois sempre assombrados pela violência – resta ao homem apenas si mesmo. O homem deixa de ser político: o outro é visto apenas como um outro “si mesmo” a quem ele deve combater mortalmente<sup>2</sup>. No caso de Getúlio, veremos na frase “eu sou eu” a representação disto que Carvalho Franco descreve magistralmente. A expressão “eu sou eu” é repetida diversas vezes por Getúlio ao longo do romance, em especial nos momentos de tensão, ou seja, quando ele se sentia ameaçado. Uma passagem nos parece exemplar:

Por que vosmecê não some? Eu sumir, eu sumir? Como que eu posso sumir, se primeiro eu sou eu e fico aí me vendo sempre, não posso sumir de mim e eu estando aí sempre estou, nunca que eu posso sumir. Quem some é os outros, a gente nunca. Bom, isso é, diz o padre. Sempre quem pode sumir é os outros, a gente nunca. (SG, 84)

O padre sugere que Getúlio “suma”: o sentido metafórico não é captado ou é cinicamente ignorado por Getúlio, que simplesmente diz que não pode sumir, pois quem some é o outro.

<sup>1</sup> Franco, 1997: 62-3.

<sup>2</sup> Veremos, no capítulo 3, item 3.2, que o “apolítico” não existe. Portanto, que se compreenda bem a frase “o homem deixa de ser político”: ele não *percebe* sua condição política, na prática, é uma atuação política alienada.

Através da tese de Maria Sylvia de Carvalho Franco compreendemos porque não podemos reduzir as relações de dominação no Brasil ao sadomasoquismo como fez Gilberto Freyre. Na verdade, “o fabricar de lealdades e fidelidades por meio de um processo cumulativo de recíprocos encargos e favores promovia, sucessivamente, a eliminação completa da possibilidade de um existir autônomo”<sup>1</sup>.

Para a autora, os efeitos deste processo não param no nível da orientação da conduta. Impedindo que o sujeito se reconheça a si mesmo, eles atingem também a consciência do mundo social, concebido apenas mediante “o prisma formado pela encarnação do poder”: a realidade social é plasmada nas figuras de poder. O comportamento político do dependente é mecanizado – no romance, representado pela *aretê* da obediência – e ele se torna incapaz de apreender a organização e a dinâmica da política em nível institucional. Uma passagem do romance mostra isto claramente:

Tem Cristiano Machado e o Brigadeiro e Getúlio Vargas. O Governador. Não, tem as amizades. Não sei como é que isso está disposto. Tinha vontade de saber um pouco, possa ser que Amaro sabe, mas não vou perguntar a ele, porque não quero dar parte de ignorante. Campe-se, se eu for pensar, não vou entender mesmo, de maneiras que o mundo é assim: é o chefe e sou eu. Quer dizer, existe outras pessoas, mas não são pessoas para mim, porque estão fora. Não sei. Hum. Quer dizer, eu estou aqui. Sou eu. Para eu ser eu direito, tem que ser com o chefe, porque senão eu era outra coisa, mas eu sou eu e não posso ser outra coisa. (SG, p. 94).

“O mundo é assim: é o chefe e sou eu”: desta forma a realidade social é plasmada à relação de domínio e o sujeito *se aliena* de sua posição sócio-histórica. O diagnóstico de Carvalho Franco é perfeito:

Essa dominação implantada por meio da lealdade, do respeito e da veneração estiola no dependente até mesmo a consciência de suas condições mais imediatas de existência social, visto que suas relações

---

<sup>1</sup> Franco, 1997: 94.



com o senhor apresentam-se como um consenso e uma complementaridade, em que a proteção natural do mais forte tem como retribuição honrosa do serviço, e resulta na aceitação voluntária de uma autoridade que, consensualmente, é exercida para o bem. Em suma as relações entre senhor e dependente *aparecem* como inclinação de vontades no mesmo sentido, como harmonia, e não como imposição da vontade do mais forte sobre a do mais fraco, como luta. Em consequência, as tensões inerentes a essas relações estão profundamente ocultas, havendo escassas possibilidades de emergirem à consciência dos dominados.<sup>1</sup>

O grifo da autora é importante: a relação de domínio *aparece* como inclinação de vontades. Já lembramos o conceito de dominação de Max Weber: o ponto fundamental é que na dominação o dominado faz a vontade alheia *como se* esta fosse a própria vontade. É por isto que estamos fazendo a ressalva quanto à tese de Gilberto Freyre. Não podemos reduzir tal relação de dominação ao sadomasoquismo, pois há também alienação proveniente do patrimonialismo patriarcal. O masoquismo do dominado, evidentemente, não está excluído. Nem o sadismo do chefe. Nem o sadismo que o dominado reproduz, identificado com o superior, nas suas relações pessoais. O importante é lembrar uma radical diferença entre o masoquismo e a condição de quem se encontra submetido ao domínio pessoal: na segunda situação “inexistem marcas objetivas do sistema de constrições a que sua existência está confinada: seu mundo é formalmente livre.”<sup>2</sup> Ainda sobre o dominado, esclarece Carvalho Franco:

Não é possível a descoberta de que sua vontade está presa à do superior, pois o processo de sujeição tem lugar como se fosse natural e espontâneo. Anulam-se as possibilidades de autoconsciência, visto como se dissolvem na vida social todas as referências a partir das quais ela poderia se construir. Plenamente desenvolvida, a dominação pessoal transforma aquele que a sofre numa *criatura domesticada*: proteção e benevolência lhe são concedidas em troca de fidelidade e serviços reflexos. Assim, para aquele que está preso ao poder pessoal

---

<sup>1</sup> Franco, 1997: 94-95.

<sup>2</sup> Franco, 1997: 95.

se define um destino imóvel, que se fecha insensivelmente no conformismo.<sup>1</sup>

“Para ser eu direito tem que ser com o chefe”: vida domesticada, consciência alienada. É claro que podemos supor, para além desta alienação constituída pela condição sócio-histórica do sujeito, o masoquismo que retro-alimenta esta situação. Masoquismo inconsciente, certamente, pois, na consciência, o sujeito certamente dirá ser vontade sua seguir o chefe, “como se fosse natural e espontâneo”. E ainda mais: sua sujeição não se apresenta como tal. Apresenta-se como *troca* de favores. Muitas vezes é por gratidão que o sujeito vai se manter fiel ao chefe.

Mas, e quando esta alienação é rompida? E quando o mundo muda de repente e o sujeito toma consciência que seu conformismo era, na verdade, submissão? Quando ele descobre que sua gratidão era, na verdade, humilhação? O que pode este sujeito isolado? Como não tem consciência social, resta-lhe apenas a saída individual: uma violência que é misto de solidão, ódio e desespero. A mudança intentada circunscreve-se “à imediatez do momento vivido e se realiza através dos predicados pessoais e da capacidade de organizá-los agressivamente”<sup>2</sup>: neste momento a coragem e a violência ganham sentido pleno na vida do dominado. Getúlio tomará o cangaceiro como ideal na luta contra o poder, ele se transformará em Dragão Manjaléu. Falaremos mais desta transformação no capítulo 4. Por enquanto, lembremos uma das cenas na qual Getúlio toma consciência da sua posição social:

Eu era sargento, veja vosmecê, do enfiador do sapato até o emblema. Bom, então me olho e digo: você é um macaco, coisinha, isso é o que você é, mestre. Então não sou mais macaco. E em vez de ficar aqui olhando esses flagelados, essas levas, esses libombos, chupando mamãe de luana sem mais nada e vendo o mundo passar, em vez disso que se podia ter? Se podia ter, para provar que vosmecê não presta,

---

<sup>1</sup> Franco, 1997: 95.

<sup>2</sup> Franco, 1997: 113.

nem sua laia presta, se podia ter o meu Exército novamente, que eu vou chamar esse Exército outra vez e a terra toda vai ver, porque, quando juntar aquele mundo de homem e bicho, aquele Exército, ninguém ganha mais, e a gente toma conta e eu vou fazer meus filhos na lua. O que é que eu fiz até agora? Nada. Eu não era eu, era um pedaço do outro, mas agora eu sou eu sempre e quem pode? Eu vou lhe levar, peste, até o meio de Aracaju (...). (SG, 140-1).

A impotência de sua fúria faz com que Getúlio invente um exército imaginário. De “macaco” a Dragão: da criatura domesticada à fúria solitária, entre a passividade e a violência ilimitada. Da consciência alienada à consciência que tenta se apossar de si. Todavia, mantém-se o fundamental, a alienação de sua condição social, assim sendo, Getúlio só consegue reconhecer sua impotência e a ela responde com uma fúria mortífera e suicida. O Dragão Manjaléu é fruto da “solidão insuperável” que “não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade”<sup>1</sup>.

#### 1.4. A consciência alienada e o romance

Como vimos, a consciência de Getúlio parece estreita demais para compreender seu mundo. A leitura que fizemos procurou mostrar que são suas as condições sociais as responsáveis pela produção de tal forma de consciência. São os processos de dominação nos quais está envolvido – como vítima e como reprodutor – o motor de seu entendimento. Parece-nos que, lido desta forma, o romance de Ubaldo pode ser entendido pela chave de interpretação de Lukács: “O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual

---

<sup>1</sup> Lukács, 2000: 43.

a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda tem por intenção a totalidade”<sup>1</sup>.

O sentido da vida de Getúlio era dado pela sua relação com o Chefe. Na medida em que este sentido já não é mais “imaneante”, em que se torna problemático, o sargento vê-se compelido a retomar a totalidade deste sentido. O recurso que encontrou foi o recurso mítico de se transformar em Dragão Manjaléu, idealizando o tempo do cangaço. Sob esta aparente independência ainda há servidão. Getúlio ainda serve ao seu ideal moral que comanda jamais desistir ou fraquejar. Lampião, veremos no capítulo 4, será o escolhido para encarnar este ideal. Esta solução, entretanto, não o livra do perigo da morte, anunciado pelo fim do sentido da vida:

Mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes. Quando o indivíduo não é problemático, seus objetivos lhe são dados com evidência imediata, e o mundo, cuja construção os mesmos objetivos realizados levaram a cabo, pode lhe reservar somente obstáculos e dificuldades para a realização deles, mas nunca um perigo intrinsecamente sério. O perigo só surge quando o mundo exterior não se liga mais a idéias, quando estas se transformam em fatos psicológicos subjetivos, em ideais, no homem. Ao pôr as idéias como inalcançáveis e – em sentido empírico – como irreais, ao transformá-las em ideais, a organicidade imediata e não-problemática da individualidade é rompida.<sup>2</sup>

Getúlio diz claramente que não gosta que o “mundo mude”. Frente a esta contingência da realidade, ele não pode mais manter o sentido de sua existência preso à idéia e à prática de servir seu Chefe. Resta-lhe apenas o ideal subjetivo de ser cangaceiro num mundo onde já não há mais cangaço, um mundo que ainda lhe garante a sobrevivência, por tempo limitado, de seus ideais de masculinidade e valentia.

A estória de Getúlio é também a história do homem moderno e alienado, pois, trata-se da “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde

---

<sup>1</sup> Lukács, 2000: 55.

<sup>2</sup> Lukács, 2000: 79.

o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento”<sup>1</sup>. O ponto importante aqui é lembrar que o “claro autoconhecimento” é ainda terrivelmente escuro, é o claro enigma dado ao homem alienado de sua condição sócio-política. A “discrepância entre ser e dever-ser não é superada”, condenando o sujeito ou à rendição subserviente ou à luta suicida, pois fundamentalmente solitária. O segundo caminho é o de Getúlio. Esta atitude nos parece ser aquilo que Lukács chamou “o campo de ação do demoníaco”. O autor explica:

A psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco. A vida biológica e sociológica está profundamente inclinada a apegar-se a sua própria imanência: os homens desejam meramente viver, e as estruturas, manter-se intactas; se os homens, por vezes acometidos pelo poder do demônio, não excedessem a si mesmos de modo infundado e injustificável e não revogassem todos os fundamentos psicológicos e sociológicos de sua existência, o distanciamento e a ausência do deus efetivo emprestaria primazia absoluta à indolência e à auto-suficiência dessa vida que apodrece em silêncio. Súbito descortina-se então o mundo abandonado por deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem.<sup>2</sup>

O momento no qual Getúlio é acometido pelo poder demoníaco é justamente aquele no qual decide levar o prisioneiro, mesmo contra vontade do Chefe. Uma desobediência que é, na verdade, reflexo da tomada de consciência da contingência do mundo, de um mundo “sem deus”, isto é, sem sentido imanente. Aliás, no início do romance uma passagem mostra de forma clara como a presença de deus marca a imanência do sentido do mundo, marcado pela violência:

---

<sup>1</sup> Lukács, 2000: 82.

<sup>2</sup> Lukács, 2000: 92.

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

Neste mundo, deus é como os homens. Ele já não oferece um sentido transcendente, mas ainda garante um sentido imanente. Deus é macho entre os machos, é “destino”, é certeza. Mas o que antes parecia sólido esfarela como argila seca: não há mais Chefe e agora seu destino é o mesmo do que o das outras “galinhas do quintal”.

Contra a “vida que apodrece em silêncio”, a vida de “um cavalo mofino para buscar as tresmalhadas de qualquer dono” (SG, 14), Getúlio escolhe a vida de uma servidão na qual poderia ao menos exercer alguma forma mais clara de poder. Estar sob a proteção do Chefe era ver e ter um pouco de seu poder. Mas, a “transparência vazia” torna-se “parede de vidro”: o poder que lhe protegia volta-se contra ele assim que ele rompe o pacto de obediência. Sua débil insurreição serve apenas para mostrar a imensidão do poder que o submete.

## CAPÍTULO 2

### ENTRE A BUROCRACIA E A ANTI-BUROCRACIA

#### 2.1. O “Hudso”: heterotopia burocrática

O romance de Ubaldo pode ser lido como uma alegoria da instalação do regime de dominação burocrático no Brasil. Para defender esta tese, neste capítulo, gostaríamos, para começar, de analisar o papel que o automóvel, um Hudson norte-americano, desempenha na narrativa.

Um dos símbolos da difícil instalação da burocracia e da modernidade no Brasil é o papel que o *hudson* representa no romance. Ao mesmo tempo que é símbolo da modernidade, ele é usado *contra* esta modernidade. Ele também pode ser interpretado como metáfora da dificuldade de instalação do Estado de Direito via burocracia, pois o “terreno” político não estava preparado para acolher o elemento novo. Aos trancos e barrancos, o *hudson* e a burocracia avançam no sertão nordestino.

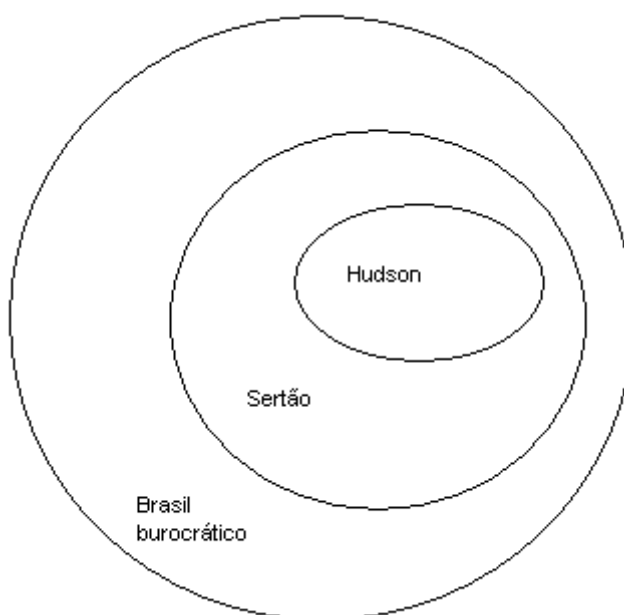
Amaro, Getúlio e o prisioneiro viajam em um Hudson preto. Durante a maior parte da narrativa o espaço do romance será o automóvel. Ele pára por falta de gasolina apenas no capítulo VI. Examinemos algumas passagens nas quais ele é citado.

Em primeiro lugar, nota-se o contraste entre um Hudson, um carro grande, de longo motor, luxuoso até, e o terreno no qual é colocado para andar, classificado por Getúlio diversas vezes como “estrada de carroça” (SG, 9, 12, 23) , e ainda “tudo desmazelado” (SG, 12). Uma estrada que atrapalha o movimento, torna-o mais longo que o necessário:

Veja vosmecê, trazer vosmecê de Paulo Afonso, puro Estado da Bahia, até aqui esses confins, uma viagem pequena até agora, se não fosse

essa bendita bosta dessa estrada de carroça, já estou todo sujo e escorrendo lodo pelas drobas do pescoço. (SG, 23)

Estrada de lama e poeira. Estrada ainda do tempo das carroças. Como sobreviverá o automóvel norte-americano em terreno tão inóspito? A impressão que temos é mesmo de uma contradição entre o espaço e o objeto. A natureza e a civilização se encontrando. Getúlio percebe o risco do carro não suportar: “(...) viagem tirana da peste, peste, peste, peste! merda, Amaro, segure esse porra desse hudso que este pai dégua se desmantela-se! (...)” (SG, 27). Poderíamos representar graficamente os espaços do romance, tendo em vista a oposição burocracia / patrimonialismo que estamos propondo:



Trata-se de uma sobreposição de espaços heterogêneos. O espaço mais amplo é aquele do Brasil burocrático, de Aracaju, o mundo distante de Getúlio. Heterogeneidade marcada por Getúlio através da ininteligibilidade da fala entre os de lá e os do outro espaço: “Quando eu falo, ninguém entende lá, quando um fala lá eu não entendo.” (SG, 153). O sertão é o espaço de Getúlio, espaço de fronteira. É onde o patrimonialismo é



mais evidente, e é também onde a face violenta da cordialidade brasileira se mostra. O Hudson é o espaço móvel que penetrou o sertão, espaço heterogêneo que pertence muito mais ao Brasil litorâneo e cosmopolita que ao Brasil do interior, das carroças e dos ambientes ainda distantes da organização racional burocrática.

A partir do nosso esquema é possível pensar no Hudson como uma *heterotopia*. O conceito é de Michel Foucault e designa espaços que tem a “curiosa propriedade de estar em relação com todas as outras localizações, mas de um modo tal que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram, por eles, designados, refletidas ou pensadas”<sup>1</sup>. Foucault dá alguns exemplos destes espaços: o cemitério, o jardim, a feira, a prisão, o trem. Este último é assim caracterizado: “coisa através da qual se passa, (...) pela qual se pode passar de um ponto a outro e (...) uma coisa que passa”<sup>2</sup>. De fato, tal como o trem, todo *meio de transporte* é heterotópico. Mas, será um outro meio de transporte o eleito por Foucault a heterotopia por excelência: “o barco, é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é parado sobre si e que é lançado ao mesmo tempo ao infinito do mar (...). O navio, é a heterotopia por excelência.”<sup>3</sup>. Esta explicação de Foucault daria sentido à estranha frase de Getúlio dita logo após a narrativa do assassinato da esposa grávida: “E no outro dia podiam me ver dançando uma jornada de chegada, nós que semos marinheiros dentro dessa nau de guerra por isso que puxemos ferro olelê largamos a grande vela.” (SG, 39)? Getúlio, marinheiro no sertão, com seu *hudson*-nau de guerra?

O Hudson, por ser meio de transporte, tal como o navio, é uma heterotopia. Um lugar com o qual se vai de um lugar a outro. Um lugar que se move. Além disto, o que

<sup>1</sup> Foucault, Michel. Des espaces autres. In. \_\_\_\_\_. *Dits et écrits II – 1976-1988*. Paris: Quarto / Gallimard, 2001 [1984], p. 1574.

<sup>2</sup> Foucault, 2001 [1984]: 1574.

<sup>3</sup> Foucault, 2001 [1984]: 1581.

umenta o seu caráter heterogêneo: trata-se de um objeto estrangeiro, como lembra Getúlio:

Me diga-me, esse hudso não vai ficar encencado no meio da rodagem? Que encencado, meu santo, que encencado? Esse hudso é americano, hem Amaro? Vi dois americanos uma vez, uns vermelhos. Tem preto lá, hem? Não existe. A Bahia não fica na América. A América fica para lá da África, é bastante longe. (SG, 52-3)

Na geografia fantasiosa de Getúlio, a América é um lugar muito distante, sem negros, longe da África, muito longe da Bahia, ainda mais longe do Brasil, afinal, “a Bahia não é Brasil” (SG, 14). A frase parece ter um tom de elogio: como se por ser americano o carro pudesse resistir às intempéries da estrada. Desdobra-se aqui o sentido simbólico do automóvel: é americano, proveniente do país-símbolo da burocracia e da racionalidade econômica.

Foucault diz que ao longo de sua história uma sociedade pode dar vários usos às suas heterotopias. Pensamos também que as heterotopias podem ter vários usos se mudam para uma outra sociedade. Isto parece claro no caso que examinamos, pois até mesmo o nome do objeto sofre uma ligeira modificação: de Hudson para *hudso*.<sup>1</sup>

Nos Estados Unidos da América, o carro representa *status*, pujança econômica, progresso. E no sertão, qual seu uso? Já no início do romance tem-se uma pista: “Vosmecê me desculpe, mas desafaste dessa porta. De fato, essa é a metralhada, de maneiras que não abre de jeito e qualidade. Mas via das dúvidas não encoste, que vosmecê eu tenho responsabilidade.” (SG, 26). A porta metralhada é um indício do uso criminoso e violento que o carro tem no ambiente inóspito do sertão. Desloca-se o foco: do poder econômico na cultura burocrática para o poder de guerra na cultura do sertão.

---

<sup>1</sup> Isto acontece também com o vidro do carro que é “safety” e passa a “vrido safeti” e com a arma “chimite” (Smith) e com o Studebaker do Chefe que é denominado “estudebeque” (SG, 20). Cf. Mattos (1985, pp. 86-92) para maiores detalhes sobre a linguagem de Getúlio.

De meio de transporte a nau de guerra. Ele chega a ser apresentado por Getúlio como uma testemunha ocular dos eventos sinistros: “Esse coitado desse hudso velho metralhado, com uma porta quase que se pode dizer soldada de metralhadora, já viu foi coisas. Parece uns arrebites, esses buracos, parece uns cravos de panela. Viu foi coisa.” (SG, 104). A porta metralhada e que não abre (o carro-prisão?), mais do que mera oposição, é a marca da *participação* deste objeto do mundo da racionalidade burocrática no mundo violento do sertão.

Há ainda um outro uso para o automóvel no romance: objeto de tortura. Este uso torna ainda mais visível como a burocracia toma rumos tortuosos no Brasil patriarcal.

Botamos o homem em marcha até a casa, atrás do hudso e Amaro estava muito alegre, porque olhava para trás quando em vez e dizia: marcha soldado, marcha soldado. Na primeira vez, disse marcha soldado cabeça de papelão, depois disse cabeça de macarrão, depois cabeça de mamão, depois cabeça de camarão, depois cabeça de capão, depois cabeça de manjelão, e assim foi, até que se chegou na casa e se instalamos (...). (SG, 49).

Não é dito, mas é óbvio: o prisioneiro estava amarrado ao carro. A variação em torno da música infantil parece tornar ainda mais perversa a situação, pois dá um tom cômico à violência. A segunda parte da música, “... se não marchar direito, vai preso pro quartel”, não precisa ser enunciada, pois trata-se de um soldado que já está preso. Lembremos mais uma vez: o romance é publicado em 1971, em plena ditadura militar, na qual torturas estavam bem presentes, mas, claro, dotadas daquela “invisibilidade” própria do poder da burocracia. Mais adiante, o vidro do carro será usado como explicação para os dentes arrancados do preso:

Ô Amaro, batendo a cabeça no vrido do hudso, quebra o vrido? Amaro disse hum-hum, quebra não, aquilo amassa que nem quebraqueixo, pode até raiar um pouco, mas não quebra assim com uma nem duas, é

vrido safeti. Então já sei, então digo que o homem bateu com a cara no vrido, depois de dar dois tombos na estrada. Qualquer estrago na cara está explicado, ele que diga que não foi o tombo, que é a última coisa que ele abre a boca para dizer. (SG, 59-60)

A tortura, supostamente uma prática social passada, torna-se moderna e camuflada graças ao uso (real ou ficcional) do automóvel. Heterotopia que provoca uma *heterocronia*: as heterotopias estão “ligadas a recortes (*découpages*) do tempo”<sup>1</sup>, isto é, o que era para representar o futuro mostra o passado. O carro norte-americano que poderia representar o progresso econômico e o possível incremento da democracia e da liberdade individual, acaba por se misturar à ordem já existente aprofundando as práticas de poder antigas e dando-lhes apenas novas formas, talvez ainda mais cruéis.

Antes de perder o carro, Getúlio já se preparava:

De qualquer forma, repito para o padre, de qualquer forma eu não fico mais aqui e digo isso também a Amaro, que disse que com o hudson escondido sem poder esquentar não garante e que não sabe se a gasolina das latas de trás está secando e que **naquela terra não tem onde comprar nem cem réis de gasolina** e que uma porção de choramingação, Amaro sempre foi disso. Não interessa, se aquela estroenga quebrar, a gente largamos ela no meio da rodagem e vamos andando mesmo, possa ser até melhor. Porque carro não tem sapato, para a gente colar o calcanhar na frente e o seguidor pensar que a gente está indo para o lado contrário que está indo mesmo, não é isso? (SG, 92-3, negrito nosso)

Os cangaceiros, à moda antiga, colavam os calcanhares na frente dos sapatos. Tática de guerra que Getúlio e Amaro não chegam a utilizar. Mas o destino do *hudson* estava anunciado: ele não suportou o *locus horrendus* no qual foi não apenas testemunha, mas também co-participante. Naquela terra sem gasolina, ele não sobreviveria. Talvez pela participação efetiva nos jogos de poder locais, Getúlio trate-o como um ser vivo. A descrição de sua morte dá início ao capítulo VI do romance:

<sup>1</sup> Foucault, 2001 [1984]: 1578.

Todas casas parece um prato de comida, nem que seja papa de farinha. Esse hudson, quando encencou por não ter gasolina, eu olhei bem ele e pensei que isso era um monarquismo de bicho, porque necessitava que a gente botasse gasolina e as latas acabou e nem bem sei aonde nesse mundo direito estamos. Dizer a verdade, sei, mas vejo que andar é o que se pode fazer e o traste abre a boca e diz que não pode andar. E eu digo, olhe que vosmecê anda. Senão lhe faço-lhe as piores coisas, não se descompreenda. Nem fazia nem nada, com essa canseira e a túnica eu fui largando, que me pesava, mal carregou a arma e Amaro a dele, de fato gostou muito, só falta cheirar ela, aliás acho que cheira, assim de noite, quando ninguém está espiando, dá uns cheiros nela. Que lustra eu sei, com a flanela que tirou do carro. Eu fiquei olhando esse carro, que é novo mas já ficou velho faz muito tempo, eu fiquei olhando ele assim, todo frio. Ficou lá morto. Amaro ainda levantou a tampa e espiou para dentro, uma ruma de partes que tinha dentro, tudo parado, até os hudsons morre. (SG, 102)

Para o *hudson* não há farinha. Se ele não morreu pelos tiros de metralhadora que levou, morreu pela ausência de gasolina no sertão. O “monarquismo de bicho” morreu impotente. Dele, ficou apenas a flanela, levada por Amaro para lustrar sua arma. Deslocamento de uma arma para outra. A heterocronia é reafirmada por Getúlio: um carro novo que já ficou velho faz muito tempo. Frio e morto, o cadáver de aço é examinado pela última vez, em vão. Seu futuro é ser integrado de uma vez à terra, tornar-se parte dela, abrigo de insetos e animais: “An-bem, ali fica com a tampa levantada, como um burro morto e depois de muito tempo alguém acha ele, com uns maribondos fazendo casa pelas partes dele e as caças passando por debaixo. Fica uma estauta. Deixa lá.” (SG, 104). Foi o que sobrou da burocracia no sertão: burro morto, estátua.

Assim que abandonam o carro, os três seguem viagem a pé. É tempo de voltar à moda antiga, ao tempo das mulas:

Então fiquemos nisso e de vez em quando ele empaca como uma mula e a gente tem que esporar ele, para ele ir. Oras eu esporo, oras Amaro

espora, mas eu prefiro esporar eu mesmo, porque Amaro não esporar bem. Espora mal: quando encarca a espora nos quartos do traste, faz uma careta e agüenta a mão um pouco. Falta umas coisas em Amaro, não sei o que é, bom assim alguém acerta ele, sempre eu disse. Bom, eu tomo a espora na minha mão e mostro a Amaro - é assim, ôi, humf - mas não tem jeito, que quando ele pega é a mesma frouxidão e uma caretinha, desfranzindo as vistas. Tem que se esporar esse preso, senão ele não anda, é justo, já se viu querer atrasar os outros assim, mas vejo que um dia desses, da forma que ele vai, nem vai ligar mais para a espora, a bunda já deve estar um calo, sem dúvidas, mas eu ainda amolo essa espora bem esporadinha, quero ver ele não andar, pelo menos até a gente se deparar com um lugar para arriar os costados um pouco e demandar viagem novamente. (SG, 103-4)

A tortura sofre um deslocamento: do carro para a espora. Objetos-representantes de tempos diversos, mas com uso semelhante. A burocracia perde fôlego, o tempo antigo recrudescer. O prisioneiro é tratado como “mula”. A violência, combustível para estas relações de poder, não falta nunca nestas terras calcinadas. Duas interpretações são possíveis para explicar o surgimento um tanto inesperado da espora: uma realista, outra metafórica. A realista: guardam-se esporas no porta-malas<sup>1</sup> do carro para uma eventualidade, dadas as idiosincrasias do espaço geográfico. A metafórica, que preferimos: as esporas estão sempre guardadas no fundo do carro, pois há um apego às formas antigas de convívio.

O meio de transporte de Getúlio, quando vai roubar a delegacia de Japaratuba, não poderia ser mais representativo da volta aos velhos tempos: um “burro preto”, sobre o qual ele monta sem as esporas “que é para não estilintar e rebrilhar nessa meia lua aí” (SG, 113). As esporas não são para o burro, mas para o prisioneiro.

## 2.2. Burocracia

---

<sup>1</sup> No filme *Sargento Getúlio*, é no porta-malas que Getúlio encontra as esporas. Novamente, é “no fundo”, escondido que as velhas formas tradicionais permanecem, escondidas sob a casca fina do progresso e da racionalidade.

Antes de aprofundarmos ainda mais nossos argumentos para explorar a tese de que o romance de Ubaldo visa representar, de forma alegórica, as particularidades da instalação da burocracia no Brasil, seria interessante tornar mais claro o que caracteriza este regime de dominação. Para fazê-lo, vamos nos valer da definição clássica de Max Weber sobre o tema.

Veremos que a burocracia sob a qual vive Getúlio está muito distante da forma plenamente desenvolvida descrita por Weber. Ao contrário, parece haver *resistência* contra a instalação do aparelho plenamente burocrático. Há uma série de elementos que parecem minar o desenvolvimento da dominação burocrática no universo descrito no romance: a presença ainda muito forte dos “afetos” (amor, ódio), a presença do poder muito pessoal e os vínculos de dominação fora das relações legais. Tudo isto resquícios da dominação patriarcal patrimonialista.

Segundo Max Weber, dentre outras coisas, a dominação burocrática é caracterizada (a) pelo regimento das competências oficiais fixas, ordenadas, de forma geral, mediante regras: leis ou regulamentos administrativos e (b) pelo regimento da *hierarquia de cargos* e da seqüência de instância, isto é, “um sistema fixamente regulamentado de mando e subordinação das autoridades, com fiscalização das inferiores pelas superiores”<sup>1</sup>. Em seu desenvolvimento pleno, a burocracia encontra-se sobre o princípio *sine ira ac studio*, como explica Weber:

Ela desenvolve sua peculiaridade específica, bem-vinda ao capitalismo, com tanto maior perfeição quanto mais se “desumaniza”, vale dizer, quanto mais perfeitamente consegue realizar aquela qualidade específica que é louvada como sua virtude: a eliminação do amor, do ódio e de todos os elementos sentimentais, puramente pessoais e, de modo geral, irracionais, que se subtraem ao cálculo, na execução das tarefas oficiais. Em vez do senhor das ordens mais antigas, movido por simpatia pessoal, favor, graça e gratidão, a cultura

---

<sup>1</sup> Weber, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. 4. ed. Trad. Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. São Paulo: UNB e Imprensa Oficial, 1999, v. 2, p. 199.

moderna exige para o aparato externo em que se apóia o *especialista* não-envolvido pessoalmente e, por isso, rigorosamente “objetivo”, e isso tanto mais quanto mais ela se complica e especializa. E tudo isto a estrutura burocrática oferece uma combinação favorável.<sup>1</sup>

A burocracia luta contra a dominação de *honoratiores*, isto é, dominação do tipo patrimonial. Neste sentido, pode-se dizer que ela é democrática. Ela parece exigir para o seu bom funcionamento que haja um *nivelamento das diferenças econômicas e sociais*. Todavia, é apenas aparente a democratização que acompanha a burocratização. Se por um lado há diminuição do poder de mando dos “funcionários profissionais” na medida em que eles não têm vínculo vitalício nos lugares que ocupam, por outro lado, os grupos dominantes, burocraticamente estruturados podem ter uma posição totalmente autocrática diante dos dominados. “O moderno exército de massas, por fim, apesar de ter sido por toda parte o meio para romper o poder dos *honoratiores*, não chegou a ser de nenhuma maneira a alavanca da democratização ativa, mas apenas da passiva.”<sup>2</sup>

Para Weber, a burocracia, quando plenamente realizada, “pertence aos complexos sociais mais dificilmente destrutíveis”. A descrição da máquina burocrática em pleno funcionamento é assustadora:

Em oposição aos *honoratiores*, que administram honorífica e acessoriamente, **o funcionário profissional está encadeado à sua atividade com toda a sua existência material e ideal**. É – na grande maioria dos casos – um elo individual, encarregado de realizar tarefas especializadas, de um mecanismo que se move sem cessar e somente pode ser parado ou posto em movimento no seu ponto culminante, mas (normalmente) em nenhum outro, e que lhe prescreve um percurso essencialmente já determinado (...) A vinculação do destino material das massas ao contínuo funcionamento correto das organizações capitalistas privadas, ordenadas de forma cada vez mais burocrática, está se intensificando continuamente, e, por isso, torna-se cada vez mais utópica a idéia de sua eliminação.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Weber, 1999, v. 2: 213.

<sup>2</sup> Weber, 1999, v. 2: 221.

<sup>3</sup> Weber, 1999, v. 2: 222, negrito nosso.



Os dominados não podem prescindir de um aparato de dominação burocrático, cujo desmantelamento provocaria o caos, sendo muito complexa a invenção de uma instituição para substituí-lo. A impossibilidade de saída deste mecanismo permanentemente em movimento torna claro como é eficiente a dominação burocrática. A obediência do funcionário profissional torna-se *hábito* e o hábito, aos poucos, vai minando a capacidade de pensar em outras formas de vida, em outras formas de organização social.

A organização burocrática tem, obviamente, conseqüências econômicas e sociais de grande alcance. Para Weber, muitas vezes, uma distribuição de poder *criptoplutocrática* foi o resultado. Isto nos interessa sobretudo na análise de *Sargento Getúlio*, pois diversas vezes o narrador-protagonista diz “não saber” das coisas. Ora, na burocracia, o poder se tem na medida em que informações são conquistadas. Saber do funcionamento do mundo social e econômico é fundamental para ter acesso a melhores postos de trabalho, por exemplo. A questão é que o segredo (*cripto*) custa caro (*pluto*). Isto cria um círculo-vicioso: quem tem dinheiro compra mais informações e saber, quem tem mais saber tem mais poder de dominar e explorar outras pessoas e, como conseqüência, mais dinheiro para comprar mais informação. Este é um dos motivos que torna o poder de Getúlio relativo: aparentemente ele tem o poder, expresso pela força e a violência física, mas, na verdade, ele está excluído e dominado duplamente, pela falta de acesso ao poder econômico e às informações. “Toda burocracia procura aumentar mais ainda esta superioridade do profissional instruído, ao guardar segredo sobre seus conhecimentos e intenções.”<sup>1</sup>

A criptoplutocracia gera efeitos especialmente na linguagem e na compreensão do mundo. Os homens ficam, por assim dizer, murados na sua língua: “Quando eu falo,

---

<sup>1</sup> Weber, 1999, v. 2: 225.

ninguém entende lá, quando um fala lá eu não entendo.” (SG, 153). Podemos lembrar, *en passant*, o que nos diz Roland Barthes:

Durante esses momentos em que o escritor segue as linguagens realmente faladas, não mais a título pitoresco, mas como objetos essenciais que esgotam todo o conteúdo da sociedade, a escrita toma como lugar de seus reflexos a palavra real dos homens; a literatura não é mais um orgulho ou refúgio, começa a se tornar um ato lúcido de informação, como se lhe fosse preciso primeiro aprender, reproduzindo-o, o pormenor da disparidade social; ela se propõe como tarefa prestar contas imediatas, anteriores a toda outra mensagem, da situação que dos **homens murados na língua de sua classe, de sua região, de sua profissão, de sua hereditariedade ou de sua história.**<sup>1</sup>

A passagem vem a calhar: em primeiro lugar, nos ajuda a entender que o personagem Sargento Getúlio pode ser visto como parte deste projeto ideológico de exibição da disparidade social; em segundo, denuncia que a origem da ininteligibilidade entre os homens não se reduz à linguagem em si. A fala incompreensível é sintoma de outros aspectos sociais: a classe, a profissão, a história. “(...) cada homem é prisioneiro de sua linguagem: fora de sua classe, a primeira palavra o aponta, o situa inteiramente e o expõe com toda a sua história.”<sup>2</sup>. No regime de dominação burocrática, este aprisionamento é especialmente trabalhado e produzido. Não bastasse o aprisionamento, há ainda permanente luta por espaço:

(...) estamos todos presos na verdade das linguagens, quer dizer, em sua regionalidade, arrastados pela formidável rivalidade que regula sua vizinhança. Pois cada falar (cada ficção) combate pela hegemonia; se tem por si o poder, estende-se por toda a parte no corrente e no quotidiano da vida social, torna-se *doxa*, natureza: é o falar pretensamente apolítico dos homens políticos, dos agentes do Estado, é o da imprensa, do rádio, da televisão; é o da conversação; mas mesmo fora do poder, contra ele, a rivalidade renasce, os falares se

<sup>1</sup> Barthes, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a, p. 69, negrito nosso.

<sup>2</sup> Barthes, 2004a: 70.

fracionam, lutam entre si. Uma impiedosa *tópica*, regula a vida da linguagem; a linguagem vem sempre de algum lugar, é *topos guerreiro*.<sup>1</sup>

“Vosmecê sabe o termo bonito para arrancar dente?” (SG, 60), pergunta Getúlio ao prisioneiro depois que arranca seus dentes com alicate. Tal questão só se coloca pelo reconhecimento deste *topos guerreiro* da linguagem, cujo efeito é aprofundado na dominação burocrática.

Voltemos à caracterização da burocracia. Tal regime é de caráter “racional”: “regra, finalidade, meios, impessoalidade “objetiva” dominam suas atitudes.”<sup>2</sup> Ora, a representação deste sistema em *Sargento Getúlio* vai de encontro ao que é descrito por Weber. Mesmo sendo Getúlio da Polícia Militar, instituição que melhor representa a burocracia moderna, a representação da burocracia é feita de tal forma a mostrar que na sua forma prática, no sertão nordestino, ela ainda tem muito de patrimonialismo. É como se houvesse uma mensagem de duplo vínculo enunciada pelo romance: o que se mostra é uma burocracia anti-burocrática. Como veremos adiante, a racionalidade é substituída pela cordialidade, no sentido em que Sérgio Buarque de Holanda dá a este termo. Antes de examinar esta tese do autor, leiamos o que ele tem a dizer sobre o caráter racional da burocracia:

É claro que a necessidade de boa ordem entre os cidadãos e a estabilidade do conjunto social tornaram necessária a criação de preceitos obrigatórios e de sanções eficazes. Em tempos talvez mais ditosos que o nosso, a obediência àqueles preceitos em nada se parece com o cumprimento de um dever imposto. Tudo se faz, por assim dizer, livremente e sem esforço. Para o homem a que chamamos primitivo, a própria segurança cósmica parece depender da regularidade dos acontecimentos; uma perturbação dessa regularidade tem qualquer coisa de ominoso. Mais tarde essa consideração da estabilidade inspiraria a fabricação de normas, com o auxílio precioso de raciocínios abstratos, e ainda aqui foram conveniências importantes

<sup>1</sup> Barthes, *O prazer do texto*. 3.ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 36.

<sup>2</sup> Weber, 1999, v. 2: 233.

que prevaleceram, pois, muitas vezes, é indispensável abstrair da vida para viver e apenas o absolutismo da razão pode pretender que se destitua a vida de todo elemento puramente racional. Em verdade o racionalismo excedeu os seus limites somente quando, ao erigir em regra suprema os conceitos assim arquitetados, separou-os irremediavelmente da vida e criou com eles um sistema lógico, homogêneo, a-histórico.<sup>1</sup>

É preciso cuidado com a afirmação de Buarque de Holanda que diz que a fabricação de normas provém da nossa suposta “consideração da estabilidade”. Ora, há muitos tipos de normas, muitos tipos de dominação, como mostra Weber. Não é por ser “primitivo” que o homem deseja regularidade. Esta característica nos parece humana e independente de qualquer suposta “evolução”. Getúlio não nos parece *primitivo* por dizer: “O que eu não entendo eu não gosto, me canso. Chegasse lá, sentava, historiava e esperava a decisão. Era muito melhor. Assim como está, não sei. Não gosto que o mundo mude, me dá uma agonia, fico sem saber o que fazer.” (SG, 94). Parece-nos que este tipo de sensação diz muito mais da *alienação* e *dominação* do indivíduo do que seu suposto primitivismo.

O que é fundamental na citação acima, no entanto, é sua última oração: o racionalismo pode exceder os seus limites. E é exatamente isto o que acontece no sistema burocrático. Às vezes, este movimento atinge seu paroxismo nos regimes autoritários, como o nazismo alemão ou a ditadura militar no Brasil. Este excesso de racionalismo ou burocratização tem pelo menos uma consequência importante, qual seja a atração pela violência. Hannah Arendt explica:

Em uma burocracia plenamente desenvolvida não há ninguém a quem se possa inquirir, a quem se possam apresentar queixas, sobre quem exercer as pressões do poder. A burocracia é a forma de governo na qual todas as pessoas estão privadas da liberdade política, do poder de

---

<sup>1</sup> Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*: 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1936], 178-9.

agir; pois o domínio de Ninguém não é um não-domínio, e onde todos são igualmente impotentes temos uma tirania sem tirano.<sup>1</sup>

A atração pela violência é proporcional à impotência sentida pelo dominado no regime burocrático. O domínio de Ninguém é o mais tirânico de todos, pois não há ninguém a quem se pode questionar ou responsabilizar pelo que está sendo feito. Para Arendt, isto é uma das causas da “tendência para escapar ao controle e agir desesperadamente”<sup>2</sup>.

Lido a partir desta descrição da burocracia, o romance de Ubaldo pode ser visto como uma alegoria da peculiaridade, dificuldade ou resistência à instalação da burocracia no Brasil. É peculiar, como vimos, porque se misturou com a dominação patrimonial. De um ponto de vista mais externo, devemos lembrar que o romance está intimamente ligado a períodos da história brasileira nos quais a burocratização ganha força e, conseqüentemente, tem mais resistência. É um romance sobre a década de 50, período da construção de Brasília, da ideologia do “progresso” a pleno vapor.<sup>3</sup> É publicado em 1971, em plena ditadura militar, período igualmente marcado pela ideologia do “crescimento econômico”, pelas grandes obras urbanas e pela violência do Estado.

A feliz escolha de Ubaldo pela narrativa em primeira pessoa *torna ainda mais visível a invisibilidade do poder* ao qual se submete Getúlio. Acrísio, como o poder burocrático, é o sr. Ninguém, de quem só se recebe as ordens, sem poder contestar, sem poder responsabilizar. O “Chefe” é inacessível, apesar disto suas ordens acabam chegando até Getúlio. É esta invisibilidade do poder que é tirânica. A tirania bárbara de

---

<sup>1</sup> Arendt, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 58-9.

<sup>2</sup> Arendt, 1994: 33.

<sup>3</sup> Gostaríamos que o leitor mantivesse em mente que não compartilhamos a idéia de que a burocracia é um modo de dominação mais “progredido” ao invés do patrimonialismo supostamente mais “arcaico”. A burocracia não é melhor que o patrimonialismo. É apenas mais uma forma de dominação, historicamente construída. Não cremos no progresso, cremos no andar contingencial da história. Mantemos, entretanto, a terminologia ideológica na tese, pois com estas cores fica mais evidente o impasse entre as formas de dominação alegoricamente representado no romance.

Getúlio, remanescente dos tempos do patrimonialismo, esconde e revela, ao mesmo tempo, uma outra tirania: a do poder burocrático, cuja terrível sombra paira, com clara invisibilidade, sobre o romance inteiro.

O Chefe está protegido na burocracia. Uma vez mudada a política, o Chefe simplesmente abandona Getúlio. É o próprio sargento quem dá as razões pelo abandono:

O doido se levantou: sargento, olhe sargento, o problema é que foi um engano, sargento, um engano que foi mandar o senhor buscar o homem em Paulo Afonso, agora temos complicação. Quem disse isso, foi o chefe? Foi o chefe que disse, não tem mais condição de cobertura, a coisa mudou. Foi o chefe que mandou o recado? Foi, foi. E por que não veio ele? Ah, responda essa. **Não veio porque não quer deixar ninguém saber que foi mandado dele.** Vem força federal, vem tudo. Então o senhor solta o homem e some e pronto. E o resto se ajeita em Aracaju.

- Não posso sumir. Quem pode sumir é os outros, como é que eu posso sumir, se eu sou eu? Do mais, se vosmecês estão querendo que eu solte o homem e suma, é porque depois ele e vosmecês vão atrás de mim, me arrancar nos infernos para me botar a culpa do negócio.

- O senhor tem a minha palavra de honra. Pode ficar com sua palavra, eu só tenho o que é meu, e é pouco. (SG, 97, negrito nosso)

A invisibilidade de Acrísio permite ainda ver a proximidade entre a burocracia e o totalitarismo. Nádia Souki Diniz lembra que Hannah Arendt usava a imagem da estrutura da cebola para descrever o sistema de dominação no totalitarismo e explica:

O dirigente age a partir de uma estrutura, composta de muitas camadas formadas de simpatizantes, adeptos, de membros das formações da elite ou do núcleo dos iniciados em torno do líder. O estrato mais exterior oferece uma aparência de normalidade, ao mesmo tempo para as massas e para o estrato imediatamente interior, e assim por diante. Essa estrutura permite a filtragem da realidade, criando um abismo entre a ficção ideológica central e o mundo periférico, o que possibilita sempre poder desmentir o que transpira daí. Por isso compreende-se porque a mentalidade totalitária é uma “mistura de credulidade e cinismo”, credulidade da massa e cinismo dos iniciados, indiferentes

aos fatos e resguardados por uma lealdade suicida em relação ao chefe.<sup>1</sup>

Quando o jogo burocrático se mostra, a “palavra de honra” não vale mais nada para Getúlio. Ele sabe que a corda sempre arrebenta no lado mais fraco. Sabe também que “não deixar ninguém saber” é parte fundamental da dominação burocrática. Sua até então “lealdade suicida”, sua obediência de cadáver<sup>2</sup>, não permitia a transposição do abismo entre a “ficção ideológica”, no romance, representada pela luta política entre UDN e PSD, e o “mundo periférico”, o mundo do barro e do sangue, do qual Getúlio faz parte. Impossibilitada a lealdade, a consciência do jogo burocrático vem à tona.

O que gostaríamos de insistir é quanto ao aspecto ambivalente da violência de Getúlio. Por um lado, ela é burocrática. Ele é peça na grande engrenagem da burocracia. Por outro lado, ela é anti-burocrática. Getúlio, quando se vê sem saída da engrenagem, só tem a violência desesperada como resposta.

### 2.3. A polícia

Uma das instituições do Estado que mais contribuem para o funcionamento da burocracia é a polícia. Ela é o braço visível da burocracia, a força física de um regime aparentemente não-violento. Ela serve para controlar as possíveis insurgências, revoltas e contra-condutas que podem vir de encontro ao poder do Estado.

Michel Foucault traça, nas últimas lições de seu curso *Sécurité, Territoire, Population*, a história desta instituição, sem, no entanto, descrever o seu funcionamento moderno. Para nossos fins, basta lembrar que o termo “polícia” era usado, do século

<sup>1</sup> Diniz, Nádia Souki. *A banalidade do mal em Hannah Arendt*. Belo Horizonte: Fafich – UFMG, 1995. (Dissertação de Mestrado), p. 60.

<sup>2</sup> A expressão é usada com orgulho pelo criminoso nazista Eichmann. Cf. Assy, Bethânia. Eichmann, banalidade do mal e pensamento em Hannah Arendt. In. Moraes, Eduardo Jardim e Bignoto, Newton. (Orgs.). *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 140.

XVII ao fim do século XVIII, num sentido bem diferente ao que usamos hoje. Polícia designava o conjunto de tecnologias de poder que auxiliavam a governabilidade. Estas tecnologias iam desde o recolhimento e processamento de informações sobre a população e a produção de alimentos até o controle da circulação de pessoas e mercadorias. É só a partir do final do século XVIII que a polícia passa a designar “o instrumento pelo qual se impedirá que se produzam um certo número de desordens”<sup>1</sup>.

A partir do século XIX, vão ficar cada vez mais evidentes os conflitos entre a polícia e o conjunto de contra-condutas que tentam fazer frente ao poder do Estado. Foucault mostra que um dos resultados deste conflito é a “escatologia revolucionária que não cessou de assombrar os séculos XIX e XX”<sup>2</sup>, isto é, a todo momento a revolução era colocada como possibilidade através da qual a sociedade civil se imporia sobre o Estado.

Este conflito entre o poder do Estado e a população civil parece ser um tema que se repete em muitos outros romances de Ubaldo. Trata-se de uma *metáfora obsessiva*, para usar a terminologia de Charles Mauron<sup>3</sup>. Já no que podemos denominar “primeira fase” de Ubaldo, este conflito se apresenta de forma central: *Vila Real*, por exemplo, conta a história de trabalhadores rurais que lutam contra a desapropriação, por parte do Estado e de empresas, de suas terras. Na fase madura, após *Sargento Getúlio*, o tema também estará presente. Em *Viva o Povo Brasileiro*, esta luta toma ares épicos: Maria da Fé e a Irmandade do Povo Brasileiro contra o exército e as forças policiais do Estado. Mais recentemente, em *Diário do Farol*, o autor ainda versa sobre o tema: um padre, aliado à ditadura militar, infiltra-se no movimento revolucionário para

---

<sup>1</sup> Foucault, Michel. *Sécurité, territoire, population*: cours au Collège de France. 1977-1978. Paris: Gallimard / Seuil, 2004, p. 361.

<sup>2</sup> Foucault, 2004: 364.

<sup>3</sup> Metáforas obsessivas são imagens que se repetem na obra de um determinado autor. Para Mauron, a reunião destas metáforas forma o *mito pessoal* do autor. Nossa hipótese, que precisa ainda ser esmiuçada, é que o mito pessoal de Ubaldo gira em torno do poder. Cf. Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*: introduction à la Psychocritique. Paris: José Corti, 1995.



desmantelá-lo. Neste último romance, como em *Sargento Getúlio*, a tortura tem peso significativo como representação do poder.

Mas, o que nos interessa no momento é mostrar que, no caso de *Sargento Getúlio*, como já foi dito no capítulo anterior, a polícia é usada para fins particulares. Ela está longe de ter o uso racional, a serviço da lei geral. Há um duplo movimento da polícia no romance: o primeiro, de Getúlio, que age como capanga do Chefe; e segundo, da força do Estado que vem exterminar Getúlio. O primeiro movimento faz parte do hibridismo político brasileiro: um instrumento público-burocrático usado para fins privados-patrimoniais. O segundo movimento é a resposta da burocracia, na tentativa de “limpar” o trabalho sujo que parte dela havia feito, mas nada dá a impressão que vencerá a burocracia. Ao contrário, a impressão é que o jogo híbrido continuará, apagada a “trapalhada” do insurgente.

Teresa Pires do Rio Caldeira, ao pesquisar a história da polícia no Brasil, demonstra que as instituições da ordem parecem contribuir para o crescimento da violência em vez de controlá-lo. Há, no Brasil, “o padrão cultural muito difundido e incontestado que identifica a ordem e a autoridade ao uso da violência”<sup>1</sup>. A tese de Caldeira é muito importante para nossa análise, pois ela vai mostrar que as instituições da ordem são constituídas para funcionar com base em exceções e abusos. Para a autora, “no Brasil, o Estado nunca foi formal e “impessoal” e freqüentemente não se conforma às leis que cria”<sup>2</sup>.

Caldeira ainda critica as interpretações que tendem a ver dois mundos em funcionamento: um Brasil público e outro privado, um impessoal e outro pessoal. Para ela, as coisas se misturam e é isto o que torna o caso brasileiro singular: o público funciona para fins privados, as leis servem para garantir os crimes e a impunidade etc.

---

<sup>1</sup> Caldeira, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime segregação e cidadania em São Paulo*. Trad. Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: 34/Edusp, 2000, p. 136.

<sup>2</sup> Caldeira, 2000: 142.

Como estamos mostrando neste capítulo, não se trata tanto de *contradição* entre dois mundos, mas de articulação, de soluções de compromisso diversas.

A autora contesta também a interpretação que atribui apenas ao fator econômico as razões da violência. Pobreza e desigualdade social certamente participam no incremento da violência na sociedade, mas é preciso atentar para o “o funcionamento cotidiano das instituições de ordem, o padrão continuado de abusos por parte das forças policiais e seu desrespeito aos direitos, e a rotina de práticas de injustiça e discriminação”<sup>1</sup>.

#### 3.4. A cordialidade anti-burocrática

Dissemos acima que o romance nos parece anti-burocrático. Um dos motivos é a presença do que Sérgio Buarque de Holanda chama de *cordialidade* nas relações de poder. Nesta seção, gostaríamos de passar em revista a tese do autor para mostrar de que maneira o romance de Ubaldo pode ser lido como uma alegoria de resistência à burocracia na medida em que mostra os rumos anti-democráticos e anti-burocráticos deste sistema de dominação no Brasil.

Holanda começa o seu famoso capítulo “O Homem Cordial”, de *Raízes do Brasil*, lembrando que o Estado não é uma ampliação do círculo familiar. Para ele, “não existe, entre o círculo familiar e o Estado, uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição.”<sup>2</sup> Para falar desta oposição, Holanda lembra a peça *Antígona*, de Sófocles, na qual Creonte representa a lei geral e impessoal do Estado e Antígona a lei particular e sagrada do indivíduo.

---

<sup>1</sup> Caldeira, 2000: 207.

<sup>2</sup> Holanda, 1995 [1936]: 141.

A transição da velha ordem familiar e afetiva para as instituições sociais impessoais e racionais (burocráticas) não acontece facilmente. Um dos seus motores, segundo Holanda, pode estar na educação das crianças. A criança moderna não pode mais ser educada para permanecer junto à comunidade doméstica. Na verdade, o sujeito deve ser incentivado a se adaptar à vida prática, individual e independente. A dificuldade de muitos em se adaptar à nova ordem pode vir justamente na difícil aceitação de certas virtudes *antifamiliares*, tais como a iniciativa pessoal e a concorrência entre os cidadãos.

Holanda chega a citar Joaquim Nabuco que diz que “em nossa política e em nossa sociedade (...), são os órfãos, os abandonados, que vencem a luta, sobem e governam.”<sup>1</sup> É preciso apagar o vinco doméstico dos jovens para que eles possam se adaptar à nova ordem social. Torná-los responsáveis por si mesmos.

A nosso ver, diga-se de passagem, parece um tanto ingênuo e um tanto perigoso erigir o sujeito órfão como ideal da cultura. É ingênuo porque não há cultura humana sem vínculos amorosos. É perigoso porque tal orfandade, no limite, aponta também para a ausência absoluta de solidariedade, o que nos parece ser a base de qualquer cultura humana possível. Lembremos que a família de Getúlio é citada muito rapidamente. Uma menção à irmã (SG, 21) e outra a uma qualidade da família: “(...) meu avô era brabo e todo mundo na minha raça era brabo e minha mãe se chamava Justa e era braba e no sertão daqui não tem ninguém mais brabo que eu (...)” (SG, 84). Nenhuma palavra sobre o pai.

Para Holanda, no Brasil, onde imperou o tipo “primitivo” da família patriarcal, o desenvolvimento da urbanização acarretou um desequilíbrio social, cujos efeitos até hoje são visíveis. Ele explica:

---

<sup>1</sup> Apud. Holanda, 1995 [1936]: 144.

Não era fácil aos detentores das posições públicas de responsabilidade, formados por tal ambiente, compreenderem a distinção fundamental entre os domínios do privado e do público. Assim, eles se caracterizam justamente pelo que separa o funcionário “patrimonial” do puro burocrata (...). Para o funcionário “patrimonial”, a própria gestão política apresenta-se como assunto de seu interesse particular; as funções, os empregos e os benefícios que deles auferem relacionam-se a direitos pessoais do funcionário e não a interesses objetivos, como sucede no verdadeiro Estado burocrático, em que prevalecem a especialização das funções e o esforço para se assegurarem garantias jurídicas aos cidadãos. A escolha dos homens que irão exercer funções públicas faz-se de acordo com a confiança pessoal que mereçam os candidatos, e muito menos de acordo com as suas capacidades próprias. Falta a tudo a ordenação impessoal que caracteriza a vida no Estado burocrático. O funcionalismo patrimonial pode, com a progressiva divisão das funções e com a racionalização, adquirir traços burocráticos. Mas em essência ele é tanto mais diferente do burocrático, quanto mais caracterizados estejam os dois tipos.<sup>1</sup>

Já vimos, no capítulo anterior, as peculiaridades do patrimonialismo no Brasil. Com a citação acima fica clara a tese de Holanda: no Brasil, o Estado burocrático parece não conseguir avançar porque as raízes patrimonialistas são muito profundas e difíceis de arrancar. Isto quando não penetram na própria estrutura burocrática, transformando-a num híbrido perverso: a estrutura aparentemente racional da burocracia com o funcionamento familiarista do patrimonialismo.

No Brasil, lembra Sérgio Buarque, é raríssimo “um sistema administrativo e um corpo de funcionários puramente dedicados a interesses objetivos e fundados nesses interesses”<sup>2</sup>. O modo de vida familiar parece contaminar mesmo nas instituições democráticas, fundadas em princípios abstratos, neutros e antiparticularistas.

Holanda chama este modo de vida familiar, oriundo do patrimonialismo, de *cordialidade*. O autor insiste em diferir e até mesmo opor *cordialidade* de *civilidade*. A primeira, diz respeito aos afetos; a segunda, exprime algo de coercitivo, das regras de convívio e de polidez. A forma brasileira de convívio social, a *cordialidade*, é, no fundo,

---

<sup>1</sup> Holanda, 1995 [1936]: 146.

<sup>2</sup> *Ibid.*

contrária à polidez. Na aparência, a lhanza no trato, a hospitalidade podem até dar a impressão de polidez, mas, para Holanda, trata-se de “mímica deliberada”. No homem civilizado, a polidez serve para manter distância, no homem cordial, a polidez serve para o contrário. O respeito é transformado em desejo de intimidade. O autor ainda diz:

No “homem cordial”, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros.<sup>1</sup>

O homem cordial destrói com o seu desejo de intimidade um dos núcleos da dominação burocrática que é a atomização dos sujeitos, a individualização. A isto Buarque de Holanda chama *ética de fundo emotivo*. Contrária ao racionalismo ético que impera na sociedade burocrática, a ética de fundo emotivo organiza as relações sociais de tal forma que sejam sempre difusas as barreiras entre eu e outro e, em consequência, entre o subjetivo e o objetivo e entre o privado e o público.

O termo “homem cordial” foi mal interpretado por diversas vezes, pois, geralmente, é visto de forma exclusivamente positiva<sup>2</sup>. Sérgio Buarque lembra que essa cordialidade avessa ao formalismo social, não abrange “apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de *concordia*. A inimizade bem pode ser tão *cordial* como a amizade, nisto que uma e outra nascem do *coração*, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado.”<sup>3</sup> A metáfora da cordialidade “referia-se à preocupação

<sup>1</sup> Holanda, 1995 [1936]: 147. Pedimos ao leitor que mantenha em mente esta passagem ao ler o próximo capítulo, no qual defenderemos justamente a idéia de que Getúlio tem pavor de viver consigo mesmo, sendo incapaz de pensar, do ponto de vista de Hannah Arendt.

<sup>2</sup> Cf. o excelente artigo de João Cezar de Castro Rocha: “As origens e os equívocos da cordialidade brasileira”. In. Rocha, João Cezar de Castro. (Org.). *Nenhum Brasil existe*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, pp.205-219.

<sup>3</sup> Holanda, *op. cit.*, p. 205n6.

das elites dirigentes brasileiras de manter uma aparente harmonia, assim como a sua capacidade de reagir com violência, quando os conchavos pessoais não bastavam”<sup>1</sup>.

Esta advertência é fundamental para nosso estudo, pois em *Sargento Getúlio* aparece justamente este lado violento e hostil dos afetos humanos, como exemplificam as cenas da extração dos dentes do prisioneiro, o estupro da trabalhadora no canavial e o assassinato da esposa de Getúlio. Ainda temos evento de fundo do romance que mostra como funciona esta cordialidade. Com a chegada das forças federais, a grita dos jornais oposicionistas, Acrísio não só nega a ordem de prisão, como tenta acabar com o próprio Getúlio, afinal é ele quem informa onde está Getúlio, quando o manda aguardar na fazenda de Nestor. Falha a tentativa de se manterem as aparências, o outro lado da cordialidade aparece nu, com sua violência sangrenta.

Podemos, então, ver o romance como aquelas figuras da psicologia da *Gestalt*. Há um primeiro plano, a figura, e um outro, o fundo. A figura é a narrativa da viagem e suas razões que mostram o Brasil patriarcal, a face violenta da cordialidade. O fundo é a mudança política, a contra-ordem invisível de Antunes que mostra o Brasil burocrático, a face do “jeitinho”, da harmoniosa cordialidade.

A tese de Sérgio Buarque de Holanda nos auxilia a perceber o caráter anti-burocrático presente em *Sargento Getúlio*. Apesar da aparente burocracia, denunciada pela presença da polícia, das eleições, dos partidos políticos, o que se vê realmente é a mistura entre o público e o privado, a face violenta da cordialidade, enfim, a dificuldade de instalar no Brasil a burocracia e, uma de suas possíveis conseqüências, o Estado Democrático de Direito. Podemos pensar até mesmo na própria estrutura narrativa do

---

<sup>1</sup> Dias, Maria Odila Leite da Silva. Política e sociedade na obra de Sérgio Buarque de Holanda. In. Candido, Antonio (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998, p. 26.

romance, que tende ao irracional, como elemento contrário à racionalidade exigida pela burocracia.<sup>1</sup>

## 2.5. A literatura como heterotopia

Gostaríamos de concluir este capítulo lembrando que “a heterotopia tem o poder de justapor num só lugar real variados espaços, variadas localizações que são nelas mesmas incompatíveis.”<sup>2</sup>. Neste sentido, diz Foucault, o teatro e o cinema conseguem colocar no mesmo lugar – no palco ou na tela – lugares estrangeiros uns aos outros. Acreditamos que poderíamos dizer que a literatura faz parte deste tipo de heterotopia, pois ela também consegue, como esperamos ter mostrado neste capítulo, justapor diferentes lugares heterogêneos num mesmo espaço, o espaço literário.

No que tange ao problema que estamos examinando, isto é, a justaposição do espaço de dominação burocrática e o espaço de dominação patrimonial ou, em termos mais amplos e ideologicamente mais marcados, o espaço do progresso e o do arcaico, há vários exemplos na literatura brasileira. Gostaríamos de examinar apenas dois a fim de mostrar a originalidade que João Ubaldo dá ao tema. Pensamos que Ubaldo consegue mostrar não apenas a contradição entre os espaços de poder, mas sua *relação*, suas *interpenetrações*. Nos outros dois exemplos que vamos examinar, nota-se o caráter *insolúvel* da contradição, ao contrário do tratamento que o tema tem em Ubaldo – pensamos não apenas em *Sargento Getúlio*, que seria o caso paradigmático, mas também em *Viva o Povo Brasileiro* – que aponta para uma solução de compromisso (perversa) entre os opostos.

---

<sup>1</sup> Compare-se, a título de curiosidade, a estrutura narrativa do ótimo *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos e o de *Sargento Getúlio*. No primeiro, a narrativa parece reproduzir a burocracia vivida pelo personagem. A escrita do diário, burocrática, informativa. No segundo, a mente conturbada e superficial de Getúlio que não chega a ser organizada de acordo com o mínimo necessário à burocracia.

<sup>2</sup> Foucault, 2001 [1984]: 1577.

O primeiro exemplo está no romance *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. Trata-se de um romance que se aproxima, em alguns aspectos, de *Sargento Getúlio*. Um destes aspectos é o tipo de personagem que Lins do Rego cria. Antonio Candido lembra que são personagens em desorganização, “em equilíbrio instável entre o que foram e o que não serão mais, angustiados por essa condição de desequilíbrio que cria tensões dramáticas, ambientes densamente carregados de tragédia, atmosferas opressivas, em que o irremediável anda solto”<sup>1</sup>. Este equilíbrio instável diz respeito também ao mundo no qual estes personagens vivem. Assim também é o caso de Getúlio e o sertão entre a burocracia e o patrimonialismo.

Mas, do romance de José Lins, nos interessa mesmo uma cena. Trata-se da passagem na qual o famoso cangaceiro Antônio Silvino destrói o piano do Engenho de Capitão Tomás e seu genro, Seu Lula, que herdará a propriedade. A descrição da chegada do piano mostra claramente a oposição de culturas que está sendo delineada:

Tomás comprou piano no Recife. Fora uma festa quando passara pelas estradas o grande piano de cauda do Capitão Tomás. Nunca o povo vira aquilo. Em cima da cabeça de dez negros, e com outros dez atrás para substituir os outros, lá vinha o instrumento enorme, todo enrolado em pano, rompendo os caminhos estreitos. Vinha um negro de foice cortando os galhos para o piano do Capitão Tomás passar. Ele mesmo a cavalo, no passo vagaroso, vinha atrás dando ordem. Os negros pisavam no chão de pedra, ou na areia frouxa, com cuidados de quem conduzisse um doente do peito, que não pudesse sofrer o menor abalo. Corria gente para ver o piano. Paravam por debaixo dos arvoredos para descansar. No engenho da Fazendinha, dormiram. Os negros se deitaram em redor como se guardassem um tesouro. O capitão foi para a casa-grande. Teve que tirar os panos da peça para mostrá-la às moças do engenho. Olharam para o espelhar da madeira luzidia, para a alvura das teclas de marfim. E afinal chegara ao Santa Fé o grande piano que o matuto Tomás Cabral de Melo fora comprar no Recife para sua filha Amélia. Nunca se vira coisa igual pela Ribeira. Um piano daquele tamanho, muito maior que a serafim da igreja do Pilar, maior que todos os pianos do Itambé.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Candido, Antonio. Um romancista da decadência. In. *Brigada Ligeira*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 57-62, p. 57.

<sup>2</sup> Rego, José Lins. *Fogo morto*. 39.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991 [1943], p. 123.



Marca-se seu lugar de origem: a capital do estado, a cidade grande. O piano é metonímia deste lugar a ser levado para um outro lugar no qual ele é objeto raro, presente apenas nas igrejas, mesmo assim não tão belo e grande como ele. Salta aos olhos a descrição dos escravos carregando o piano. Cuidavam dele como a um “doente do peito”. Vinte foram necessários. Dois mundos se encontram: escravos, regime de trabalho arcaico e cruel, carregando o piano, símbolo da alta cultura européia, sob o sol escaldante do interior de Pernambuco. Até aqui, apenas o heterogêneo. Mais adiante, entretanto, o embate entre estas culturas será fatal para o piano. À procura de dinheiro, o cangaceiro Antônio Silvino invade a propriedade de Seu Lula e quebra o piano. Eis a cena:

- Capitão, é capaz de o dinheiro estar escondido no instrumento.
  - É verdade. Vire o bicho de papo pra cima.
- Estenderam no meio da sala o piano de cauda que o Capitão Tomás trouxera do Recife. Parecia um grande animal morto, com os pés para o ar. Um cangaceiro de rifle quebrou a madeira seca, como se arrebetasse um esqueleto.<sup>1</sup>

Talvez não seja coincidência, o narrador de *Fogo Morto* tratar o piano como um animal morto assim como Getúlio tratou o *hudson*. Os dois representam *formas de vida*, destruí-los de fato equivale a matar parte da cultura humana. O cangaceiro que procura por dinheiro no engenho falido deixa a marca de sua passagem não só nos feridos que faz, mas na destruição dos móveis e objetos de arte. Como se aquele mundo fosse incompatível com o dele. O piano é apenas uma caixa de madeira para esconder moedas. Mundos incompatíveis cujo confronto necessariamente leva à destruição de um deles.

---

<sup>1</sup> Rego, 1991 [1943]: 232.

De maneira geral, *Fogo Morto* é um livro sobre o fim dos engenhos de açúcar em Pernambuco. Antônio Silvino, o cangaceiro, é tratado como herói pelo excluído José Amaro, seleiro que vive em contrato patrimonial na fazenda de Seu Lula. Uma vez expulso dali, espera, em vão, uma possível vingança vinda de seu herói. O suicídio de José Amaro e a falência do Engenho de Seu Lula dão a impressão que o mundo escravocrata e patrimonialista está por acabar. Qual mundo será seu substituto? O mundo representado pelos policiais que vão à caça de Antônio Silvino? Policiais, frise-se, tão autoritários e abusivos como Getúlio. Ou o mundo de um Antônio Silvino que salvaria os miseráveis como José Amaro da ordem que os oprime – seja ela representada pelos coronéis donos de engenho, seja ela a dos fardados homens do Estado? Nossa leitura é que a heterotopia produzida pela obra literária – a justaposição entre as duas culturas – é encenada de tal forma a produzir a esperança de que vença um mundo mais justo, representado pelo cangaceiro-vingador. Isto não é por acaso, como explica Antonio Candido:

Função unificadora, resolução dos contrastes que é representada no livro pelo cangaço. Por Antônio Silvino e o seu bando temido dos ricos, amado dos pobres. Nele se concentram as energias capazes de protestas, num sentido popular, contra o reino da aristocracia dos engenhos e o arbítrio das autoridades. Por isso Antônio Silvino galvaniza as populações oprimidas e todos se dedicam a ele – informantes, coiteiros, intermediários. Os que podem fisicamente, sonham entrar para o bando.<sup>1</sup>

Se em *Fogo Morto* o cangaço ainda existe, em *Sargento Getúlio* o cangaço já desapareceu, ressurgindo apenas de forma delirante na transformação do sargento em Dragão Manjaléu, como veremos no capítulo 5. Não sobra nem a esperança de um mundo mais justo no romance de Ubaldo.

---

<sup>1</sup> Candido, 2004: 62.

Nosso outro exemplo de representação literária do conflito entre modernidade e tradição, da heterotopia de diferentes modos de vida, é o poema “Pobre alimária”, de Oswald de Andrade:

O cavalo e a carroça  
 Estavam atravancados no trilho  
 E como o motorneiro se impacientasse  
 Porque levava os advogados para os escritórios  
 Desatravancaram o veículo  
 E o animal disparou  
 Mas o lesto carroceiro  
 Trepou na boléia  
 E castigou o fugitivo atrelado  
 Com um grandioso chicote.<sup>1</sup>

Novamente, o meio de transporte servirá como metonímia e metáfora do mundo que representam. O bonde é parte da vida urbana, a carroça elemento da vida rural. O tratamento dado por Oswald ao conflito também sugere que do conflito sai vitorioso um lado: o lado do bonde e dos advogados que nele estavam. O progresso é atravancado e desviado, mas não é paralisado. Resolvido o problema – com “grandioso” chicote – o bonde e a vida continuam seu caminho burocrático.

Roberto Schwarz, na preciosa leitura que faz deste poema, lembra que Oswald tomava como alegoria do país o resultado “desconjuntado por definição” da “a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês”<sup>2</sup>. A dualidade entre os traços burguês e não-burguês da nossa realidade sociológica tem tratamentos diversos, como estamos mostrando. No poema de Oswald, temos a impressão que tal dualidade se resolve, mesmo que não se resolva pela via do progresso, afinal, o chicote, por mais grandioso que seja ainda é símbolo de um mundo pré, ou melhor, não-burguês. Por isso discordamos de Schwarz quando ele diz que o poema faz ver que “é precário o

<sup>1</sup> Andrade, Oswald. Apud. Schwarz, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In. \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 14.

<sup>2</sup> Schwarz, 1987: 12.

verniz do mundo dos advogados” ou que o chicote “restabelece a ordem, não porque impeça novas obstruções do trânsito, e sim porque reequilibra a economia das auto-estimas, por sobre a inalterada rachadura social.”<sup>1</sup>. Como poderia reequilibrar a auto-estima do velho mundo, do mundo do carroceiro? Não há mais espaço para ele. Ele atravanca o caminho. É questão de tempo que ele seja de uma vez por todas tirado de circulação. O próprio Schwarz lembra que o projeto ideológico do escritor paulista não demonstra nenhum saudosismo na exposição de figuras e objetos do mundo passado e que sua poesia “perseguiu a miragem de um progresso inocente”<sup>2</sup>.

Em resumo, *Sargento Getúlio*, *Fogo Morto* e o poema “pobre alimária” podem ser vistos como heterotopias nas quais justapõem-se lugares de poder marcados ideologicamente e agrupados em dois conjuntos sendo, de um lado, o progresso, a cultura européia e a burocracia e, do outro, o arcaico, o cangaço e o patrimonialismo. Em *Fogo Morto* e no poema de Oswald tivemos a impressão que tal embate se resolveria seja pela morte do antigo, seja pelo avanço do novo. No romance de Ubaldo, a impressão é que o tratamento da contradição é diferente e um tanto mais complexo. O novo não substitui o velho tão facilmente. A questão está, na verdade, em *denunciar como o novo usa as estruturas do mundo velho que supostamente quer substituir*.

Para concluir, lembremos, sem nos alongar, que é possível uma discussão pormenorizada sobre as possíveis relações entre a *violência* decorrente da junção entre os mundos burguês e não-burguês e o *favor*, um outro resultado desta união, estudado a fundo por Roberto Schwarz<sup>3</sup>. Como se sabe, o favor e o jeitinho é um sintoma da união conflitiva entre a burocracia e a sociedade escravocrata e patrimonialista. Os privilegiados não querem perder seu poder e para tanto valem-se de influências para

---

<sup>1</sup> Schwarz, 1987: 26.

<sup>2</sup> Schwarz, 1987: 24.

<sup>3</sup> Cf. Schwarz, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2000. E Schwarz, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades /34, 2000.

burlar as regras supostamente democráticas da burocracia. Esta é uma face da moeda. A outra é a violência, pois uma vez contaminada pelo modo antigo, a burocracia se torna altamente excludente. Só tem acesso a ela e a seus benefícios aqueles que tem influência, dinheiro, relações. Os excluídos são cada vez mais excluídos e uma de suas respostas é a revolta violenta.

Se Schwarz vai mostrar como o favor é denunciado como sintoma deste encontro de mundos antagônicos na obra de Machado de Assis, pensamos ter mostrado como há um outro sintoma – uma solução de compromisso menos funcional, por assim dizer – desta mesma articulação, no romance de Ubaldo. A violência não mantém as relações tão estáveis quanto o favor. Ela é bem menos funcional para as classes dominantes que o favor, pois, muitas vezes, escapa ao seu controle.

### CAPÍTULO 3

#### A OBEDIÊNCIA COMO *ARETÊ*

##### 3.1. A *aretê* do oprimido

Um tema, uno e inteiro e irreduzível – um romance não pode começar a tomar forma até que ele tenha isto como seu apoio. (...) Qual é a intenção do romancista, numa frase? Se ela não puder ser colocada numa frase ela não é um tema para um romance; e o tamanho ou a complexidade de um tema não é de forma alguma limitada por esta declaração. Pode ser a mais simples anedota ou a mais elaborada concatenação de eventos, pode ser uma figura solitária ou a mais ampla rede de relações; ele é, de qualquer forma, dizível em dez palavras que revelem sua unidade. A forma do livro depende disto, e até que ele seja conhecido não há nada para ser dito sobre a forma.<sup>1</sup>

A epígrafe de *Sargento Getúlio* pode ser lida como este tema resumido em poucas palavras sobre o qual se assenta o romance: “Nessa história, o Sargento Getúlio leva um preso de Paulo Afonso a Barra dos Coqueiros. É uma história de *aretê*.” (SG, p. 7). Sua forma concisa, entretanto, é tensionada pela presença do conceito grego bastante complexo, a *aretê*. É preciso explorar os significados deste conceito e suas possíveis relações com o romance. Para fazer isto, tomaremos como eixo paradigmático desta relação o seguinte trecho:

Tem Cristiano Machado e o Brigadeiro e Getúlio Vargas. O Governador. Não, tem as amizades. Não sei como é que isso está disposto. Tinha vontade de saber um pouco, possa ser que Amaro sabe, mas não vou perguntar a ele, porque não quero dar parte de ignorante. **Campe-se, se eu for pensar, não vou entender mesmo**, de maneiras que o mundo é assim: é o chefe e sou eu. Quer dizer, existe outras pessoas, mas não são pessoas para mim, porque estão fora. Não sei. Hum. Quer dizer, eu estou aqui. Sou eu. **Para eu ser eu direito, tem que ser com o chefe, porque senão eu era outra coisa, mas eu sou eu e não posso ser outra coisa**. Estou ficando velho, devo ter mais de trinta. Devo ter mais de quarenta, possa ser, e reparei uns cabelos

<sup>1</sup> Lubbock, Percy. *The craft of fiction*. London: The Vinking Press, 1957 [1921], p. 41-2.

brancos na barba já tem muito tempo. Não posso ser outra coisa, quer dizer que eu tenho de fazer as coisas que eu faço direito, porque senão como é que vai ser? O que é que eu vou ser? Não gosto dessa conversa desses homens vir aqui conversar. Se o chefe vem, bom. Se não vem, não sei. Eu sou sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe. **Não sou nada, eu sou é Getúlio. Bem que eu queria ver o chefe agora, porque sozinho me canso, tenho que pensar, não entendo as coisas direito.** Sou sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe. O que é isso? Fico espiando aqui essa dobra de caqui da gola da farda me espetando o queixo. Eu não sou é nada. Gosto de comer, dormir e fazer as coisas. **O que eu não entendo eu não gosto, me canso.** Chegasse lá, sentava, historiava e esperava a decisão. Era muito melhor. Assim como está, não sei. **Não gosto que o mundo mude, me dá uma agonia, fico sem saber o que fazer.** (SG, p. 94, negrito nosso).

A passagem é bastante importante, pois mostra como Getúlio depende do Chefe para pensar e existir. As mudanças do mundo lhe causam angústia na mesma medida em que a obediência cega lhe dá segurança. O trecho ainda deixa claro que *obedecer* é a atitude fundamental de Getúlio, sua virtude, sua excelência. É exatamente sobre isto – a excelência, a virtude – que se trata a aretê.

*Aretê* é um conceito ligado à filosofia moral da Grécia Antiga. Ao longo da história, este termo tomou vários sentidos. Frequentemente, o conceito é usado no seu sentido mais amplo, isto é, “não só para designar a excelência humana, como também a superioridade de seres não humanos: a força dos deuses ou a coragem e rapidez dos cavalos de raça”<sup>1</sup>. Os gregos entendiam por *aretê* sobretudo uma força, uma capacidade.

Jaeger esclarece:

Vigor e saúde são a *Aretê* do corpo; sagacidade e penetração, a *Aretê* do espírito. (...) É verdade que *Aretê* tem com frequência o sentido de aceitação social, significando então “respeito”, “prestígio”. Mas isto é secundário e deve-se à grande influência social de todas as valorações do homem nos primeiros tempos. Originariamente a palavra designava um valor objetivo naquele que qualificava, uma força que lhe era própria, que constituía a sua perfeição.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Jaeger, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. 4.ed. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 26.

<sup>2</sup> Jaeger, 2001: 26n4.

Os dois sentidos da palavra talvez tenha sua explicação. Solange Vergnières explica que a *aretê* (a excelência) é aquilo que o nobre deve fazer para ser digno de seu sangue. Os privilégios e direitos do nobre grego eram, geralmente, atribuídos à origem divina de sua linhagem (*genos*). Estes privilégios têm como contrapartida obrigações dos que os detêm: daí os dois sentidos de *aretê*, quais sejam, o prestígio e a excelência. Vergnières ainda lembra que esta excelência aristocrática não se adquire espontaneamente, mas sim por intermédio de um processo de formação chamado *paideia*. Aos poucos, o jovem grego é educado e acaba por interiorizar “uma norma coletiva que constitui o ideal de sua classe” que, geralmente, exaltava a coragem física e o sentido da honra. Há um importante detalhe lembrado pela autora:

(...) o dever de cada um não consiste unicamente em se conformar a um modelo coletivo, mas antes se individualizar, rivalizando em excelência. A nobreza é pois menos assunto de natureza ou mesmo de costumes, do que uma capacidade de multiplicar os atos de bravura e as proezas. A beleza visível do gesto realizado permite ao combatente aceder à *doxa*, à reputação, à glória que não é senão o reflexo de seu gesto no olhar dos outros; ele pode até alcançar a única imortalidade de que o homem é capaz, a da lembrança de seu nome, cantado pelo poeta. Este último, fazendo ouvir suas explorações, redobra a visibilidade do herói e oferece, às novas gerações, um modelo a imitar.<sup>1</sup>

Também no Nordeste temos os poetas a imortalizar os feitos dos homens valentes. No romance de Ubaldo, como veremos no próximo capítulo, a gesta sertaneja será lembrada. Obviamente, não se tem mais a nobreza e as origens divinas do herói, mas ainda se trata de louvar sua coragem, sua força e sua violência.

Em Platão e em Aristóteles, a *aretê* toma um outro sentido. Em Aristóteles, “a virtude ética está além da continência e do domínio de si, posto que implica a

<sup>1</sup> Vergnières, Solange. *Ética e política em Aristóteles*: physis, ethos, nomos. Trad. Constança Marcondes César. São Paulo: Paulus, 1998, p. 16.



erradicação completa dos desejos excessivos e maus”<sup>1</sup>. Ou seja, para Aristóteles a excelência está ligada à temperança e à continência. Já em Platão, a aretê está ligada à razão: “o homem é virtuoso quando desempenha bem e convenientemente a atividade que lhe é peculiar, isto é, a sua racionalidade”<sup>2</sup>. Para Platão, cada coisa possui uma atividade própria. Exercer o melhor possível esta atividade é ter aretê. A faca deve cortar bem, o olho ver bem. E o homem, qual é sua atividade própria? A razão. A virtude humana, então, para os gregos, é pensar, saber o melhor possível.

Temos, pois, dois conjuntos de sentido com relação à aretê. O primeiro diz respeito à ação e o segundo à razão. Se a estória de Getúlio é uma estória de aretê, o é no primeiro sentido. A busca pela excelência a partir dos códigos de honra instituídos no Nordeste brasileiro. De qualquer forma, o segundo sentido da aretê, ligado à razão e à temperança pode também fornecer uma chave de leitura para o romance.

Pode-se questionar como se dá, em Getúlio, a relação entre o pensar e o agir. Dada a primazia à ação, como parece ser o caso, isto é, cumprir o dever, há implicação sobre o pensar? Em outras palavras, Getúlio, por eleger como sua aretê cumprir o seu trabalho, deixa de pensar? Ou seria mais correto dizer que ele pensa de uma forma diferente da usual? Talvez, um pensamento menos compartilhado? De qualquer forma, insistimos neste ponto: sua aretê está restrita à ação ou, para usar ainda a terminologia grega, sua aretê se restringe à parte irascível da alma, aquela cuja aretê é a fortaleza (ao contrário da parte racional, cuja aretê é a sabedoria e da parte concupiscível, cuja aretê é a temperança). O trecho paradigmático citado acima deixa clara a oposição entre o pensar e o agir em Getúlio e sua relação com a aretê.

“Campe-se, se eu for pensar, não vou entender mesmo”: trata-se de um efeito criptocrático da burocracia. Getúlio parece não saber como funcionam os jogos

---

<sup>1</sup> Vergnières, *op. cit.*, p. 129.

<sup>2</sup> Reale, Giovanni. *História da filosofia antiga*. Trad. Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1995, vol. 5, p. 29.

políticos. São as amigadas? São os políticos? Ele não pergunta a Amaro, seu motorista e amigo, para não parecer ignorante, sinal que a dominação se reproduz também a partir do dominado que se mantém fora do saber, sem acesso às informações sobre os jogos de poder. Seu saber parece restrito a um fato básico: há os que mandam e há os que obedecem.

Ainda com relação ao trecho acima, vale questionar se o “não vou entender mesmo” de Getúlio é referente a uma inabilidade ou a uma recusa. Ele não entende por que não consegue ou por que prefere não pensar? Talvez um pouco dos dois: sua origem sócio-econômica impossibilita o acesso às informações (criptoplutocracia), mas há que se levar em conta a possibilidade de Getúlio preferir não pensar porque deseja obedecer. Isto tem uma explicação. Se sua aretê é a obediência, ele só se reconhece enquanto submetido ao chefe. Ele substitui o pensar pela servidão, pois sua identidade no complexo jogo político foi reduzido ao par quem manda / quem obedece. A mudança de ordem, no meio do caminho, sem a presença do chefe, põe em risco sua já frágil capacidade de pensar. A decisão de Getúlio será, na ausência do chefe, levar sua aretê às últimas conseqüências: o que sobra do chefe é a ordem do transporte do preso e é exatamente isto que ele vai cumprir. Sua decisão vem logo em seguida a um momento de dúvida – “levar ou não levar?”. Sua decisão é clara, baseada em sua aretê:

Faço o seguinte, eu levo, sim. Nunca fui homem de falhar no meio, eu levo, sim. Eu sei que o senhor seu padre dá preferência que eu largue esse troço aí, mas não largo e pode dizer que foi eu que disse e pode dizer que foi até na violência que eu desobedeci essas ordens, mas eu levo o homem, nem que me deixe os pedaços pelai, qualquer coisa. (SG, 100).

“Levar ou não levar” equivale a “obedecer ou não obedecer”, “ser submisso ou ser eu, apesar do outro (chefe)”. Getúlio opta pela desobediência e, ao fazê-lo, sabe que

está escolhendo a morte. Parece que seu destino era mesmo obedecer. Para Getúlio, sair desta posição é escolher a morte. Eis seu paradoxo: ele só vive porque não abrandando sua vontade de morrer. Se ele pensar, ele “fica frouxo”. Dentro da moral sertaneja do nordeste brasileiro é esta a aretê: nunca afrouxar, nunca “falhar no meio”. Mesmo que para isso pague-se o preço de não pensar ou, no limite, de ser *despedaçado* pelo poder. A aretê de Getúlio é cumprir sua primeira ordem:

Deus me livre que eu não leve o coisa comigo e não entregue, o que é que eu vou ficar pensando depois, se já tenho pouco para pensar e o pouco que eu tenho vai inchando na minha cabeça e vai tomando conta do oco que tem lá dentro? (SG, p. 101).

O oco de sua cabeça não pode ser ocupado. Não pode haver dúvida ou arrependimento. Não pode haver pensamento, só ação. E mais: uma ação que diga que nada muda, que tudo permanece como está. A instabilidade da vida é insuportável para aquele que se abstém de pensar. O fugaz momento de parada de Getúlio, de tomada de decisão, leva-o a pensar no futuro, no “depois”. É como se Getúlio se perguntasse em que medida seria capaz de viver em paz consigo mesmo depois de não cumprir sua missão. É a aretê que está em jogo. Para viver consigo mesmo, Getúlio tem que apagar-se, isto é, cumprir seus deveres. Hannah Arendt explica que deixar de ter esta postura “automática” diante da vida requer algo importante:

A precondição para esse tipo de julgamento não é uma inteligência altamente desenvolvida ou uma sofisticação em questões morais, mas antes a disposição para viver explicitamente consigo mesmo, se relacionar consigo mesmo, isto é, estar envolvido naquele diálogo silencioso entre mim e mim mesma que, desde Sócrates e Platão, chamamos geralmente pensar.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Arendt, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 107.

Quando algo muda, quando o inesperado acontece, parece haver uma destituição subjetiva, um esfacelamento da identidade de Getúlio:

Eu era sargento, veja vosmecê, do enfiador do sapato até o emblema. Bom, então me olho e digo: você é um macaco, coisinha, isso é o que você é, mestre. Então não sou mais macaco. (...) O que é que eu fiz até agora? Nada. Eu não era eu, era um pedaço do outro, mas agora eu sou eu sempre e quem pode? Eu vou lhe levar, peste, até o meio de Aracaju, lhe levo na Rua João Pessoa de coleira e vou dizer: se eu quiser ser governador, eu vou ser governador e quem quiser que se acerte com o meu Exército, que quase que nem cabe no Estado de Sergipe. (SG, 140-1).

De “macaco” do chefe, Getúlio passa a se ver como um super-homem. De “pedaço do outro”, ele passa a ser um eu aparentemente completo, sem marcas de alteridade. Perto de sua morte, ele reitera e reafirma sua escolha, determinada pela aretê da ação, da tarefa, da missão:

Eu não tinha nada o que fazer aqui da primeira vez, nunca tive. Tinha minha missão, isso tinha. E fiz. Tinha minha vida, isso tinha também, e vivi, e se me perguntasse quer viver uma vida comprida amotinado ou quer viver uma vida curta de macho, o que era que eu respondia? Eu respondia: quero viver uma vida curta de macho, sendo eu e mais eu e respeitado nesse mundo e quando eu morrer se alembrem de mim assim: morreu o Dragão. Que trouxe uma mortandade para os inimigos, que não traiu nem amunhecou, que não teve melhor do que ele e que sangrou quem quis sangrar. Agora eu sei quem eu sou. (SG, 153-4).

É interessante comparar esta última passagem com o que diz Werner Jaeger (2001) acerca da ética de Aristóteles:

Quem está impregnado de auto-estima deseja antes viver um breve período no mais alto gozo a passar uma longa existência em indolente repouso; prefere viver só um ano por um fim nobre, a uma vasta vida

por nada; escolhe antes executar uma única ação grande e magnífica, a fazer uma série de pequenas insignificâncias.<sup>1</sup>

É claro que a menção à ética aristotélica vale pela *forma* e não pelo *conteúdo*. No caso de Getúlio, a forma – a grande ação, cumprir uma missão – toma o lugar do conteúdo, supostamente ético de toda aretê. Para Getúlio, ao contrário de Aristóteles, os fins justificam os meios. Parece ser esta *torção* o fundamental no romance: a virtude se reduz à obediência. Trata-se da ética do dever: “uma obrigação que o indivíduo deve sentir, e sente, com respeito ao conteúdo de sua atividade “profissional”, seja ela qual for”<sup>2</sup>. Descobrir-se “macaco” não foi suficiente para Getúlio abandonar sua “virtude”. Ele ainda persiste nela, ele ainda quer cumprir seu dever. Desobedece para obedecer.

A aretê, então, está ligada não à virtude, mas ao mero cumprimento de um dever. A excelência fica esvaziada de sentido ético. O ético cede lugar à submissão. Se o outro aparece não é mais o outro da *polis*, mas o “Chefe”. Arendt esclarece esta relação entre a aretê e o público:

A excelência em si, *arete* como a teriam chamado os gregos, *virtus* como teriam dito os romanos, sempre foi reservada à esfera pública, onde uma pessoa podia sobressair-se e distinguir-se das demais. Toda atividade realizada em público pode atingir uma excelência jamais igualada na intimidade; para a excelência, por definição, há sempre a necessidade da presença de outros, e essa presença requer um público formal, constituído pelos pares do indivíduo; não pode ser a presença fortuita e familiar de seus iguais e inferiores.<sup>3</sup>

Se na Antigüidade a aretê só se realizava diante de um público, diante dos “pares do indivíduo”, em Getúlio estes pares e este público são reduzidos ao Chefe. A excelência não é propriamente política, mas pessoal, reduzida ao dever e à obediência.

<sup>1</sup> Jaeger, 2001: 35-6.

<sup>2</sup> Weber, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 47.

<sup>3</sup> Arendt, H. *A condição humana*. 10.ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 58.

### 3.2. Obediência: virtude e política

“Dei a ele um passo preto que eu mesmo ceguei, nessa data, que até hoje ele tinha, se não desse para um amigo que visita ele de vez em quando, e que eu não gosto.” (SG, 26). Já citamos esta passagem no capítulo anterior, vale voltar a ela agora para realçar um aspecto importante na articulação que o romance estabelece entre obediência e virtude. O ponto interessante desta metáfora não é apenas o fato dela ser representação alegórica da “cegueira” de Getúlio. Ela é importante porque Getúlio enfatiza que foi ele mesmo quem cegou o pássaro. Ou seja, se há servidão não é apenas por cegueira, mas porque há algo de voluntário, há algo que o próprio Getúlio faz para garantir esta servidão. Não se trata de um tipo de coação, de constrangimento por parte do Chefe. Estamos no campo da *servidão voluntária*.

Uma reflexão sobre esta aparente contradição é formulada por Étienne de la Boétie, no seu *Discurso da Servidão Voluntária*. O autor pergunta como é possível que tantos homens suportem às vezes um tirano só. Mais: não é apenas submissão, mas *desejo* de se submeter ao jugo de um senhor. Para Boétie, a vontade de servir toma o lugar do amor à liberdade, suposto por ele natural ao homem. Com explicar esse aparente paradoxo? Que “mau encontro” foi esse para afastar o homem da liberdade e fazê-lo procurar a servidão? Étienne esboça uma explicação:

É verdade que no início serve-se obrigado e vencido pela força; mas os que vêm depois servem sem pesar e fazem de bom grado o que seus antecessores haviam feito por imposição. Desse modo os homens nascidos sob o jugo, mais tarde educados e criados na servidão, sem olhar mais longe, contentam-se em viver como nasceram; e como não pensam ter outro bem nem outro direito que o que encontraram, consideram natural a condição de seu nascimento. (...) o costume, que por certo tem em todas as coisas um grande poder sobre nós, não

possui em lugar nenhuma virtude tão grande quanto a seguinte: ensinar-nos a servir – e como se diz que Mitridates que se habituou a tomar veneno – para que aprendamos a engolir e não achar amarga a peçonha da servidão.<sup>1</sup>

Em que pese a lucidez do autor que escreveu este texto ainda adolescente, no início do século XVI, “costume” é pouco para explicar as razões desta repetição transgeracional da obediência. Na verdade, são os muitos e diversos dispositivos políticos e sociais os fatores que garantem a permanência deste “vício”. Dispositivos que vão desde a distribuição de alimentos e terra, passando pela arquitetura das cidades, chegando até às filigranas dos dispositivos simbólicos que incidem sobre a linguagem e seu uso.

Não é sobre o funcionamento de muitos destes dispositivos o conteúdo de *Sargento Getúlio*? Não estão ali descritas, como vimos nos capítulos precedentes, as formas de dominação? O sargento a todo momento não fala das diferentes linguagens entre os políticos e os homens do povo, como ele?

O romance de Ubaldo permite lançar luz sobre esta antiga temática da filosofia política. Ao escolher um policial como o representante do dominado, Ubaldo contribui para mostrar como são fluídas as fronteiras entre o dominado e o dominador. Como são porosos os limites entre a vontade de servir e a dominação mais violenta. Getúlio é dominado, mas é também tirano. O prisioneiro é um político como o Chefe de Getúlio, mas sob as mãos do sargento, torna-se seu objeto de gozo sádico.

Há ainda um ponto muito importante trazido pelo romance que é o papel da dominação masculina. Pensamos que um dos efeitos desta dominação ao contrário de muitas outras é fazer do homem dominado um sujeito violento, que mostra a todo instante sua coragem e sua força. La Boétie lembra que “sob os tiranos as pessoas

---

<sup>1</sup> La Boétie, Étienne. *Discurso da servidão voluntária*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 20.

facilmente se tornam covardes e efeminadas”<sup>1</sup>. Não é este o caso de Getúlio. Ao contrário: trata-se, antes, de apagar os traços de feminilidade e de covardia. Voltaremos ao tema da dominação masculina nos próximos capítulos, por enquanto, o que queremos frisar é que o fato da dominação masculina estar presente torna ainda mais fluída a fronteira entre o dominado e o dominador, pois um dos resultados deste dispositivo é justamente fazer com que o homem não cesse de provar que é “macho”, mesmo que para isto coloque sua vida em risco permanentemente (se “estupore”, como diz Getúlio).

O tema da servidão aparece também na obra pedagógica que João Ubaldo Ribeiro dedica ao tema da *Política*. Já o seu subtítulo enuncia a perspectiva do autor: “quem manda, por que manda, como manda”. Pode-se notar que o poder está no centro de sua concepção política que, para ele, é o “exercício de alguma forma de poder e, naturalmente, às múltiplas conseqüências desse exercício”<sup>2</sup>. O monopólio da violência é a prerrogativa máxima do Estado. Ubaldo ainda explica:

Essa violência [do Estado], na maior parte dos casos, é apenas latente, não concretamente exercida, embora se possa argumentar que o indivíduo contemporâneo de tal forma se acostumou à estruturação de sua vida pela ordem jurídica que apenas não mais nota que ela o violenta a todo instante.<sup>3</sup>

Para além de La Boétie, Ubaldo observa que este “costume” em ser violentado está ligado aos dispositivos jurídicos que estruturam a vida do indivíduo. O autor ainda adverte que as pessoas não têm concepções políticas próprias, mas sim “emprestadas”. A visão de mundo das pessoas muitas vezes não está de acordo com seus interesses, mas sim de acordo com a perspectiva que lhes foi ensinada como “certa”. Dois casos paradigmáticos são apontados por Ubaldo: o do “escravo bonzinho”, do Pai Tomás, que

---

<sup>1</sup> La Boétie, 1999: 25.

<sup>2</sup> Ribeiro, João Ubaldo. *Política: quem manda, por que manda, como manda*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 9.

<sup>3</sup> Ribeiro, 1998: 46.



acredita que algumas pessoas nasceram para servir e o caso do “jagunço nordestino” que, “mesmo pertencendo a uma classe oprimida, se coloca a serviço do opressor, em troca de algumas vantagens na verdade insignificantes”<sup>1</sup>. O autor ainda diz:

A dominação mais forte e mais difícil de vencer (até mesmo porque é comum que não a queiramos vencer) é a que se faz pela cabeça. Quando a nossa cabeça não tem autonomia, quando, mesmo que não notemos, pensamos por nós, aí estamos dominados (...) A resistência contra essa dominação, quando ela realmente nos toma conta da cabeça, é muito difícil, inclusive porque pensamos que somos nós que estamos a decidir, em vez de um esquema pré-fabricado que internalizamos. (...) Quanto, entretanto, esse processo é mais fundo, a ponto de confundirmos com nossa própria identidade, nossa maneira de ser – aí a luta é mais difícil, e só pela consciência política e pela produção cultural livre e autônoma conseguiremos, coletivamente, vencer.<sup>2</sup>

A passagem acima deixa bem clara a concepção política de Ubaldo. Estamos supondo que esta concepção norteia o projeto ideológico da construção de seus romances. O importante a se sublinhar é que a servidão não é tão voluntária quanto ela aparenta ser. Ela pode ter esta forma, mas é preciso investigar justamente a produção deste sujeito que *deseja* servir. O paradoxo apontado por La Boétie fica mais fácil de se compreender na medida em que evidenciamos quais são os dispositivos políticos, jurídicos, simbólicos etc. que vão produzir no sujeito a crença de que ele serve porque quer, ele julga pensar por conta própria quando, na verdade, apenas reproduz o pensamento de seus senhores.

Um último ponto a lembrar quanto às concepções políticas expressas por Ubaldo na sua obra dedicada ao tema é que *o apolítico não existe*<sup>3</sup>, isto é, aquele que diz que “não liga para a política”, na verdade, está sendo um político conservador. O que acontece a este sujeito que se denomina “apolítico” é a falta de consciência de seu

---

<sup>1</sup> Ribeiro, 1998: 65.

<sup>2</sup> Ribeiro, 1998: 156.

<sup>3</sup> Ribeiro, 1998: 17.

significado e papel político. Nas últimas linhas da citação acima, Ubaldo é claro em apontar a coletividade como caminho de resistência. Obviamente, uma das estratégias da dominação é justamente produzir um indivíduo que se crê isolado e sem vínculos. Quanto mais individual for a consciência do sujeito, menos chances de resistência ele terá. É o caso, repetimos, do jagunço nordestino, como o nosso sargento Getúlio.

### 3.3. Pensar ou não pensar no sertão?

A obediência como virtude tem efeitos sobre o pensamento do sujeito dominado. No romance, as referências à dificuldade de pensamento de Getúlio aparecem diversas vezes. Citemos mais uma vez um trecho da passagem que analisada no início do capítulo: “Campe-se, se eu for pensar, não vou entender mesmo (...) Bem que eu queria ver o chefe agora, porque sozinho me canso, tenho que pensar, não entendo as coisas direito. (...) O que eu não entendo eu não gosto, me canso. (...) Não gosto que o mundo mude, me dá uma agonia, fico sem saber o que fazer.” (SG, p. 94). Fica claro neste trecho como há uma associação entre a obediência ao Chefe e a falta ou dificuldade de pensamento. Como explicar esta relação?

Hannah Arendt tem uma longa reflexão ao longo de sua obra sobre o pensamento. Um de seus livros, *A Vida do Espírito*, é, em grande medida, dedicada ao tema. A autora ainda estabelece uma interessante relação entre burocracia, pensamento e mal. Em resumo, a tese de Arendt é a seguinte: o funcionário burocrático, no regime totalitário, faz seu trabalho de forma tão automática e repetitiva que deixa de pensar – seja por incapacidade, seja por recusa. Nem todos os funcionários burocráticos, nos regimes totalitários ou não, deixam de pensar. Caso isto aconteça, todavia, abre-se a possibilidade para aquilo que Arendt chamou *banalidade do mal*. O que vem a ser isto?

É quando o mal é realizado sem a intenção do agente. O melhor exemplo é o que aconteceu no nazismo: a execução do mal fazia parte do trabalho de milhares de funcionários: como transportar, como fiscalizar, como manter presos milhões de pessoas tornavam-se questões burocráticas, burocraticamente resolvidas. Não havia, na maioria destes funcionários, uma *intenção* de matar. É bem possível que muitos nem soubessem que o fim do seu trabalho fosse este. E quando sabiam não pareciam dispostos ou capazes de *pensar* sobre o que estavam fazendo. Simplesmente faziam. Slavoj Zizek resume bem a teoria da autora:

Os nazistas não eram esse tipo de heróicos heróis cinematográficos do mal. Não que o mal nazista fosse algo banal, mas os executores desse mal eram pessoas banais comuns. A banalidade do mal não significa que o mal fosse apenas uma banalidade. Significa que as pessoas que praticaram esses atos pavorosos não estavam, para dizê-lo dessa maneira, à altura de seu ato. Eram simplesmente comuns. Portanto, **uma consequência importante é que o mal, de certo modo, foi objetivado**. Não se chega à dimensão do mal nazista fazendo algum tipo de análise psicológica ou buscando algum tipo de monstro inato. Ele foi **o mal objetivado anônimo**. E nisso está seu horror.<sup>1</sup>

Já vimos, no capítulo 2, como a consciência de Getúlio pode ser vista como sofrendo um agudo estreitamento. Isto contribui para sua objetivação ou “objetificação”, o que torna possível lançar como hipótese que a associação entre pensamento, banalidade do mal e burocracia pode ser vista em *Sargento Getúlio*. É claro que o mal praticado por Getúlio não é o mal banal descrito por Arendt, pois não há, no universo do sertão, toda a maquinaria burocrática e a organização social que garantiria a presença deste tipo de mal tal como descrito pela filósofa. O que queremos mostrar é que Getúlio é um híbrido destes dois tipos de maldade: o mal intencional, fruto do sadismo e das formas de dominação que ele exerce e sobre ele exercidas e

---

<sup>1</sup> Zizek, Slavoj. *Arriscar o impossível*: conversas com Zizek. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 157. (Negrito nosso).

também o mal banal, mas num sentido específico, qual seja aquele que toma o mal como intimamente relacionado à ausência de pensamento. O que o romance apresenta, portanto, é uma novidade em termos sociológicos, isto é, uma mistura de áreas até então tidas como heterogêneas. O mal banal, típico das burocracias modernas, pode também se manifestar, de forma modificada, no sertão patriarcal do Brasil.

Para entender um pouco melhor a associação entre pensamento e mal feita por Arendt, devemos esclarecer o que é o pensar para a autora. O elemento mais importante na sua definição do pensar é sua articulação com o que ela chama *diálogo dois-em-um*. O pensamento é, sobretudo, a capacidade que alguém tem de dialogar consigo mesmo. Veremos como isto é importante para lançarmos luz sobre a tese que estamos propondo, qual seja a de que Getúlio sofre esta incapacidade de pensamento.

Para Arendt, a consciência de si faz com que não sejamos apenas para os outros, mas também para nós mesmos. A consciência de si introduz uma *diferença* em nossa Unicidade. Quando tomamos consciência de nós mesmos, imediatamente nos reconhecemos como sujeito e objeto de nós mesmos. Arendt estabelece uma relação entre a consciência de si e o pensamento que merece ser destacada:

Essa coisa curiosa que eu sou não necessita de nenhuma pluralidade para estabelecer a diferença; ela carrega a diferença dentro de si mesma quando diz: “eu sou eu”. Enquanto estou consciente, isto é, consciente de mim mesma, sou idêntica a mim mesma só para os outros a quem apareço como uma só e a mesma. Para mim mesma, ao articular esse estar-consciente-de-mim-mesma, sou inevitavelmente duas-em-um. (...) A consciência de si não é o mesmo que o pensamento; mas sem ela o pensamento seria impossível. O que o pensar realiza no seu processo é a diferença dada na consciência de si.<sup>1</sup>

A consciência de si torna possível o diálogo consigo mesmo. Este diálogo é o pensamento, isto é, a atividade na qual sou ao mesmo tempo quem pergunta e quem

---

<sup>1</sup> Arendt, H. 2004: 252.

responde. Pode-se dizer, que o pensamento se exerce quando se está só, mas não em solidão:

Existencialmente falando, o pensamento é um estar-só, mas não é solidão; o estar-só é a situação em que me faço companhia. A solidão ocorre quando estou sozinho, mas incapaz de dividir-me no dois-em-um, incapaz de fazer-me companhia, quando, como Jaspers dizia, “eu falto a mim mesmo” (*ich bleibe mir aus*), ou, em outras palavras, quando sou um e sem companhia.<sup>1</sup>

Parece-nos que Getúlio se angustia ao ficar a sós consigo mesmo. Examinemos duas passagens do romance onde isto parece estar demonstrado:

Bom café, cigarro e muito sossego, já sem vontade de quedar na rede, mas gostando muito das coisas. Dá para pensar na vida como se não tivesse nada para dar apuquentação. Mas é só, porque com pouco o sol esquenta e com a quentura o mato fica todo vivo de bichos e coça e desconforta a vida. Peste, não existe lugar para morar. (SG, 21-2)

Às vezes, penso: sabe o que é que eu faço? Penso assim: fico aqui mesmo e me emperno com ela, é uma boa mulher, é uma mulher como outra qualquer, só que das boas. E penso assim: amarro esse trempe aí e vou deixando, até abestalar. Até esturricar. Ou senão dou um fim logo nele, enterro e acabou e vou ficando. (SG, 111)

Na primeira passagem, é claro o rápido desconforto produzido ao se “pensar na vida”. O clima inóspito parece mais álibi do que real motivo para a desistência do pensamento. É como se Getúlio fosse *incapaz de manter-se na companhia de si mesmo*. Na segunda passagem, o pensamento é marcado pela ação e não pelo diálogo. O ponto fundamental aqui é notar que o pensamento de Getúlio não tem o caráter dialógico apontado por Arendt.

---

<sup>1</sup> Arendt, H. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Trad. Antônio Abranches, César Augusto de Almeida, Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991, p. 139.

Arendt faz uso do personagem Ricardo III, de Shakespeare, como figura representativa do vilão, como o modelo da dificuldade no diálogo dois-em-um. Ela cita uma passagem da peça:

Que temo? A mim mesmo? Não há mais ninguém aqui:/ Ricardo ama Ricardo: quer dizer: Eu sou eu. Existe um assassino aqui? Não. Sim, eu:/Então fujas: O que! De mim mesmo? Boa razão para isso:/ A fim de que não me vingue. O que! De mim contra mim mesmo?/ Ora! Eu me amo. Pelo quê? Por algum bem/ Que eu tenha feito a mim mesmo?/ Oh! Ai de mim! Pelo contrário, eu me odeio/ Pelos odiosos atos cometidos por mim mesmo./ Sou um vilão. No entanto, minto, não sou./ Tolo, falas bem ti mesmo: tolo, não te adules.<sup>1</sup>

Parece haver intertextualidade entre *Ricardo III* e *Sargento Getúlio*. Curiosamente, é esta passagem citada por Arendt que mostra elementos que nos fazem propor esta hipótese. Getúlio também, em diversos momentos, diz “eu sou eu”. Particularmente interessante é a cena na igreja do Padre de Aço da Cara Vermelha, na qual o padre aconselha Getúlio a entregar o prisioneiro e “sumir”. Eis a resposta do sargento:

Não sei, não sei, diz o padre, sacudindo a cabeça e fazendo um bico com a boca. Por que vosmecê não some? Eu sumir, eu sumir? Como que eu posso sumir, se primeiro **eu sou eu** e fico aí me vendo sempre, **não posso sumir de mim** e eu estando aí sempre estou, nunca que eu posso sumir. Quem some é os outros, a gente nunca. Bom, isso é, diz o padre. Sempre quem pode sumir é os outros, a gente nunca. (SG, 84, grifos nossos)

Até o tom irônico é o mesmo nesta e na passagem de *Ricardo III*. Assim como o vilão de Shakespeare não pode se vingar de si mesmo, o anti-herói de Ubaldo não pode

<sup>1</sup> What do I fear? myself? there's none else by:/ Richard loves Richard; that is, I am I./ Is there a murderer here? / No. Yes, I am:/ Then fly. What, from myself? Great reason why:/ Lest I revenge. What, myself upon myself?/ Alack. I love myself. Wherefore? for any good/ That I myself have done unto myself?/ O, no! alas, I rather hate myself/ For hateful deeds committed by myself!/ I am a villain: yet I lie. I am not./ Fool, of thyself speak well: fool, do not flatter. (Shakespeare, William. *The Complete Works*. Oxford: The Clarendon Press, 1988 [1600-1], Act V, Scene III).

sumir de si mesmo. Mas, ambos estão certos desta identidade maciça: eu sou eu. Como veremos adiante, a ilimitada capacidade para o mal, no caso de Ricardo III e talvez em outros casos, como o de Getúlio, advenha do eu-sou-eu.<sup>1</sup>

É importante ainda notar que, para Arendt, “a principal característica do pensamento é que ele interrompe todo fazer, todas as atividades comuns, sejam quais forem”<sup>2</sup>. Trata-se de uma condição para a vida do espírito: a retirada do agir, a abstenção deliberada das atividades cotidianas. No romance, Getúlio está sempre em movimento. Ele se sente terrivelmente incomodado em estar parado. Apesar do desejo de aposentadoria, Getúlio parece incapaz de interromper suas atividades.

Uma segunda intertextualidade com Shakespeare nos auxilia a compreender a *primazia da ação em detrimento do pensamento* no romance. Há um trecho no qual Ubaldo faz um tipo de paráfrase da famosa passagem de *Hamlet*. Primeiro, Shakespeare:

Ser ou não ser... Eis a questão. Que é mais nobre para alma: suportar os dardos e arremessos do fado sempre adverso, ou armar-se contra um mar de desventuras e dar-lhes fim tentando resistir-lhes? Morrer... Dormir... mais nada... Imaginar que um sono põe remate aos sofrimentos do coração e aos golpes infinitos que constituem a natural herança da carne, é solução para almejar-se. Morrer... dormir... dormir... Talvez sonhar... É aí que bate o ponto. O não sabermos que sonhos poderá trazer o sono da morte, quando alfim desenrolarmos toda a meada moral, nos põe suspensos. É essa idéia que torna verdadeira calamidade a vida assim tão longa! Pois quem suportaria o escárnio e os golpes do mundo, as injustiças dos mais fortes, os maus-tratos dos tolos, a agonia do amor não retribuído, as leis amorosas, a implicância dos chefes e o desprezo da inépcia contra o mérito paciente, se estivesse em suas mãos obter sossego com um punhal? Que fardos levaria nesta vida cansada, a suar, gemendo, se não por temer algo após a morte – terra desconhecida de cujo âmbito jamais ninguém voltou – que nos inibe a vontade, fazendo que aceitemos os males conhecidos, sem buscarmos refúgios noutros males ignorados?

<sup>1</sup> Insistimos no fato de que o “eu sou eu” é um elemento importante em *Sargento Getúlio*. Pelo que contamos, a expressão aparece pelo menos 12 vezes ao longo do texto, inclusive nas últimas linhas, na hora da morte do sargento, como que para mostrar que tal posição não se modifica até o fim.

<sup>2</sup> Arendt, H. 2004: 232.

De todos faz covardes a consciência. Desta arte o natural frescor de nossa resolução definha sobre a máscara do pensamento, e empresas momentosas se desviam da meta diante dessas reflexões, e até o nome de ação perdem. Mas, silêncio! Aí vem vindo a bela Ofélia. Em tuas orações, ninfa, recorda-te de meus pecados.<sup>1</sup>

Agora, a versão hamletiana de Getúlio:

Levo ou não levo, é isso. Talvez seja melhor sofrer a sorte da gente de qualquer jeito, porque deve estar escrito. Ou é melhor brigar com tudo e acabar com tudo. Morrer é como que dormir e dormindo é quando a gente termina as consumições, por isso é que a gente sempre quer dormir. Só que dormir pode dar sonhos e aí fica tudo no mesmo. Por isso é que é melhor morrer, porque não tem sonhos, quando a gente solta a alma e tudo finda. Porque a vida é comprida demais e tem desastres. Quem agüenta a velhice que vai chegando, os espotismos e as ordens falsas, a dor de corno, as demoras em tudo, as coisas que não se entende e a ingratidão quando a gente não merece, se a gente mesmo pode se despachar, até com uma faca? Quem é que agüenta esse peso, nessa vida que só dá suor e briga? Quem agüenta é quem tem medo da morte, porque de lá nenhum viajante voltou e isso é que enfraquece a vontade de morrer. E aí a gente vai suportando as coisas ruins, só para não experimentar outras, que a gente não conhece ainda. E é pensando que a gente fica frouxo e a vontade de brigar se amarela quando se assunta nisso, e o que a gente resolveu fazer, quando a gente se lembra disso se desvia e acaba não se fazendo nada. Padre, ô reverêndio, em suas rezas, lembre dos meus pecados. (SG, 99-100)

Stella Costa de Mattos já havia destacado esta intertextualidade e observa que

Getúlio, o homem de ação, que acumula mais de vinte mortes, que é puro guerrear,

---

<sup>1</sup> Shakespeare, William. *Hamlet*. Ato III, Cena 1. Trad. Carlos Alberto Nunes. s/d. [1600-1]. No original: "To be, or not to be- that is the question: Whether 'tis nobler in the mind to suffer the slings and arrows of outrageous fortune or to take arms against a sea of troubles, and by opposing end them. To die- to sleep- No more; and by a sleep to say we end the heartache, and the thousand natural shocks that flesh is heir to. 'Tis a consummation devoutly to be wish'd. To die, to sleep. To sleep, perchance to dream: ay, there's the rub! For in that sleep of death what dreams may come when we have shuffled off this mortal coil, must give us pause. There's the respect that makes calamity of so long life. For who would bear the whips and scorns of time, th' oppressor's wrong, the proud man's contumely, the pangs of despis'd love, the law's delay, the insolence of office, and the spurns that patient merit of th' unworthy takes, when he himself might his quietus make with a bare bodkin? Who would these fardels bear, to grunt and sweat under a weary life, but that the dread of something after death- The undiscover'd country, from whose bourn no traveller returns- puzzles the will, and makes us rather bear those ills we have than fly to others that we know not of? Thus conscience does make cowards of us all, and thus the native hue of resolution is sicklied o'er with the pale cast of thought, and enterprises of great pith and moment with this regard their currents turn awry and lose the name of action.- Soft you now! The fair Ophelia!- Nymph, in thy orisons be all my sins rememb'ed.." (Shakespeare, William. *The Complete Works*. Oxford: The Clarendon Press, 1988 [1600-1], Act III, Scene I.)



cangaceiro-andarilho, agora debruça-se como o Príncipe da Dinamarca a refletir sobre seus passos e sobre o sentido da existência.<sup>1</sup> A comparação entre os personagens nos interessa aqui apenas para mostrar a oposição entre o fazer e o ser. Hamlet está preocupado com a questão do ser, Getúlio com o que fazer. Vimos como o pensamento exige um afastamento do fazer para que ele se dê. Temos, nesta passagem, o momento mais próximo desta abstenção da ação que Getúlio consegue fazer. Para marcar a brevidade do momento, já no próximo parágrafo, a ação volta com uma força efetiva: “Faço o seguinte, eu levo, sim.” (SG, 100).

Por que é tão breve este momento? Por dois motivos. Nádía Diniz (1995) explica que a meditação nos paralisa momentaneamente e nos faz parar qualquer coisa que estivermos fazendo. Para a autora, esta paralisia tem o efeito atordoante decorrente da insegurança sobre o que nos parecia acima de qualquer dúvida.<sup>2</sup> É como se Getúlio não suportasse a insegurança produzida pela dúvida. Ele rapidamente se decide. O segundo motivo é que o efeito que o pensamento tem sobre o sujeito é sempre perigoso, pois “ele tem o poder de dissolver toda certeza”<sup>3</sup>. No caso de Getúlio, o momento de parar é breve. O perigo é imediatamente reconhecido por ele: assim que ele pensa, a sombra da morte cai sobre ele.

A conjunção alternativa “ou” é uma marca do pensar. Por duas vezes ela aparece no trecho hamletiano. Primeiro, em forma de dúvida: “levo ou não levo”. Dúvida seguida imediatamente pela idéia de destino: “Talvez seja melhor sofrer a sorte da gente de qualquer jeito, porque deve estar escrito.”. Contra a corrosão provocada pelo pensamento, a solidez e a imutabilidade do destino. Mas o pensamento ainda tenta por uma segunda vez: “Ou é melhor brigar com tudo e acabar com tudo.” Esta é a opção que

<sup>1</sup> Cf. Mattos, Stela Costa de. *Sargento Getúlio: uma história de aretê*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1985. (Dissertação de mestrado), p. 109-11.

<sup>2</sup> Cf. Diniz, Nádía Souki. *A banalidade do mal em Hannah Arendt*. Belo Horizonte: Fafich – UFMG, 1995. (Dissertação de Mestrado), p. 129.

<sup>3</sup> Diniz, 1995: 130. Arendt chega a dizer que o pensamento é como o véu de Penélope: desfaz toda manhã o que tinha acabado na noite anterior. (Cf. Arendt, H. 2004: 234 e 245).

ele vai seguir. De uma certa forma, o pensamento vence, mesmo que parcialmente. Vence porque se coloca contra o destino. Mas, parcialmente, pois a “parada” não foi suficiente, Getúlio escolhe continuar a caminhar, a ser ator e não espectador. Mas é apenas o espectador, e nunca o ator, quem pode “conhecer e compreender o que quer que se ofereça como espetáculo”<sup>1</sup>. A grande diferença entre o trecho de Hamlet e o de Getúlio é que no primeiro o próprio eu é colocado em xeque, no segundo, seja qual for a escolha, o eu se mantém. O pensamento não é corrosivo o suficiente para desarticular as certezas egóicas do sargento.

Se todo pensar exige um “pare-e-pense”, tal movimento permanente [do totalitarismo] é incompatível com a atividade de pensar. Nessa parada onde o homem possa suspender, provisoriamente seus juízos de valor e suas certezas prévias, “parar para pensar” é o primeiro ato de resistência a uma imposição externa, a uma exigência de obediência. É exatamente nessa parada momentânea, mas decisiva, que o homem pode começar a realizar sua autonomia. E esse fluxo contínuo, que interdita qualquer parada, qualquer pensamento, tem como objetivo, exatamente, o autoritarismo em que os homens deixam de interrogar para, prontamente, obedecer.<sup>2</sup>

O romance é todo ele um fluxo contínuo. Mas, no momento do “levo ou não levo” há uma parada. Possibilidade de parar de tentar cumprir a missão, de abandonar a aretê. Possibilidade que será recusada peremptoriamente. Neste momento, Getúlio chega perto do centro do furacão, para usar a metáfora de Arendt, lugar no qual ele estaria na lacuna entre o passado e o futuro, o *nunc stans* que marca o pensamento. Mas Getúlio não chega à calma: ele é arrastado pelo vento dos acontecimentos, pela ação permanente.

Agora que já sabemos o que é o pensar para Hannah Arendt, voltemos à questão da banalidade do mal. Dissemos acima que tal fenômeno é o resultado de diversos

---

<sup>1</sup> Diniz, 1995: 130.

<sup>2</sup> Diniz, 1995: 141.

fatores: a maquinaria burocrática gera funcionários que se automatizam. Eles acabam cumprindo suas tarefas automaticamente, sem saber ao certo o porquê de suas ações e quais suas conseqüências. Estas podem resultar no mal para o outro. É neste ponto que Arendt fala da banalidade do mal. Citamos mais uma vez a autora:

Eu quero dizer que o mal não é radical, indo até as raízes (*radix*), que não tem profundidade, e que por esta mesma razão é tão terrivelmente difícil pensarmos sobre ele, visto que a razão, por definição, quer alcanças as raízes. O mal é um fenômeno superficial, e em vez de radical, é meramente extremo. Nós resistimos ao mal em não nos deixando ser levados pela superfície das coisas, em parando e começando a pensar, ou seja, em alcançando uma outra dimensão que não o horizonte de cada dia. Em outras palavras, quanto mais superficial alguém for, mais provável será que ele ceda ao mal. Uma indicação de tal superficialidade é o uso de clichês e Eichmann, (...) era um exemplo perfeito.<sup>1</sup>

Ou seja, para a autora, o pensar banal não é o pensar vulgar ou comum, mas um pensar sem raízes, sem profundidade; um pensar que não parte de um diálogo interno e nem tem como conseqüência a colocação do sujeito no lugar do outro. O pensar, na perspectiva arendtiana, destituiria o “eu sou eu” de Getúlio. Acreditamos que esta frase é o núcleo de resistência a este movimento, assim como são os seus clichês e ditados populares que servem de balizas externas ao seu pensamento, sem colocá-lo em xeque em nenhum momento. Acreditamos, assim, que se pode falar em banalidade do mal em situações como as de Getúlio, nas quais a burocracia está ainda ausente ou incipiente. A união entre o mal e a superficialidade do agente está presente em Getúlio, apesar do sadismo que mostra muitas vezes. Num certo sentido, a banalidade do mal toma feição sádica pelo fato de ser praticada a partir da confluência das duas formas de dominação

---

<sup>1</sup> Arendt, apud. Assy, 2001: 145. A autora cita Eichmann como exemplo do sujeito que pratica a banalidade do mal. Trata-se de um funcionário nazista responsável pelo transporte dos judeus para os campos de concentração. No julgamento deste criminoso, que Arendt acompanhou como repórter, o que era espantoso era o fato de Eichmann ser alguém normal, nada monstruoso, mas apenas um funcionário burocrático querendo subir na carreira e interessado em obedecer as ordens do *Führer*. Em que pese as muitas diferenças entre os casos de Getúlio e Eichmann, notemos, de passagem e a título de curiosidade, estas breves semelhanças: o pensamento sem raízes, o uso de clichês e a obediência servil.

examinadas nos capítulos anteriores. Da dominação patriarcal patrimonialista ficam o contato pessoal e a violência física; da burocracia, ficam a justificativa político-partidária (impessoal) para a ação e o uso da máquina pública (polícia militar, carro do governo etc.). Trata-se, portanto, de um híbrido monstruoso: sadismo e mal banal.

Gostaríamos ainda de advertir que quando dizemos que Getúlio parece mostrar esta incapacidade de pensar da qual fala Arendt não desejamos situar o personagem no campo do animalesco ou monstruoso. Há que se fazer uma distinção fundamental para que se compreenda adequadamente o que Arendt está querendo dizer quando ela fala de incapacidade de pensar: a distinção entre conhecer e pensar. A autora explica:

Se a capacidade de distinguir o certo do errado tiver alguma coisa a ver com a capacidade de pensar, então devemos ser capazes de “exigir” o seu exercício de toda pessoa sã, por mais erudita ou ignorante, inteligente ou estúpida que se mostre. (...) **A incapacidade de pensar não é estupidez**; pode ser encontrada em pessoas altamente inteligentes, e a maldade dificilmente é a sua causa, nem que seja porque a ausência da capacidade de pensar, bem como a estupidez, são fenômenos muito mais freqüentes que a maldade. O problema é precisamente que nenhum coração malvado, um fenômeno relativamente raro, é necessário para causar um grande mal.<sup>1</sup>

Getúlio é incapaz de pensar em termos arendtianos, mas não é, de forma alguma, destituído de inteligência. Aí parece morar o equívoco da crítica que José Edílson de Amorim em sua tese, *Era uma Vez o Nordeste*<sup>2</sup>, faz a diversos autores e ao próprio Ubaldo, quando dizem que Getúlio é incapaz de pensar. Amorim diz que “está presente no seu monólogo [de Getúlio], misturas e torneios no raciocínio, buscando interpretar e compreender as coisas que lhe acontecem. Mas este é um procedimento de qualquer

---

<sup>1</sup> Arendt, H. 2004: 231-2, negrito nosso.

<sup>2</sup> Amorim, José Edílson. *Era uma vez o nordeste*: ficção e representação regional. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1998. (Tese de doutorado).

peessoa que pense.”<sup>1</sup>. O equívoco do autor está em confundir inteligência pragmática e pensamento. Getúlio não parece destituído da primeira, muito pelo contrário. Tome como exemplo apenas uma frase dirigida ao preso: “Vosmecê não acredito que tenha visto um homem resistindo da morte, porque o que me dizem é que vosmecê manda, não faz.” (SG, 23). Esta frase mostra que Getúlio sabe que no regime de dominação sob o qual vive – seja o patrimonialismo, seja a burocracia – há a diferença entre aqueles que mandam e os que fazem, em outras palavras, o Sr. Ninguém e os que se sujam no sangue e no barro.<sup>2</sup> Mas, quanto ao pensamento, esta atividade que faz alguém dialogar consigo mesmo, que faz desmanchar idéias, mudar de posição, isto não parece ser característica de Getúlio. Arendt ainda lembra que assim como o pensamento não é prerrogativa de poucos, “a inabilidade de pensar não é uma imperfeição daqueles muitos a quem falta inteligência, mas uma possibilidade sempre presente para todos – incluindo aí os cientistas, os eruditos e outros especialistas em tarefas do espírito.”<sup>3</sup>.

João Ubaldo diz, em entrevista citada por Amorim, que “[Getúlio] conduz pelos sertões o carregamento de uma missão – transporta um preso de um lugar para outro – cuja razão e objetivos ele não entende”<sup>4</sup>. Amorim critica Ubaldo usando os seguintes argumentos:

Cremos que o romancista quis esquecer o discurso que engendrou na fala de seu personagem. Cremos mesmo que foi contra uma avaliação desta natureza, em que o sargento figura como um alienado estereótipo do homem bruto, isolado no sertão; como matéria para tiradas folclóricas e pitorescas, que o mesmo autor, em conjuntura política anterior, dirige sua irritação. É contra essa leitura do homem e dos lugares pobres como apêndices da história, quando, na verdade estão integrados a ela, que o romancista faz do sargento o narrador, contra tal interpretação, acreditamos, João Ubaldo Ribeiro desentranhou do

<sup>1</sup> Amorim, 1998: 95.

<sup>2</sup> Getúlio fala ainda que o prisioneiro faz “política de prosa” (SG, 103), ou seja, uma política que não usa a violência...

<sup>3</sup> Arendt, H. 1991: 143.

<sup>4</sup> Ribeiro, João Ubaldo. “O autor de *Sargento Getúlio* escreve para não ficar louco”, entrevista a Lena Frias, *Jornal do Brasil*, 31 de julho de 1978. Apud., Amorim, 1998: 102.

romance cinco dos filhos inventados pelo sargento Getúlio para fazer *Vencecavalo e o outro povo*, livro composto de narrativas em que a violência e o absurdo estão na base da dinâmica histórica passada e presente.<sup>1</sup>

Novamente, Amorim parece não perceber as implicações da dominação sobre a mente do dominado. O romancista não quis esquecer o discurso que engendrou na fala do seu personagem. Ao contrário, conseguiu, de maneira soberba, fazer transparecer na sua fala uma das marcas fundamentais do sujeito dominado: a inabilidade ou a extrema dificuldade para o pensamento. Getúlio não nos parece uma figura folclórica ou pitoresca. Ao contrário, parece-nos alegoria dos homens dominados e dominadores no Brasil. Que ele seja bruto, isolado e alienado não quer dizer que ele seja falso ou que nada tenha a ver com a realidade. Acerta o autor, no entanto, quando diz que a história não acontece à revelia dos homens e lugares pobres. A união entre a violência e o absurdo – grotescamente visível em *Vencecavalo e o outro povo* – não está denunciada em *Sargento Getúlio*? Não é absurdo, do ponto de vista da democracia moderna, que um policial militar faça o que faz Getúlio? Por ser absurdo é falso? É folclórico? Infelizmente, não. É, isto sim, revelador. Revela o que Žižek diz claramente: “Se tomarmos qualquer estrutura normativa, veremos que, para se sustentar, essa estrutura tem que se pautar por regras não escritas que devem permanecer silenciadas; tais regras sempre têm uma dimensão obscena.”<sup>2</sup> Sua brutalidade é o obsceno que sustenta a sempre aparentemente não-violenta burocracia.

Um dos pontos fortes do romance de Ubaldo é justamente mostrar este *núcleo obsceno* da dominação. Há uma passagem, para nós, fundamental, na qual Getúlio se vê deputado e que mostra como se daria a obscenidade no seu mandato:

---

<sup>1</sup> Amorim, 1998: 102. Cf. também p. 114, onde o autor reitera a crítica à opinião de Ubaldo sobre o fato de Getúlio nada entender sobre sua missão.

<sup>2</sup> Žižek, 2006: 159.

Luzinete, eu vou ser é deputado e vou fumar uns charutos. Amaro pode guiar meu carro, que eu deixo. Para ser deputado não é preciso nada. Se eu fosse deputado, você ia, não ia? Para ficar toda lorde, e aprendia a falar difícil, não aprendia? Aí quando eu chegasse na câmara com esse traste dali amarrado pelo pescoço, eu dizia a meus corligionários, olhe aqui esse presente e sabe o que é que eu vou fazer com esse presente? Vou enforçar esse presente para todo mundo ver, e enforcava ele no pé da mesa da sala. E dizia: esse palmo de língua de fora eu dou à mulher do governador, que fala muito e nem repara. Esse pescoço quebrado eu dou aos doutores de medicina, que é para ver como é um pescoço bem quebrado. Esses braços dependurados eu dou ao povo, que é para o povo me abraçar. Essas pernas assim bambas eu também dou ao povo, que é para o povo andar. E por aí eu ia, dava o trempe todo e depois saía e ia na rádio difusora e botava um lenço no bolso e um duque de diagonal e sapato carrapeta marrom e branco e ia jogar baralho a dinheiro. Tu não acha que eu tenho jeito para deputado? Eu acho que eu tenho, pode crer, eu ia ser um bom deputado. Isso se eu quisesse ser deputado. Tu se lembra do chefe? Esse também agora é deputado, eu acho, me mandou eu buscar esse traste em Paulo Afonso e agora vieram me dizer que não levasse mais ele para Aracaju, ordem do chefe. (SG, 123)

Esta passagem é importante porque torna explícito o que muitas vezes é ocultado e reprimido na burocracia. No devaneio de Getúlio, estão condensados muitos dos elementos tratados no romance. Começa pela referência às marcas simbólicas do poder: motorista, charuto, uma bela mulher. A seguir, a referência à linguagem: “falar difícil”. Até aí, nada de novo. O surpreendente está na atuação sanguinária do deputado Getúlio: ele o enforcaria *no pé da mesa*. Como que para mostrar de forma bem próxima como estão correlacionados o universo “limpo” da burocracia e a violência do poder. Os pedaços do corpo serão distribuídos a destinatários diversos. Ironia à parte, os braços serão dados ao povo, para que o povo o abrace. As pernas do cadáver servem para que o povo ande. Não satisfeito com o esquitejamento, ainda iria à rádio difusora, provavelmente, divulgar seu feito notável. Novamente, vê-se a insistência de tornar público algo que acontece às escuras. Na continuidade do devaneio, Getúlio volta a frisar as marcas simbólicas do poder: o sapato, o lenço, o jogo a dinheiro. A passagem termina com um detalhe importante: Getúlio acredita que o chefe é deputado. Talvez,

todo este devaneio de Getúlio seja para dizer algo do tipo: “veja, o chefe é deputado e ele *manda fazer* isto que eu faria *explicitamente*”.

### 3.4. Responsabilidade

Depois, o chefe me mandou buscar isso aí e eu fui, peguei, trouxe, amansei, e vou levar porque, mesmo que o chefe agora não possa me sustentar, eu levei o homem e chego lá entregue. **É preciso entregar o bicho. Entrego e digo: ordem cumprida.** Depois, o resto se agüenta-se como for, mas a entrega já foi feita, não sou homem de parar no meio. Se for assim mesmo como se diz que é, espero as outras ordens, porque essa está dada e nem ele que viesse aqui e me pedisse para não levar eu não deixava de não levar, porque possa ser que ele esteja somente querendo me livrar de encrenca e eu não tenho medo de encrenca, eu levo esse lixo de qualquer jeito, chego lá e entrego. Nem que eu estupore. (SG, 84, negrito nosso).

Até que ponto cumprir uma ordem exime Getúlio da responsabilidade de seus atos? No trecho acima é bem impressionante a determinação do sargento. Ele chega a supor que o chefe possa ter mudado de idéia para preservá-lo de alguma encrenca. Nem assim ele mudaria de idéia. Nem que se “estupore”: mais vale a morte do que deixar de cumprir a ordem. Por que a vida sem obediência é impossível?

Um dos primeiros ensaios sobre *Sargento Getúlio* é o de José Hildebrando Dacanal, “O Sargento sem Mundo”. No seu breve texto, Dacanal defende a idéia de Getúlio estar preso entre dois mundos: o novo mundo da burocracia que se abre e o antigo mundo do cangaço. Ao defender este argumento, Dacanal diz que “Getúlio não tem mundo, é vítima inocente sacrificada à História”<sup>1</sup>.

Gostaríamos de pôr em questão este julgamento de Dacanal. Frente ao que mostramos já neste capítulo e no anterior, será que podemos dizer que Getúlio é uma

---

<sup>1</sup> Dacanal, José Hildebrando. *Nova narrativa épica no Brasil: uma interpretação de Grande Sertão Veredas, O Coronel e o Lobisomem, Sargento Getúlio e Os Guaianães*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 99.



vítima *inocente* sacrificada à História? Parece-nos que não podemos ser tão peremptórios. A situação de Getúlio é fundamentalmente ambivalente. Ele está também do lado do poder, ele também o representa. O mundo do cangaço tem sua função dentro da narrativa como mostraremos nos próximos dois capítulos, mas não nos parece ser o lugar de Getúlio.

De qualquer forma, lembremos o que Hannah Arendt tem a nos dizer sobre a responsabilidade; talvez seu julgamento possa ser aplicado ao caso de Getúlio. Já vimos sob quais condições de dominação ele vive. O fato de ele ser dominado isenta-o de responsabilidade pelos seus atos? Não serviria ao menos de atenuante sua história de vida e o sistema de dominação sob o qual ele vive? Talvez, mas, há algo em Getúlio que pesa contra ele neste sentido. A filósofa nos ajuda mais uma vez:

Creio que termos de admitir que existem situações extremas em que a responsabilidade pelo mundo, que é primariamente política, não pode ser assumida [por aqueles que lavam as mãos quanto ao que se passa ao redor numa ditadura], porque a responsabilidade política sempre pressupõe, ao menos, um mínimo de poder político. A impotência ou a total falta de poder é, creio eu, uma desculpa válida. A sua validade é tanto mais forte porque parece ser necessária uma certa qualidade moral até para reconhecer a falta de poder, isto é, a boa vontade e a boa-fé para enfrentar a realidade e não viver de ilusões. Além disso, é precisamente por essa admissão da própria impotência que um último resquício de força e mesmo de poder ainda pode ser preservado mesmo em condições desesperadas.<sup>1</sup>

Getúlio não ocupa uma posição de “total falta de poder”. Já vimos que Getúlio exerce um certo tipo de poder, apesar de estar submetido também. Mas, quando ele se viu destituído do poder, abandonado por seu chefe e perseguido pela força da qual antes fazia parte, Getúlio não reconhece sua falta de poder. Ao contrário, ele delira onipotente. Não seria seu delírio uma mostra de que ele não é assim tão inocente, tão vítima? Ou seria justamente a saída do impotente? Preferimos não escolher nem um

---

<sup>1</sup> Arendt, H. 2004: 108.

lado nem outro. Insistimos: trata-se de uma posição ambivalente. Ele não é absolutamente responsável pelos crimes que comete, mas também não é vítima inocente da história que ajuda a criar. Isto responde à questão retórica que o próprio Getúlio coloca: “Ô Amaro, revólver atira sem homem?” (SG, 20).

Ainda correlacionado à questão da responsabilidade, podemos mencionar um aspecto importante da relação entre Getúlio e Acrísio Antunes. Um dos pontos altos da técnica narrativa de Ubaldo foi fazer não aparecer o Chefe em pessoa ao longo do romance. Dele, só temos os relatos idealizadores de Getúlio e a notícia, enviada por mensageiros, de que ele mudou de idéia quanto ao seqüestro de seu inimigo político. Através deste recurso narrativo, Ubaldo conseguiu salientiar um dos aspectos mais fundamentais da burocracia que é o domínio do Sr. Ninguém. Isto tem uma notável consequência:

Um dos aspectos mais notáveis do sistema burocrático de autoridade é, no entanto, a probabilidade decrescente de que a singularidade moral da ação da pessoa seja jamais descoberta e, uma vez descoberta, se torne **um penoso dilema moral**. Numa burocracia, as preocupações morais do funcionário são afastadas do enfoque na situação angustiada dos objetos da ação. São forçosamente desviados em outra direção – **a tarefa a realizar e a excelência com a qual é realizada**. Não importa tanto como passam e se sentem os objetos da ação. Importa, no entanto, o nível de esperteza e eficiência com que o ator executa o que seus superiores ordenaram que executasse.<sup>1</sup>

O “penoso dilema moral” de Getúlio é fruto da revelação da “singularidade moral” de sua ação, ou seja, de sua responsabilidade. No momento do “levo ou não levo?”, o que se revela é que Getúlio pode ser responsável por sua ação. O fato de manter a primeira ordem é a escolha deliberada de passar a responsabilidade de sua ação para o Chefe: “o senhor não mandou? Está aqui a encomenda”. A excelência no

---

<sup>1</sup> Bauman, Zygmunt. *Modernidade e holocausto*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 186-7 (negrito nosso).

cumprimento da tarefa tem como prêmio justamente em fazer “flutuar” a responsabilidade para o superior. É o paradoxo produzido pela burocracia: escolher não escolher, ser autônomo a partir da heteronomia. O breve momento de autonomia e pensamento de Getúlio produziu nele a revelação e o colapso deste paradoxo que ele tenta restituir. Por quê? Porque ele não pode viver sem o Chefe, como ele mesmo afirma.

Voltemos às questões iniciais desta seção. Getúlio não pode viver assumindo a responsabilidade por suas ações porque há uma série de dispositivos políticos que fizeram com que ele sobrevivesse às custas deste deslocamento de responsabilidade para o Chefe. Em troca, há a vontade de servir. Mudar este jogo implica em assumir um lugar que Getúlio sabe não ter condições de participar: ele não possui nem a linguagem adequada, nem o conhecimento adequado, como diversas vezes faz questão de marcar. Trata-se, portanto, de uma troca cujo resultado deve ser o mesmo para os dois parceiros do jogo: Getúlio obedece e Acrísio manda para que *ambos* tentem fazer desaparecer a responsabilidade por suas ações. O dominado tem o álibi da obediência e o dominador tem a vantagem de manter o crime que comete longe de si. A obediência como *aretê*, assim como o funcionamento da máquina burocrática, tenta tornar a responsabilidade uma questão secundária. Beneficia-se o oprimido, por não ter que se haver com os fins de seus atos, beneficia-se também o opressor que sempre terá um outro a quem culpar por seus crimes.



## CAPÍTULO 4

### GETÚLIO: O DRAGÃO MANJALÉU

#### 4.1. O cangaço em *mis-en-abîme*

Antigamente, eu tinha raiva de cangaceiro, acho que até ontem, tresantonte, antes do antes, mas agora não tenho mais; que é que eu posso fazer. Pois, podia ser do cangaço, apois; se tivesse cangaço. Como não tem, fico aqui. (SG, 115)

Me diga-me, vamos para o cangaço? Eu sei que não tem cangaço, mas se tivesse você ia? Não ia, você é mulher que gosta mais de um filho no bucho e de um homem na cama e de morte morrida. Eu não, que na minha mão tem uma linha riscando a linha maior, que diz: morte matada. Isso é fato, não tem como correr. É melhor, dói menos e dá menos transtorno. Nessa morte eu acredito, porque não posso pensar que eu vou ficar velho e sem dente e minha mão vai tremer. Uma coisa que não existe é Getúlio velho, só existe Getúlio homem inteiro, não posso ficar de boca mole, falando porque no meu tempo isso no meu tempo aquilo. Verdade que tem certos velhos que ainda são machos, mas esses é do tempo antigo, não é hoje. Antigamente, tinha umas mágicas, acho. Se tivesse cangaço, eu ia para o cangaço, com um chapéu de estrelas prateadas e ia me chamar Dragão Manjaléu e ia falar pouco e fazer muito. (SG, 122)

Nas duas passagens citadas acima, Getúlio lamenta a inexistência do cangaço. Como compreender seu lamento? Como interpretar seu desejo em se transformar em Dragão Manjaléu? É o que tentaremos responder neste capítulo.

Para começar, notemos ainda nos trechos acima, a associação evidente entre o cangaço e os valores da dominação masculina. Na citação na qual Getúlio convida Luzinete para ir ao cangaço, ele distingue o espaço da mulher – maternidade – de um espaço masculino. Este espaço é aquele da violência (“a morte matada”) e também da virilidade. Não seriam as “mágicas” que garantiam a “macheza” dos velhos os famosos

elixires da virilidade? O macho, portanto, oposto à feminilidade e pronto para a violência é o personagem fundamental dessa história.

No romance, este “tipo ideal” irá aparecer num interessante *mis-en-abîme*. Há uma série de personagens que encarnam estes valores de coragem e violência: Tárccio, Honorato, o próprio Getúlio e o personagem que ele cria imaginariamente, Dragão Manjaléu. Para compreender melhor como funciona este *mis-en-abîme*, comecemos pela análise de Tárccio.

Em breve trecho do capítulo I e em boa parte do capítulo II, Getúlio fala de um colega policial chamado Tárccio. Fala dele com admiração: “Se eu sentisse saudade de homem, sentia saudade dele.” (SG, 33). Tárccio parece ser um *alter ego* de Getúlio: um pouco do que ele gostaria de ser, um pouco sobre seu fim anunciado.

O trecho do capítulo I conta um episódio no qual Getúlio e Tárccio vão buscar um inimigo político de Acrísio Antunes em Itabaianinha:

Quando fomos apanhar o camarado dentro da casa da mulher dama, ele estava lá todo entupigaitado, de roupa de diagonal e gravata lustrosa e dando muita risada e parecia que era uma festa que ele estava. Tárccio arreganhou a porta e deu aquele grito da pega. Conheceu o finado Tárccio? Amaro conheceu, ô Amaro. Conheceu? An. Hum. **Deu aquele berro que ele dava. Todo mundo eu pego e capo, gente! Vá desafastando, vá desafastando, vá desafastando e passando pela revisão da porta.** Se viu-se foi rapariga naqueles pinotes miudinhos se enfiando pelas portas, debaixo da cama, todas partes da casa. Espetaram uma no muro do quintal, quando quis pular. Esqueci de avisar que o quintal estava cercado, tinha homem até no oitão, e tudo péssimo. No meio daquele baba todo, o homem querendo fazer discurso. Que significa isso? Que significa isso? Que significa isso, sargento? Senhor desculpe, senhor vai com a gente, mestre. A dona da casa falando carioca, parecia até coisa que prestasse. Tárccio segurou ela pelo quengo e jogou lá dentro. Pensa que calou a boca? Ficou lá saturando a paciência, de maneiras que **Tárccio foi e arregalou o olho cego em cima dela e soltou um bafo nela: não arrelia, mulher dama! Já se viu mulher dama ter querer, onde já se viu.** Quando o diabo não vem, manda o secretário. Essa carioca sibite, acostumada a ver todo bichinho ximando o rabo dela. Sai, sai. Vasta, puta! Não é que vastou e mordeu a brida e Tárccio ainda

arregalou cego outra vez pelas grimpas dela e a putarreles ficou desencalmada. Aquele olho branquicento de Tárccio matou muita gente do coração, quando ele se aporrinhava aparecia também umas aveias vermelhas, era assombrado. O Chefe disse: me traga esse homem vivo, seu Getúlio. Quero o bicho vivão aqui, pulando. O homem era valente, quis combate, mas a subaqueira dele anganchou a arma, de sorte que foi o fim dele. Uma para-belada no focinho, passarinhos aqui e ali e parou. Foi manso, manso, de beijo quebrado. Tárccio queria logo passar uma máquina zero no cabelo dele, mas não pôde ser. Era só questão de dar umas porretadas de ensinamento, não era como quando fomos quebrar o jornal comunista. (SG, 17-8, negrito nosso).

Neste trecho fica claro que Tárccio é quase um *tipo ideal* do macho nordestino: misógino, violento, castrador. Seu “olho branquicento” completava-lhe o aspecto tenebroso. Como Getúlio que, mais tarde se tornará o Manjaléu (bicho-papão), Tárccio também assombrava o outro.

No segundo capítulo, Tárccio volta a aparecer. Não ficamos sabendo como Tárccio morre. Sabemos apenas que foi em Riachão do Dantas. Diz Getúlio: “morreu de fato à mostra” (SG, p. 33). Mais adiante, a morte de Tárccio enseja a reflexão sobre a sua própria morte:

A coisa que mais tem é morte, e o mais certo que tem. Desque nasce começa a morrer. Tárccio dizia: eu só faço os buracos, quem mata é Deus. Mesma coisa, até ele mesmo, Tárccio, chegando com as duas mãos enroladas na maçaneta da sela, cheio de buracos, nunca esqueço. Se morreu ele, morre qualquer. Então. A morte se apressa-se. É um alívio. Este válio de lágrimas, esta merda. Defunto é que nem praga de abobra, nesta terra. É um chão. Ih. É um chão. Chô, nem digo. Eu mesmo estou aí como uma vara em pé, posso qualquer hora desemborcar. Cheguei, como vai todo mundo, muito boa tarde, já vou indo, licença aqui. Quem se incomoda. Tudo só. Eu mesmo já pensei de outras maneiras. (SG, p. 37)

O chiste de Tárccio é bem semelhante ao que fez Lampião certa feita: “Quando cubro um *macaco* na mira do meu rifle, ele morre porque Deus quer; se Deus não

quisesse eu erraria o alvo...”<sup>1</sup>. A lógica cínica do chiste não é suficiente para suprimir a realidade da morte: “a morte se apressa-se”. A vida é *locus horrendus*: vale de lágrimas, merda. O corpo cheio de buracos de Tárccio é o anúncio da morte de Getúlio. A lógica cínica não resiste aos fatos: se Tárccio, tipo ideal do cabra-macho, morreu, qualquer um morre, inclusive Getúlio. A frase que encerra a citação acima dá início ao próximo fluxo de pensamento que levará Getúlio a se lembrar de como alisava a barriga da esposa grávida e de como ele a matou. Getúlio já “pensou de outras maneiras”, já chegou a amar a vida. Apenas por um breve instante. As mazelas existenciais farão de Getúlio mais um destes estranhos agricultores que cultivam o paradoxal fruto da terra calcinada do nordeste: cadáveres como abóboras.<sup>2</sup>

Antes de sua morte, porém, Tárccio ensinou a Getúlio versos que ele se lembra com saudade. A nosso ver, estes versos podem ser lidos como uma história do próprio Getúlio, ou melhor, como a história daquele que Getúlio deseja ser:

Prezado amigo Getúlio  
 Permita eu lhe contar  
 Um caso que se passou  
 Na vila de Propriá  
 Teve tanta mortandade  
 Que até o cão teve lá.

As mulheres virou homem  
 E os homens virou mulher  
 E até os bichos do mato  
 Quando viram deu no pé  
 Pra o compadre acreditar  
 Vai ser preciso ter fê.

O rio se abriu no meio  
 E o mato se escancarou  
 Igual como São Noé  
 Quando o mundo se acabou

<sup>1</sup> Mello, Frederico Pernambucano de. *Quem foi Lampião*. Recife / Zürich: Stahli, 1993, p. 91.

<sup>2</sup> Compare a metáfora de Getúlio com os versos guerreiros feitos para Antônio Silvino: “Eu junto meus cangaceiros / E grito à rapaziada / **Defunto é minha lavoura / Este rifle é minha enxada** / A chuva é a munição / Eu sou filho do sertão / Não perco uma só botada”. (Apud. Mello, 2004 [1985]: 75, negrito nosso).



E tudo isso por causa  
De um homem que lá chegou.

Esse homem era por nome  
De um tal de Honorato  
Nascido de mãe pagona  
E de pai cabra safado  
Criado em leite de onça  
E muito mal educado.

Quando dormia era ruim  
E acordado pior  
Matava quatro por dia  
E ainda dizia - é só  
E um dia só pra interar  
Deu um fim até na avó.

No dia que ele chegou  
Naquele grande arraial  
Ficou tudo sem governo  
Nem força policial  
O prefeito se borrou  
E o tenente passou mal. (SG, p. 35-6).

Os versos contam a história de Honorato, segundo personagem de nosso *mis-en-abîme*. Seu nome parece importante, pois remete à noção de *honra*, tão importante no romance. Honorato é talvez a encarnação desta honra, cujo fundamento é a violência.

O poder de Honorato lembra aquele que Getúlio deseja ter quando se transforma em Dragão Manjaléu. Sua chegada é anunciada por eventos grandiosos e misteriosos. A reversão dos sexos e o rio e o mato que se abrem para que ele passe. A comparação com o fim do mundo e Noé reforça o caráter *bíblico* do evento, algo magnífico e violento – como o dilúvio, a separação das águas e, no caso, até do mato.

A origem de Honorato talvez tenha determinado sua forma de ser: filho de mãe pagona e de pai cabra safado. Ou seja, filho de mulher e homem que vivem *à margem* da sociedade: fora da religião, fora da lei. Criado com “leite de onça” e mal educado, Honorato fará jus à sua história. Mata quatro por dia e não respeita nenhum laço familiar: mata a avó para completar a conta.

A última estrofe da canção é também importante, pois mostra como a presença de Honorato faz com que toda a estrutura burocrática de poder se desfaça: governo, polícia, prefeito, tenente. Toda forma de dominação desaparece diante de Honorato. Ele mesmo é a encarnação do poder: social e sobrenatural. Na cultura dos homens solitários e violentos, Honorato é o tipo ideal.

“Se não fosse homem, eu sentia saudade” (SG, p. 36): Getúlio não pode admitir, pois sua cultura não permite, mas Tárccio deu a ele imagens identificatórias fundamentais. Modelos morais: “Não existe quem bote a honra no lugar da saída” (SG, p. 36). Para Getúlio, a honra vem em primeiro lugar, no lugar de entrada.

Tárccio tem curta presença no romance. Apesar de aparecer somente nos seus dois primeiros capítulos, o personagem não é desprezível na estrutura narrativa como um todo, pois parece formar um tríptico juntamente com Honorato, seu duplo ficcional, e seu colega Getúlio. Os três parecem animados pela mesma moral violenta que permeia todo o romance. O interessante *mis-en-abîme* de um personagem (Getúlio) que deseja ser um personagem (Dragão Manjaléu) que conta uma história sobre outro personagem (Tárccio) que, por sua vez, conta uma história sobre um quarto personagem (Honorato) pode ser lido como uma forma de termos nossa atenção dirigida para esta repetição, como se algo ali fosse muito importante, daí a insistência. E o que é importante nestas histórias que se repetem e se espelham, na nossa opinião, é a violência que as anima.

Não seria este *mis-en-abîme* também uma alegoria do próprio sedimento histórico destes tipos ideais aos quais Getúlio se dirige? Ninguém se faz sem modelos morais. As estórias sobre o cangaço são fonte destes modelos. Assim como Tárccio tem em Honorato um ideal que parece já estar no campo do mítico, Getúlio também inventará um, o Dragão Manjaléu, com as mesmas e até mais “mágicas” potências.

#### 4.2. A presença do cangaço

No ensaio “O sargento sem mundo”, José Hildebrando Dacanal diz ser Getúlio o representante do mundo do cangaço que já havia desaparecido<sup>1</sup>. A tese do autor é importante, pois permite ler o romance como alegoria da transição de uma forma de dominação política (patrimonialismo / cangaço) para outra (burocracia). Acreditamos poder complementar a tese de Dacanal dizendo que Getúlio não é apenas o último cangaceiro, mas também e ao mesmo tempo, alegoria do primeiro dominado / dominador no regime burocrático que começa a se instalar no nordeste brasileiro, na primeira metade do século XX. Mas, antes de chegar a este ponto, gostaríamos de examinar a presença do cangaço ao longo do romance. Longe de ser mera referência, o cangaço é um de seus eixos narrativos como pretendemos mostrar.

Vimos, no capítulo 1, como as condições sócio-econômicas determinam a consciência do sujeito livre porém dependente que vive sob as ordens de algum senhor patrimonial. Neste ambiente, na passagem do século XIX para o XX, desenhou-se uma saída para este sujeito opor resistência ao mandonismo oligárquico: tratava-se do cangaço. Lembremos, uma vez mais, as condições sócio-econômicas do ambiente que estamos estudando:

Nos primórdios da vida social sertaneja, ao longo dos séculos XVII e XVIII, de forma generalizada, e mesmo de boa parte do XIX, em bolsões remotos, a vida da espingarda não se constituía apenas em procedimento legítimo à luz das circunstâncias, mas em ocupação francamente preferencial. O homem violento, afeito ao sangue pelo traquejo das tarefas pecuárias e adestrado no uso das armas branca e de fogo, mostrava-se vital num meio em que se impunha dobrar as resistências do índio e do animal bravo como condição para o assentamento das fazendas de criar. Naquele mundo primitivo, o

---

<sup>1</sup> Cf. Dacanal, José Hildebrando. *Nova narrativa épica no Brasil: uma interpretação de Grande Sertão: Veredas, O coronel e o lobisomem, Sargento Getúlio e Os Guaianãs*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, pp. 89-100.

heroísmo social se forjava pela valentia revelada no trato com o semelhante e pelo talento na condução cotidiana do empreendimento pecuniário.<sup>1</sup>

Pernambucano de Mello diz haver pelo menos três razões para que tenha se imposto no nordeste brasileiro o culto da coragem e da “macheza”: a guerra contra o índio, o combate às onças que atacavam o gado e a reação aos bandidos. As razões vêm de longa data, portanto. É ilusório supor que a violência decorra apenas da vida psíquica de alguém. Esta última é condição necessária, mas não suficiente para explicar a violência. Suas razões, como estamos mostrando, são também sociais. O trecho abaixo cai como uma luva na análise de *Sargento Getúlio*:

(...) na pobreza feita de espinho e pedra do sertão, onde houve tempo – e não foi tempo curto mas séculos – em que a um jovem que não fosse filho de fazendeiro ou ligado a uma outra expressão de acanhada elite econômica local, restava apenas a alternativa de ser policial ou bandido, uma e outra coisa, aliás, precedendo-se bastante num meio em que a luta diária se orientava para a sobrevivência. No sertão o banditismo não vem a conhecer apenas o estímulo de uma cultura violenta, em que o épico se fazia sentir à flor da pele. É ali que recebe o próprio nome com que se perpetuaria na memória escrita e na poesia cantada pelo povo (...). Da metade do século XIX em diante, o aumento da população diminui as oportunidades econômicas já de si escassas no árido e desata surtos cada vez maiores de criminalidade. E se vai impondo lentamente um cangaço, por assim dizer, de sobrevivência, de reação diante da miséria, espécie de “salve-se quem puder”.<sup>2</sup>

Aos poucos, este “salve-se quem puder” vai sendo organizado pelo poder vigente. Os cangaceiros tornam-se protegidos de grandes fazendeiros. Em troca, os primeiros prestavam serviços que iam da lavoura aos serviços “políticos”. A violência que nasce como tentativa de salvar a própria pele vai sendo apropriada pela estrutura de poder. O cangaceiro passa a capanga. É questão de tempo para que este vínculo se

---

<sup>1</sup> Mello, 1993: 25.

<sup>2</sup> Mello, 1993: 59.

alastre até a estrutura burocrática do poder. O policial se torna capanga do político. O que não muda é a situação de dependência do homem pobre do sertão. Muda apenas a sensação de poder que ele passa a ter quando é protegido por algum senhor. Seu poder efetivo só dura enquanto durar a proteção dos coiteiros e enquanto estes puderem combater seus inimigos políticos através destes métodos violentos. É o que vemos com Getúlio: mudada a situação política em Aracaju, Acrísio o abandona e ele passa de algo à caça sem chances de recuperar seu poder.

É importante, para entender o que se segue, passar em revista a tese do sociólogo Frederico Pernambucano de Mello apresentada no seu *Guerreiros do Sol*. A compreensão em pormenor do fenômeno do cangaço nos ajudará a mostrar como Getúlio faz parte ainda deste universo, apesar de pertencer, ao mesmo tempo, ao grupo dos “macacos”, como eram chamados os policiais pelos cangaceiros.

Dentre as muitas razões da violência no Nordeste brasileiro, Mello destaca em primeiro lugar o isolamento do homem sertanejo. O desbravamento do vastíssimo sertão – metade do território do Nordeste – seleciona um tipo de homem particularmente tenaz. Como dissemos, o índio, a onça e o bandido moldaram a moral do sertanejo: quanto mais violento, mais apto à vida. Para além das condições geográficas e climáticas adversas, tornava mais avesso ao contato com o outro o fato de o sertanejo muitas vezes ter se aventurado por aquelas brenhas por forte motivo: débito para com a Justiça ou mesmo para com os arremedos de justiça do poder privado. Lembremos que este é o caso de Getúlio: para fugir das “grades” de Laranjeiras, ele “mora no mundo”.

Para Mello, a violência dos primórdios da colonização do sertão permanece como hábito, “numa fase em que racionalmente já não mais se justificam”. Além da inércia moral, há outra razão importante para a continuidade da agressividade como moeda de troca básica na interação com o outro:

(...) a ainda ausente ou ineficaz ordem pública estatal é preenchida pela proliferação de um poder privado atomizado principalmente em mãos dos mais bem-sucedidos desbravadores, mas que nem por isso deixava de tocar, em parcela proporcional, ao homem humilde, para o qual, diante de uma afronta, abriam-se as opções do desforço pessoal e direto ou da utilização sempre fácil dos favores de uma daquelas “patriarquias aristocráticas” (...).<sup>1</sup>

A falta de poder estatal permite o poder *atomizado*. Muito vagarosamente, a ação oficial vai tornando censurável e ilegítima a prática do desforço e da vingança. Mas, faça-se a ressalva fundamental para que possamos entender a existência de “Sargentos Getúlios” na vida real: o poder estatal vai alinhar-se, usar e nutrir-se também por anos a fio de toda esta rede de poderes pessoais e ilegítimos. A transição para a burocracia nunca é instantânea. O patrimonialismo e o individualismo exercerão por bastante tempo seus efeitos sob a aparente legitimidade burocrática.

Pernambucano de Mello lembra ainda a figura quixotesca do *valentão*. No isolamento sertanejo, a figura do valentão ia “desafrontar um amigo, parente ou mesmo um estranho que tivesse sofrido algum constrangimento ou humilhação. Para tanto sendo suficiente que o desvalido lhe invocasse o nome, pondo-se ao amparo de suas armas justiceiras.”<sup>2</sup>

Além do valentão, outra figura importante no mundo do sertão é o cabra, também chamado capanga ou jagunço. Cabra é “o homem de armas que possui patrão ou chefe, desempenhando mandados tanto de ordem ofensiva quanto defensiva”<sup>3</sup>. Obviamente, a necessidade de segurança privada é inversamente proporcional à eficácia da ordem pública. Estes capangas eram também chamados *cangaceiros mansos*, designação que aponta talvez como esta profissão será uma das fontes do cangaço. De

---

<sup>1</sup> Mello, 2004 [1985], p. 64.

<sup>2</sup> Mello, 2004 [1985]: 65.

<sup>3</sup> Mello, 2004 [1985]: 69.

repente, o apêndice toma vida e quer controlar a maior parte do organismo. Mello adverte, no entanto, para a co-existência dos cangaceiros mansos e “bravos”. Não serão apenas os primeiros aqueles que comporão os quadros dos últimos. O sujeito podia muito bem ir direto para o cangaço sem necessariamente ter sido capanga.

Engana-se quem pensa que o emprego do capanga se fez apenas nas questões de terra, nas lutas de família e, de modo particular, nas disputas políticas. Eles também lutaram a favor do Governo Federal, ao longo do ano de 1926, opondo violenta resistência aos avanços da coluna Prestes. Grandes agiotas que eram, os grandes cangaceiros como Antônio Silvino, Lampião e José Baiano deviam ter seus motivos para lutarem contra os comunistas. Não deve ser por acaso que Getúlio chega a citar o nome de Prestes:

Foi o fim dos udenistas comunistas, ô gente mofina só é comunista, embora estime a perturbação. Na hora que arrocha, se vão-se todos para cachaprego. Levei diversos. Luiz Carlos Preste, Luiz Carlos Preste. (SG, 18-9)

O terrível facinora da véspera torna-se facilmente o herói festejado, empregado do Governo Federal. O que vemos nesta situação é apenas a ampliação da simbiose entre o cangaceiro e o coronel, representada por constante auxílio recíproco.<sup>1</sup> À incorporação de Lampião aos Batalhões Patrióticos deveriam seguir uma anistia e a obtenção oficial do grau de capitão. Nada disto aconteceu: tão logo vencida a Coluna, Lampião e os outros cangaceiros voltam a ser fora-da-lei. Um tanto semelhante ao que acontece com Getúlio: tão logo o Chefe se vê em perigo pelas ações ilegais ordenadas, abandona seu funcionário à própria sorte.

---

<sup>1</sup> Cabe ainda notar, a título de curiosidade, algo da relação entre Lampião e Prestes: “Quanto a Lampião, de bem-visto aos olhos do Governo Federal na República Velha por ter-se apresentado aos agentes de Artur Bernardes como voluntário na caça à Coluna Prestes, passa a malvisto no período Vargas, desde quando, sem nem mesmo tomar conhecimento, vem a ter sua legenda apropriada pela Aliança Nacional Libertadora.” (Mello, 2004 [1985]: 311).

Apesar do vínculo que se estabelecia entre coronéis e cangaceiros, a característica principal deste último é a ausência de patrão. O cangaceiro conservava sua liberdade de romper sua aliança a qualquer momento:

Mesmo quando ligado a fazendeiros, por força de alianças celebradas, o chefe de grupo não assumia compromissos que pudessem tolher-lhe a liberdade. A convivência entre eles fazia-se de igual para igual, agindo o cangaceiro como um fazendeiro sem terras, cioso das prerrogativas que lhe eram conferidas pelo poder das armas, sem dúvida o mais indiscutível dos poderes.<sup>1</sup>

Do casamento entre o cangaço e o ambiente social profundamente predisposto a ele, como estamos vendo, nascerá um banditismo rural cada vez mais desenfreado. Para Mello, o fenômeno evolui do ordinário-endêmico para o extraordinário-epidêmico. Sob o reinado de Lampião, principalmente, intensificaram-se o terror e a violência: “seqüestros, pedidos de resgate, saque de cidades”<sup>2</sup>. Os surtos de cangaço epidêmico eram ocasionados pela desorganização social, lutas políticas e grandes estiagens. Grandes bandos se formavam: cem, duzentos, mil homens assombrando diversas propriedades, pequenas ou grandes. O sertanejo que antes admirava o cangaceiro, representante da liberdade e individualismo dos primeiros colonizadores do sertão, agora o denuncia e o enfrenta quando pode.

É importante lembrar, contudo, que a denúncia não será feita por todo sertanejo. O cangaceiro era (e ainda é) símbolo dos valores máximos daquela sociedade, pois permaneceu “o individualismo arrogante, aventureiro e épico, plantado ali nos primeiros momentos da colonização e conservado sem contraste, ao longo dos séculos, pela ausência de contaminação externa que o isolamento sertanejo proporcionou.”<sup>3</sup> Não

---

<sup>1</sup> Mello, 2004 [1985]: 88.

<sup>2</sup> Jasmin, Élise. *Cangaceiros*. Trad. B&C Revisão de Textos. São Paulo: Terceiro Nome, 2006, p. 17.

<sup>3</sup> Mello, 2004 [1985]: 99.



restam dúvidas de que é esta a imagem do cangaceiro a que retorna para Getúlio, cuja ambivalência ele não esconde:

Antigamente, eu tinha raiva de cangaceiro, acho que até ontem, tresantonte, antes do antes, mas agora não tenho mais; que é que eu posso fazer. Pois, podia ser do cangaço, apoiis; se tivesse cangaço. Como não tem, fico aqui. (SG, 115)

O ponto fundamental da tese de Pernambucano de Mello sobre o cangaço é o que ele chama *escudo ético*. No cancionero popular, o cangaceiro é pintado como alguém que entrou para o cangaço para responder a uma ação sofrida. No imaginário do povo, o cangaceiro é, sobretudo, um vingador. O que Mello mostra é que isto é mito. Na verdade, não faltaram histórias inventadas para justificar a entrada no mundo do crime. O sociólogo ainda mostra que o cangaço foi, na verdade, uma *profissão*, um meio de sobrevivência:

Ao invocar as tais razões de vingança, o bandido, numa interpretação absurdamente extensiva e nem por isso pouco eficaz, punha toda a sua vida de crimes a coberto de interpretações que lhe negassem um sentido ético essencial. A necessidade de justificar-se aos próprios olhos e aos de terceiros levava o cangaceiro a assoalhar o seu desejo de vingança, a sua missão pretensamente ética, a verdadeira obrigação de fazer correr o sangue dos seus ofensores. O folclore heróico, em suas variadas formas de expressão, imortalizava-o, omitindo eventuais covardias ou perversidades e enaltecendo um ou outro gesto de bravura. Concretizada a vingança, por um imperativo de coerência estaria aberta para o cangaceiro a obrigatoriedade de abandonar as armas, deixar o cangaço. Já não teria mais a socorrer-lhe a imagem o escudo ético por esta representado. Como então realizar tal vingança, se o cangaço era um bom meio de vida?<sup>1</sup>

A vingança era sempre adiada, pois uma vez realizada tirava a justificativa para o meio de sobrevivência do cangaceiro. Aqueles que realmente desejavam vingar-se não ficavam no cangaço. Tão logo realizada a vingança, voltavam à vida normal.

---

<sup>1</sup> Mello, 2004 [1985]: 126-7.

O autor propõe, então, três tipos de cangaço: o cangaço-meio de vida, o cangaço de vingança e o cangaço-refúgio. O primeiro era o mais comum, banditismo de profissão, cujos maiores representantes são Lampião e Antônio Silvino. O segundo é menos freqüente, embora tenha emprestado sua imagem ao primeiro. Já o cangaço-refúgio era aquele que se apresentava ao homem pobre que comporá os contingentes menos qualificados que integram os bandos, dando vida a um “cangaço caudatário, a bucha de canhão que se faz presente na intimidade de todo grupo combatente autônomo”<sup>1</sup>. Se formos, metaforicamente, encarar Getúlio como um cangaceiro, veremos que ele é um tipo híbrido, capanga entre o cangaço-meio de vida e o cangaço-refúgio: ele foge das “grades” de Laranjeiras e ao mesmo tempo faz da violência meio de vida.

Mello termina seu livro fazendo uma importante advertência. Muitos vêm no banditismo uma forma de protesto social organizado. Para o sociólogo, esta é uma interpretação equivocada. Ele diz que não encontra nos representantes do cangaço profissional nenhum tipo de protesto ou desejo de reforma. Ao contrário, o que se encontra é o desejo individualista de ascensão social:

No cangaço de ofício, a união de objetivos conscientes (ganhos materiais, celebridade, importância), anseios inconscientes (viver o mais possível longe de disciplinamentos) e predisposição psicológica, fundindo-se num desejo de ascensão e poder, permite que se especule sobre um possível ideal de vida do protagonista desse tipo de cangaço. Na limitada visão do sertanejo, o ideal não poderia boiar nas linhas teóricas de uma concepção abstrata nem corporificar-se numa figura estranha a ele e ao seu mundo, devendo materializar-se, isto sim, numa figura familiar aos seus olhos, além de situada no ápice da pirâmide social sertaneja, estruturada segundo valores por ele bem-aceitos em suas linhas tradicionais. A figura do *coronel* é, sem dúvida, a que melhor simboliza naquele meio a vitória social e, decorrentemente, a que melhor encarna o ideal a que nos estamos referindo. Menino,

---

<sup>1</sup> Mello, 2004 [1985]: 135.

adolescente, homem feito, tomara bênção ao *coronel*. Por que não viria a se ombrear a ele, fosse embora por forma situada à margem da lei?<sup>1</sup>

A análise de Pernambucano de Mello é, sem dúvida, excelente, mas não vemos por que destituir de protesto a identificação entre o sertanejo e o coronel. Pensamos que, na maior parte das vezes, esta identificação será a base da servidão, mas será ela também o fundamento do protesto e da escassa possibilidade de resistência. Não é o caso de se considerar “latentemente rebelde toda a sociedade sertaneja”, como admoesta Mello. É o caso apenas de se ter em mente que o remédio pode se tornar veneno: se o menino toma bênção do coronel, no casebre, é o irmão menor que lhe pede “bença”, numa brincadeira reveladora que mais tarde pode tomar rumos mais violentos.

#### 4.3. Getúlio e Lampião

No capítulo 2, indicamos que *Sargento Getúlio* é um romance que mostra o conflito entre a burocracia e a anti-burocracia. Dissemos ainda que o tratamento dado ao tema, comum na Literatura Brasileira, parece ser original, pois Ubaldo parece mostrar que além de conflito há *interconexões* entre os dois pólos. Pois bem, uma das interconexões mais visíveis é exatamente o cangaço e, mais particularmente, a figura de Lampião.

Um dos pontos fortes do romance de Ubaldo está no fato de ser explícita a mistura entre as forças do Estado e o mandonismo privado. É curioso perceber que, no que tange à história de Lampião, o Estado também valeu-se das forças do cangaço para lutar contra os comunistas e os poderosos usaram seus capangas para fazer valer seus interesses. Tudo se mistura, apesar da aparente contradição. A força do romance está justamente em desmascarar esta aparência.

---

<sup>1</sup> Mello, 2004 [1985]: 383.

Examine-se a foto da Volante do Estado de Alagoas, sob o comando do Tenente João Bezerra (no alto, à esquerda), mostrando as cabeças arrancadas dos cangaceiros Serra Branca, Eleonora e Ameaça:



Os soldados usam chapéus semelhantes aos dos cangaceiros. Chama a atenção o chapéu usado por um dos soldados sentado no chão, em primeiro plano. Seria o chapéu de algum dos cangaceiros decapitados? Do ponto de vista simbólico, usar as roupas do inimigo sempre foi importante como sinal da vitória. Mas, do ponto de vista social, não deixa de chamar a atenção uma *força do estado*, que se veste com as roupas dos cangaceiros. Mais uma vez a transição entre quem é quem é esfumada. De fato,

muitos cangaceiros passam a participar das “volantes”, entregando seus antigos companheiros. Bandidos viram soldados do Estado, soldados tornam-se cangaceiros.

Há muita coisa de sintomático na devoção exagerada do grande bandoleiro [Lampião] pela sua patente de oficial honorário das forças legais – devoção que o fez usar invariavelmente o título e manter em bom estado as platinas correspondentes, conservando-as cuidadosamente até a hora da morte, treze anos depois de recebê-las – como há também, decerto, no apego de Antônio Silvino pela farda de tenente-coronel que usou durante toda a vida. O sucesso na “profissão” fez que um e outro se convertessem em verdadeiros *coronéis* sem terra, vivendo à margem de disciplinas e de patrões.<sup>1</sup>

Lampião, Antônio Silvino e Getúlio: bandidos de farda. Já comentamos acima que quando o Governo Federal precisou dos cangaceiros prometeu a eles, em troca do apoio contra a Coluna Prestes, não só anistia, como também cargos militares. A mistura entre o bandido e a lei não acontece apenas no romance, é corrente na história do País. A fotografia abaixo, de Lauro Cabral de Oliveira, tirada em 1926, mostra Lampião trajando o uniforme dos Batalhões Patrióticos. “Abandonou seu chapéu de couro, mas o lenço amarrado por uma argola, o punhal e o bernal lembram seu envolvimento com o cangaço”<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> Mello, 2004 [1985]: 384.

<sup>2</sup> Jasmim, 2006: 125.



Lampião com a farda do Batalhão Patriótico

Ao contrário, porém, dos cangaceiros, o personagem da ficção não consegue viver à margem de disciplinas e de padrões: por mais que tenha conseguido fugir da vida pobre de camponês, não conseguiu se livrar da submissão. Ser policial-capanga talvez tenha sido uma solução de compromisso: submisso, mas com poder.

Lembremos mais uma vez: a imagem que Getúlio tem de Lampião é idealizada. Pernambucano de Mello insiste: Lampião não era um tipo de Robin Hood, nenhum herói. Apesar da tendência do povo em convertê-lo num símbolo imaculado de resistência dos humildes à opressão das elites, há provas históricas de ter ele sido “protegido até mesmo por um governador de Estado, o de Sergipe, cujo pai se inscrevia entre os maiores latifundiários do Nordeste”<sup>1</sup>. Na imagem de Getúlio, Lampião aparece só, seu poder emana de si mesmo e não dos conchavos que o personagem real fazia. Se tivéssemos que comparar Getúlio com algum cangaceiro, este não seria o diplomático

---

<sup>1</sup> Mello, 1993: 87.

Lampião, mas sim o violento Corisco. Aliás, Corisco também foi militar. “Desertor, foi perseguido e encontrou refúgio no cangaço. Seus conhecimentos de guerra lhe valeram o interesse e a confiança de Lampião.”<sup>1</sup> A imagem do cangaceiro vale a pena ser reproduzida:



Observem a posição de Corisco: lembra a clássica posição de sentido. As grandes estrelas do chapéu são como aquelas que deseja Getúlio: “Se tivesse cangaço, eu ia para o cangaço, com um chapéu de estrelas prateadas e ia me chamar Dragão Manjaléu e ia falar pouco e fazer muito.” (SG, 122). Ainda sobre o digno sucessor do Rei do Cangaço, diz Élise Jasmin: “Não possuía nem a diplomacia, nem o senso de classe e poder de Lampião. Na verdade, não passava de um guerreiro que acreditava

---

<sup>1</sup> Jasmin, 2006: 135.

poder dominar um território exclusivamente pela força. Sua única linguagem era a violência.”<sup>1</sup>

Além desta mistura entre a farda oficial e o banditismo, as várias referências ao mais famoso cangaceiro merecem destaque, pois Lampião parece ser herói de Getúlio, alguém a ser imitado. Lampião pode ser visto como mais um personagem do nosso *mis-en-abîme*. Já no primeiro capítulo, o famoso cangaceiro é citado duas vezes. A primeira é importante pois concerne ao “preceito” seguido por Getúlio, o que parece descrever inclusive uma característica psíquica sua: “Segundo preceito. Lampião andava com uma colher de prata no embornal. Todo de comer enfiava a colher. Se a colher empretecia, tinha veneno, isso porque o veneno descurece a prata, não sabe vosmecê. Morte certa para o dono da casa.” (SG, 13). A suspeita, a desconfiança, um certo tipo de paranóia, parece mesmo ser um dos traços psíquicos de Getúlio. Sua insônia, sinal de angústia, é também resultado desta característica. Dormir é sempre estar indefeso. A atitude de Getúlio é sempre contrária a esta. Sempre demonstrando força, coragem e vigilância. O mesmo encontramos numa descrição de Lampião, citada por Frederico Pernambucano de Mello (2004 [1985]):

Tem um sono levíssimo, acordando ao menor barulho que se faça ao seu lado. Deita-se completamente vestido e armado, com o fuzil na mão. Desconfia dos próprios companheiros. Tanto assim, que não dorme na rede. Arma a rede, deita-se nela e depois pega uma lona e vai dormir no chão, num lugar mais escuro. Se alguém se mexe no grupo e se aproxima dele, pergunta logo quem é e o que quer. A gente tem a impressão que ele nem dorme.<sup>2</sup>

Getúlio e Lampião se encontram nesta descrição. A mesma desconfiança, o mesmo apego às armas, às vezes muito mais fetichista do que necessário à sobrevivência. Mas não residem apenas nestas características psíquicas as semelhanças

---

<sup>1</sup> Jasmin, 2006: 135.

<sup>2</sup> Mello, 2004 [1985]: 324-5.



entre Getúlio e Lampião<sup>1</sup>. O cangaceiro é descrito pelo sargento como um valente, o ideal de sua aretê:

Muitas vezes ficava arreliado por qualquer coisinha. Trancou os quibas de vários na gaveta, jogou a chave fora e tocou fogo na casa. Não sem antes botar uma faca ao pé do desgraçado. No meu pensar, antes morrer queimado do que perder os quibas. A voz vai afinando, a barba vai caindo, se torna-se pederástio, falso ao corpo. Mas a maior parte preferia cortar os ovos do que virar coivara. Hoje em dia não se faz mais essas coisas. Vosmecê aturava uma dessas? (SG, 13)

“Hoje em dia não se faz mais essas coisas”: a frase parece um tanto nostálgica. Veremos, diversas vezes, Getúlio ameaçar o prisioneiro de castração. Ele também parece ficar “arreliado por qualquer coisinha”. A violência é sempre maior quando imprevisível.

A mesma violência contra o corpo do outro irá se revelar ao longo da história de Getúlio. Comparem-se a cena na qual ele arranca os dentes de seu prisioneiro e esta, narrada por ele, na qual Lampião arranca os pêlos pubianos de uma mulher:

Outra vez, Lampião amarrou a mulher de um juiz, não sei se em Divina Pastora ou Rosário do Catete ou Capela, amarrou essa mulher desse juiz num pé de pau e botou nuazinha em pêlo. Mas já se viu uma mulher velha dessa com tanto cabelo nas partes? Ora já se viu que indecência? Nem das piores raparigas, que é isso assim? E assuntou em cima dos oculos assim e assado e acabou arrancando todos os pentêios do xibiu da mulher na frente de todos, tudo ali reunido por obrigação, porque Lampião só fazia tudo na frente de todo mundo. (SG, 13)

Note-se o caráter moralista que se tenta impor à cena sádica. O mesmo irá acontecer na cena da extração dos dentes. Na fazenda de seu Nestor, o prisioneiro e a

---

<sup>1</sup> Notemos aqui mais uma semelhança também entre este par e Tárccio. Getúlio pensando: “(...) com a cara de Tárccio na idéia, dando que estava dormindo na viatura, mas mais acordado do que um calangro, aquilo não prestava mesmo, fechava os olhos com a munheca no instrumento, que não era besta, quem quiser que se ousasse.” (SG, 34). No mundo do cangaço, dormir pode ser fatal.

filha de Nestor são pegos em flagrante: “a menina segurando as partes com a mão” (SG, 54). Getúlio arroga-se no direito de punir o prisioneiro em defesa de uma certa moralidade. Além de segurar a filha de Nestor para que este lhe batesse com mais facilidade, Getúlio pondera se deve ou não castrar o prisioneiro. Uma longa conversa com Amaro e Nestor sobre métodos de castração se segue. Pode ser queimando com ferro quente, amarrando um fio de cabelo de rabo de cavalo na “raiz do quiba” e ir apertando “até ficar como massapuba”, ou esmagar no pilão “até esfarinhar por dentro” (cf. SG, 56-59). Mas a decisão é outra, talvez um tipo de castração simbólica. Getúlio arranca quatro dentes do prisioneiro. A cena é assim narrada:

Ô Amaro, batendo a cabeça no vrido do hudso, quebra o vrido? Amaro disse hum-hum, quebra não, aquilo amassa que nem quebraqueixo, pode até raiar um pouco, mas não quebra assim com uma nem duas, é vrido safeti. Então já sei, então digo que o homem bateu com a cara no vrido, depois de dar dois tombos na estrada. Qualquer estrago na cara está explicado, ele que diga que não foi o tombo, que é a última coisa que ele abre a boca para dizer. Vosmecê tem um alicate aí? Que eu arranco dois dentes da frente dele. Arranco dois de baixo, dois de cima, que fica mais certo. Assim ele assobia e cospe bem, hum? Primeiro, dou de coronha atrevesada nos beiços, que amorteceia, amolece e ele abre a boca mais fácil. Depois, puxo de uma, puxo de duas, puxo de três e arranco. Isso não tem dificuldade, os de baixo puxa para cima direto e os de cima puxa para baixo direto. Resistindo, sacode de uma banda para outra, até vir. Seu Nestor trouxe um baú de folha, aquilo assim de ferruge, tão assim que abriu com um roncor devagar, e deu o alicate. Esse, não muito melhor, um negrume. Achei que ia estrompar as gengivas do coisa. Acho que vai estrompar suas gengivas, coisa. Vosmecê desculpe, não tem outro, mas é isso ou capação. Vá entendendo, viu, esse menino?

– Vosmecê sabe o termo bonito para arrancar dente? Vosmecê não quer abrir logo essa boquinha de bunina? ôi peste, ôi peste!

Aí inverti a arma, encarquei duas vezes no beijo do alguém e arranquei quatro dentes de alicate. E deixei. (SG, 59-60)

A cena acima, comparada com aquela de Lampião narrada por Getúlio, mostra que a crueldade pode muitas vezes se misturar com um tipo de defesa moral. Gostaríamos de nos ater por um instante na questão que Getúlio faz ao prisioneiro:

“Vosmecê sabe o termo bonito para arrancar dente?”. Por que esta questão? Seria uma referência à diferença cultural entre ele e o prisioneiro? Entre a linguagem que um usa e a que o outro não tem acesso? Esta cena poderia também ser vista como alegoria de uma possível vingança daqueles que não sabem falar a língua culta contra aqueles que a dominam e com ela dominam? Acreditamos que sim. É como se Getúlio soubesse que um dos atributos dos dominadores é usar a linguagem como meio de dominação e fizesse uma pilhéria com isto. É como se dissesse: “Está vendo? Agora sua linguagem não vale muito, diante da força bruta.” Ele ainda fala “errado” (‘vrido’, ‘atrevesada’, ‘amorteceia’ etc.) e usa palavras restritas ao meio cultural nordestino, incompreensíveis ao leitor (ouvinte) que não pertence àquele meio (‘bunina’, ‘encarquei’). Voltaremos a esta discussão sobre a importância da linguagem como meio de dominação no capítulo 6. Queremos nos ater no momento a esta questão do cangaço. Desta cena “duplicada” do romance – Lampião despelando a mulher, Getúlio extraíndo dentes do prisioneiro – gostaríamos de reter um traço característico do jogo de poder no cangaço, qual seja: o escudo ético para a violência.

No capítulo VI do romance, Getúlio se vê sem saída. Procurado pela polícia, fugitivo, Getúlio não se rende. Uma idéia lhe assoma à mente:

Eu fico pensando assim aqui de preto se eu fosse para o cangaço, se tivesse cangaço. Antigamente, eu tinha raiva de cangaceiro, acho que até ontem, tresantonte, antes do antes, mas agora não tenho mais, que é que eu posso fazer. Pois podia ser do cangaço, depois, se tivesse cangaço. Como não tem, fico aqui. Ô Amaro, iú, ô fulo, se eu fosse Lampião tu ia ser Maria Bonita? (SG, 115-6).

Já comentamos mais acima esta passagem. A ambivalência de Getúlio diante do cangaço. Ser cangaceiro é estar à margem. Na imagem idealizada do bandido, sem patrão e sem proteção. Agora que Getúlio se vê abandonado por Acrísio, ele não vê

outra saída. Sua solução de compromisso fracassou. Como ele não pode mais ser policial, resta-lhe a saída imaginária: ser cangaceiro e enfrentar os “macacos” que o perseguem. Uma coisa é certa, Getúlio se identifica claramente com Lampião no momento da fuga: “Como que eu fosse Lampião, com tanta gente para me levar, está bonito uma coisa dessas?” (SG, 131). E tal como o cangaceiro, ele não vai se entregar até a morte:

Enquanto houver rifle e bala,  
Grotta, montanha e riacho,  
Morro, cupim e ladeira,  
Vou na ginga e não relacho,  
Brigarei com quem quiser  
Escape, aí, quem puder,  
Só não sirvo de capacho!<sup>1</sup>

Os versos servem mesmo a Getúlio, pois é justamente quando ele se descobre “capacho” descartável que ele se revolta. O trecho de revolta é impressionante:

Eu era sargento, veja vosmecê, do enfiador do sapato até o emblema. Bom, então me olho e digo: você é um macaco, coisinha, isso é o que você é, mestre. Então não sou mais macaco. E em vez de ficar aqui olhando esses flagelados, essas levas, esses libombos, chupando mamãe de luana sem mais nada e vendo o mundo passar, em vez disso que se podia ter? Se podia ter, para provar que vosmecê não presta, nem sua laia presta, se podia ter o meu Exército novamente, que eu vou chamar esse Exército outra vez e a terra toda vai ver, porque, quando juntar aquele mundo de homem e bicho, aquele Exército, ninguém ganha mais, e a gente toma conta e eu vou fazer meus filhos na lua. O que é que eu fiz até agora? Nada. Eu não era eu, era um pedaço do outro, mas agora eu sou eu sempre e quem pode? (SG, 140-1)

Getúlio finalmente se vê como “macaco”, “pedaço do outro”. Dois sentidos se misturam aqui: macaco, gíria para policial e macaco, homem submisso, que imita o

---

<sup>1</sup> Versos que os ex-cangaceiros atribuem a Lampião. Apud. Mello, 1993: 65.

outro. A descoberta é importante, mas Getúlio não consegue formular outra saída a não ser o enfrentamento mortífero contra o poder do qual outrora fazia parte.

Para concluir esta comparação entre Getúlio e Lampião, lembremos ainda que talvez não seja coincidência o nome Getúlio Santos Bezerra. O assassino de Lampião foi o tenente João Bezerra da Silva. Brincadeira de Ubaldo dar o nome do algoz à vítima, uma vez mais apontando para a mistura entre a lei e o banditismo?

#### 4.4. Dragão Manjaléu e Vencecavalo

Rio Preto foi quem disse  
E, como disse, não nega,  
Leva faca, leva chumbo,  
Morre solto e não se entrega.<sup>1</sup>

Faz parte da moral sertaneja nunca desistir, nunca se entregar. Continuar a luta até a morte, já que o motivo inicial da luta foi justamente vencer a morte. Getúlio não escapa à regra. Mesmo sabendo das desvantagens e do fim que lhe aguarda, arma-se imaginariamente e tenta cumprir sua missão custe o que custar. Neste momento, ele deixa de ser Getúlio e passa a ser o Dragão Manjaléu:

Verdade que tem certos velhos que ainda são machos, mas esses é do tempo antigo, não é hoje. Antigamente, tinha umas mágicas, acho. Se tivesse cangaço, eu ia para o cangaço, com um chapéu de estrelas prateadas e ia me chamar Dragão Manjaléu e ia falar pouco e fazer muito. Quando entrasse, entrava batendo os pés. Quando amuntasse, amuntava com o peito inchado e a cara para cima, com as vistas na frente, sempre. Quando marchasse, marchava rodando o corpo e cheirando o vento. Quando comesse, comia aos batoques, levando a faca na boca. Eu ia ser o maior cangaceiro do Brasil, o maior piloto de jagunço do Brasil e ia ter a maior tropa. E não me chamasse de sargento, me chamasse de capitão. Ou me chamasse de major. Um tenente que eu cortasse a cabeça, arrancava os dentes e fazia um colar.

<sup>1</sup> Verso de pabulagem bradado em combate pelo famoso cangaceiro da segunda metade do século XIX. Apud. Mello, 1993: 41.

Quantos tenentes cortasse a cabeça, tantos tenentes arrancava os dentes. E todos lugares que chegasse, dava uns urros bem altos para quebrar vidraças e tomava duas pipas de cachaça de cada vez e comia dois cabritos sozinho ou então um bezerro e assoprava para arrancar os pés de árvore do chão e quando eu batesse a coronha no chão, o chão tremia todo e as frutas despencavam. Dragão Manjaléu, pode me chamar. (SG, 122-3)

Manjaléu é como é chamado o bicho-papão no Nordeste.<sup>1</sup> O Dragão Manjaléu, porém não serve para assustar as crianças, mas sim arrancar as cabeças e os dentes dos tenentes. Curiosa inversão: na realidade, foram os cangaceiros os que tiveram as cabeças arrancadas e expostas; na imaginação de Getúlio seriam os policiais os decapitados.

O nome de guerra escolhido por Getúlio faz jus aos que os cangaceiros escolhiam para si: Boca Negra, Mói-Tudo, Tira-Vidas, Telhado, Tripa, Fiapo, Fura Moita, Labareda, Meia-Noite, Relâmpago, Bimbão, Pilão Deitado, Volta Seca. Um tanto engraçados, um tanto para assustar. Esta curiosa onomástica continua na enumeração dos supostos filhos que o Dragão Manjaléu teria:

Podia ficar aqui e todo ano lhe emprenhar certo para vir um filho em janeiro, que é princípios do ano e acerta mais. Não ia nascer mulher, só ia nascer um bando de macho e eu botava uns nomes de macho e depois a gente tomava essas terras que tem aí e armava umas tropas de mais macho e ficava dono do mundo aqui, cada filho arranjando outra mulher, cada mulher parindo mais macho e nós mandando, e quando eu morresse, avô de todos, pai direto ou por tabela, me enterravam ali e botavam em riba uma cruz com o Senhor crucificado e quem passasse ia dizer: aquela cruz é do finado, se não se benzer ele ainda vem e lhe pega. A machidão toda aí, era Garanhão Santos Bezerra, Malvadeza Santos Bezerra, Abusado Santos Bezerra, Tombatudo Santos Bezerra, Comegente Santos Bezerra, Enrabador Santos Bezerra, Rombaquirica Santos Bezerra, Sangrador Santos Bezerra, Vencecavalo Santos Bezerra, todo mundo. (SG, 124).

<sup>1</sup> Lembremos que há um pequeno conto de Monteiro Lobato sobre o “bicho Manjaléu”. Trata-se da história de um ser cuja vida era guardada no fundo do mar. Para matá-lo, o herói do conto precisou usar vários poderes mágicos. Tal como na imaginação de Getúlio, o conto de Lobato traz a mágica e o poder sobrenatural para o primeiro plano, típico da narrativa infantil. Cf. Monteiro Lobato, José Bento. *Histórias de Tia Nastácia*. São Paulo: Brasiliense, 1972. (Obras Completas - vol. 4), pp. 102-5.

Levando ao extremo o machismo, Getúlio deseja um exército de filhos soldados machos. Cinco destes filhos terão sobrevivida literária no livro de contos *Vencecavalos e o outro povo*.<sup>1</sup> Numa história imaginária, que lembra o encontro de Laio e Édipo sobre a ponte estreita, Vencecavalos ameaça o tropeiro que lhe impedia a passagem:

Pois com esse braço eu derrubo esse morro de seiscentas mil arrobas em cima de sua cabeça. E se eu lhe der uma dentada, eu lhe tiro sua cabeça fora só com uma mordida. Se eu lhe cuspir e pegar no olho, eu lhe cego. Se eu bater palma, deixo a tropa toda surda. E se eu chutar essa mula madrinha, ela vai parar no jebe-jebe de penedo, é o que eu estou lhe dizendo. E aí ficou no seu cavalo árdico, empinado, estufado e aguardando resposta. (SG, 125)

Tal como o Dragão Manjaléu, Vencecavalos tem superpoderes e não deixa de sugerir que também gosta de arrancar as cabeças do outro, no caso dele, com uma mordida. O tropeiro, depois da ameaça, atira em Vencecavalos. Este agarra as balas com os dentes e as cuspe no chão. Ofendido, Vencecavalos lhe dá o “punitivo”:

(...) e aí pegou um burro pelo rabo em cada mão e rodou e rodou e rodou e foi atacando a tropa com os burros e cada um que se levantava tomava uma burrada. Depois ele pegou a tropa toda e jogou lá no jebe-jebe de penedo. Já viu você que filho esse que eu tenho? Arretado. (SG, 126).

A última frase da estória acentua seu tom infantil, imaginário e cômico. Apesar de engraçada pelo absurdo, a estória deixa entrever o desespero dos que só tem a si mesmo para enfrentar a morte iminente.

O Dragão Manjaléu é o último capítulo de uma história cuja genealogia moral traz personagens como Honorato, Tarcio e Lampião. Histórias de homens que vivem para morrer de “morte matada”:

<sup>1</sup> Ribeiro, João Ubaldo. *Vencecavalos e outro povo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 [1974].

Eu não, que na minha mão tem uma linha riscando a linha maior, que diz: morte matada. Isso é fato, não tem como correr. É melhor, dói menos e dá menos transtorno. Nessa morte eu acredito, porque não posso pensar que eu vou ficar velho e sem dente e minha mão vai tremer. Uma coisa que não existe é Getúlio velho, só existe Getúlio homem inteiro, não posso ficar de boca mole, falando porque no meu tempo isso no meu tempo aquilo. (SG, 122)

O lamento de Getúlio pelo fim do cangaço também pode ser entendido porque o momento histórico no qual vive não permite mais que cangaceiros tenham poder. A burocracia já impediu que este tipo de atividade pudesse existir. As forças do Estado estão muito melhor equipadas. De qualquer forma, Getúlio morrerá como o Dragão Manjaléu, “homem inteiro”. Linha do destino traçada por forças que ele sabe muito além de seu alcance.

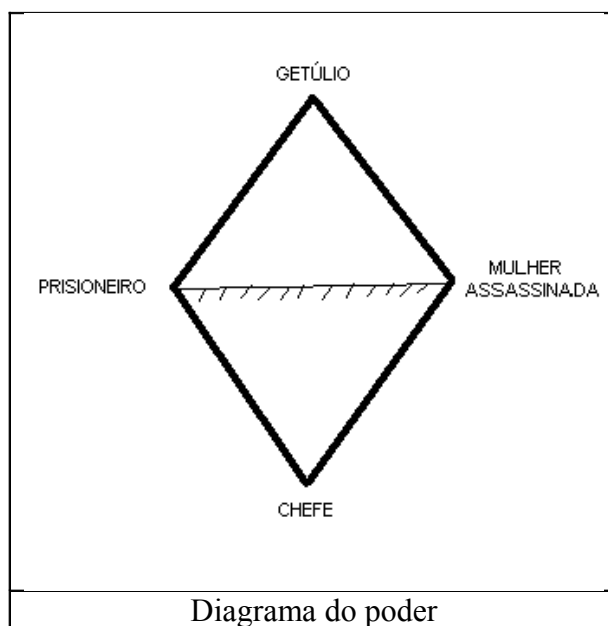


## **CAPÍTULO 5**

### **A DOMINAÇÃO MASCULINA E AS RELAÇÕES DE GETÚLIO**

Nos capítulos precedentes, analisamos o contexto sócio-histórico de Getúlio, as formas de dominação sob as quais ele vive e as respostas que ele dá a tudo isto. Nesse capítulo, gostaríamos de analisar as relações mais próximas de Getúlio, a partir do ângulo da dominação masculina. Dividimos suas relações em dois tipos: as de poder e as de amor. Sabemos, entretanto, que amor e poder se misturam, sendo a sua separação meramente para fins didáticos. Ao mostrar como amor e política se misturam, mostraremos como é construído o personagem Getúlio. Se ainda damos enfoque a um aspecto ideológico do personagem (a dominação masculina), é para pôr em evidência uma das fontes de sua construção estética.

## 5.1. As relações de poder



Neste diagrama, estão dispostas as relações de poder de Getúlio. Analisadas sob o ângulo da polarização dominado/dominador, temos que, na relação com o Chefe, Getúlio ocupa o extremo da submissão. Relação mediana é a que ele mantém com o prisioneiro, pois, por mais que o violento e mostre seu poder sobre ele, a todo momento, Getúlio faz questão de lembrar que o preso ocupa um lugar social de importância, acima do seu. Finalmente, a terceira relação representada no diagrama é a com a mulher assassinada, na qual Getúlio ocupa o pólo oposto, isto é, de dominador e de opressor. Examinemos em pormenor cada uma destas relações.

### 5.1.1. Com o Chefe

Qual a relação de Getúlio com seu Chefe? Já vimos que esta relação é determinada econômica e politicamente. Relação de submissão, não resta dúvida, determinada ora pela dominação patrimonialista-patriarcal, ora pela burocrática. Mas

não apenas isto: as outras relações de Getúlio – com a mulher assassinada e com o prisioneiro – revelam um outro tipo de relação entre Getúlio e Acrísio: uma relação de identificação.

No diagrama, a linha tracejada que separa os dois funciona como espelho. Depreende-se a relação identificatória na medida em que Getúlio age com desmedida violência sobre sua mulher e sobre o prisioneiro. Ele reproduz, em outros termos, a violência que sofre. A violência que ele sofreu – a infância miserável, a alienação política, social e econômica – é traduzida em violência física contra o prisioneiro e a mulher assassinada.

Logo no início do romance, Getúlio cita a brilhantina do Chefe com admiração e confessa o desejo de comprar o mesmo produto que Acrísio usa:

Mandioca. Interessante, é venenosa mas nunca vi ninguém morrer de mandioca, agora todo mundo sabe que é venenosa. Matar de veneno é porcaria. Conheci um cabo que bebeu tatu e se vomitou todo. Morreu feio, lançando arroxeadado na cama. O terceiro que morreu na catanga não me lembro o nome. Um com a cara de peru assoberbado, um vermelho. Teve morte demorada. Bicho valente, reagiu de facão, de maneiras que tivemos de encher logo o couro dele. Assim mesmo, a bochecha de Alípio tomou um corte medonho e ficou escancarada como duas folhas soltas. Ferida feia. Preciso comprar brilhantina assim que chegar numa cidade de gente. Quando vou à paisana, o quepe não está para assentar as grenhas. Alípio queria falar mas não podia, só assoprava com descontrole de vento. Donde se vê que a sede da fala também é parte na bochecha. Pouco sangue, só o bastante para lambuzar mais ou menos o pescoço. Aquilo como duas bandeiras, uma desencontrando da outra. Compro uma brilhantina cheirosa e mando aparar as costeletas. Alípio ainda acertou as tripas do udenista com a baioneta três ou quatro vezes. Maioria dos udenistas custam de morrer, se prende no ar como camaleão. Não ser as mulheres, que morre como qualquer, udenista, pessedista, quemista, intregalista ou comunista. Também não sei muito de mulher. A gota serena, a bexiga da peste. Dá de gancho. Tem quem tome a Saúde da Mulher, para purgar a reima. Sei não. Arde. Até de noite essa poeira vai entrando e suja a camisa de amarelo. Amaro só anda ripado pela estrada, mas com esse caminho de carroça não se pode fazer mais. Vosmecê garanto que não tem pressa. Compro Quina Petróleo Oriental, como o Chefe usa e sai todo busuntado, passeando na Rua João Pessoa, de roupa branca e um lenço

no bolso e dando aquelas paradas para conversar e explicar a situação e depois sentando para tomar cerveja e comer queijo com um molho preto em cima. Para mim o Chefe campá as mulheres da miuçalha toda, quando quer. É entrar naquela sala e sair galada. Para mim é isso. (SG, 15-16)

O discurso “misturado” de Getúlio, em aparente associação-livre, estabelece relações inusitadas: a doença venérea, a morte por envenenamento, o despedaçamento do corpo, a morte da mulher e dos adversários políticos e a brilhantina do Chefe. É como se houvesse uma relação, talvez inconsciente, que ligasse todos estes elementos.

A identificação com o Chefe, marcada pelo desejo de usar o mesmo produto de beleza que ele, é entrecortada por um discurso de violência desmedida: o corpo despedaçado (as bochechas soltas de Alípio) e a doença venérea da mulher, ameaças permanentes contra as quais Getúlio se acautela. Lembremos que é sobre a doença venérea a primeira frase do romance, o primeiro “preceito” de Getúlio: “A gota serena é assim, não é fixe. Deixar, se transforma-se em gancho e se degenera em outras mazelas, de sorte que é se precatar contra mulheres de viagem. Primeiro preceito.” (SG, 9).<sup>1</sup>

O trecho parece sugerir uma conexão entre submissão, sexualidade e morte. O *fascínio* com que Getúlio descreve Acrísio está ligado ao poder de sedução que ele exerce sobre as mulheres – e, talvez, sobre o próprio sargento: “Para mim o Chefe campá as mulheres da miuçalha toda, quando quer. É entrar naquela sala e sair galada.”. Os verbos “campar” e “galar” denotam dominação, mais do que simples conquista sexual. Neste sentido, o Chefe parece ser metáfora do Estado que ratifica e reforça “as prescrições e proscricões do patriarcado privado com as de um *patriarcado público*”<sup>2</sup>. A

<sup>1</sup> O que Getúlio quer designar com “gota serena”? Provavelmente uma doença venérea, mas não se sabe qual. Nem mesmo sua degeneração, o “gancho”, tem significado claro. *Gota serena* é uma expressão comum no nordeste que denota uma espécie de raiva ou excesso: “macho da gota serena”, “fome da gota serena”. Gota serena ainda pode ser um outro nome para a doença de Leber, doença óptica familiar primária que ocorre em adultos, sendo mais comum em indivíduos do sexo masculino. A doença causa a perda transitória da visão, geralmente à noite. Sabe-se que a gonorréia é também denominada “gota militar”, haveria alguma relação com gota serena?

<sup>2</sup> Bourdieu, Pierre. *A dominação masculina*. 4.ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 105.

moral do patriarcado é exatamente o que encontramos nas outras relações do sargento: a mulher será morta porque Getúlio suspeita de que ela o traiu; o prisioneiro a todo instante será ameaçado de castração e denominado homossexual. A *dominação masculina* parece ser o elo comum dos três laços: o Chefe é o homem a ser imitado; para defender sua masculinidade, o sargento assassina a mulher; e, para humilhar, a masculinidade do prisioneiro é sempre colocada em xeque.

A metáfora que melhor descreve a relação entre o sargento e Acrísio é a do pássaro preto: “Dei a ele um passo preto que eu mesmo ceguei, nessa data, que até hoje ele tinha, se não desse para um amigo que visita ele de vez em quando, e que eu não gosto.” (SG, 26). Seria Getúlio este “passo preto” cego? É o que supõe Miyazaki (1996): “o pássaro cego que agora canta melhor para agrado do outro pode metaforizar a submissão de Getúlio”<sup>1</sup>. Miyazaki argumenta ainda que se trata de uma cena simbólica de castração, o que nos levaria de volta ao tema da dominação masculina.

Do fascínio à servidão, a distância é pequena, como ensina Freud<sup>2</sup>. Um indício é o que faz Getúlio, por exemplo, quando queima o jornal que “aporrinhava o Chefe”:

(...) não era como quando fomos quebrar o jornal comunista. Essa quebra ninguém mandou, mas o jornal aporrinhava o Chefe, de sorte que um dia foi queimado e faltou água para os bombeiros. Não sobrou nada e tinha um comunista chorando na porta. (SG, 18)

Imaginar o que o outro deseja e tentar realizar o seu desejo não é só para os enamorados, mas também para os submissos. Mais do que isto: a submissão de Getúlio

<sup>1</sup> Miyazaki, Tiekō Yamagushi. *Um tema em três tempos*: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego. São Paulo: UNESP, 1996, p. 49. A análise psicanalítica do livro, realizada por Miyazaki, é interessante, mas deixa de lado os aspectos sociais desta submissão, cujos efeitos psíquicos, obviamente, não recusamos. Se há masoquismo em Getúlio, por exemplo, é uma questão importante, mas que deverá ser compreendida juntamente com as bases sociais que permitem o aparecimento de tal disposição psíquica.

<sup>2</sup> Cf. Freud, S. *Psicologia de grupo e análise do ego*. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVIII.

passa pela identificação. Ele diz, por exemplo: “Para eu ser eu direito, tem que ser com o chefe, porque senão eu era outra coisa, mas eu sou eu e não posso ser outra coisa.” (SG, 94). A frase revela com clareza a ambivalência de Getúlio: por um lado, ele está absolutamente identificado ao Chefe, o “ser direito” depende de Acrísio; por outro, ao reconhecer que o Chefe não mais o apóia, ele se fecha na posição narcísica marcada pelo curto-circuito do “eu sou eu”.

Um outro ponto importante na relação de Getúlio e Acrísio se dá graças à técnica narrativa que João Ubaldo escolhe para fazer aparecer o Chefe. De Acrísio só temos notícia por informantes. Sua ordem inicial, impulso da ação de Getúlio, acontece antes que o romance se inicie. Sua contra-ordem não é dada diretamente por ele, mas por seus soldados. Esta ausência-presença tem um efeito narrativo poderoso: torna ainda mais saliente a dominação, pois não é necessária a coação física sobre Getúlio para que ele obedeça. A ausência física do chefe evidencia sua presença *internalizada* em Getúlio.

A ausência de Acrísio também enfatiza a natureza *simbólica* da dominação, pois o fundamento da violência simbólica reside “não nas consciências mistificadas que bastaria esclarecer, e sim nas disposições modeladas pelas estruturas de dominação que as produzem”<sup>1</sup>. Ou seja, não é preciso que Acrísio esteja perto de Getúlio para dominá-lo. Bourdieu ainda adverte que reconhecer o caráter simbólico do poder permite problematizar a hipótese de que o dominado *escolhe* adotar práticas submissas ou que “se deleita” com os tratamentos perversos que lhes são infligidos, “devido a uma espécie de masoquismo constitutivo de sua natureza”. A questão é mais complexa:

(...) é preciso assinalar não só que as tendências à “submissão”, dadas por vezes como pretexto para “culpar a vítima”, são resultantes das estruturas objetivas, como também que essas estruturas só devem sua

---

<sup>1</sup> Bourdieu, 2005: 54.

eficácia aos mecanismos que elas desencadeiam e que contribuem para sua reprodução. O poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o *constroem* como poder. (...) essa construção prática, longe de ser um ato intelectual consciente, livre, deliberado de um “sujeito” isolado, é, ela própria, resultante de um poder, inscrito duradouramente no corpo dos dominados sob forma de esquemas de percepção e de disposições (a admirar, respeitar, amar etc.) que o tornam *sensível* a certas manifestações simbólicas do poder.<sup>1</sup>

As estruturas de poder, sobre as quais falamos nos capítulos anteriores, são o que garante a inscrição, na mente e no corpo do dominado, o desejo de servir. Não é o caso de culpar a vítima, mas de entender a relação dialética entre as estruturas sociais de dominação e o desejo do dominado.

#### 5.1.2. Com o prisioneiro

A relação de Getúlio com o prisioneiro é uma das mais complexas do romance, pois ela parece condensar muitos sentidos alegóricos. Por um lado, trata-se da inversão do jogo de poder: o político rico da “cidade” está sob o jugo cruel do homem pobre do interior. Por outro lado, coloca em evidência, através das ameaças e torturas de Getúlio, o importante lugar da dominação masculina nos jogos de poder da região.

O nome do prisioneiro não é mencionado durante todo o romance. Ao invés disto, ele é nomeado das mais diversas maneiras por Getúlio: peste, cachorro bexiguento capão do rabo entortado, nego fujão, trempe, fidumaégua, fidumavaca, fidumajega, viado corredor, cão da pustema apustemado, pirobo senvergonho, pirobão sacano, xibungo bexiguento, chuparino do cão da gota do estupor, mija na vareta, maricão estrumado, capadócio. Comentaremos adiante a óbvia primazia dada aos

---

<sup>1</sup> Bourdieu, 2005: 52-3.

vitupérios homofóbicos. Por enquanto, frisemos esta ausência de nome do prisioneiro, garantida pelo esquecimento voluntário de Getúlio:

Ninguém se lembra mais do nome dele, ninguém se lembra mais nem do nome da gente, quer dizer eu me lembro do meu nome e me lembro do nome de Amaro e se quisesse me lembrava do nome do peste, mas não quero e esqueci. E pronto. (SG, 103)

Contraposta a esta ausência do nome próprio, a profusão de epítetos chega ao neologismo:

Seu peste, puto, peste, peste, peste, seu pirobão. Perde a força os nomes, quando eu lhe xingo e por isso vou inventar uma porção de nomes para lhe xingar e de hoje em diante todo mundo vai xingar esses nomes. Crazento da pustema, violado do inferno, disfricumbado firiguifico do azeite. E invento mais. (...) Carniculado da isburriгуela, retrelequento do estrulambique. (SG, 138)

Como interpretar esta contraposição? A ausência do nome próprio marca também a ausência do espaço social que garante a legitimidade e a força deste nome. Para Getúlio, o político “udenista” não passa de um objeto ou de um animal a ser maltratado. As novas nomeações, em forma de injúria, demarcam simbolicamente uma outra relação de poder. Aqui nunca foi tão claro que *nomear é ter poder sobre o que se nomeia*.<sup>1</sup> Talvez por isto os neologismos: Getúlio quer garantir que estas novas nomeações signifiquem ofensas novas, ainda mais humilhantes do que as que já existem. Importante notar que não se trata de um vocabulário particular, pois ele mesmo diz que “todo mundo vai xingar esses nomes”.

---

<sup>1</sup> Note-se, de passagem, que a questão dos nomes no romance parece importante. Assim como o prisioneiro, a irmã e a mulher assassinada são os outros dois personagens importantes não nomeados. Dado que nos parece pertinente. Tirar o nome próprio de alguém não pode ser interpretado como um sinal de ódio?



A questão da nomeação é metonímia de uma outra, a da linguagem, a todo momento lembrada nesta relação. Retomemos à questão que precede a extração dos dentes do prisioneiro: “– Vosmecê sabe o termo bonito para arrancar dente?” (SG, 60). Tal questão parece querer dizer que, para Getúlio, não há lugar para eufemismos, mas ele sabe que “termos bonitos” são usados para mascarar ações, por assim dizer, feias.

Esse Amaro é meu irmão, porque só tem ele no mundo, essas alturas, posso crer, só tem ele no mundo que escuta o que eu estou dizendo, possa ser que só tem ele no mundo que não acha que eu estou bobo da idéia, até mesmo que eu estou um pouco abestalhado da idéia mesmo, com essas léguas todas que eu tenho comigo, inda mais com o peste de arreio, só posso chamar isso de arreio, quase que só vive dependurado em mim e fica se arrastando, é mesmo uma fraqueza por demasiado, só dá para política de prosa. (SG, 102-3)

Esta passagem deixa ainda mais claro como a questão da linguagem é importante na relação entre Getúlio e o preso. A “política de prosa” é o campo do poder simbólico contraposto ao campo do poder físico, a uma outra política, aquela que Getúlio nomeia ao dizer que é político, pois “não mato à-toa” (SG, 24). No entanto, Getúlio sabe que esta “fraqueza” da política de prosa não é sempre tão frágil:

É uma finura. Como se nunca tivesse dado uma ordem de morte, como se nunca tivesse anulado uma urna, como se nunca tivesse um pecado nas costas, que tal? Por essa razão que o bandido sou eu aqui, eu que nunca dei tiro por trás de ninguém, nunca. Pois sou o bandido aqui. Arreceio que, se demorar muito tempo, termina ele saindo e eu ficando, como cachorro ruim, um capuco amarrado no pescoço, uma corda no pé. (SG, 45)

Getúlio tem plena consciência de que as regras de nomeação podem mudar. De um momento para o outro, ele passa de “sargento” a “bandido”. Depende apenas do político de prosa que esteja no poder. Em nenhum momento, o sargento se esquece de que seu poder é momentâneo e limitado. Na fazenda de Seu Nestor, quando estão pra

decidir como punir o prisioneiro por ter bulido com a filha do fazendeiro, Getúlio adverte:

(...) por mim podia sangrar logo, mas vai ter de sangrar em Aracaju. Isso é boi de matadouro é animal cheio de idéias. Não pode morrer no mato. Assim mesmo, não sei se nem em Aracaju, ele é despachado. É todo importante, está um sistema, os jornais, tudo. A política está mudando, eu disse, está ficando uma política maricona. (SG, 56).

É boi, mas “de matadouro”, isto é, não pode morrer de qualquer jeito, em qualquer lugar. É justamente por saber disto que Getúlio se aproveita desta oportunidade rara de nomear o outro, como sempre fizeram com ele. Agora é ele quem detém a linguagem, mesmo sabendo que não é *qualquer* linguagem que servirá para nomear e se apoderar do outro:

(...) e não me incomodo se vosmecê me diz que tem ginásio (...) Tu tem curso de ginásio, Amaro? Que eu sei, você andava lavando a escada do Ateneu. Se lavar escada do Ateneu dá ciência, você vai bem. Pergunte a esse comunista daqui, esse maricão estrumado, esse capadócio desse udenista, esse peste ruim! pergunte, mas não vá pensando que ele responde, que ele não responde. Só fala com doutor, mas está aí de beijo tremendo como rabo de largatixa, com medo que eu dê um fim nele agora. Dou mesmo, peste! (SG, 27-8)

A linguagem que determina o lugar de poder é aquela aprendida nas instituições de ensino. Getúlio demarca bem a diferença entre quem entra e quem está do lado de fora ao brincar com Amaro: lavar as escadas do Ateneu não dá ciência a ninguém. Todavia, o político que “só fala com doutor” agora não pode falar, pois é o poder físico e não simbólico que toma a frente nesta sua trágica relação com Getúlio. Notemos ainda que Getúlio quando se dirige ao preso o faz marcado pelo pronome “vosmecê” e emprega o “tu” com Amaro. Como interpretar este tratamento formal dispensado ao mesmo sujeito que é vítima das mais diversas torturas? Talvez seja para lembrar o preso

de seu poder (simbólico, marcado pela linguagem) que, na atual conjuntura, não vale muito.

Voltemos ao detalhe que notamos acima, o das ofensas dirigidas ao prisioneiro serem de natureza homofóbica. É neste ponto que Getúlio tenta se impor inclusive do ponto de vista simbólico. Se a moral sertaneja é uma moral falocêntrica, nomear um homem de tal forma a destituí-lo de masculinidade é ofensa fundamental. Pierre Bourdieu lembra que o desafio “à integridade masculina dos outros homens, que encerra toda afirmação viril, contém o princípio da visão agonística da sexualidade masculina (...)”<sup>1</sup>. Sob o ponto de vista da articulação entre sexualidade e poder, a pior humilhação, para um homem, na moral sertaneja e para além dela, consiste em ser transformado em mulher. Se na relação com o Chefe, a cena do pássaro preto pode ser vista como uma metáfora da castração, na relação com o prisioneiro a castração não só é a todo momento ameaçada, como acontece também simbolicamente quando Getúlio arranca os dentes do preso.

Seja através do vitupério homofóbico, seja através da extração dos dentes (castração simbólica), seja ainda através das inúmeras ameaças de castração real, Getúlio tenta inverter a relação de poder que tem com homens como o prisioneiro. Esta relação marcada fundamentalmente pelo silêncio e pelo anonimato do preso parece inverter, *mutatis mutandis*, as posições agonísticas dos adversários. Getúlio, homem pobre, sempre nomeado, detentor de uma linguagem cuja força simbólica é cerceada por forças muito maiores (escola, estado etc.), tenta, o quanto pode, nomear e destituir o outro dos valores morais que porventura possuísse.

### 5.1.3. Com a mulher assassinada

---

<sup>1</sup> Bourdieu, 2005: 29.

Preferimos incluir a relação de Getúlio com sua esposa nas relações de poder, pois ela expressa com clareza um ponto que gostaríamos de destacar que é a reprodução da dominação sofrida. A dominação masculina tem várias faces. Uma delas é ligada aos dispositivos de coragem e valentia. Outra é a defesa de um certo tipo de sexualidade. Ainda outra é a defesa de valores morais ligados a códigos de conduta. O assassinato de uma mulher adúltera é a conjunção destas faces. É a repressão da sexualidade feminina, é a afirmação do poder e da força e é ainda a exposição de um valor moral. Para se compreender a cena do assassinato, citada adiante, gostaríamos antes de retomar alguns pontos do contexto sócio-histórico no qual vive Getúlio.

Uma das fontes da dominação masculina no Brasil se dá na escravidão. Gilberto Freyre lembra que o suposto sadismo do senhor exercia-se muito além da casa grande, era também político e social. A descrição se aplica à relação de Getúlio e Antunes:

Mas esse sadismo do senhor e o correspondente masoquismo do escravo, excedendo a esfera da vida sexual e doméstica, têm-se feito sentir através da nossa formação, em campo mais largo: social e político. Cremos surpreendê-los em nossa vida política, onde o mandonismo tem sempre encontrado vítimas em quem exercer-se com requintes às vezes sádicos; certas vezes deixando até nostalgias logo transformadas em cultos cívicos, como o do chamado marechal-de-ferro. (...) o que o grosso do que se pode chamar “povo brasileiro” ainda goza é a pressão sobre ele de um governo másculo e corajosamente autocrático.<sup>1</sup>

Lembremos, ainda na esteira de Freyre, que os tipos de dominação patrimonial e patriarcal ganharam força no Brasil através da organização social exigida pelo latifúndio da cana-de-açúcar, por exemplo. No início da colonização, os latifúndios exigiam a presença dos escravos em grande número. Esta é uma das fontes do poder patrimonial e patriarcal no Brasil, uma fonte econômica. A cultura do açúcar “na pessoa quase feudal

---

<sup>1</sup> Freyre, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 45.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 123.

do senhor de engenho” resultou “o mandonismo dos proprietários de terras e escravos. Os abusos e violências dos autocratas das casas-grandes.”<sup>1</sup>. Freyre é taxativo e parece correto ao afirmar que a colonização aristocrática do Brasil fundou-se em açúcar e em negros. No romance, há duas menções às usinas de açúcar. Ambas deixam claro o patrimonialismo. A primeira é a seguinte:

Usina de açúcar é bom, ninguém tira um cabra de lá. Não gosto disso, não sabe vosmecê. Ninguém entra numa usina para tirar um cabra. Não gosto disso, é contra a lei. Devia ser contra a lei. Por que o homem tem o direito de passar a vida corrido, atocaiado numa usina? É privilege. (SG, 22)

A usina torna-se um *fuero* para criminosos, dada a força política do usineiro. Ali, rege uma outra lei. Como interpretar a crítica de Getúlio a este privilégio? Estaria ele reclamando para si este privilégio, já que reclama diversas vezes que “vive no mundo”, “não existe lugar pra morar”? Ou estaria maldizendo os limites de seus desmandos patrocinados pelo Chefe? Nossa resposta é sim para ambas questões. Faça-se aqui, todavia, a ressalva de que Getúlio contará sim com este privilégio. Não exatamente o de estar protegido numa usina de açúcar, mas de ser acoitado na fazenda de Nestor Franco, o que, do ponto de vista prático, dá na mesma. O importante, no entanto, é notar como a lei está longe de ter um caráter impessoal e racional como terá na burocracia. Como se vê, o “privilege” é o sintoma da relação pessoal (patrimonial) com a lei.

A outra passagem do romance na qual é citada a usina é a seguinte:

Uns filhos, mas o bom mais é emprenhar. Isso me disse o doutor Renivaldo, que por sinal tem um engenho aqui mesmo, me disse ele que vai para o Rio de Janeiro e dorme com as melhores mulheres, cada mulher que só vendo. Mas sabe mesmo de que é que eu gosto, Seu Getúlio? Eu gosto é no tempo de cortar a cana, quando tem as mulheres lá cortando cana e eu vou de cavalo correndo o canavial, e aí

---

<sup>1</sup> Freyre, 2001: 306.

é que eu gosto, porque está ali uma de lenço na cabeça amarrado, cortando sua cana e toda suadinha e eu vou chegando, nem falo nada. Derribo no chão e ela também não fala nada, fica derribada e ali mesmo, sem dar tenção, ali mesmo eu escabaço e gosto de ficar pensando que estou emprenhando todas as vezes. Depois dou uma casa a ela e caso ela, se ela quiser. Mas é assim que eu gosto, prefiro muitíssimo. Bom, mas isso é coisa de usineiro, eu não tenho usina e se for derribar uma mulher cortando cana vou ter que empacotar a família dela toda, ou senão casar, ou senão deixar eles me empacotar. (SG, 112-3).

A passagem resume com destreza uma das conseqüências da dominação patrimonial e patriarcal no Brasil e sua conexão com a dominação masculina. A exploração sexual da mulher só acontece sob forte violência. Para fazer a “coisa de usineiro”, Getúlio sabe que deverá matar toda a família da mulher ou será morto por ela. A violência sexual pode ser melhor compreendida através de uma observação de seu alojamento em circuitos de violência mais amplos – políticos, sociais, econômicos etc.<sup>1</sup> Observe-se na citação acima que o usineiro “escabaça” a trabalhadora. Tirar a virgindade é ainda ato simbólico de poder, de “possuir” a mulher. Lembra Bourdieu que “as manifestações (legítimas ou ilegítimas) da virilidade se situam na lógica da proeza, da exploração, do que traz honra”<sup>2</sup>.

Getúlio reproduz, à sua maneira, o que o usineiro faz. Trata-se de uma reprodução mais privada, cujos riscos são menores. Se a violência do usineiro deve-se em parte por sua posição política de mando, a de Getúlio é familiar e deve-se à dominação masculina, típica do nordeste brasileiro. Com a esposa assassinada não há menção de como era a relação no dia a dia, mas com Luzinete, veremos adiante, esta relação se reproduz claramente em alguns momentos.

---

<sup>1</sup> Weber deixa isto muito claro quando diz que “em sua forma pura, a dominação doméstica [patriarcal] é, pelo menos juridicamente, ilimitada e transfere-se igualmente ao novo senhor quando o antigo morre ou se retira por outros motivos, adquirindo o primeiro, entre outras coisas, por exemplo, o direito do uso sexual das mulheres de seu predecessor (eventualmente, portanto, daquelas de seu pai).” (Weber, 1999: 236).

<sup>2</sup> Bourdieu, 2005: 29.

O assassinato da mulher, no entanto, é a cena fundamental que articula a ambivalência do dominado/dominador. Getúlio é dominador, pois mata a mulher, mas é também dominado, pois obedece a valores morais que dizem respeito à honra masculina. A cena do homicídio é um dos pontos altos do romance:

Ela estava de barriga na ocasião. Eu alisava a barriga, quando tinha tempo, quando vinha um sossego, quando quentava, quando deitava, quando estava neblina, quando aquietava. Parecia um cachorro, ficava ali, os olhos gazos miúdos me assutando. O barrigão me trazia sastifação, já se adivinhava bem ali e o embigo bem que já saía um pouco para fora e se podia sentir passando a mão. Pois ficava alisando de um lado para o outro, numa banzeira, pensando no bicho lá dentro. Quando matei, nem pensei mais em matar. Matei sem raiva. Pensei que não, antes da hora, pensei que ia com muita raiva, mas não fui. Cheguei, olhei, ela deitada assim e ainda perguntou: que é que tem? Ela sabia, não sabia só disso, tinha certeza que não adiantava fugir, porque eu ia atrás. A dor de corno, uma dor funda na caixa, uma coisa tirando a força de dentro. Nem sei. Uma mulher não é como um homem. O homem vai lá e se despeja. A mulher recebe o caldo de outro. Que fica lá dentro, se mistura com ela. Então não é a mesma mulher. E também tem que se abrir. E quando se abre assim, se escanchela e mostra tudo, qual é o segredo que tem? A mulher que viu dois é diferente da mulher que só um viu, porque tem de abrir as pernas, mostrar até lá dentro. Não é a mesma mulher. Isso pensei em dizer a ela, cheguei a abrir a boca. No natural, não falo com quem atiro, é um despropósito. Já se viu, por exemplo, matar um porco e dizer a ele que ele vai morrer por isso e por aquilo outro. Nada, é a faca. Quem se mata não se conversa. Mas ela eu quis dizer, porque, na hora que primeiro bati os pés nos tijolos da sala aberta, vinha com dor. Chegando, passou a dor, não acertei com a fala. Uns olhos gazos tão parados e o cabelo escorrido de banda e a cabeça também de lado, me olhando. Que é que tem? Ela sabia. Quando viu meu braço atrás das costas, tirou as vistas. Quis falar de novo. Eu podia dizer, mas tive medo de conversar. Se quer fazer uma coisa, não converse. Se não quer, converse. Eu tinha de fazer. Não gostava de pensar que ia atravessar a rua com o povo me olhando: lá vai o dos galhos. Isso eu podia dizer a ela. Mas não disse nada e, na hora que enfiei o ferro, fechei os olhos. Nem gemeu. Caiu lá, com a mão na barriga. Fui embora logo, nunca mais botei os pés lá, moro no mundo. Melhor morar andando, agora. Luzinete, ela me diz: me emprenhe. Não deixo mulher enxertada nesse mundo, não tenho como. Matado aquele filho, morreu o resto que podia vir. Ora, cipó do mato, arrenego de diabo de penca comigo, arreia. Fico assim no mundo. A mulher do homem é ele mesmo, tirante as de quando em vez, uma coisa ou outra, somente para aliviar, uma descarga havendo precisão. Minha mulher sou eu e meu

filho sou eu e eu sou eu. É assim. E no outro dia podiam me ver dançando uma jornada de chegada, nós que semos marinheiros dentro dessa nau de guerra por isso que puxemos ferro olelê largamos a grande vela. (SG, 38-9).

A cena pode ser dividida em quatro partes. Na primeira, há a descrição da mulher grávida e da satisfação de Getúlio diante da barriga da mulher. Detalhe importante, pois bem discrepante da misoginia mostrada pelo sargento frequentemente. O fascínio carinhoso pela barriga, pela mutação do corpo da mulher e pela imaginação do “bicho dentro” vão tornar a cena ainda mais violenta. Um detalhe é importante: neste momento, o olhar da mulher é comparado com o de um “cachorro”. A analogia diz muito sobre a submissão devida pela mulher ao homem dentro deste código de conduta, anuncia também a forma da morte que a espera, isto é, uma morte à faca, como se faz com muitos animais de criação.

Na segunda parte, há a revelação do motivo do assassinato, qual seja Getúlio descobre ou acha que foi traído por ela. O sargento não diz como ficou sabendo, o que faz permanecer a dúvida se a motivação não faz parte de suas idéias misóginas e um tanto paranóicas que insistem em aproximar a mulher da morte (a “gota serena”, a “reima” etc.). Aqui toda uma teoria sexual é exposta: a permanência do sêmen na mulher; a conspurcação do corpo feminino por um segundo parceiro sexual: “A mulher que viu dois é diferente da mulher que só um viu, porque tem de abrir as pernas, mostrar até lá dentro.”. Duas coisas devem ser notadas aqui. A primeira é como a diferença biológica, a diferença anatômica é vista como justificativa natural tanto “da diferença socialmente construída entre os *gêneros*”<sup>1</sup> quanto, posteriormente, da violência sobre a mulher. Bourdieu explica:

---

<sup>1</sup> Bourdieu, 2005: 20.



Dado o fato de que é o princípio de visão social que constrói a diferença anatômica e que é esta diferença socialmente construída que se torna o fundamento e a caução aparentemente natural da visão social que a alicerça, caímos em uma relação circular que encerra o pensamento na evidência de relações de dominação inscritas ao mesmo tempo na objetividade, sob forma de divisões objetivas, e na subjetividade, sob forma de esquemas cognitivos que, organizados segundo essas divisões, organizam a percepção das divisões objetivas.<sup>1</sup>

O segundo aspecto a ser notado é o caráter hiperbólico que toma a traição: a mulher se abre, “se escanchela e mostra tudo”. O exagero é próprio à atmosfera paranóica, da fantasia celotípica que parece tomar Getúlio. Até mesmo a acusação em forma de galhofa está presente: “lá vai o dos galhos”. Para se ver livre de tudo isto, a única solução é o assassinato. A voz do “outro” aqui presente como zombaria, mostra como o ciclo vicioso da dominação masculina se fecha. A voz da comunidade é também a voz da consciência de Getúlio que é também prisioneiro da representação de virilidade dominante. Mais uma vez Bourdieu adverte quanto ao risco de naturalização da dominação masculina e explica como o homem é também dominado:

Tal como as disposições à submissão [mais presentes nas mulheres, que aprendem as virtudes negativas da abnegação, da resignação e do silêncio], as que levam a reivindicar e a exercer a dominação não estão inscritas em uma natureza e têm que ser construídas ao longo de todo um trabalho de socialização, isto é, como vimos, de diferenciação ativa em relação ao sexo oposto. Ser homem, no sentido de *vir*, implica um dever-ser, uma *virtus*, que se impõe sob a forma do “é evidente por si mesma”, sem discussão. Semelhante à nobreza, a honra – que se inscreveu no corpo sob forma de um conjunto de disposições aparentemente naturais, muitas vezes visíveis na maneira peculiar de se manter de pé, de aprumar o corpo, de erguer a cabeça, de uma atitude, uma postura, às quais corresponde uma maneira de pensar e de agir, um *éthos*, uma crença etc. – governa o homem de honra, independentemente de qualquer pressão externa.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Bourdieu, 2005: 20.

<sup>2</sup> Bourdieu, 2005: 63.

Se Getúlio é o dominador, se é assassino, não podemos nos esquecer que a regra, a *virtus*, sua *aretê*, impõe uma conduta. Sob um outro ângulo, o assassinato de sua mulher é o cumprimento do dever de afirmar sua virilidade – dever que se alastra por todos os cantos e momentos de sua vida.

A terceira parte da cena é a descrição mesma do assassinio, cuja crueldade parece multiplicar-se pelo silêncio do matador e pela passividade da vítima. Novamente temos a comparação com o animal: “No natural, não falo com quem atiro, é um despropósito. Já se viu, por exemplo, matar um porco e dizer a ele que ele vai morrer por isso e por aquilo outro.”. Assim como nos seus outros homicídios, Getúlio evita falar com a vítima. Como em outros momentos do romance, a palavra aparece como insuficiente, impotente ou ineficaz. Tiekō Miyazaki observa que a mulher “nem gemeu” e isto significa um tipo de contestação do código de moral machista. Para a autora, o silêncio da mulher, “na própria ausência de sinais de uma reação instintiva” é sinal de “contestação feminina”<sup>1</sup>. Discordamos da autora, pois, vemos no silêncio da vítima o *reconhecimento* do poder do macho, seu destino imutável. Como explica Bourdieu:

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão.<sup>2</sup>

Ela conhece o seu destino porque reconhece a pena aplicada à traição no código moral machista. Não há contestação, ao contrário: há reconhecimento. O silêncio é o da condenada que sabe sua sina. O silêncio de Getúlio e o da esposa, num certo sentido, se

---

<sup>1</sup> Miyazaki, Tiekō Yamagushi. *Um tema em três tempos*: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego. São Paulo: UNESP, 1996, p. 123.

<sup>2</sup> Bourdieu, 2005: 22.

equivalem: os dois reconhecem e obedecem ao “código de valores em que a observância da fidelidade por parte da mulher equivale à observância da honra masculina”<sup>1</sup>.

Um detalhe importante: “Mas não disse nada e, na hora que enfiei o ferro, fechei os olhos.”. Veremos adiante como os olhos são significantes que reaparecem no romance: na relação com Amaro; na cena da decapitação do tenente. Fechar os olhos é a marca da ambivalência. Uma parte de Getúlio não deseja fazer o que ele faz: a parte que sentiu dor, mas que logo foi abafada. Trata-se também o desejo de não ver, de não assumir, o que se faz, típico daquele que faz como se não visse sua ação para não se responsabilizar por ela.

A última parte da cena trata das conseqüências do assassinato: Getúlio não deseja mais ter filhos, nem mesmo com Luzinete que lhe pede a gravidez, e também não deseja mais se relacionar com outras mulheres – apesar do relacionamento esporádico com Luzinete. A cena conclui-se com o destino posto: não mais ter filhos, isolar-se (eu sou eu) e relacionar-se com as mulheres só por “precisão”. A recusa da mulher é proporcional, neste caso, à exaltação dos valores masculinos. Bourdieu lembra que a feminilidade suscita medo e angústia, enquanto encarnação da “*vulnerabilidade da honra*”<sup>2</sup>. A experiência com sua mulher foi suficiente para Getúlio não mais colocar em risco sua exacerbada – e, por isto mesmo, muito frágil – virilidade.

Ao contrário do usineiro que violenta suas trabalhadoras, Getúlio não tem força política para ficar impune – sua virilidade não se apóia em outras instituições de poder, como a do usineiro ou a do Chefe. Ele precisa fugir. Isto explica a curiosa metáfora que do marinheiro na nau de guerra: a grande vela está à solta, resta-lhe andar pelo mundo sem rumo, ao sabor dos ventos. Mas, os ventos sociais têm já seus caminhos traçados. Não é assim tão “à solta” que ele irá pelo mundo. Sua saída individualista – “minha

---

<sup>1</sup> Miyazaki, 1996: 124.

<sup>2</sup> Bourdieu, 2005: 64.

mulher sou eu e meu filho sou eu e eu sou eu” – não vai funcionar por muito tempo. Em breve, ele encontrará o Chefe Acrísio que lhe protegerá das punições ao crime cometido e que, em troca, exigirá seus serviços de capanga.

O que queremos salientar é que a violência de Getúlio faz parte do mesmo jogo de poder que engendrou a violência do usineiro contra sua empregada: o patriarcalismo. É justamente para compreender esta diferença entre a violência do usineiro e a de Getúlio que convocamos nos capítulos anteriores uma interlocução acentuada com discussões sociológicas e históricas sobre certos aspectos do processo da modernização no Brasil.

Retomemos o que dizíamos acima sobre a tese de Gilberto Freyre sobre o patriarcalismo brasileiro. Para o autor, o sadomasoquismo presente nas relações sociais brasileiras decorre em grande parte do fato de ter sido *a família a unidade social básica*, dada a distância do Estado e de suas instituições. Jessé Souza (2003), comentando a tese de *Casa Grande & Senzala*, lembra que a organização social, tal como descrita por Freyre, tem uma consequência sobre as emoções dos indivíduos:

Uma tal organização societária, especialmente quando o domínio da classe dominante é exercido pela via direta da violência armada, não propicia a constituição de freios sociais ou individuais aos desejos primários de sexo, agressividade, concupiscência ou avidez. As emoções são vividas em suas reações extremas, são expressadas diretamente, e a convivência de emoções contrárias em curto intervalo de tempo é um fato natural.<sup>1</sup>

Essa ausência de “freio”, freio moral, é evidente nas cenas do estupro da trabalhadora e no assassinato da esposa de Getúlio. A convivência das emoções contrárias também é um traço permanente no romance. O fluxo narrativo de Getúlio não permite uma distinção muito nítida dos afetos que o movem. Ora, o sarcasmo, ora, o

---

<sup>1</sup> Souza, Jessé. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: IUPERJ / UFMG, 2003, p. 115.

ódio, e ainda o amor, a submissão e a ira. Mas todos estes afetos são vividos sem muito controle, são expressos diretamente.<sup>1</sup>

É importante citar o que Jessé Souza ainda diz sobre Freyre:

É precisamente como uma sociedade constitutiva e estruturalmente sadomasoquista, no sentido de uma patologia social específica, em que a dor alheia, o não reconhecimento da alteridade e a perversão do prazer transforma-se em objetivo máximo das relações interpessoais, que Gilberto Freyre interpreta a semente essencial do patriarcalismo brasileiro.<sup>2</sup>

É o caso de se perguntar se esta semente deixa frutos e quais são eles. *Sargento Getúlio* mostra um destes frutos, qual seja as relações sociais no nordeste brasileiro, dois séculos depois deste período descrito por Freyre. Nas relações interpessoais descritas no romance encontramos “a dor alheia, o não reconhecimento da alteridade e a perversão do prazer” como objetivos máximos. Trata-se, portanto, de uma tradição que se estende no tempo e pelas relações sociais mais diversas. Já vimos, no capítulo 1, quais foram os caminhos pelos quais se estendeu este tipo de dominação patriarcal de tal forma a tornar compreensível como os tipos de relações sociais do Brasil Colônia permanecem, com algumas modificações, até o Brasil da primeira metade do século XX, do qual o romance constrói uma imagem, ou ainda até, quem sabe, o Brasil moderno, momento no qual o romance é escrito, em plena ditadura militar.

Ainda sobre as cenas de exploração sexual e violência contra a mulher é importante lembrar os dois últimos capítulos de *Casa Grande & Senzala*. Neles, Gilberto Freyre fala da exploração sexual das escravas. Não é difícil concluir que boa parte da violência contra a mulher no nordeste tem uma de suas fontes na tradição

---

<sup>1</sup> A expressão excessivamente “crua” das emoções por parte de Getúlio nos faz pensar na tese que Norbert Elias apresenta em *O Processo Civilizador*. Para ele, sentimos mal-estar diante do incivilizado, pois há um esforço enorme no controle e no autocontrole das emoções ao longo de nossa história coletiva e individual. De fato, a leitura do romance de Ubaldo gera este mal-estar: a “incivilização” de Getúlio salta aos olhos.

<sup>2</sup> Souza, 2003: 115.

escravocrata. As cenas que vemos em Getúlio são ainda sinais da vivacidade desta tradição.

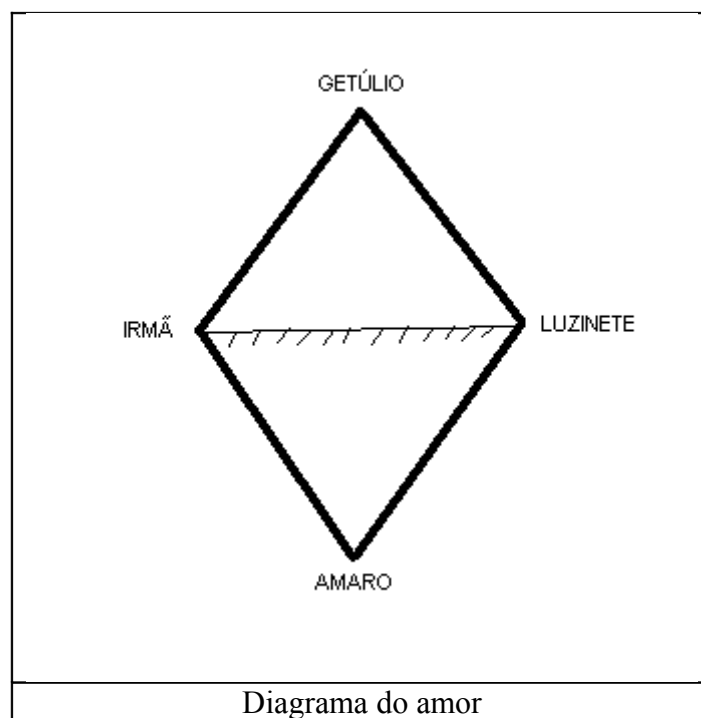
Freyre lembra que “não há escravidão sem depravação sexual. É da essência mesma do regime”<sup>1</sup>. Somava-se à luxúria do senhor um fator econômico: quanto mais crias, maior o patrimônio em escravos. O autor lembra ainda uma razão social para a exploração sexual: “Foram os corpos das negras – às vezes meninas de dez anos – que constituíram, na arquitetura moral do patriarcalismo brasileiro, o bloco fomedável que defendeu dos ataques e afoitezas dos don-juans a virtude das senhoras brancas.”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Freyre, 2001: 372.

<sup>2</sup> Freyre, 2001: 501.

## 5.2. As relações amorosas



Assim como no diagrama do poder, tentamos nesta segunda figura esboçar esquematicamente as relações amorosas de Getúlio. São também três relações destacadas. A primeira delas, entre Getúlio e Amaro, funciona de maneira especular e tem importância capital na economia narrativa do romance. As outras duas, com a irmã e com Luzinete, são mais tangenciais, especialmente a que o sargento manteve com sua irmã. O laço com Luzinete apesar de também ser periférico traz elementos relevantes para a compreensão de Getúlio.

### 5.2.1. Com Amaro

“Ô Amaro, íu, ô fulô, se eu fosse Lampião, tu ia ser Maria Bonita?” (SG, 115-6). Esta questão talvez sirva para definir a relação entre Getúlio e Amaro. O sargento, de poucos amigos, mostra-se especialmente *afetado* por Amaro. Seja pelas estórias

contadas por ele, seja pela companhia fiel, Amaro consegue cativar a confiança de Getúlio.

Do ponto de vista narrativo, Amaro ocupa o lugar de “fiel escudeiro”. No romance, sua “voz” é a que mais aparece depois da do próprio narrador-protagonista. Veremos, no próximo capítulo, a função estética fundamental que suas histórias desempenham no romance. Por agora, desejamos mostrar como esta relação é também atravessada pela dominação masculina, algo que se revela nas brincadeiras que Getúlio dirige a Amaro:

Amaro já viu muito cabra na agonia, não viu, Amaro? Não tem jeito, quando está dirigindo não gosta de prosa. Não ser quando dá bigu às raparigas. Não semos raparigas, pelo menos eu não sou rapariga, desculpe. Ôi Amaro, uh-uh Amaro, ô seu peste, quando um homem fala tu responde. Um dia desses com essa macriação algum macho lhe tira-lhe o fato fora, que tu só vai ter tempo de espiar as tripas, rezar meia salve-rainha, um quarto de ato de contrição e escolher o melhor lugar no barro para se ajeitar, e ligeiro ligeiro, que possa ser que antes de chegar já tenha ido. Ôi Amaro, inda mais que tu é frouxo por demasiado. Vosmecê sabe, esse apustemado é de Muribeca. Povo de Muribeca não presta, tudo tabaréu, lá não tem nada, não sabe vosmecê. Amaro, ou você fala ou eu me ferro. An-bem. Hum. Chu. (SG, 11-12)

Amaro é percebido como estando no campo da masculinidade, pois já presenciou “muito cabra na agonia”. Ao contrário do “político de prosa”, Amaro é “macho” como Getúlio: “não semos raparigas”. O que não impede Getúlio de brincar com Amaro, bem ao estilo desta moral masculina, na qual é fundamental provocar e lembrar os parceiros dos “cuidados” com a masculinidade todo o tempo. Além de adverti-lo quanto ao perigo de morte, Getúlio ainda o qualifica de “frouxo” e “tabaréu”. Que fique claro: o tom aqui é completamente diferente daquele usado para com o prisioneiro. Aqui há algo que se compartilha, lá, o jogo é o da humilhação.



O motorista participa ativamente das torturas que Getúlio propõe. Numa delas, quando o prisioneiro é amarrado e obrigado a correr atrás do carro, Amaro se deleita:

Botamos o homem em marcha até a casa, atrás do hudso e Amaro estava muito alegre, porque olhava para trás quando em vez e dizia: marcha soldado, marcha soldado. Na primeira vez, disse marcha soldado cabeça de papelão, depois disse cabeça de macarrão, depois cabeça de mamão, depois cabeça de camarão, depois cabeça de capão, depois cabeça de manjelão, e assim foi, até que se chegou na casa e se instalamos (...). (SG, 49)

Cena importante, pois mostra que Amaro compartilha valores semelhantes aos de Getúlio. Além disto, fica clara nesta passagem como Amaro trabalha com a linguagem, sua característica fundamental ao longo do romance.

Uma outra passagem também mostra a inserção de Amaro no universo masculino e marca uma diferença importante entre ele e Getúlio:

Amaro ou fala de mulher ou fala de Charuto do Cotinguiba. Fala no pontapé de Charuto. É um chute, fica dizendo. Cada chute. Furou a rede do time da Passagem, deixou a marca ali. Furou a rede de diversos, fez e aconteceu. Ora, Amaro, an-bem, não gosto do Cotinguiba, em primeiro lugar, não gosto de Socorro, que é uma terrinha mirrada, cheia de pivetes fugidos da Cidade de Menores, em segundo lugar não gosto de time azul, em terço lugar não acho que Charuto, com aquelas pernas de jaburu e aquele nariz de ponta possa ser bom chutador, em quarto lugar cale essa boca arrelhada da gota, aviu, time é o Olímpico, aviu. Bom. Nunca nem vi direito a camisa do Olímpico, só me alembro daquelas rodas enroscadas umas dentro das outras nos peitos dos jogadores, mas não posso que não ficar falando, que mais se pode fazer. (SG, 51)

A passagem deixa claro que o *laço social* de Amaro parece ser muito mais amplo do que o de Getúlio.<sup>1</sup> Amaro fala de mulheres e futebol, Getúlio não consegue,

---

<sup>1</sup> Lembremos, entretanto, apenas de passagem, que Amaro tem uma marcada relação com as *coisas*, em especial a do universo masculino: o carro e as armas. Várias vezes ele fica abaixo do carro, desmontando suas peças. E o próprio Getúlio lembra sua relação apaixonada com a espingarda: “(...) mal carregou a arma e Amaro a dele, de fato gostou muito, só falta cheirar ela, aliás acho que cheira, assim de noite, quando ninguém está espiando, dá uns cheiros nela.” (SG, 102).

mesmo que por um breve momento tente falar de um outro time (Olímpico), mas sem nenhuma adesão. A relação com Amaro coloca em evidência como Getúlio se prende aos valores da cultura machista, mas sem fazer muitos laços sociais, mesmo os permitidos por esta cultura. Lembremos o que ele diz sobre o amigo Tércio: “Se eu sentisse saudade de homem, sentia saudade dele.” (SG, 33). É como se a amizade entre os homens não pudesse ficar forte demais para não haver o risco do fantasma homossexual aparecer. Isto explica também as brincadeiras agressivas que ele dirige a Amaro: como se falasse do carinho, mas sempre marcado por um afastamento precavido.

O horror à homossexualidade, no entanto, não impede que Getúlio deposite o mais alto afeto em Amaro:

Esse Amaro é meu irmão, porque só tem ele no mundo, essas alturas, posso crer, só tem ele no mundo que escuta o que eu estou dizendo, possa ser que só tem ele no mundo que não acha que eu estou bobo da idéia, até mesmo que eu estou um pouco abestalhado da idéia mesmo, com essas léguas todas que eu tenho comigo (...). (SG, 102-3).

O laço de “irmão” talvez permita uma aproximação mais segura, garantida, inconscientemente, pelo tabu do incesto. Mas, o fantasma homossexual está sempre à espreita: “Ô Amaro, íu, ô fulô, se eu fosse Lampião, tu ia ser Maria Bonita?” (SG, 115-6). Mesmo aqui, no seu ponto máximo, Getúlio ainda ocupa a posição masculina.

Mas, sem dúvida, é a descrição da morte de Amaro que revela como Getúlio era identificado com ele. Trata-se de um dos momentos mais tocantes no romance. A reação psicológica à morte do companheiro é intensa. O *olhar* parece ser o elemento através do qual a identificação entre os dois se revela. O primeiro parágrafo do capítulo VII descreve Getúlio ainda sob o efeito do choque causado pela morte de Amaro no cerco à casa de Luzinete:

/4/ Pois então aqui sentado nessa solta, com essas cinzas que botei na cabeça e todos caminhos que cavei com os pés, andando em roda não sei quanto tempo e batendo no peito e gurgurando na garganta, que eu dei um grito que se ouviu em todo Estado de Sergipe, para todos lados, para baixo, para cima, até encostar no oco do mundo, que ribombou, eu dei o grito mais retado que se deu na terra, porque foi agora que eu senti. /1/ Primeiro, eu sentei num toco e enfiei a cabeça no meio das duas pernas espichadas e fiquei sentado vinte e duas horas, cinqüenta e oito horas, fiquei sentado mais horas do que qualquer um já ficou sentado, e não mexi nada: espiei o chão, mas sem enxergar nada, só o chão de uma cor só. /2/ Depois eu me levantei e me deu uma raiva, a maior raiva que já se teve em todo Estado de Sergipe, me deu uma raiva grossa como sangue e pesada como quinhentas sacas de açúcar e quente como uma brasa do tamanho de uma boiada. E estando de pé, estiquei um braço com a mão fechada, estiquei o outro braço e bati nos peitos tanto que trovejou e as folhas dos pés de árvore foram caindo e depois eu andei com cada passada de duas braças e quando eu andava cada passada subia umas nuvens de poeira que virou lama na minha cara com o choro que saiu. /3/ Aí eu olhei assim no redor e não vi nada. Forcei as vistas e não vi nada, e eu queria ter uma espada muito grande, que eu com essa espada botasse embaixo todas coisas que ficasse na minha frente ou de trás, amuntado num cavalo preto que o suor fedesse tanto que matasse pelo cheiro e com esse cavalo fosse com a espada pelo rio Cotinguiba, metesse a espada no rio e matasse os peixes e abrisse a água e enchesse o mundo de água e comesse tudo e sumisse tudo. E eu. Forcei as vistas dessa forma e não pude nada ver mesmo, só estava sentindo, e apaguei a fogueira da noite com as mãos e peguei a cinza que ficou, esfreguei na cabeça e na cara e não quis fazer mais nada por muito tempo, porque fiquei triste e então eu dei um grito ouvido em todo Estado de Sergipe, o chão tremeu e eu sentei de novo. (SG, 127)<sup>1</sup>

A conjunção do tempo da cena e o afeto do personagem permite dimensionar a intensidade da dor sofrida. O intenso sofrimento é traduzido na dilatação do tempo: horas numa mesma posição corporal. O homem da ação, o homem-movimento parou. Seu corpo inerte, teso talvez como o cadáver do amigo, em posição de “emsimesmamento”, fechado para o “oco do mundo”, o vazio propiciado pela morte. Ao se levantar, ele deixa de enxergar: “espiei o chão, mas sem enxergar nada, só o chão de uma cor só”. Se quando vai assassinar a esposa e quando vai decapitar o tenente,

<sup>1</sup> A numeração entre barras é nossa.

Getúlio fecha os olhos, agora, arrebatado pela dor, a cegueira se impõe de forma involuntária. A cegueira e a visão monocromática marcam sua reentrada no mundo: como que para dizer que algo se perdeu, como se esta cegueira histórica fosse também a realização do desejo de não ver o que será narrado logo a seguir, a morte do amigo.

Note-se ainda a estrutura temporal do parágrafo. Através da demarcação que fizemos entre barras fica clara a lógica do *a posteriori* que rege também boa parte da estrutura temporal do romance. O que vem depois ressignifica o que veio antes, como fica claro na demarcação que fizemos no trecho citado. Esta lógica se repete inclusive na relação entre os dois parágrafos analisados agora. O próximo parágrafo explica e significa o anterior:

**Quando eu vi, estava parado, com o olho aberto, na mesma posição que tomava para bater no cano da arma, baixar e descarregar.** Quer dizer, com a mão direita ainda levantando, mas nunca que pôde baixar, porque ficou presa pela manga num prego da parede e lá ficou. **O primeiro que eu vi foi os olhos,** porque eu estava espiando pela janela para fechar a entrada, felizmente que pelo fundo não podia entrar ninguém, que é um barranco alto, e eu estava até achando que era serviço coisa pouca, porque era aparecer na estrada **era acertar fácil, uns bons alvos,** mesmo eles atirando para dentro e tirando batocas da parede, pelo lado de fora e pelo lado de dentro. Nos princípios, veio na idéia botar o bicho com a cabeça para o lado de fora, mas eles estavam atirando tanto e tinha uma fumaceira tão descabida e um espôrro que parecia que o mundo ia despencar, que se eu botasse a cara dele na janela com certeza que furavam a cara dele toda logo, morria e perdia a serventia. Fisdaputa, devem ter pedido campo na cidade toda para me pegar como tresmalhada, só que não vão pegar, vão pegar a mãe, eu não vão pegar. Pois **eu estava de olho na janela,** descansando a arma para atirar nos peitos de um que vinha de banda e eu queria atirar resvelado nas costelas dele e aí a arma de Amaro parou de papocar. Eu digo: que é isso, Amaro, se faltou munição pegue uma arma dessas do destacamento, que tem bastante e ele nada respondeu. E nada, de formas que, quando eu consegui acertar dois balaços no infeliz lá, que ele foi desencostando no mourão da cerca, desencostando, desencostando, até que **eu vi que era a última desencostada que ele dava na vida, eu espiei de banda e vi os olhos de Amaro.** (SG, 128-9, negrito nosso).

A primeira frase do parágrafo liga o olhar de Amaro e o olhar de Getúlio, como se fossem um só. O “olho aberto” parece ser de Getúlio, é o que o leitor espera, afinal, no parágrafo anterior ele falava sobre sua cegueira. A conjugação verbal no pretérito imperfeito ajuda a confundir a primeira com a terceira pessoa: estava, tomava. O “quando eu vi” nos leva a crer que o sujeito oculto dos verbos que se segue ainda seja Getúlio. Só vamos descobrir que “olho aberto” é de Amaro quando é dito que sua arma parou. Observemos ainda que o olhar tem papel fundamental na cena não apenas pela marca significativa da morte, mas também pelo tiroteio, a importância da *mira* em toda cena: “era acertar fácil, uns bons alvos”. O problema é que nem sempre o alvo é o que se mira, assim como nem sempre os olhos podem se fechar:

Pois então, quando eu vi os olhos de Amaro parados e ele olhando para lugar nenhum, com o braço pendurado no prego, eu vi que ele tinha sido matado e no começo não senti nada. Somente olhei de novo e disse olhe Luzinete, olhe que acertaram Amaro, não está bom a gente pendurar esse animal pelum pé, que foi por causa dele que mataram Amaro? Mas não tive tempo de fazer mais nada, porque estava ainda a fuzilaria e eu tinha de me agüentar e fiquei assim até quando deu umas duas horas e parece que eles mandaram buscar reforço, porque pelo que eu sei devem ter deixado uns quatro vigiando o caminho, ou mesmo mais, que é para não admitir saída nenhuma. Em meia hora esse reforço chega, não chega não? Deve de chegar, disse Luzinete, e não estava com medo. Eu fiquei olhando mais Amaro morto. Luzinete disse, quando você estava atirando na janela, eu quis fechar as vistas dele, mas não fechou, vai ter que ficar assim mesmo. É, eu disse, vai ter que ficar assim mesmo. É, vai ter que ficar. Aí ela disse ele era como seu irmão, e eu disse acho que era, era mesmo, acho que era, e acredito que no mundo eu só tinha ele e você, isso eu acredito. Estou sentindo, eu disse, essa vida é uma bosta. Puxei ar: quem está vivo está morto, a verdade é essa. Reze um terço, Luzinete. Reze um rosário. Ainda outro dia ele estava rezando lá no padre, ele sabe todas as rezas. Sabe, não; sabia, disse Luzinete (...). (SG, 134-5)

Os olhos abertos de Amaro são como os olhos abertos do cadáver do cangaceiro Zepelin (cf. Capítulo 7). Que todos vejam que *o morto vê e sente* sua punição sem nada poder fazer. Fechar os olhos de um ente querido é não apenas nos preservar da

aterradora visão dos olhos sem vida, mas também fazer com que ele não mais veja o mundo já que ele nada mais pode fazer.

### 5.2.2. Com a irmã

A relação de Getúlio com a irmã é brevemente citada no romance, apenas uma vez, marcada por uma aprendizagem:

Tenho uma irmã que ficou no barricão, e hoje vive na janela com as outras vitalinas lá em Vila Nova, que gostava de ver cana na floração. Foi ela que me ensinou, porque antes eu não via, passava desprecitado. Assim agora eu gosto e quando é tempo e eu tenho tempo, espio muitíssimo. (SG, p. 21)

A condição civil da irmã é duplamente reforçada: “ficar no barricão” é expressão que significa “ficar solteira”; “vitalina” é mulher velha, solteirona. O reforço é importante, pois, mais adiante o sargento vai se lembrar de outras mulheres que também vivem “na janela”:

(...) umas moças velhas com os cotovelos aparafusados nas janelas, olhando mortas, todas murchas, nem falam. Vez em quando, uma vira a cabeça para o lado e fica o tempo todo, com aquela cabeça virada, com preguiça de desvirar e fica lá, como uma planta. Elas nem tem mais o que falar. (...) E as raparigas, eu nem entendia, acordando com os cabelos esgrenhados e botando as cabeças fora das casas, com os bugalhos vermelhos. Vida de rapariga, hoje entendo. As putas, putas, putenças, que da minha padecença são vacas do meu Brasil. (SG, 31)

“Moças velhas” não é o mesmo que “vitalinas”? Seria a irmã de Getúlio que ficou em Vila Nova também prostituta como estas outras mulheres de Laranjeira? Pensamos que não. Acreditamos que o ponto em comum é a posição social que ocupam as solteiras e as prostitutas: dentro de casa, com braços “aparafusados nas janelas”.

Imagem hiperbólica reforçada duas vezes: têm preguiça invencível e são como plantas. Mulheres imóveis, imobilizadas. Resta-lhes a contemplação do mundo vazio até que os olhos se cansem: “bugalhos vermelhos”.

Assim como Getúlio não sabia ver as flores da cana, ele também “não entendia” quando via as prostitutas. A aquisição de saber nas duas situações tem diferentes conseqüências. Quando ele compreende a prostituição, ele parece confirmar a condição política destas mulheres: “As putas, putas, putenças, que da minha padecença são vacas do meu Brasil.”. Reconhece o sofrimento que, curiosamente, é marcado pelo possessivo e também reitera a metáfora mulher / vaca, apontando para a condição submissa da prostituta. A prostituição é sintoma do código moral masculino que “associa a busca do gozo ao exercício brutal do poder sobre os corpos reduzidos ao estado de objetos”<sup>1</sup>. A metáfora recorrente que compara a mulher aos animais é marca desta objetificação da mulher.

A conseqüência do primeiro aprendizado, a ver a flor da cana, parece ser o justo oposto à objetificação. O sargento assim descreve seu novo saber em ação:

Mas já se viu que quentura tirana do estupor balaio, vosmecê não sente? Bom é de manhã na serra, quando a cerração ainda não se levantou e no que se fala sai aquela fumacinha da boca, ô mestre, ou então, hem Amaro, ou então ver a cana florindo em Riachuelo, dando umas parenças com o mar lá em Aracaju. É aquela atalaia de cana que só vendo, tudo tudo envergada pela viração. Isso de cima dum morrinho, porque de baixo, pela estrada ou pelo caminho, parece umas vassouras desinvertidas, umas vassourinhas, e fica aquilo louro, louro. De manhã é o melhor, o mato ainda está quieto, sem as bichadas e as caças rebulizando. (SG, 21)

A irmã é associada à contemplação amena das flores do canavial. É o oposto do pragmatismo violento que caracteriza a vida do sargento-jagunço. Imagem contraposta também ao calor horrendo do dia-a-dia. A flor não é reduzida a si mesma, ao contrário:

---

<sup>1</sup> Bourdieu, 2005: 26.

sua contemplação se dá por vários ângulos, é comparada com o mar e com vassouras invertidas. É o justo oposto do que a dominação masculina faz com as mulheres, sempre tentando associá-las a objetos de gozo e reduzi-las a animais subservientes.

Acreditamos que este Getúlio que contempla as flores é a todo momento reprimido pelo Sargento Getúlio. Ele usa o artifício do tempo: melhor observar as flores “de manhã”. Assim que “esquenta”, não se pode mais. O calor que impede esta contemplação feminina não é apenas do sol do sertão, mas principalmente o das relações sociais marcadas pela dominação masculina e pela violência. Quando as “caças rebulizam” não há tempo para flores.

### 5.2.3. Com Luzinete

Como vimos, Luzinete aparece citada na cena do assassinato da esposa, no capítulo II, lembremos: “Luzinete, ela me diz: me emprenhe. Não deixo mulher enxertada nesse mundo, não tenho como. Matado aquele filho, morreu o resto que podia vir. Ora, cipó do mato, arrenego de diabo de penca comigo, arreia.” (SG, 39). O desejo de Luzinete é ter filhos de Getúlio, mas ele recusa alegando “enraizamento”. Causa-lhe horror a dependência dos outros.

Ela volta a aparecer apenas no capítulo VI, quando Getúlio e Amaro se escondem na casa dela, “nas beiras de Japarutuba”. O primeiro momento no qual ela aparece como destinatária do sargento é de especial importância, pois faz lembrar a temática trazida pela relação de Getúlio com a irmã:

Até que quando está verde é bom. É um verdume. Sergipe é o lugar mais verde que tem, quando está verde, porque às vezes esturrica e amarronza e entristece. Mas quando está verde assim é o mais verde que tem e a gente vê diversas cores de mato, umas mais verdes outras



menas, dependendo, e tudo cheira. Poucos matos ruins, maioria matos bons, descansados e as vistas corre de leve por riba, é um verdume da fartura. Digo isso a Luzinete, que está aqui deitada e nós estamos em casa dela, nas beiras de Japarutuba, e ela tem um xodó comigo, é enrabichada e é bom saber disso, por causa de que é eu sentir e é ela fazer, basta eu levantar a cara. É um diabo duma mulher grande, duas braças de mulher de cima para baixo, cinco arrobas de mulher da legítima, no pesado, uma mulher boa e quer que eu faça um filho nela e fique aqui morando, só fazendo mais filho. Eu disse, se eu faço um filho, o que é que eu estou fazendo? Estou é ficando por aqui, estou é pensando na criação. E depois me amarro, fico parado e cheio de raiz, não me serve. (SG, 108)

O “verde” é visto em suas gradações. O mesmo tom idílico empregado na descrição da florada da cana reaparece aqui, talvez, suscitado pelo reconhecimento do amor que Luzinete lhe devota, assim como a irmã fizera. Mas, este amor tem limites e é dado justamente pelo horror de Getúlio às “amarras” da paternidade. Ao contrário das vitalinas e das moças velhas, Getúlio não pode ficar parado, “aparafusado” às janelas. Assim ordena a moral masculina: as mulheres esperam (pelos homens, pelos bebês, por tudo), os homens se movimentam e buscam. Mesmo quando a mulher é descrita como forte, mulher de “cinco arrobas”, ela não sai da posição destinada a ela: seu desejo é ser “enxertada”, como ela mesma expressa. “Mulher legítima”, segue, obediente, a lei que a objetifica. De fato, a relação entre os dois é profundamente marcada pela dominação masculina. A cena da relação sexual entre os dois, uma das mais brilhantes do romance, merece ser citada como exemplo:

(...) foi logo ela me arrancando a camisa e a calça e foi logo me arrumando em cima dela, e deu um suspiro. Sim, que eu não vejo mulher não sei desquando, mas ainda disse tem uns dias que eu não tomo banho, ando nas brenhas, devo estar com um cheiro da pega mesmo. E ela disse, é o cheiro do homem que mais eu gosto, disse ela, e eu fui sentindo aquele negócio se desencolher de dentro das minhas verilhas e foi uma salvação, quer dizer, foi bom, e chegou a doer, e ela faz falando, só faz falando e fazendo zuada e dizendo: me enxerte, meu filho, me enxerte, meu santinho, enxerte essa mulher toda encha ela toda meu cavalo trepador, ai faça, e vai se enroscando até misturar:

eu gosto. Mas não quero lhe enxertar, já disse. An-bem, um dia você pega juízo e vai. Pois que eu só vou ficar aqui mais uns dias, o tempo de descansar, que eu vou me arrumar daqui para Aracaju de qualquer jeito, não tem gueguê nem gagá, pode crer. Os olhos me perturba, isso é verdade, porque é uns olhos lustrosos e grandes e uns olhos muito devagar, que me olha fundo. Ou me passeia em cima, quase engordurando, dá para sentir. Não na hora mesmo, porque na hora dá vontade de lascar, assim estufando por dentro e eu espio entrar e quanto mais entra mais eu tenho vontade que entre e tenho vontade de abrir mais e levanto a cara e espio outra vez entrando e vou alisando e repuxando e dou umas mordidas, ai meu Deus, tenho vontade de dar umas porradas e perguntando a ela você quer umas porradas minha filha e ela dizendo bata nela, bata nela que ela é sua. Me mate, ela dizendo. Ai meu bom Jesus, vuct-vuct. Cafute-cafute. Hum. (SG, 108-9)

A cena pode ser dividida em duas partes. A primeira mostra o reencontro do sargento com o sexo. Luzinete o aceita, mesmo que ele esteja há dias sem tomar banho: é o “cheiro do homem” que ela mais gosta. Desde o início ela enuncia o seu desejo: “me enxerte”. Mais uma vez, temos um verbo que associa a mulher à planta e ao animal. Desta vez reproduzido pela própria mulher, ainda reforçada pela posição – “me arrumando em cima dela” – e pelo vocativo “meu cavalo trepador”, que *naturaliza* ainda mais a relação. É justamente a demanda pelo filho que divide a cena. Getúlio pára e lhe explica a recusa: não quer raízes e ainda tem uma missão. A interrupção dá ensejo à percepção do olhar de Luzinete que “olha fundo”. O olhar do amor submisso é tão perturbador quanto os outros olhares que vão aparecer no romance: o olhar de Amaro morto, o olhar do tenente decapitado. O olhar do amor assusta tanto quanto o olhar da morte.

A segunda parte da cena é o retorno à relação sexual, marcada pela violência erótica e pelo *voyeurismo* de Getúlio. A vontade de “lascar”, de “abrir mais” é uma das formas da relação social de dominação:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação.<sup>1</sup>

Ainda para Bourdieu, “a penetração (...) é uma das afirmações da *libido dominandi*.”<sup>2</sup> A relação sexual entre Getúlio e Luzinete permite ver como o desejo masculino é *criado e organizado* a partir dos valores da dominação. Tanto do lado do sargento, quanto do da sua amante. Uma outra cena mostra de igual forma como a “subordinação erotizada” se coaduna com outros tipos de subordinação:

É uma mulher retada. Se eu digo: não gostei dessa peste dessa moringa, ela vai e quebra a moringa e ainda diz não sei como essa peste dessa moringa veio parar aqui, não suporto essa moringa. E se na hora que ela vai quebrar eu digo mas que moringa bonita da moléstia já se viu um diacho duma moringa bonita assim, ela pega a moringa, abraça ela e diz que uma moringa porreta assim ela só tem porque eu gosto. Eu bem que podia ficar o dia todo fazendo ela pegar e soltar a moringa, mas fico com pena e aí paro. (SG, 111-2).

Sadismo e humor se misturam neste “teste” que Getúlio faz, como se quisesse medir até onde vai sua dominação sobre Luzinete. Não por acaso, logo em seguida, segue a cena do usineiro violentando sua a cortadora de cana. Diferentes traduções da mesma dominação.

Luzinete morre durante o cerco da força militar à sua casa. Morreu na explosão de bombas que ela mesma guardara de um homem que vivia amancebado com sua irmã e que trabalhava numa pedreira. (cf. SG, 136-7). Com a amante morta e ele mesmo prestes a morrer, Getúlio finalmente cede ao desejo da mulher:

---

<sup>1</sup> Bourdieu, 2005: 31.

<sup>2</sup> Bourdieu, 2005: 31.

Luzinete subiu com as bombas, nada deve ser achado dela, no meio da pedra e do barro. Satisfatório, isso? Apois. E então. Não ia ficar lá, isso eu não ia. Tinha uns instantes que eu pensava que eu ia, mas era porque eu me esquecia quem sou eu. Quando eu me lembrava, me lembrava da estrada e dessas soltas que tem aí, desse e daquele logrador, um canavial e uma catinga, era disso que eu me lembrava, dessas cabeças de frade. Isso é um verdume só, mas isso ninguém sente, só que sente. Agora, como minha mulher, podia ela ficar lá o tempo todo, que uma vez no ano eu ia lá e com uma vergalhada só eu emprenhava ela por toda a vida, suficiente para ela ir parindo, ir parindo até o fim, cada filho tão grande que os embigos era metros e a barriga de doze meses, porque eu tenho aqui como um jegue, eu tenho aqui como o maior dos bichos, e se eu galar esse chão nasce árvores de frutos. (SG, 137-8).

Atende ao desejo de Luzinete, mas com a condição de um reforço onipotente de sua masculinidade: “com uma vergalhada só eu emprenhava ela por toda a vida”. O tamanho do pênis é enfatizado assim como sua potência criadora.

Como interpretar esta recusa real e aceitação imaginária à paternidade de Getúlio? Pelo que vimos, talvez “ser pai” signifique ocupar um lugar de poder recusado a Getúlio. Este lugar já é de Acrísio ou dos chefes políticos. Isto não impede, entretanto, que ele realize o desejo de ocupar este lugar de forma imaginária e onipotente. Não podemos esquecer também da associação feita pelo próprio sargento: ter filhos significa “enraizamento”, relações estáveis. E ainda a convivência com o filho e os enigmas que ele propõe:

Agora, enxertar às vezes penso que é bom, às vezes penso que não é. Porque emprenhar a mulher é bom, e ver a mulher inchando todo dia, inchando, inchando, e passar a mão em cima, mas depois nasce o filho e aí possa ser que não seja mais bom, porque o raio do menino cresce e anda e faz perguntas, muitas que a gente não quer responder, porque incomoda. E vai querer uma porção de coisas, nem sei. Fica gente, não posso tolerar, não sei. Depois tem ela fazendo perguntas também e mulher depois que tem o filho fica como galinha choca, difere. Não sei. Não dou para isso, ficando aqui. Que é que eu posso ter, uns roçados? E que é que eu posso fazer aqui? É ficar tendo uns roçados e

todo dia roçando e indo na cidade com um sapato apertado e vendo a mulher parir e ouvindo o menino chorar e me amofinando. Depois morro e pronto. Morri. Ora, merda, tudo é assim, isso não é uma merda. Por isso que eu estou andando, porque quando estou andando não estou pensando e quando estou fazendo não estou nem sabendo, é isso. (SG, 113)

Mais uma vez, aparece a visão de Getúlio sobre a vida: uma merda. Sendo assim, por que dar continuidade a ela? As perguntas do menino incomodam. Talvez porque não se saiba a resposta, talvez porque a resposta incomoda. Melhor não pensar e não saber. É esta a escolha do sargento.

## CAPÍTULO 6

### FICÇÃO E HISTÓRIA

#### 6.1. O prazer do texto e a escritura da voz

Há alguns trechos de *Sargento Getúlio* que destoam do *realismo* produzido pela narrativa. Essas passagens provocam o que Barthes chama de *prazer do texto*. Em contraposição ao forte conteúdo político, à imersão na “vida” social e psíquica de Getúlio, encontramos trechos como o que se segue:

(...) Amaro corta tiririca e desmonta o motor do hudso e assovia a mesma música, às vezes canta. Não entendo direito, porque Amaro enrola a língua, não sei o que é: até o sol (isso, entendo: até o sol). Até o sol ipiaça invadiu a vidraça e o retrato dela icoiou. Deixe examinar isso. Até o sol ipiaça invadiu a vidraça e o retrato dela icoiou, que merda é essa não sei. Perguntei a ele. Até o sol ipiaça, que vem a ser? Não sei, disse ele, aprendi assim. E o retrato dela icoiou. Acho que as músicas devia de ser feitas para entendimentos, assim não. Amaro sabe diversas, mas tem costume de pegar uma e não tirar da boca, e aí fica o dia todo naquilo só.

Bonequinha linda  
dos cabelos louros  
olhos tentadórios  
lascos de lubila.

Perguntei o que vem a ser lascos de lubila, também não soube, parece mesmo que não gosta que eu pergunte. Acho despropósito cantar uma coisa que não se entende e disse isso a ele, mas ele não quer saber, lascos de lubila, lascos de lubila, nunca ouvi isso. Só ele mesmo. No normal, não me incomodava, mas quando só se tem mugido de vaca para escutar e cheiro de curral para cheirar e não se sabe quando vai se sair dessa pasmaceira, não se agüenta uma coisa dessas. Amaro gosta de palavras. Fica repetindo uma porção sozinho, feito maluco, acho que só para sentir o gosto. (SG, 50)

Nas duas canções entoadas por Amaro, há palavras que não se entendem: “o sol ipiaça”, “lascos de lubila”. Getúlio acha um “despropósito cantar uma coisa que não se

entende”, mas compreende que Amaro repete as palavras “o dia todo” para “sentir o gosto”. Amaro mostra, tal como Barthes ensina, que o prazer do texto é “irredutível a seu funcionamento gramatical”<sup>1</sup>. Quando as palavras perdem seu significado e mesmo assim mantêm seu gosto (o sabor da palavra substitui o saber), perde-se talvez algo da “socialidade”, na medida em que uma das fontes do laço social é o significado da linguagem. A passagem acima parece resistir à análise socioideológica, e isso não é por acaso, como explica Barthes:

Todas as análises socioideológicas concluem pelo caráter deceptivo da literatura (o que lhes tira um pouco de sua pertinência): a obra seria finalmente sempre escrita por um grupo socialmente desiludido ou impotente, fora de combate por situação histórica, econômica, política; a literatura seria a expressão dessa decepção. Estas análises esquecem (e é normal, visto que são hermenêuticas baseadas na pesquisa exclusiva do significado) o formidável anverso da escritura: a fruição: fruição que pode explodir, através dos séculos, entretanto, para a glória da mais sombria, da mais sinistra filosofia.<sup>2</sup>

Acreditamos ser importante contrapor a leitura que fizemos nos capítulos precedentes à leitura do reconhecimento desta fruição do texto. Na passagem acima, por exemplo, é evidente que poderíamos marcar seu aspecto ideológico: afinal, não é possível ver nos neologismos de Amaro a marca do *muro da linguagem*, isto é, a *incapacidade de compreensão, a exclusão de uma certa economia simbólica*? Não poderíamos também verificar o que *realmente dizia* a música de Amaro? Certamente, mas, insistimos: a passagem nos parece fundamental por apontar, de forma metonímica, para “a escritura em voz alta”<sup>3</sup> presente no romance de Ubaldo, cuja narrativa se sustenta pela voz de Getúlio.

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland. *O prazer do texto*. 3.ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 24.

<sup>2</sup> Barthes: 2002: 49.

<sup>3</sup> Barthes: 2002: 77.

Trata-se de um jogo: Getúlio diz que não gosta destas palavras sem sentido de Amaro, que não vê sentido nelas. Mas, para o leitor, a voz de Getúlio muitas vezes se apresenta assim. Seja pelo regionalismo, seja pelo *modo* de dizer. Tanto nas canções de Amaro, como no romance *como um todo*, pode-se ouvir o grão da voz:

*A escritura em voz alta* não é expressiva; deixa a expressão ao fenotexto, ao código regular da comunicação; (...) é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo *grão* da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem (...) Com respeito aos sons da língua, *a escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções, o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem.<sup>1</sup>

Numa longa passagem, sobre a qual voltaremos a falar adiante, a escritura em voz alta fica muito clara. Observem como Getúlio vai apelidando seus inimigos, como a descrição da cena é um diálogo permanente – com Amaro ou com as vítimas – sem que os interlocutores participem, e como parece haver uma primazia da consoante:

Como que eu fosse Lampião, com tanta gente para me levar, está bonito uma coisa dessas? Bom, agora é segurar, até aparecer um jeito de sair e parece que não vai ter muito jeito, porque esse povo não é de desistir e vai ficar ali até entrar aqui, mas eu sou eu e quero ver esse renque de inquilado entrar aqui. **Vai vastar, tem de vastar**, ora ora. E eu que dizia que tu tinha coração mole, hem Amaro, quem te viu quem te vê, bentevi. Aquele ali deve de se chamar Secundino da Moleira Grossa, com aquele pitombo em riba da cabeça, como se fosse umas ôndias. Aquilo é banha pura. Pois esse Secundino vinha atirando muito bem e dando umas negaças, se achando grande combatente. Deve ter tomado umas antes de chegar e eu estou até vendo a conversa dele: volto aqui trazendo esse **cabra safado arrastado no cavalo, sem culote**, sem gibão, sem túnica e sem divisa e a cova dele vai ser a poeira que ele vai comer antes de morrer. Vai ser uma cova por dentro. Isso ele **deve de ter dito**. Pois assunto, Secundino da Moleira Grossa,

<sup>1</sup> Barthes, 2002: 77-8.



quem vai lhe enterrar sou eu e vou até deixando que você venha feito macaco de lá, com esses **pulos que nem palhaço pelanca, que pulo** nunca decidi destino de homem, nunca suportei esses puladores, posso lhe garantir. Secundino, olhe o céu, se lembre daquela vaca daquela sua mãe, que eu vou abrir um buraco em vosmecê, um buraco tão retado que vosmecê vai sair por ele, louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, eu sou o Dragão Manjaléu, **Comedor de Coração**. Eu aqui no canto da janela, só olhando para ele dar os pinotes dele. Deixe dar: vá escolhendo as quixabeiras do céu, as palmatórias do inferno, hum-hum. E aí a boca se enche dum pouco água como quando se espreme um tumor e se arranca um carnegão, quando ele deu um pinote para a banda da esquerda e eu escolhi acertar no meio do pinote. Adeus, Secundino da Moleira Grossa Soares de Azevedo da Paixão, pode dizer que morreu nos ares. Morreu direitinho, quando desceu nem mais mexeu. Aquele outro, olhe, Amaro, aquele tu deve de dar na barriga um desses caprichados, porque aquilo é uma barrigua agüenta, de banha de porco, de torresmo de carneiro, aquilo vale nada. Um homem desses está prenho, e o nome dele é **Fabrico Fraco Fofolento da Farofa** e quando tu acertar na pança dele vai ser como o Vaza-Barril impazinado, desvertendo água por tudo quanto é lado, o diacho é que ele fica só deitado e oferece somente um pedaço do ombro. Oferte mais, Fafá, ôi. Amostre essa barriguinha, meu santo. Siu! Luzinete, depois a gente mandamos cobrar umas contas de conserto de reboco no destacamento, que estão me arrancando esse reboco todo, já viu. É cada torête de reboco, olhe aí! Homem **creia, estão crentes**. Amaro, se aquele peste levantar a barriga, você manda na barriga com os dois, que nessa distância espalha bem e não dá para o vento enfraquecer. Aquilo ali, mesmo que viva, não tem doutor que cate centos **chumbos no bucho** e dói que é uma beleza, ainda mais naquelas dobras, deve ter a barriga cheia de roscas. Fofolento, hu Fofolento. Siu! Olhe aí, Amaro, ele está subindo. Olhe aí, Amaro, todo suado, parece uma jega enxertada, olhe a cara dele, gordo assim aonde já se viu. Olhe aí, Amaro, que **cara de capilogênio, cada baga de suor que parece uns bagos de jaca, já se viu**. Quando ele passar junto da mangabeira, tu assiste ele, não precisa apressar, que, gordo assim, ele vai encostar a mão na mangabeira, tirar o chapéu e limpar a testa. Aquela água toda já deve estar entrando nas vistas e ardendo. **Bonito ia ser acertar na bunda desse boi**, mas isso ele não vira, é natural. Pois veja: eu não lhe disse que ele ia encostar na mangabeira? Agora aí, olhe, ô canhão, parece uma peça do Dezanove BC, ovo na negrinha, Amaro! Hum. Vai ficar ali se estorcendo uns tempos, deixe ele. Tem umas formigas pretas naquela mangabeira, daquelas que fede, ainda vai apoquentar mais, deixe ele. Eu disse que ele ia se encostar na mangabeira. Falei e disse. Se a gente sair daqui, vai para as catanduvras, que as catanduvras briga por nós, não é certo? Lá vem atrás dois outros, um fino e um grosso queimado. Tu não está achando isso uma facilidade não, Amaro? Se visse de bolo, aí não sei, porque tinha que ser uns disparos muito ligeiros, mas assim de um em um, de dois em dois, assim quantos venha quantos não volta. Esse queimado chama-se Chico Banana Seca, por causa de que parece que tem a cara

toda pregueada. Acho que passaram jenipapo na cara dele, para ficar toda preta assim, bicho feio da desgrama, hem Amaro. Esse deixe aqui, que ele vem na minha linha de tiro bonito, está parecendo uma **galinha d'água galinhando** na beira da lagoa. O fino é por nome **Carolino Carola Caruara**, por causa de duas coisas: primeiramente, tem cara de **noiteiro de novena**, diga se não? Tem. Bota as mulheres cantando para purgar os pecados, que ele tem medo de morrer e ir para o inferno. Segundo, anda todo troncho, espie, veja se não tem umas parências que deu caruara nele em pequeno. Pois muito bom, tu soca dois caruchos de novo aí e acerta Carolino aonde tu puder acertar, que ele já deve ter pagado uma **vintena de novenas antes**. Me diga uma coisa, o cano dessa estroenga não esquenta muito, não? Tu pega o tortinho que eu pego Banana Seca e se prepare, porque deve de estar um espotismo de gente lá em baixo. Olhe aí, Amaro, ô vexame, o **tortinho se desentortou todo**, acho que você acertou de relepada, porque ele já se despencou e sumiu. **O nome dele mesmo deve ser Desandado da Desautoria, porque lá vai ele como um garrote desautorizado**, mas esse queimado acredito que, quando abaixou, abaixou de vez. De formas que pode esperar aumentar a fuzilaria, ô peste, tem uma força de homem ali que não acaba, só vendo. E fica essa fumaceira, porque o tempo está molhado. Se tivesse seco, era melhor, não levantava essa fumaçaria. Possa ser que todo esse logrador esteja cheio de homem atrás. Enfim, ou vai ou fica. Eu vou, e quero ver quem me pára. (SG, 131-4, negrito nosso)

“Estereofonia da carne”: a expressão de Barthes não podia ser melhor para compreender a passagem acima. Os corpos sendo perfurados pelas balas, e as consoantes marcando o passo. Nas aliteraões das alcunhas Fabrico Fraco Fofolento da Farofa, Carolino Carola Caruara e Desandado da Desautoria está presente a articulação do som mais do que a do sentido, sem que este se ausente, evidentemente. Nas marcas em negrito que fizemos, a aliteração aparece como veículo do grão da voz, que raspa, corta, perfura: frui. Aliteração que acaba contaminando o que deveria ser apenas comunicação, como pode ser visto nas últimas frases da citação, na repetição do *f*: formas, fuzilaria, fumaceira, fumaçaria, fica.

O prazer do texto invoca uma parte da linguagem que está aquém do sentido. Trata-se de marcar os “imaginários da linguagem”: o sentido, a lógica da frase, a gramática. Como se pode ver, é um paradoxo:

Como é que um texto, que é linguagem, pode estar fora das linguagens? Como *exteriorizar* (colocar no exterior) os falares do mundo, sem se refugiar em um último falar a partir do qual os outros seriam simplesmente relatados, recitados? (...) Como é que o texto pode “se safar” da guerra das ficções, dos socioletos? – Por um trabalho progressivo de extenuação. Primeiro o texto liquida toda metalinguagem, e é nisso que ele é texto: nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se *por trás* daquilo que é dito. Em seguida, o texto destrói até o fim, *até a contradição*, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolingüística (...) Por fim, o texto pode, se tiver gana, investir contra as estruturas canônicas da própria língua (...): o léxico (neologismos exuberantes, palavras-gavetas, transliterações), a sintaxe (acaba a célula lógica, acaba a frase). Trata-se (...) de fazer surgir (...) esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora de origem e fora de comunicação, é então coisa de linguagem e não uma linguagem (...).<sup>1</sup>

Lido a partir da perspectiva do prazer do texto, o romance de Ubaldo vai trazê-lo à tona a partir do grão da voz. Em primeiro lugar, pela escolha da técnica narrativa, o monólogo e o fluxo de consciência. A oralidade aparece no texto escrito, trata-se de uma escritura da voz. Mas, o prazer do texto também será obtido por constantes investidas contra o cânone da língua. O regionalismo sem dúvida desempenha aqui papel importante. Parte da semântica fica obscurecida pelo uso de termos coloquiais típicos, “socioletos”, como diz Barthes<sup>2</sup>. Mas, em nenhum momento do romance a força da crítica à ilusão totalizante da linguagem seja tão forte com nas últimas linhas do romance, nas quais aparece o “metal incandescente” da linguagem que já não é bem uma linguagem, e mostra o texto entrando em contradição consigo mesmo:

(...) lá na lua está Luzinete e essa força se atira eu também atiro, ô minha lazarina, ô meu papo amarelo e um mandacaru de cabeça para cima eu vou morrer e nunca vou morrer eu nunca vou morrer Amaro eu nunca vou morrer um aboio e uma vida Amaro aaaaaaaaaaaaaahhh eeeeeeeeeeeeeeh aê aê aê aê aê aê aê aê aê aê

<sup>1</sup> Barthes, 2002: 39.

<sup>2</sup> Cf. Barthes, 2004b: 129-131: a rentabilidade do socioleto é a segurança que proporciona. A linguagem é como uma cerca: garante os que estão dentro e isola os que estão fora.

ecô ecô aê aê aê aê aê eu nunca vou morrer Amaro e Luzinetena lua  
 essas balas é como meu dedo longe e o lhelá Ara eu vejocaju e a  
 águacor rendode vagar e sal gadaela éboa nun cavoumor rernun  
 caeusoueu, ai um boi de barro, aiumboi aiumboide barroaê aê aê  
 aiungara jauchei de barro e vidaeu sou eu e vou e quem foi ai mi  
 nhalaran jeiramur chaai ei eu vou e cumpro e faço e

Já não há mais pontuação, a unidade da palavra se perde, a estrutura da frase desaparece. Temos aqui vivo exemplo da gratuidade da escritura que, no caso, se aproxima, pela fruição, à da morte.<sup>1</sup> Acreditamos que devemos ir mais longe do que reconhecer nesta passagem apenas a voz de Getúlio morrendo. É preciso examinar o trecho *enquanto texto*, para fazê-lo, vejamos como se articula este conceito de Barthes.

## 6.2. O discurso sem verbo: a leitura e o texto

Gostaríamos de eleger um elemento do romance de Ubaldo como paradigma disto que Barthes chama Texto. Trata-se da seguinte passagem: “Amaro achou um livro marrom e ficou tencionando ler. Tinha uma frase: o discurso sem verbo. Mas não gostou do discurso e logo rodou a rosca do fifó com o dedão e foi dormir.” (SG, 53). A leitura de Amaro é interrompida pela falta de prazer: “não gostou do discurso”. O que é este livro marrom do “discurso sem verbo”? Se verbo for entendido como “palavra, discurso” e não como “a classe de palavras que, do ponto de vista semântico, contêm as noções de ação”<sup>2</sup>, então, o discurso sem verbo é um tipo de oximoro. Poderíamos ver tal livro como possível referência ao Texto? Começemos por uma descrição:

Ordem do significante, o Texto participa a seu modo de uma utopia social; antes da História (supondo-se que esta não escolha a barbárie), o Texto cumpre, se não a transparência das relações sociais, pelo menos a das relações de linguagem: ele é o espaço em que nenhuma

<sup>1</sup> Cf. Barthes, 2002: 44.

<sup>2</sup> *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. São Paulo: Objetiva, 2001.

linguagem leva vantagem sobre outra, em que as linguagens circulam (conservando o sentido circular do termo).<sup>1</sup>

O discurso sem verbo não seria esta utopia social, anterior à história? Antes que a linguagem se dividisse em discursos que dividissem por sua vez os homens. Mas Amaro o rejeita, ao contrário do que fizera com as palavras sem sentido. Como relacionar estas duas cenas? Para responder a esta questão, precisamos esmiuçar melhor o conceito de Texto.

Barthes deseja fazer uma distinção entre “obra” e “Texto”. Para ele, o Texto não é computável, ele não pode ser separado materialmente da obra. As características do Texto ajudam a defini-lo: ele “se coloca nos limites das regras da enunciação (racionalidade, legibilidade, etc.)”<sup>2</sup>; ele “pratica o recuo infinito do significado”, ao contrário da obra que segue a instituição social do signo; “a lógica que regula o Texto não é compreensiva (definir “o que quer dizer” a obra), mas metonímica”; a obra é “*mediocramente* simbólica, ao contrário do Texto que é *radicalmente* simbólico, isto é, é restituído à linguagem: “um sistema sem fim nem centro”<sup>3</sup>.

O autor ainda lembra que o Texto é plural. Não apenas porque tem vários sentidos, mas porque “realiza o próprio plural do sentido”: “O Texto não é a coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação.”<sup>4</sup>.

Podemos agora retornar ao livro do “discurso sem verbo”. Talvez, ele seja, no limite, esse Texto radicalmente simbólico, pura travessia do sentido. Se colocarmos lado a lado esta cena com a das canções de Amaro, poderemos interpretá-las da seguinte forma: Amaro gosta de palavras sem sentido – “lascos de lubila” – e as canta, mas, ao

<sup>1</sup> Barthes, Roland. Da obra ao texto. In. \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2.ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004c, pp. 65-75, p. 75.

<sup>2</sup> Barthes, 2004c: 68.

<sup>3</sup> Barthes, 2004c: 69.

<sup>4</sup> Barthes, 2004c: 70.

mesmo tempo, quando esse sem-sentido chega ao seu limite, ele recua, isto é, quando o sem-sentido se transforma naquilo que é seu limite, o sem-verbo, é preciso recuar, pois, do contrário, perde-se o próprio Texto. Sem o mínimo de obra, mesmo que reduzida ao som, não há Texto. A explosão de sentido e interpretação precisa de algo para explodir. O livro do discurso sem verbo, no limite, não pode ser lido. Mas, ele precisa existir como ideal, pois enquanto Texto é justamente o que vai impedir que a obra se reduza, ao mesmo tempo, a uma *mimese passiva* ou a um discurso sem verbo. As últimas linhas do romance, os sons já quase sem sentido de Getúlio morrendo não são esse discurso sem verbo? Ou, pensemos em mais uma cena na qual a linguagem é esgarçada, quando é levada a seu limite. Trata-se do momento no qual Getúlio inventa nomes para xingar seu prisioneiro:

Perde a força os nomes, quando eu lhe xingo e porisso vou inventar uma porção de nomes para lhe xingar e de hoje em diante todo mundo vai xingar esses nomes. Crazento da pustema, violado do inferno, disfricumbado firigufico do azeite. E invento mais. (...) Carniculado da isburriguela, retrelequento do estrulambique. (SG, 138)

Nesse trecho podemos ver como a linguagem leva ao limite as regras da enunciação. A racionalidade e a legibilidade são mínimas. O significado se fragmenta sob a lógica metonímica da invenção dos insultos. Trata-se de simbolizar *radicalmente* o ódio de Getúlio que, ao mesmo tempo que o dilacera, dilacera também sua linguagem.

Voltemos agora à cena transcrita acima do cerco à casa de Luzinete, na qual Getúlio vai matando os policiais e explorando as aliterações da linguagem. Se vemos nessa cena algo do prazer do texto é porque vemos um encontro precioso entre os projetos estético e ideológico do romance. Assim como Getúlio luta contra a opressão matando os policiais, representantes da categoria da qual fazia parte, ele enfrenta também a coerção da linguagem, fazendo a oralidade da aliteração se sobrepor à

semântica ou ao performativo da linguagem. Como se a ação de matar retirasse de cena a necessidade da ação performativa da linguagem. Naquela cena, pode-se perceber o que Barthes diz sobre a relação em toda escrita entre a linguagem e a coerção:

Em toda escrita portanto se encontrará a ambigüidade de um objeto que é ao mesmo tempo linguagem e coerção: existe, no fundo da escrita, uma “circunstância” estranha à linguagem, há como que o olhar de uma intenção que já não é mais aquela da linguagem. (...) como nas escritas políticas: a escrita fica então encarregada de unir com um só traço a realidade dos atos e a idealidade dos fins. Eis por que o poder ou a sombra do poder sempre acabam por instituir uma escrita axiológica, em que o trajeto que separa comumente o fato do valor fica suprimido no espaço mesmo da palavra, dada ao mesmo tempo como descrição e como julgamento.<sup>1</sup>

Como romper esta articulação entre linguagem e coerção? Com o Texto. Mas, insistimos, sempre há um limite para esta tentativa de se libertar do poder da linguagem, afinal ela é “um lugar sem exterior”<sup>2</sup>. Mas, é preciso lembrar que o Texto é esse *alhures* que fica, por assim dizer, *dentro*<sup>3</sup>: é como o livro marrom do discurso sem verbo dentro de *Sargento Getúlio*. Todavia, mesmo na cena do cerco como não ver ali “descrição e julgamento”? Como não ver também no discurso de Getúlio algo axiológico? E o que poderia então distinguir o Texto da obra? Como não reduzi-los um à outra? Apenas a *leitura* pode fazê-lo.

Para falar como a leitura é convocada pelo romance de Ubaldo, examinemos o seguinte trecho:

Viu o cachorro do padre, eu tive um cachorro assim, quer dizer um cachorro mais ou menos dessa marca de cachorro só que mais grosso, que o nome era Logo-Eu-Digo, porque o povo perguntava o nome e eu

<sup>1</sup> Barthes, Roland. Escritas políticas. In. \_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004d, pp. 17-25, p. 18.

<sup>2</sup> Barthes, Roland. A divisão das linguagens. In. \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2.ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b, pp. 116-132, p. 119-120.

<sup>3</sup> Cf. Barthes, Roland. A guerra das linguagens. In. \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2.ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004g, pp. 133-138, p. 137.

dizia Logo-Eu-Digo e ficava calado. Aí passava um tempo e vinha a pessoa: como é o nome do cachorro. E eu: Logo-Eu-Digo. Aí mais tempo e a pessoa dizia: vosmecê não disse que logo dizia o nome do cachorro, como é o nome do cachorro, e eu dizia Logo-Eu-Digo. (SG, 69)

Logo-Eu-Digo: as maiúsculas e os hífen indicam, *através da leitura*, que se trata de nome próprio e sintagma único que tem por referente o cachorro. A leitura rompe aquilo que a oralidade traz como engodo. O leitor não corre o risco de ser enganado como o interlocutor de Getúlio. Entretanto, nem sempre o narrador trará de forma tão fácil a duplicidade da linguagem. Obviamente, o cão Logo-Eu-Digo é apenas metonímia deste chamado à leitura que não se reduz ao reconhecimento das letras, mas se expande até a abertura para o sentido. Para Barthes, o leitor é precisamente aquele que ouve cada palavra na sua duplicidade:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor não é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços do que é constituído o escrito.<sup>1</sup>

“Logo-Eu-Digo”: o leitor deve ficar atento, pois assim como na brincadeira de Getúlio, o narrador também pode estar nos dizendo *logo eu digo* de outras formas. Afinal, a brincadeira em torno do engano e da expectativa é fundamentalmente o jogo da escritura.

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland. A morte do autor. In. \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2.ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a, pp. 57-64, p. 64.



O leitor é também convocado de forma enfática nas últimas linhas do romance, citadas mais acima. Se observarmos bem, por exemplo, no trecho “águacor rendode vagar e sal gadaela éboa nun cavoumor rernun caeousoueu”, o leitor deve refazer o texto, apagar os espaços, separar as letras, reformular a palavra, instituir alguma pontuação, acrescentar alguma letra. Talvez o trecho se transforme: “A água correndo devagar. Salgada. Ela é boa. Nunca vou morrer. Nunca. Eu sou eu.” Mas, o Texto *não é apenas* esse. Ao contrário, o leitor percebe a abertura radical do Texto, a impossibilidade de prendê-lo numa só interpretação, numa só leitura.

Uma das conseqüências do privilégio dado ao leitor é o que Barthes chama *a morte do Autor*. Tomemos novamente o trecho do cão Logo-Eu-Digo. Quem fala assim? É apenas Getúlio, a partir de seu humor? É Ubaldo convocando seu leitor? É a linguagem escrita exigindo privilégio? Para Barthes, “jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito (...)”<sup>1</sup>.

Já invocamos, no capítulo 4, o autor João Ubaldo Ribeiro. Seja como leitor de Shakespeare, cientista político ou comentador de sua própria obra. É interessante agora chamá-lo mais uma vez. Desta feita para comentar o efeito que ele deseja produzir com seu livro. Acreditamos que esse efeito muito se aproxima do que Barthes chama *efeito de real*.

### 6.3. O efeito de real e a morte do autor

Para explicar o que é o efeito de real e como ele é produzido em *Sargento Getúlio*, convoquemos seu autor:

---

<sup>1</sup> Barthes, 2004a: 57.

(...) Realmente *Sargento Getúlio* é um livro que deriva da minha vivência de infância (...), é o processamento na minha cabeça de tudo aquilo que vivi na infância porque eu vivi realmente em companhia de sargentos da Polícia Militar de Sergipe, porque meu pai foi (...) chefe de polícia duas vezes (...). Mas a crítica achou que eu estava inventando coisas, inclusive, entrando na onda assim do realismo fantástico. Só que o realismo fantástico do nordestino, em vez de partir para aquelas condições de solidão, teria partido para a exaltação, exacerbação da violência. Havia um sargento Getúlio. Na realidade, a figura que eu penso, quando escrevi o *Sargento Getúlio*, a figura física que eu imagino é de outro sargento, que também aparece no livro, chamado Tárccio, que era um dos sargentos do meu pai, digamos assim, que também era alagoano. O sargento Getúlio, o verdadeiro sargento Getúlio, não tem muito a ver com a personagem, a não ser no nome, porque esse sargento Getúlio era meu favorito na infância, viu? Na realidade, a história Sargento Getúlio surgiu de um episódio que aconteceu com um outro sargento de meu pai, o sargento Cavalcanti, que foi buscado por um grupo que meu pai mandou de Aracaju a Paulo Afonso, porque Cavalcanti tinha sido vítima de um atentado lá em Paulo Afonso e recebeu, se não me engano, 17 balas no corpo. Meu pai mandou uma ambulância buscar, e ele chegou vivo (risos) em Aracaju. Aí por causa dessa história de Cavalcanti vindo de Paulo Afonso a Aracaju, foi que surgiu a história de *Sargento Getúlio* na minha cabeça. Só que eu aí inventei um preso e tal. Mas aquela coisa, por exemplo, a falta de identidade do preso que existe no romance, aquilo é típico do relacionamento que existia entre o adversário político e os instrumentos adversários e a outra facção (...)<sup>1</sup>

O trecho da entrevista acima torna tentadoras as interpretações de *Sargento Getúlio* que o articulem com o momento histórico narrado no romance. O próprio autor, não apenas nesta, mas em outras diversas entrevistas, insiste na correlação entre o evento histórico e sua transposição literária. Já na primeira linha da citação, Ubaldo articula o romance à sua experiência de vida. Apesar de fazer referência ao seu trabalho de “invenção” (o preso), ele imediatamente a liga a uma prática política real de sua região.

É preciso contrapor ao peso dessa entrevista o que diz Barthes acerca da relação entre o Texto e o Autor:

<sup>1</sup> Ribeiro, João Ubaldo. “Literatura da miséria”. “Folhetim”, *Folha de São Paulo*, 02/10/77. Entrevista a Tarso de Castro, Josué Guimarães e David Vidal. Apud. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 7. São Paulo: Instituto Moreira Salles, março/1999, p. 140-1.

(...) um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (...) Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu (...).<sup>1</sup>

O fato de Ubaldo ser cientista político e de ter dado entrevistas como a citada contribui para a interpretação teológica, por assim dizer, de sua obra. Curiosamente, ele tenta “fechar a escritura” e convida o crítico-leitor a hipostasiar a história e a política, especialmente, como explicação precípua do texto.

Se partirmos do pressuposto, com Barthes, de que a literatura se recusa a designar ao texto um “segredo”, um sentido último, então, fica liberada a crítica que poderia ser chamada “contrateológica”, isto é, “revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei”<sup>2</sup>. A partir desta hipótese, podemos perceber que o “efeito de real” presente no romance tem muito a ver com a palavra do Autor sobre a obra. Por isso é fundamental procurar, no próprio Texto, algo que venha desmenti-lo ou a problematizá-lo.

É importante deixar claro o que é o efeito de real:

[São] todos os pormenores “supérfluos” (com relação à estrutura), quer por tratar esses mesmos pormenores (...) como “enchimentos” (catálises), afetados de um valor funcional indireto, na medida em que, somando-se uns aos outros, constituem algum índice

<sup>1</sup> Barthes, 2004a: 62-3.

<sup>2</sup> Barthes, 2004a: 63.

de caráter ou de atmosfera, e assim podem finalmente ser recuperados pela estrutura.<sup>1</sup>

São notações pequenas, “espécie de *luxo* da narração”, uma notação inútil, uma insignificância que tem por função aumentar a *ilusão referencial*:

A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o “real” volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o diz, do que significá-lo (...) não dizem mais do que o seguinte: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade.<sup>2</sup>

O que conota o “real” no romance de Ubaldo? O que diz “somos o real”? São principalmente os pormenores que ajudam a construir uma imagem do nordeste patrimonial; as pequenas descrições do espaço: estradas esburacadas, por exemplo. São descrições que se aproximam do nordeste evocado pela entrevista de Ubaldo. São os diversos índices de que o livro se trata mesmo de uma alegoria política sobre o Brasil da década de 50. A menção a nomes de partidos políticos, por exemplo, é um detalhe importante.

Há, porém, um *detalhe fundamental* na estória de Ubaldo. É fato de a contra-ordem do Chefe não ter sido dada *diretamente* por ele. A ordem é apenas *narrada* a Getúlio. Mas, Getúlio não acredita. Ele precisa ouvir do próprio autor, diretamente. Já no final do romance, há uma bela passagem desse encontro imaginário entre os dois. Salta aos olhos a exigência de *autoria* feita por Getúlio a Acrísio:

<sup>1</sup> Barthes, Roland. O efeito de real. In. \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2.ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004f, pp. 181-198, p. 181-2.

<sup>2</sup> Barthes, 2004f: 189-190.

Vai até a casa do chefe, que eu quero levar e quero olhar a cara dele e dizer: olhe aí sua encomenda, pode fazer o que quiser; por mim, pegava esse ordinário e aplicava um merecido logo, que aprontava as coisas, mas não tenho nada com isso mesmo. É isso que eu quero fazer, e quero botar as vistas bem dentro das dele, que **é para ele dizer na minha cara que não mandou buscar** e aí eu digo a ele: **quem o senhor mandou** em Paulo Afonso, que eu me lembro, aqui mesmo nessa sala, **quem o senhor mandou** em Paulo Afonso, numa noite aqui nessa sala mesmo, eu, Getúlio Santos Bezerra, tomando um vermute vermelho aqui, **quem o senhor mandou** para Paulo Afonso para buscar esse criaturo, não foi nem eu. Possa ser que ele diga oxente Getúlio, mas você não recebeu o meu recado, que é isso, Getúlio, vá sentando aí e vamos resolver esse assunto, você é meus pecados, seu Getúlio. Uma coisa dessas. Eu digo: o senhor não entendeu o que eu falei. Eu falei que o homem que o senhor mandou em Paulo Afonso - e **me diga logo, mandou ou não mandou? me diga logo, me diga logo!** Mandei, Seu Getúlio, mas a coisa correu diferente, vamos conversar. Apois estou lhe dizendo que o homem que o senhor mandou em Paulo Afonso, numa noite aqui nessa sala mesmo, tomando um vermute, aquele homem que deixou o quepe pendurado nas costas de uma cadeira e pediu permissão para desabotoar a túnica e o senhor deixou e seu filho ficou olhando as duas cartucheiros e eu pedi um copo d'água e ele chamou a empregada e eu tomei água e até na hora a barriga me cocou do lado e eu fiquei cocando e escutando, depois que bebi a água. **Aquele homem que o senhor mandou** nessa condição, no hudso preto com Amaro, que nem estava lá na hora e estava dormindo na Chefatura ou olhando os crentes na Rua Duque de Caxia, que ele apreciava os cantos dos crentes, eu acho, pois então, **aquele homem que o senhor mandou não é mais aquele**. Eu era ele, agora eu sou eu. Hum, **seja homem, sustente o seu**, que eu sustentei o meu, tome seu pacote e não rode essa manivela desse telefone para chamar nada, que não adianta, porque eu vou atravessar essa porta, com sua licença, estimo recomendação a seus parentes, muito agradecido por tudo, qualquer coisa estou às ordens, ainda não sei aonde, muito prazer, passe bem, muito obrigado, viva nós, qualquer coisa estou na sua disposição, agora aquele cabo na porta é melhor que ele não me pare, estou lhe dizendo, doutor, não sou mais **aquele que o senhor mandou para Paulo Afonso, eu era ele e agora eu sou eu**. Isso mesmo eu digo com as vistas nas vistas dele e lhe deixo lá, amarrado e sem dente e com minha cara de cinza e com minha mulher de lua, vou no mundo. (SG, 150-1, negrito nosso)

A passagem é bela pelo *convite ao imaginário* que Getúlio nos faz. O encontro impossível entre o Chefe e o insubordinado não pode ser interpretado como metáfora do

também impossível encontro entre o autor e “seu” personagem? “Aquele” que foi mandado nunca é o mesmo, nunca permanece sob controle total, sempre há um risco de insubordinação absoluta. O “eu era ele” é o personagem que o autor quis criar. O “eu sou eu” é o grito do Texto e sua máxima intransitividade sempre aquém de qualquer interpretação. Para além de todo efeito de real, há o Texto. O personagem “não recebeu o recado” do autor. Ele simplesmente não confia numa narrativa absoluta, pois “ele é ele”, abertura soberana do sentido. A ordem do Chefe narrada por um outro tem o mesmo efeito que aquele produzido pelo nome do cachorro Logo-Eu-Digo sobre seus interlocutores: *é como se nada ainda tivesse sido dito*. O Já-Dito do Autor é sempre um Logo-Eu-Digo para o Leitor.

#### 6.4. Ficção e história

Nossa hipótese é que devemos questionar a palavra do Autor a partir da contraposição entre a história e a ficção tal como aparece no romance. A leitura que o Autor deseja impor é aquela que toma a história como referente. Ora, não era justamente ao lado da História que o “real” estava, desde a Antiguidade? O discurso da história não é justamente aquele que deseja se opor “à verossimilhança, isto é, à própria ordem da narrativa (da imitação ou “poesia”)?<sup>1</sup> Acreditamos encontrar na própria estrutura narrativa de *Sargento Getúlio* algo que problematiza essa aproximação que o Autor deseja fazer entre sua ficção e a história.

A estória do romance contribui para uma aproximação entre a ficção e a história, já que bem próxima a outras tantas histórias noticiadas pelos jornais da época. Contraposta ao que diz seu autor na entrevista acima, de fato, tem-se a impressão de um fato real tamanha a verossimilhança. Porém, a começar pela epígrafe, o romance

---

<sup>1</sup> Barthes, 2004f: 188.

contribui para a confusão entre narrativa e realidade: “Nesta história, o Sargento Getúlio leva um preso de Paulo Afonso a Barra dos Coqueiros. É uma história de aretê.” (SG, 7). Ubaldo parece não só desprezar a diferença – que pode ser marcada pela grafia – entre história e estória, como também usa sistematicamente o significante “história” também no sentido de ficção. Atestam isto o título de um livro de contos do autor chamado *Livro de Histórias* e a epígrafe de *Viva o Povo Brasileiro*, onde se lê: “O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias”<sup>1</sup>. A epígrafe de *Sargento Getúlio*, no entanto, é curiosa: o qualificativo “de aretê” contribui para atestar o caráter ficcional desta “história”. Contribui, pelo menos, para que o leitor saiba que será focalizada a aretê do personagem, portanto não será uma história neutra ou objetiva, mas claramente interessada.

Sobre esta distinção entre estória e história e seu uso pelo romancista como artifício literário, vejamos o que nos diz Silviano Santiago. Ele lembra as dificuldades que o crítico literário tem ao tentar abordar o romance *Grande Sertão: Veredas* de uma perspectiva histórica ou sociológica. Para Santiago, Guimarães Rosa vai alterar datas ou finge datar o enredo. O leitor sempre encontra imprecisão. O que Santiago diz sobre Rosa vale, claro, para a literatura em geral. É justamente o que dizem as primeiras linhas de um dos prefácios de *Tutaméia*: “A Estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.”<sup>2</sup>. É exatamente “o processo de transformação da História em estória”<sup>3</sup> o que está em questão em obras de cunho social tão evidente. Santiago mostra que as estórias podem freqüentemente ser, na feliz expressão de Rosa, o “transtornado incerto”, isto é, a recusa, a crítica ou o questionamento da aproximação entre a história e a estória.

<sup>1</sup> Ribeiro, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 7.

<sup>2</sup> Rosa, João Guimarães. *Tutaméia*: terceiras estórias. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

<sup>3</sup> Santiago, Silviano. Transtornado incerto. In. \_\_\_\_\_. *Ora (dizeis) puxar conversa!*: ensaios literários. Belo Horizonte: UFMG, 2006, pp. 147-155, p. 149.

Em *Sargento Getúlio*, como se estabelece esta relação entre ficção e história? Já vimos, pela declaração de Ubaldo, que há uma aproximação entre os campos. A interpretação da crítica, geralmente, também contribui para esta aproximação, a título de exemplo, citemos o que diz Silviano Santiago sobre alguns romances da década de 70, incluindo explicitamente o romance de João Ubaldo: “Paralelamente ao questionamento dos processos autoritários de centralização do poder, há um saudável retorno da prosa de caráter regionalista, onde se percebem as injustiças que são feitas em nome de um projeto de nação unitário, centrado no sul.”<sup>1</sup>

Gostaríamos de mostrar que a aproximação entre fato e ficção não é assunto secundário na confecção do romance; no livro de Ubaldo, a história é, para usar a feliz expressão de Rosa, trans-tornada incerta. Evidentemente, ela será tematizada e explorada, mas há vários indícios na narrativa que nos fazem desconfiar da inclusão do romance de Ubaldo na categoria de “romance histórico” ou “romance-reportagem”. Analisemos por duas vias alguns elementos presentes na obra para justificar esta nossa desconfiança.

A primeira via de análise é tomar as referências históricas e sociais apresentadas pelo romance e compará-las com os achados de outros campos de saber a fim de verificar os pontos de encontro, as contradições, enfim, as possíveis relações entre um e outro. É o que fizemos em grande medida ao longo dos capítulos anteriores.

A segunda via de análise é mostrar como esta aproximação entre história e ficção parece ser criticada *dentro* do próprio romance, *a partir* de sua própria estrutura narrativa. É o que estamos fazendo neste capítulo, em especial.

Vejamos alguns exemplos destas duas vias de análise. Começemos pela primeira. No capítulo V, Getúlio está aguardando ordens de Acrísio, seu chefe, na igreja

---

<sup>1</sup> Santiago, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In. \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, pp. 28-43, p. 43.



do “Padre de Aço da Cara Vermelha”. É este padre quem entoa a gesta lembrando a guerra de Canudos:

Capitão Moreira César  
Dezoito guerras venceu  
A terceira não interou  
No Belo Monte morreu.

(...)

O alferes Vanderlei  
É bicho de opinião  
Quando foi para  
Canudo Foi em frente ao batalhão.

Os urubus de Canudo  
Escreveu ao Presidente  
Que já tão de bico fino  
De comer carne de gente.

Os urubus de Canudo  
Escreveu pra Capital  
Que já tão de bico fino  
De comer oficial.

Alferes Joaquim Teles  
Por ser bicho de arrelia  
Quando foi para Canudo  
Baixou logo à enfermaria.

A fraqueza do Governo  
Passou por Cocorobó  
Depois que passou por lá  
O Governo ficou só.

Alferes Luiz Peçanha  
Era cabra bem valente  
Quando chegou em Canudo  
Lhe atacou dor de dente.

Alferes Martim Francisco  
Queria vencer a guerra  
Quando chegou em Canudo  
Findou em baixo da terra.

Alferes Manuel da Costa  
Era muito valentão

Quando chegou em  
Canudo Fugiu pra Japoatão. (SG, 88-9)

A princípio, poderíamos tentar articular a guerra de Canudos à estória de Getúlio. É fácil encontrar semelhanças: são histórias de insurreição, histórias de resistência. Tal como narrada, a história é também estória: está claro que o ponto de vista sob o qual é narrada é aquele do vencido. Narram-se as mortes dos oficiais do Exército. Não acontece algo semelhante com a narrativa de *Sargento Getúlio* como um todo? Ela não é também engendrada a partir do ponto de vista do “vencido”, do “outro”, do que não tem acesso à língua “cultura”?

Ora, por que citar esta gesta em forma de cordel no meio do romance? Apenas para fazer referência a um outro evento histórico de insurreição? Acreditamos que não. Trata-se de mostrar de maneira muito sutil como se misturam história e ficção e como esta mistura já começa na escolha do ponto de vista, do foco narrativo. Observemos, entretanto, como é tentador mostrar os pontos de contato entre a ficção e a história. Maria do Carmo Souza Frazão, ao comentar os versos entoados pelo Padre de Aço, diz:

São passagens de *Os Sertões*, obra-matriz, que retornam à memória do povo, postos como eternos: o alferes Vanderlei e sua montada estão retratados no trecho “Higrômetros Singulares”, p. 31; e a batalha de Cocorobó, à p. 87 e 319. É a história que permanece, documento de um fato.<sup>1</sup>

Trata-se, pois, da história na ficção, mas também, ao mesmo tempo, da história ficcionalizada. Qual o caminho da crítica literária a partir deste ponto? A proposta de Letícia Malard parece interessante. Ela adverte que não se trata de conferir a presença ou ausência de verdades histórias em romances: “seria empobrecer tanto o texto literário quanto os contextos históricos”. Trata-se, antes, de “verificar como os escritores

<sup>1</sup> Frazão, Maria do Carmo Souza. *A lei do mais forte no feudo rural dos coronéis*. Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 1989. (Dissertação de mestrado), p. 160.

ficcionalizam o fato histórico, que procedimentos literários são utilizados na transformação da História em Literatura, quais os limites impostos pela verossimilhança (...).”<sup>1</sup> O importante é detectar o “jogo da contaminação” entre história e ficção. Também concordamos com Malard quando ela diz que seria um fracasso literário o caso do romancista que organiza arquivos, “imparcial e friamente, em prejuízo da invenção, da fantasia, do trabalho com a linguagem e com o imaginário.”<sup>2</sup> Este não é, certamente, o caso de *Sargento Getúlio*. Apesar de se remeter de forma muito vigorosa a eventos históricos do Brasil e a caracterizações políticas e sociológicas clássicas, ele não se reduz a isto. Ao contrário, parece a todo momento também apontar para seu caráter ficcional. Qual o procedimento literário usado para alcançar este objetivo?

Trata-se da nossa segunda via de análise, isto é, investigar como a aproximação entre história e ficção parece ser criticada *dentro* do próprio romance, *a partir* de sua própria estrutura narrativa. Vejamos alguns exemplos.

A relação de Getúlio com o que se pode chamar de ficção se dá de três modos pelo menos: (a) quando ele descreve seus inimigos de maneira lúdica, destituindo-os de realidade, isto é, de certa forma, ele transforma a realidade em ficção; (b) pelo não entendimento ou pela imediata recusa do imaginário; (c) no seu delírio, quando se vê transformado em Dragão Manjaléu, o último cangaceiro, isto é, quando ele mesmo se vê *tomado pelo ficcional*. De maneira geral, pode-se dizer que, para Getúlio, parece não haver *mediação simbólica*: ou ele não entende a ficção ou ele *é* a ficção e transforma o outro em ficção. Já discutimos o item (c) no capítulo 5, dedicado ao exame do Dragão Manjaléu. Começemos pelo item (a), examinando duas cenas. Na primeira, o prisioneiro está amarrado a um pé de imbu, enquanto Getúlio e Amaro esperavam ordens do Chefe na fazenda de Nestor Franco. Neste momento, Eivaldo chega com o recado para

---

<sup>1</sup> Malard, Letícia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 89.

<sup>2</sup> Malard, *op. cit.*, p. 92.

Getúlio ficar mais tempo na fazenda, pois está “um barulho danado” em Aracaju. O preso, então, dá uma risada. É justamente este riso que faz com que Getúlio tenha um devaneio:

Isso o peste está de junto, ainda amarrado no pé de imbu, e dá uma gaitada. Certa feita, uma tia que eu tive viu o diabo junto de uma jaqueira a cuja ia cortar e a lâmina do machado soltou na hora e ela disse que diabo de machado ordinário e não foi assim que o bicho apareceu, um bicho imundo, um bicho preto, o pior bicho que já se viu, com um rabo e um fedor, e disse a ela, com a cara mais descarada, uma cara como só o diabo pode fazer:

- Me chamou?

Isso ele falando cantando numa voz de frauta. Diz que o bafo do bicho era tanto e a goela se via lá dentro que era um nojo completo. Bosta pura. Só se benzendo, pense na cara, com aquela fala de diabo:

- Me chamou?

E aí se queixou que ela tinha chamado o machado ordinário com o nome dele e disse que não tinha nada que ver com o machado largar, que ele nem estava atentando ali naquela hora, mas que estava só de passagem porque ia atentar naquele dia era em Itaporanga e que isso não se faz de chamar assim sem mais o que um machado ordinário de diabo. Ela disse que não tinha chamado de diabo. Eu disse foi quiabo, não foi diabo. Foi quiabo nada, mentirosa, disse o bicho, e aí deu dois tapas estralados na cara dela, diz que foi dois tapas desses de rolar no chão, com aquela mão preta, imunda, de diabo mesmo. E ficou levantando a saia dela e dizendo as piores coisas com a cara mais debochada, como somente o diabo mesmo pode fazer. Ela disse que ele disse a ela:

- Me chamou? O meu nome é Erundino.

Era um diabo diferente, que nem era Lúcifer nem era Belzebu nem era Satanás nem era Bute, mas era esse tal de Erundino. E ficou naquela dança, o meu nome é Erundino, o meu nome é Erundino. Bicho imundo, bicho preto, só vendo, um diabo. Foi sorte que ela se lembrou-se de uma reza, meu São Ciprião, as três cruzes de Davi, os três sinos de Salomão, as três lágrimas de Madalena, as três chagas de Cristo e foi rezando, foi rezando, até que teve posição para pisar no rabo da assombração, um rabo de ponta como uma frecha de índio e então deu-se que ele papocou e sumiu, contudo deixando uma catinga que ficou naquelas brenhas mais de vinte anos, não havia quem pudesse passar sem estontear. Pois, quando eu vi o alguém dar aquela gaitada preso no imbu, foi o que me veio na cabeça foi o diabo que minha tia encontrou. Estava ali, sorrindo com os dentes brancos, e ainda falou:

- Seu Getúlio, vamos esquecer isso. Olhe, eu me retiro de volta para Paulo Afonso e fico na Bahia e vosmecê vai para onde quiser e tudo esfria e fica na santa paz.

Sim. Para mim é bicho, posso crer. Elevaldo trouxe ordens, não tem como desobedecer. Mas antes comuniquei ao alguém:  
- Vosmecê faz favor, não fala. Aliás, posso dar com a coronha do fuzil nos dentes de vosmecê e até gostava que vosmecê xingasse minha mãe agora, para eu ter uma desculpa de pegar esse rifle daqui e dar duas na sua cara, não sabe? (SG, 46-8)

O devaneio de Getúlio parece estabelecer uma relação de equivalência entre o preso e o diabo Erundino. A descrição do diabo é tributária de fontes folclóricas e religiosas: o interior de fezes, o rabo em forma de flecha. Figura, portanto, ficcional por excelência. Ficção, aliás, que faz questão de enfatizar sua realidade. Apesar das tentativas da tia de Getúlio negar sua invocação, Erundino lhe esbofeteia a cara para mostrar-se real, já não bastasse sua figura horripilante. É só por lembrar-se de orações específicas e depois pisar no rabo do diabo que ela consegue se livrar da “assombração”. Ao terminar a narrativa do devaneio, Getúlio volta a ver o preso rindo e, de forma violenta, o ameaça: quebra-lhe os dentes se ele voltar a falar alguma coisa.

A aproximação entre o preso e o diabo é fácil de entender: o sargento, muitas vezes, vai enfatizar a maneira dicotômica através da qual enxerga o mundo: PSD X UDN, baianos X sergipanos, machos X frouxos. Sempre de forma a colocar de um lado o bem e do outro o mal. O preso político é inimigo de seu Chefe, logo, está do lado do mal. Ele é ninguém menos que o próprio diabo. Não mais um diabo do imaginário, mas sim um demônio real, a ser eliminado.

Esta cena ilustra bem nossa hipótese: trata-se, efetivamente, de não deixar aparecer o ficcional, mesmo quando invocado. Assim que o ficcional aparece em forma de devaneio, ele é “pisoteado” pelo real. Resta apenas a “catanga” do diabo, isto é, o fedor do imaginário: por mais que o tenham reprimido, ele deixa suas marcas.

Um outro trecho mostra ainda com mais clareza como Getúlio trata o real como se fosse ficção. Trata-se da cena já citada acima, na qual Getúlio está cercado na casa de

Luzinete e é açoitado pelos policiais que vêm prendê-lo ou matá-lo. O sargento não se dá por vencido. Ao lado de Luzinete e Amaro, revida os tiros e mata vários inimigos. Já vimos como chama a atenção a forma (aliteração e humor) que Getúlio usa para nomear estes soldados. Ao alcunhar seus inimigos, Getúlio transforma em brincadeira uma situação mortal. Observemos que esta atitude tem como contrapartida sua transformação em Dragão Manjaléu: sendo o bicho-papão ele pode assustar suas crianças-inimigos. Getúlio renomeia de forma bem-humorada seus oponentes, como que para diminuir-lhes magicamente a força. Os nomes escolhidos exploram aliterações e fazem parte do universo infantil: Chico Banana Seca, Carolino Carola, Fabrico Fraco Fofolento da Farofa.

O preso é comparado ao diabo Erundino, os soldados inimigos são alcunhados infantilmente. São dois exemplos, a nosso ver, de como é problemática a relação entre ficção e história no romance de Ubaldo. A descrição das cenas “reais” é contraposta a um tratamento narrativo de forma a torná-las, ao que nos parece, “menos reais”. O fato histórico ou é narrado *pari passu* ao fato folclórico ou é narrado de forma jocosa e absurda.

O recurso estético-narrativo (b), empregado por Ubaldo para problematizar a relação entre ficção e história, é o que diz respeito à dificuldade de Getúlio em estabelecer o caráter imaginário das estórias contadas por Amaro, seu motorista. Amaro diversas vezes irá cantar, lembrar de estórias, jogar com as palavras. Em contraste com Getúlio, que diz ter dificuldade em “decorar” as estórias e ter acesso a elas. Estratégia importante de Ubaldo e oposta à estratégia (a): para construir seu personagem de tal forma a aproximá-lo ainda mais da realidade histórica, ele o destitui de capacidade ficcional, ou melhor, faz com que sua relação com a ficção seja sempre desvalorizada ao longo da narrativa. Apesar de opostas, (a) e (b) têm o mesmo objetivo: problematizar a

relação entre o real e a ficção. Examinemos, então, a estratégia (b) em funcionamento em dois trechos do romance. O primeiro é o seguinte:

(...) Amaro diz: foi um dia uma vaca vitória, deu um peido se acabou-se a história e a gente damos muitas risadas e como não temos mais o que dizer, só ficamos repetindo foi um dia uma vaca vitória deu um peido se acabou-se a história, mesmo porque Amaro se esquece do começo ou do fim das histórias, às vezes esquece do meio, às vezes esquece do fim, às vezes esquece do começo e diz assim: essa eu começo pelo meio, essa eu começo pelo fim, conforme. Tem umas que só se lembra uns pedaços ali outros pedaços lá. Nos princípios não dá vontade nem de contar nem de ouvir, mas depois não tem diferença, contanto que tenha uma história, que depois a gente vai botando o meio ou depois o fim, ou então não bota nada e fica lá. Amaro se lembra de uma história de uma velha que comeu um macaquinho e o macaquinho depois de dois dias ela botou vivo, vivo, no pinico. Como é, Amaro, ah-hum. Como é as histórias do macaco? Então se deu-se que a velha comeu o macaco, mas o macaco saiu inteiro, quer dizer, ela botou inteiro, e como foi que esse macaco saiu inteiro? Bom, isso a história não diz, é porque é um bicho muito safado, comeu assim sem uma nem duas, ele sai inteiro. Depois: saiu inteiro e cantou: eu vi eu vi o cuzinho da velha, é preto e branco e amarelo. Como é, Amaro, cante aí. Eu vi, eu vi, e eu sorrio muito, sorrio que me engasgo, às vezes sorrio mais do que eu pensava que tinha condição de sorrir, fico só pensando no diacho da velha com dor de barriga, e que cu é esse que é preto e branco e amarelo? Como é, Amaro, quem ensinou essa cantiga ao macaco, e a gente cantamos o tempo todo, quando a gente não temos mesmo o que fazer e damos muitas risadas e depois paramos e voltamos de novo, até que paramos de dar risada e aí só fica umas espremidazinhas: ai, ai. Ui, ui. An. Como é, Amaro, e ele bate palma, e tome-lhe cantiga. Já se viu isso, um macaco saindo ali desse cu dessa velha, veja. Homem creia. Me creia. É preto e branco e amarelo, coitada da velha, deve ser isso mesmo. É negócio comer macaco, destá. (SG, 104-5)

Ficções em pedaços, às vezes sem o fim, às vezes sem o começo ou o meio, as histórias de Amaro têm um caráter fantástico que contrasta com o caráter realístico do romance como um todo. Isto não é por acaso: por um lado, do ponto de vista da construção dos personagens, o contraste entre Amaro e Getúlio funciona como um sistema de contrapesos. Amaro quase sempre em silêncio ou depositário de narrativas claramente *ficcionais*, Getúlio verborrágico e enunciador de narrativas acontecidas,

casos “reais”, especialmente, em forma de memórias: assassinato da esposa, morte dos colegas, brigas e uma série de eventos ocorridos com ele. Observemos as reações de Getúlio à estória do macaco e da velha. Primeiro, ele tenta trazer para o real aquilo que é pura invenção: “mas o macaco saiu inteiro, quer dizer, ela botou inteiro, e como foi que esse macaco saiu inteiro?”. Como a “história não diz”, ele aceita o fato. A canção de Amaro tem um efeito lúdico muito potente sobre Getúlio: “eu sorrio muito, sorrio que me engasgo, às vezes sorrio mais do que eu pensava que tinha condição de sorrir”. É exatamente disto que se trata: há algo no ficcional que leva Getúlio *além de sua condição*. Condição de personagem que precisa estar muito afixado no real e personagem que precisa manter-se “raso”, um tanto incapaz das virtualidades do imaginário. Mesmo sob o efeito cômico da estória ou justamente *por causa* dele, Getúlio insiste em conferir realidade à narrativa: “e que cu é esse que é preto e branco e amarelo?”. E ainda pensa, quase que em forma de advertência: “É preto e branco e amarelo, coitada da velha, deve ser isso mesmo. É negócio comer macaco, destá.”. Este “*deve ser isto mesmo*” parece revelar a dificuldade de trânsito entre a ficção e a história para Getúlio. É como se a ficção fosse real, a ponto de ser necessária uma admoestação do tipo: “deixa estar, não vá comer macaco, se não...”.

Um outro exemplo de como a relação entre ficção e realidade é tematizada no romance vem logo em seguida à estória da velha e do macaco. Trata-se de uma outra estória de Amaro, desta vez, uma pequena música sobre macacos que voam. É interessante notar, mais uma vez, a reação *realista* de Getúlio:

No Piauí, no Ceará, nas Alagoas, canta Amaro, no Piauí, no Ceará, nas Alagoas, o macaco voa, o macaco voa. Gostei disso: no Piauí, no Ceará, nas Alagoas, o macaco voa, o macaco voa, gostei dessa, que macaco retado. Como é esse macaco que voa, Amaro. Bem, tem umas asas, umas asas de macaco mesmo, umas asas de carne, como morcego, aquelas asonas de macaco, só vendo. Deixe de lorota, tu



anda contando potoca, nunca ninguém me disse que macaco avoa, macaco não é avião. É no Piauí, disse Amaro, no Ceará e nas Alagoas. Bom, só se é lá, porque nunca se disse que um macaco sergipano avoa, esses tenho certeza. É no Piauí, mestre, diz Amaro. Pronto, lá possa ser. Até que se um macaco desses de aviação passasse aqui batendo asa, até que a gente podia matar um bicho desses, para ver se tinha o que comer. (SG, 106)

Desta vez, a primeira reação de Getúlio ao ficcional é aproximá-lo da mentira: lorota, potoca. Diante da insistência de Amaro, ele cede e pensa que seria ótimo comer um destes macacos. Novamente, o que se vê é a transformação da ficção em história / realidade. Esta transformação não poderia ser vista como uma alegoria da *reificação* do sujeito dominado? Acreditamos que sim. Seu apego ao realismo é um sintoma de sua própria coisificação.

Comparemos estas duas cenas com o romance visto como um todo, isto é, como uma obra dos anos 70 que, como muitos outros, parece ter como um dos objetivos “a denúncia do que passava pelos subterrâneos da ditadura, em especial no tocante à violação dos direitos humanos com prisões, torturas, desaparecimentos, buscas e apreensões.”<sup>1</sup> Se os romances da década de 70 visavam justamente “transportar para as narrativas as intersecções do poder militar e de sua contraface – a impotência civil”<sup>2</sup>, as duas cenas examinadas mostram exatamente este procedimento, mas por um outro viés. Se Ubaldo, romancista, quer criticar a ditadura militar, quer fazer uma alegoria do poder e da dominação e, para isto, ficcionaliza a história, Getúlio, por outro lado, é o personagem escolhido para esta alegoria, personagem que confunde a ficção com a história.

Assim, a função da literatura tinha, aí [na década de 70], duplo caráter: o de fotografar o real, visando a informar o que se passava no país censurado, conhecimento privilegiado a uns poucos, e o de

<sup>1</sup> Malard, 2006: 27.

<sup>2</sup> Malard, 2006: 28.

ficcionalizar o real, pondo na boca de personagens críticas ou autocríticas que pudessem coincidir com o pensamento de uma facção poderosa nos meios de censura.<sup>1</sup>

Seria Getúlio, então, alegoria da censura? Aquele que não quer a ficção, mas apenas um “real” não perturbado por outras versões do real? Talvez. Ao mesmo tempo que é um tipo de “fotografia do real” – a tomar a entrevista de Ubaldo como referência de análise – na medida em que informa sobre a violência que assolava o país, Getúlio é também a alegoria da dominação, da violência e do arbítrio da ditadura militar nas suas várias formas: a violência individual, contra si mesmo e contra os próximos (esposa), do dominador sobre o dominado e do dominado sobre o dominador, quando responde-se com violência à violência sofrida.

O que queremos defender é que é preciso desconfiar das declarações de Ubaldo sobre seu romance.<sup>2</sup> É evidente que *Sargento Getúlio* tem a ver com a política no Nordeste brasileiro, com fatos reais semelhantes que ali aconteceram, mas adverte Percy Lubbock:

(...) na ficção não pode haver nenhum apelo a nenhuma autoridade fora do livro mesmo. Narrativas – como os contos de Defoe, por exemplo – devem procurar apoio em outro lugar; Defoe produzia isto pela assertiva de veracidade histórica para suas estórias. Mas num romance, assim chamado estritamente, um atestado deste tipo é, claro, totalmente irrelevante; a coisa tem que *parecer verdadeira*, e isto é tudo. Ela não se faz parecer verdadeira por uma simples declaração.<sup>3</sup>

Mais verdadeira a estória vai parecer se o autor disser que está simplesmente narrando um *fato realmente acontecido*. O que temos aqui é um exemplo do ficcional que se dá *como real*. Para Silviano Santiago, trata-se de uma “jogada do romancista”

<sup>1</sup> Malard, 2006: 29.

<sup>2</sup> Muito mais tarde, em 1999, ele usa o velho *topos literário* do “manuscrito encontrado” – desta feita modernizado para “fitas gravadas” – para atrair legitimidade para seu romance *A Casa dos Budas Ditosos*. Ele diz que o livro é a mera transcrição de fitas endereçadas a ele por uma velha senhora narrando suas experiências sexuais.

<sup>3</sup> Lubbock, Percy. *The craft of fiction*. London: The Vinking Press, 1957 [1921], p. 62.

que pode ser compreendida tanto do ponto de vista estético quanto do político. O primeiro diz respeito à habilidade do romancista em fazer parecer real o ficcional. Isto torna o texto mais *eficaz*, pois o texto “*não cria uma descontinuidade*” entre si e as outras representações verbais da realidade que homem moderno recebe no seu dia-a-dia, como o jornal, a revista etc. Já do ponto de vista político, tratar o ficcional como real traz a seguinte consequência:

(...) a ficção, mesmo indicando a si mesma como não-ficção, acaba por falar *deslocada e criticamente* da realidade imediata do próprio leitor, descondicionando-o com maior radicalidade, pois propõe, como propõe, à sua reflexão, uma história ficcional (e não *acontecida* como no caso do jornal).<sup>1</sup>

Há, portanto, um duplo aspecto a ser destacado no romance-reportagem: se, por um lado, ele é mais eficaz literariamente, pois está mais próximo da realidade do leitor, por outro, ele corre o risco de ficcionalizar a história, tornando-a, contrariamente ao esperado, mais irreal. Haveria forma de escapar a este risco? Não seria ele *imane*nte à prática literária?

A tomar como ponto de partida o texto “Presente e Literatura”, de José Saramago, diríamos que o risco de ficcionalizar a história é imane

O escritor português lembra que não é indiferente dizer *passado* ou *história*. Ambos os conceitos se referem ao tempo que foi, a diferença é que história é o passado organizado, mas não todo o passado, apenas uma parte dele, selecionado, articulado a partir de valores, nunca organizado de forma neutra. Diz o autor:

A História, digamo-lo assim, autoriza-se ao ilogismo de tomar uma parte pelo todo e comete a proeza de fazer-se aceitar, pelo menos nos seus traços gerais, como indiscutível e inabalável. Assim, por uma

<sup>1</sup> Santiago, Silvano. Errata. In. \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, pp. 57-63, p. 59.

operação em que há algo de mágico, o Presente, que tão pouco, ou de todo não se conhece a si próprio, e que sempre tem de esperar tornar-se em Passado para voltar a examinar-se retrospectivamente e encontrar então definições suficientes do que já não é, o presente supõe, pela História, conhecer o Passado, e mesmo julgá-lo, buscando nele, não raro, lições que inevitavelmente serão parciais porque sempre hão-de ser parcelares.<sup>1</sup>

Para Saramago, estamos a ver, toda a ficção é histórica e toda história tem um pouco de ficção.<sup>2</sup> Os rótulos “romance histórico” e “romance social” carecem de sentido. Nenhum romance pode deixar de ser histórico ou social, pois, ainda segundo o escritor português, qualquer romance precisa valer-se das heranças do passado e das forças sociais, nas quais está imerso: a ideologia e a linguagem, por exemplo.

A posição de Saramago pode ser contraposta à contribuição de Jameson sobre o tema. Para Jameson, “o romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos”<sup>3</sup>. A partir desta definição, as observações de Saramago podem ser vistas como excessivas. É claro que todo romance tem fonte social e histórica. Mas qual criação humana não tem? Acreditamos que com o rótulo “romance histórico” o que queremos enfatizar não é a fonte do romance (que é sempre histórica), mas o *tratamento* dado ao que é histórico. Como diz Jameson, a questão é *como* a interseção entre eventos históricos e histórias individuais vai ser trabalhada.

Segundo Jameson, a ênfase que o romance moderno dá à percepção pura priva-o da possibilidade de registrar a interseção entre o público e o privado que caracteriza o

<sup>1</sup> Saramago, José. Literatura e presente. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, n. 1153, 1 set., 1990. Suplemento Literário, p. 10.

<sup>2</sup> Sobre a história enquanto ficção ou fundamentalmente contaminada por ela, cf. White, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2.ed. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2001.

<sup>3</sup> Jameson, Frederic. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 77, março / 2007, pp. 185-203, p. 192. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77.pdf>>, acesso: 10/09/2007.

romance histórico: “o subjetivismo intensificado do texto modernista torna cada vez mais difícil discernir a objetividade da dimensão histórica, quanto mais a sua irreversibilidade, a sua autonomia em relação a todas as subjetividades individuais.”<sup>1</sup>.

Daí a questão que dá título ao artigo de Jameson: o romance histórico ainda é possível?

A resposta do autor é dupla. Se continuarmos a pensar na história como uma narrativa livre de ficção ou de interpretação, então não é mais possível. Todavia, se seguirmos os passos de Hayden White, Roland Barthes e outros pesquisadores que mostram a permanente dúvida acerca da referencialidade e da verdade, então teríamos a possibilidade de reinventarmos o gênero do romance histórico. Ele seria profundamente marcado pela ironia pós-moderna que consiste em levar adiante a ironia moderna – a que colocava em dúvida a certeza das referências – fazendo aparecer a “multiplicação de inúmeras versões fantásticas e autocontraditórias”<sup>2</sup>. Jameson cita como exemplo as genealogias fantásticas do realismo mágico latino-americano.

Neste sentido específico, *Sargento Getúlio* pode ser visto como este “novo” romance histórico na medida em que coloca em questão justamente a certeza com relação às referências históricas sobre as quais versa. Ele faz isto não através do realismo fantástico, mas através da problematização da relação entre ficção e história. Não se trata de uma problemática secundária, mas de um dos eixos que norteiam a construção deste romance. Além dos pontos já mencionados acima, lembremos também da escolha do narrador de falar sertanejo: parece dar mais credibilidade e verossimilhança à narrativa, mas, ao mesmo tempo, trata-se de testemunho pessoal eivado de preconceitos. Ironia pós-moderna: não temos certeza das referências, tampouco a temos com relação aos narradores, mesmo quando eles são o que de melhor pode haver para se visualizar a interseção entre as forças sociais e a vida particular.

---

<sup>1</sup> Jameson, 2007: 200.

<sup>2</sup> Jameson, 2007: 202.

Sabemos que a problemática entre ficção e história faz parte da literatura em geral. Antonio Candido lembra que é preciso “(...) ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois **a mimese é sempre uma forma de poiese.**”<sup>1</sup> Em outras palavras, por mais que se queira descrever uma realidade (*mimese*), sempre deve-se escolher um *modo* de fazê-lo (*poiese*). O que estamos propondo é que, em *Sargento Getúlio*, a consciência desta dificuldade inerente à prática literária é interna à sua própria confecção o que poderia servir de critério para aproximá-lo disto que Jameson chama de “romance histórico”.

Para resumir o que vimos até aqui: o romance *Sargento Getúlio* foi lido pela crítica sempre como uma narrativa social, um tipo de romance histórico ou jornalístico. As declarações de Ubaldo sobre o romance, relacionando a estória contata com fatos vividos e presenciados por ele na infância, parecem contribuir para este tipo de leitura. Já mostramos, entretanto, que na própria construção do romance a relação entre realidade e ficção é problematizada. O personagem-narrador expressa claramente seu desejo e sua incapacidade de decorar versos: “Tárcio tirava verso quando queria, ou então decorava. Eu mesmo decoro pouco, que não sou de muito aprendizado, mas se eu fosse eu decorava mais, porque aprecio, todo mundo aprecia (...)” (SG, 35). Nos exemplos mostrados, fica claro que Getúlio ora recusa “os jogos de cabeça” por não entendê-los, ora transpõe o ficcional para o real – transforma a si mesmo e a seus inimigos em “personagens”. Isto pode ser interpretado, se comparado com o romance como um todo, como uma estratégia na construção do personagem. Getúlio tem que parecer real, pois é alegoria da ditadura, do mal proveniente das dominações do Estado

---

<sup>1</sup> Candido, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000, p. 12 (negrito nosso).

(patrimonial e burocrático, como vimos). É preciso esvaziá-lo de ficção, de imaginário e até de pensamento.

Mas, os episódios citados podem ser interpretados também como um tipo de *núcleo poético* dentro da realidade. Talvez, como se o romancista nos avisasse – ao contrário do que tenta fazer nas entrevistas – que há sempre *poesis* na *mimesis*. É como se Getúlio expressasse o fim da ilusão romântica que advoga a possibilidade da “ruptura *total* entre a essência e a aparência, entre a vida interior e a vida social”<sup>1</sup>. Ou é tudo “essência”, isto é, realidade concreta, sem mediação simbólica, ou é tudo “aparência” ficcionalizada (Dragão Manjaléu). Getúlio evidencia que “a esperança, a abertura para o imaginário, não é independente do mundo real da vida cotidiana, nem simplesmente estranha a esta”<sup>2</sup>. Ao contrário, há uma profunda relação entre ambos: durante uma ditadura militar, sob o Estado de Exceção, a abertura para o imaginário é cada vez mais restrita.

Por fim, podemos lançar uma hipótese mais geral acerca das estratégias estético-narrativas (a), (b) e (c), a partir do que diz Barthes sobre a “nova verossimilhança” buscada pela literatura moderna:

A desintegração do signo – que parece ser a grande causa da modernidade – está certamente presente no empreendimento realista, mas de maneira algo regressiva, pois que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando se trata, ao contrário, hoje, de esvaziar o signo e afastar infinitamente o seu objeto até colocar em causa, de maneira radical, a estética secular da “representação”.<sup>3</sup>

A estética secular da representação que visava fazer da literatura a “imagem e semelhança” da realidade é *violentamente* criticada no Texto de *Sargento Getúlio*. Ao

<sup>1</sup> Goldmann, Lucien. *A sociologia do romance*. 2.ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 17.

<sup>2</sup> Goldman, 1976: 199.

<sup>3</sup> Barthes, 2004f: 190.

contrário do que muitos críticos e o próprio Autor desejam, devemos perceber que o “signo” que supostamente representa Getúlio é ele mesmo contestado. Não é ele o Dragão Manjaléu?

No próximo capítulo, veremos como se dá esta crítica à lógica da representação, a partir dos escritos de Georges Bataille.



## CAPÍTULO 7

### CORPOS DESPEDAÇADOS, LAMA E SANGUE

#### 7.1. A dialética das formas

João Luiz Lafetá distingue o projeto estético e projeto ideológico de uma obra de arte. O projeto estético diz respeito ao trabalho com a linguagem e com a forma, já o ideológico versa sobre o pensamento e as crenças que determinada obra deseja veicular. Lafetá lembra que o projeto estético já contém algo do ideológico, pois ao desejar mudar e criticar uma “velha” linguagem, o artista já está atacando as maneiras de ser (ver, descrever) de uma época: “(...) se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo.”<sup>1</sup>

Lafetá ainda adverte que a distinção estético/ideológico, a despeito de sua artificialidade, é um importante instrumento de análise, desde que encarada de forma *dialética*. Isto quer dizer que devemos estar atentos não apenas à complementariedade entre as duas faces da obra, mas também aos seus pontos de tensão e atrito.

Gostaríamos de iniciar este capítulo com a análise de um trecho que nos parece paradigmático na conjunção entre os projetos estético e ideológico de *Sargento Getúlio*:

Conheci um cabo que bebeu tatu e se vomitou todo. Morreu feio, lançando arroxeadado na cama. O terceiro que morreu na catanga não me lembro o nome. Um com a cara de peru assoberbado, um vermelho. Teve morte demorada. Bicho valente, reagiu de facão, de maneiras que tivemos de encher logo o couro dele. Assim mesmo, a bochecha de Alípio tomou um corte medonho e ficou escancarada como duas folhas soltas. Ferida feia. Preciso comprar brilhantina assim que chegar numa cidade de gente. Quando vou à paisana, o quepe não está para assentar

---

<sup>1</sup> Lafetá, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2000 [1974], p. 20.

as grenhas. Alípio queria falar mas não podia, só assoprava com descontrolo de vento. Donde se vê que a sede da fala também é parte na bochecha. Pouco sangue, só o bastante para lambuzar mais ou menos o pescoço. Aquilo como duas bandeiras, uma desencontrando da outra. Compro uma brilhantina cheirosa e mando aparar as costeletas. Alípio ainda acertou as tripas do udenista com a baioneta três ou quatro vezes. Maioria dos udenistas costumam de morrer, se prende no ar como camaleão. Não ser as mulheres, que morre como qualquer, udenista, pessedista, quemista, intregalista ou comunista. Também não sei muito de mulher. A gota serena, a bexiga da peste. Dá de gancho. Tem quem tome a Saúde da Mulher, para purgar a reima. Sei não. Arde. Até de noite essa poeira vai entrando e suja a camisa de amarelo. Amaro só anda ripado pela estrada, mas com esse caminho de carroça não se pode fazer mais. Vosmecê garanto que não tem pressa. Compro Quina Petróleo Oriental, como o Chefe usa e sai todo busuntado, passeando na Rua João Pessoa, de roupa branca e um lenço no bolso e dando aquelas paradas para conversar e explicar a situação e depois sentando para tomar cerveja e comer queijo com um molho preto em cima. Para mim o Chefe campá as mulheres da miuçalha toda, quando quer. É entrar naquela sala e sair galada. Para mim é isso. Quina Petróleo Oriental. Arre. Diabo de mosca. Mosca não se afoga. Menino, eu pegava as moscas e botava numa garrafa d'água, sacudia bem e quando abria lá vem mosca voando que nem está aí nem vai chegando. Resiste bem. O que me reta é que a gente enxota e ela vem no mesminho lugar que estava quando a gente enxotou antes. Agora, pode se pegar uma se botar a mão palmo e meio para o lado e passar a mão mais ou menos para cima, que é para pegar o vôo dela. Depois, jogando com força na parede, ela achata. Mas aqui não posso fazer, não dá posição. Quina Petróleo Oriental, já usou? Se eu alisasse o cabelo, possa ser que melhorasse, mas para alisar tinha que ir num salão em Aracaju. Isso não, ia acabar fazendo uns buracos nuns camarados por lá, quando me olhasse resvalado. (SG, 15–6)

Há duas imagens contrapostas aqui: de um lado o Chefe e sua brilhantina, de outro os corpos dilacerados. A passagem começa com a descrição do corpo envenenado, passa para o corpo perfurado de balas e em seguida para a imagem do colega de Getúlio, Alípio, cujas bochechas ficaram como “duas folhas soltas”. Todas estas imagens parecem o absoluto oposto à imagem fálica do Chefe que “campá” todas as mulheres. Mulheres contra as quais Getúlio faz advertência devido às doenças que podem transmitir. Observe-se a seqüência final, onde aparece uma imagem que é contraposta à sua negação que, por sua vez, é também negada. Primeiro, a menção à

mosca que será “achatada” contra a parede. Depois, sua negação, Getúlio de cabelo liso. Finalmente, a negação desta negação: os buracos no corpo daqueles que olhassem “resvalado” para Getúlio. Do ponto de vista geral, é interessante pensar na relação de Getúlio e Acrísio como dialética a partir da estética de ambos. O primeiro sempre sujo de terra, suado, com bichos de pé. O outro sempre limpo, perfumado, com brilhantina. O fluxo narrativo é construído de tal forma que as imagens parecem *organicamente contraditórias* e são apresentadas e contrapostas dialeticamente. Este tipo de construção tem muito a ver com o que Georges Bataille chama de *dialética das formas*. Para que se compreenda melhor a comparação que vamos propor entre o projeto de Ubaldo e o de Bataille, acreditamos ser importante, em primeiro lugar, apresentar os principais pontos da teoria do pensador francês.

Bataille dirigiu por dois anos (1929-1930) a revista *Documents*. A revista trazia artigos e imagens de diversos autores dedicados a desenvolver, estética e ideologicamente, críticas à arte, antropologia e filosofia. Os exemplares da *Documents*, atualmente, são de difícil acesso. Os artigos de Bataille estão publicados no primeiro volume de suas obras completas. Neste mesmo volume há apenas algumas das imagens articuladas aos artigos da revista. Temos acesso a algumas outras e a trechos de artigos dos outros autores na obra de Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance Informe*, dedicada ao exame do pensamento de Bataille<sup>1</sup>, e na compilação inglesa *Encyclopaedia Acephalica*.

Didi-Huberman explica que Bataille deseja dilacerar a semelhança e torná-la dilacerante. Ele deseja ainda criticar as imagens ideais do corpo humano e, para isto, mostra sua desfiguração, sua acefalidade, seu suplício, sua animalidade. Esta desmontagem da imagem ideal visa criticar a noção clássica de semelhança

---

<sup>1</sup> Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

(*ressemblance*). Na revista *Documents*, Bataille teve a chance de colocar em prática uma filosofia agressivamente anti-idealista. Contrapondo imagens, ele desejou *transgredir a forma*.

A tese que Bataille ataca o tempo todo é exatamente aquela que diz que tudo tem sua forma. Boa parte da nossa cultura está impregnada por esta idéia. O mito judaico que diz ser o homem imagem e semelhança de Deus é talvez uma de suas principais fontes. A lógica do “semelhante” está a um passo da lógica do modelo e da cópia, do alto e do baixo, em outras palavras, da lógica da hierarquia. É preciso quebrar a hierarquia, resistir a ela. Uma forma de se fazer isto é exatamente contrapondo imagens, mostrando o “baixo” no “alto”, e vice-versa.

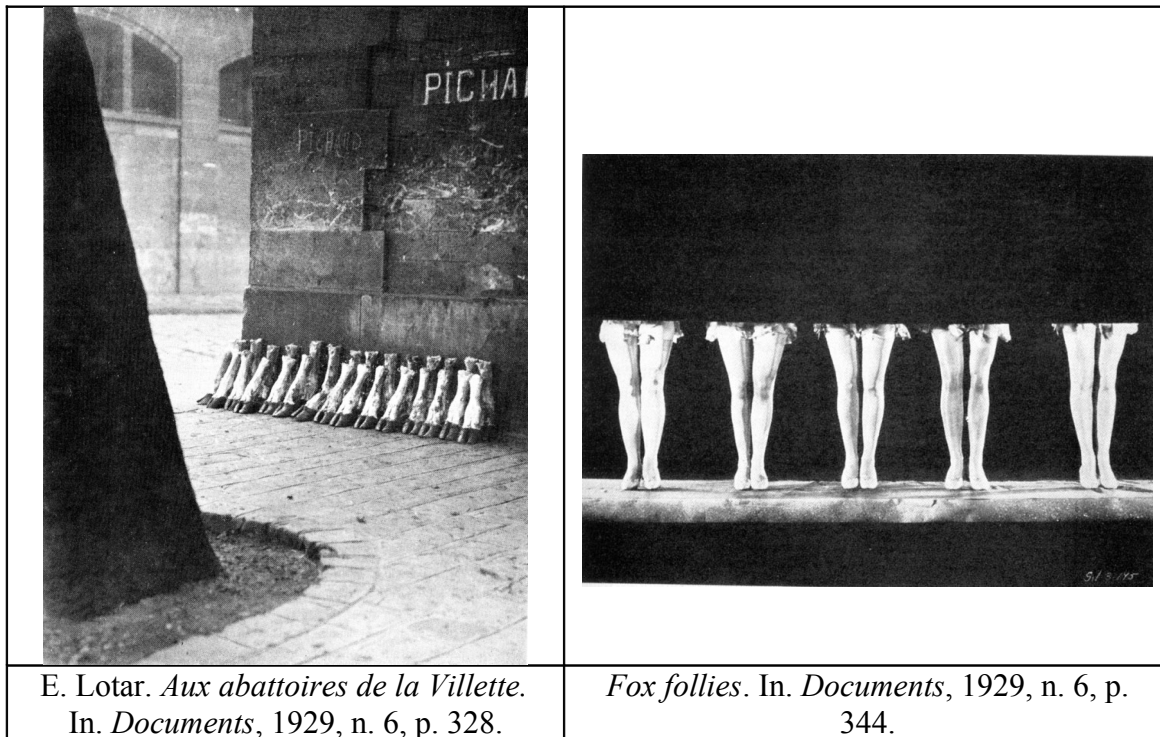
Além disto, a lógica do semelhante coloca em movimento o tabu do contato. O que isto quer dizer? Para Didi-Huberman, “assim que se diz que duas coisas se assemelham, supõe-se que elas não se toquem, que elas permanecem num distanciamento material mais ou menos afirmado”<sup>1</sup>. Assim, a lógica do semelhante implica na idéia da con-formidade, isto é, o sujeito é sempre “conforme” a um outro, ele nunca pode ser igual a si mesmo, apropriar-se de sua forma. A identificação pode se transformar em submissão, daí a importância também de se criticar e de apontar todo o tempo os pontos de *contato* entre os diferentes. Trata-se, então, de mostrar que os semelhantes não são tão apartados e nem tão iguais como se gostaria de pensar.

A crítica à identificação e à semelhança não levará Bataille à idealização da imagem plena. Ao contrário, o alvo preferencial de Bataille – e ao que nos parece também o de Ubaldo em *Sargento Getúlio* – é a “figura humana”, as formas seculares do antropomorfismo. Há, nas duas obras, uma vasta derrisão das conveniências antropomorfas. Gostaríamos de mostrar um par de imagens que mostra isto claramente.

---

<sup>1</sup> Didi-Huberman, 1995: 29.

Observem como é semelhante tal contraposição à dialética citada no início deste capítulo entre a imagem do chefe e a de Getúlio:



De um lado, as patas dos bois abatidos, do outro, as pernas das dançarinas *cortadas* pela cortina. É para mostrar que em algum lugar os semelhantes se tocam, por mais diferentes que sejam. Esta contraposição, por exemplo, faz pensar numa relação até então impensadas: como o abate e a sedução entram em *contato*? Da mesma forma que a longa passagem na qual se intercalavam o desejo de comprar a brilhantina do Chefe e a descrição da morte Alípio: o que tem a ver o brilho do poder com o esfacelamento dos corpos? Não são imagens aparentemente distantes e contraditórias? Mas serão mesmo? Não é o que mostra o romance. Ao contrário: o que se escancara é não apenas a aproximação, mas as relações *carvais* entre o poder que usa brilhantina e o poder que produz corpos dilacerados. Da mesma forma, nas imagens acima, há contato

entre o corte da sedução e o corte do abatedouro. Daí a importante advertência de Didi-Huberman:

É preciso então repetir que a imagem aqui não quer somente através do seu valor de pura violência exercida com relação à “Figura Humana”: uma imagem não seria pura negatividade. Ela pode *desmentir*, por certo, e deve mesmo fazê-lo imperiosamente (uma imagem que nada desmentisse seria uma imagem fraca, sem verdade, nula e sem valor); mas ela deve também, seja como for, *manter* o traço daquilo que ela desmente, para que sua negatividade *trabalhe* (*fasse oeuvre*). Uma imagem (...) deve ser *dialética*.<sup>1</sup>

Não se trata apenas de contrapor a brilhantina ao sangue, as pernas das mulheres às patas dos bois abatidos, mas mostrar suas relações intrínsecas, isto é, “manter o traço daquilo que ela [a imagem] desmente”. Assim como Ubaldo consegue aproximar estas formas de poder, em vários trechos do romance, mas em especial no citado mais acima, Bataille também aproxima e mostra as relações entre imagens aparentemente discrepantes tal como as pernas de bailarinas e as patas do abatedouro. Ou, valendo-se de bom humor, quando comenta: “Os narradores (*conteurs*) não imaginaram que a Bela Adormecida seria despertada coberta por uma espessa camada de poeira; eles também não pensaram nas sinistras teias de aranha que ao primeiro movimento seus cabelos ruivos destruiriam.”<sup>2</sup>. Lembrar da poeira e das teias de aranha na Bela Adormecida é lembrar do que a cultura fabricante das “figuras humanas” idealizadas quer esquecer. Trata-se, portanto, de um método de trabalho estético que promove uma crítica ideológica. Em outras palavras, através de uma inovação estética, consegue-se divulgar uma mensagem político-ideológica.

Já usamos acima a expressão “dialética das formas”. É importante, antes de continuarmos, fazer uma ressalva sobre um detalhe importante da noção de dialética em

<sup>1</sup> Didi-Huberman, 1995: 276 (itálicos do autor).

<sup>2</sup> Bataille, Georges. Poussière. In. \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*, t. I, Paris: Gallimard, 1970, p. 197.

Bataille. Didi-Huberman lembra que a síntese da dialética batailliana é como um *sintoma*, tal como definido pela psicanálise, ou seja, uma solução de compromisso entre um desejo inconsciente e uma defesa da consciência. Não se trata de uma reconciliação efetiva, uma forma “síntese”. Ao contrário, é uma solução precária, em permanente disputa de forças. Yve-Alain Bois vai mais longe dizendo que a dialética em Bataille mais se parece uma *cisão*, isto é, uma divisão sem terceiro termo possível: há apenas duas partes, heterogêneas uma a outra:

Para Bataille, não há terceiro termo, há, na verdade, um “ritmo alternante” de homologia e heterologia, de apropriação e excreção. Toda vez que o homogêneo levanta a cabeça e se reconstitui (o que nunca pára, pois a sociedade só coere a partir do seu cimento), o trabalho do *informe*, baixo materialismo, e cisão é decapitá-la. O que está em questão é a possibilidade mesma de um materialismo não dialético: a matéria é heterogênea; ela é o que não pode ser docilizada por nenhum conceito.<sup>1</sup>

Para Bois, o objetivo de Bataille é mostrar o “inteiramente outro” (*wholly other*), o heterogêneo. Para compreender melhor o que o autor está dizendo, articulemos com o que vimos da cena citada no início do capítulo: assim que o Chefe de brilhantina aparece, o narrador o contrapõe ao corpo esfacelado de Alípio e às moscas achatadas no vidro do carro. Sempre que o poder tenta aparecer limpo, “brilhante”, aparece na narrativa de maneira contraposta o sujo, o barro, o sangue, isto é, aquilo que é heterogêneo e que não pode ser docilizado por nenhum poder. Uma imagem não neutraliza a outra, ao contrário, é possível ver as duas imagens ligadas numa solução de compromisso: o poder se mantém brilhante porque mantém distante de si a sujeira que produz, mas a atuação desta sujeira é fundamental para manter o brilho do poder. Não há uma síntese entre um elemento e outro, os dois se mantêm separados.

---

<sup>1</sup> Bois, Yve-Alain. *Dialectic*. In: Bois, Yve-Alain e Krauss, Rosalind. *Formless: a user guide*. Cambridge: MIT, 1999, p. 71.

Feita esta advertência sobre a noção de dialética em Bataille, voltemos ao que dissemos acima sobre a noção clássica de semelhança estar fundamentalmente ancorada no mito judaico da semelhança divina. É fundamental, neste sentido, lembrar que a decomposição do antropomorfismo tem como consequência a destruição da própria “Figura divina”. Didi-Huberman salienta: “Não há decomposição do antropomorfismo tradicional sem *decomposição do antropomorfismo divino* (este do qual o primeiro é modelo efetivo, este ao qual o primeiro toma ficcionalmente por modelo).”<sup>1</sup> Bataille, ao mostrar as contra-“figuras humanas”, deseja criticar o estatuto ontológico e intersubjetivo desta “humanidade” secularmente pensada a partir do elemento mítico da semelhança divina. “Esta humanidade deveria então cessar de uma vez por todas de se definir segundo a hierarquia de um modelo divino” para tentar, segundo a interpretação de Didi-Huberman, “num jogo de confrontações violentas com a alteridade em geral, ou de acessos violentos a esta alteridade, estivesse ela “além” ou “aquém”, fosse ela “extática” ou “bestial”. ”<sup>2</sup>

Na narrativa também há um trecho que parece mostrar a relação intrínseca entre a crítica ao antropomorfismo humano e ao divino. Percebam como Deus é descrito tal como o homem-violento do sertão, para quem o outro é um animal a ser exterminado:

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

<sup>1</sup> Didi-Huberman, 1995: 95.

<sup>2</sup> Didi-Huberman, 1995: 94.



Nada pode impedir o destino do sujeito em “desmanchar-se”, em retornar ao inorgânico. Getúlio é feito à imagem e semelhança de sua divindade. Criticá-lo implica em contestar a lógica “divina” que sustenta suas ações. Mesmo quem resiste à morte não escapa à identificação com o animal:

Imagine o finado Cavalcanti, que trouxeram de Paulo Afonso numa assistência que era mais marinete do que assistência, com vinte e seis rebites no corpo, em diversas posições, e o bicho ainda chegou vivo em Aracaju, golfando sangue e tiveram que tirar sangue de uma porção de gente e botar nele. Vinte e seis buracos na carcaça e o bicho rebatendo a morte com toda a raça, feito galo de briga. (SG, 23).

O galo de briga pode não ser um animal tão domesticado como a galinha, mas é treinado para ser violento e o mais importante: *satisfazer o outro no exercício mortal de sua violência*. Entre o galo e a galinha a diferença é apenas aparente: a submissão ao outro continua sendo a regra, seja ela marcada pelo pescoço cortado ou pelo corpo esburacado “vinte e seis vezes”, como frisa Getúlio. Trata-se ainda da dialética das formas aqui. A valentia (“o bicho rebatendo a morte”) e o corpo esburacado se tocando, mais uma vez, entretanto, sem síntese possível. Duas imagens aparentemente distantes, mas que o narrador faz entrar em relação orgânica. Como diz Getúlio, qualquer criatura – e este parece ser o único momento do romance no qual pessedistas e udenistas aparecem juntos e iguais – “desmancha-se em elementos”. A morte é o elemento a ser evidenciado para colocar em contato os que parecem não se tocar ou os que parecem ter apenas relações hierárquicas. *A morte e o esfacelamento do corpo tornam iguais os corpos* dos udenistas, dos pessedistas, dos políticos e dos policiais. Esta homogeneidade entre os diversos corpos é contraposta à radical heterogeneidade de *cada* corpo exposta em detalhes ao longo de todo romance.

## 7.2. O poder soberano e a anatomia política

A II Guerra Mundial mostrou ao mundo como a crueldade pode ser racionalizada, como a brutalidade humana pode se submeter à lógica da produtividade. Os campos de concentração, num certo sentido, podem ser vistos como expressão paroxística dos mecanismos do *biopoder* teorizados por Foucault.

Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do “espírito moderno”. Entre as décadas de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética.<sup>1</sup>

Para Eliane Moraes, “a arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambigüidade e ironia trágica”<sup>2</sup>. *Sargento Getúlio* parece fazer parte deste conjunto de obras não apenas por sua narrativa fraturada, o fluxo de consciência um tanto caótico, mas também pela representação da fragmentação da consciência e do corpo.

A autora interpreta as imagens produzidas pela arte moderna como um ato de resistência e revolta contra as forças destruidoras que invadiram a Europa durante a II Grande Guerra. Seria este também o caso de *Sargento Getúlio*, um romance de resistência, contra o *biopoder* representado pela poderosa imagem do corpo despedaçado.

Eliane Moraes, ao analisar as imagens que Bataille publica na revista *Documents* e as pinturas de surrealistas como Dali, Picasso, Arp e Masson, diz que elas são uma

<sup>1</sup> Moraes, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: FAPESP / Iluminuras, 2002, p. 56.

<sup>2</sup> Moraes, 2002: 57.

resposta às terríveis ameaças que o corpo humano sofria durante a guerra. O que se afirmava nestas imagens era “a própria impossibilidade de fixar a figura humana, de confiná-la numa forma definitiva, o que implicava também, para esses autores, a impossibilidade de destruí-la por completo.”<sup>1</sup> “As metamorfoses da figura humana na arte moderna”, continua a autora, “reiteram a idéia de que não há limites à destruição do homem”<sup>2</sup>. Se, por um lado, é preciso recusar a imagem ideal proposta pelo poder totalitário, por outro, é necessário denunciar o que a defesa absoluta desta imagem supostamente perfeita provoca em quem está fora de seus padrões. É preciso ainda denunciar quais são os jogos de poder que visam produzir esta imagem ideal e quais são suas conseqüências. Como estamos tentando mostrar nesta tese, o projeto estético e ideológico do romance de Ubaldo parece ter o objetivo de fazer esta denúncia.

A primeira frase do romance faz menção a uma doença: “A gota serena é assim, não é fixe. Deixar, se transforma-se em gancho e se degenera em outras mazelas, de sorte que é se precatar contra mulheres de viagem.” (SG, 9). Na tradução que o próprio Ubaldo faz para o inglês lê-se: “The great pox is like this, it’s always on the move. If you leave it alone it shrinks you up and turns itself into all kinds of other distempers, so that one should always guard against woman on the road.”<sup>3</sup>. A gota serena, a “great pox”, é a sífilis. Segundo o *Webster*, “pox” é uma doença que se caracteriza por pústulas na pele.<sup>4</sup> Parece ser um aviso ou um tipo de anúncio: muito do que vai se falar no romance é sobre a degeneração do corpo, sua fragilidade, seus suplícios. Veremos que não é apenas com relação às “mulheres de viagem” que se deve ter cuidado. As mazelas produzidas pela sexualidade parecem ser apenas metáforas das produzidas pelas relações sociais em geral, pela violência que as permeia.

---

<sup>1</sup> Moraes, 2002: 163.

<sup>2</sup> Moraes, 2002: 163.

<sup>3</sup> Ribeiro, João Ubaldo. *Sargeant Getúlio*. Trans. João Ubaldo Ribeiro. Boston: Houghton Mifflin Company, 1978, p. 1.

<sup>4</sup> A “smallpox” é a varíola.

*Se Sargento Getúlio* é um romance sobre as relações de poder, o corpo, enquanto *locus* supremo do exercício do poder, pois objeto da violência, não poderia se ausentar. Michel Foucault lembra que o corpo “está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalho, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais.”<sup>1</sup> A partir do século XVIII, os esquemas disciplinares que visam docilizar os corpos tornam-se cada vez mais importantes e necessárias para o poder. Foucault explica: “Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”.”<sup>2</sup> O poder que utiliza estes métodos é chamado *disciplinar*.

As disciplinas já existiam nos conventos, nos exércitos e nas oficinas. Entretanto, estas disciplinas, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, vão se tornando “fórmulas gerais de dominação”. Nasce uma arte de controle do corpo que visa “não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna mais obediente quanto é mais útil, e inversamente.”<sup>3</sup>. Nasce uma *política das coerções*, isto é, um conjunto de mecanismos que vai controlar o corpo nos seus mínimos detalhes. Diz o filósofo:

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. **A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de**

<sup>1</sup> Foucault, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 25.

<sup>2</sup> Foucault, 1987: 118.

<sup>3</sup> Foucault, 1987: 119.

**obediência).** Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada.<sup>1</sup>

Já vimos, no capítulo 2, que a *aretê* de Getúlio é a obediência. Esta virtude tem seu componente corporal: ao mesmo tempo, ele vai falar o tempo todo dos corpos em pedaços, vai participar dos suplícios aos corpos (do prisioneiro, do tenente decapitado) e também vai mostrar seu corpo disciplinado (que quase não dorme) e também supliciado (o pé esfolado, as dores abdominais). A anatomia política descrita no romance ainda não está no campo da disciplina asséptica: há sangue e barro para todo lado, corpos furados a bala ou a faca, decapitação, castração e esquartejamento. Trata-se, antes, do *poder soberano*, isto é, poder que deve ser visto e mostrado de forma violenta e clara. O melhor exemplo de manifestação deste tipo de poder são os suplícios em praça pública. O condenado deve não só ser punido mas também servir como objeto do exercício do poder do soberano.

Para Foucault, tanto o poder disciplinar, quanto o poder soberano, se exercem sobre o corpo. Aliás, “todo poder é físico, e há entre o corpo e o poder político uma ramificação direta”<sup>2</sup>. O poder de soberania, poder do soberano, visa exercer o controle sobre o outro de uma forma hierárquica claramente marcada. Os símbolos da força fulgurante do indivíduo que o detém aparecem, por exemplo, no cetro, no manto e na coroa.

O poder de soberania é “uma relação de poder que liga soberano e sujeito segundo um par de relações assimétricas: de um lado, a retenção (*prélèvement*), e de

<sup>1</sup> Foucault, 1987: 119, negrito nosso.

<sup>2</sup> Foucault, Michel. *Le pouvoir psychiatrique*. Cours au Collège de France (1973-1974). Paris: Gallimard / Seuil, 2003, p. 15.

outro a despesa”<sup>1</sup>. O soberano retém tudo: armas, objetos fabricados, força de trabalho, tempo, serviços... Por outro lado, ele distribui serviços de proteção, por exemplo. É claro que a balança sempre pende para o lado da retenção. A relação, evidentemente, é bem assimétrica.

O poder soberano ainda porta sempre uma marca de uma anterioridade fundadora. Por exemplo, o direito divino ou a conquista numa guerra, que legitima seu poder. Rituais como suplícios públicos vão ser uma marca desta anterioridade. Apesar desta “anterioridade fundadora” não restam dúvidas de que a *base da soberania é a violência, é a guerra*.

O sistema de relações na soberania não é *isotópico*, isto é, as relações de soberania são perpétuas relações de diferenciação. O senhor do feudo e o suserano; o servo e o senhor; o padre e o laico: todas estas relações não podem ser integradas no interior de um sistema único.

O mais importante para Foucault é fazer notar que a relação de soberania não se aplica a uma *singularidade* somática, mas às multiplicidades que estão de alguma forma aquém da individualidade corporal. O poder ainda não visa o indivíduo isolado. “A individualidade do soberano é implicada pela não-individualização dos elementos sobre os quais se aplica a relação de soberania.”<sup>2</sup>. O que Foucault está dizendo é o que o indivíduo ainda não aparece claramente nesta época do poder soberano. Há uma contraposição: o rei aparece enquanto indivíduo, mas somente quando contraposto à não-individualidade das massas. O sujeito só vai aparecer aqui nos rituais, muito pontualmente.

Foucault faz uma interessante comparação entre a *intervenção* nos poderes disciplinar e soberano:

---

<sup>1</sup> Foucault, 2003: 44.

<sup>2</sup> Foucault, 2003: 47.

O poder disciplinar, diferentemente do poder soberano que só intervém violentamente, de tempos em tempos, e sob a forma da guerra, da punição exemplar, da cerimônia, o poder disciplinar vai intervir sem cessar desde o primeiro instante, desde o primeiro gesto, desde o primeiro esboço. Você tem uma tendência inerente ao poder disciplinar em intervir na superfície mesma do que se passa, no momento onde a virtualidade está se tornando realidade; o poder disciplinar tende sempre intervir no preliminar, antes que o ato seja possível, e isto por um jogo de vigilância, de recompensas, de punições, de pressões, que são infrajudiciárias.<sup>1</sup>

Acreditamos ser possível pensar que a história de Getúlio situa-se na passagem do poder soberano ao poder disciplinar. As marcas do primeiro são evidentes: as punições exemplares (castração, decapitação, torturas), a diferenciação do soberano (a brilhantina, a linguagem, o acesso às mulheres). Já o poder disciplinar pode ser visto de forma mais atenuada, porém clara: a obediência de Getúlio não se deve apenas à violência exercida sobre ele ou à troca de favores, mas parece advir também “espontaneamente”: tome-se o exemplo de quando o sargento queima o jornal dos inimigos do Chefe sem que este tenha lhe ordenado tal tarefa.

A presença do poder soberano no romance fica evidente quando o cangaço é mencionado. Já vimos, no capítulo 5, como é importante a presença do cangaço na história de Getúlio na medida em que ofereceu a ele fontes imaginárias de identificação ligadas à dominação masculina de tal forma que ele se transformasse em Dragão Manjaléu. Agora, por outro ângulo, estamos vendo que as cabeças cortadas e o cangaço podem ser interpretados como a permanência do poder soberano. Mais uma vez, temos a impressão de que o romance de Ubaldo versa sobre a *transição*, sobre o híbrido. É a estória de um sargento, isto é, um policial militar, portanto, representante do poder disciplinar, mas este sargento age como alguém que vive sob o poder soberano.

---

<sup>1</sup> Foucault, 2003: 53.

Assim como os suplícios do poder soberano não passaram despercebidos por Ubaldo, também serão objeto do vivo interesse de Bataille. Mais uma vez, encontramos esta “coincidência” entre os dois autores. Na verdade, não é bem uma coincidência, mas sim resultado do interesse de ambos de encontrar cenas que possam mostrar o que desejam dizer. Os suplícios do poder soberano mostram sobejamente o corpo *informe*, a dissolução da “figura humana” e, ao mesmo tempo, mostra a idealização da figura do soberano, põe em prática a lógica da hierarquia e da semelhança com o divino. Tais torturas são *imagens* que mostram claramente a *ideologia* que defendem. Projeto estético e ideológico juntos, na prática política.

Bataille comenta brevemente o “suplício dos cem pedaços”, cuja imagem impressiona:



O supliciado é Fou-Tchou-Li que foi condenado a ser contado em cem pedaços devido ao assassinato do Príncipe Ao-Han-Ouan.<sup>1</sup> Bataille diz que o condenado recebia

<sup>1</sup> Cf. L  thier, Roland. Bataille avec Lacan. *La part de l'oeil*, n. 10, 1994, pp. 67-80, p. 79.

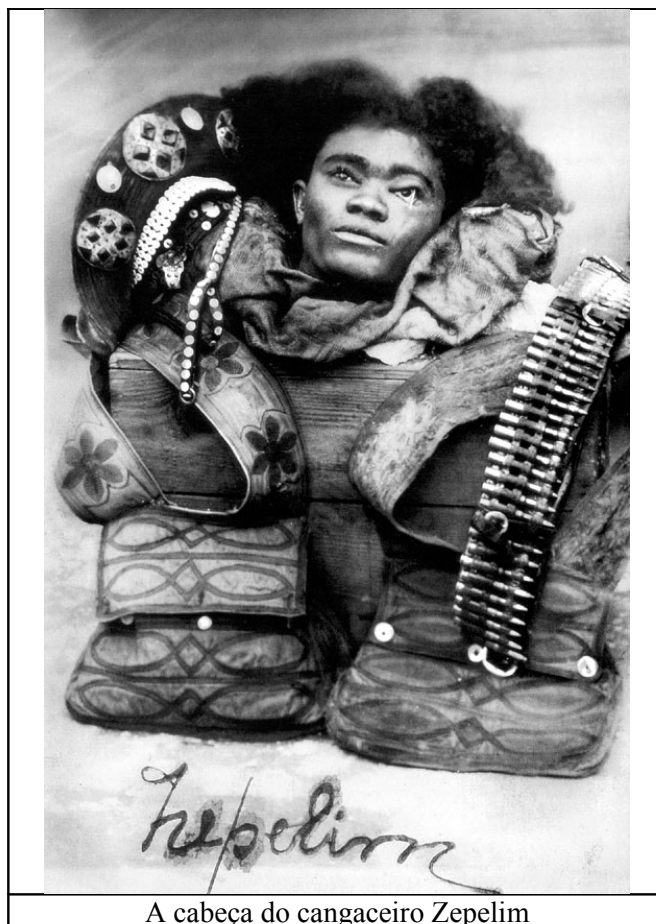


ópio para que seu suplício pudesse continuar por mais tempo. O autor lembra que esta imagem da dor ilustra o laço fundamental entre “o êxtase religioso e o erotismo – em particular do sadismo”<sup>1</sup>. De fato, o olhar do condenado parece elevar-se aos céus. A cena pode ser vista como o contato entre estes opostos: o êxtase e a morte. Se nossa cultura trata de mantê-los separados, cabe ao crítico mostrar como estão unidos em certas práticas sociais. O êxtase não precisa ser apenas religioso, pode ser também político ou estético. No caso examinado, é na prática política da tortura que estes opostos irão se encontrar de maneira intensa. *Sargento Getúlio*, como já mostramos nos capítulos anteriores, também mostra várias formas deste encontro: a castração, a decapitação, a tortura, o estupro. Tudo isto temperado pela alegria sádica de Getúlio.

Não se pode esquecer que a história do cangaço mostra claramente esta aproximação entre êxtase e morte. As fortes imagens das cabeças cortadas dos cangaceiros não deixam dúvidas. Vejamos a primeira, de Zepelim:

---

<sup>1</sup> Bataille, Georges. *Les larmes de Eros*. Paris: 10/18, 2004 [1957], p. 121.



A cabeça do cangaceiro Zepelim

Tal como o supliciado chinês, Zepelim “olha” para cima. Os olhos abertos do cangaceiro tornam sua imagem ainda mais impactante. Palitos foram colocados para que suas pálpebras não se fechassem. É como se o carrasco desejasse que ele visse sua própria agonia e humilhação. É ainda uma forma de manter o morto vivo. Se o morto estiver vivo, talvez seja mais fácil para os vivos compreenderem a mensagem de que podem “viver” tal como a cabeça deste cadáver. Manter os mortos vivos, sabemos, tem algo de religioso. Talvez, seja o “êxtase” sobre o qual nos fala Bataille. Todavia, é na próxima imagem das cabeças de Lampião e seu grupo que o caráter religioso – quiçá extático – do ritual político fica claro:



A foto acima mostra as cabeças de Lampião e seu bando. Quando foram mortos, em 28 de julho de 1938, seus corpos foram decapitados e suas cabeças passaram por várias cidades do Nordeste. Foram exibidas como troféus macabros. A fotografia acima parece um altar. As armas e adereços dos cangaceiros ratificam o que significa a exibição do rosto do decapitado: o triunfo do poder soberano sobre os seus traidores. Lampião, ao ser colocado no primeiro degrau, sofre a última humilhação: o rei do cangaço aos pés de seus sequazes, ao rés-do-chão. Getúlio conhece a história:

Ruindade era ali, matava sem idéias. Resultado, cabeça cortada na Bahia, de exposição como chifre de boi brabo. Antes porém brincou de manja com a milícia de todos Estados e deixou a marca no mundo desde o tempo de Dão Pedro. Dizem, nunca vi. Bicho ruim não morre fácil. (SG, 13-4).

Observe-se a antiguidade atribuída a Lampião: “desde o tempo de Dão Pedro”. Talvez não seja por acaso a menção ao poder soberano aqui. A história do cangaço traz exatamente esta mistura das práticas militares modernas e republicanas com as práticas antigas do Império. Trata-se de expor a cabeça que “matava sem idéias”: ruindade pura. Élise Jasmin comenta e explica o que tal ritual deseja:

Uma das fotografias mais célebres que ilustram a tragédia final é, incontestavelmente, aquela que retrata essa composição macabra: caricaturas de relíquias glorificando o poder constituído – encenação que vem confortar o Estado Novo instituído havia pouco tempo por Getúlio Vargas, **sacralização do poder por intermédio da mutilação do inimigo**. Nas fotografias de cabeças cortadas ou de corpos decapitados, o corpo foi plástica e efetivamente tratado com violência. A imagem aqui é destituída de seu poder de sacralização do sujeito, e não passa de um objeto difamador, que sugere exclusão, uma despossessão *post-mortem*. A fotografia torna-se um instrumento de demonstração que obedece a rituais de exposição de corpos mutilados (...) Sem dúvida, essa iconografia mórbida foi desejada das autoridades, como uma afronta, um gesto de guerra, ou uma demonstração do poder. De certa forma, seria o contraponto ao discurso da invulnerabilidade dos cangaceiros, a negação do mito de Lampião.<sup>1</sup>

É de extrema importância para a análise que se segue guardar estas duas características da foto das cabeças de Lampião e seu bando: há uma mistura entre algo religioso e algo do poder organizado do Estado. O caráter religioso da foto é o que deve ser ressaltado. Sacralizar o poder através da mutilação do inimigo. Numa região na qual o misticismo e o governo estão tão misturados isto não é surpreendente. É como se o governo dissesse: “se vocês acham que Lampião é um tipo de Antônio Conselheiro, vejam onde ele está, no lugar mais baixo do altar, ele é o menos sacro dos homens, o mais humilhado”.

---

<sup>1</sup> Jasmin, Élise. *Cangaceiros*. Trad. B&C Revisão de Textos. São Paulo: Terceiro Nome, 2006, p. 32, negrito nosso.

As fotografias dos corpos despedaçados e dos corpos enforcados “exalta a morbidez e a inevitabilidade da violência nela contida”<sup>1</sup>. Isto certamente se deve ao fato de a legitimidade ser “aferida a qualquer princípio de inevitabilidade, seja qual for o sofrimento”<sup>2</sup>. Nas fotografias traumáticas dos cangaceiros mortos este princípio é claramente representado pelas concepções de ordem e segurança que, explicitamente, o legitimam.<sup>3</sup> É com relação à noção de inevitabilidade que Koury diz:

Noção que conota um universo regido, em parte ao menos, por forças não suscetíveis à vontade e à ação dos indivíduos, impedindo ou sufocando a indignação moral. Movimento de auto-ilusão erigidos reforçando a perigosa capacidade humana de acostumar-se às coisas, ou de sufocar os impulsos à violência que das fotos emanam, endurecendo o olhar para enfrentar a tragédia da existência.<sup>4</sup>

Se as fotos produzem este efeito de “endurecimento do olhar”, imagine-se o efeito produzido pelas cabeças reais, expostas em espaços públicos. Produzem também e talvez de forma ainda mais incisiva a sensação de que o poder é inviolável e inevitável, com a conseqüência fundamental de sufocar a ação e a vontade dos indivíduos, especialmente aquelas ligadas às possíveis transgressões.

Passemos agora ao exame da cena da decapitação do tenente executada por Getúlio que acreditamos estar intimamente relacionada ao exercício do poder soberano.

---

<sup>1</sup> Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. Fotografia e interdito. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 19, n. 54, fev/2004, p. 139.

<sup>2</sup> *Ibid.*, *ibidem*.

<sup>3</sup> O interessante artigo de Koury (2004) versa sobre as imagens da morte nos jornais populares. A temática é diferente, mas parece-nos que o objetivo da produção destas imagens é bem próximo àquele que fomentaram as fotos dos cangaceiros mortos. A diferença fundamental é que na mídia a imagem da morte não vem com a chancela do estado, mas aparece como fruto inevitável da violência civil.

<sup>4</sup> Koury, 2004: 140.

### 7.3. A decapitação

O tema da cabeça arrancada aparece em *Sargento Getúlio* ao menos de três formas: como referência ao poder, como ameaça e como prática efetiva. A relação de Getúlio com seu prisioneiro é marcada a todo instante pela ameaça: “(...) se em vez de lhe trazer eu lhe passasse o aço e lhe carregasse a cabeça dentro dum bocapio o que ia ter era muita sastifação em todo Estado de Sergipe, seu bosta, digo mesmo, bosta, bosta, seu cabeça de bosta (...).” (SG, 27). A ameaça se repete mais adiante e faz menção a Lampião:

Garanto que, na hora de apertar o gatilho para matar uma família toda, nem pensou. Valente que fazia gosto, todo desfricotado, todo muito de macho, todinho um cabra de Lampião, ah cafetino desterrado, pistoleiro de meia pataca. Agora me diga. Se mijar nas calças, corto o vergalho fora e pico cimento em cima, estou avisando. Sua sorte é que vão querer julgamento, tem jornalista a seu favor, está um sistema. Por mim era trancha, cabeça no bocapio, entrega embrulhadinha, com papelotes. Agora, pegando menos de trinta, vai você, promotor, juiz, adevogado, não tem esse. E pegando mais de trinta, quando sair morre também. Sua vida faz uma volta, entra e sai no mesmo fim. (SG, 28)

Agora, é o prisioneiro que está do lado dos cangaceiros. Mas, Getúlio adverte: é inútil o poder burocrático (advogado, juiz, promotor); o prisioneiro já tem seu destino selado: será assassinado. A mídia (o jornal) cumpre seu papel de censura que evita a decapitação do prisioneiro. Não evitará, entretanto, a degola do tenente que veio prender Getúlio na fazenda de seu Nestor.

A cena é narrada no capítulo IV, quando Getúlio já está na igreja do Padre de Aço da Cara Vermelha. Observemos aqui a *distância estética* necessária para a narrativa do horror. A narrativa é bem estendida (cf. SG, 70-6), o que aumenta o suspense da

cena. Suspense que produzirá um choque que, por sua vez, perturbará a tranqüilidade contemplativa do leitor.

Getúlio começa a descrição dizendo que não sabe como escaparam de Boa Esperança “no meio daquele fogo, parecia um são-joão” (SG, 70). A força do governo vinha buscar o prisioneiro. Ao longe, Getúlio reconhece um dos policiais: “chama-se Amâncio e é por demais perverso, todo mundo sabe, e é udenista” (SG, 71). O nome do tenente, que lembra *manso*, talvez seja um elemento importante no simbolismo da cena. Inimigo político (“udenista”) e perigoso (“por demais perverso”), Amâncio é aquele que *deve ser* decapitado, devidamente disciplinado.

O suspense da cena se mantém mesmo tendo o seu ápice já de início revelado: “Nunca pensei que ia degolar o tenente, pelo menos nunca pensei assim no claro, quer dizer, nunca disse: Getúlio, vamos cortar a moléstia da cabeça do tenente.” (SG, 71). A ação final ocorre, portanto, a partir do *impensado*, do “transe”, fora do “pensamento no claro”. O caráter irracional da violência mantém a curiosidade do leitor para saber como se deu efetivamente o episódio.

O tenente diz que está ali para levar “o homem, o sargento e o chofer” (SG, 72). Nestor e Getúlio questionam a ordem. Nestor diz que só entra na fazenda dele quem ele convida. A conversa esquenta:

- Pois eu acho que isso vai ser uma festa de urubu – disse Nestor.
- Possa ser – disse o tenente. – Mas o senhor alembre que o caqui é mais duro para o bico do urubu.
- Roupa possa ser – disse Nestor – mas o couro é mais.
- Possa ser – disse o tenente. – Mas na companhia de um sargento corno e desertor, com um pirobo por chofer, não acredito muito, não. (SG, 73)

“Corno”: esta palavra parece disparar o ódio cego de Getúlio. Getúlio já havia matado sua mulher grávida também pela desconfiança de ter sido traído. Por ela, vai

decapitar seu ofensor. Novamente, sua ação é justificada pela moralidade do Nordeste, onde a traição é punida com morte.

Começam os tiros, começa a luta. Getúlio joga terra nos olhos “do infeliz”. Cego o inimigo, cego também Getúlio, pois ele mesmo lembra: “No aceso, nem vejo” (SG, 71).<sup>1</sup> O tenente pega um punhal “do tamanho de um jegue” e faz movimentos para impedir a aproximação do sargento. Getúlio, então, pega uma pedra e a joga “na cara dele com toda a força”. Ele amunheca e o sangue “esguincha”. Quando o tenente cai no chão, Getúlio pega a pedra e joga mais uma vez sobre sua cabeça: “só escutei o barulhinho da cara dele entrando, tchunque, como quem parte uma melencia” (SG, 75). A onomatopéia parece dotar de mais realidade o relato macabro, mas a comparação com a melencia parece querer retirar da cena seu caráter mortífero, reifica-se o humano. Como diz Adorno: contemplar a experiência que não pode ser narrada leva a um sarcasmo sanguinário.<sup>2</sup> Sarcasmo reiterado nos versinhos que entoia Getúlio ao arrastar o corpo do inimigo para dentro da porteira:

pois ô de casa  
 abre essa porta  
 tem uma visita  
 de cara torta (SG, 76)

A “visita” só é permitida “de cara torta”. Devidamente docilizado, o corpo pode ultrapassar as fronteiras. Finalmente, a cena chega ao seu ponto mais agudo; também aqui o sarcasmo aparece:

e fui assim cantando baixo e com ele arrastando pelo cabelo e cheguei na porteira e com o mesmo punhal que ele estava riscando o ar, com aquele mesmo punhal que ele estava ciscando, passei no pescoço, de frente para trás, sendo mais fácil do que eu tinha por mim antes de

<sup>1</sup> O motivo da *visão* é bem importante no romance. Já falamos sobre a metáfora do “passo preto” cego que Getúlio dá ao chefe. Na cena da degola, como estamos vendo, a cegueira real da vítima e metafórica do algoz aparece novamente. Stella Costa de Mattos articula de forma interessante este motivo com a história de Édipo (cf. Mattos, 1985: 105-8).

<sup>2</sup> Adorno, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2003.



experimentar, com aquele mesmo punhal que ele estava na cintura e depois na esgrima e me chamando de corno, cortei o pescoço, foi bastante mesmo mais fácil do que eu pensei antes e por dentro tinha mais coisa também do que eu pensei, uma porção de nervos, só o osso de trás que demorou um pouco, mas achei um buraco no meio de dois, escritinho uma rabada de boi, e aí foi fácil, atravessando ligeiro o tutano e encerrando, a cavalaria de Deus pela justiça, corno é a mãe, teve sangue como quatro torneiras, numa distância mais do que se pode acreditar, logo se esgotando-se e diminuindo e pronto final. Donde que o homem esguincha sangue mais longe do que pode cuspir. (SG, 76)

O insulto “corno”, mais uma vez, serve como justificativa moral: “corno é a mãe”. A degola foi mais fácil que o pensado. O interior do corpo o surpreende: “uma porção de nervos”. Novamente, uma comparação que reifica a vítima: “escritinho uma rabada de boi”. Se antes, a cabeça é comparada a uma melancia, agora a coluna vertebral é vista como uma rabada de boi. Nos dois casos o que é negado é o caráter *humano* do corpo do inimigo. O chiste final é de um cinismo radical. Tal como o Governo que abria os olhos dos decapitados, Getúlio dota de voluntariedade o esguicho de sangue ao compará-lo com o ato de cuspir.

No próximo parágrafo, temos a impressão que o assunto já é outro. Trata-se de um sonho, sobre o qual falaremos mais adiante. Mas no meio do relato onírico, irrompe novamente a imagem da cabeça. Mais uma vez, um choque se produz. Do universo onírico somos jogados novamente para dentro da realidade brutal, sem prévio aviso:

Impossível cortar a cabeça de uma jia sem cortar o resto do corpo todo, por falta de pescoço, mas o tenente, assim que decepei, pude amarrar a cabeça num pedaço de corda e rodar por cima da cabeça e marchar lá em baixo, nem sei como nem morri, porque não pararam, mas eu fiquei olhando um tempo para lá para os cabras e falando olhe a cabeça dele, olhe a cabeça dele, quem permanecer vai acabar assim também e dei um safanão na corda e joguei lá no meio da força, que parou um pouco na hora, também estava uma bicha feia, uma bicha troncha, visto que não fechou direito as vistas e a cor era a mais feia e ainda tinha terra até dentro dos ouvidos e mais eu tinha quebrado as

partes da frente antes, de maneiras que era um desconchavo e deve ter sustado a força da força. (SG, 77)

Parece-nos inevitável a comparação desta cena com o mito da cabeça da Medusa. Tal como Perseu, Getúlio usa a cabeça monstruosa para afugentar seus inimigos. A “força” também é petrificada pelo horror causado pela “bicha troncha”, pelos olhos abertos da cabeça decepada. A “força da força” se esvai diante do corpo despedaçado. No brevíssimo texto dedicado ao tema, Freud lembra que decapitar é como castrar.<sup>1</sup> A castração é um suplício muitas vezes ameaçado ao longo do romance. Mas, neste caso, a degola parece apontar para um fenômeno ainda mais arcaico que a castração. Trata-se de uma metonímia para o despedaçamento de *todo* o corpo, para o que Jacques Lacan chama “imagem despedaçada do corpo”, isto é, o eu antes de, a partir de uma *identificação*, se constituir numa totalidade “ortopédica”<sup>2</sup>. A fragmentação corporal será mencionada várias vezes por Getúlio: seja metonimicamente no seu bicho de pé, seja literalmente quando ameaça partir em pedaços o prisioneiro.

A cena da decapitação é retomada mais adiante, num diálogo com o Padre de Aço, que dá sua curiosa opinião sobre o evento:

Inda mais, diz o padre, que temos aqui trocidades, dentes arrancados, violências, e os tempos estão mudando e vosmecê cortou a cabeça dum tenente e não sei como é que isso vai ser, inda se fosse um cabo, qualquer coisa assim, mas como é que se vai cortar a cabeça dum superior mesmo no aceso, acho que é maluquice. Que desse umas porradas, ainda vá, ou arrancasse um olho na disputa, uma coisa dessas, quase que sem querer, acontece. Agora, a cabeça não; a cabeça se vai lá, se olha o pescoço e se resolve cortar, é uma coisa quase parada, não pode ser. Mas nesse mesmo minuto se senta na marquesa e olha para o lado do coisa e fica olhando mais e mais e aí se acalma.  
 – É isso mesmo. Tem muitas cabeças nesse mundo de meu Deus.  
 – O tenente me chamou de corno, seu padre. E era ele ou eu.





<sup>1</sup> Freud, Sigmund. A cabeça da Medusa. (1940 [1922]). In. \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVIII, pp. 329-330.

<sup>2</sup> Lacan, Jacques. O estádio do espelho. In. \_\_\_\_\_. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, pp. 96-103.

– É isso mesmo – diz o padre. – Devia de ter cortado mesmo.  
E se benzeu e disse que não precisava dizer aquilo. (SG, 82–3)

O padre, que seria uma autoridade moral heterogênea à moralidade do sertão, não só concorda com a justificativa moral de Getúlio, como também pondera sobre quanto à patente do supliciado: se fosse um cabo, o crime seria menor e, talvez, mais aceitável. Uma moral que distinga a violência da justiça parece não ser possível. Voltamos a Bataille: a derrisão do humano é também uma derrisão do divino. Assim como já aparecera antes o “deus das galinhas”, aparece agora um representante de deus que concorda com a decapitação dos que ofendem a moral masculina. Lembremos ainda do caráter religioso que desejamos destacar na foto das cabeças dos cangaceiros. Percebam que há uma série de elementos fazendo tocar o poder e a religião. E isto com o objetivo de criticar toda a ideologia que faz da “figura humana” uma “figura divina”. Ubaldo e Bataille, por diferentes vias, mostram como a tão proclamada “semelhança divina” é, na verdade, fonte da morte e do horror.

Bataille também se vale da imagem da cabeça para fazer a crítica à imagem ideal dos homens. É interessante comparar suas observações com a análise que estamos fazendo da decapitação no romance. Começemos por algumas imagens:

	
<p>F. X. Messerschmidt. <i>L'homme pleurant</i>. Article "Franz Xavir Messerschmidt", <i>Documents</i>, 1930, n. 8, p. 470.</p>	<p>W. B. Seabrook, <i>Masque de cuir et collier</i>. Article "Le caput mortuum ou la femme de l'alchimiste", <i>Documents</i>, 1930, n. 8, p. 464.</p>
	
<p><i>Les yeux et les cheveux d'une poupée</i>. Article "Joujou". <i>Documents</i>, 1930, n. 6, p. 368.</p>	<p><i>Tête de poupée brésilienne</i>. Article "Joujou", <i>Documents</i>, 1930, n. 6, p. 369.</p>

As quatro imagens mostram as faces humanas deformadas de diversas maneiras. Nas duas primeiras, a deformação se dá pela careta e pela máscara. Nas duas de baixo, a modificação é mais intensa: duas bonecas, uma apenas composta de cabelos, dois olhos e uma bola que faz vez de nariz; a outra boneca, sem olhos, com o nariz e orelhas massificados. As quatro imagens são formas de criticar a forma perfeita da "figura humana" (imagem e semelhança de deus).

Ubaldo e Bataille se aproximam novamente ao mostrarem formas possíveis da face humana que visam negar dialeticamente a face ideal. Negar *dialeticamente*, insistimos, pois, o objetivo não é apenas criticar o ideal, mas também mostrar como ele está próximo de tudo o que julga oposto. Nas quatro imagens acima temos as “figuras humanas” reduzidas a coisas, uma *massificação* rumo ao inorgânico. Até mesmo a matéria da qual é feita a face, a carne, é negada. Não é assim também no romance? A cabeça desfigurada do tenente não foi comparada a uma melancia? O próprio Getúlio não foi construído de tal forma a parecer *telúrico*?

Eu não tenho nada, tenho as minhas armas e a minha cara de cinza e tenho essa terra toda. Isso eu tenho, essa terra toda eu tenho, porque quem me pariu foi a terra, abrindo um buraco no chão e eu saindo no meio de umas fumaças quentes e como eu outros ela sempre vai parir, porque essa terra é a maior parideira do mundo todo. (SG, 153)

Filho da terra, feito de terra, Getúlio é uma imagem contraposta à imagem humana ideal, limpa, “política”, de brilhantina. No lugar do brilho, a sujeira. O que a leitura do romance revela é que estas cabeças não são *tão* diferentes como parecem ser à primeira vista. A cabeça com brilhantina só existe porque uma outra cabeça está suja de lama. A cabeça de lama também pode dar ordens em outras cabeças com brilhantina (o prisioneiro). Ubaldo faz tocar o alto e o baixo, a obediência e a violência.

Enfim, podemos concluir esta seção lembrando que a cabeça cortada é a vida nua, “a imagem de um homem sem cabeça expressa, por excelência, a idéia do ser privado ou desprovido de alguma capacidade ou órgão indispensáveis na qualificação do humano”<sup>1</sup>. A cabeça exposta expressa a vida totalmente dominada, a identidade do sujeito, sua face, impotente diante do que lhe sucede. “Imagem de sua própria ausência, o acéfalo resta como um paradoxo: pois, se retira da figura humana seu privilégio

---

<sup>1</sup> Moraes, 2002: 184–5.

ontológico, ele insiste em preservar as prerrogativas de vida que cada corpo, na sua particularidade concreta e material, encerra.”<sup>1</sup> É este paradoxo que Getúlio joga aos seus inimigos quando joga a cabeça do tenente entre eles.

#### 7.4. A cabeça de jia

Vimos mais acima que o relato sobre a decapitação é interrompido pela lembrança de um sonho. O trecho é o seguinte:

Sonhos melhores eu já tive, porque hoje é sonho com uma perfeição de jias. Cada jia grande, com umas bocas maiores, que fica perfiladas na minha frente. Impossível cortar a cabeça de uma jia sem cortar o resto do corpo todo, por falta de pescoço (...) sonho com uma ruma de jias, ou nem sonho, sei lá, Amaro dorme e o trem vela, garanto. Bom, tem essas jias. Uma jia se chama Natércio e prefere dar risada a outra coisa. Uma risada de jia, com os braços cruzados. E fica ali, pensando em mosca e vagalume e besouro. A outra jia, que se chama-se Roque Pedrosa, é mais séria e só dá uma risada de vez em quando, quando vê necessidade. Quando acha que aparece a necessidade de dar risada, ela pára e fica pensando, pensando e depois pergunta: nesse caso, o compadre acha que tem necessidade de dar risada? Se o compadre achar, ela pergunta: vosmecê garante? Se ele garantir, ela então dá risada, mas com muita educação, a mão em cima da boca e sem barulho demais. Tem outra jia, por nome Esteves Jaques, que é uma jia doutora e fica com muita pose e dando conselho às outras e fazendo propaganda, mas não vale nada, porque só gosta mesmo de dinheiro e tomar conhaques e fazer cara de santa e pimenta no cu dos outros é refresco. É um carreirão de jias que só vendo, com Roque Pedrosa na frente, que nem um comandante. Podia-se dar uma ordem unida nessas jias, mas só que Esteves Jaques faz muita confusão, falando mal dos amigos com a mulher e dizendo que ele sim é que é bom e sem defeito e contando tudo que os amigos contam à mulher e nisso fazendo cada pelossinal da pega, até que fica tudo num bateboca danado, fica tudo como um batuque, porque é cada talagada de cada boca de jia. Tudo sem dente, mas com um eco dentro. (SG, 77-8).

Um dos recursos utilizados por Bataille para a crítica ao antropomorfismo é aproximar a imagem do ser humano à dos outros animais. Ubaldo parece usar o mesmo

---

<sup>1</sup> Moraes, 2002: 203.

método neste sonho de Getúlio. Os anfíbios não só são caracterizados como humanos, como são ridicularizados nesta condição.

O sonho ou devaneio (“ou nem sonho, sei lá”) nos apresenta três jias: Natércio, Roque Pedrosa e Esteves Jaques. Natércio ri e fica pensando em comida. Roque só ri se o “compadre” achar que se pode rir. Já Esteves é uma jia “doutora”, mas charlatã: dá muitos conselhos, mas só gosta de dinheiro. Esteves Jaques atrapalha as ordens que Roque Pedrosa quer dar nas outras jias. Nossa interpretação é simples: Natércio representa o povo que ri e só pensa em comida. Roque Pedrosa é o governo: um governo duro como pedra. Já Esteves Jaques é a caricatura do intelectual (francês?) que é doutor e faz confusão com as ordens de Roque fazendo fofoca entre as jias. Trata-se, portanto, de um sonho político e satírico. Esta interpretação, porém, entra em contradição com a comparação da jia Natércio e um udenista, “amigo do chefe, não sei como” e que gosta de dar risada. A longa cena do banquete (cf. SG, 78-82) que se segue coloca este chefe político do lado dos ricos e não do povo. Talvez, estas duas características – dar risada e só pensar em comer – sejam pontos em comum entre o povo e o rico colocados em contato pela jia Natércio.

A “boca” grande e sem dentes das jias é o centro do sonho: órgão da fala excessiva e desorganizada; simulacro de riso permanente<sup>1</sup>. A boca também é um elemento importante no romance, haja vista a boca como lugar privilegiado da tortura: os dentes arrancados do preso político e algumas imagens de tortura como esta: “Fico assuntando umas coisas para fazer nele: botar um mamãe-evém-aí na boca dele, com cadeado, abrir, jogar uma brasa e fechar e olhar fumegar.”<sup>2</sup> (SG, 91). Temos ainda a boca de Amaro, também sem dentes, descrita assim:

<sup>1</sup> Lembremos, de passagem, que a mesma imagem do simulacro de riso será título de um outro romance de Ubaldo, *O Sorriso do Lagarto*.

<sup>2</sup> “Mamãe-evém-aí” é o nome popular para zíper.

Disse assim e até tive vontade de dar risada, porque Amaro usa um dente sim, um dente não, vai acabar perdendo tudo. A boca é engraçada, como dentes cavados numa casca de melancia. Que vai se fazer. Não resta nada para fazer, não ser mesmo um cavaco assim com os dentes de melancia (...). (SG, 51).

O que pode significar este tipo de representação da boca presente no romance de maneira geral e no sonho de Getúlio? As observações de Bataille sobre o tema parecem nos dar o sentido deste recurso estético. O autor também elege a boca como lugar a ser colocado em evidência na sua crítica à imagem ideal da “figura humana”. No texto “*Bouche*”, da *Documents*, Bataille lembra que “a boca é o começo, ou, se quisermos, a proa dos animais (...) mas o homem não tem uma arquitetura simples como as feras, e não é mesmo possível dizer onde ele começa.”<sup>1</sup>. Apenas em algumas ocasiões reencontramos a boca “bestial” nos humanos: os dentes cerrados nos momentos de cólera, o sofrimento atroz que faz da boca “o órgão de gritos dilacerantes”. O autor ainda lembra que o indivíduo transtornado revira a cabeça de tal forma que sua boca prolonga, tanto quanto possível, a coluna vertebral, isto é, “a posição que ela ocupa normalmente na constituição animal”<sup>2</sup>.

Em outras palavras, Bataille coloca em contato duas imagens aparentemente separadas da boca humana. De um lado, a boca civilizada, do sorriso e do canto, por exemplo. Do outro, a boca animalesca, do grito e do escarro. Procedimento estético semelhante se encontra no sonho de Getúlio e em cenas e personagens importantes do romance. A falta de dentes nas bocas da jia, de Amaro e do preso parece apontar justamente para esta “outra” boca que denigre sua imagem ideal, “divina”. A partir desta articulação com Bataille, podemos interpretar o sonho de Getúlio como uma narrativa que deseja mostrar algo desta “outra” boca.

---

<sup>1</sup> Bataille, Georges. *Bouche*. In. Bataille, 1970: 237.

<sup>2</sup> Bataille, *ibid.*



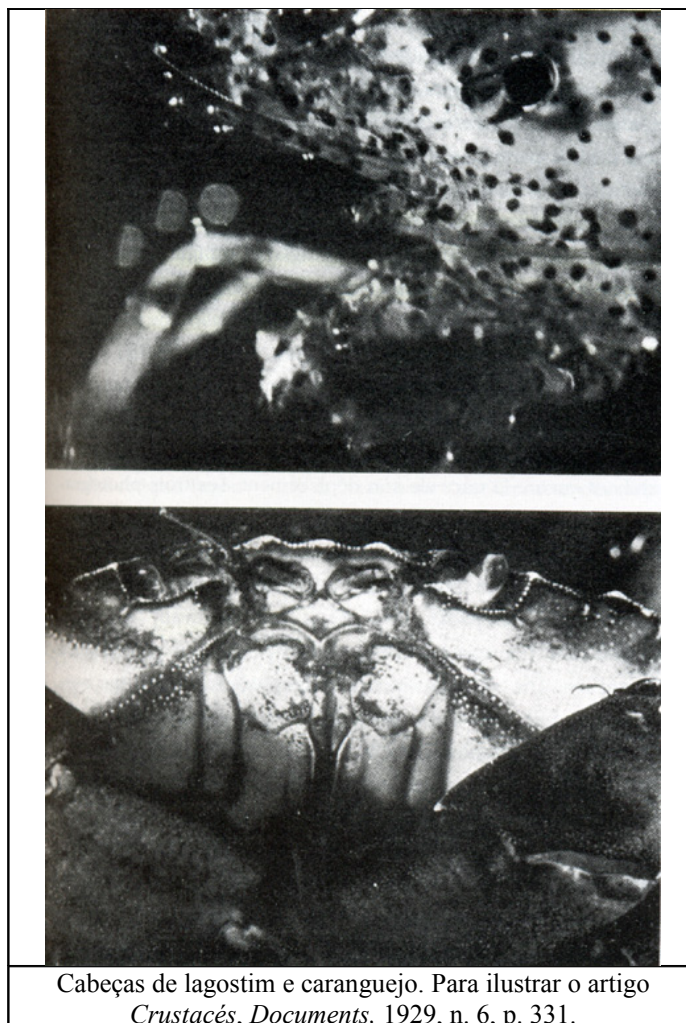
Mas, há outros elementos que podem contribuir para entendermos este sonho. Na interpretação dos sonhos, nos ensina Freud, é sempre interessante buscar os “restos diurnos” a partir dos quais o sonho é construído. Eles nos oferecem material suplementar que aumenta o sentido do sonho. No nosso caso, o material a partir do qual o sonho é construído parece ser uma cena vivida com Amaro, na qual Getúlio e o colega observam as jias:

Umás horas aparece umas jias no chão e a gente espiemos as jias como se a gente nunca tivesse enxergado uma jia nesse mundo de meu Deus e se aproveita para conversar de jias, sem muita direção. Assim: Amaro diz: já viu como uma jia é branca, repare que bicho branco. Aí eu levanto a cabeça da tarimba, tapo o olho por causa do clarume do fifô nas vistas e espio a jia. Demoro um tanto assuntando a jia, que fica lá desprecatada, esperando algum vagalume, sem dúvidas. Aí eu digo a Amaro: tem razão, é um bicho branco danado, de cabeça assim ninguém dizia que era branco desse jeito. Aí ele sacode a cabeça e diz: é um bichinho tão branco que parece pintado, hem? Aí eu levanto outra vez, espio a jia e digo: parece até pintado, de tão branco essa jia, hem Amaro? De fato, Amaro diz, branco assim só pintado. Aí ele olha mais a jia e eu olho também, de cada vez um dizendo uma coisa um cadinho diferente. É branca. Na luz se vê as tripas. O vagalume acende dentro da barriga, quando ela engole. Depois, vai logo faltando iluminação nele e ele vai apagando, até apagar. Amaro diz que jia é parente de sapo. Todo mundo sabe disso, Amaro. (...) E fiquemos nisso um tempão, até que eu quero treinar uns tiros na jia e Amaro diz que vai fazer buracos demasiado no chão e vai causar um esporro descabido. Por essa razão, fincamos o olho na jia e ela quieta ali calada jiando e não damos tiros nela e acabamos tendo de dormir naquela soaeira besta. Amaro achou um livro marrom e ficou tencionando ler. Tinha uma frase: o discurso sem verbo. Mas não gostou do discurso e logo rodou a rosca do fifô com o dedão e foi dormir. Deve sonhar com uma jia dentro do hudso. (SG, 52-3).

A jia aparece, então, como objeto de curiosidade e possível alvo de violência. Amaro e Getúlio observam o interior das jias. Amaro dissuade Getúlio a atirar nas jias. Curioso sonho compartilhado, Amaro supostamente também sonha com as jias. E o que significa este enigmático livro marrom, do “discurso sem verbo”? Não seria referência a Esteves Jaques, o intelectual charlatão, que vai aparecer no sonho de Getúlio?

Voltemos ao aspecto destacado por Getúlio: a jia é um animal branco, porém transparente. “Na luz se vê as tripas”: não precisa ser aberto para que seu interior seja visto, basta a luz. A partir deste elemento, pode-se propor que o sonho do sargento é uma realização do desejo e o sonho de Getúlio é a realização do desejo de ser como uma jia. Tal desejo não é estranho neste universo de cabeças arrancadas e tripas para fora do corpo. O melhor é ter um corpo sem cabeça e um corpo transparente. Entenderemos este desejo apenas se contraposto ao que vimos no restante do romance: os corpos se abrindo, as cabeças sendo separadas dos corpos. É a partir deste contexto que tal estranho desejo nasce. A lógica do sonho é satírica e infantil, como se pode notar, é como se dissesse: se humanos formassem uma comunidade de jias talvez preservassem seus corpos.

Há uma série de animais que, tal como a jia, não tem pescoço ou, para usar a lógica de Getúlio, se tiverem a cabeça arrancada tem também o corpo arrancado. Dois destes pequenos seres aparecem na revista *Documents*: o lagostim e o caranguejo.



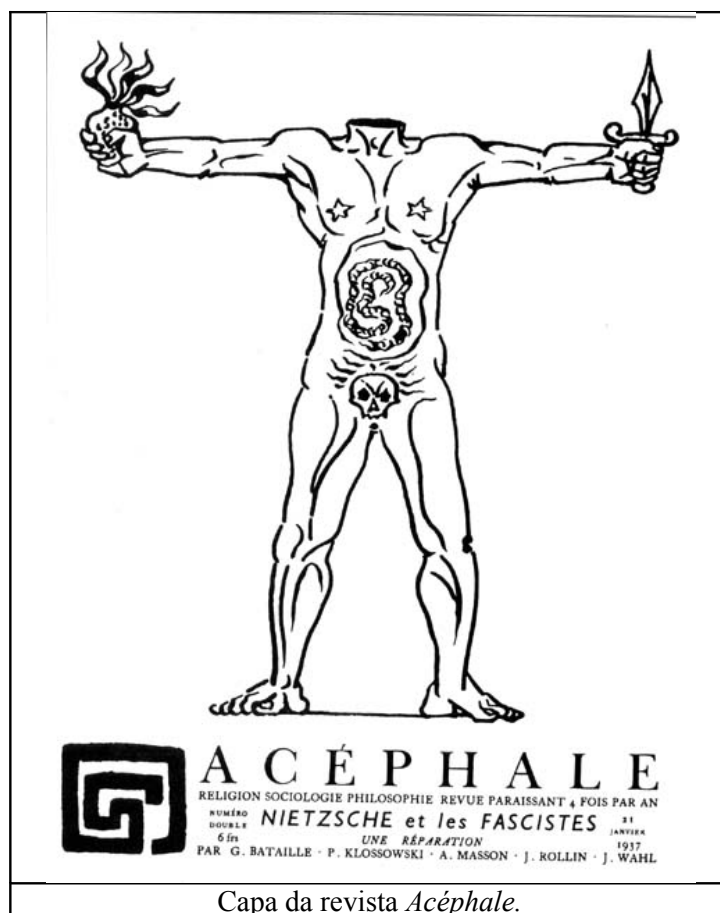
Tal como a jia, os crustáceos são, por assim dizer, *quasi-acéfalos*. A indistinção entre a cabeça e o corpo faz destes animais talvez símbolos sintomáticos do corpo decapitado. Eles são *como um corpo sem cabeça*, mas que ainda vive, apesar disto. Ou mais ainda: são um corpo-cabeça, sobre o qual a decapitação não é mais possível.<sup>1</sup>

Nesta comparação entre crustáceos e jias, o que queremos destacar é a característica acefálica dos animais. O sonho de Getúlio é uma forma de contraposição

<sup>1</sup> O artigo da *Documents* dedicado a estes animais, escrito por Jacques Baron, começa lembrando a anedota de que um dia Gerard de Nerval saiu para passear nos jardins de Paris com uma lagosta na coleira. Indagado sobre o por quê, Nerval lembrou que as pessoas saem com cães e outros animais “barulhentos e sujos”. Sua lagosta era um animal gentil, afável e limpo. Além disto, era familiar com as maravilhas das profundezas. Baron ainda diz que lagostins e lagostas são nobres. Cultivados como tulipas e ostras, são servidos em cerimônias políticas e festas. O artigo termina com a seguinte frase: “Crustáceos são cozidos vivos para conservar a suculência de suas carnes”. “Cozidos vivos”: a menção a esta prática cruel parece reverter toda a “beleza” do crustáceo explorada ao longo do texto. Cf. Baron, Jacques. Crustaceans. In. Brotchie, Alastair (Org.). *Encyclopaedia Acephalica*. London: Atlas Press, 1995, p. 39-40.

ao seu universo repleto de imagens que mostram as cabeças separadas dos corpos. Assim como Bataille, Ubaldo escolhe animais que tem suas cabeças unidas ao corpo sem um pescoço para colocar em evidência este aspecto de possível acefalia do ser humano, sempre recusado, evidentemente, pela sua imagem ideal.

Lembremos ainda, para concluir esta seção, que Bataille fundou também uma “sociedade secreta” com amigos e uma revista, ambas nomeadas *Acéphalo*. A capa da revista merece ser reproduzida:



O desenho foi feito por André Masson e parece fazer crítica às imagens clássicas e harmônicas do corpo humano (o homem vitruviano, de Leonardo Da Vinci, por exemplo). A cabeça está deslocada para o sexo, coberto pela máscara da morte. Numa mão, uma adaga, na outra, um coração flamejante (de Dionísio e não do Crucificado, adverte Masson). Bataille, inspirado por este desenho, escreve: “O homem escapou de

sua cabeça assim como o condenado escapou de sua prisão (...)”<sup>1</sup>. Na contracapa da revista, encontramos um outro texto: “Acéfala é a terra. A terra sob a crosta do solo é fogo incandescente. (...) Um incêndio extático destruirá as pátrias quando o coração humano se tornará fogo e ferro.”<sup>2</sup>.

Tanto Bataille quanto Ubaldo escolhem o acéfalo para fazer uma crítica à imagem ideal do homem. A diferença é que Ubaldo mostra imagens do acéfalo ou do *quasi-acéfalo* de uma forma negativa, ligadas às práticas de decapitação presentes no universo político do nordeste. Já Bataille valoriza a acefalia na medida em que metaforiza a cabeça como o lugar ideal por excelência, o mais “alto”, lugar que deve ser rebaixado, como mostramos.<sup>3</sup> Os dois autores, no entanto, usam a comparação irônica com o mundo dos animais para colocar em destaque os aspectos críticos da acefalia.

### 7.5. O dedão

Um importante método estético para se criticar as imagens ideais do humano é mostrar as suas desproporções ou mostrá-lo desproporcionalmente. Ubaldo e Bataille, coincidentemente, escolhem a mesma parte do corpo para colocar este método em movimento: o dedão do pé. No trecho seguinte, Getúlio descreve sua luta com o bicho de pé:

Porque achei que estava com um bicho no dedão do pé, demandei sinal com a vista e não enxerguei nada, mas fiquei um tempo só pensando em nomes de lugares atoa, pelaqui pelessas redondezas mesmo, Planta de Milho, Pedra Preta, Miramar, Cocomanha, uma ruma deles, mor parte quase que não havendo, somente com suas duas ou três casas de

<sup>1</sup> Brotchie, Alastair (Org.). *Encyclopaedia Acephalica*. Londres: Atlas Press, 1995, p. 14.

<sup>2</sup> Bataille, 1970: 676.

<sup>3</sup> A reunião do grupo de Bataille também ocorria nos lugares da França ligados à acefalia política: por exemplo, na Praça da Concórdia, onde Luís XVI foi guilhotinado. Não é só pela estética, obviamente, que este símbolo é retomado. Seu valor político e ideológico é evidente: seja quando ligado à decapitação dos revoltosos, seja quando ligada à morte do soberano, como na França.

sopapo, outras só de vara, e um povo desengordado, andando se arrastando e com a cara no chão, e porque acabei me achando meio besta, só mirando o dedão do pé daqui de longe, enfiei a mão no meio dele e do barro do chão e fiquei coçando manso, beliscando a carne. **Meu pé está todo fumbambento**, também quase que só vê bota há não sei quantos dias, nem me alembro, e essas aveias todas aparecendo, e **as meias, quando saíram, saíram derretidas nas pontas como farofa d'água**. Repare ou não, tenho de esticar os pés para riba rumo ao oitão e deixar tudo tomando vento, abrindo bem os dedos para arejar bastante e livrar o budum, que está uma novidade. Mas não tem onde encostar as costas nessa varanda grande, de maneiras que é botar os pés de novo na terra e tornar a espiar eles, agora mais de perto, com muita atenção. E estava nisso assim, quando senti o bicho, uma coceira funda que nunca passa. Dei mais uma beliscada e agarrei bem no onde ele estava enfincado. Não que eu tenha disposição de tirar bicho de pé agora, porque preferia mais não fazer nada, possa ser enrolar um cigarro bem sem pressa, ajeitando e desenrolando outra vez, até a forma ficar toda redonda no meio e chata nas pontas, e seguir a fumaça, que é muito fácil e bom, nesse ar parado, ou ficar pasmando aquele boi laranja que lá se encontra-se, detido e balançando o rabo, está um ótimo boi. Mas ninguém sente um bicho de pé sem se ver na obrigação de tirar. **Ele fica ali como se a gente fosse pasto, cevando na gente**. Sempre tem alguma coisa para obrigar um cristão a sair dos seus pecados. E tive de tirar o papel das agulhas de debaixo da cartucheira e abrir sem deixar desparramar as linhas e escolher uma agulha olhando contra a claridade e lambe a ponta muitas vezes, para tirar a reima. Depois, cruzar a perna encostando o peador no joelho, para pegar boa posição, segurar o dedão e retirar o bicho com a ponta. Tem que se romper a pele, mas não se pode romper o bicho, que senão nasce vários, é uma tabuada. **A desgraça do couro do dedão já parece casca de tangerina, todo fofo. Esfrega o dedo e vai soltando as lascas, tudo podre**. Uma catanga notável, vou ter de esfregar limão e cinza nessas partes, é o jeito. (SG, 41-2, negrito nosso)

A descrição da caça ao bicho de pé começa com a descrição do lugar, dos pensamentos que vagam pelos nomes de cidades que quase “nem existem”. A descrição do estado dos pés e das meias gira em torno do *informe* e mostra o pior da carne humana: esfarela, derrete, fede, serve de pasto aos vermes. O sargento se vê obrigado a tirar o bicho ao invés de ficar olhando o “boi laranja”. Ou vê o boi pastando ou é pastado pelos bichos. Finalmente, tira o bicho com o cuidado de não rompê-lo e planeja

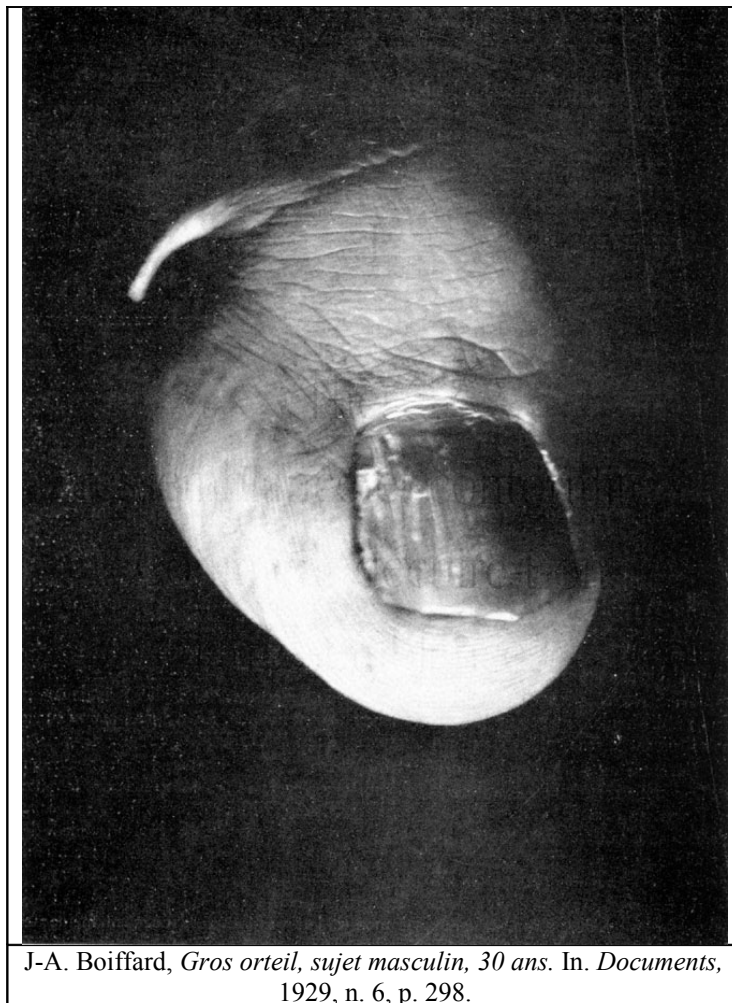
fazer uma “limpeza” com limão e cinza no pé. Tal desejo é reiterado um pouco mais adiante:

Pois então com esse bicho na ponta da agulha, posso queimar com fósforo. Nem trasteja, não dá tempo. Dá, sim uma torcidinha de banda, nham-nham, uma esticadinha e fica logo preto. Deixou um bom buraco, isso posso garantir, e aí carece atufar de terra para não sinfetar. (SG, 53)

Mais uma vez, temos o foco centrado no mínimo, no inseto que se contorce, breve como a onomatopéia “nham-nham”. O mínimo contraposto ao efeito hiperbólico que provoca: “um bom buraco”. Observemos o método de criação desta cena. É um momento de aproximação radical a uma parte mínima do personagem. O resultado de tal operação estética, segundo Didi-Huberman, é produzir não um detalhe, mas “algo que valha pelo todo e, mais ainda, que se torne capaz de absorver o todo, de devorá-lo e de existir por si mesmo, monstruosamente, talvez”<sup>1</sup>. Método semelhante foi usado nas imagens dos dedões que Bataille utiliza para ilustrar o artigo “*Le gros orteil*”. Abaixo, uma delas:

---

<sup>1</sup> Didi-Huberman, 1995: 60.



A imagem acima é semelhante àquela que Ubaldo produz na descrição da retirada do bicho de pé de Getúlio na medida em que ambas parecem focalizar de forma radical esta parte do corpo a ponto de fazê-la ir além de simples metonímia do próprio sujeito. A parte, mais do que representa, toma o lugar do todo. O artigo de Bataille vai exatamente nesta direção.

O autor diz que “o dedão é a parte mais *humana* do corpo humano, no sentido em que nenhum outro elemento deste corpo é tão diferenciado do elemento correspondente do símio antropóide (chipanzé, gorila, orangotango ou macaco)”<sup>1</sup>. A postura ereta do homem o diferencia dos outros antropóides e o pé parece ter um papel

<sup>1</sup> Bataille, Georges. Le gros orteil. In. Bataille, 1970: 200.



importante nisto. No entanto, o homem, com a cabeça “elevada ao céu e às coisas do céu”, olha o pé como um resto, sob o pretexto que ele está sempre próximo do sujo.

Bataille ainda lembra que o pé humano é submetido aos suplícios mais grotescos ao longo da história e em diversas culturas, geralmente com o objetivo de dissimular seu tamanho. Além disto, os pés devem ser escondidos em diversas culturas, o que os tornavam objeto de sedução ou fetiche.

Há um trecho neste breve artigo de Bataille que nos interessa em especial:

Os calos nos pés se diferenciam dos males de cabeça e dos males de dente pela baixeza, e eles só são risíveis em razão de uma ignomínia, explicável pela sujeira onde os pés estão situados. Como, por sua atitude física, a espécie humana se distancia *o tanto quanto pode* da sujeira terrestre, mas que por outra parte um riso espasmódico leva sua alegria ao seu apogeu toda vez que seu elã mais puro consegue fazer estalar na sujeira sua própria arrogância, compreende-se que um dedão, sempre mais ou menos degenerado e humilhante seja análogo, psicologicamente, à queda brutal de um homem, isto o que equivale a dizer à morte. O aspecto horrorosamente cadavérico e ao mesmo tempo escandaloso e orgulhoso do dedão corresponde a esta derrisão e dá uma expressão muito aguda à desordem do corpo humano, obra de uma discórdia violenta dos órgãos.<sup>1</sup>

Nesta passagem, fica claro o objetivo de Bataille em colocar em evidência o dedão. Trata-se de dar continuidade à sua crítica às imagens ideais da “figura humana”. O pé, o dedão, o mais “baixo” e o mais “sujo” devem ser vistos, devem ser aproximados à imagem do homem. Não há como separá-los, apesar da lógica da semelhança divina tentar fazê-lo. Contra o orgulho advindo desta semelhança, Bataille propõe a derrisão do corpo a partir de sua parte mais infame.

---

<sup>1</sup> Bataille, 1970: 203.

### 7.5.1. Excurso: o corpo-pasto

Na cena da retirada do bicho de pé, Getúlio diz que o verme fica ali “como se a gente fosse pasto, cevando na gente”. A metáfora é bastante forte e não será a última vez que Ubaldo vai utilizá-la. Num romance posterior, *Viva o Povo Brasileiro*, o autor vai se valer do mesmo recurso estético de colocar em evidência o corpo-pasto.

Trata-se de uma cena narrada por um personagem que foi à Guerra do Paraguai. A narrativa é contraposta aos relatos heróicos dos militares e políticos sobre o conflito platino. Novamente, trata-se de um confronto entre a imagem ideal e a imagem mortífera, “baixa”, do corpo. A cena é descrita de forma brilhante:

(...) as bicheiras. Em muitas partes do Paraguai e das áreas fronteiriças do Brasil, as moscas varejeiras eram tão abundantes que de início os homens passavam todo o tempo que podiam protegendo a carne, muitas vezes preciosa e rara. Mas depois desistiram de uma luta que sempre perdiam e se acostumaram a carne bichada, coalhada de larvinhas esbranquiçadas, se acostumaram a tudo bichado, muitos se acostumaram até a comer as próprias moscas, ou engoli-las com quaisquer líquidos que ingerissem, pois elas exameavam tudo. Em consequência, os feridos, mesmo levemente, transformavam-se aos poucos em viveiros de larvas, bicheiras ambulantes. Usava-se como remédio a lavagem com clorato de potássio, mas não era comum encontrá-lo, de forma que alguns camaradas foram comidos vivos, seus corpos, seus rostos, suas vísceras cevando aqueles bichinhos, causando-lhes no início comichões que os levavam a arrancar nacos de sua carne apodrecida e depois de dores fortíssimas, que tinham de arrostar na solidão, pois que nem os médicos se aproximavam deles. Mais de uma vez Zé Popó tinha visto companheiros com as caras semidevoradas, bichinhos formigando nas bochechas, nos olhos, nos ouvidos, e por isso essas bicheiras eram talvez a reminiscência que mais o perseguia.<sup>1</sup>

O corpo-pasto aparece aqui com força surpreendente. O corpo é “viveiro de larvas”. Muito diferente dos “bravos soldados” que o discurso político-militar queria produzir.

<sup>1</sup> Ribeiro, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 481-1.

## 7.6. Os corpos despedaçados e o informe

Eu, como não gosto de arma despalmada, levei o meu chimite, mas Tônico levou a metralhadora anã e passou e não foi bom, que os miolos se desminliguaram-se e saiu pedaço de queixada e foi lasca de homem por tudo que era lado, igual a quando mataram um certo alguém aí em Itabaiana Grande. As ordens que vieram era: não encosta no corpo. Mas mal corpo havia, aquilo é uma espirrada que desparrama sangue por todo canto e não deixa nada inteiro. Tônico gostava, era mais pistoleiro do que político. Eu sou político, não mato à-toa. Tônico atira dando risada, é feio, por isso tem umas censuras de morte em cima dele. Chamado mão de onça porque não treme a mão na gagueira, só franze a testa e morde o beijo e segura de com força. Aponta assim para a frente e guenta firme com toda a sacudida, mesmo a bicha puxando para a canhota como de costumeiro, papocando uma bomba de um cruzado atrás da outra. Em Salgado, nessa feita, a perícia foi da capital, parecia uma procissão, e todo mundo falando meio nuns cochichos e encapotado, estava fazendo uma friagem muito grande e estava cheio de gente na rua, naquelas horas mesmo. Eu ainda estava lá, metido na japona preta e quando os homens chegaram pulei na frente: pronto, meu chefe. O médico me disse: sargento, arranje um homem para catar o cadave, ele nem sabia que era dois cadaves, não era um cadave só. An-bem, não se conhecia direito, tudo embolado naquela porqueira toda, uma sopa. Mande dois homens ajuntar tudo, mas não ficou um serviço perfeito, tinha dado formiga nuns pedaços e os miudinhos elas carregaram e o resto era assim das bichas. O doutor disse: sargento, como não tomou conta dos corpos e deixou as formigas levar os pedaços e está assim essa vergonheira que depõe contra; e porque tal porque vira, não está direito, aviu; e porque assim depõe contra, aviu; e eu resposteí, de perfil: mas, excelência, ou bem olhava as formigas ou bem dava uns tiros nuns tatus, tatu é doido por cadave. E tinha um par de pebas solto por ali, naquela carreirinha de tatu. Pior era se os tatus comesse. Tinha acertado mesmo um tatu, que estava lá estirado, muito mais inteiro do que os dois cabras, que o tatu foi eu que acertou, não foi Tônico Mão de Onça. Esse tinha fincado o pé na piçarra faz tempo. O Chefe veio, o enterro foi concorrido, comemos o tatu de ensopado. Seu Getúlio, o senhor não vai me deixar ninguém mais vivo em Sergipe, assim não podemos. Udenista safado, eu disse, e cuspi no chão a mascada que estava na boca. O Chefe deu uma gaitada daquelas surdas, espiando o chão, com a biqueira covoqueando. (SG, 24-6)

No trecho acima, Getúlio descreve o cerco e o assassinato de inimigos políticos.

A passagem merece nossa atenção no que tange à sua construção estética. O primeiro

ponto a se observar é a descrição do despedaçamento de corpos: “os miolos se desminlguiram-se e saiu pedaço de queixada e foi lasca de homem por tudo que era lado”, “desparrama sangue por todo canto e não deixa nada inteiro”. O despedaçamento dos corpos é tão violento que o médico, isto é, aquele que supostamente melhor deveria distinguir corpos, pensa haver um só corpo onde há dois cadáveres dilacerados. “Uma sopa” de pedaços de gente: notemos o significante alimentar na descrição da cena, cujo sentido se fará pleno mais adiante. A seguir o sargento relata a devoração dos mortos pelas formigas e pelos tatus. Os tatus – “doidos por cadave” – foram mortos e servidos “ensopados”. Reencontramos o significante que dá um sentido canibalesco à cena. Os tatus chegaram a comer algum pedaço dos corpos? Se levarmos em conta o final da cena, parece que sim. Acrísio Antunes vai ao “concorrido enterro”. Quando o Chefe diz que Getúlio não vai deixar ninguém mais vivo em Sergipe, o sargento cospe um pedaço de carne que tinha na boca ao que parece nomeando-o: “udenista safado”. Este pedaço de carne cuspido é a carne do udenista? A alegria do Chefe, na conclusão da cena festiva, parece indicar que sim, ao menos, simbolicamente.

O primeiro elemento a ser destacado na cena é a derrisão direcionada ao saber médico. Crítica que vai aparecer desde o início do romance, de forma explícita:

Possa ser que eu precise ir no médico, estou sentindo umas pontadas na caixa. Não sei como é que tem um sujeito que passa a vida apalpando as partes dos outros. Profissão é profissão. Não gosto de médico. Nunca atirei num médico. Ou já atirei? Não me lembro. Sinimbu dizem que era médico em Pernambuco. Agora é finado, pronto, não é médico nem em Pernambuco nem em Petrolina. Nem no Maranhão, nem lugar nenhum, nem no fiofó de juda. Bicho sebosos. Deram um banho de capuco de milho no cadave, esfregando bastante, se bem que nunca avermelhasse, porque cadave não avermelha, só fica lá parado ali, endurecendo. Ninguém não repara defunto sujo, veste a roupa de votar, enfia dentro, acabou. (SG, 22).

A caracterização que Getúlio faz dos médicos é preciosa para a análise do trecho dos cadáveres misturados. Na passagem acima, o médico é aquele que passa a vida entrando em contato com o outro, “apalpando as partes dos outros”. Depois de narrar o possível assassinato de um médico, mostra-o enquanto cadáver. A seguir o saber que parece irônico: cadáver não fica vermelho, ninguém nota se ele estiver sujo, ainda mais se estiver vestido com “a roupa de votar”.

O saber médico, ao longo do romance, é sempre mencionado como um saber sobre a tortura: “Lhe digo melhor, Seu Eivaldo, vosmecê que entende dessas coisas de medicina, não é melhor dar sal grosso até os rins estuporar?” (SG, 49). Quando o padre chama o prisioneiro de “paciente”, Getúlio ri bastante: “Vamos, seu paciente, doutor paciente, ôi, ôi. Apois não tem cara de paciente mesmo. (...) O paciente, já se viu, é um paciente escrito.” (SG, 66-7). Quando descreve o que faria com os pedaços de corpos que o Dragão Manjaléu iria produzir: “Esse pescoço quebrado eu dou aos doutores de medicina, que é para ver como é um pescoço bem quebrado.” (SG, 121). Sem esquecer ainda da menção ao que pode também ser considerado um ramo do saber médico, a odontologia:

Ô Amaro, se sair dessa encrencada, vou ser dentista em Aracaju. Em Aracaju não, nem em Estância, que tem outros. Mas em Porto da Folha garanto que eu vou ser o melhor dentista, ou senão em Muribeca, lá o povo nem sabe que tem dessas coisas de dentista. Estamos ótimos de gengiva, an-bem, possa ser que eu tire mais uns quatro logo, que é para descompletar. A nestesia está aqui mesmo, olhe aqui, olhe. Hum. (SG, 108).

Em resumo, em todos os trechos citados, o saber médico aparece como comprometido com a tortura. É o justo oposto da imagem ideal da medicina, como saber comprometido com a vida. Tem-se, ao que parece, uma dialética entre a medicina e a morte: a medicina ligada à vida é negada pela presença da morte, a solução de

compromisso que daí advém é uma medicina sádica, incapaz de reconhecer os corpos, ela mesma empenhada em produzir feridos e dores. O detalhe do médico que não sabe que na cena há dois corpos é importante porque deixa claro que *da morte sobre a qual se fala, a medicina clássica nada sabe*.

O segundo elemento a ser levado em consideração na cena são os próprios corpos despedaçados. Já vimos como é importante a presença do corpo no romance de Ubaldo. Ele é o alvo do poder. Tal ênfase pode ser interpretada como um tipo de *materialismo*. De que tipo de materialismo se trata? Qual o seu sentido dentro do projeto ideológico do romance? Para responder a isto, vejamos a advertência de Bataille quanto à possível idealização do materialismo:

A maior parte dos materialistas, por mais que tenham tentado eliminar toda entidade espiritual, chegaram a descrever uma ordem de coisas cujas relações hierárquicas se caracterizam como especificamente idealistas. Situaram a matéria morta no alto de uma hierarquia convencional de fatos de ordem diversa, sem se aperceber que cediam à obsessão de uma forma *ideal* da matéria, de uma forma que se aproximaria mais do que qualquer outra disto que a matéria *deveria ser*. A matéria morta, a idéia pura e Deus respondem, de fato, da mesma forma, isto é, perfeitamente, tão banalmente que o estudante dócil em classe, a uma questão que só pode ser colocada por filósofos idealistas, a questão da essência das coisas, exatamente a *idéia* pela qual as coisas se tornariam inteligíveis.<sup>1</sup>

Ou seja, para Bataille o materialismo pode incorrer num paradoxo: tamanho é o desejo de criticar o idealismo que acaba sendo, ele mesmo, uma forma de idealismo. O importante é escapar ao “essencialismo” que caracteriza o idealismo. O materialismo proposto por Bataille é justamente aquele que mostra que a matéria não pode ser hierarquizada, que ela não tem essência e que ela não pode responder à questão de como as coisas *devem ser*. Quando Ubaldo e Bataille, de formas diversas, mostram “imagens” da matéria morta, o fazem não para situá-la no topo de uma hierarquia, mas, ao

<sup>1</sup> Bataille, Georges. Matérialisme. In. Bataille, 1970: 179.

contrário, para subverter a hierarquia que posiciona o vivo no alto e o inorgânico embaixo. Os autores não desejam *inverter* a hierarquia, o que os tornariam idealistas. Eles desejam *subverter* a hierarquia: mostram que o inorgânico é também vivo, que o vivo produz e vive da morte, que os mortos podem ser alimento para os vivos.<sup>1</sup>

Uma forma de se colocar esta crítica materialista para funcionar é mostrar o *informe*. Georges Didi-Huberman nos explica que o informe qualifica um tipo de *relação*. Trata-se de mostrar como as formas se movimentam, indo e vindo: do vivo ao morto, do feio ao belo, do ideal ao abjeto, do semelhante ao des-semelhante. Não se trata apenas de mostrar como as formas se *deformam*. É muito mais que isto. Aplicada à figura humana, seu valor ideológico se revela claramente: o corpo que se abre e que se despedaça é ainda um corpo humano. A forma se desmente e se revela ao mesmo tempo. A forma, assim desfeita, acaba por encontrar invadida e re-significada pelo des-semelhante. “O informe batalliano não designaria nada além do que visamos na expressão “semelhanças transgressivas” ou de *semelhanças por excesso*, este contatos incessantes capazes de impor a toda forma *o poder mesmo do des-semelhante*.”<sup>2</sup>.

Temos que lembrar que nossa cultura é, em grande parte, construída sobre a recusa da violência. Ela é reprimida e canalizada para vias específicas, devidamente preparadas para recebê-la. Quando a obra de arte traz elementos de violência para o primeiro plano ela pode contribuir para mostrar como funcionam estes processos de recusa. Neste sentido é fundamental advertir que “(...) não é a violência enquanto tal que interessa a Bataille, mas sua escotomização civilizada que a estrutura como alteridade, como desordem heterogênea: para colocá-la em quarentena com “uma insalubre necessidade de limpeza e intratáveis mesquinhez e tédio” (...)”<sup>3</sup>. A sociedade, de maneira geral, está presa a essa imagem tediosa e limpa de si mesma. Mas, para que

<sup>1</sup> Cf. Bois, Yves-Alain. Base materialism. In. Bois e Krauss, 1999: 53.

<sup>2</sup> Didi-Huberman, 1995: 135.

<sup>3</sup> Bois, Yves-Alain. Abatoir. In. Bois e Krauss, 1999: 46.

essa imagem sobreviva é preciso “escotomizar” as cenas de violência de forma permanente. Para Bataille, “mutilações têm o poder de liberar elementos heterogêneos e quebrar a habitual homogeneidade do indivíduo”<sup>1</sup> e da cultura. O que cenas como a dos corpos-sopa mostram é que a violência e a morte não são tão “alteritários” ou heterogêneos como a cultura gostaria que fossem.

Mostrar o heterogêneo *dentro* do homogêneo, mostrar os jogos de poder típicos do patrimonialismo *dentro e sustentando* a burocracia, mostrar o sangue e o barro, as vidas entregues à violência desmedida *como parte integrante e fundamental* da política de “prosa” e “brilhantina”. A forma não é negada. Ela é *dialeticamente negada*. Negar todo privilégio ontológico, toda essência. A forma deixa de ser critério absoluto de identidade: os corpos-sopa é o destino sempre possível de nossa própria semelhança.

Para terminarmos esta seção, comparemos o que dissemos até aqui sobre a cena dos corpos despedaçados com a análise que Bataille empreende sobre o sacrifício asteca. Tal como tentamos, o autor deseja mostrar que a cultura nunca deixa por completo seu lado heterogêneo, nunca consegue recalcar por completo aquilo que a desorganiza. A imagem do sacrifício é conhecida:

---

<sup>1</sup> Bataille. La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh. In. Bataille, 1970:269.





flores brilhantes que encobriam o altar: durante certos sacrifícios havendo o despelamento (*écorchement*) imediato do homem atingido, o sacerdote exaltado cobria seu rosto com a pela sangrenta do rosto e o corpo com aquela do corpo. Desta forma revestido de uma fantasia inacreditável, ele suplicava a seu deus com delírio.

Mas aqui é o lugar de precisar com insistência o caráter assustadoramente feliz destes horrores. O México não era apenas o mais abundante dos abatedouros de homens, era também uma cidade rica, verdadeira Veneza com seus canais e passarelas, os templos decorados e sobretudo belíssimos jardins de flor. Mesmo sobre as águas cultivavam-se flores com paixão.<sup>1</sup>

Não queremos, evidentemente, equiparar a cena narrada por Getúlio e a descrição deste complexo ritual canibal. Queremos apenas colocar as duas cenas lado a lado, a fim de mostrar como a cultura que cultivava flores é aquela que abre os corpos vivos e se cobre de sangue, assim como a cultura da burocracia organizada e limpa é a mesma que produz os corpos-pasto e os corpos-sopa.

---

<sup>1</sup> Bataille, Georges. L'Amérique disparue. In. Bataille, 1970: 156-7.

## CONCLUSÃO

A leitura que fizemos de *Sargento Getúlio* permitiu ver alguns aspectos importantes das estruturas de poder e dominação no Brasil. A estória de Getúlio permite reconhecer a co-existência de várias formas de dominação, assim como alguns de seus principais mecanismos de perpetuação. Atraídos por esse caráter *realístico* da obra, chamamos em nosso auxílio a sociologia. Desta forma, acompanhamos a fortuna crítica do romance que privilegiou, com poucas variações, seu aspecto político-ideológico. Isso é assim pelo efeito de real produzido pela leitura:

*Sargento Getúlio* é singular e, ao mesmo tempo, tradicional. Ao fim da leitura, os elementos sociais e psicológicos fazem um corpo unitário criando um tipo – um homem em sua perda, mas sem um mito abstrato que o conduza a isso. Para a psicologia e percepção do leitor e, o mais importante, para o seu prazer estético, *Sargento Getúlio* se completa diante de um personagem ficcional, que poderia habitar a realidade histórica.<sup>1</sup>

Como vimos, a leitura sociológica do romance é convocada inclusive por seu autor. Nos primeiros capítulos dessa tese, fizemos uma leitura que privilegiou esse aspecto político-ideológico da obra.

Aos poucos, vimos que tal leitura seria insuficiente para dar conta da complexidade do texto de João Ubaldo. Por dois motivos principais. O primeiro é que a situação de Getúlio poderia ser vista não apenas como uma alegoria da política brasileira, mas talvez pudesse nos ajudar a compreender a posição do sujeito moderno em qualquer sistema de dominação semelhante (burocracia e seus vícios patrimoniais). O segundo motivo é que a leitura sociológica deixava de lado o que, para nós, parecia ser o ponto forte de *Sargento Getúlio*: sua força e forma estética. Ainda tentamos

---

<sup>1</sup> Coutinho, Wilson. *João Ubaldo Ribeiro: um estilo da sedução*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p. 76.

explicitar, nos capítulos 7 e 8, quais foram os métodos estéticos empregados para que o romance tivesse o efeito persuasivo que tem.

Tentamos mostrar como as relações amorosas e as relações políticas se misturam. A construção do personagem-narrador deixa claro como suas relações amorosas são também e fundamentalmente políticas. O jogo de interdependência entre uma posição e outra não é fruto da vontade autônoma do sujeito, mas resultado de complexos jogos de poder nos quais está imerso.

Pareceu-nos interessante criticar também o efeito de real produzido pelo livro. A *mimesis* parecia desejar apagar a *poesis*. Lido sob essa perspectiva é possível perceber que é o próprio trabalho poético o responsável pelo efeito realístico da narrativa. A tensão entre ficção e história presente no romance é o principal meio de colocar em xeque esse efeito de real produzido por outras técnicas narrativas presentes no romance.

Um outro aspecto do projeto estético que mereceu nosso destaque foi o que chamamos, a partir de Bataille, de *dialética das formas*. Mais uma vez, reforçamos a impressão que o livro de Ubaldo perderia muito de seu valor se sua leitura fosse restrita a uma estética e a um contexto simplesmente regionalista. A força de seu projeto estético leva-o muito além. E este projeto estético que potencializa a força do projeto ideológico.

O projeto estético se desenvolve a partir da contraposição sistemática de imagens de tal forma a mostrar o movimento dialético e sem síntese possível entre imagens proibidas ou recusadas (corpos despedaçados, por exemplo) e imagens idealizadas (a brilhantina do Chefe, por exemplo). Bataille denomina esse movimento através do conceito do *informe*. Trata-se de uma crítica às imagens ideais da “Figura Humana”. Tais imagens estão comprometidas com o poder que visa recusar a diferença, o outro e a mudança. A longa tradição da “imagem e semelhança” entre deus e o

homem mostra isso. É possível, através de um trabalho estético, criticar essa tradição e mostrar o que sustenta tal idealização da figura humana. Na contraposição dialética de imagens, Ubaldo consegue evidenciar com muita clareza o que acreditamos ser o ponto fulcral de seu projeto ideológico: *todo jogo de poder implica a morte (simbólica ou física) ou a submissão daquele considerado outro, heterogêneo*. E mais: o outro em questão não é apenas vítima, mas também agente mantenedor do sistema de dominação, pois reproduz a violência sofrida, identificando-se com seu algoz.

O projeto estético do romance tem os mesmos objetivos que o projeto ideológico. Ambos desejam mostrar os pontos que tornam invisível tal estado de coisas: mostrar como nossas relações amorosas são também relações políticas; mostrar como a política de “brilhantina” se sustenta sobre os corpos despedaçados; mostrar, enfim, como toda concepção ideal de história se sustenta sobre a produção de ficções.

\*

\*      \*

Todo processo interpretativo é incompleto. Freud nomeou *umbigo do sonho* essa parte obscura do sonho, impossível de ser analisada. A curiosa nomeação de Freud não é por acaso. Umbigo é a cicatriz das origens. Talvez, toda interpretação se origina desse enigma, dessa noite que desejamos dissipar e esclarecer. Todavia, sempre resta algo a decifrar, sempre falta um aspecto, um detalhe, uma perspectiva. É sob o peso dessa dialética interminável da interpretação que concluímos nosso trabalho. Entre o claro e o escuro do sentido, entre o possível e o impossível do saber. O reconhecimento das novas sombras produzidas pelas luzes lançadas é, ao mesmo tempo, fonte de desespero e ânimo. Desespera o crítico ao perceber seu trabalho sem fim; anima-o, entretanto, o mesmo fato. Sua delícia e seu suplício têm a mesma fonte: dar sentido ao enigma que sabe indecifrável

**BIBLIOGRAFIA**

- Adorno, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2003.
- Amorim, José Edílson. *Era uma vez o nordeste: ficção e representação regional*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1998. (Tese de doutorado).
- Arendt, H. *A condição humana*. 10.ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Trad. Antônio Abranches, César Augusto de Almeida, Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Entre o passado e o futuro*. 5.ed. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Responsabilidade e julgamento*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- Assis, Machado. O espelho. In. \_\_\_\_\_. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1989, p. 153-162.
- Assy, Bethânia. Eichmann, banalidade do mal e pensamento em Hannah Arendt. In. Moraes, Eduardo Jardim e Bignoto, Newton. (Orgs.). *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- Barthes, Roland. *O prazer do texto*. 3.ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. A morte do autor. In. \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2.ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a, pp. 57-64.

- \_\_\_\_\_. A divisão das linguagens. In. \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2.ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b, pp. 116-132.
- \_\_\_\_\_. Da obra ao texto. In. \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2.ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004c, pp. 65-75.
- \_\_\_\_\_. Escritas políticas. In. \_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004d, pp. 17-25.
- \_\_\_\_\_. O discurso da história. In. \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2.ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004e, pp. 163-180.
- \_\_\_\_\_. O efeito de real. In. \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2.ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004f, pp. 181-198.
- \_\_\_\_\_. A guerra das linguagens. In. \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2.ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004g, pp. 133-138.
- Bataille, Georges. *Les larmes de Eros*. Paris: 10/18, 2004 [1957]
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*, t. I, Paris: Gallimard, 1970.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidade e holocausto*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Bois, Yve-Alain. Dialectic. In. Bois, Yve-Alain e Krauss, Rosalind. *Formless: a user guide*. Cambridge: MIT, 1999.
- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *A dominação masculina*. 4.ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- Brotchie, Alastair (Org.). *Encyclopaedia Acephalica*. London: Atlas Press, 1995.
- Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 7. São Paulo: Instituto Moreira Salles, março/1999.

- Caldeira, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime segregação e cidadania em São Paulo*. Trad. Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: 34/Edusp, 2000.
- Candido, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000
- \_\_\_\_\_. Um romancista da decadência. In. \_\_\_\_\_. *Brigada Ligeira*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 57-62.
- Carvalho, José Murilo de. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- Coutinho, Wilson. *João Ubaldo Ribeiro: um estilo da sedução*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- Dacanal, José Hildebrando. *Nova narrativa épica no Brasil: uma interpretação de Grande Sertão Veredas, O Coronel e o Lobisomem, Sargento Getúlio e Os Guaianães*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- DaMatta, Roberto. A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia. In. \_\_\_\_\_. *Conta de mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, pp. 35-58.
- \_\_\_\_\_. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- Dias, Maria Odila Leite da Silva. Política e sociedade na obra de Sérgio Buarque de Holanda. In. Candido, Antonio (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.
- Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. São Paulo: Objetiva, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.



- Diniz, Nádía Souki. *A banalidade do mal em Hannah Arendt*. Belo Horizonte: Fafich – UFMG, 1995. (Dissertação de Mestrado).
- Elias, Norbert. *O processo civilizador*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. (Vols. 1 e 2).
- Faoro, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 3.ed. São Paulo: Globo, 2001.
- Foucault, Michel. Des espaces autres. In. \_\_\_\_\_. *Dits et écrits II – 1976-1988*. Paris: Quarto / Gallimard, 2001 [1984].
- \_\_\_\_\_. *Le pouvoir psychiatrique*. Cours au Collège de France (1973-1974). Paris: Gallimard / Seuil, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France*. 1977-1978. Paris: Gallimard / Seuil, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- Franco, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4.ed. São Paulo: UNESP, 1997.
- Frazão, Maria do Carmo Souza. *A lei do mais forte no feudo rural dos coronéis*. Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 1989. (Dissertação de mestrado).
- Freud, Sigmund. A cabeça da Medusa. (1940 [1922]). In. \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVIII, pp. 329-330.
- \_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos*. In. \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. IV e V.

- \_\_\_\_\_. *Psicologia de grupo e análise do ego*. In. \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVIII.
- Freyre, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 45.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- Goldmann, Lucien. *A sociologia do romance*. 2.ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976,
- Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*: 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1936].
- Jaeger, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. 4.ed. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- James, Henry. Preface to “The Princess Casamassima”. In. \_\_\_\_\_. *The art of the novel*. Charles Scribners’s Sons: New York, 1962.
- Jameson, Frederic. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 77, março / 2007, pp. 185-203, p. 192. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77.pdf>>, acesso: 10/09/2007.
- \_\_\_\_\_. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University, 1981.
- Jasmin, Élise. *Cangaceiros*. Trad. B&C Revisão de Textos. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.
- Kothe, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. Fotografia e interdito. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 19, n. 54, fev/2004.
- La Boétie, Étienne. *Discurso da servidão voluntária*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1999.

- Lacan, Jacques. O estádio do espelho. In. \_\_\_\_\_. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, pp. 96-103.
- Lafetá, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2000 [1974].
- Léthier, Roland. Bataille avec Lacan. *La part de l'oeil*, n. 10, 1994, pp. 67-80.
- Lubbock, Percy. *The craft of fiction*. London: The Vinking Press, 1957 [1921].
- Lucas, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. 2.ed. São Paulo: Quíron, 1976.
- Lukács, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2000.
- Malard, Leticia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- Mattos, Stella Costa. *Sargento Getúlio: uma história de aretê*. Porto Alegre: PUC-RS, 1985. (Dissertação de mestrado).
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la Psychocritique*. Paris: José Corti, 1995.
- Mello, Mello, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa, 2004 [1985].
- \_\_\_\_\_. *Quem foi Lampião*. Recife / Zürich: Stahli, 1993.
- Miyazaki, Tiekō Yamagushi. *Um tema em três tempos: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego*. São Paulo: UNESP, 1996.
- Monteiro Lobato, José Bento. *Histórias de Tia Nastácia*. São Paulo: Brasiliense, 1972. (Obras Completas - vol. 4).
- Moraes, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: FAPESP / Iluminuras, 2002.

- Reale, Giovanni. *História da filosofia antiga*. Trad. Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1995, vol. 5.
- Rego, José Lins. *Fogo morto*. 39.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991 [1943].
- Ribeiro, João Ubaldo. *Política: quem manda, por que manda, como manda*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Sargeant Getúlio*. Trans. João Ubaldo Ribeiro. Boston: Houghton Mifflin Company, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Sargento Getúlio*. 20ª. Imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Vencecavalo e outro povo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 [1974].
- \_\_\_\_\_. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Rocha, João Cezar de Castro. “As origens e os equívocos da cordialidade brasileira”.
- In. Rocha, João Cezar de Castro. (Org.). *Nenhum Brasil existe*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, pp.205-219.
- Rosa, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- Santiago, Silviano. Errata. In. \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982a, pp. 57-63
- \_\_\_\_\_. Para além da história social. In. \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002a, pp. 251-271.
- \_\_\_\_\_. Prosa literária atual no Brasil. In. \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002b, pp. 28-43.
- \_\_\_\_\_. Vale quanto pesa. In. \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982b, pp. 25-40.
- Saramago, José. Literatura e presente. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, n. 1153, 1 set., 1990. Suplemento Literário, p. 10.

- Schwarz, Roberto. *A carroça, o bonde e o poeta modernista*. In. \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades /34, 2000.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. Oxford: The Clarendon Press, 1988.
- Souza, Jessé. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: IUPERJ / UFMG, 2003.
- Vergnières, Solange. *Ética e política em Aristóteles: physis, ethos, nomos*. Trad. Constança Marcondes César. São Paulo: Paulus, 1998.
- Weber, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. 4. ed. Trad. Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. São Paulo: UNB e Imprensa Oficial, 1999, v. 1 e 2.
- White, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2.ed. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2001.
- Zizek, Slavoj. *Arriscar o impossível: conversas com Zizek*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.