

DO ASSUM PRETO E DO
EUNUCO
*THE BLACK ASSUM AND THE
EUNUCH*

Tieko Yamaguchi Miyazaki
(UNESP/UNEMAT-PPGEL)¹

RESUMO: O artigo pretende mostrar em que consiste o traço diferencial do romance **Sargento Getúlio**, de João Ubaldo Ribeiro, a partir de uma breve discussão sobre o que seria hoje o regionalismo. Procura demonstrar que o romance do escritor baiano, ao localizar eventos, personagens, momento político em Sergipe (Aracaju), se distingue de boa parte dos romances qualificados como regionalistas pela enunciação ficcional, em que o protagonista se faz sujeito de um longo monólogo que cobre todo o romance. Para isso, analisa principalmente a forma como se processa a significação metafórica de um episódio da narrativa em que o objeto é a doação de um pássaro cego, um anu preto.

PALAVRAS-CHAVE: Regionalismo. Figuras. Temas. Enunciação. Assum preto. Castração.

¹ Professora colaboradora no Mestrado em Estudos Literários, Universidade Estadual de Mato Grosso (UNEMAT), câmpus de Tangará da Serra. MT. Brasil. tymiyazaki@gmail.com

ABSTRACT: The article intends to show in which is the differential trace in novel **Sargento Getúlio**, by João Ubaldo Ribeiro, as of a brief discussion about what would be regionalism currently. It seeks to demonstrate that the novel by the Bahian writer, to the find events, characters, political moment in Sergipe (Aracaju), differs from much of novels qualified as regionalists by fictional enunciation, in which the protagonist becomes subjected of a long monologue that covers throughout the novel. For this, analyzes mainly the way it processes the metaphorical meaning of an episode inside the narrative in which the object is the donating of a blind bird, a black *anu*.

KEYWORDS: Regionalism. Figures. Themes. Enunciation. Black *Assum*. Castration.

Tudo em volta é só beleza
Sol de Abril e a mata em frô
Mas Assum Preto, cego dos óio
Num vendo a luz, ai, canta de dor (bis)
Tarvez por ignorança
Ou mardade das pió
Furaro os óio do Assum Preto
Pra ele assim, ai, cantá de mió (bis)
Assum Preto veve sorto
Mas num pode avuá
Mil vez a sina de uma gaiola
Desde que o céu, ai, pudesse oiá (bis)
Assum Preto, o meu cantar
É tão triste como o teu
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus.
(Assum preto. Luiz Gonzaga)

O efeito imediato em quem lê pela primeira vez **Sargento Getúlio**, de João Ubaldo Ribeiro, é de encontrar-se diante de um

romance regionalista, mas de um regionalismo diferente daquele que tradicionalmente se costuma assim classificar. De um lado, já nos primeiros capítulos toda uma geografia vai construindo o mapa do nordeste brasileiro, pela lista de cidades que a personagem narradora sabe dever enfrentar até chegar ao final de sua viagem e de sua missão. O intervalo delas, num contato direto sem perdão, toda uma paisagem vegetal vai-se configurando na tipicidade principalmente das espécies de árvores nomeadas, ausentes na maioria mesmo das narrativas que focalizam a região do nordeste brasileiro. Junto a elas, o clima se traduz em calor que adere desagradavelmente na pele, nos insetos que o exacerbam. O tema nuclear logo se reconhece na personagem narradora que através de sua fala-monólogo vai-se apresentando: em tempos getulinos, um ex-sertanejo transformado em capanga de político na cidade de Aracaju. Vai-se ele situando no universo histórico do Brasil da primeira metade do século XX, com seus partidos políticos a que se pode reconhecer em suas marcas maiores: confrontando-se, aliando-se, desfilam na memória do protagonista o PSD, a UDN, o Integralismo, o Comunismo.

Apesar, pois, de tais componentes que permitem situar esse texto de Ubaldo Ribeiro ao lado dos denominados romancistas nordestinos, alguma coisa, no entanto, o liberta desse encaixe fácil: a linguagem. Ainda que o efeito dela seja o de encontrar-se diante da reprodução feliz de uma linguagem típica, regional; difícil, após a leitura, desfazer-se do eco dessa voz, com seu ritmo e sotaque.

Mas, antes de focalizar esse traço específico do romance de João Ubaldo Ribeiro, vamos deter-nos em uma pequena reflexão sobre o conceito de *regionalismo*, em literatura. Sem posicionarmos taxativamente contra a propriedade do termo hoje, ou aceitá-lo como em desuso, parece-nos oportuno traçar um rápido retrospecto da adoção do termo. Situando-nos no contexto do início da História do Brasil e, dentro dele, do projeto de criação de uma identidade cultural brasileira, é inegável a operacionalidade do termo, uma vez que a dicotomia nós/eles - ou seja, colônia/metrópole e, depois,

Brasil/Europa – era a mola propulsora que ditava toda ação programática. Não se podia então, nem se consegue, criar nada do nada: o pressuposto a essa atividade criativa era o conhecimento consciente da existência do outro termo – *eles, lá*. A diferença – que se configurava seja como uma relação de contraste (s^1 vs s^2) ou de contradição (s^1 vs \tilde{s}^1) – encontrou campo fértil para sua manifestação, como se sabe sobejamente, na paisagem natural da nova terra, que, por outra parte, deveria ser veiculada em uma língua também diferenciada. Nesse primeiro momento, um texto regionalista significava marcar e dar a ver aquilo que então se reconhecia – ou queria que o fosse – como exclusivo do espaço do cá. Ou seja, a moldura dentro da qual se processava essa tensão criativa era a do mundo ocidental.

Já os regionalismos dentro do espaço nacional, que vieram sendo propostos, na verdade não emulavam entre si; ao contrário, juntavam forças para um mesmo projeto de identidade: ainda que privilegiando traços heterogêneos de acordo com as regiões, sustentavam a concepção de uma unidade. Uma mesma isotopia tímica prevalecia e nos orientou durante muito tempo, antes que o foco passasse à heterogeneidade de toda ordem dentro do território politicamente demarcado, e o próprio conceito de nação fosse submetido a revisão dentro da complexidade do país e do próprio mundo. Mais tarde, pois, dentro do contorno brasileiro, com a dinâmica cultural demarcando áreas de maior força, hegemônias de várias naturezas – econômica, social, cultural –, o processo acima apontado volta a instalar-se: agora, áreas menos privilegiadas procuram fazer-se presentes, e assim impor-se aos seus e aos outros, através de estratégias semelhantes.

Por mais que, no balanço geral das coisas, o que vale é o produto, que lhe assegura um lugar no quadro nacional, a qualificação de regionalista de uma obra serve para marcar características de uma determinada região em contraposição àquilo que se cultiva no centro, principalmente. Ou seja, vale então a operacionalidade do termo: se a cultura se faz principalmente no espaço da cidade, a

oposição se traça entre urbano e rural. Se o centro de cultura é o centro urbano, então o outro se reconhece na periferia: não é isso que indica a obra de João Antônio? Região do Brás, dizemos. Ainda que já aqui não empregemos o termo regionalismo, de certa forma substituído pelo de periferia. E não é o que hoje ainda embasa histórias e personagens televisivas, cuja trama se desenvolve mobilizando essas diferenças, valorizando ideologicamente o periférico, o regional, numa retomada cansativa e já estéril? A esta perspectiva espacial, na coordenada temporal seriam as chamadas “novelas de época” o seu equivalente?

O que parece ter sido reconhecido como o terreno profícuo de tais marcas é o universo figurativo principalmente, recobrando na maioria das vezes temas também regionais: falamos do gaúcho, para falar de seu orgulho, de sua coragem, de sua rusticidade aliada a fortaleza. De qualquer forma é o outro – o centro - ainda a ditar as regras do jogo, normalmente entendido como aquele voltado para frente, para o futuro, atitude interpretada como propícia a manifestações de vanguarda, traduzida esta como expressão do universal ou como expressão universalista.²

Isso permanece ainda quando uma comunidade nova implanta uma imagem identitária, e a desenvolve através principalmente de distintas manifestações artísticas, como música, dança, moda. É sempre o sentimento de não pertencimento à cultura hegemônica, do centro, que move a essa busca, ao esforço de criar seu próprio código de valores e de figuras, podendo alimentar-se de estratégias e instrumentos no interior desse espaço para o seu enriquecimento e principalmente consolidação. Daí a impressão de sentimento de autonomia que se exhibe aos olhos dos iguais e dos diferentes.

² Numa entrevista veiculada pela SESC TV, em 27/01/2013, no programa Sala de Cinema, o cineasta Francisco César Filho, ao ser perguntado sobre a produção cinematográfica de então no estado de São Paulo, afirma que há uma diferença grande com relação ao restante do país: segundo ele, o cinema paulista é urbano, focaliza a metrópole, vista pelo olhar do jovem, com personagens complexas e questões como a fraqueza humana, a atitude, a ética.

Ainda que o termo regionalismo/regionalista tenha sido empregado com o objetivo inicialmente indicado, mesmo que a área pressuposta não coincida com áreas geográfica e/ou politicamente demarcadas, a operacionalidade do termo não pode ser descartada para indicar características trabalhadas em diferentes níveis textuais e que assim possam ser reconhecidas, principalmente quando o próprio texto deixa perceber que pretende revelar ao outro fundamentalmente o mundo focalizado, com seus problemas específicos. Regionalista é a literatura gauchesca por contraste ou oposição à literatura praticada em Buenos Aires, ainda que a região abrace partes de países vizinhos. Ou mesmo em contraste com obras que se centralizam na Amazônia e/ou à região do Orinoco, mesmo que de países e línguas distintas: **A selva**, do português Ferreira de Castro, **La vorágine**, de José Eustasio Rivera, da Colômbia, **Canaima**, do venezuelano Rómulo Gallegos, **Inferno verde**, de Alberto Rangel, **O missionário**, de Inglês de Sousa, **Los pasos perdidos**, do cubano Alejo Carpentier, e outros mais.

Dizer que o romance regionalista traz em sua enunciação sinais de que tem como foco *revelar* nos remete a uma questão particular. Não já relativa à temática nem ao universo figurativo. O que chama a atenção é a diferença na enunciação, e nesta a figura triádica em que se instala o enunciador com o seu parceiro, o enunciatário, com relação ao referente focalizado. Com que postura enunciativa, configurável através das imagens veiculadas, nos termos de Pêcheux, o enunciado, ou a enunciação enunciada, projeta esses atores?

Em outra ocasião numa abordagem da trajetória do índio na narrativa brasileira, focalizamos (MIYAZAKI, 1999, p.51-2) o capítulo denominado “Cenário” de **O guarani**, de Alencar, em que o narrador se preocupa com a localização espacial da história que promete contar:

A descrição, segmentada em duas partes correspondentes aos dois trechos do curso do Paquequer, oferece num primeiro nível textual uma realidade

geográfica. No entanto, no nível retórico, o que ganha realce é uma ideologia que o narrador vai desenhando, ainda que aparentemente sem dar-se conta dela. O reparo “Não é neste lugar que ele deve ser visto”, em que pontualmente indica o lugar real do tema -, como a dizer” é deste (outro) Paquequer que quero falar”, negando, de certa forma, a finalidade de ter focalizado o percurso anterior “sem importância”, e com isso colocando a questão: por que tê-lo feito então? – instala uma relação de uma certa não-conformidade entre o rio no curso inferior e o rio em suas nascentes.

[...]

As imagens evocadas na representação do rio confluindo para o Paraíba pertencem a um universo estratificado em casta; ao mundo medieval onde as relações entre os homens se fazem segundo hierarquias fechadas [...]. Não causa espécie aí a submissão do Paquequer, porque não se aprecia negativamente o suserano. Ao mesmo tempo, porém, a enunciação faz prevalecer o outro Paquequer, primitivo, de não-cultura em contraste com a cultura, o ordenado. O imaginário passa a trabalhar não com o rio, o objeto, mas com as figuras convocadas para criar um cena emblemática. Num amálgama de animalização e antropomorfização, o Paquequer, jovem, é movimento, ímpeto, que ocupa um espaço amplo, deixando nele, despidoradamente, as suas marcas. Tudo potencializado: “De repente”: surge o novo, a surpresa. “Recua um momento”: para concentração de força. “Precipita”: é o movimento exagerado, “de um só arremesso”, “como o tigre sobre a presa”. (ALENCAR, 1986, p.11)

Quem segue lendo o romance dá-se conta da função antecipadora desse segmento que traça o arcabouço da estrutura profunda da narrativa. A longa citação acima pretende demonstrar que o narrador o tempo todo trabalha com uma imagem de si mesmo muito clara: o de alguém que pertence a um determinado universo cultural – o urbano, ocidental – e que conhece alguma coisa nova, o mundo americano desconhecido de seu narratário, este de mesma procedência. Qual é a isotopia tímica que sustenta a sua fala? A de alguém que orgulhosa e emotivamente acredita que pode, deve e sabe comunicar ao outro, ignorante, esse novo mundo descortinado e nada conhecido, mas digno de ser descortinado e comunicado.

A mesma estratégia retórica se pode reconhecer em textos bem mais recentes, como é o caso da novela de Guimarães Rosa: **Uma estória de amor**. Festa de Manuelzão (1964, p. 85). Como se abre ela?

Ia haver a festa. Naquele lugar – nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado e, nos matos, para os poucos moradores, e assim para a gente de mais longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas, seria bem uma festa. Na Samarra.

Dando início à conversa, a forma perifrástica – “Ia haver a festa.”- estabelece logo de entrada a distância de focalização: o evento em questão é visto de uma perspectiva *inceptiva*. Melhor, é um projeto, antes de começar, ainda nas preparações. O processo comunicativo assenta as suas bases de efetivação, o acordo enunciativo, necessário para um bom entendimento: daí o função catafórica do artigo em *a festa*. Que se retoma no dêitico espacial: *naquele* lugar. O espaço, tenta-se especificar em retomadas restritivas: *nem fazenda, só um reposto, um curral-de gado*, para somente no final do parágrafo se sintetizar num sintagma isolado: *Na Samarra*. A fazenda em cuja sede se daria a festa, ali onde era preciso “corrigir o áspero das ervas, [...] onde manhã e noite grandes macacos roncavam como engenho-de-pau moendo.”

Todo o enunciado está construído a partir de um enunciatário cuja concepção de festa não suporta um espaço como o acima descrito: um ádvena, virtual, como o próprio narrador. Num jogo de estranhamento e desfazimento dele, para poder prosseguir o narrador precisa especificar: “Mas, para os poucos moradores, e assim para a gente de mais longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas, *seria bem uma festa*”. Assim se resume o acordo enunciativo: para essa gente, na Samarra, seria bem uma festa. Ou seja, de um lado, *nós* – narrador e narratário; de outro,

eles, os moradores locais. E de que perspectiva o evento e seus atores serão focalizados

Sabe-se que a obra de Guimarães Rosa, em sua grande parte, nem mesmo a citada, não pode ser qualificada simplesmente como regionalista. Regionalista sim pelas figuras que move, como uma matéria prima, com função, entretanto, de plano de expressão a significações calcadas em culturas, religiões heterogêneas, distanciadas no tempo e no espaço. Sem esse universo primeiro, porém, é preciso reconhecer, Rosa não seria Rosa, perderia, com certeza, o pé nessa brasilidade que o identifica de imediato. É preciso falar de sertanejos, seus afazeres, no seu terreno, cuja identidade corre o risco de esgarçar-se e confundir-se no contato com o mundo dos grandes proprietários de terra: a saga deles, sertanejos, nas novelas e romance, é o encontro ou re-encontro dela através do retrato reconhecido no espelho de textos - não qualquer um - mas populares : Manuelzão no romance do Boi Bonito; Pedro Orósio, o Pê-Boi, na canção de um poeta popular, a canção de Laudelim, que fala de um rei que, ao morrer à traição, recebe o prêmio de conhecer o seu destino.

O mesmo se pode dizer de **Los pasos perdidos**, de 1953, do cubano Alejo Carpentier, cujo protagonista, um mestiço de índia e alemão, parte da América do Norte, caminha em direção ao sul, à América Latina, colhendo o que mais lhe pareça característico de cada trecho, na paisagem e na história, até embrenhar-se no centro mesmo da floresta tropical, configurada – sensual, sensorial, eroticamente - como o borde do surgimento do universo, do caos organizando-se em cosmo. Numa evidente, pois, viagem não só no espaço como no tempo cósmico. Ou, em outros termos, numa temporalização do espaço, como se apreende no espetáculo de uma cratera com plantas pré-históricas, num movimento “de posesión, de acoplamiento, de incestos, a la vez monstruoso y orgiástico, que es suprema confusión de formas” (CARPENTIER, 1964, p.29), além da qual se visualiza “la tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas cuando la tierra

era desordenada y vacía, y las tenebras estaban sobre la haz del abismo” (CARPENTIER, 1964, p.30).’

Na verdade, sobre o material oferecido pela representação da América Latina se superpõe um traçado complexo, fundamentalmente literário, uma estruturação significativa calcada num extenso e profundo cabedal cultural, que não se restringe ao local. Talvez o autor pretenda colocar em prática o que declara nas palavras abaixo:

Entender, conocer no es equivalente a dejarse colonizar. Soy de los que creen que la ausencia de formación filosófica hizo mucho daño a nuestra literatura. La incultura filosófica, literaria, enciclopédica, de casi todos nuestros grandes nativistas es notoria [...]. De ahí que el enfoque asiduo de culturas extranjeras, del presente o del pasado, lejos de significar su desarrollo intelectual sea, por el contrario, una posibilidad de universalización. (CARPENTIER, 1964, p.13)

Essa dicotomia que está na base das declarações acima, problemática, explica o aparente desencontro entre o escritor cubano e o argentino Borges. Este, no outro extremo do continente, declara que a confusão vem de pensar que a autenticidade é sinônimo de presença física do lugar. Carpentier argumenta: “Pero resulta que ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo - todo lo que opera con energía – para situarlo en lo universal” (CARPENTIER, 1964, p. 19). Difícil tarefa, segundo ele, principalmente quando se trata de revelar algo que “no ofrece información libresca, un archivo de sensaciones, de contactos, de admiraciones epistolares, de imágenes y enfoques personales” (CARPENTIER, 1964,p.17).

Borges, por outro lado, argumentando contra os que exigem presença da “paisaje, topografía, botánica, zoología” na literatura do país, cita um caso específico em que o “verdaderamente nativo suele y puede prescindir de color local”. Segundo ele, Gibbon, na

sua **História do declínio e da queda do Império Romano**, afirma que no **Alcorão** não há camelos. Para ele, basta esta ausência para confirmar a autenticidade do livro:

Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. (BORGES, 1952, p.18)

Vale lembrar aqui que Borges desenvolveu um projeto de criar uma mitologia argentina, em que o *cuchillo*, o cavalo, o gaúcho, o truco e principalmente **Martín Fierro** - a obra de José Hernández e sua personagem - são figuras centrais. O prólogo de Borges ao livro em que tais declarações se encontram – **Discusión** - data de 1952. E o abre o capítulo que se intitula: “La poesía gauchesca”, e o fecha o capítulo dedicado a “El escritor argentino y la tradición”. E **Tientos y diferencias**, de Alejo Carpentier, é de 1964, salvo engano.

Nesse contexto, o México se distingue por uma situação bastante específica – mas que coloca os mesmos problemas - que se reflete na já forma com que ele se denomina: um *país mestiço*, com uma cultura mestiça, uma literatura mestiça, desde os seus primórdios, a partir do encontro/confronto das tribos indígenas e os espanhóis que aportaram na Mesoamérica. A dicotomia que a define se situa numa dimensão mais ampla, aquela mesma que se encontra na base da constituição da literatura brasileira.

Enquanto no caso brasileiro – e em outros países – a questão ganha nova feição, quando se interioriza, de inter passa a intra na forma dos vários regionalismos, no mexicano a condição mestiça parece abarcar o todo, no tempo e no espaço. Ajuda-nos a

compreender essa especificidade o ensaio de María Eugenia Flores Treviño (2012), “El asombro como origen de la literatura mexicana”, que, segundo aí se declara, se apoia em César Fernández (1984) para o qual o assombro está na “ gènesis de la expresión literaria mestiza em México” (FLORES, 2012, p.1), denominador comum apreensível no enunciado e na enunciação das “cartas, relatos y relaciones que tanto Colón como los otros actores del evento dirigen a los monarcas y paisanos españoles, [em que] se va narrando, describiendo, recreando y aun creando esta nueva realidad, esta inmensa posibilidad de dar matéria a lo no concebido...[...] Una realidad para la cual no había equivalente.” (FLORES, 2012, p.2/3) De onde se originam textos que constituem por si mesmos “ un hecho de ficción matizado de religión y cosmogonía” (FLORES, 2012, p. 7).

O assombro não é unilateral. Se, de um lado, surpreende a confissão de Díaz del Castillo: “Algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entresueños, y no es de maravillar que yo escriba aquí de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente, ver cosas nunca oídas, ni vistas, ni aun soñadas, como veíamos.” (apud FLORES, 2012, p.13), por outro, admiravam-se os mexicanos do “centauro”, o braço que produz fogo e trovão, a pele cor de sol, o corpo que flechas não penetram.

O assombro é a porta “del conocimiento, pero también de la creación, de la construcción... de la *poiesis* a través del lenguaje”, diz Flores, (2012, p.15): tanto os europeus quanto os indígenas se veem diante do mesmo problema, ou seja, nomear o desconhecido. Encontram a solução no processo de ficção, do qual, segundo Markiewicz (2010, p.123), citado por Flores (2012, p. 17), originaram textos que devem “ ser tratados como híbridos, no homogêneos,[...] enclaves de la historia en el marco de la ficción.” Por quê? Graças à ficção, “la imagen literaria devela los rasgos esenciales y tendencias de desarrollo de ésta, más claramente de lo que podrían hacer la relación factográfica y de la investigación científica.” (MARKIEWICZ, 2010, p.127, apud FLORES, 2012, p.18). E nesse

proceso, “se tiene que acudir al símil, a la comparación, a la lítote, a la hipérbole, a la perífrasis, a la metonimia y a la metáfora para construir la expresión sobre América.” (FLORES, 2012, p.33).

Feitas estas considerações, voltemos a João Ubaldo Ribeiro. **Sargento Getúlio** foi publicado em 1971. A seguinte observação antecede o início da narrativa: “Nesta história, o Sargento Getúlio leva um preso de Paulo Afonso a Barra dos Coqueiros. É uma história de Arete.” Ou seja, aparecem muito marcados o espaço, o ator e a ação; mas principalmente o seu valor e sentido: *aretê*. Termo cuja forma original determina logo o quadro enunciativo que a tradução não consegue recuperar: do grego ἀρετή, significa um conjunto de virtudes cívicas, morais e intelectuais; valentia, equilíbrio, justiça; equivale a *virtus* dos romanos.

Na primeira página o leitor é surpreendido pelo discurso direto seguinte:

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. De Paulo Afonso até lá, um esticão, inda mais de noite nessas condições. Estrada de carroça, peste. [...] Propriá e Maruim, já viu, poeiras e caminhões algodoados, a secura fria. E sertão do brabo: favelas e cansações, tudo ardiloso, quipás por baixo, um inferno. Plantas e mulheres reimosas possibilitando chagas, bichos de muita aleiva, potós, lacraias, piolhos de cobra, veja. Matei uns três infelizes assim, por cima de uns quipás, sendo que um chegou devagar no chão, receando os espinhos sem dúvida. Assunte se quem vai morrer se incomoda com conforto. (RIBEIRO, 1982, p. 9)

Um amálgama de uma linguagem de base não marcada - de um narrador não figurativo mas presente na observação das regras gramaticais de número, gênero - que se harmoniza com um léxico, uma sintaxe bem marcados; um registro escrito que, no entanto, consegue simular, e assim preservar, a sua origem na oralidade; enfim, o resultado é o efeito de um discurso regional que no entanto

não o é de fato, confirmando a sua natureza verdadeiramente literária, artística. Ou seja, um trabalho competente na apropriação de uma linguagem específica na elaboração de um discurso que logra provocar o efeito de que se está frente a ela. Ocultando a moldura da enunciação de terceiro, de um narrador em terceira pessoa, letrado, o monólogo do protagonista se faz sentir como a única fala em curso, envolvendo o leitor e trazendo-o para o centro dele, monólogo. Toda a circunstância da enunciação se cria em concretude: não só a disposição anímica do sujeito, irritado pela perspectiva do que ainda precisa cumprir, mas também o desconforto do ambiente natural, do clima como da estrada que está sendo percorrida, a aridez, agressividade da paisagem.

O monólogo – mesmo quando parece conversar com o motorista, silencioso, calado, do carro em que viajam, seu único companheiro porque o prisioneiro não conta – o liberta, por outro lado, desse contexto imediato, permitindo-lhe movimentar-se na linha do tempo. Insulado no domínio estreito do veículo, sem como apressar o cumprimento da tarefa, a personagem recobra, presentifica fragmentariamente o seu passado. No horizonte do enunciatário um tema regional, bastante já conhecido - o do sertanejo pobre que é obrigado a deslocar-se para a cidade, o litoral, para a civilização, para Aracaju, que se converte, no imaginário do novo homem, no espaço por excelência, no umbigo do mundo – é decisivamente retomado.

Getúlio protagoniza a segunda etapa de uma trajetória iniciada, ou pelo menos cuja pedra fundamental foi plantada por Fabiano e sua família em **Vidas secas**. A abertura sócio-geográfica virtualmente entrevista no final do romance de Graciliano Ramos, antes do início da nova saga, se concretiza agora, com o deslocamento do sertanejo para a área urbana, ainda que situada no Nordeste, onde se engaja num duplo processo: de *inserção* num novo grupo social e, em contraposição, de *apagamento* de sua origem. Caracterizados ambos os domínios – do sertão e da capital - pela circunstância histórica das lutas políticas (as nacionais reproduzindo-

se nas regionais), iconizadas pelas figuras do caciquismo e da política-pistoleira, no imaginário de Getúlio um pequeno mas rigoroso paradigma de valores passa – mais bem, deve passar - a reger o comportamento e as atitudes das pessoas, num universo cujo núcleo é ocupado pelo *machismo*, subsumindo dinamicamente as dicotomias dos conceitos *medo/coragem, vergonha/honra*. Um universo praticamente *masculino*, na medida em que se exerce no mundo da polícia e da política, confundidas e fundidas, regidas e reguladas por um corpo de normas ossificantes. Na luta, pois, pela sobrevivência fora de seu espaço de origem e pela necessidade decorrente de inserção em uma nova realidade, Getúlio reduz a identidade nova, buscada, construída, aos conteúdos que reconhece investidos na denominação de seu posto militar de *sargento*. É esse posto que, a seus olhos, legitima a equivalência polícia/pistoleiro traduzida no termo *braço direito* do líder político local do momento.

Esse amalgamento - tomado como resultado exemplar do princípio modelizante do *certo*, do *correto* agindo sobre o *erro*, o *caos* (Cf. LOTMAN, 1979) que, segundo o ex-sertanejo, imperam no domínio do *outro* (isto é, dos partidos contrários e do povo de modo geral, excluído da elite do mando), identificado como *eles* em oposição a *nós* - se processa, na realidade, graças a uma identificação do subordinado com o chefe. Um processo que ele traz à tona em seu monólogo, ao mesmo tempo em que, à revelia, vai deixando a nu o caráter especioso do mesmo. Se esse processo ocorre ao longo do tempo do enunciado, isto é, de sua trajetória de inserção no novo grupo social, é preciso entender, por outro lado, que, no romance, o seu desnudamento aos olhos do leitor ocorre no presente da enunciação de Getúlio. Seguindo a este *pari passu*, na releitura da sua história, em que ele pela autodescrição se controia, o leitor verifica que ele segmenta o contínuo de sua vida tomando como corte *fundante* de todo o sentido o abandono do sertão. Lido este como *efeito* de um *saber inato*, individual, que o distingue de todos os conterrâneos: a qualidade de *despachado*. É esse saber-ser que o livraria do que seria o seu *futuro certo*, descartando o objeto-

valor não desejado e que ele consegue sintetizar figurativamente no trecho abaixo:

Mas se eu não sou um homem despachado ainda estava lá no sertão sem nome, mastigando semente de mucunã, magro como o filho do cão, dois trastes como possuído, uma ruma de filhos, um tico de comida por semana e um cavalo mofino para buscar as tremalhadas de qualquer dono. (RIBEIRO, 1982, p. 14)

A moldura que aí se visualiza faz transparecer o pressuposto mas não o declarado: o de que para além dela, moldura, *nada existe para o sertanejo*. Ou seja, para o sertanejo que se define, positivamente, pelo que se encontra dentro desse quadro, ainda que marcado por uma total disforia de quem se reduz a um estado – estático, portanto – resultante de processos reiterados, reiterantes, de *subtração*: sem nome, sem outra comida, sem outra família, sem outro transporte, sem outra função.

A autodescrição como *ser despachado* é vista, então, como a força motriz capaz de romper esse círculo, acarretando, por outro lado, a denegação de sua identidade de sertanejo e, de outro, a consequente necessidade de criar, o mais conscientemente possível, uma nova.

Como polícia e pistoleiro, na cidade Getúlio passa a participar de um grupo de contorno mais claro, que reafirma aquelas características apontadas por Freud, a partir de *Le Bom*: o grupo é impulsivo, irritável, crédulo, não conhece a dúvida, é movido pelo poder mágico da palavra, pensa por imagens. O grupo necessita principalmente de um *chefe*, responsável pela coesão de sua estrutura libidinal, onde predominam laços emocionais que minimizam o perigo. Com ele se identificam os membros do grupo. A identificação, um comportamento tipicamente *masculino*, que se reconhece no complexo edipiano: o pai é tomado como modelo *ideal*. Ambivalente, pode ser expresso pelo temor ou desejo de

afastamento, como derivado da primeira organização da libido, da fase oral, em que o objeto desejado é assimilado pela ingestão, sendo, portanto, aniquilado enquanto tal.

É preciso distinguir, no caso do pai, a identificação com ele, por um lado, de sua escolha como objeto por outro. O pai pode ser o que se gostaria ser ou o que se gostaria ter. Na identificação podem misturar-se sintomas da pessoa que se quer ser, para ocupar o seu lugar com relação àquele que se ama. Ela pode substituir a escolha do objeto por um processo de retroação, quando o ego assume características do objeto. Pode aparecer ainda como resultado do desejo do sujeito de colocar-se na mesma situação da outra pessoa. Ou seja, a identificação constitui a forma original de laço emocional com o objeto; de maneira regressiva, pode tornar-se sucedânea para uma vinculação do objeto libidinal, por meio de uma qualidade comum, partilhada, com outra pessoa que não é objeto do instinto sexual.

No caso de Getúlio, efeito de uma auto e heteromanipulação conjunta (cf GREIMAS & COURTÈS, s/d p. 269-10), importa que da relação de subordinado com o chefe resulta um contrato fiduciário (cf. GREIMAS & COURTÈS, s/d p.84-6) , mais que real, produzindo a crença nele de pertencer a um determinado grupo urbano. E mais, de um grupo elite, de poder econômico e político. Mas, contraditoriamente, o que caracteriza predominantemente esse grupo é o que Freud classifica como uma horda conduzida por um chefe. Aí, aos olhos do sertanejo, Acrísio Antunes, o líder, encarna a sua trajetória virtual ao sair do interior e instalar-se na cidade, espaço onde ocorre o falseamento do julgamento, próprio da idealização, origem do narcisismo do sujeito que ama no outro o que quisera ser. A eleição do líder como modelo a copiar se flagra na socialização antecipada, em que Getúlio se preocupa, por exemplo, em domar o seu cabelo rebelde graças à brilhantina cheirosa.

Assim, no discurso-monólogo de Getúlio, enquanto citante do discurso do líder, irrompe esse desejo de identificação fundamentada na ilusão do amor do líder pelo subordinado. Nesse

contexto, torna-se relevante o tema amoroso. Na referência à prática, antiga, de seu chefe apossar-se sexualmente das mulheres de seus subalternos, não se flagra sombra de ciúme ou inveja, ausência que parece indício de uma relação do tipo líder de horda e os demais membros masculinos: a identificação e a idealização se dão com tal intensidade que qualquer rivalidade de macho na posse das fêmeas desaparece. Não fosse o relacionamento amoroso com Luzinete, a quem ele nega, sintomaticamente, o direito da procriação, por sentir-se castrado após ter morto a mulher grávida adúltera, a imagem que prevalece é a de um macho castrado.

Nesse contexto, outro pormenor significativo, aparentemente independente do primeiro, se encontra numa cena de morte.

Dentre todas as pessoas englobadas na denominação dêitica *eles*, destaca-se uma. A referência a ela ocorre logo após o elogio do chefe a um trabalho do Sargento. A essa sanção positiva (cf. GREIMAS & COURTÈS, s/d p.389-9), narra o sertanejo: “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 cavoqueando.” (RIBEIRO, 1982, p. 26). Há aí um jogo de cena, de gestualidade, cuja moldura é o trabalho eficiente do jagunço, dentro da qual se mobiliza um código, implicitamente compartilhado, feito de pormenores ativando a sua signicidade, imantando de afetividade os atores. Observa-se, no entanto, claramente toda uma sequência de manipulação por *sedução* (cf. GREIMAS & COURTÈS, s/d p. 267) por parte do chefe, em que ao mesmo tempo em que sanciona positivamente a performance do subordinado, este é persuadido a persistir no seu fazer, pois é uma qualidade que lhe é reconhecida e pela qual pensa ser apreciado pelo destinador. Por isso, em seguida a essa lembrança, como fecho moralizante da pequena narrativa, conta Getúlio:

Dei a ele um passo preto, que eu mesmo ceguei, nesta data, que até hoje ele tinha se não desse para um amigo que visita ele de vez em quando, e

que eu não gosto, não vale nada. Tem a cara de sariguê. É tipo de testemunho até, não vale nada. (RIBEIRO,1982,p. 26).

São importantes os pormenores sublinhados quase com pudor, é importante o presente cujo doador aparece negado, embora não pelo valor do objeto que, por isso mesmo, serve para o mesmo fim numa segunda doação. O pássaro é investido do valor de mimo, numa relação afetiva, tanto que, presenteado por Getúlio a Antunes, este não hesita em repetir o gesto com o amigo quase desconhecido e de partido rival. Que valor, pergunta-se, atribui Antunes ao mimo de Getúlio e, conseqüentemente, ao próprio subalterno se, ao invés de retê-lo consigo, transforma-o em objeto de circulação com o mesmo valor mas entre atores diferentes?

Getúlio se cala, mesmo posteriormente, sobre qualquer avaliação mais explícita do gesto de Antunes, direcionando a animosidade resultante contra aquele em que vê, declarada e confirmada, a condição de rival quanto à afeição do chefe. Ao mesmo tempo, aponta para a instalação de uma entropia na distinção, que ele quer clara, entre *nós* e *eles*. Isso sem, contudo, colocar em relevo tais aspectos, como sinais evidentes de qualquer tipo de desestabilização na relação chefe/subordinado e na imagem daquele.

Deixando de lado o costume bárbaro de cegar-se o pássaro para, assim, obter-se mais belo canto, a suspeita de dubiedade na relação dos dois homens se insinua quando se atina com a ironia contida no gesto do subordinado: o pássaro cegado e que agora canta melhor para agrado do outro pode metaforizar submissão voluntária. Por outro lado, sabe-se que a cegueira pode ser uma metáfora de castração. Esse sentido se pode entender situando-o numa relação de horda, o pai primevo castrando simbolicamente os demais componentes do grupo, ao interditar-lhes o acesso às mulheres. Metaforicamente, Getúlio é um eunuco que se identifica com o pai, garantindo, desta maneira, uma convivência pacífica e a sobrevivência do grupo. É com ele que o Sargento quer viver o

prazer narcísico da autoridade intocável e o orgulho de quem alcançou êxito. O chefe é o superego objetivado, exteriorizado, cujos preceitos e ordens o sertanejo se preocupa em obedecer, ganhando uma harmonia com que ele entende manter a sua estabilidade interior, uma estabilidade conquistada por quem fora obrigado a deixar a casa pela fome.

A relação sujeito/mundo, vista da ótica do desejo do pai, se concentra e se sintetiza na relação líder/subalterno, cuja intensidade o segundo precisa preservar, desejando que, em troca do que faz pelo pai, seja o filho bem amado. Mas, na identificação, começa-se a perceber indício de fratura quando uma nova imagem, inesperada, do chefe se insinua. Ao tornar-se movediça, instala o primeiro colapso narcisista. Situações se impõem em que a relação fálica é ameaçada.

Colocadas as coisas desta maneira, vejamos agora como se desenvolve a narrativa: ela se apoia numa lenta e árdua emergência do sujeito à consciência dessa situação circular de sua experiência edípica. Na verdade, é nela que aposta o escritor para alcançar o desenlace escolhido, com uma grande virada na história do sertanejo. Na fábula, essa ruptura ocorre com uma inversão em que o Sargento se descobre, ele caçador, convertido em caça por obra de uma reviravolta no cenário político, deixando-o desprovido do chão concreto sobre o qual trabalhava o seu imaginário. Como o objetivo primordial de Getúlio é construir uma nova ordem, frontalmente oposta àquela vigente no universo do sertão e da miséria – isto é, ele quer um mundo estático, imutável, ossificado que lhe garanta a posse do até aí conquistado a duras penas -, a falta de jogo de cintura característico da prática política não lhe permite acompanhar os passos do líder, ficando sozinho.

Nesse sentido, é significativo que etapas dessa transformação se encontrem assinaladas por momentos em que a linguagem está envolvida. A aquisição da linguagem e a sua prática nessas circunstâncias se exercem acrescidas da reflexão metalinguística. Desses marcos, destacamos três.

O primeiro ocorre no episódio da fuga do Sargento com seu motorista e o prisioneiro para o convento do padre de Aço. Este, dentro da igreja, convida os acoitados a rezar, e se refere ao prisioneiro, combalido pelos dentes arrancados à força, usando um termo que provoca um espanto divertido:

Como é, seu padre? Pegue o paciente. E foi aí que eu ri porque achei mesmo o bicho com cara de paciente [...]. Vamos, seu paciente, doutor paciente, oi, oi. Depois não tem cara de paciente mesmo? Fico com vontade de fazer como se fosse um animal, siu aí, paciente, cada gaitada, mestre, siu aí, cada gaitada, ui. O paciente já se viu, é um paciente escrito. (RIBEIRO, 1982, p. 67)

Getúlio fica sopesando a palavra, estranhando-a, ajustando-a a uma imagem possível, comparando-a ao referente conhecido e imediato, tentando dominá-la pela domesticação sonora. A palavra, vinda do padre, branco, intelectual, abre-lhe assim na cosmovisão uma fissura de risco. A tal ponto que já não é cômico o segundo momento-marco a que aludimos. Este se reconhece num episódio posterior em que chegam ao convento dois emissários do chefe, com a incumbência de persuadir o Sargento a soltar o preso e a fugir. Não é a realidade da alternativa – a fuga – que se faz objeto de sua admiração e base de seu raciocínio e argumento, mas, novamente aqui, o termo empregado para referi-la: “Então o senhor solta o homem e some e pronto [...]. Não posso sumir. Quem pode sumir é os outros, como é que eu posso sumir, se eu sou eu?” (RIBEIRO, 1982, p. 97)

A consciência metalinguística prossegue em seu curso, aumentando a brecha na coalizão perfeita entre referente e linguagem, entre a realidade e símbolo. Se de um lado isto pode significar a ruptura da per-feição mítica, por outro ter penetrado no mundo da linguagem pode significar a liberdade, a liberação da escravidão ao referente, possibilitando, em contrapartida, o domínio do

pensamento, a sua agilização. Tanto assim é que, em seguida à reação à palavra *sumir*, o monólogo de Getúlio focaliza a destreza com que ele consegue impor aos emissários hostis as suas condições na negociação. Igualmente aqui, a admiração de Getúlio consigo mesmo é pela competência implícita em seu desempenho verbal: “ Não sei direito como é que eu falei assim, mas de repente eu estava me sentindo muito bom e o que mais pode me acontecer.”(RIBEIRO, 1982,p. 98-9). Uma alegria cujo peso se avalia melhor quando se pensa que, páginas antes, se assiste a um momento agônico que assim se expressa:

Sei lá, não sei de nada [...] Na-bem, fico, mas só até amanhã, depois eu vou, não sei conversar direito mesmo e só devo satisfação a uma pessoa, graças a Deus, e dessa pessoa nada ouvi até agora, a não ser o que ficam me dizendo, só que eu não emprenho pelos ouvidos.Tenho que ver, ali, pronto. (RIBEIRO, 1982, p. 93)

Dois órgãos do sentido em suas funções são contrapostos. Significativamente nesta obra, quando se lembra que uma característica maior da figura do chefe se identifica na capacidade de *elidir-se*, de fugir à solicitação do outro. A relação urobórica anterior se horizontaliza, abrindo espaço para a fuga do objeto. Esse caráter fugidivo do outro assume a forma de mediações no canal de comunicação de Getúlio e Acrísio: a visibilidade deste, sempre ao alcance físico dos olhos, de repente é invadida pela invisibilidade, negando ao outro a certeza da visão como garantia. Daí o estranhamento de Getúlio diante da palavra para ele nova: como posso *sumir* (de mim) se são os outros que *somem* (de minhas vistas)? De repente não é ele o fulcro com base no qual a realidade se compõe, e deixa de ter sentido o *olho* como o órgão responsável pela apreensão dela. Getúlio se dá conta de que *sumir* significa *sair de cena*. Fato terrível, porque no discurso dele isso equivale a *não existir*. Como, saindo do palco, compor com o chefe a cena do espelho? O pai que assim se furta à cena do espelho, deixando de comparecer, é um pai

terrível que interdita o fundamental, o ver. Detrás do espelho aparece o outro como um outro qualquer, que sequer lhe deixa a ilusão de crer ser ele o que julgara ser até então. A cisão introduzida nega a existência de Getúlio como sujeito, ao negar o outro como imagem. Terríveis como o machado que faz a fenda, os mensageiros, delegados metonímicos, são barreiras que impedem concretamente qualquer conjunção com o objeto.

Tem o Sargento razão mesmo à revelia quando, ao referir-se à incomunicabilidade que se instalara entre ele e o chefe – no domínio do falar/ouvir -, usa uma metáfora forte, porque falando do masculino evoca um universo essencialmente feminino: *emprenhar-se*. Talvez se pudesse ver nessa inversão um quiasmo, se se recorda a castração resultante da relação edípica de Getúlio com o chefe. Isso porque uma outra forma de entender essa castração é ver presente nela a mediação de um estágio em que o sertanejo ocupa uma posição feminina, de sujeito passivo até então dominado pelo chefe. Por isso, fazer-se *eunuco* corresponderia a um degrau posterior, em que o subalterno, enquanto outro, praticamente desaparece. A metáfora, nesse momento, não chama atenção pelo complemento “pelos ouvidos”, como parece querer o sujeito, mas por ela mesma, metáfora, pela *involuntária* carga semântica. Com ela, Getúlio expressa sinteticamente a realidade até então e, ao negá-la, prenuncia o futuro, indiciando o presente como o de uma transformação decisiva.

Situando, pois, esta obra de João Ubaldo – a nosso ver a ficcionalmente mais bem lograda de sua produção literária – num percurso que a orientação regionalista possa ter realizado, pretendemos mostrar aqui um traço diferencial, a favor do escritor baiano, identificável na dimensão enunciativa. Situando o discurso do narrador em terceira pessoa - cuja imagem se insinua por brechas no discurso do protagonista graças às marcas da correção linguística, da norma culta - como pano de fundo, o cenário que sustenta a cena do outro, o romance simula estar frente a frente com o monólogo do protagonista, dominando com um longo discurso, não indireto livre, mas direto. Com isso, como que desaparece o contrato

enunciativo entre enunciador-enunciatário com as características apontadas nos exemplos alencariano e rosiano. Ou seja, dilui-se a imagem de um narrador – alienígena – falando para um narratário igualmente alienígena. Não se declara, assim, o propósito preponderante de apresentar, revelar um universo novo, um problema específico de uma coletividade específica. Quanto mais de uma região geográfica, política, social.

Com isso, ao mesmo tempo em que o romance ganha uma feição mais contemporânea, colocando-se lado a lado, emparelhando com obras não regionalistas, aquelas que abordam questões de uma sociedade mais cosmopolita, verificamos que isso se deve à estratégia narrativa deste romance de Ubaldo em que a experiência vivida pelo protagonista se verticaliza, aprofundando-se em complexidade: ao abordar o tema do confronto entre duas civilizações – rural / urbana – em determinada sociedade, em certo momento histórico brasileiro, o romance o configura como uma experiência individual, como outra qualquer, e por isso capaz de engendrar, desnudar questões não individuais propriamente, não conscientemente controláveis pela vontade e desejo do sujeito. No exemplo analisado, o sertanejo, enganado, ludibriado, torna-se o lugar de uma vivência regionalmente não restrita – o da relação narcísica, edípiana da identificação. Para isso o escritor traz a cola um motivo popular – que trai a sua criatura, fazendo falar o evitado – objeto também da canção do grande Lua, epígrafe deste texto.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, J. de. **O guarani**. São Paulo: Ática, 1986.
- BLEICHMAR, H. **Introdução ao estudo das perversões**. Teoria de Édipo em Freud e Lacan. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- BORGES, J. L. **Discusión**. Buenos Aires: Emecé. 1952.
- CARPENTIER, Alejo. **Tientos y diferencias**. México: UNAM.1964.

FERNÁNDEZ, C. (coord.) **América Latina en su literatura**. México. Siglo XXI.1984.

FLORES TREVIÑO, M.Eugenia. El asombro como origen de la literatura mexicana. (inérito). Palestra proferida no PPGEL-UNEMAT- Tangará da Serra, MT- 2012.

FREUD, S. O futuro de uma ilusão. **O mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XIII.

GREIMAS, A.J.; COURTÈS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, s/d.

LOTMAN, I. y la Escuela de Tartu. **Semiótica de la cultura**. Madrid: Cátedra, 1979.

ROSA, J.G. Uma estória de amor.(Festa de Manuelzão). In: _____. **Manuelzão e Miguilim**. 3.ed. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1964.

_____. O recado do morro. In: _____. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

MARCKIEWICZ, H. **Los estudios literarios**: conceptos, problemas, dilemas. La Habana: Criterios. 2010.

MIYAZAKI, T.Y. De Peri a Isaías: uma demanda gorada. **Revista de letras**. São Paulo. v.39. p. 49-64. 1999.

RIBEIRO, J.U. **Sargento Getúlio**. 6.ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.