



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN
CAMPUS AVANÇADO “PROF^a. MARIA ELISA DE A. MAIA” – CAMEAM
DEPARTAMENTO DE LETRAS – DL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DO DISCURSO E DO TEXTO
LINHA DE PESQUISA: DISCURSO, MEMÓRIA E IDENTIDADE

**A CARNAVALIZAÇÃO NO SARGENTO GETÚLIO:
revisitando identidades e estereótipos**

JOSÉ LINDOMAR DA SILVA

PAU DOS FERROS

2015

JOSÉ LINDOMAR DA SILVA

A CARNAVALIZAÇÃO NO *SARGENTO GETÚLIO*: revisitando identidades e estereótipos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos do Texto e do Discurso, Linha de Pesquisa: Discurso, Memória e Identidade.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues

PAU DOS FERROS

2015

Catálogo da Publicação na Fonte
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Silva, José Lindomar da.

A carnavalização no Sargento Getúlio: revisitando identidades e estereótipos / José Lindomar da Silva. – Pau dos Ferros, RN, 2015.
106 f.

Orientador (a): Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Faculdade de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Literatura – Carnavalização – Dissertação. 2. Literatura – Sargento Getúlio – Dissertação. 3. Identidade nordestina – Dissertação. 4. Resignificação – Dissertação. I. Rodrigues, Manoel Freire. II. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

UERN/SIB

CDD 401.41

A dissertação “**A carnavalização no Sargento Getúlio: revisitando identidades e estereótipos**”, autoria de **José Lindomar da Silva**, foi submetida à Banca Examinadora, constituída pelo PPGL/UERN, como requisito parcial necessário à obtenção do grau de Mestre em Letras, outorgado pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN.

Dissertação defendida e aprovada em 27 de fevereiro de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues – UERN
(Presidente)

Prof^a. Dr^a. Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
(1º Examinador)

Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte – UERN
(2º Examinador)

Prof^a. Dr^a. Maria Aparecida da Costa – UERN
(Suplente)

Aos meus pais, Santana Lopes da Silva e Marcondes Pedro da Silva, os maiores responsáveis por essa conquista e pela minha história.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me guiar em todos os momentos, a quem devo todas as minhas conquistas e, acima de tudo, a vida.

Aos meus pais e meus irmãos, pelo apoio e incentivo.

Aos demais familiares que de alguma forma contribuíram para a realização desse trabalho.

Aos amigos verdadeiros que contribuíram com palavras e atitudes.

Aos professores do PPGL – UERN, pelos ensinamentos e valorosas discussões realizadas.

À minha turma do mestrado, pelo convívio amigável e companheiro.

Ao meu orientador, Dr. Manoel Freire Rodrigues, que acompanha a minha trajetória acadêmica desde a graduação, e pela atenção que dedicou a mim desde quando cursei sua disciplina como aluno especial. Esta dissertação é o resultado das primeiras discussões que tivemos, intensificadas ao longo desses dois anos.

À banca examinadora da qualificação e da defesa, pela gentileza e disponibilidade em participar de momentos importantes da minha trajetória acadêmica.

O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento com as mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social.

Mikhail Bakhtin

SILVA, José Lindomar da. **A carnavalização no *Sargento Getúlio*: revisitando identidades e estereótipos**. 106 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. *Campus Avançado Prof^a*. “Maria Elisa de Albuquerque Maia”, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Pau dos Ferros, 2015.

RESUMO

A carnavalização, como estilo literário, já foi configurada em várias paródias desde a Idade Média, e Bakhtin (1993) apresenta essas imagens analisando a cultura popular no contexto de François Rabelais. A profundidade dessas discussões alcança o romance contemporâneo, possibilitando a reinterpretação de várias questões que circundam o universo ficcional. Baseando-nos na pertinência desses referenciais, objetivamos, nesse estudo, analisar a carnavalização no *Sargento Getúlio*, romance de João Ubaldo Ribeiro. Com isso, buscamos visitar as identidades nordestinas e algumas figurações tradicionais sobre certos estereótipos. Desenvolveremos o nosso propósito por meio de uma análise crítica, de base interpretativa, sobre o referido romance. Na narrativa de João Ubaldo, verificamos um Nordeste carnavalizado, que se nega a aceitar os moldes do passado. Nada disso está na superfície textual. Assim, para compreendermos as imagens da morte, das paisagens, da linguagem, do cangaço, do rebaixamento bufo e da política, temos que mergulhar nas profundezas do humor e beber nas fontes do riso, que ultrapassa fronteiras e imanências. Portanto, a identidade nordestina, pelo viés da carnavalização, não é construída por estereótipos que se consagraram ao longo da história, mas, ao contrário, é o resultado da diversidade, entre a tradição e a contemporaneidade, como síntese e superação dessas imagens.

PALAVRAS-CHAVE: Carnavalização. *Sargento Getúlio*. Identidade nordestina. Ressignificação.

SILVA, José Lindomar da. **La carnavalización en el *Sargento Getúlio*: revisitando identidades y estereotipos**. 106 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. *Campus Avançado Prof^a. “Maria Elisa de Albuquerque Maia”*, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Pau dos Ferros, 2015.

RESUMEN

La carnavalización, como estilo literario, ya fue configurada en varias parodias desde la Edad Media y el Renacimiento, y Bakhtin (1993) presenta esas imágenes analizando la cultura popular en el contexto de François Rabelais. La profundidad de esas discusiones alcanza la novela contemporánea, posibilitando la reinterpretación de varias cuestiones que circundan el universo ficcional. Basándonos en la pertinencia de esos referenciales, objetivamos, en ese estudio, analizar la carnavalización en el *Sargento Getúlio*, novela de João Ubaldo Ribeiro. Con eso, buscamos visitar las identidades nordestinas y algunas figuraciones tradicionales sobre ciertos estereotipos. Desarrollaremos nuestro propósito por medio de un análisis crítico, de base interpretativo, sobre la referida novela. En la narrativa de João Ubaldo, verificamos un Nordeste carnavalesado, que se niega a aceptar los moldes del pasado. De eso, nada está en la superficie textual. Así, para que posemos comprender las imágenes de la muerte, de los paisajes, del lenguaje, del *cangaço*, del rebajamiento bufo y de la política, tenemos que bucear en la profundidad del humor y beber en las fuentes del riso, que traspasa fronteras e inmanencias. Por lo tanto, la identidad nordestina, por vías de la carnavalización, no es construida por estereotipos que se consagraron a lo lejos de la historia, pero, al revés, es el resultado de la diversidad, entre la tradición y la contemporaneidad, como síntesis y superación de esas imágenes.

PALABRAS-CLAVE: Carnavalización. *Sargento Getúlio*. Identidad nordestina. Resignificación.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I – UM OLHAR SOBRE A IDENTIDADE NORDESTINA PELO ROMANCE CARNAVALIZADO: SÍNTESE E SUPERAÇÃO DOS REGIONALISMOS.....	15
1.1 Representações do Nordeste e do nordestino: âmbito social e artístico.....	16
1.2 Marcas da modernidade no contexto literário contemporâneo: identidades conflitantes.....	26
1.3 A carnavalização no romance contemporâneo: o riso e a paródia identificando e esfacelando estereótipos.....	35
CAPÍTULO II – SOB A REGÊNCIA DA CARNAVALIZAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DO “UNIVERSO” NORDESTINO.....	48
2.1 Concepções sobre a morte.....	51
2.2 Do sertão para o “meio do mundo”: a “nova” paisagem nordestina.....	59
2.3 A linguagem.....	65
2.4 Imagens do cangaço na voz de Getúlio.....	71
2.5 Rebaixamento através de grosserias e a quebra de hierarquia.....	77
2.6 Representações da política: de machos a “maricas”.....	84
CONCLUSÕES.....	96
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

As sociedades tradicionais do passado (entenda-se o período anterior ao século XX) ganham, na contemporaneidade, uma nova configuração. Isso porque essas sociedades passaram por consideráveis mudanças em sua organização sócio-histórico-cultural. Dentre os fatores que propiciaram tais mudanças estão: o impacto da globalização sobre as formas de interação mercadológica, informativa e acionista, fazendo diminuir as distâncias; o crescimento e a dispersão dos meios de comunicação, que revolucionaram o modo de transmissão de informações; o desenvolvimento de novas tecnologias; as descobertas em várias áreas da ciência; e outros aspectos que as sociedades contemporâneas se esforçam para alcançar e ampliar. Todas essas modificações têm influenciado diretamente as relações sociais do homem com o meio e, conseqüentemente, a construção de sua(s) identidade(s).

Para Woodward (2000, p. 29), “[...] as crises globais de identidade têm a ver com aquilo que Ernesto Laclau¹ chamou de deslocamento. As sociedades modernas, ele argumenta, não têm qualquer núcleo [...], mas, em vez disso, uma pluralidade de centros”. Partilhando dessa mesma ideia, Hall (2006, p. 17) pontua que “[...] o deslocamento tem características positivas. Ele [o deslocamento dos centros] desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos [...]”. Estas questões estão, ainda, imbricadas nos discursos de Bauman (2005), quando este define a sociedade contemporânea de “modernidade líquida”, em oposição às sociedades “sólidas”, tradicionais. Sendo assim, a construção da identidade dos sujeitos possui uma relação estreita com as transformações sociais, as quais produzem um ambiente heterogêneo para possíveis representações identitárias.

As abordagens teóricas elencadas anteriormente sobre as sociedades contemporâneas migram, de forma explícita e, às vezes, tácita, para o campo literário, já que, como afirma Candido (2000), a literatura mantém estrita relação com o contexto sócio-histórico que a circunda.

¹ Teórico considerado neomarxista que discute questões políticas e sociais bem como a posição dos sujeitos nestes ambientes. Algumas de suas obras mais importantes são: *Emancipação e diferença*, *A razão populista e Misticismo, retórica e política*.

Esse contexto heterogêneo, no qual afloram as configurações identitárias, é também a problemática que fez emergir, no âmbito da literatura regionalista, as discussões sobre o Nordeste e a sua visível marginalidade em relação ao restante do país. Nunes (1982), entre outros apontamentos, mostrou a situação do contexto nordestino ao longo dos anos, sua disparidade contraposta às outras regiões; e tudo sob a luz das representações romanescas de diferentes períodos (Regionalismos).

Reforçando a condição na qual o Nordeste foi e ainda é identificado, Albuquerque Jr. (2006, p. 104) diz que “[...] este é quase sempre pensado como região rural, em que as cidades, mesmo sendo desde longa data algumas das maiores do país, são totalmente negligenciadas, seja na produção artística, seja na produção científica.” A disparidade da região Nordeste, em contraposição às demais, foi também longamente amparada pela mídia que se eximia de mostrar as belezas nordestinas (até que se tornasse uma indústria turística) para construir uma imagem de seca, fome e miséria.

No entanto, os escritores no início do século XX e, mais tarde, do Modernismo (década de 30) começaram a representar, na literatura, os dois lados de uma sociedade que, como nas demais regiões, possui suas belezas e mazelas, o bem e o mal, o sagrado e o profano, enfim, mostrar que a diferença existe, e ela também faz parte da construção de suas identidades socioculturais. Esses valores foram representados na literatura contemporânea brasileira, comprometida com as realidades nordestinas, através do humor e da paródia, sendo o riso, ao mesmo tempo, responsável por revisitar as identidades e descortinar certos estereótipos.

Então, acompanhamos um percurso que se destacou com Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, depois com Graciliano Ramos², em *Vidas Secas*, entre outros. Em seguida, surgiram escritores com novos olhares sobre a tradição e a estética moderna. Um processo que ganhou configuração nas obras de alguns importantes escritores, como Ariano Suassuna, que ganha destaque ainda na década de 50 com *O Auto da Compadecida* e continua, mais tarde, com a literatura pós-64, *A pedra do Reino*, juntamente com João Ubaldo Ribeiro, *Sargento Getúlio* (primeira edição publicada em 1971). Estes dois últimos escritores conferem um

² Vale lembrar que Euclides da Cunha e Graciliano Ramos abordaram a realidade nordestina de formas diferentes. Enquanto o primeiro tratou a referida temática por um viés mais político ou jornalístico, em uma obra que pode ser lida esteticamente como detentora de vários gêneros; o segundo retratou de acordo com a estética moderna, em um romance que também pode ser lido em contos, cuja centralidade recai sobre a linguagem. Contudo, ambos compartilharam do caráter de denúncia nos respectivos contextos de suas obras.

estilo mais relacional, cômico e paródico nas representações literárias ambientadas no Nordeste.

De forma um tanto quanto reducionista, Rezende (2001, p. 206), em um estudo sobre *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, assinala que na tentativa de identificar a evolução social no litoral, nos sertões, nas cidades e nas comunidades isoladas, “[...] prevalecia a ideia de que não havia o brasileiro em geral, mas sim o circunstancial, o qual deveria ser o ponto de partida de um progresso fundado nas condições sociais, políticas, econômicas e culturais do país”. Contudo, e de forma mais ampla, “[...] os artistas atuantes no Nordeste vão produzindo seus trabalhos na contra-mão desta rigidez identitária; vão construindo uma rede discursiva onde cada nó relativiza o sentido de nordestinidade” (BARBALHO, 2004, p. 165). Assim, onde se tinha um Nordeste tradicional, isolado, vemos aflorar uma nova forma de identificação, um espaço novo, que não se limita às práticas discursivas outrora promovidas pelos localismos da era pré-moderna e de parte da modernidade.

Nestas circunstâncias, segundo Galvão (2008), podemos perceber que as representações da identidade nordestina estão presentes na literatura desde o século XIX com *O Cabeleira*, 1876, de Franklin Távora. Mas a resignificação do Nordeste, em representações carnavalizadas, transfigurando os aspectos tradicionais, é vista com destaque principalmente na literatura contemporânea. Esse estilo carnavalesco, que oscila entre o cômico e o paródico (irônico e, algumas vezes, sarcástico), configura uma nova visão sobre o tema da identidade nordestina que foi considerado esgotado (ou quase) nos regionalismos. Desse modo, segundo Bakhtin (1993), o carnaval, bem como seu estilo/efeito – a carnavalização –, desconstroem os padrões preexistentes e, com isso, desmascaram verdades subjacentes à determinada sociedade.

Verificamos que a construção da identidade nordestina é um tema que tem despertado grande interesse e, conseqüentemente, conquistado um espaço substancial também nas abordagens literárias da contemporaneidade. Portanto, para a realização do nosso propósito, optamos por estudar o romance *Sargento Getúlio* (2010), de João Ubaldo Ribeiro, autor de reconhecimento considerável no cenário literário e notável representante da literatura nordestina na atualidade, em vários de seus aspectos.

Fazer um estudo linear do *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, já evidenciaria as prováveis facetas do imaginário tradicional: uma região

desprivilegiada econômica e politicamente, na qual se constata o sertanejo castigado pela seca, vivendo num lento período de transição em sua estrutura política e econômica (pós-64), em uma paisagem nada agradável e com um linguajar característico de alguém que nunca frequentou a escola. Contudo, o estilo de João Ubaldo, que oscila, por vezes e intencionalmente, entre a paródia cômica (inundada pelo riso) e trágica (grotesca), confere à obra uma carnavalização que escancara muito mais do que se pode observar na superfície de qualquer obra de cunho regionalista. Sobre esse riso carnavalesco paródico, Bakhtin (1993, p. 10) diz que “[...] é alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente [...]”. E ainda acrescenta na mesma página: “[...] uma qualidade importante do riso popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução”. Dessa forma, acreditamos que o romance em si, embebido pelo riso carnavalesco, possibilita verificarmos as representações identitárias nordestinas com mais profundidade e ainda mostrarmos a desconstrução de alguns estereótipos, como mencionamos anteriormente.

Outro fator que despertou a inquietação para desenvolver este estudo é apresentado por Galvão (1976, p. 36), quando profere que “[...] geofisicamente, é impossível caracterizá-lo [o Nordeste]: é caatinga deserta e sem água, é campos férteis, é Oasis, é barrancos verdejantes de rios, é serras e é florestas”. Então, se esse é o Nordeste, porque homogeneizar uma identidade tão plural? Esses questionamentos suscitam uma ampla discussão, mas nos manifestamos que não se limita a fatores unicamente naturais ou inerentemente locais, como quiseram alguns regionalistas.

Por essas razões, justifica-se o nosso estudo sobre o romance de João Ubaldo na presente pesquisa, dentre outras possibilidades, para compreender a construção da identidade nordestina contemporânea e, ainda, como uma forma de ressignificar as abordagens tradicionais sobre esse tema tão instigante. Bem sabemos que as questões polêmicas referentes ao Nordeste e ao Brasil já foram alvo de diversas representações/denúncias, principalmente pelos romancistas da década de 30, como: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Amando Fontes, Jorge Amado, entre outros. Mesmo assim, as veredas para estudos pertinentes continuaram a se abrir, com estilos diferenciados de narrar, a exemplo de João Ubaldo que, explorando humor e paródia, se distingue da maioria,

carnavaliza as situações cotidianas e confere uma visão pluridimensional, no romance *Sargento Getúlio*, a um tema relativamente velho.

Optamos por trabalhar com João Ubaldo Ribeiro porque esse autor representa não somente a literatura brasileira, pois suas obras ganharam destaque também na literatura mundial. Os seus temas regionais transpõem os contornos nacionais, o que fez dele um autor renomado e, conseqüentemente, premiado. Suas críticas são percebidas com mais nitidez quando se referem ao Nordeste, visto que João Ubaldo viajava frequentemente em missões acadêmicas e trabalhistas em vários países. Isso propiciou o contato com outras culturas, fazendo eclodir (de forma análoga e analítica) em sua escrita uma visão ampla da região na qual nasceu.

A escolha do romance *Sargento Getúlio*, para constituir o *corpus* desta pesquisa, também não é gratuita. Essa obra já foi traduzida em doze países e concedeu ao seu autor o prêmio Jabuti, conferido pela Câmara Brasileira do Livro, na categoria de autor revelação em 1972. Além disso, o *Sargento Getúlio* é um diferencial na representação da identidade sociocultural nordestina, no qual algumas imagens do Nordeste são carnavalizadas. Dessa forma, a obra configura a construção de uma identidade por meio da universalização do enredo, o que implica na desconstrução de estereótipos nordestinos imortalizados em diversos discursos.

O gênero romance também merece uma atenção especial, visto que ele “[...] coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” (WATT, 2010, p. 11). Dessa forma, esse tipo de narrativa apresenta uma riqueza de temas que lhe é característica, evidenciando a realidade sociocultural nordestina para a construção de sua identidade e a desconstrução de estereótipos. Esta forma narrativa é também precursora no estilo da carnavalização e de temáticas que abrem, através do humor e da paródia, as possibilidades para estudos que elevam o sentido para além da superfície textual, ultrapassando os limites do visível.

O romance *Sargento Getúlio* (2010) teve a sua primeira edição lançada em 1971, mas, devido ao reconhecido destaque da obra na crítica literária, várias edições foram relançadas, inclusive esta última a que nos referimos. Esse romance já foi traduzido em diversos idiomas e recebeu elogios de renomados escritores, a exemplo de Érico Veríssimo e Fernando Sabino. De cunho regionalista, mas de significação além das fronteiras regionais, *Sargento Getúlio* apresenta um enredo

narrado em primeira pessoa e, também, centrado na figura do personagem narrador Getúlio Santos Bezerra, o sargento de Aracajú que leva um preso político de Paulo Afonso (na Bahia) à Barra dos Coqueiros (Sergipe). Além do *Sargento Getúlio*, João Ubaldo Ribeiro escreveu várias outras obras, tais como: *O sorriso do lagarto*, *A casa dos Budas ditosos*, *Viva o povo brasileiro*, entre outras. A nossa escolha pelo *Sargento Getúlio* deve-se à sua clara representatividade quanto ao nosso interesse nessa investigação.

Com isso nos propomos, inicialmente, a desenvolver dois capítulos: um teórico, que versará por uma fortuna crítica do autor estudado e demais discussões teóricas necessárias; um de análise propriamente dita, quando confrontaremos o romance com as teorias e a fortuna crítica.

Assim, esperamos, na abordagem da construção da identidade nordestina no *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, alargar os estudos críticos sobre o referido autor, somando-se a outros referenciais que contribuem para o entendimento da obra literária. E ainda, considerando a literatura em geral como campo fértil para estudos de importância social, histórica e cultural, visa a despertar o interesse por novas pesquisas que, longe de esgotarem o tema em destaque, dialoguem entre si e contribuam para o aprofundamento da crítica literária.

CAPÍTULO I – UM OLHAR SOBRE A IDENTIDADE NORDESTINA PELO ROMANCE CARNAVALIZADO: SÍNTESE E SUPERAÇÃO DOS REGIONALISMOS

Seguimos, neste trabalho, algumas proposições do pensamento marxista³, que sugere uma abordagem baseada em quatro níveis fundamentais, a saber: filosófico, econômico, político e sociológico. E para quem a história é um conhecimento dialético e materialista da realidade social (CHAUÍ, 1992). Cada um desses campos do pensamento se desdobra em outras subáreas, assim como elas, em alguns momentos, se cruzam e se complementam, tendo como ideal central a transformação permanente. Dada a grande abrangência do pensamento marxista, nos delimitaremos em focar o sociológico e, quando necessário, faremos ligações com os demais campos e de outras discussões que, apesar de não serem propriamente marxistas, ampliarão o entendimento da nossa temática. Pois, levando em consideração que faremos um estudo sobre o romance, não podemos adotar especificamente uma “teoria dos pontos de vista” que reduziria a amplitude da obra (cf. CANDIDO, 2000). Na prática, isso significa que não devemos nos limitar unicamente a aspectos sociais, históricos, políticos, psicológicos, econômicos, entre outros, mas abordá-los em conjunto, de forma relacional, quando a obra permite.

Praticamente todas as artes receberam influência do pensamento marxista, por meio de teóricos que transportaram esses ideais para os movimentos em prol das lutas de classe, por exemplo. Com isso, eles mostraram a importância das contribuições de alguns intelectuais em colaborar com a difusão desse pensamento em seus escritos literários ou qualquer outra manifestação artística que procurasse intertextualizar a arte com a história, a sociologia e outras áreas do saber.

A importância da perpétua mudança social, em consonância com a realidade histórica, se refletiu na literatura nordestina de cunho regionalista. Primeiro com romancistas que, a exemplo de Euclides da Cunha e Graciliano Ramos (duas diferentes vertentes), mostraram um sertão nordestino decadente, amarelado, bem como seu povo neste espaço e o destino certo como retirantes. Depois com João Ubaldo Ribeiro, que mostrou um Nordeste e um nordestino diferente, de forma mais

³ O pensamento de Marx continua a exercer forte influência na crítica social e, no século XX, em especial, ganhou os olhares de teóricos como: Georg Lukács, Antonio Gramsci, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Fredric Jameson e Terry Eagleton.

abrangente. Essa literatura carnavalizada contemporânea mostra a síntese e superação dos regionalismos (no sentido de retratar temas da tradição sob uma perspectiva menos localista e neo-naturalista), assim como desconstrói alguns dos estereótipos que acompanharam parte da criação literária ao longo da história.

1.1 Representações do Nordeste e do nordestino: âmbito social e artístico

O Nordeste, bem como o sertão, sua sub-região menos provida de riquezas, sempre mereceu uma atenção particular no que se refere à sua posição em relação à elite sulista. Até mesmo porque suas várias sub-regiões receberam uma espécie de unificação ideológica que, ao longo do tempo, foram ganhando corpo em forma de denúncias nos escritos literários.

Vários foram os escritores, teóricos, críticos literários e sociólogos que escreveram sobre o Nordeste. Alguns, mais recentes, têm mostrado os reais valores dessa região, os motivos pelos quais se deu a “construção” desse espaço à margem da civilização sulista (Sul e Sudeste); outros têm, simplesmente, reforçado os discursos carregados de estereótipos com imensa carga ideológica. Sobre o tipo de escrita referente ao Nordeste sustentada por estes últimos, Freyre (1989, p. 41) assinala que:

A palavra “nordeste” é hoje uma palavra desfigurada pela expressão “obras do Nordeste” que quer dizer: “obras contra as secas”. E quase não sugere senão as secas. Os sertões de areia seca rangendo debaixo dos pés. Os sertões de paisagens duras doendo nos olhos. Os mandacarus. Os bois e os cavalos angulosos. As sombras leves como umas almas do outro mundo com medo do sol.

Notemos, inicialmente, que o sertão e o sertanejo receberam uma espécie de acepção simbólica que servia para designar praticamente todo o Nordeste. Além disso, para Neves (2003), a ideia de sertão nos reporta a vários significados de um espaço constituído social e historicamente; primeiramente como uma esfera espacial e outra social, na qual a primeira adquire o sentido de interior e a segunda de deserto, região pouco povoada. Depois com o sentido geográfico (semi-árido) e econômico (pecuária).

Essas concepções não condizem com a totalidade ou o real sentido e abrangência dessa sub-região, das relações mais amplas que caracterizam esse

espaço. Por isso, vamos conhecer um pouco da problemática espacial/social que influenciou a temática e a forma de vários romances ao longo dos anos, de acordo com cada contexto específico e a visão de cada artista. Vamos começar discorrendo sobre o sertão. Nas palavras de Arruda (1999, p. 124):

A ideia de sertão aparece em diversos discursos nomeando realidades geográficas distintas. Transformou-se em oposição ao termo civilização e foi utilizada como justificativa para inúmeros projetos de (re)ocupação de territórios interiores do país. Articulou-se com vários desejos de construção da identidade nacional, foi usada como recurso ordenador da memória da história de algumas cidades.

Assim, o conceito de sertão parece ter sido moldado por motivos ideológicos que expressam relações de poder. Ao tornar-se, especificamente, oposto à civilização e servir como justificativa a interesses de ocupação territorial, o sertão (termo que utilizamos referindo-nos à parte do Nordeste, mas que não se limita a este) foi considerado a barbárie da sociedade, um lugar desértico e sem ordem. Desse modo, não faltaram motivos e desculpas para a elite dominante poder atuar política e economicamente com interesses particulares. Atualmente chega a tornar-se absurdo pensar que “[...] o sertão, mesmo visto do mar, em meio a tanta água, se associa sempre a deserto, isto é, área pouco povoada, inóspita e, pois, passível de se tornar fronteira a ser conquistada” (VICENTINI, 1998, p. 45).

Isso tudo pode parecer absurdo para quem conhece de fato o que se chama de sertão e, ainda, não tem interesses ou preconceitos contra esse espaço, mas em outros tempos e em outras condições essa era uma realidade acentuada que se veiculava em ações e discursos das elites. Em resposta a todas essas designações forjadas, Rosa⁴ (1982, p. 171-173) diz que “só o sertanejo pode desenhar o sertão, pode dar os dados do lugar, [...] mundo desenhado em pontos de cruz. Aqui quem é muito lógico, muito racional, cega que nem nó, não consegue ver o país, o sertão aí do lado, o sertão aqui dentro e ali fora”. Assim, toda a densidade e profundidade latente em Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, já anunciava que somente o sertanejo, sem nenhuma pretensão ideológica, poderia dizer de fato o que é o sertão, mostrar sua diversidade e construir uma verdadeira identidade no próprio

⁴ Vale salientar que o espaço geofísico, nas representações do Sertão de Guimarães Rosa, refere-se à parte de Minas e de Goiás, mas a amplitude de sua literatura sem fronteiras influenciou vários escritores que situaram ficcionalmente o Sertão nordestino na contemporaneidade, como no *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro.

âmago do sertão. Logo, a universalidade geofísica de Guimarães não se refere apenas ao Sertão, mas aos sertões em suas peculiaridades.

Falar de identidade nordestina nas condições tradicionais impostas não significava uma questão de identificação ou de escolhas, mas de imposições e mascaramentos por parte dos “colonizadores” do sertão. Se o povo não participava efetivamente do processo de mudança, e se havia um certo controle institucional elitista, não se pode considerar o surgimento de numerosos estereótipos como algo natural, comum e característico de determinados espaços.

Mas, não foi somente essa sub-região que povoou as críticas referentes à marginalização de um espaço considerado o “Outro”, a fronteira desértica. A própria região Nordeste, como um todo, recebeu uma unificação fortemente marcada que se converteu em um repositório massivo de estereótipos. A seca, o cangaço, o atraso, a política não eram descritos como dependentes de relações contextuais mais amplas no todo social, eram descritos como “os problemas do Nordeste” ou do “sertão nordestino”. Foram reduzidos a um localismo desligado do restante da nação, compreendidos em termos de imanência e não de interdependência (cf. ALBUQUERQUE JR, 2006).

Deste modo, pensando a identidade nordestina como uma formação histórica, representada, entre outras formas, pela literatura, Lacerda (2008) aponta os seus primórdios remetendo-nos à publicação do romance *O Sertanejo* (publicado em 1875), de José Alencar, e *O Cabeleira*⁵ (publicado em 1876), de Franklin Távora. Assim, essas foram algumas das primeiras obras que, de uma forma ou de outra, contribuíram para difundir, inicialmente, a importância e a representatividade do Nordeste, esta região de identidade tão plural, mas inicialmente abordada apenas pelo espaço sertanejo.

Por isso, Galvão (1976) pontua coerentemente quando assinala que por volta da segunda metade do século XIX as representações do sertão, e não só do nordestino, fazem surgir, na literatura, uma temática nova que ganha espaço e proeminência no romance.

⁵ Esses dois romances correspondem a algumas das primeiras representações do que conhecemos hoje por Nordeste. Contudo, de acordo com Albuquerque Jr. (2006), no período em que foram publicados o contexto espacial das respectivas obras (o primeiro no Ceará e o segundo em Pernambuco) ainda fazia parte da região Norte, só mais tarde (século XX) subdividida ideologicamente por questões políticas e econômicas, dando origem ao atual Nordeste.

A partir do século XX a literatura de representação sertaneja pode ser dividida, de acordo com Lacerda (2008), em três momentos: (1) com a publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha; (2) com alguns autores do regionalismo de 1930; (3) com *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (apesar de não ser o sertão nordestino). Essas representações são, na contemporaneidade, reforçadas com as publicações de *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro; *A Pedra do Reino*, *O Alto da Compadecida*, *O Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna, entre outras.

Porém, devemos levar em consideração que parte da grande literatura da modernidade, apesar de ter contribuído de forma engajada nas representações dos vários sertões e sertanejos, renovação da linguagem e “denúncias” sobre o Nordeste (a seca, o cangaço, o messianismo, a exploração política, entre outras), tornando-o reconhecido mundialmente nos enredos de importantes escritores, não escapou das ponderações de uma elite crítica que não aprofundou seu olhar para evitar criar ou recriar certos estereótipos que reduziam uma possível representação mais dinâmica dessa região. Buscou-se uma descrição da realidade que se tornou muito localista e particularista. Obviamente, Euclides da Cunha, na sua sistematização litorâneo/civilizado-interior/atrasado/primitivo (cf. Galvão, 2008), descreve o sertanejo de forma pessimista ao dizer que ele:

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente (CUNHA, 2003, p. 118).

Além disso, seguindo a estética contextual e cultural de sua época (uma junção da narrativa realista com o naturalismo cientificista), prefere assinalar que ele (o sertanejo) “reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude” (CUNHA, 2003, p. 119). Não é com o intuito de simplesmente diminuir a representatividade de um clássico da literatura moderna, que foi decisivo e influente para as gerações futuras, mas fica evidente a descrição do Nordeste em algumas renomadas obras (o que se expressa possivelmente de forma involuntária em alguns

escritores, talvez de forma crítica ou ao propósito estético e político de determinadas épocas), criando tipos nordestinos que não representam os contornos mais amplos da problemática entre o indivíduo e a sociedade (CANDIDO, 1989). Entretanto, o próprio Euclides reconhece que o sertanejo é, antes de tudo, um forte, assinalando o que seria uma de suas características positivas.

Portanto, encontramos um percurso de abordagens que se multiplica há mais de um século. Sabemos, a partir de Albuquerque Jr. (2006), que o Nordeste demorou muito para ser reconhecido como membro de igual importância na diversidade nacional, ainda hoje há quem construa suas críticas nesse viés por questões ideológicas⁶. Por isso, torna-se mais coerente tentar mostrar a realidade como “um movimento de contradições que produzem e reproduzem o modo de existência social dos homens, e que, realizando uma volta completa sobre si mesma, pode conduzir à transformação desse modo de existência social” (CHAUÍ, 1992, p. 52). É exatamente isso que alguns dos atuais escritores (como João Ubaldo) têm buscado fazer, revisando valores contextuais e ampliando o sentido de “nordestinidade”.

Contudo, conforme assinala Albuquerque Jr. (1988), essa revalorização que os escritores deram ao Norte⁷ (Nordeste), em grande parte dos Regionalismos, se deu em oposição ao Sul (Sudeste): o primeiro buscou retratar as realidades de suas origens (a seca, o cangaço, o coronelismo, o messianismo etc.) e o segundo estava preocupado com a adoração europeia. O contexto de *Urupês* mostra como se desencadeou esse pensamento:

O Brasil não era um São Paulo, enxerto do garfo italiano, nem o Rio artificial de português. O Brasil está no interior, onde o sertanejo vestido de couro vasqueja nas coxilhas onde se domam potros. Está nas caatingas estorricadas pela seca, onde o bondiarno cria dramas, angústias e dores intermináveis à gente litorânea (LOBATO, 1961, p. 307).

Assim, vemos que Monteiro Lobato partilhava da ideia de construir um “verdadeiro país” de acordo com as características próprias da nação, estas ele via no sertão, não em São Paulo ou Rio de Janeiro, influenciados respectivamente pela

⁶ Estas questões ideológicas são entendidas, segundo Žižek (2010), como a ação consciente de fazer parecer certas “realidades”.

⁷ O autor citado utiliza o termo “Norte” (Nordeste) em oposição ao Sul (que engloba Sul e Sudeste): uma descrição de regiões para mostrar a resignificação da primeira como igualmente importante à segunda.

Itália e Portugal. Deste modo, *Urupês* já anunciava a ilusão de nos proclamarmos europeus, como traziam implicitamente alguns romances de formação.

Deste modo, quando se falava em Nordeste, as imagens que se evidenciavam eram de uma paisagem completamente árida, povoada por sertanejos analfabetos que, quando sofriam com as secas, eram obrigados a se retirarem do seu berço de origem. Política e economicamente era uma região marginalizada. Sendo assim, para Albuquerque Jr. (2006), falar do Nordeste é retratar questões de poder e, portanto, de convenções e ideologias fortemente marcadas pela história.

Entretanto, é somente a partir da segunda metade do século XX que o Nordeste ganha olhares políticos, inicialmente com a “indústria⁸” da seca. Isso após ter sido objeto de representações literárias de vários romancistas e de ter sua cultura revelada na voz de grandes poetas/cantadores, a exemplo de Luiz Gonzaga. Dessa forma, o Nordeste passa a ser (re)conhecido, aos poucos, como membro da diversidade nacional.

Essas são apenas algumas questões que levantamos para mostrar que a seca, “símbolo do Nordeste”, sempre foi vista através desse “lugar-comum”. A seca, como consequência da estiagem, é também um “fenômeno” sócio-político. Os problemas advindos dessa realidade, não somente nordestina, poderiam ser sanados caso houvesse o devido interesse das autoridades políticas competentes.

Importa-nos dizer que o contexto social dessa temática, referente às secas, esteve bastante presente (mesmo que, em algumas obras, de forma indireta) na literatura, tanto é que rendeu a Raquel de Queiroz *O Quinze*, seu romance mais popular. Essa obra retrata uma das mais avassaladoras secas no Nordeste brasileiro e nos incita a pensar sobre esse problema mais sócio-político que natural desde 1915, fato que evidencia o descaso que vem se prolongando ao longo dos anos.

As secas podem ser consideradas verdadeiros mitos, ou como epopeias nas quais os políticos tentavam representar, de forma enganosa, os heróis do Nordeste, pois, já que não havia chuvas no período de estiagem, eles eram a única esperança para o povo que se tornava submisso às suas promessas ludibriantes. Por esses

⁸ O termo “indústria da seca” foi utilizado por Albuquerque Jr. (1988) em sua dissertação de mestrado, referindo-se aos primeiros investimentos aplicados no Nordeste e que foram designados, justamente, na tentativa de amenizar os efeitos das secas. Essa questão é bastante polêmica, pois os políticos viram na seca uma forma de gerar recursos financeiros que, segundo o próprio Albuquerque Jr., nunca foram efetivamente aplicados.

motivos, estamos de acordo com as palavras de Andrade (1985, p. 07), quando ele propõe que:

É necessário desmitificar a seca como elemento desestabilizador da economia e da vida social nordestina e como fonte de elevadas despesas para a União. [...] desmitificar a ideia de que a seca, sendo um fenômeno natural, é responsável pela fome e pela miséria que dominam na região, como se esses elementos estivessem presentes só aí.

Assim, o problema das secas deveria ser associado a questões mais relacionais, uma soma de omissões e ações travestidas. Além das secas, também se tornaram lugar-comum o cangaço, o messianismo e toda uma gama de estereótipos criados e enraizados pelos discursos, fins e interesses das elites do Brasil, e serviram de modelos para concretizar o Nordeste como região marginalizada, desligada da parte prestigiada (Sul-Sudeste) do país.

O cangaço também foi associado a questões de poder e dominação. O cangaceiro era considerado um perigo iminente, pois não respeitava as fronteiras regionais e se rebelava contra o Estado, ameaçando seus domínios. Esses conflitos no Nordeste mostram que “não só o cangaço, como também as revoltas messiânicas, são fatores de construção de um espaço fechado de poder, uma região capaz de garantir a manutenção da mesma hierarquia de poderes, bem como a dominação tradicional” (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 145). Dessa forma, o Nordeste é uma região que se constrói, antes, do medo contra a revolta dos marginalizados, que poderiam perturbar a estabilidade do poder (os exemplos mais expressivos desses embates povoados pelo cangaço, messianismo, forças do governo, etc. podem ser vistos em *O Cabeleira*, de Franklin Távora, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Seara Vermelha*, de Jorge Amado, e em algumas narrativas de José Lins do Rego). Essas inquietações levaram os governantes a combaterem tais camadas populares que se revoltaram e buscaram mudanças no modelo tradicional da sociedade nordestina.

Ademais, o próprio conceito de região aparece associado ao lado negativo da oposição Sul/Sudeste *versus* Norte/Nordeste, no qual as fronteiras ultrapassam os limites geográficos para caracterizarem uma marcação de territórios de cunho político e socioeconômico. Conseqüentemente, não foram poucos os escritores que mostraram, simultaneamente, as fraturas nacionais, um território em “pedaços”.

Alguns mostraram posições radicais em torno dessa desarmonia nacional. Foi o caso de Otávio de Faria, escritor de direita, voltado para os grandes centros urbanos, que pode simbolizar essa reação contra os “nordestinos” (cf. CANDIDO, 1989).

Sob certo ponto de vista, entre as abordagens mais elucidativas quanto a essa perspectiva regionalista está a de Albuquerque Jr. (2008, p. 57):

A região é um espaço sob um dado comando, sob um dado domínio, um espaço regido por alguém, governado por alguma força, a demarcação de um espaço sob controle, um espaço em que se exerce uma soberania, em que se estabelece uma dominação após uma vitória sobre um oponente: a região é espaço de luta, é fruto de uma conquista, fronteiras nascidas da implantação de um governo, de uma dominação. A região é fruto de operações estratégicas, políticas, administrativas, fiscais e militares.

Nessa perspectiva, a descrição de região, no imaginário nordestino, passa a ser entendida como uma formação ideológica, marcada por um jogo de poder que delimita a construção de identidades subjetivas, por assinalar ou decretar antecipadamente o que seriam as suas “características” próprias. Ao mesmo tempo, tomando-se o conhecimento desses contextos específicos, podemos compreender de forma mais palpável as representações que situaram o Nordeste e as demais regiões do Brasil nas suas fronteiras, rotulando o lugar-comum de cada espaço.

Graças a essas constatações, a identidade nordestina, assim como as demais identidades, vem passando por constantes mudanças no decorrer dos últimos anos. Quando pensamos em identidade devemos ter em mente sempre um “por vir”, algo que está em incessante modificação, adquirindo, a cada período, novas formas, novos significados que, por sua vez, estão em consonância com as transformações sócio-histórico-culturais. Nesse caso, devemos ter em mente que o Nordeste:

[...] não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 139).

Por isso, para compreendê-lo (o Nordeste) devemos considerá-lo não isoladamente, como uma ilha, mas na sua relação com o todo nacional.

Acreditamos que a literatura que representou o Nordeste, inclusive de forma engajada, foi de grande contribuição para focar algumas realidades que, de fato, marcaram o nordestino e seu espaço. Sabemos que o meio social, cultural e estilístico teria perdido muito com a ausência de escritores como Euclides da Cunha, Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto; ou de pintores como Tarcila do Amaral; ou poetas/cantadores como Luiz Gonzaga e Dominginhos. Contudo, na contemporaneidade, após conhecer essa problemática discutida, devemos alargar o horizonte das representações sociais (como vemos em Guimarães Rosa e João Ubaldo) para compreender um tal Conselheiro, tomado pela fome, seca, miséria, violência e abandono político; ou um tal Fabiano, vaqueiro que nunca frequentou a escola e vê a si próprio como um animal; ou um tal Severino, para quem “morremos de morte igual, / mesma morte severina, / que é a morte de quem se morre / [...] / de fome um pouco por dia / de fraqueza e de doença / é que a morte severina / ataca em qualquer idade / e até gente não nascida” (MELO NETO, 2007, p. 92); ou um tal amarelão exposto ao sol, numa paisagem de cactos e um deserto escaldante, no abandono, “um homem que come gente”; ou, ainda, um tal Nordeste da “asa branca”, da saudade, dos retirantes.

Alguns aspectos tradicionais do imaginário ficcional daquelas representações são trazidos para a narrativa contemporânea de forma mais sincrética. Autores como João Ubaldo constroem seus personagens e enredos não negando a tradição, mas burlando parodicamente os estereótipos tradicionais. O riso, presente nessas obras, é a prova maior de que já não é mais necessária uma defesa para justificarmos a negatividade que servia para identificar o “Outro” lado do país. Importa mais, por meio de uma síntese da própria tradição e da contemporaneidade, mostrar como determinado espaço se apresenta em relação aos contextos de produção e como o romance materializa isso esteticamente em termos de linguagem.

A globalização (e seus efeitos na desconstrução da velha concepção de tempo e espaço) foi de imensurável importância para percebermos novas possibilidades de se pensar o global e o local. Esse “Outro”, agora, não pode mais ser definido pelo estabelecimento de fronteiras ou características inerentes. Nesse caso, as identidades (a nordestina, por exemplo) ganham outras configurações. Hall (2006, p. 77-78) mostra isso quando sugere que:

[...] ao invés de pensar no global como "substituindo" o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre "o global" e "o local". Este "local" não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações "globais" e novas identificações "locais".

As ideias de Hall, em um primeiro momento, podem parecer óbvias, mas propiciam outras formas de se pensar as relações entre o "eu" e o "nós". Pensar o global substituindo o local ou pensar uma identidade substituindo outra, além de incorrer em clichês mal resolvidos, não solucionaria o nosso problema. A solução não está em substituir, e sim em transformar, mudar as bases sólidas no interior das sociedades e, simultaneamente, gerar novas identidades globais e locais. Para que isso ocorra é necessário aceitar as particularidades de cada indivíduo, de cada cultura, mas, de outro modo, como percebeu Elias (1994), precisamos ir além, buscar interdependências e procurar estabelecer relações com o todo social. O cerne do problema não parece estar no lugar, mas na forma como se identifica esse lugar, nos valores ou desvalorizações que lhes são atribuídos e nas formas como se concebe tais relações.

Pensando o problema desse ponto de vista, passamos a enxergar um Nordeste tradicional cuja modernidade se arrasta de forma lenta, mas, ao mesmo tempo, conhecemos um Nordeste que se estende ao litoral, com campos verdejantes. O sertanejo forte e animalizado é também sensível e sentimental. O cangaço ganha nova interpretação, descortina-se a intervenção política e a exclusão do povo nas esferas sociais mais decisivas, a linguagem cada vez mais se acentua como a marca de uma cultura nacional variada e como componente da estética romanesca, tudo isso de forma relacional. Enfim, essas e outras questões que se encontram presentes no romance *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro (exploradas de forma mais abrangente no segundo capítulo), mostram uma cultura heterogênea (entre a tradição e a contemporaneidade), bem como a síntese e a superação de paradigmas que se enraizaram ao longo da história do Nordeste em seus aspectos socioculturais, políticos e históricos.

1.2 Marcas da modernidade no contexto literário contemporâneo: identidades conflitantes

Na seção anterior mostramos uma série de “projetos” “desenhados” na tradição que fizeram parte do referido decorrer histórico⁹. Foram formas que marcaram a sociedade em épocas determinadas e refletiram os ânimos de cada período. Vimos também como esses sistemas sociais povoaram as artes, em particular os romances, que conduziram o pensamento em direção às ideias que se projetavam em cada fase da história. Levando em consideração a estreita relação da literatura com a sociedade, todos esses questionamentos surgiram com a incessante ideia de renovação na poesia, no romance, no conto e demais formas artísticas; quer seja a renovação da linguagem, das estruturas, do caráter nacional, de uma possível busca pela independência cultural ou qualquer outra forma de superação de um passado que, cada vez mais, se apresentava como incoerente ao ideal da modernidade, uma incoerência advinda das velhas estruturas, desde a colonização, que representavam o oposto do novo ideal de nacionalização. Diga-se de passagem, uma modernidade que, no Brasil, já ocorreria de forma tardia em relação à Europa ou à América do Norte.

De qualquer forma, vamos admitir que houve sim uma mudança que se prometeu revolucionária, se não tanto nas estruturas, mas pelo menos na forma de pensarmos e nos reconhecermos nesse turbilhão que assombrava as bases sólidas do imaginário tradicional. Sobre essa questão, Berman (1982, p. 18) nos diz que:

Essa atmosfera – de agitação e turbulência, aturdimiento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna.

Esse processo de agitação e mudanças revolucionárias não se deu no Brasil com a mesma força e período que afetou a Europa, por exemplo. Mesmo assim, de forma tardia e não tão intensa, estar imerso nesse processo de transformação, que parece desenfreado, significa assumir determinadas formas por tempo limitado. Não

⁹ Falamos basicamente sobre o Nordeste e, por isso, achamos necessário fazer uma abordagem mais ampla do contexto e das representações literárias que compõem as discussões necessárias para o propósito desse estudo.

podemos permanecer os mesmos, já que isso nos tornaria opostos ao modelo societário que evoluiu, e sobre o qual passaríamos a representar um atraso. Por isso, precisamos reajustar o nosso espírito às experiências que se “oferecem” a todo o momento, devemos ser mais flexíveis e estarmos sempre prontos para mudar. Esse era o projeto que prometia revolucionar a concepção entre indivíduo e sociedade.

O projeto a que nos referimos, segundo Barbosa (1982), instala-se na literatura brasileira a partir da segunda metade do século XIX, quando a noção de moderno torna-se aos poucos categoria de avaliação literária. Ainda consoante o referido teórico, o autor que primeiro se aventurou numa ficção romanesca considerada rigorosamente moderna foi Machado de Assis, especialmente com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), quando teve sua linha literária comparada com a tradição dos modernos Sterne e Flaubert. Para Barbosa (1982, p. 22-23):

[...] o autor de um texto moderno é aquele que, independentemente de uma estreita camisa-de-força cronológica, leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação, exigindo, assim, reformulações e rupturas dos modelos “realistas”. Neste sentido, o que se põe em xeque é não a realidade como matéria da literatura mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto.

Os apontamentos de Barbosa (1982) ainda deixam claro que o termo “Moderno” também está relacionado com insegurança, desconfiança, num conturbado processo de buscas, rupturas e, ao mesmo tempo, de retomadas. Portanto, os modernistas criaram as condições necessárias para se compreender a relação entre realidade e representação e, com isso, possibilitaram também a compreensão do sistema que regulamenta essas duas noções basilares.

Em Machado de Assis, por exemplo, Barbosa (1982) vê a modernidade sob a ótica textual, na qual os aspectos da realidade (sociais, psicológicos, históricos) são ficcionalmente transformados em linguagem literária. Esta passa a ser de grande importância para se compreender o contexto sociocultural da época. Já na literatura machadiana, alguns aspectos (escravidão, homossexualidade, condição feminina, loucura, solidão, ciúmes, entre outros) da sociedade, carentes de solução, eram “resolvidos” através de recursos retóricos como a paródia, o humor e a ironia, ambos

representando uma descrição mais profunda que designava a posição do escritor na sociedade. Mesmo grande parte da crítica posterior tendo-o considerado um naturalista compulsivo, como assinala Barbosa (1982), a influência machadiana foi decisiva para as gerações seguintes.

Com a passagem dessa primeira fase do chamado projeto moderno, muito ligado ao estilo paródico, como já dissemos, a literatura atinge outra fase, esta entre a tradição machadiana e o pré-modernismo. Barbosa (1982) deixa claro que ficou uma sensação de que o “pré-modernismo”, o anúncio da modernidade, esboçava, com raras exceções, um “sorriso da sociedade” (expressão de Afrânio Peixoto) e não propriamente a sua problematização. Essa literatura que, em parte, foi concebida como decorativa se estendeu até a Semana de Arte Moderna de 1922. Os projetos desse período seguiram alguns dos aspectos do anterior, mas apresentaram rupturas que puderam ser percebidas em *Memorial de Aires* (1908), *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (escrito antes de 1929, mas publicado somente em 1933), de Oswald de Andrade. Apesar do espaço de tempo da primeira obra oswaldiana apresentada para as demais, ambas oferecem o que há de melhor na literatura desse escritor. Apresentam coerência no que tange ao teor de uma prosa romanesca que alcança sua plena forma, destituída de caráter “psicologizante”. Outra influência dessa segunda fase se dá com *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Assim, *Macunaíma*, segundo o próprio autor, mais “rapsódia” que “romance”, também subverte os modelos realistas naturalistas do século XIX, levando o texto para os limites do imaginário fantástico, constituído por uma paródia histórica e apresentando um “herói sem nenhum caráter”. Esses foram alguns dos romances mais básicos/representativos nessa fase da projeção modernista, contra o controle normativo do idioma.

A fase seguinte da literatura, centrada no romance, mostra um contexto completamente diferente. A busca por um ideal nacional é desfeita. Assim, de um *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto, para um *São Bernardo* (1934) ou *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, há disparidades consideráveis. De acordo com Candido (1989, p. 204), “A partir de 1930 houve uma ampliação e consolidação do romance, que apareceu pela primeira vez como bloco central de uma fase em nossa literatura, marcando uma visão diferente da sua função e natureza [...]”. Até aqui temos a supremacia do romance como ruptura em relação aos modelos poéticos das primeiras fases da literatura brasileira, que buscam um

“caráter” nacional, e o surgimento de uma estética com um propósito funcional, que promete transformar a natureza das velhas bases. Nesse período “o fato mais saliente foi a voga do chamado "romance do Nordeste", que transformou o regionalismo ao extirpar a visão paternalista e exótica [...]” (CANDIDO, 1989, p. 204).

Esse movimento renovador, do qual já falamos na seção anterior, imprimiu de forma agressiva o realismo e um certo neo-naturalismo crítico na forma pela qual abordou os temas contextuais. Nessa linha nordestina estão: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado (em sua primeira fase) e Rachel de Queiroz. Contudo, “ao mesmo tempo, o romance voltado para os grandes centros urbanos cresceu no conjunto em qualidade e importância, inclusive, nalguns casos, com ânimo polêmico de reação contra os ‘nordestinos’ [...]” (CANDIDO, 1989, p. 204). Entre os ficcionistas urbanos estão: Otávio de Faria, Cornélio Pena, Lúcio Cardoso, Cyro dos Anjos, Marques Rebelo, etc. Desse modo, conforme Candido (1989, p. 205), “os decênios de 30 e 40 foram momentos de renovação dos assuntos e busca da naturalidade, e a maioria dos escritores não sentia plenamente a importância da revolução estilística que por vezes efetuavam”. Apesar disso, esses escritores que tinham a linguagem literária como segundo plano, impulsionados pela liberdade que os modernistas do decênio de 20 lhes possibilitou, conseguiram uma nova forma de se representar a obra de arte. Foram do ritmo oral de José Lins do Rego à simplicidade de Érico Veríssimo.

Esta terceira e última fase a que nos referimos, apesar de ter apresentado certas inovações, notadamente deixou um certo ar de descrença em relação ao seu foco como literatura engajada, pois nesse interim de buscas pelo moderno, pela inovação, acabou opondo-se à linearidade “vir-a-ser” do processo de transformação e buscou sua essência nos modelos realistas e neo-naturalistas, o que, para o contexto precedente, representava um regresso a alguns modelos do século XIX. O fato é que Candido não esconde o seu entusiasmo ao falar sobre aquele que mudaria praticamente toda a percepção social na literatura romanesca (se é que podemos enquadrá-la nesse gênero). Estamos falando de Guimarães Rosa, este que, com seu *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* (dois volumes publicados em 1956) e, principalmente, *Grande sertão: veredas* (1956), mostrou uma nova linguagem literária que permitiu representar a sociedade brasileira justamente onde ela era mais temida – nas margens regionalistas. Candido (1989, p. 207) mostra a grandeza das obras rosianas com mais propriedade:

[...] estes livros foram um acontecimento, não apenas pela sua grandeza singular, mas porque tomavam por dentro uma tendência tão perigosa quanto inevitável, o regionalismo, e procediam à sua explosão transfiguradora. Com isto Rosa alcançou o mais indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco.

E, se Machado de Assis já tinha mostrado que era possível produzir uma boa literatura se desvencilhando de exotismos num país “novo” e “inculto”, Guimarães Rosa foi mais arrojado e percebeu que a rusticidade do sertão ainda existe no Brasil, e ignorá-la não passa de um artifício. Por isso, aceitou o desafio não de representar um Regionalismo, mas uma narrativa heterogênea que partia do local e alcançava contornos pluridimensionais. Isso levou Candido (1989, p. 207) a considerá-lo:

[...] o maior ficcionista da língua portuguesa em nosso tempo, mostrando como é possível superar o realismo para intensificar o senso do real; como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região. Além disso, em *Grande Sertão: Veredas*, forjou como instrumento privilegiado da narrativa o que se poderia chamar de monólogo infinito (um pouco no sentido da "melodia infinita") — que teria uma influência decisiva sobre a ficção brasileira posterior.

Essas fases nos contextos sociais e nas representações literárias encerram, por assim dizer, a grande guinada em torno das projeções sobre a modernidade, que se enfraqueceu nos regionalismos de 30 a 50 e ganhou certa predominância em Guimarães Rosa. Mas esse era o fim da modernidade como “projeto” social e como argumento da literatura brasileira contemporânea? Qual caminho os escritores seguintes poderiam tomar? Seria necessário abandonar os aspectos da “tradição” para se construir uma nova literatura? Essa era a hora de se pensar em uma nova possibilidade de interação entre indivíduo e sociedade?

Para falarmos sobre contemporaneidade acreditamos que devemos partir, talvez não de respostas definitivas, mas da problemática que gira em torno do nosso último questionamento. Conforme a sociedade foi, ao longo dos anos, avançando e mudando, até certo ponto, os indivíduos também passaram, e não poderia ser diferente, a compartilhar desse novo sistema de imagens que refletiam a necessidade da interdependência. Quer dizer, passou-se a pensar em outras possibilidades de interação do “nós” e do “eu” que constituiria a identidade dos

sujeitos. Algo que já havia sido introdutoriamente representado nas *veredas* de Guimarães Rosa, as “veredas” mais largas, até então, da literatura sobre o local e o global. Por isso, ao invés de pensar numa sociedade em “pedaços”, como nos regionalismos:

[...] deve-se começar pensando na estrutura do todo para se compreender a forma das partes individuais. Esses e muitos outros fenômenos têm uma coisa em comum, por mais diferentes que sejam em todos os outros aspectos: *para compreendê-los, é necessário desistir de pensar em termos de substâncias isoladas únicas e começar a pensar em termos de relações e funções*. E nosso pensamento só fica plenamente instrumentado para compreender nossa experiência social depois de fazermos essa troca (ELIAS, 1994, p. 25).

Nessas condições, para compreendermos a relação das partes individuais na contemporaneidade, devemos estabelecer sua relação com o todo, ainda que isso implique revisitar a história. Pensamos nisso como um aspecto positivo, pois o conflito identitário produzido proporcionará uma visão mais ampla do atual contexto. Essas implicações estão justamente nos sistemas das relações e funções de que trata Norbert Elias, e que foram substratos para as representações literárias pós-64. Assim, alguns aspectos da modernidade continuaram a ser representados na contemporaneidade sob essa nova perspectiva, sem abandonar problemas não resolvidos que antecederam os tempos atuais, mas abordando-os através de outras possibilidades. Conforme Santiago (1988, p. 23):

é certamente por essa razão que a boa literatura pós-64 não carrega mais o antigo otimismo social que edificava encontrado em toda a literatura política que lhe é anterior. Por essa razão também é que o texto literário deixa de se expressar pelos tons grandiloqüentes e pelos exercícios de alta retórica. A boa literatura pós-64 prefere se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial.

Devemos lembrar que essa literatura estava fortemente influenciada pelo golpe militar de 1964, esse período marcou os novos rumos da literatura brasileira contemporânea. A nova estética literária desse contexto surgiu com a procura dos escritores por uma forma adequada e necessária para, ao mesmo tempo, mostrar a fragmentação social do Estado e denunciar, mesmo que de forma indireta, o regime imposto. A solução para expressar essas representações foi a utilização de técnicas

narrativas alegóricas e fragmentadas, ideias para driblar a opressão do regime e, também, configurar os conflitos sociais. Os recursos da estética desenvolvida pelos escritores desse período originou um tipo de texto no qual a crítica embutida passava despercebida pela malha opressiva do regime (cf. HILÁRIO, 2004).

Não nos equivoquemos em supor que esta literatura, “de voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial”, torna-se menos importante ou menos crítica. Ao contrário, é justamente essa nova estética literária que vai dar forma a uma narrativa que perde, segundo Santiago (1988), o seu “otimismo edificante” (projeto de desenvolvimento governamental apoiado também pelos norte-americanos). Desse modo, na contemporaneidade, a ideia do riso converteu-se em mecanismo de superação do sistema e ao rancor, tornando evidente a necessidade de um caráter democrático que não se limite apenas às formas discursivas, mas que expresse a resistência. Não que a literatura contemporânea (Antônio Callado, com *Quarup*, 1967; João Ubaldo Ribeiro, com *Sargento Getúlio*, 1971; Ariano Suassuna, com *A pedra do Reino*, 1971, entre outros) já possuísse esse caráter, mas descortinou parte do pensamento arcaico que “aceitava” a naturalidade dos fatos ou que restringia estes a um localismo particularista e estático. Nessa perspectiva:

“O contemporâneo é o intempestivo”, diz Barthes, o que significa que o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9).

Nas linhas desse pensamento, compreendemos que existe um “brinquedo” que joga com esse aturdimento na atualidade – a paródia. Desta forma, a literatura contemporânea não se empenhará, necessariamente, em representar apenas a atualidade “[...] a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10). Isso mostra o empenho do escritor da literatura pós-64, com uma narrativa que ambiciona estar entre a tradição e a contemporaneidade, no centro desse conflito, ao invés de advogar por um desses dois polos. Portanto:

se o presente modernista oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora, o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 12).

O presente contemporâneo ao qual se refere o autor comunica-se com a história não de maneira redentora, mas de forma crítica. Por isso há, inevitavelmente, um certo conflito identitário. As transformações sociais ocorridas ao longo dos tempos provocaram mudanças significativas nos modos de identificação dos sujeitos em sua sociedade. Essas alterações influenciaram praticamente todas as estruturas sociais em tempo e espaço. Com isso, abrem-se caminhos para novas visões que reinterpretem os valores “tradicionais”, bem como abrem um excedente de visão para entender os contemporâneos. É a ressignificação sociocultural através do reconhecimento das diferenças, sem negar as semelhanças, para a construção da identidade. Assim, “[...] as subjetividades se constituem a partir de referentes sociais – no sentido de que novas formas societárias implicam sempre a gestação de novos modos de organização da identidade [...]” (SEVERIANO; ESTRAMIANA, 2006, p. 17).

Por isso a modernidade não parece ter cessado, a forma de percebê-la é que ganhou novos rumos na contemporaneidade. Os referenciais históricos podem até ser específicos, porém suas dimensões representativas não o são. Foi assim que os padrões sociais dos anos 70 influenciaram a estética narrativa desse período:

A estética dos anos 70, centrada na fragmentação, seria correlata aos vínculos com o modelo social também fragmentado pela violência e o autoritarismo, ou seja, a estrutura externa influenciaria a estrutura interna do romance. Contudo, não só. Além de destacar que a busca por inovações, tão almejada pelos escritores do período, tem relação com o caos social e político pelo qual passava o país [...] (HILÁRIO, 2004, p. 19).

Os apontamentos que o referido autor faz de sua leitura sobre *Constantes ficcionais em alguns romances dos anos 70*, de Janete Gaspar Machado, mostram tanto o contexto social da época quanto a essência da narrativa que o representa. Levaremos essa discussão para um dos mais representativos escritores desse período, João Ubaldo Ribeiro, pois o *Sargento Getúlio* configura um dos possíveis representantes para os propósitos do momento. Apesar de alguns escritores do seu

tempo preferirem direcionar seu foco para as cidades, em apontar o meio urbano (Osmar Lins, Fernando Sabino, Otto Lara Rezende, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e outros), João Ubaldo insiste em descrever os conflitos do Nordeste e o espaço rural, porém com dimensões mais largas que os regionalistas, mais relacionais. O espaço urbano só aparece como forma de evidenciar a disparidade regional. Essa é uma das principais características da literatura contemporânea, mostrar o conflito em torno da diversidade e permitir que o leitor/crítico possa realizar sua interpretação de forma coerente, de acordo com o real contexto de identificação, e não como um possível “vir-a-ser”. Devemos levar isso em consideração para compreender a identidade nordestina, e atentar para o fato de que:

[...] a identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. [...] Elas são disputadas (SILVA, 2000, p. 81).

Essas relações de poder na sociedade atual nos levam a supor que a identidade nordestina contemporânea nasce da consciência do subdesenvolvimento, tomada de forma alegórica, paródica e carnavalesca por escritores contemporâneos como João Ubaldo. Nas narrativas que representam esse contexto, as denúncias não reivindicam um novo mundo, moderno, mas mostram a estranheza em se considerar homogêneo um processo de modernização nacional enquanto essa modernização não atinge todas as camadas sociais, sejam elas regionais ou nacionais.

Pensando na escrita de João Ubaldo, em *Sargento Getúlio* para ser mais específico, vemos que os conflitos são tratados em um determinado local, o Nordeste, mas suas representações possuem ligações com estruturas mais amplas, universais, por assim dizer. Destarte:

O que vemos agora, sob este aspecto, é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade (CANDIDO, 1989, p. 161).

Essa hodierna problemática no romance, desde *Grande sertão: veredas*, é o resultado da visão do artista sobre uma sociedade que caminha, de forma lenta, é

verdade, para uma nova consciência sobre as estruturas que envolvem as relações entre o indivíduo e a sociedade. Estes, considerados do ponto de vista de Elias (1994), como mais dependentes um do outro, em posições que os definem historicamente de acordo com contextos específicos, nos quais as mudanças sociais e individuais ocorreram em consonância com mudanças mais amplas das relações humanas e não da simples mutação de pessoas ou contextos isolados.

Feita deste modo, a literatura contemporânea busca reinventar o Brasil por meio da memória histórica. Assim, os escritores desse período vão mostrar parte do processo de modernização que parece ter fracassado. Contudo, ao fazerem isso, na contemporaneidade, sem mascarar os conflitos desse processo e sem negar as contribuições das visões fundadas na tradição, puderam recriar imagens que, no contexto histórico antecedente, apresentavam incoerências ou, pelo menos de forma involuntária, uma aspiração (em relação à necessidade de afirmar-se enquanto nação independente) sem precedentes que não correspondia à realidade da época. Esse conflito de identidades, a relação entre identidades modeladas ou fixas dos anos passados e as novas identidades, por meio de uma visão menos “patriótica” e menos localizada, vão permitir a identificação e, posteriormente, a desconstrução de verdades estereotipadas que criaram uma ilusão em torno do sentido do ser e da sociedade no romance brasileiro (nacional, nordestino, rural, urbano, etc.).

1.3 A carnavalização no romance contemporâneo: o riso e a paródia identificando e esfacelando estereótipos

A maioria das sociedades sempre foram marcadas por seguirem padrões preestabelecidos nas esferas social, política, cultural, religiosa, entre outras. A homogeneização nestas instâncias possuía enorme carga ideológica. Contudo, a partir da Idade Média, a oficialidade das sociedades e de sua cultura elitista cede lugar, temporariamente, à carnavalização e ao riso popular, que contagiam as praças públicas. Neste contexto, os aspectos cômicos e paródicos passam a representar uma nova possibilidade de inclusão dos que estavam à margem ao desestabilizar o *status quo* existente. A esse respeito, Bakhtin (1993, p. 7) diz que “[...] o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. [...] As festividades são uma forma primordial, marcante, da civilização

humana”. E ainda que essas festividades “[...] tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo”.

As teorias bakhtinianas sobre o riso e a carnavalização (em um estudo sobre François Rabelais e a cultura popular na Idade Média e no Renascimento) mostram que as representações carnavalizadas deram origem ao que se chamou de realismo grotesco. Historicamente, trata-se de uma tendência literária que surgiu juntamente com a carnavalização da Idade Média, no Renascimento e estende-se do Pré-Romantismo ao Romantismo. Essa tendência entra em declínio a partir da segunda metade do século XIX, pois diminui o interesse pelo estudo do grotesco, e tem seu surgimento com mais força do século XX em diante, com outros significados que não mais os da Idade Média.

O realismo grotesco como filho legítimo da carnavalização é descrito por Bakhtin (1993, p. 27) como o “[...] tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações”. Logo, o riso, a ironia e o sarcasmo (na paródia) são elementos fundamentais para evidenciar tais imagens. Sobre essas categorias da cultura popular, Alvarce (2009, p. 12) mostra que “a ironia, a paródia e o riso atuam, nos textos literários, na grande maioria de suas ocorrências, com o objetivo de suspender a censura e de burlar as prisões dos discursos monofônicos e conseqüentemente autoritários”. Nesses termos, as categorias descritas por Alvarce dialogam com a teoria bakhtiniana sobre a carnavalização, pois ambos nos remetem ao universo do carnaval, no qual passamos a compreender as subjetividades socioculturais e, posteriormente, promover a libertação e quebra de paradigmas que agenciam a centralidade do poder, responsável por criar certas hierarquias. Portanto, “[...] é no carnaval que permitimos a confusão das regras de hierarquias” (DA MATTA, 1997, p. 137), já que outros espaços são corrompidos pelos sistemas de dominação, como uma igreja, uma assembleia, uma reunião de escritório, uma instituição de ensino, ou qualquer outra instituição com diferenciação de posições.

O tema da carnavalização é bastante presente na literatura brasileira. São inúmeras as possibilidades de abordagens referentes à chamada literatura cômica ou contraposta ao “mundo” sério. Podemos citar como exemplo dessa representatividade o artigo de Silveira (1999), sobre a carnavalização da vida em *Quincas Berro D’Água*. Nesse ensaio, a autora traça um perfil do sério Joaquim Soares da Cunha e como este se transforma no Quincas Berro D’Água.

Dessa forma, segundo a autora, presenciamos a libertação de uma vida baseada nos princípios formais dos ditames sociais, para conhecer o renovado Quincas, um bêbado, sujo, sem família, frequentador de botequins e vivendo em um casebre miserável. A “descida” do personagem, ou o seu destronamento proposital, não passa de um anseio à liberdade, à vida festiva.

Silveira (1999) deixa claro que, até mesmo depois de sua morte, é a festividade que rege a vida de Quincas Berro D'Água. Isso representa o nascimento após a morte, já que, ironicamente, ele não viveu quando estava efetivamente vivo. Quincas morre para a família, mas está mais vivo do que nunca para os amigos, que o carregam abraçados pela cidade. Nesse interim, morte e vida se confundem, todos estão envolvidos em um “carnaval” regado a cachaças e comidas, livres, em uma cosmovisão carnavalesca.

Representativo, também, é o prefácio de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, no qual Oiticica (2011) faz um interessante estudo sobre a vida de Policarpo, mergulhada na cultura popular que corre em suas veias, contraposta ao oficialismo do marechal Floriano Peixoto.

A estética do romance de Lima Barreto, de acordo com o crítico mencionado, chama a atenção por sua linguagem coloquial que, em linhas gerais, é uma forma de destronamento dos discursos normativos hierarquizantes. O romance mostra o sonho de Policarpo para tornar o Tupi-guarani a língua oficial do Brasil e não o português, de origem colonial.

Como aponta Oiticica (2011), o riso é o elemento perturbador da “majestade do lugar” e está presente na narrativa de forma contagiosa e disseminado por Policarpo. Este fez suspender as bases fechadas da ordem vigente, alastrando-se ironicamente na praça pública. Por isso, foi chamado de louco, internado em um hospício, se enclausura em um sítio e, finalmente, é transportado para a guerra, onde foi morto. Ora, não podemos esperar outro desfecho para uma personagem que, como anti-herói, já traz seu “triste fim” no nome e a quaresma (trajeto entre o Carnaval e a Paixão de Cristo) como destino inevitável.

Outro estudo que destaca a pertinência das abordagens sobre a carnavalização é feito por Oliveira (2002), a partir de uma abordagem sobre a cosmovisão carnavalesca em *O pagador de promessas*, obra consagrada de Dias Gomes. Assim, na peça dramática aludida, o crítico citado traz à luz um espaço onde convivem o sagrado e o profano, o sério e o cômico, os discursos cultos e

coloquiais, vozes da poesia e da prosa, enfim, uma série de manifestações carnavalescas que, sob o perfil de Zé do Burro, corrompem a pureza dos estilos oficiais.

Todas essas obras literárias apresentadas que, assim como o *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, trazem o estilo da carnavalização como forma de expressão, escancaram uma sociedade sem heróis, reis, altas patentes ou qualquer outra forma hierárquica. Essa literatura festiva, da “praça pública” tem, entre outras designações, a função de terrificar todos no mesmo espaço, no mesmo nível terreno ou ainda esfacular as máscaras que encobrem certos contextos. Não se distingue o público do artista, todos estão sob o mesmo prisma. Com isso, temos um mundo ao avesso, no qual insultos, blasfêmias e, principalmente, o riso festivo faz desestruturar as forças oficiais elitistas. Logo, essas visões artísticas do homem e da sociedade são possíveis porque:

A carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito. Ao tornar relativo todo o exteriormente estável, constituído e acabado, a carnavalização, com sua ênfase das sucessões e da renovação, permite penetrar nas camadas profundas do homem e das relações humanas. (BAKHTIN, 1981, p.144-145).

Contudo, até o presente momento não se tem notícia de um trabalho que aborde a construção da identidade nordestina em *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, tendo a carnavalização bakhtiniana como teoria de base, desconstruindo estereótipos. Os estudos sobre o *Sargento Getúlio* tomam forma em linhas de pesquisas como as de Gomes e Athayde (2011), que buscam, no romance, a presença da literatura oral e sua proximidade com o cordel. Ainda que essa temática, bem como o artigo dessas autoras, tenham um fundamento na cultura popular, um interesse pelo linguajar nordestino medieval contraposto ao moderno, não abarca a composição e a complexidade simbólica da representatividade identitária da obra ubaldiana.

Matia e Moura (2010) também discorreram sobre o *Sargento Getúlio*, contudo, numa ótica em que o personagem protagonista – Getúlio – só adquire sua identidade atrelada ao sertão nordestino, o litoral não lhe representa, é-lhe estranho. Dessa forma, os críticos citados constroem certas limitações em torno do enredo do

romance, principiado basicamente pela seriedade do destino inevitável. Logo, o riso, principal combustível romanesco em João Ubaldo Ribeiro, é negligenciado.

Uma teórica/crítica que escreveu sobre João Ubaldo Ribeiro de forma congruente, percebendo a dimensão da sua escrita é Bernd (2006, p. 12), ela fornece algumas contribuições quando aponta que:

Apesar das inúmeras características pós-modernas que podemos destacar na obra ubaldiana, como a prática da metaficção historiográfica, as ambiguidades e ambivalências, o uso frequente do estilo paródico, as hibridações de estilos e falas, entre outras, ela é “essencialmente revolucionária e anticonformista”, reeditando, a seu modo, o estilo engajado dos anos 1960. Contribuir, através da ironia e do riso, para a desestabilização de estruturas político-sociais injustas e discriminatórias é sem sombra de dúvidas uma das metas do escritor no seu cotidiano corpo a corpo com a palavra.

Assim, mais do que uma simples reafirmação dos estereótipos nordestinos, como se limita parte da crítica literária (Gomes e Athayde, Matia e Moura) sobre o romance de João Ubaldo Ribeiro, o *Sargento Getúlio* é um universo simbólico de paisagens, linguagens, culturas e políticas que, sob a regência da carnavalização e do riso festivo, busca, justamente, desconstruir estereótipos que se enraizaram por tanto tempo e, com isso, mostrar uma “nova” identidade, heterogênea, constituinte da diversidade nacional.

Dessa forma, a carnavalização, o riso, a paródia e as demais categorias que podem ser vistas também no romance contemporâneo servem para representar uma época em que não há mais lugar para heróis. Se tomarmos, por exemplo, o riso através de Sancho Pança (fiel escudeiro de Dom Quixote) veremos uma terrível crítica ao romance de cavalaria, no qual a figura pançuda, como sugere o próprio nome do personagem, foge ao padrão perfeccionista do herói clássico, pois mesmo Sancho Pança não sendo, propriamente, o herói, ele representa secundariamente essa figura por ser o escudeiro do suposto herói; ao darmos risada de um bêbado, estamos mostrando a contradição que aquela figura representa em oposição ao restante da sociedade, supostamente sóbria; quando um comediante se apresenta em um programa de TV e narra fatos do cotidiano através de sua interpretação cômica, provoca-nos boas risadas. Bergson (1983, p. 35) diz que “[...] a comédia é um brinquedo, brinquedo que imita a vida”. Ora, se a comédia imita a vida, o riso é provocado pela ridicularização dos aspectos apresentados como padrão.

Destacamos a força da paródia nessas representações carnavalescas, pois é de extrema importância, visto que, segundo Alvarce (2009), exerce influência até mesmo no modelo literário que permeia. Uma vez transformada em modelo literário, a paródia também adquire carga ideológica e, como tal, questiona, inverte e problematiza o próprio modelo literário no qual se estabelece. Desse modo, torna-se importante destacar a função do parodiador, já que ele é o responsável por expressar a necessidade de novas “verdades” no meio cultural. Isso acontece quando as velhas estruturas de determinada época precisam ser questionadas e até convertidas. O parodiador deve possuir a capacidade para perceber quando os velhos moldes literários já estão saturados. A melhor forma para conseguirmos alcançar esse fim é por meio do humor, do sarcasmo e da ironia. Na verdade, “ironia e paródia tornam-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido - e ilusão” (HUTCHEON, 1985, p. 46). A ironia funciona, ainda, para o leitor (Hutcheon chama-o de descodificador) como estratégia por intermédio da qual poderá interpretar e avaliar o discurso paródico.

Porém, a paródia não representa apenas o espelho do texto parodiado, ela proclama a síntese do velho e do novo texto, deixando em aberto os caminhos para a interpretação intertextual. Consoante Hutcheon (1985), a paródia organiza a estrutura discursiva a fim de mostrar também as diferenças (“bitextuais”), ao contrário, por exemplo, do *pastiche*, forma “monotextual” que prefere destacar as semelhanças. Nesse sentido, a paródia possui seu significado próximo ao da metáfora, posto que ambas estabelecem que o leitor é o responsável por fornecer o segundo sentido de certa representação em comparação com seu “pano de fundo”. Jameson (2006), em quem Hutcheon se baseia, já havia percebido que a paródia possui um espírito ambivalente, que deixa no ar o sentimento da existência de uma norma com a qual o novo estilo de linguagem entra em contraste, ridicularizando-a. No *pastiche*, esse sentimento de contraste desaparece e a linguagem perde o seu humor crítico, torna-se uma *prática neutra*, uma *ironia pálida*, *sem o riso* (cf. JAMESON, 2006).

É por isso que destacamos a grande relevância da paródia, nunca traz respostas prontas, acabadas na superfície literária, pelo contrário, deixa o modelo em aberto para incitar o leitor à reflexão, a estabelecer elos ou encontrar a cisão na ponte sócio-histórico-cultural que emana de determinados contextos artísticos.

Nessa linha de raciocínio, “[...] a paródia carnavalesca é a paródia dialógica e não uma simples negação pobre do parodiado” (BAKHTIN, 1981, p.109).

Assim, a paródia, como elemento também da carnavalização na contemporaneidade, de forma silenciosa mata para fazer brotar novamente a criação artística, esvazia aquilo que já estava sacralizado para preencher com um modelo próprio o novo referencial. Aragão (1980) percebeu isso ao inferir que não existe qualquer mecanicidade na narrativa paródica, esta não é apenas um reflexo paralelo das bases tradicionais, mas deve ser vista como um cristal que produz imagens sob diferentes ângulos, oferecendo a possibilidade de percebermos novos horizontes.

Por isso, a paródia, além de um ato pessoal, é também uma continuidade histórica homologada pelo viés humorístico e irônico. Destarte:

Tanto a ironia como a paródia operam em dois níveis - um primeiro, superficial ou primeiro plano; e um secundário, implícito ou de fundo. Mas este último, em ambos os casos, deriva o seu sentido do contexto no qual se encontra. O sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis. É este carácter duplo *tanto* da forma, *como* do efeito pragmático, ou *ethos*, que faz da paródia um modo importante de moderna auto-reflexividade na literatura [...] (HUTCHEON, 1985, p. 51).

Nestas condições, o sentido final das representações paródicas e irônicas na literatura, em particular, vai depender da fonte primária, do significado que subjaz nas entrelinhas da nova formação discursiva, e destas com o contexto mais amplo no qual se insere o leitor. Desta maneira, tanto a ironia quanto a paródia são formas que exigem do parodiador e do leitor uma certa sensibilidade na sobreposição de um texto em detrimento do outro. Bakhtin (1993) precisou usar desses artifícios quando leu Rabelais. Do mesmo modo sucedeu com os leitores de Cervantes e, por conseguinte, buscaremos essas bases para ler João Ubaldo Ribeiro.

Claro que não nos limitaremos a essas abordagens, pois a carnavalização calcada na cultura cômica popular também é composta por outras imagens, que Bakhtin (1993) descreve como: formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.); obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar e diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.). Essas três categorias representam a síntese dos estudos bakhtinianos sobre a carnavalização.

As formas dos ritos e espetáculos representavam as festas propriamente ditas e tinham sua duração limitada, permaneciam apenas por um momento, enquanto duravam os festejos, mas também tinham sua importância por reunir todos em um mesmo espaço, sem distinções hierárquicas. Devemos destacar o importante papel dos bufões e bobos, responsáveis por escarnecer qualquer resquício que designe a oficialidade. Essas celebrações possuíam um princípio que lhes era próprio, um caráter extra-oficial em relação à igreja e ao Estado feudal. Isso tudo criava, paralelamente ao mundo oficial (da igreja e do Estado), uma segunda vida, um segundo mundo em certas ocasiões na Idade Média e no Renascimento. Seguramente, sem conhecer essas distinções seria impossível compreender a consciência e o contexto sociocultural da época.

Havia uma grande diversidade de obras cômicas verbais na Idade Média e no Renascimento, muitas delas em forma de paródia, algumas orais outras escritas, e, segundo Bakhtin (1993), possuíam um vocabulário variado. Essas obras eram escritas tanto em língua culta (latim) quanto numa linguagem coloquial. Elas traziam em sua estrutura o sentido da representatividade das festas, ritos e espetáculos carnavalescos. A literatura paródica ou semi-paródica, em especial, estava extremamente difundida nesse contexto, pois havia “uma quantidade considerável de manuscritos nos quais toda a ideologia oficial da igreja, todos os seus ritos são descritos do ponto de vista cômico. O riso atinge as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso” (BAKHTIN, 1993, p. 12). O exemplo mais característico dessa literatura é também uma das obras mais antigas, *A ceia de Ciprião (Coena Cypriani)*. Esta travestiu a Bíblia e os Evangelhos num espírito carnavalesco. A gramática latina tampouco escapou de ser parodiada, assim surgiu a *Vergilius Maro grammaticus*, tratado cômico da sabedoria escolástica e dos métodos científicos na Idade Média. Essas obras eram povoadas pelo riso infernal, gozador, que renegava a seriedade oficial. Sem dúvidas, estas foram representações importantes no cumprimento de sua função, mas, igualmente rica era a literatura cômica na chamada língua vulgar, pois, além de escarnecer os discursos sacros, tinha sua predominância expressa nas paródias e travestis laicos que ridicularizavam o regime feudal e suas epopeias heroicas.

O vocabulário familiar e grosseiro, destacado por Bakhtin (1993) como a terceira imagem da cultura cômica popular, possuía diversas formas e gêneros que se alternavam em insultos, juramentos, blasfêmias populares, grosserias, entre outras.

Essas expressões consagraram-se por sua oposição aos discursos oficiais padronizados e controlados por certas instituições (principalmente a igreja e as congregações feudais de classe elevada). A diversidade desse vocabulário é tão extensa quanto necessária, pois corresponde à heterogeneidade das manifestações carnavalescas. Elas são convocadas não em seu sentido estrito e simples, mas como polissêmicos de natureza cômica – “as chamas do carnaval” – que modificaram suas funções para renovar o mundo. É justamente por estas questões que o vocabulário da praça pública, como todas as manifestações carnavalescas, pode ser considerado um Jano de duas faces. Quer dizer, possui a sua escrita (ou oralidade) originária, mas não se detém em um só sentido, é ambivalente e irônico a tal ponto que não conseguimos traçar uma fronteira exata de onde começam e terminam as possibilidades de entendimento em sua representatividade sociocultural.

Imerso nessas formas que designam a carnavalização, o grotesco teve grande importância, seja como manifestação artística do corpo ou dos atributos que caracterizam essas imagens. Também possui a função de desestabilizar os padrões existentes. O corpo grotesco, deformado, é prova de que nada permanece estável. É ainda uma crítica aos modelos perfeccionistas oficiais que tentam impor sua autonomia ao restante subjugado. Por isso, o grotesco quase sempre parodia a elite que está no poder para rebaixá-la ao mesmo nível terreno dos marginalizados. O objetivo é fazer desaparecer o medo e, com isso, provocar o riso. Justamente por isso que, para Bakhtin (1993, p. 79):

É impossível compreender a imagem grotesca sem levar em conta esse medo vencido. Brinca-se com o que é temível, faz-se pouco dele: o terrível transforma-se num “alegre espantalho”. Mas não se poderia também compreender a imagem grotesca se se esquematizasse esse elemento, se se tentasse interpretar o conjunto da imagem num espírito de racionalização abstrata. Ninguém pode saber onde termina o medo dominado e onde começa a alegria despreocupada. O inferno do carnaval é a terra que devora e procria [...]. Todas as coisas terríveis, não-terrestres, converteram-se em terra, isto é, em mãe nutriz que devora para de novo procriar outra coisa, que será maior e melhor.

As imagens grotescas são sempre alegres, o sério é-lhe estranho. Notemos que só conseguimos rir de algo quando não nos deixa mais apreensivos, quando deixa de representar uma ameaça e o vemos como uma espécie de paródia cômica

(espantalho cômico). O medo é a prova maior da repreensão, de uma distância entre níveis diferentes de posições. Ele nos impossibilita de lutar e, conseqüentemente, caminhar livremente por certos espaços. O grotesco do carnaval converte-se ao nível terrestre para poder tornar-se risível e acessível ao povo.

Na concepção bakhtiniana, toda opressão e limitação terrestre imposta pelos soberanos, pela aristocracia social, pelas representações sagradas e até mesmo pela morte, são destronadas pelo grotesco cômico que confere ao homem a liberdade na praça pública. Nesse espaço, misturado na heterogênea multidão do carnaval, ele está em contato com pessoas de diferentes idades e condições, como membro de um povo em estado de perpétua transformação, se renovando a cada risada, pois o riso “opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias e o bufão foi o seu porta voz” (BAKHTIN, 1993, p. 80).

As representações grotescas são sempre exageradas, hiperbólicas. O exagero é, por excelência, a imagem típica do grotesco. Este também é apresentado através de superlativos. Bakhtin (1993) cita alguns exemplos existentes no prólogo de *Pantagruel*, são eles: “Mui ilustres, “mui valorosos”, “nobres”, “honoráveis”, “grandes”, “inestimáveis”, entre outros. Não é apenas um superlativo retórico, “ele é exagerado, inflado, não sem ironia ou aleivosia; é o superlativo do realismo grotesco. É o avesso (ou melhor, o direito) das grosserias” (BAKHTIN, 1993, p. 139).

O corpo grotesco é representado, por sua vez, na imagem das “tripas”. Este é o local onde são armazenadas as comidas. Assim, os animais (o boi, por exemplo) comem seu alimento que passa pelas tripas, este mesmo animal, ao ser abatido terá suas tripas servidas como alimento para o homem. Nessas condições, o corpo devorador (do animal) é devorado (pelo homem). Essa imagem, de acordo com Bakhtin (1993), representa simbolicamente a renovação constante, o velho que morre para fazer renascer o novo. Passamos a compreender que o alto e o baixo são permutáveis e ambivalentes. O romance contemporâneo tem mostrado isso quando assinala que as posições dos sujeitos são instáveis, subjetivas e contraditórias.

O baixo material e corporal ligado à abundância de comida e bebida é outro exemplo do grotesco. Essas imagens representam a fartura. A universalidade presente nessas manifestações, consoante Bakhtin (1993), carrega um tom positivo triunfal e alegre. Desse modo, as imagens do banquete associam-se às demais

imagens da festa popular rabelaisiana. O princípio da nutrição mostra um corpo em aberto, inacabado, em interação com o mundo. Este é sentido, degustado pelo homem que o torna parte de si. Presenciamos, neste caso, o princípio da inversão. Ao degustar a comida e a bebida o homem engole o mundo, ao invés de ser engolido por ele. A luta do homem com o mundo era representada também pelo trabalho, e a comida, advinda desse trabalho, era a vitória do primeiro sobre o segundo. Nesse sentido:

Uma refeição não poderia ser triste. Tristeza e comida são incompatíveis (enquanto que a morte e a comida são perfeitamente compatíveis). O banquete celebra sempre a vitória, é uma propriedade característica da sua natureza. O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte. Nesse aspecto, é o equivalente da concepção e do nascimento. O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e se renova (BAKHTIN, 1993, p. 247).

Assim, as discursões bakhtinianas mostram que o banquete é uma festa, como o carnaval. Na verdade é parte do carnaval, que colabora para formar a ideia de que o fim deve estar sempre prenhe de um novo começo. Haja vista que a morte por si só não representa um coroamento, mas atrelada a uma “refeição funerária” é coroada em seu mais alto grau, como no fim da *Ilíada*. Portanto, o banquete coroa sempre um acontecimento festivo. Conforme pontua Bakhtin (1993), as conversações à mesa dispensavam qualquer relação hierárquica ou diferenças de valores. O que acontece nesse momento é a mistura livre, sem distinções entre sagrado e profano, superior e inferior, o espiritual e o material. Há sempre compatibilidade entre esses termos na medida em que são trabalhados sem dogmatismos.

Nas obras romanescas contemporâneas que retratam o Nordeste brasileiro, as imagens do banquete (comidas e bebidas), sejam do corpo grotesco ou apenas do exagero, servem para escarnecer a escassez e falta de alimentos nessa região que foi considerada o repositório de, praticamente, todas as mazelas nacionais. A hiperbólica quantidade de alimentos apresentada nos enredos (como no *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo) carnavaliza, em uma festa interminável, as contradições que se encontram em alguns discursos marginalizantes sobre essa região.

Boa parte dessas formas carnavalizadas da cultura cômica popular vem acompanhada de uma dose considerável de ironia. Esta é parte do fermento que faz

crescer a liberdade estética da obra de arte, pois “[...] quanto mais ironia houver tanto mais livre e poeticamente o poeta flutuará suspenso sobre a sua obra poética” (KIERKEGAARD, 2005, p. 275). Da mesma forma se procede na prosa literária, tendo em vista que “[...] toda arte, ou toda a literatura, é essencialmente irônica” (MUECKE, 1995, p. 18). A literatura, em especial, é uma fonte inesgotável na qual a ironia encontrou terreno fértil. Isso advém do fato de ela ser, por natureza, o meio de representação social e artística com mais recursos para esse fim. Podemos ver essas manifestações com mais clareza quando se questionam certas verdades, ideologias, relações hierárquicas, etc. Tudo isso passa pelo crivo da dúvida, da múltipla interpretação, da ambivalência. Deste modo, a ironia como forma da escritura é destinada “a deixar aberta a questão do que pode significar o significado literal: há um perpétuo diferimento da significância. [...] a ironia é dizer alguma coisa de forma que ative não uma mas uma série infindável de interpretações [...]” (MUECKE, 1995, p. 48). A movência de sentido e o heteróclito valor da ironia são os mecanismos que nos fazem estudá-la como componente das manifestações literárias carnavalizadas.

Ademais do que já expusemos sobre a importância de se estudar a ironia nas manifestações literárias, em especial na prosa, torna-se pertinente seu cortejo pelo simples motivo de ela remover “[...] a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem” (HUTCHEON, 2000, p. 32). Concebendo a legitimidade dessa afirmação, se é importante estudar uma obra cujo enredo já traz na superfície grande significância, não se pode mensurar a dimensão expressiva de uma obra em que subjazem os limites do visível (cujo sentido está além do texto, de uma realidade estática), que diz mais do que se pode observar em um único plano; e esse efeito é possibilitado pela grande força da ironia, pela sua ambivalência e interdependência semântica. A ironia forma-se a partir de intenções (do escritor) e de interpretações (dos leitores). Esse jogo nem sempre é harmônico, o que é muito positivo por ampliar ainda mais o horizonte interpretativo ao produzir significados e sensações diferentes em contextos variados.

O romance contemporâneo tem se destacado como um fiel aliado dessas representações carnavalescas ao dar voz a parte da sociedade que permanecia silenciada por fatores iníquos. Mas esse tipo de abordagem nem sempre agradou a crítica, pois, às vezes, o faz de forma radical, contra as “acomodações” da época (a própria indústria cultural, na atualidade, muitas vezes se nega a aceitar). As novas

proposições chegam a alcançar um nível tão elevado que não são compreendidas, ou, até mesmo, repudiadas por sistemas opressores antes mesmo de uma possível compreensão (como aconteceu com várias produções artísticas durante a ditadura).

De modo semelhante aconteceu com Rabelais que, segundo Bakhtin (1993), também não foi compreendido no seu tempo por se sublevar contra os modelos unilaterais clássicos e por buscar as suas imagens na cultura popular, o que contrariava toda a lógica da época. Rabelais foi tão incompreendido que nem mesmo os românticos que redescobriram Shakespeare e Cervantes conseguiram chegar à essência da representatividade de suas obras.

O Nordeste com seu povo e sua cultura é, como mostramos, alvo dessas representações carnavalescas contemporâneas que visam escancarar a unilateralidade social, demonstrando/desmontando tipos nordestinos (de lugares, indivíduos, de referentes socioculturais e políticos) enraizados ao longo dos tempos. Bakhtin (1993, p. 43) mostra que o riso, bem como a visão carnavalesca do mundo, “[...] destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades”. São, exatamente, essas novas possibilidades que marcam a atual região nordestina, sintetizando e superando grande parte dos discursos tradicionais formadores de estereótipos. Tentaremos perceber alguns desses questionamentos de forma mais explícita e profunda nas análises do *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro.

CAPÍTULO II – SOB A REGÊNCIA DA CARNAVALIZAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DO “UNIVERSO” NORDESTINO

O romance *Sargento Getúlio* apresenta um enredo em torno do próprio Getúlio que, inclusive, é quem narra toda a trama romanesca. Assim, ele é o principal protagonista dessa tragicomédia. A sua história de Aretê, como menciona João Ubaldo no início da obra, tem como ambiente a região Nordeste, ou parte dela que vai de Paulo Afonso (BA) à Barra dos Coqueiros, Aracaju (SE).

O monólogo quebrado por raros diálogos e fluxos de consciência em um romance de uma leitura aprazível e, ao mesmo tempo, complexa do *Sargento Getúlio*, mostra a trajetória de Getúlio Santos Bezerra. Este recebe como incumbência, última tarefa antes de aposentar-se, trazer um preso político e entregá-lo ao seu chefe e mandatário Acrísio Antunes. Nessa missão acompanhamos uma série de relatos através dos quais Getúlio exterioriza as mortes que cometeu em seu passado, assim como os motivos de pôr fim aos delinquentes. Ele faz quase todo o percurso na companhia de Amaro, seu fiel ajudante (motorista), morto em um confronto contra as tropas do governo. Getúlio já havia matado sua mulher grávida, por inferir que ela o tinha traído e, nesses confrontos durante a viagem, perde também Luzinete, a última mulher com quem ele se relacionou. Sem ter mais nada a perder, torna a missão uma questão pessoal de honra e, mesmo contra a vontade de seu chefe, resolve terminá-la. Já em uma serra, em Barra dos Coqueiros, vê a tropa se acercando em sua direção, mas ele não foge com o prisioneiro, luta bravamente, até que finda a narrativa com as palavras inconclusas de Getúlio, o que supomos ter sido o seu fim.

Longe dos primeiros romances sobre o Nordeste que, mesmo contribuindo em caráter de denúncias e renovações na linguagem em diferentes fases regionalistas, não foram muito além da criação de tipos nordestinos singulares (entre eles o de um povo atrasado, sem perspectivas para o futuro ou prontos para aceitar a sua condição imposta pelo destino), o *Sargento Getúlio* trouxe-nos uma nova visão, baseada na compreensão indivíduo *versus* sociedade (ou vice-versa) de forma mais relacional, vendo o local numa perspectiva universalista. Assim, é uma síntese e superação do contexto pré-moderno, que dividiu a literatura em Norte/Nordeste-Sul/Sudeste, delimitando aspectos naturais e inerentemente locais nesse contexto (cf. Candido, 1989). Assim, João Ubaldo não foge de alguns

aspectos polêmicos retratados nos regionalismos, mas supera essas mesmas questões ao abordá-las em outra dimensão, longe da “oficialidade” do naturalismo localista.

A organização da estrutura ficcional no *Sargento Getúlio* é outro elemento que confirma a engenhosidade do seu autor como representante de uma prosa singular. Se o romance social americano, precedendo a percepção inicial do romance francês, abandonou o protagonista individual clássico e o substituiu por um “ente coletivo” (cf. GALVÃO, 2008), Getúlio, o anti-herói ubaldiano, também representa esse “ente” que transfigura a sua individualidade e alcança essa “coletividade”, ao representar não o seu mundo de herói clássico, mas o contexto da sociedade. É esse alcance, possibilitado pela personagem, que permite ao narrador transitar por mares já navegados e, ainda assim, ampliar o horizonte de suas percepções.

A partir de Getúlio, João Ubaldo mostra uma identidade que se estabelece, primeiro, por lembranças de um Nordeste e de um nordestino tradicional, depois por alguém que se nega a aceitar uma realidade aparentemente imutável, mas fracassa. Por fim, ficamos diante de um embate entre facções políticas que impossibilita a participação popular como protagonista no cenário social. Todos esses aspectos, muitas vezes parodiados, são regidos pelos efeitos do humor num estilo carnavalizado. Essas questões são apresentadas em uma teia na qual o leitor permanece envolto por fios que representam verdadeiras linhas de fuga, entre tradição e contemporaneidade. Para o escritor, crítico literário e diplomata Antônio Olinto¹⁰:

João Ubaldo escreve na cadência de um rio que avança ou do vento nas folhas. Para isso, inventa palavras e sons. Joyce ou Rosa? Não, diferente de ambos. Até na concepção inicial de seus livros, começa antes de começar. Ou depois. Pegando a história pelo meio, é como se ela já tivesse existido antes, mas não estivesse ali, no livro ainda não posto de pé (OLINTO, 1999 - *online*).

Além da forma literária, com a criação de palavras e sons, e da estética, sem uma sequência lógica ou linear, de que fala Antônio Olinto, João Ubaldo se destaca na literatura por seu interesse pela abordagem de temas sociais, históricos, políticos e culturais. A sua literatura retrata o Brasil desde a formação até a

¹⁰ Antônio Olinto foi Membro da Academia Brasileira de Letras, onde ocupou a cadeira de número 8, atualmente ocupada por Cleonice Seroa da Mota Berardinelli.

contemporaneidade. Seus temas têm como referência ambiental a região Nordeste, na qual nasceu, retratando seu povo e sua cultura para a construção de uma identidade que transpõe o espaço dos regionalismos.

Nesse sentido, o *Sargento Getúlio* é uma obra de expressiva qualidade no que se refere à representação da sociedade e da cultura nordestina em vários dos seus aspectos. João Ubaldo Ribeiro conseguiu reunir as características mais marcantes e criticadas dessa região e desse povo, construiu seu enredo em solo pantanoso, mas soube dosá-lo de um caráter universal. A leitura fascina tanto pela seriedade concernente à temática da obra quanto pela paródia humorística que permeia o enredo da referida narrativa.

Explorar o riso, no *Sargento Getúlio*, significa encontrar-se com um dos elementos mais complexo e refinado no romance. É através desse recurso que apreendemos a desconstrução de alguns estereótipos nordestinos que não encontram mais sua significação em espaços isolados, na atualidade.

O *Sargento Getúlio* apresenta uma síntese de aspectos da “tradição” quando recorre a alguns temas nordestinos de épocas precedentes, de estruturas arcaicas, que também se faziam presentes em outras regiões, mas também supera ao fazê-lo quebrando com qualquer tentativa de definição individualista sobre certas noções de espaço e tempo, pois o enredo se sobrepõe a tais desígnios. O efeito obtido nesse processo é que, na obra de arte, o tempo pode ser fluido e o espaço um horizonte sem fronteiras. Da mesma forma, algumas categorias da estética romanesca são atemporais, o que caracterizará cada uma delas é a interpretação crítica possibilitada pelo artista em determinados contextos. Dessa forma, transitamos por uma obra na qual as “veredas” discursivas permitem-nos viajar por diversos caminhos, dentre eles, a uma visão carnavalizada sobre parte do contexto nordestino pós-64.

Entendidas essas considerações gerais sobre o romance e seu autor, procuraremos nessas análises, como consequência do oferecimento de possíveis respostas aos nossos objetivos, apresentar as questões mais expressivas no *Sargento Getúlio*, são elas: concepções sobre a morte; a “nova” paisagem nordestina contraposta ao sertão; a linguagem carnavalizada; imagens do cangaço na voz de Getúlio; o rebaixamento através de grosserias e a quebra de hierarquias; e, por último, representações da política, de machos a “maricas”.

2.1 Concepções sobre a morte

A morte aparece constantemente no enredo do *Sargento Getúlio*, tanto as mortes ocasionadas pelo próprio personagem, que é um sargento, e com isso tem de cumprir ordens superiores, quanto por outras questões que são retratadas de forma carnavalizada. Os primeiros óbitos que permeiam a trama narrativa são apresentados por Getúlio no seguinte trecho: “Matei uns três infelizes assim, pelo cima de uns quipás, sendo que um chegou devagar no chão, receando os espinhos sem dúvidas. Assunte se quem vai morrer se incomoda com conforto” (RIBEIRO, 2010, p. 9).

Como podemos verificar, Getúlio fala sobre as mortes que cometeu em sua jornada como sargento de Sergipe. Logo de início percebemos a referência feita a uma planta tipicamente nordestina, o quipá, da família dos cactos e conhecida como palmatória. Dessa forma, por meio do *Sargento Getúlio*, João Ubaldo destaca um dos símbolos da cultura sertaneja que serviu de alimento, em tempos de seca, para muitas pessoas. O que nos chama atenção é o fato de os falecidos terem caído justamente em cima da planta que serviu para salvar muitas vidas. Sem dúvidas um ato simbólico para mostrar que a vida e a morte, principalmente em tempos passados, caminhavam com o nordestino, separadas por uma linha muito tênue.

A cena que Getúlio nos apresenta poderia chegar ao ápice da comoção, se não fosse o tom irônico e gozador com o qual ele a descreve. Vemos a carnavalização da morte quando um dos possíveis defuntos se preocupa com os espinhos antes de cair no chão, ao mesmo tempo em que Getúlio repudia qualquer preocupação com o conforto por alguém que sentirá sua última dor. De forma sarcástica, a brutalidade de Getúlio é contraposta ao “benefício” da última dor, da renovação do agonizante que no seu fim não necessita de conforto. Getúlio ainda ironiza a queda do “sofrente”, ele vê a descida lenta do indivíduo não por estar tomado de dores, mas por estar receando os espinhos.

Identificamos, também, a intencionalidade em mostrar que não existem diferenças para os que morrem. Esse, aliás, é o único momento em que todos se igualam, sem distinções entre ricos/pobres, brancos/negros, bonitos/feios, todos descem ao mesmo nível terreno, sem incômodos, preocupações ou hierarquias.

Outra crítica, bem perceptível, aparece atrelada à configuração da morte relacionada ao destino. Getúlio comenta acerca da fuga daqueles a quem ele

perseguia, que se lançavam ao mundo, sem rumo, fugindo do inevitável, adiando o que já estava escrito – a morte. Para Getúlio, cada um tem a sua hora e desta não adianta esconder-se:

Não tem limites para a frouxidão que faz o homem dar nas canelas e botar a alma no mundo, correndo do destino. A hora de cada um é a hora de cada um. O bexiguento lá estrebuchado, agora ancho nos espinhos, como se o chão fosse forrado de barriguda. Que diferença faz? Quem já viu o derradeiro tiro sabe como é. Aquela sacudida no corpo, uma estremidela de uma vez só. Depois os urubus, que a tarefa aí já não é mais de punição, é de limpeza. (RIBEIRO, 2010, p. 10).

O destino, inclusive para a morte, como crença espiritual ligada à vida religiosa, passa a ser repensado na contemporaneidade quando assume outras facetas. Os indivíduos não são identificados em um “mundo” independente ou predeterminado. As subjetividades de cada um, sua forma do “eu”, está inteiramente relacionada com um “nós”, quer dizer, é o resultado de relações mais amplas entre o indivíduo e a sociedade. Não é algo que possa/deva ser explicado em termos de leis naturais ou deterministas. As posições dos sujeitos (nordestinos, sulistas, brasileiros, europeus, americanos, etc.), são fruto de conjuntos relacionais e não de imanência local individual. A consciência sobre o destino, atualmente destronada também pelo ceticismo religioso, é vista por grande parte dos seres humanos como consequência das possibilidades de determinados contextos e de nossas próprias decisões, e não de um futuro já prescrito em páginas cujas letras são os caminhos por onde devemos seguir sem oscilar.

O que passou a ser mais percebido, nessas sociedades cada vez mais interdependentes, são seres humanos subjetivos, possuidores não de uma identidade, mas atravessados por identidades conflitantes, adaptáveis aos diversos contextos trazidos pela globalização. O Nordeste, como parte da diversidade nacional, também está vivenciando esse processo de conscientização e mudança, mas no contexto ubaldiano a situação, não apenas do Nordeste, possibilita repensar sobre o ciclo de lutas pelo poder entre facções políticas, que excluía as classes inferiores e outorgava a brutalidade como lei. A narrativa escarnece essas questões quando ironiza as mortes dos sujeitos envolvidos na ação. Por exemplo, o homem que fugia da morte era um frouxo que se opusera ao destino; cada um tem uma “hora”, o que não significa que ela deva ser antecipada; se na primeira passagem o

indivíduo receou os espinhos, nessa última, deitou-se sobre eles como se o chão estivesse forrado de barriguda (tipos de ramas do sertão); até mesmo os urubus têm participação, não punindo, mas fazendo a limpeza, e tudo isso é descrito ironicamente com certa naturalidade. Esse clima brutal foi responsável por muitas mazelas, pela formação “natural” de estereótipos sociais. João Ubaldo, na efervescência do golpe de 64, transformou seu enredo numa paródia carnalizada dessas imagens, e Getúlio foi eleito o bufão cômico para representar esse palco turbulento. O objetivo do riso não é transformar esse bufão num herói, mas num anti-herói que destrona o poder ao escarnecê-lo de forma cômica.

Getúlio relata a morte de sua segunda vítima, que se assemelhou às demais, com exceção do detalhe de esta estar rezando e mais conformada. Ele ameniza um pouco a sua culpa no assassinato levando em consideração que o indivíduo morreria de qualquer jeito, pois tinha sido picado pelo barbeiro. Contudo, ainda possuía um ótimo aspecto. “O segundo cabrunquento se finou quase que do mesmo jeito, só mais conformado, fazendo rezas. Dizem que já estava mordido de barbeiro mesmo, morria assim ou assado qualquer dia, mas parecia cevado e sustante” (RIBEIRO, 2010, p. 11).

Percebemos a comicidade, nessa cena, pela evidência da ação de Getúlio ao fazer um favor ao homem, que morreria de uma forma ou de outra. Melhor ser morto por Getúlio que morrer da picada do barbeiro. Segundo o próprio Getúlio, “A morte morrida enfeia e dá sentimentos porque é devagar, não é pacífico. 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” (RIBEIRO, 2010, p. 11). Assim, os homens são como galinhas de Deus quando estão nas festas, como se estivessem ciscando no quintal, que é o mundo. As pessoas são as galinhas e o mundo o quintal.

Atentamos, agora, para o fato de estarmos, mais uma vez, pelo menos para Deus, em pé de igualdade, em um quintal sem cobertura aos olhos divinos. Essas questões parecem ter sido trazidas ideologicamente, por João Ubaldo Ribeiro, para este cenário com o intuito de retratar a devoção religiosa dos nordestinos. Perante a religião qualquer superioridade terrena é rebaixada e, com isso, todos se tornam semelhantes à mesma imagem criadora. Essas “festas”, descritas na narrativa, fazem parte do carnaval que escarnece as injustiças, diferenças e preconceitos, pois somente para Deus todos são iguais, mesmo com suas particularidades culturais,

sociais, hierárquicas e pessoais. Essa abordagem traz em realce a universalização dos aspectos presentes no contexto nordestino no qual Getúlio está inserido.

Getúlio mostra que os homens são como as galinhas e Deus, quando quer, pega uma e torce o pescoço. Esta é uma forma carnavalizada de representação para indicar que, em qualquer lugar do mundo, a morte está presente e nada nem ninguém foge aos olhos de Deus. O caso é que as mortes relatadas não são naturais, de Deus, mas são ocasionadas pelos embates políticos. Contudo, as galinhas (seres humanos) não possuem esse mesmo excedente de visão divino, esse poder para prever, antecipar ou adiar o que não se tem controle. São seres sujeitos às forças estruturais da sociedade, a mecanismos de controle que muitas vezes estabelecem um modelo a ser seguido, no qual esses seres se tornam vulneráveis e passíveis.

Esse modelo de controle foi ainda mais presente nas sociedades pré-modernas, quando o Estado tinha grande importância e, conseqüentemente, um poder maior sobre o povo. No Brasil, por exemplo, pode ser visto, entre outros momentos, nos regimes militaristas ditatoriais. João Ubaldo, por meio de Getúlio Santos Bezerra, mostra de forma carnavalizada essa paródia justamente por que estava escrevendo em um período de censura militar. Esse recurso de linguagem foi bastante útil nas denúncias de vários agravos, pois o regime ditatorial possuía certas limitações quanto ao entendimento desses múltiplos significados literários, algo que estava além da linguagem. Desse modo João Ubaldo pode esfacelar a vulnerabilidade do povo (“galinhas no quintal”), sua exclusão por consequência de um regime autoritário. Essa representação, além de rebaixar a capacidade intelectual do regime, é também uma forma de perceber identidades que se construíram violentamente por intermédio de um jogo de interesses peculiares gerados por uma ideologia excludente, responsável por inúmeras mortes.

Percebemos a morte, ainda, através de um tom grotesco, assim como Bakhtin descreve o grotesco em Rabelais e Cervantes, imagens exageradas que ultrapassam a normalidade cotidiana, mas que não despertam medo, e sim, o riso irônico, destrutivo da seriedade dos discursos oficiais. O discurso carnavalizado, no trecho a seguir, é o dos padres que pregam sobre a morte através de palavras confortantes e motivadoras. Vejamos na passagem seguinte:

Tem quem diga que a morte é calma. Tem quem diga que dá até paz, como num descanso. Só se fôr depois, porque na hora o sofrente arregala as vistas e se segura no que achar, como quem se segura na vida. E se revira e range os dentes e levanta a cabeça e puxa o ar e busca conversa e espia os lados e fica retado porque todo mundo não está indo com ele e arroxeia os beiços e faz que se senta e se esfrega em tudo e se baba e se bate dos lados e olha duro para as pessoas e dá gofadas e fica com pena dele mesmo e estica as pernas e se treme todo e faz cara de medo e se destorce e faz barulhos e se bufa e se borra e grita e pensa naquilo que nunca fez e pede a Deus nas alturas e chuta o vento e estica a roupa e incha o peito e no fim faz uma força e revira os olhos de modo medonho e dá um arranque para cima e vai embora no seu caminho, que o dia de nós todos vem. A hora de cada um é a hora de cada um. Mas ninguém gosta de ir, isso é conversa de padre (RIBEIRO, 2010, p. 25-26).

Primeiramente, Getúlio fala dos discursos sobre a morte como um descanso. Logo em seguida, ele contrapõe esse fato com uma série de movimentos grotescos que o indivíduo faz durante a partida: as agonias, os lamentos, os apelos, entre outras manifestações que são parodiadas. Notamos uma quebra de padrões ao falar sobre o fim da vida, pois não há mais o temor em relatar sobre o que é inevitável a todo ser vivo, mas, apenas, o interesse em mostrar que o nordestino, principalmente o sertanejo, sofria de qualquer forma, ou com a vida infame que levava ou com a morte que parecia ser um alívio. Podemos perceber a universalidade da obra ubaldiana também nesse caso, pois a narrativa apresenta essa morte sofrida sem mencionar especificamente o nordestino, e só podemos inferir que trata-se deste pelo contexto da obra. O grotesco, nesse caso, torna-se jocoso. É a morte prenhe que cede lugar ao nascimento do novo. Mesmo com todo o espetáculo do agonizante, é uma morte festiva, um símbolo da renovação atemporal que se manifesta também na narrativa contemporânea.

Todavia, se a morte fosse tão boa e tranquila, como apregoam os padres (“isso é conversa de padre”), o indivíduo não estaria lamentando ir sozinho e deixar os demais, que parecem ser os verdadeiros privilegiados. Com a representação dessa cena, João Ubaldo desmascara o encobrimento que justificava a morte de milhares de nordestinos castigados pela violência do Estado, cujo próprio Getúlio era um de seus instrumentos, e pela falta de assistência governamental. Os marginalizados do Brasil pós-64, simbolizados no espaço nordestino, ficaram durante muitos anos, renegados, desmembrados da elite dominante, concentrada principalmente no Sul e Sudeste. Por esse motivo, eram comuns os sofrimentos, as

misérias, a decadência e todas as mazelas que se pode encontrar em lugares-comuns onde prevalece descaso e opressão. Como consequência de todas as moléstias sociais relatadas morreram muitos nordestinos (os quais já conhecemos em outras situações desde *Os Sertões*). Sem ter a quem recorrer, para buscar uma saída, a alternativa que restava para esse povo era culpar o destino ou acreditar que a morte era a única solução para sanar o sofrimento, ela seria o descanso e a libertação de uma vida sem ideais.

Até mesmo Getúlio, em um determinado momento, vê a morte como uma saída, uma forma de libertar-se do peso do sofrimento e da velhice:

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 (RIBEIRO, 2010, p. 109).

Para a teoria bakhtiniana sobre carnavalização, a morte tem um sentido positivo e um percurso definido – vida-morte-nascimento. Desse modo, o velho dá lugar ao novo, o corpo cansado e as lembranças acumuladas fazem uma viagem sem volta. Nesse sentido, saliente-se a comparação feita por Getúlio entre morrer e dormir. Ele chega à conclusão de que é melhor morrer que dormir, pois nesse segundo caso, mesmo que o indivíduo termine as “consumições” ele ainda pode ter sonhos e “tudo fica no mesmo”. A morte, por outro lado, traz um fim definitivo para tudo, sem possibilidades para sonhos. A preferência de Getúlio pela morte é justificada pelas negatividades encontradas durante a vida: desastres, velhice, espotismos, ordens falsas, dor de corno, as demoras, ingratidão, coisas que não se entende, entre outras. Por isso, só o medo da morte faria um sujeito qualquer não desejá-la, alguém que pense nessa ida sem volta, em suportar as coisas ruins com medo do desconhecido.

Percebemos que Getúlio, com uma alta dose de humor, está se autodescrevendo quando conta os referidos motivos pelos quais aprecia a morte. Ele faz uma enumeração de todas as dores que carrega consigo, as frustrações, as decepções, o orgulho ferido e demais sentimentos que, para ele, são menos dolorosos que a morte. Portanto, “o tema do *nascimento*, do *novo*, da *renovação* associava-se organicamente ao da *morte do antigo*, tratado num plano degradante e alegre, às imagens do *destronamento* bufo e carnavalesco” (BAKHTIN, 1993, p. 68). Logo, os motivos que levam Getúlio a desejar a morte são degradantes e a forma como ele apresenta-os são alegres. Apesar da distância entre a teoria bakhtiniana, elaborada a partir do contexto rabelaisiano, e o contexto do Sargento Getúlio, ambos apresentam a morte com um caráter positivo. A diferença da morte como renovação nos dois casos está na totalidade do contexto, pois em Bakhtin (1993) a morte aparece relacionada à tradição do Natal, na França. Esse tema espiritual misturava-se a outros elementos degradantes do baixo material e corporal. No *Sargento Getúlio*, apesar do baixo material e corporal na auto-degradação e na hiperbólica enumeração de sentimentos de/por Getúlio, o contexto é representado pelo regime de facções políticas. Getúlio, como membro desse sistema, carnavaliza a morte por ser da elite e desejá-la mesmo assim. A renovação está justamente nesse rebaixamento do poder oficial. Se essa morte estivesse sendo desejada por uma pessoa qualquer provavelmente não teria a mesma força, já que durante o regime pós-64 era comum o sofrimento e o pessimismo do povo. Tudo isso contribui para o entendimento da identidade desligada da estereotipia localista, pelo fato de tratar, a partir do Nordeste, uma questão de âmbito universal – o sofrimento humano.

A última cena de morte, no romance *Sargento Getúlio*, é a do próprio Getúlio. Asseguramos essa afirmação nas entrelinhas presente no final do seu discurso, quando sua voz é cortada. Getúlio fala que vai morrer e nunca vai morrer, pois mesmo morrendo sempre será lembrado:

[...] eu vou morrer e nunca vou morrer eu nunca vou morrer Amaro eu nunca vou morrer um aboio e uma vida Amaro aaaaaaaaaaaaaaaaaahhh eeeeeeeeeeeeeeeh aê aê [...] aê aê ecô ecô aê aê aê aê aê eu nunca vou morrer Amaro e Luzi netena 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 (RIBEIRO, 2010, p. 174).

Nessa passagem, Getúlio está em um monte na cidade de Barra dos Coqueiros, em Aracajú/Sergipe, cidade para onde foi orientado a levar o preso político que trouxe de Paulo Afonso, na Bahia. Ele vê a força policial se aproximando e começa a cantar o seu aboio, por meio do qual recorda de Amaro, seu melhor e talvez único amigo e de Luzineta, a mulher com quem tinha um caso amoroso. Ambos mortos nas lutas que enfrentou pelo trajeto de sua jornada sem fim, ou como diz João Ubaldo em uma página que antecede o romance, em sua história de *Aretê*¹¹. O canto de Getúlio vai se dissipando e se misturando, tornando-se quase incompreensível, mas ainda podemos apreciar a descrição que ele faz de Aracajú, de tempos passados em Laranjeiras e, finalmente, do seu desejo irrepreensível de cumprir com a sua tarefa. Estas são, inclusive, suas últimas palavras antes de ser morto pela força policial. A morte de Getúlio não é anunciada e, tampouco, fica expressa de forma clara, mas deduzimos esse apontamento pelo seu discurso silenciado após a vinda da força policial de Aracajú ao seu encontro.

A morte de Getúlio representa o extermínio do velho e o nascimento do novo nordestino, igualmente rico em sua cultura, mas renovado em sua identidade. Identificamos o nordestino não mais, e tão somente, pela sua localização geográfica, pelo seu linguajar “errado”, pelas mazelas da seca ou por suas remessas de retirantes. A identidade nordestina contemporânea é vista, entre outros modos, pela sua diversidade paisagística, que se divide entre caatinga e litorais, por seu povo, cujas mudanças ocorridas lhes propiciou acesso a algumas das melhores universidades do país e por sua participação, cada vez maior, no comércio, na agricultura e na indústria nacional e internacional.

A morte de Getúlio representa também a inversão de papéis, pois o matador que antes perseguia suas vítimas é perseguido e morto. Essa construção ambivalente serve para situar ironicamente o leitor dentro da luta entre as facções políticas que ocupavam todo o cenário principal e, conseqüentemente, excluindo o povo. Se anteriormente devíamos nos conscientizar que “[...] morremos de morte igual, mesma morte Severina” (MELO NETO, 2007, p. 92), na contemporaneidade sabemos que morremos de acordo com certas especificidades (nem sempre

¹¹ A comparação que João Ubaldo Ribeiro faz com *Aretê* (deusa da virtude), deve-se ao fato de Getúlio ter a sua missão como algo pessoal, uma questão de honra e, não mais, uma simples obrigação.

naturais) e influências do meio social, das mais variadas formas, como na opressão exercida pelas facções do contexto ubaldiano.

2.2 Do sertão para o “meio do mundo”: a “nova” paisagem nordestina

A paisagem nordestina, no *Sargento Getúlio*, não é nova no seu sentido estrito, como se tivesse surgido outro tipo de espaço naquela região. O que consideramos ironicamente “novo”, no referido romance, é a forma como se configura a diversidade do ambiente na narrativa. Inicialmente, percebemos esse descentramento, na referência ao Nordeste, quando Getúlio relata os deslocamentos necessários para aprisionar alguns dos fugitivos fora da “lei”, pois a “gota serena não é fixe”. O motivo de suas atitudes deve-se ao interesse em não deixar proliferar tamanha desordem, já que isso se transformaria em outras mazelas. É assim que Getúlio justifica as suas prisões ou mortes. Em seu trajeto vemos todos os tipos de paisagens pelo extenso Nordeste:

A gota serena é assim, não é fixe. Deixar, se transforma-se em gancho e se degenera em outras mazelas [...]. De Paulo Afonso até lá, um esticão, inda mais de noite nessas condições. Estrada de carroça, peste. [...] Própria e Maruim, já viu, poeiras e caminhões algodoados, a secura fria. E sertão do brabo: favelas e cansanções, tudo ardiloso, quipás por baixo, um inferno (RIBEIRO, 2010, p. 9).

Entre as paisagens que se pode encontrar no Nordeste vemos a primeira delas, que se estende de Propriá à Muruim, onde, segundo a narração de Getúlio, podemos avistar um sertão forte, secas, favelas, entre outras desagradáveis e decadentes situações. Essa representação sertaneja faz parte da região Nordeste, mas não representa a sua totalidade.

O sertão nordestino e a seca são carnavalizados por intermédio da hiperbólica descrição da paisagem que servirá de rota para Getúlio e o prisioneiro. As hipérboles, consoante Bakhtin (1993), contribuíam de forma significativa para a elaboração da imagem grotesca em Rabelais, principalmente nas charlatanices dos camelôs, presentes em *Crônica de Gargantua* (Prólogo de *Pantagruel*). No entanto, em Rabelais essas imagens serviam para enaltecer a figura parodiada (“Mui ilustres”, “nobres”, “inestimáveis”, etc.). De outra maneira, Getúlio apresenta as

imagens sobre o sertão nordestino de forma degradante, negativa, ao descrever o sertão “brabo”, “favelas e cansações ardiloso”, e resume tudo a “um inferno”.

Mais a diante, as paisagens secas dão lugar a um ambiente completamente diferente, com vegetações verdejantes e um clima extremamente agradável:

Diga se não é Sergipe o meio do mundo? Se não é aqui as grandes belezas e os verdes matos, que chão. Se aqui não temos tudo e preferimos ficar aqui? Diga se não é. Posso ser o reis do Congo. Tocando porca. Fazendo o sete pelo quatro. O diabo. Vezes que me sinto solto, almirante de mourama, reis dos mouros, reis dos mouros (RIBEIRO, 2010, p. 42).

O estado de Sergipe é o lugar escolhido para a realização da paródia geográfica, pois, como foi visto anteriormente, há sub-regiões nordestinas com clima seco e desprovidas de riquezas, mas existem outras, como Sergipe, que possuem grandes belezas, matos verdes, onde se tem de tudo (representando a fartura). O lugar descrito é tão agradável que Getúlio se sente um rei. O título que o personagem atribui a si mesmo é um símbolo da nobreza, uma forma carnalizada de mostrar que, assim como outras partes do mundo, o Nordeste brasileiro também possui seus valores, e estes são constituintes de sua identidade em relação ao território nacional. Por isso, são feitas alusões a outros lugares como República do Congo (reis do Congo) e Norte da África (reis dos Mouros: povos do Marrocos, Argélia, Mauritânia e Saara Ocidental, que na Idade Média ocuparam a Península Ibérica, Sicília, Malta e parte de França). A liberdade que Getúlio sente no espaço apresentado faz com que ele se considere um privilegiado e universaliza a cena com as alusões paródicas descritas. O Nordeste não é apenas uma região isolada, é também um lugar constituinte da nação, do mundo. É ainda um lugar de contrastes, onde a disparidade corresponde à heterogeneidade. Getúlio descreve Sergipe de forma exagerada, como uma metáfora hiperbólica, pois esse estado não é apenas uma parte do Nordeste, mas “o meio do mundo”. Essas descrições são apresentadas por meio de perguntas, sugerindo a adesão do leitor ao questionamento, no entanto vem precedida pelo imperativo “diga” que, por outro lado, já incita uma resposta positiva. Assim, Sergipe deixa de ser apenas um estado nordestino para ocupar o espaço central do mundo.

Apesar disso, Getúlio não vem em defesa de nada nem de ninguém, ele amortalha e ressuscita com seu discurso carnavalesco, mostra as relações

disformes, a diversidade para uma compreensão mais ampla de suas colocações. É com esse espírito bufo, que “brinca” com tudo, que ele apresenta algumas cidades na passagem seguinte:

Buquim é Brasil? Porto da Folha é Brasil, com aqueles alemães falando arrastado? Aracaju não é Brasil. Socorro não é Brasil, é? A Bahia não é Brasil. Baiano fala cantando. Necessário tomar banho uma hora dessas. Quentura do crânico rodête. E esses bichos batendo na cara dum cristão. Me aposento-me. Uma casa em Japarutuba, que é lugar fresco e assossegado, junto do rio Japarutuba, que o único defeito é nascer lá naquelas brenhas de Muribeca, hem Amaro? (RIBEIRO, p. 14-15).

Nesse trecho da narrativa, Getúlio enumera uma série de cidades de Sergipe (Boquim, Porto da Folha, Aracaju, Socorro, Japarutuba e Muribeca), além do estado da Bahia. Chama a nossa atenção a forma irônica apresentada no questionamento sobre a nacionalidade das referidas cidades. Assim, por exemplo, Getúlio questiona a brasilidade de Porto da Folha, que tem alemães falando arrastado. Sobre a Bahia Getúlio nem questiona, ele assegura que não é Brasil pelo fato de os baianos falarem cantando. Esse linguajar cantado já foi visto em *Vidas Secas*, quando o narrador descreve Fabiano de forma negativa: “montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia” (RAMOS, 2002, p. 19). Essas configurações, no enredo do *Sargento Getúlio*, constituem uma paródia da descrição estereotipada do sertanejo em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, com uma identidade singular. Nesse romance de João Ubaldo não temos “o sertanejo”, como em Euclides da Cunha ou Graciliano Ramos, mas vários tipos de indivíduos no sertão.

Logo em seguida, Getúlio quebra a sua indagação sobre as cidades mencionadas com proposições avulsas, para dar a ideia de que não se interessa muito pelo que está falando, mas logo retoma o fio do assunto ao falar sobre Japarutuba, cidade ideal para se aposentar. Vemos que ele destaca a presença do rio Japarutuba como um dos fatores que tornam a cidade ideal para seu sossego na aposentadoria. Só não está tudo perfeito por um pequeno detalhe, esse rio nasce nas “brenhas de Muribeca”, cidade do agreste sergipano. As diversidades dessas paisagens, das condições desses espaços e dos tipos de indivíduos nesse contexto social representam a ambivalência da identidade nordestina. É como se Getúlio

mostrasse o sério e o cômico, o sagrado e o profano, o bonito e o feio, o bom e o mal, ou seja, mostrasse a possibilidade de “dois mundos” existirem em um só, lado a lado.

O contexto ubaldiano, no *Sargento Getúlio*, também é uma paródia do regionalismo modernista, uma síntese do sertão nordestino contraposto à outra parte do Nordeste, completamente diferente. Faz referência também à forma como vivia o sertanejo das paisagens áridas, um estereótipo que tinha um fim traçado pela desgraça, com fome, magro, rodeado de filhos e possuidor de um animal descarnado para realizar pequenos trajetos:

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 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. Japarutuba é menos agreste (RIBEIRO, 2010, p. 15).

Ainda vemos a crença dos sertanejos, representadas pelo dia de São José, um costume que os chefes de família tinham, observando sinais que pudessem indicar mudanças climáticas que renovassem as suas esperanças através de um bom período chuvoso. A ideia da seca, no contexto sertanejo descrito por Getúlio, é reforçada com a palavra “espótica”, uma expressão baiana com o significado de visível e intensa. O tipo de terra também contribui para o entendimento da secura no espaço apresentado, pois, segundo Getúlio, a chuva quando toca o chão já sobe imediatamente, possivelmente evaporada por uma terra “quimosa”, que parece labaredas. Getúlio ainda profere o seu desprezo por essa terra ao chamá-la de “excomungada”. Ele carnavaliza a terra sertaneja com tal expressão, uma grosseria ou injúria que propõe ter sofrido excomunhão, ou ter sido amaldiçoada.

Na avaliação que Getúlio faz sobre algumas paisagens nordestinas, afirma que Japarutuba é menos agreste, menos seca. A possibilidade que essas outras paisagens oferecem foi o que fez o personagem se rebelar contra o seu lugar de origem. Ele não aceita as péssimas condições da sub-região onde nasceu, é um homem “despachado” e não apenas se nega a permanecer, mas faz questão de exagerar a sua negação através da invenção da palavra “nuncão”, que indica a

intensidade na aversão pelo seu ponto de partida. Essa saída de Getúlio de um lugar atrasado para outro com melhores perspectivas, no qual possa ter um nome, uma identidade, se contrapõe à figura dos retirantes nordestinos que se deslocavam para o Sul e, principalmente, Sudeste. Ao contrário dos retirantes, Getúlio se retira de onde nasceu, mas o seu “nomadismo” não ultrapassa as extensões do Nordeste.

Outro espaço de Sergipe é apresentado, fazendo referência à variação da paisagem, conforme as mudanças nas estações climáticas:

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. (RIBEIRO, 2010, p. 119).

Getúlio exalta o verde no horizonte de Sergipe, mas não é igual aos outros lugares, é o lugar mais verde que existe, por que são matas descansadas, não são as capoeiras ruins do sertão. Em Sergipe, apesar de alguns matos ficarem marrons, esturricarem e com diversas cores, tudo cheira. Enfim, é uma fartura. Todas essas colocações positivas se contrapõem às outras paisagens áridas dos sertões por onde Getúlio passou. Ele se sente tão realizado onde se encontra que não existe outro lugar no mundo que possa equiparar-se a esse recinto. Dessa forma, Getúlio valoriza o Nordeste exaltando suas características naturais. Isso ocorre também quando ele fala sobre o rio São Francisco:

Uma água que nem parece que é a maior do mundo, como o São Francisco é, separando Sergipe do resto em riba, como o Real separa o resto em baixo, e fica Sergipe inteirão aí. E depois o São Francisco vai para todo o Brasil e enche tudo e carrega as terras até o oco do mundo, quase que não pode existir coisa mais importante. Muitas vezes, quando faz lua, o rio prateia, mas não é sempre, mas às vezes prateia e pode se olhar aquilo como uma fita, escamando e luzindo (RIBEIRO, 2010, p. 165).

É interessante perceber a grande quantidade de rios que aparecem no *Sargento Getúlio*, ambos banham partes do Nordeste. Observamos que Getúlio menciona o rio Real (que banha parte de Sergipe e da Bahia) e, com mais expressividade, ressalta a importância do rio São Francisco de várias formas,

inclusive de forma exagerada, quando ele afirma que “nem parece ser a maior do mundo”, como se esse rio fosse realmente o maior do mundo. A grande extensão do rio São Francisco ainda é elevada quando Getúlio diz que ele “vai para todo o Brasil”, ou que ele “carrega as terras até o oco do mundo”, ou que ele “prateia”. Essa hiperbólica descrição do rio São Francisco exalta a sua importância para a região. É uma descrição grotesca (no sentido bakhtiniano) que parodia a escassez na região nordestina e desfaz a imagem desse espaço como um “lugar-comum”, assim considerado em parte do regionalismo de 30.

Ainda fazendo referência à desconstrução dos estereótipos nordestinos, Getúlio fala sobre o rio Morcego, no qual é ressaltada a figura grotesca do Major Jacaré, também uma representação simbólica com o objetivo de mostrar que nem todas as regiões ou sub-regiões nordestinas possuem a mesma sorte no que se refere à falta de água, comida, entre outras necessidades. Percebemos o exposto anteriormente quando identificamos a grande quantidade de água que possui o rio, o qual, com a saída do Major Jacaré de dentro de suas águas, levanta uma onda tão grande que fica maior que o São Francisco. O rio São Francisco é citado novamente, e conhecemos também o rio Morcego, no qual avistamos a hiperbólica figura do Major Jacaré:

Ou assim: quando o rio Morcego está cheio e todos estão desprecatados, ouvindo as águas desaguando e sentindo o cheiro da terra molhada e aguardando tanajuras e qualquer coisa nesse sistema, quando é que me pula de dentro do rio o Major Jacaré com os peixes tudo saltando pela barba dele e quando ele sai levanta uma ôndia que o rio fica maior do que o São Francisco [...] (RIBEIRO, 2010, p. 160).

Este fenômeno – peixes que saltam da barba do Major Jacaré – parodia a fome através da abundância de comida que supre com as necessidades do povo da região descrita, até por que, como diz Getúlio, com a fartura todos podem ficar “desprecatados”. Destarte, questiona outro discurso que era referente ao Nordeste de forma homogênea. Desconstrói aquele Nordeste da tradição, da saudade, dos retirantes que se deslocavam por falta de água. Sabemos que esse problema – a fome – não é de exclusividade da região nordestina, é um problema universal, mas no Brasil tornou-se temática basicamente nordestina. Porém, sabemos que muitas cidades regiões também enfrentam essa calamidade, pois é um problema que

requer atenção político-econômica. Pelo enredo do *Sargento Getúlio*, percebemos que o interesse político está numa luta pelo poder, um duelo particular que exclui o povo, essa representação universal mostra o contexto não apenas do Nordeste, mas a situação do Brasil. Mesmo assim, enquanto os bons olhos estavam direcionados para o Sul-Sudeste que, como dissemos, também tinha seus problemas, o Nordeste passou a ser o depósito de todas as desgraças e adversidades pela falta de investimentos ou interesses políticos, visto como o outro lado do país, um flagelo. Por isso, João Ubaldo retrata o ambiente descrito, mostrando, por meio do personagem Getúlio, o litoral de Sergipe, carnavaliza as representações que só exibiam desgraças e sofrimentos e, assim, desfaz a estereotipia da homogênea escassez relacionada às secas no Nordeste.

2.3 A linguagem

A linguagem, no enredo do *Sargento Getúlio*, é outra representação de grande importância, pois traz em si a universalidade do enredo. João Ubaldo retrata o que seria a linguagem da “praça pública” do Nordeste, utiliza a forma coloquial com toda a sua expressividade. Ao invés de seguir o perfil das narrativas clássicas, de linguagem polida, João Ubaldo opta por um linguajar característico do nordestino e, mais especificamente, do nordestino iletrado cujas preocupações não são com a forma, mas com o conteúdo. Contudo, a complexidade da obra ubaldiana transforma a própria forma em conteúdo:

Ôi Amaro, uh-uh Amaro, ô seu peste, quando um homem fala tu responde. Um dia desses com essa macriação algum macho lhe tire o fato fora, que tu só vai ter tempo de espiar as tripas, reazar meia salverrainha, um quarto de atodecontição e escolher o melhor lugar no barro para se ajeitar, e ligeiro ligeiro, que possa ser que antes de chegar já tenha ido (RIBEIRO, 2010, p. 12).

A escrita de João Ubaldo, ao dar voz ao personagem narrador, é uma reprodução fiel da oralidade de Getúlio que, por sua vez, corresponde a uma representação cultural do linguajar nordestino. Isso não significa que todos os nordestinos falem dessa forma, mas a ênfase sobre a configuração dessa linguagem justifica-se, em um primeiro momento, pela importância de se ressaltar as expressões e sotaques do nordestino como membro da diversidade nacional e

possuidor de uma cultura característica, constituinte de sua identidade. Esse primeiro destaque já havia sido explorado principalmente no “romance de 30”, quando os escritores buscaram um estilo regional que representasse a região “como ela era”, isso só seria possível bebendo nas fontes populares. Por isso, se rebelaram contra o estilo acadêmico e buscaram uma fala próxima do cotidiano (“praça pública”), longe da artificialidade da linguagem em parte das produções modernistas (cf. ALBUQUERQUE JR, 2006). Apesar de romper com o estilo rebuscado, do período que estavam inseridos, a nova linguagem demarcava fronteiras que desmembravam as relações mais amplas entre o indivíduo e a sociedade. Estes deveriam ser identificados por meio da condição possibilitada por um espaço restrito (a caatinga, o sertão, o Nordeste).

Apesar disso, João Ubaldo vai além de um sentido direto, de uma imagem imediata, de uma correspondência forçada entre os homens e as coisas numa realidade retilínea. Assim, em um segundo plano, essa linguagem que compõe toda a trama romanesca é responsável por construir a estética que apresentará a universalidade das temáticas abordadas. Essa linguagem é também uma forma de rebaixamento, pois João Ubaldo opta pelo linguajar menos culto para representar um contexto dominado por lideranças políticas. A linguagem, distante dos padrões da gramática, carnaliza toda a trama, rebela-se contra particularismos e ganha contornos universais.

Além da representação estilizada da linguagem nordestina, encontramos também uma comparação com outras falas, inclusive alusões a sotaques característicos da região Sudeste. No trecho abaixo poderemos ver o posicionamento de Getúlio frente a uma mulher, cujo acento fônico faz referência aos indivíduos naturais do Rio de Janeiro:

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! (RIBEIRO, 2010, p. 19).

A dona da casa, a que se refere Getúlio, possui um sotaque carioca. Ele ressalta, ironicamente, a importância do seu acento fônico, pois a insignificância da

mulher se contrapõe ao modo valorativo com que utiliza determinada pronúncia. Ao mesmo tempo, podemos identificar outro aspecto em forma de paródia, levando em consideração que a mulher descrita foi intimidada de forma assustadora por Tárccio, após querer se sobrepor com sua linguagem, parecendo “coisa que prestasse”. A paródia carnavalesca, nesse caso, é uma oposição ao localismo do regionalismo urbano, também expresso por uma linguagem com pretensões particularistas que reduzem a totalidade do contexto social em sua interdependência, bem como a expressividade de uma estética mais abrangente. Assim como surgiram críticas direcionadas ao regionalismo nordestino, também houve um “separatismo literário” que desencadeou em um regionalismo sulista (*cf.* CANDIDO, 1989, p. 204). Este, inclusive, surgiu num determinado momento como reação àquele.

Através do humor presente no vocabulário dos carnavais da praça pública (palavras injuriosas, palavrões, ofensas, apelidos), a importância do linguajar da mulher carioca é escarneada e, assim, o riso presente rebaixa o prestígio dela e de sua linguagem diante de Getúlio e Tárccio, estes com seus coloquialismos informais. Neste caso, o alto torna-se baixo. Este recurso foi visto por Bakhtin em Rabelais, quando as figuras importantes eram destronadas e cediam lugar para aquelas consideradas inferiores. Uma espécie de destronamento no qual se terrificam todas as representações sociais e, desse modo, se extingue qualquer sobreposição. O rebaixamento também pode ser associado ao fato desse linguajar “importante” ter sido conferido a uma carioca prostituta. O fato de ela ser uma prostituta não representa uma crítica pessoal particular, mas está carregado de uma ambivalência tomada pelo riso das expressões em sua direção, bem como a oposição aos demais personagens da cena.

Por conseguinte, a linguagem alcança considerável expressividade no destronamento do preso político, para isso Getúlio cria palavras, expressões e sons que tornam a estrutura da narrativa extremamente complexa:

[...] ora fugir pra Paulo Afonso, fugir pra Paulo Afonso feito uma vaca, bexiguento! fugir pra Paulo Afonso, pra Paulo Afonso, ia nos infernos, viu, cão da pustema apustemado, lhe faço uma desgraça, pirobo senvergonho, pirobão sacano, xibungo bexiguento chuparino do cão da gota do estupor balaio, mija na vareta, tem ginásio, tem ginásio! nunca vi ginásio fazer caráter, não responda porque é melhor, lhe meto a cabeça num bocapio e deixo o resto com os guarás, cachorro bexiguento, está pensando o quê, agora responda, capão do rabo entortado, peste! capão da peste, tiro um cunhão seu fora nesse

minuto, para lhe ver amotinado e roncolho em Ribeirópolis daqui a pouco, nego fujão, fidumaégua, fidumavaca, fidumajega, viado corredor, peste, peste, peste, peste! Lhe como a alma, está pensando! Lhe tiro o figo, está pensando, ora fugir para Paulo Afonso, amasiado com mulher dama, adeus mestre, ora taí, Amaro, homem creia! Não se enxira, Amaro, quando a cabeça esquenta o melhor é deixar refrescar. 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 (RIBEIRO, 2010, p. 29-30).

Algumas dessas palavras e expressões são tipicamente nordestinas, outras Getúlio mesmo as inventa. Desse modo, quando ele injuria o prisioneiro cria palavras que o animalizam (cachorro bexiguento, fidumaégua, fidumavaca, fidumajega, viado corredor). Também inventa grosserias e obscenidades (cão da pustema apustemado, pirobo senvergonho, pirobão sacano, xibungo bexiguento chuparino do cão da gota do estupor balaio, mija na vareta, capão da peste, tiro um cunhão seu fora). Essas palavras e expressões representam os elementos não oficiais da linguagem, elas se contrapõem à norma culta, violam as regras das convenções verbais e sociais. Elas estruturam o texto e o contexto antagônicos à piedade, à etiqueta, consideração e respeito da hierarquia. Essa linguagem liberta o texto dos entraves e das interdições da língua comum (BAKHTIN, 1993). Por isso, representa outro plano na narrativa e interfere no seu aspecto formal e semântico. A imagem do preso político, a quem são direcionadas essas palavras e expressões, colabora para o entendimento da significação alcançada, pois esse preso representa a oficialidade, o poder, o lado culto que é rebaixado sem ressalvas. Todos esses aspectos são como as “festas”, duram apenas por um momento, enquanto dura o “carnaval” ficcional da narrativa.

Getúlio ainda “brinca”, no sentido paródico proposto por Bergson (1983), com a linguagem quando se refere ao nível de letramento de Amaro, pois o havia visto lavando as escadas do Ateneu, um colégio de Sergipe. Getúlio comenta ironicamente que, se lavar escada de colégio der “ciência”, Amaro vai bem. O riso por trás desse discurso é um riso festivo. Apesar de escarnecer a condição rústica de Amaro, não o faz de maneira direta, como, por exemplo, em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, quando Fabiano tenta imitar a linguagem “bonita” de seu Tomás da bolandeira: “em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convenciam-se de que melhorava. Tolice. Via-se

perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo” (RAMOS, 2002, p. 22).

A força da linguagem na estrutura da narrativa também é apresentada no trecho abaixo, através do qual é narrado o momento em que Getúlio conta ao padre de Japoatã, o Padre de Aço da Cara Vermelha, o que havia feito com o prisioneiro:

Que é que o senhor fez aí, sargento? Virgem Santa. Bom, por primeiro bati a coronha nele para ele abrir a boca; depois tirei dois dentes de riba, dois dentes de baixo. Foi serviço ligeiro. Hum-hum, disse o padre, depois você me conta. Orêmus confitodêu ominipotente beaté Marié sempervirgi beatomicaéli arcanjo beato Jones Batista sâñquitis apóstis Pedro é de Paulo ominibussântis etibipate cuia pecavinimis cogitatone verbetópere mea culpa mea culpa orare promé adidómino deunostri ameim. O coisa fez sinal de duas mãos, porque estavam amarradas juntas, quer dizer, um sinal saiu pelo avesso, não estou aí nem vou chegando, se amaldiçoe sozinho. Indugêntum absolutônein é de remissione pacatorum nostroro tributinóbis ominípotes é de misericórdia dóminus. Muitas rezas. Eu rezei dois padrenossos e duas avemarias e depois não quis mais rezar, fiquei ouvindo o padre falando língua de padre. Só quero que não faça o bicho ficar bom de repente, mas acho que esse padre não é de milagres, só é de rezas e assim mesmo, de maneiras que sentei no banco e fiquei esperando o fim das rezas, fazendo tenção de dormir, mas não sabia se a igreja deixava de ser igreja se eu dormisse nela, e fiquei agüentando os olhos. Amaro está uma novidade, entertido nas rezas. Deve ser por isso que nunca bateu no carro, se fecha-se com as rezas. Tinha vontade de saber rezas assim (RIBEIRO, 2010, p. 71-72).

Getúlio, como personagem narrador, mostra o suposto discurso do padre através da reza que corresponde a uma paródia do latim. Esse linguajar era muito comum nos discursos canônicos desde o período medieval, mas na contemporaneidade passou a ser proferido praticamente pela alta hierarquia da igreja, em momentos importantes. Portanto, essa é uma linguagem culta, da qual várias outras línguas se originaram, mas, no *Sargento Getúlio* ela é destronada, carnavalizada, por meio da criação de palavras numa oração latina “nordestinizada”. A referida ação burlesca sobre o discurso religioso foi vista por Bakhtin (1993) na *Coena Cypriani* (A ceia de Ciprião), que travestiu de forma carnavalesca toda a Sagrada Escritura (Bíblia e Evangelhos); na peça cômica *Le jeu de la feuillée*, de Adam de la Halle, que carnavalizou os milagres e as moralidades; e, ainda, na *Vergilius Maro grammaticus*, uma paródia da sabedoria escolástica e dos métodos científicos da Idade Média, além de ser um “semiparódico” tratado sobre a gramática

latina. O riso dessas representações era conhecido como “*risus paschalis*” (riso pascal) livre. Na literatura brasileira, além do *Sargento Getúlio*, a carnavalização da linguagem que retrata temas religiosos pode ser vista em *O pagador de Promessas*, peça de Dias Gomes publicada em 1959, e posteriormente (1960) adaptada para o cinema com o mesmo título. Essa narrativa carnaliza a promessa de Zé do Burro (o novo Messias), levada insanamente até as últimas consequências (o próprio padre se negou a ajudar Zé do Burro no cumprimento da promessa), bem como outros problemas sociais relacionados ao contexto da época.

Ainda no trecho anterior do romance de João Ubaldo, o efeito da linguagem religiosa do padre também é questionado, pois, ao esclarecer que não gostaria que o prisioneiro ficasse curado de forma repentina, Getúlio ironiza ao proferir que o padre “não é de milagres”, sugerindo a sua incredulidade na possível ação da cura. Percebemos também que o prisioneiro, por estar com as mãos amarradas, faz o gesto de juntá-las pelo avesso, para Getúlio tal sinal o amaldiçoaria. Além disso, Getúlio, após rezar “dois padrenossos e duas avemarias”, abandona o ato redentor para ouvir o padre falar “em língua de padre” e o empenho de Amaro, que o surpreende por saber tantas rezas. Getúlio até tinha vontade de saber muitas rezas, mas isso seria difícil para alguém que não sabe, sequer, se ao dormir numa igreja ela deixará de ser igreja. Toda a bufonaria de Getúlio se opõe à seriedade do que está por trás dessa “brincadeira”, a cumplicidade do padre em refugiar e dar cobertura a um membro da facção política (oposta aos udenistas e comunistas), que torturou um preso político e está conduzindo-o até o seu chefe Acrísio Antunes (mais tarde deputado).

Dessa forma, a passagem anterior questiona a tradição do nordestino, sempre fiel aos dogmas religiosos, por meio de uma linguagem carnalizada. As palavras e expressões criadas contribuem para superar a unilateralidade do enredo, que fica assim disponível para uma livre interpretação. Essa capacidade de João Ubaldo representa uma síntese e, ao mesmo tempo, superação da previsibilidade das narrativas regionalistas guiadas por um naturalismo estático.

Assim, João Ubaldo “brinca” com vários temas da tradição, mas, na contemporaneidade, o faz por meio de uma representação universal que põe em conflito as “realidades” possíveis, exploradas além da superfície textual. Os personagens dessa “brincadeira” tornam-se os bufões cômicos e são “convidados” a

renovar o mundo, por intermédio de uma linguagem que se sobrepõe ao poder, à oficialidade, à dominação e a particularismos dogmáticos.

2.4 Imagens do cangaço na voz de Getúlio

O Nordeste, em determinada época, foi sinônimo de cangaço, considerado um grupo de pessoas sem leis e agindo por conta própria, fazendo justiça com as próprias mãos. Os cangaceiros eram conhecidos por grande devoção aos santos e por sua aversão à polícia, que os tratavam como animais selvagens. Eles também não gostavam de políticos (com exceção de certos grupos que os políticos e os proprietários de terras acolhiam em troca de favores), pois viam estes como os responsáveis por toda a desordem e falta de assistência para com os marginalizados. Mas, acima de tudo, os cangaceiros eram identificados em virtude do gosto pela profissão, por não ter piedade com aqueles que recebiam seu destino. No *Sargento Getúlio*, vislumbramos não apenas essas imagens negativas, mas os dois lados do cangaço/cangaceiro, que tem na figura de Lampião o seu maior expoente:

Essa água está quente na garrafa, mas está boa. Nunca beba água onde não pode ver o purrão. Segundo preceito. Lampião andava com uma colher de prata no embornal. Todo de comer enfiava colher. Se a colher empretecia, tinha veneno, isso porque o veneno descurece a prata, não sabe vosmecê. Morte certa para o dono da casa. Se não empretecia, dava até presentes, sortia bodegas, fazia felicidades. Muitas vezes ficava arreliado por qualquer coisinha (RIBEIRO, 2010, p. 13).

A dualidade da cena anterior mostra a impressão de Getúlio sobre Lampião, o cangaceiro mais conhecido de todo o Nordeste. Após uma análise detalhada da água que irá beber, Getúlio compara seus métodos cautelosos com os de Lampião, ambos receosos de possíveis surpresas indesejadas. É nesse relato que conhecemos o lado negativo de Lampião, o lado que o Estado conhece, o cangaceiro que decreta morte certa para donos de casas e perde o controle, muitas vezes, por atos levianos. Por outro lado, é apresentado o motivo dessas atitudes drásticas do cangaceiro, assim como o seu comportamento positivo quando não tentam traí-lo. Deste modo, de forma irônica, conhecemos pela voz de um sargento, as virtudes de Lampião, quase uma defesa ou justificativa pelos seus atos bons e

maus. Essas imagens, apresentadas no enredo ubaldiano, fazem parte de uma paródia sobre os temas tradicionais do cangaço, pois nessa representação as relações já não são mais de cangaço, e sim de interesses políticos, visto que Getúlio não é cangaceiro, apenas conduz o preso político que é adversário político.

A ambivalência, nesse caso, opera tornando o referido “cangaço” um aspecto universal, que representa não apenas o cangaço em si, mas grande parte das relações mais amplas entre o indivíduo e a sociedade. Na contemporaneidade percebemos esse pensamento associado a relações mais amplas, quer dizer, nas sociedades onde o indivíduo se sente ameaçado ele é forçado a reagir contra essa ameaça; em contrapartida, quando há certa liberdade e uma correspondência de “favores” existe a possibilidade de uma ação recíproca. A ordem desses fatores nem sempre é o resultado de vontades individuais, às vezes é o resultado de transformações processuais das quais os indivíduos são apenas um componente.

Essas transformações processuais foram responsáveis pela mudança em torno do que representa o cangaceiro na estrutura social de determinados contextos, bem como a sua eliminação em outros. A simbologia da morte do cangaço/cangaceiro é a de uma morte “prenhe” (no sentido carnavalesco), a morte de um imaginário tradicional sobre a figura desse tipo para fazer renascer uma compreensão mais relacional sobre essa construção na atualidade.

O modo como Lampião praticava suas ações é apresentado de forma bastante humorística e ironicamente louvável, como se Getúlio, ao contar os procedimentos do cangaceiro, estivesse rindo e apreciando a diversidade e o teor das punições efetuadas:

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? Outra vez, Lampião amarrou a mulher de um juiz, não sei se em Divina Pastôra 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. 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 (RIBEIRO, 2010, p. 14).

Nesse trecho, Getúlio está contando para Amaro as “façanhas” de Lampião. Notadamente, Amaro não questiona nem comenta nada, é apenas um receptáculo de informações, o ouvinte do monólogo de Getúlio, mas tão importante para a estrutura da narrativa quanto Sancho Pança, escudeiro de Dom Quixote, ou Chicó, fiel amigo de João Grilo, ou os amigos de Quincas Berro D’Água, ausentes quando este estava vivo. Entendida a importante função de Amaro, o que traz a renovação das imagens do cangaço é o exagero apresentado por Getúlio, descrevendo situações com a linguagem vulgar e transformando Lampião em um bufão cômico, “convidando-o” a espalhar a ambivalência dessas imagens. Para isso, está proibido qualquer eufemismo ou forma de regulação oficial que intimide a universalização do contexto na narrativa.

Constatamos que Getúlio não se refere a Lampião com o intuito de incriminá-lo; pelo contrário, ele exalta e exagera algumas descrições de forma grotesca. Assim, por exemplo, Getúlio diz que Lampião trancou os “quibas” (testículos) de vários indivíduos numa gaveta e ainda queimou uma casa. Getúlio carnaliza a situação com o seu machismo ao preferir morrer a permanecer vivo sem os “quibas”. No entender de Getúlio, a perda do “baixo corporal” torna a voz fina, a barba cai e torna-se “pederástio”. Essa palavra, estilizada na voz de Getúlio é referente à “pederastia”, de acordo com Aurélio (2001, p. 522), e significa “homossexualismo masculino”. Mesmo assim, a maioria preferia cortar os testículos a ser queimado. Getúlio já adianta que atualmente não se faz mais essas coisas, porém não se contém em mostrar as “bufonarias” de Lampião contra o poder oficial, primeiro contra a mulher de um juiz, uma tal a quem o cangaceiro rebaixou deixando-a nua. O baixo corporal da mulher é exibido através de imagens carnavalescas, pois ela ficou com o “xibiu” (vagina) exposto para todos, e não era um “xibiu” qualquer, era um “xibiu” de uma velha e ainda com muito cabelo nas “partes”. Como se não bastasse esse rebaixamento, ao deixar a mulher do juiz nua, Lampião ainda arrancou “os pantêios do xibiu da mulher” na frente de todos que estavam reunidos por obrigação. Segundo Getúlio, a segunda bufonaria de Lampião foi “brincar de manja” com a milícia de todos os “Estados”, e aprofunda a existência de Lampião ao proferir que suas ações decorreram desde o tempo de Dão Pedro. Percebemos que

Getúlio ironiza a “errância” de Lampião comparando-a com “brincar de manja”, essa brincadeira é mais conhecida como pega-pega, ou esconde-esconde, e simboliza a carnavalização da realidade estereotipada do cangaço no contexto de sua existência.

As imagens do cangaço elencadas anteriormente são também imagens grotescas, no sentido de apresentarem elementos que extrapolam a realidade, a normalidade, mas não com o objetivo de provocar o medo (como o grotesco puro, forçado, imposto pelo poder oficial). O propósito do grotesco nessas imagens é semelhante ao que Bakhtin (1993) apresenta em Rabelais, imagens que provocam o riso e, portanto, a renovação do tradicional, do “velho”, a partir da nova significação. Esse é ainda o efeito ambivalente da paródia carnavalesca, como já explicitamos anteriormente.

A representação do cangaço também pode ser vista na figura de Getúlio, apesar de ele ser um militar, agente do Estado, apresenta características que se assemelham aos cangaceiros. Seus desejos, formas de punir, são parecidos com as bufonarias que ele apresenta relacionadas aos estereótipos do cangaço:

Garanto que, na hora de apertar o gatilho para matar uma família toda, nem pensou. Valente que fazia gosto, todo desfricotado, todo muito do 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 tranchã, cabeça no bocapio, entrega embrulhadinha, com papelotes (RIBEIRO, 2010, p.30).

Nessa passagem observamos que Getúlio compara o prisioneiro com “um cabra de Lampião”, por ter matado uma família inteira. Entretanto, essa posição se opõe às demais ações de lampião, que, como vimos, eram praticadas principalmente contra os membros da elite que controlava o poder, que os cangaceiros acreditavam ser o responsável pelas injustiças sociais. Assim, o prisioneiro membro de outra facção política, a quem Getúlio acusa de vários crimes, está sendo punido. De outra forma, Getúlio também comete crimes e outras torturas, mas nada parece ser ilegal, porque ele tem apoio e é militar, membro do sistema do Estado. Para isso, colabora o tipo de descrição que é feita nos dois casos, os delitos do prisioneiro são apresentados de forma direta, como praticaria qualquer delinquente. Em contrapartida, as ações de Getúlio são mostradas com detalhes

burlescos que tornam seus atos uma “brincadeira” com quem as recebe. Desse modo, identificamos que o preso político apenas matou uma família inteira, e Getúlio, se não fossem querer julgamento e não tivessem os jornais que noticiariam tudo, cortaria o “vergalho” (pênis) do prisioneiro, colocaria cimento em cima, cortaria a cabeça e a entregava embrulhada em papalotes. O riso, na referência às partes baixas, destrona Getúlio de seu cargo militar e de sua aspiração ao cangaço para travesti-lo em um bufão cômico.

Percebemos que toda a trama mostra o regime militar pós-64, mas não é algo superficial, pois as ações de Getúlio, além da linguagem blasfematória, irônica, injuriosa que contribui para os efeitos do humor na paródia carnavalesca, apresenta um discurso quase sempre permeado pela conjunção condicional “se”, para não parecer uma imposição, e sim, uma promessa que nunca se cumpre. Essas imagens do cangaço que Getúlio representa e exhibe, na figura de seu expoente máximo – Lampião –, servem para mostrar as relações no contexto social, como uma síntese das ações no cangaço e a sua superação ao torná-las ambivalentes em um contexto mais amplo.

No que se segue, destacamos também algumas ações feitas por Lampião. As referências feitas a ele são apresentadas em tempos passados (andava, enfiava, dava, sortia, fazia, ficava), propondo o entendimento da extinção definitiva do cangaço e, conseqüentemente, do cangaceiro. Essa inferência se reforça ainda mais no trecho seguinte, quando Getúlio conta para Amaro o seu desejo:

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 fulô, se eu fosse Lampião tu ia ser Maria Bonita? Olháí, hum. Disse uma vez, digo duas e três, que tu é frouxo por demasiado, fica aí mastigando essa lasca de couro parecendo um bode, homem creia (RIBEIRO, 2010, p. 127).

Getúlio pensa em ir para o cangaço, mas, como ele mesmo fala, não há mais esse tipo de espaço. Ele possui o mesmo desejo de Fabiano que, “se não fosse tão fraco, teria entrado no cangaço e feito misérias” (RAMOS, 2002, p. 111). A diferença de Fabiano, que queria entrar no cangaço para se vingar da humilhação sofrida por um “soldado amarelo”, para Getúlio é que, no primeiro caso a fraqueza do

personagem caracteriza a incapacidade da ação, no segundo caso a busca pelo cangaço é impossibilitada pela sua inexistência. Se fosse possível os dois personagens descritos coexistirem no mesmo contexto temporal, diríamos que Fabiano busca o cangaço para se rebelar contra alguém como Getúlio, logo, a ida de Getúlio ao cangaço representaria o seu rebaixamento, uma inversão de papéis. Getúlio até sentia raiva de cangaceiro, porém não sente mais. É, no mínimo, curioso que um sargento expresse o desejo de ser cangaceiro, mesmo sabendo que os responsáveis por manter a ordem nunca se deram bem com aquele povo que agia “por conta própria”. Essa ocorrência burla as leis do Estado, que era contra os cangaceiros, e perturba a “normalidade” da hierarquia social. A dinâmica da trama romanesca, nesse caso, mostra que nada permanece estável e as posições podem mudar de acordo com as transformações processuais mais amplas, estas, entendidas a partir do modelo societário sustentado por Elias (1994, p. 33-34):

[...] o avanço da divisão das funções e da civilização; em certos estágios, é crescentemente acompanhado pelo sentimento dos indivíduos de que, para manterem suas posições na rede humana, devem deixar fenecer sua verdadeira natureza. Eles se sentem constantemente impelidos pela estrutura social a violentar sua "verdade interior". Sentem-se incapazes de fazer o que mais se ajusta a suas faculdades ou de se transformar no que realmente queriam vir a ser. A pressão exercida no indivíduo pela rede humana, as restrições que sua estrutura lhe impõe e as tensões e cisões que tudo isso produz nele são tão grandes que um emaranhado de inclinações irrealizáveis e não resolvidas se acumula no indivíduo: essas inclinações raramente se revelam aos olhos de outrem, ou sequer à consciência do próprio indivíduo.

As referidas relações mudam de acordo com determinados contextos, pois os indivíduos só se relacionam com os processos sociais na medida em que as estruturas lhes possibilitam essa mudança. Mas sabemos que as sociedades sempre impuseram restrições que tornam as escolhas limitadas e as vontades dos indivíduos uma ação por vezes inconsciente, dentro da “normalidade” característica de certas épocas. Assim, o indivíduo está sujeito às forças do meio e nem sempre consegue perceber ou escapar da teia que o envolve. São essas relações que explicam a construção do cangaceiro ao longo da história, um indivíduo que acumula desejos não realizados, visto como vítima de um sistema excludente ou de uma sorte que passa despercebida aos olhos sociais e aos do próprio indivíduo (como o cangaceiro Severino, de *O Auto da Compadecida*, que no julgamento divino foi

absolvido por ser vítima da sociedade, pois teve a família morta e, no abandono, só lhe restou aquela vida). No *Sargento Getúlio* não há mais o cangaço, porém as imagens do estereótipo do cangaceiro, figuradas no romance, são resgatadas (além do comprometimento do romance contemporâneo em explorar a memória numa síntese e superação histórica) para mostrar de maneira pluridimensional uma realidade que se apresenta em outras relações sociais além do Nordeste.

Enfim, a paródia carnavalesca mostra que o desejo de Getúlio pelo cangaço é frustrado, ainda, por dois motivos: primeiro, como já foi exposto, não há mais o cangaço; segundo, Amaro, o seu fiel escudeiro, era muito frouxo e só poderia ser Maria Bonita (uma alusão à mulher de Lampião). Claro que a comparação de Amaro com Maria Bonita é mais uma forma carnavalizada de referência ao cangaço. Algo parecido com a comparação paródica de Sancho pança, fiel escudeiro de Dom Quixote, com um cavaleiro dos romances de cavalaria, heróis esbeltos, fortes, cultos, etc. A oposição nos dois casos promove, através do humor sarcástico, a quebra dos padrões e, posteriormente, a desconstrução do cangaço/cangaceiro, no primeiro caso, e do herói perfeito nos romances de cavalaria, no segundo caso. Assim como era impossível um cangaceiro tornar-se instrumento do Estado, como Amaro, da mesma forma o cangaço não serviria para Amaro, pois ele não apresentava características que confirmassem seu sucesso em outro espaço diferente do que ocupava. Essas relações são carnavalizadas para mostrar que não estão sujeitas às vontades individuais, mas a fatores mais amplos que incorporam esses sujeitos nas relações subjetivas com o todo social.

2.5 Rebaixamento através de grosserias e a quebra de hierarquia

Existem várias formas de se rebaixar discursivamente uma grande figura social, uma alta patente, destituindo sua autoridade ou quebrando a relação, aparentemente imutável, entre superior e subordinado. Quando isso acontece dizemos que houve um rebaixamento, isso confere ao rebaixado um certo desprestígio, e ao antes subordinado, uma certa elevação. Esse processo pode designar dois resultados, ou a sobreposição inversa dos papéis ou a planificação de ambos, ao mesmo nível relacional. Assim, se as posições mudam, conseqüentemente mudarão as identidades dos sujeitos envolvidos (*cf.* BAKHTIN, 1993).

Uma das formas que encontramos no *Sargento Getúlio* é o rebaixamento por meio de grosserias blasfematórias. Por meio destas, insultos são direcionados por Getúlio ao preso que ele leva para Aracaju. Inicialmente, são palavras injuriosas:

Agora, eu também, se acordasse antes, com o puxavão da arma, com a mesma arma lhe brocava o crane e não me incomodo se vosmecê me diz que tem ginásio. Se alembre: se em vez de lhe buscar em Paulo Afonso com todos cuidados e lhe trazer nessa viagem tirana da peste, peste, peste, peste! merda, Amaro, segure esse porra desse hudso que este pai dégua se desmantela-se! 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 [...] (RIBEIRO, 2010, p. 29).

Nesta passagem Getúlio está relatando o que aconteceria se o preso tentasse surpreendê-los enquanto descansavam, pois estavam viajando há dias. O fato de o preso ter “ginásio”, ou seja, de ser um homem letrado, não mudaria em absolutamente nada a atitude de Getúlio, que assegura rachar-lhe o crânio. Pelo contexto geral em que os fatos parecem suceder, o simples motivo do grau que o preso tem (“ginásio”) já seria suficiente para colocá-lo acima de Getúlio, este sem instrução nenhuma.

Entretanto, a possível polidez do preso vai se contrapor, no decorrer da cena descrita, a uma série de insultos que o rebaixam, destituindo qualquer relação de autoridade ou superioridade. Se apenas relatássemos o óbvio, que o preso é inferior por estar nas mãos de Getúlio, sob seus domínios, já evidenciaria a sua descida, mas a dosagem humorística com a qual Getúlio xinga-o, ao chamá-lo de “bosta” repetidas vezes, confere uma significação simbólica que recusa qualquer sobreposição por parte da importância hierárquica do preso político. Levar em consideração essas imagens (comparar o prisioneiro a um “bosta”) em seu caráter puro, denegridor, não contribui em sua verdadeira significação positiva. Portanto, devemos entendê-las no seu aspecto carnavalesco, conforme Bakhtin ao estudar a representação dos excrementos na literatura de Rabelais:

Na base deste gesto e das expressões verbais correspondentes encontra-se um rebaixamento topográfico literal, isto é, uma aproximação do “baixo” corporal, da zona dos órgãos genitais. É sinônimo de destruição, de túmulo para aquele que foi rebaixado. Mas todos os gestos e expressões degradantes dessa natureza são *ambivalentes*. A sepultura que eles cavam é uma sepultura *corporal*.

E o “baixo” corporal, a zona dos órgãos genitais é o “baixo” que fecunda e dá à luz. Por essa razão, as imagens da urina e dos excrementos conservam uma relação substancial com o *nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem-estar* (BAKHTIN, 1993, p. 128-129).

Neste caso, entra em discussão outra questão – a do “baixo” corporal – relacionado aos órgãos genitais, que representam as partes inferiores do corpo e, ainda, responsáveis por expelir os excrementos. Agora podemos compreender o porquê do rebaixamento do prisioneiro ao ser chamado de “bosta”. Ele, por ter ginásio, contempla a sua própria descida ao mesmo nível terreno dos demais quando é descrito como excremento. O efeito renovador é conferido pelo riso que provém de um tom metafórico. O narrador não quer apenas mostrar que um possuidor de “ginásio” foi chamado de “bosta”, mas, para além da superfície textual, quer mostrar uma “praça pública” onde todos são regidos por relações de interdependência. As identidades dos sujeitos envolvidos nesse processo dependem de um entrelaçamento do “eu” com o “nós”. Antes de ser preso, o político possuía uma identidade baseada na sua privilegiada posição social, agora, sob as mãos de Getúlio, que por sua vez cumpre ordens do seu superior, passa a ser identificado na sua insignificância e inferioridade.

Getúlio já se anuncia como um bufão cômico antes mesmo de descarregar “elogios” injuriosos ao preso, quando entrecorta a seu discurso inicial para repreender Amaro. A quebra de seu discurso, quando se referia aos cuidados com os quais trazia o preso, também se contrapõe aos solavancos do Hudson guiado por Amaro, porém não se compara ao modo grotesco de levar a cabeça do prisioneiro dentro de um “bocapio”.

Como podemos observar, a arte paródica de Getúlio consiste em amenizar uma situação não tão confortável por outra ainda pior. Por este viés, não há nada tão ruim que não possa piorar. Todavia, surpreendente mesmo é que não podemos ou conseguimos julgá-lo, incriminá-lo, em sua defesa vemos o aspecto cômico, o riso que o liberta de toda possibilidade de culpa. Mas não nos iludamos com esse riso, pois ele é o que há de mais crítico na obra ubaldiana. João Ubaldo é um dos contemporâneos que pertenceu à fase da literatura pós-64, e precisou usar desse artifício que correlaciona estética e conteúdo para escapar da censura de um regime opressor. De forma parecida, segundo Bakhtin (1993), faziam os bufões na Idade Média e no Renascimento para escarnecer e criticar os dogmas da igreja e o poder

dos latifundiários. Getúlio tampouco representa um herói, ao contrário, ele é membro do Estado, que se digladiava com outra facção pela obtenção do poder.

O vocabulário que Getúlio emprega para rebaixar o preso é muito amplo e, ao contrário da mascarada candura dos discursos oficiais monofônicos, produz uma imagem tomada pelo cinismo cômico e irônico. Esses discursos não possuem uma idealização em si, mas buscam representar a universalidade e a força dos rebaixamentos carnavalescos na obra romanesca, esta como reflexo das manifestações sócio-histórico-culturais. No enredo do *Sargento Getúlio*, temos a seguinte passagem:

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! Ah-bom. Chô! Uh! Cabra ruim, se encolha, se encurugue aí mesmo, que seu lugar é aí (RIBEIRO, 2010, p. 30).

Indiretamente, Getúlio se refere a Amaro para que pergunte ao preso sobre determinado assunto, mas o mesmo Getúlio responde de forma irônica e mais uma vez indiretamente à sua própria pergunta, atesta sobre a inutilidade de tal ação, pois o preso só falaria com um doutor, ou seja, alguém que estivesse à sua altura, no mesmo nível sociocultural. Devemos levar em consideração que o tal a quem Getúlio se refere não é qualquer preso, é um preso político, uma figura importante, representante do poder que governa a sociedade, na qual Getúlio representa um membro da oposição. Essa parte orgânica da nossa interpretação serve apenas para introduzir o verdadeiro sentido da ação no enredo. Descrevendo apenas as posições “normais” dos personagens não fazemos nada além do que mostraria a configuração textual sobre o Nordeste tradicional, com identidades fixas e inerentemente locais. Os verdadeiros elementos que decompõem a imutabilidade e a coloca no processo moderno de transformação permanente estão imbricados nas formas de linguagem extraoficiais da citação anterior, tais como: maricão estrumado, capadócio (trapaceiro), peste e demais expressões que inferiorizam o preso e sua posição social perante Getúlio. Essas formas de linguagem não são apenas pornografias vulgares de sentido unilateral, elas representam um aspecto positivo ambivalente ao terrorificar todos sob a mesma planície e possuem,

consequentemente, relação direta com o ciclo “vida-morte-nascimento”. Mas não é um sentido imediato, é o resultado da representação carnalizada que expõe tanto a opressão exercida por Getúlio quanto a subordinação do prisioneiro, outrora também opressor. O espaço nordestino foi o palco escolhido por João Ubaldo para materializar uma questão universal em diferentes contextos.

A paródia representada alude ao fator político que tanto influenciou na “invenção” do Nordeste como região marginalizada. As fronteiras que dividiram o país foram responsáveis pela separação e caracterização do Norte/Nordeste e Sul/Sudeste, onde estes ocupavam o lugar do palco e aqueles representavam o público, os espectadores, cuja função era observar e sofrer. Esse embate foi percebido por Albuquerque Jr. (2006, p. 57) em um estudo sobre Oliveira Viana¹², quando este:

[...] também considera o Sul, notadamente São Paulo, como o “centro de polarização dos elementos arianos da nacionalidade”, “local de uma aristocracia moral e psicologicamente superior”. O Sul seria o fundamento da nação, em detrimento daquelas áreas “onde dominavam as camadas plebeias, mestiças, profusa mistura de sangues bárbaros”, inferiores psicologicamente, ou desorganizadas em sua oralidade. Para Viana, o destino do Norte era ficar cada vez mais subordinado à influência dominante dos grandes campos de atração do Sul. Os elementos mais “eugênicos” do Norte, capazes de enfrentar as novas condições sociais que surgiram no Sul, tendiam a migrar, drenando para esta área os mais ousados, ativos, ambiciosos e enérgicos. Na área setentrional do país ficariam apenas os degenerados raciais e sociais.

Foi justamente nesse contexto arcaico que se assentaram os mais diversos tipos de estereótipos em variados espaços e populações do país. Essas desigualdades aconteceram não somente pelo fato do Nordeste ter sido durante muito tempo marginalizado em relação ao monopólio sulista, mas por que os próprios políticos do Nordeste compactuavam com esse apagamento regional, interessados numa luta interna por poderes e deixando alastrarem-se todos os tipos de mazelas. Contudo, a paródia carnavalesca com a qual João Ubaldo expõe essa cena, ao esfacelar as intervenções políticas, rebaixa todos ao mesmo nível terreno. A partir disso, ou todos são artistas do palco na trama romanesca ou são fragmentos da mesma festa como espectadores. As máscaras são esfaceladas para o

¹² Os estudos de Albuquerque Jr sobre os escritos de Oliveira Viana foram desenvolvidos a partir de *Raças e Assimilação e Evolução do Povo Brasileiro*.

entendimento não apenas da identidade nordestina, mas ainda da identificação nacional por meio das diferenças de cada região.

A complexidade da narrativa ubaldiana não permite que esgotemos a infinidade da paródia carnavalesca ao nível de um pastiche “branco”, que não vai além da imagem primária e, por conseguinte, não atinge sequer o tom satírico¹³. João Ubaldo vai sempre mais à frente, usa de toda a força da ironia paródica para infestar seu romance do riso crítico demolidor de estereótipos. A citação abaixo reforça o que sugerimos:

Bom, esse careca é o que fala, mas o de bigode também quer falar e não pode muito, porque se engasga na fala, como é que um bicho desses arranja um anel de doutor. Essas alturas, eu digo, essas alturas Sergipe inteiro já sabe que vosmecês estão aqui e que eu estou aqui. E já estou adivinhando o que o careca vai responder (RIBEIRO, 2010, p. 105).

Na passagem acima Getúlio narra o momento em que chegaram três homens a mando do seu chefe, Acrísio Antunes, ambos vieram informar que houve uma mudança de planos e que o preso deveria ser solto. Claro que Getúlio não aceitou o “conselho”, pois já tinha a missão como uma questão de honra e não mais um simples mandado. Nada obstante, singulariza a situação a forma irônica através da qual Getúlio se refere a um dos homens, mais especificamente ao de bigode, que tenta falar e não pode, pois “se engasga na fala”. Ademais, também é posto em questão o título de doutor, pela simbologia do anel, por alguém que visivelmente não é merecedor e Getúlio ainda chama-o de bicho.

A crítica de Getúlio, ao chamar o suposto doutor de “bicho”, se reforça ainda mais quando comparada com o discurso de Fabiano, em *Vidas Secas*. Nesse romance de Graciliano Ramos o próprio personagem se identifica orgulhosamente com um bicho: “- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. [...] Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a murmurando: - Você é um bicho, Fabiano” (RAMOS, 2002, p. 18). A autodepreciação de Fabiano deve-se à sua condição inferior, dependente, ignorante, arrogante, etc. No *Sargento Getúlio* o doutor é rebaixado, chamado de “bicho” por Getúlio que, apesar de iletrado, realiza o risível destronamento bufo. A ironia nesse caso atua como um desajuste entre a situação presenciada e o riso por

¹³ Sobre o conceito de “*pastiche*” e “paródia” ver Jameson (2006) e Hutcheon (1985; 1991).

trás do rebaixamento do suposto doutor. Desse modo, a ironia, como concebe Hutcheon (1985), funciona como uma estratégia que cabe ao leitor interpretar seu provável sentido. O que percebemos é a impossibilidade de algo ou alguém se sobrepor a Getúlio. Ele carnavaliza, rebaixa e terrifica de forma humorística todos aqueles que tentam inutilmente tal ação:

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 (RIBEIRO, 2010, p. 114).

Mais uma representação irônica. Getúlio acha justo esporar o preso para que ele ande e a justificativa, desta vez, é porque ele está atrasando a viagem. É difícil conter o riso quando, se referindo ao preso, ele diz que “a bunda deve estar um calo” e, como se não fosse suficiente, pretende “amolar” ainda mais as esporas no tal sujeito. Atentemos também para a violência por trás desse ato.

A referência ao “baixo corporal” do preso – a bunda – também é uma forma de rebaixamento, pois se associa ao vocabulário grotesco concernente às imprecações paródicas dos excrementos. Getúlio tinha todo o corpo do prisioneiro para castigar e fazer com que ele andasse, mas foi simbolicamente o “traseiro” que foi escolhido para ser “premiado” com certos golpes até encher-se de calos. Se o preso político já foi, em outros contextos, superior a Getúlio, esses gestos atuais assinalam, ironicamente, a diferença entre ambos pela inversão de papéis. Hutcheon (1985, p. 72) já disse que “assinalar a diferença através da ironia é uma maneira de lidar com aquilo a que chamo o âmbito do *ethos* paródico ou aquilo a que chamaram [Bakhtin] a sua ambivalência”. A situação torna-se ainda mais carnavalizada quando Getúlio ameaça amolar as esporas, impossibilitando o preso de esboçar qualquer reação no sentido de exigir regalias ou elevar-se do nível ao qual foi rebaixado. A ambivalência presente na ironia descrita no referido trecho é formada pelo riso gozador que, ao desconstruir a imagem hierárquica de um personagem, configura a nova posição de Getúlio, outrora submisso à imagem e ao poder político do atual rebaixado.

O baixo corporal – a bunda – no enredo do Sargento Getúlio é também uma forma carnavalizada de rebaixamento através da infantilização do preso político. O gesto de bater na bunda sempre foi considerado um ato de reprovação, praticado contra as crianças que cometiam alguma travessura reprovada pelos pais. Assim, a descida do preso, após o gesto proposital de Getúlio, é ocasionada não por um gesto de violência, mas pelo humor no tratamento que é dado a um adulto, castigado da forma menos honrosa possível. Notemos ainda que todo o contexto da ação sobre a bunda do preso configura a sua ridicularização, algo semelhante ao que ocorreu com Gargântua, no capítulo sobre *o limpa-cus*, no qual tentaram limpar o seu traseiro com um gato de março e este, com as garras, lhe arranhou o períneo. Esse fato, interpretado à luz do método histórico-alegórico, foi parodicamente associado a Francisco I (rei da França), quando este contraiu uma doença venérea de uma jovem gascã. A ridicularização se completa quando Gargantua cura seus ferimentos limpando-se com as luvas de sua mãe, simbolizando os cuidados que a mãe de Francisco I lhe dedicou durante a doença (BAKHTIN, 1993). Ambas as situações em que o traseiro é apresentado, tanto no preso castigado por Getúlio quanto em Gargantua, o riso é responsável por superar a normalidade da ação, a previsibilidade do enredo. Isso é possível por meio da paródia carnavalesca que permeia os referidos contextos e dá um novo sentido à trama romanesca ora apresentada.

Assim, cada nó do discurso cômico de Getúlio torna relativo o sentido de ser nordestino e a real imagem nacional contemporâneo, vistos de forma mais ampla pela queda das mascaras que dominaram a sociedade durante o regime de facções políticas. A carnavalização da figura do preso político é o rebaixamento da oficialidade marginalizante, mas é também uma forma de mostrar como atuava a política após o golpe de 64, um sistema social arcaico dominado por poderes opressores, que excluíam a participação da sociedade e faziam perpetuar certos estereótipos. Essa situação, apresentada a partir do Nordeste, mostrava não apenas a condição de uma região, mas da nação no referido contexto.

2.6 Representações da política: de machos a “maricas”

A identidade nordestina no *Sargento Getúlio* é apresentada, antes de tudo, pela comicidade de um sargento (o próprio Getúlio) que finda sua carreira em uma

travessia que o conduz ao fracasso; e não menos trágico, à sua morte. Entre a tragédia romanesca e os efeitos do humor na narrativa existe uma ponte de ligação ambivalente, capaz de perturbar qualquer estabilidade, de destronar, por exemplo, as bases de uma política formada por facções e regimes autoritários. Essa ponte é a carnavalização. Por isso a questão política é mais um fator trazido de forma crítica que possibilita a construção do personagem como condutor de toda a trama, mas é também o fermento que faz inflar a paródia sobre a situação social do enredo ubaldiano. Vejamos como são apresentadas essas questões políticas, começando pela citação a seguir:

O terceiro que morreu na caatinga 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. [...] 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 (RIBEIRO, 2010, p. 16).

Getúlio relata sua terceira morte, a de um udentista. Isso mostra, antecipadamente, a perseguição partidária contra aqueles que representavam uma ameaça aos fins do Estado. Essa situação retrata o contexto das mudanças ocasionadas pelo regime ditatorial que, inclusive, formulou uma nova constituição em 1967 para substituir a de 1946. A nova constituição dissolveu o congresso nacional, suprimiu liberdades civis e criou ideologicamente um código de processo penal militar, que concedia ao exército brasileiro e à polícia militar o poder de prender e encarcerar pessoas consideradas suspeitas, avessas às ordens vigentes. Notemos que o sargento Getúlio, membro da polícia militar, usa e abusa de seu poder para rebaixar o sujeito que foi morto na caatinga, ao compará-lo com um animal várias vezes. Primeiro rebaixa-o comparando com um peru, pelo aspecto vermelho e assombrado, depois com um camaleão, pois custou a morrer prendendo-se no ar. A comparação com animais desconstrói a real figura do rebaixado na sua condição política. Para isso, Getúlio cria uma espécie de imagem grotesca do udentista perseguido, mas não é o grotesco assustador que provoca medo, é o grotesco carnavalesco que burla a condição do personagem. Ao mesmo tempo, vemos aflorar a brutalidade de Getúlio por trás da animalização do adversário

partidário. Assim, podemos perceber que o grotesco na narrativa de João Ubaldo dialoga com o grotesco da teoria bakhtiniana – em sua ambivalência e universalidade. Até aqui, esse embate é visto por Getúlio como política de machos, onde tudo pode. Notemos ainda que o referido indivíduo, a quem Getúlio chama de bicho, é descrito sem nenhuma identidade, apenas faz parte da longa lista de desafortunados que se encontraram com o seu “destino inevitável”.

Repentinamente a trama começa a ser povoada por outros questionamentos risíveis, Getúlio profere que há quem tome a “Saúde da Mulher” (fitoterápico para regular a menstruação) para purgar a reima, mas diz que arde, assim ele mesmo é quem pratica esta ação. Ele desvia aparentemente o foco da morte que causou retratando sua impressão sobre as mulheres, mas na verdade o faz como uma forma de comparar a fragilidade feminina, no universo patriarcal, como equivalente aos partidários udenista, pessedista, quemista, integralista e comunista. Quer dizer, usa a figura da mulher, considerada frágil segundo a concepção machista, para mostrar a fragilidade desses partidos e de seus membros.

Essa referência aos partidos que Getúlio enumera é ainda uma forma paródica de mostrar a nova diretriz nacionalista, desenvolvimentista, adotada pelo regime, que era oposta ao perfil ideológico dos comunistas, integralistas e demais fontes de oposição. Claro que essas questões são esfaceladas de forma carnavalizada, mostrando o embate de ambas as facções. Todos são rebaixados ao mesmo nível terreno e expostos à luz de suas próprias ações tragicômicas. A bufonaria dos personagens, para apresentar a realidade do contexto descrito, é um artifício da escrita ubaldiana para driblar a opressão do regime, como dissemos anteriormente.

Se o sujeito perseguido por Getúlio morre sem identidade, como era comum no regime ditatorial pós-64, mesmo participando do embate e por estar inserido nessas lutas pelo domínio, o povo, de outro modo, sequer é mencionado. Essa exclusão social da massa popular mostra a situação não apenas do interior do Nordeste, mas de todo o Brasil. Contudo, se nos grandes centros essa selva existia de forma assombrosa, nas margens da sociedade, nos interiores sem leis, a situação era ainda mais crítica. Para apresentar a condição política nos interiores do Brasil, João Ubaldo utiliza-se da ironia na passagem seguinte:

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. Aracaju é mais difícil do que no interior, cidade grande tem testemunha por demais. A política não é bom em Aracaju. Política de macho é aqui (RIBEIRO, 2010, p. 17).

A passagem acima mostra, a princípio, o machismo de Getúlio, que mataria qualquer indivíduo unicamente por olhá-lo com certo interesse após ele sair de um suposto salão de beleza. Novamente, vemos a tenacidade com que Getúlio assegura não tolerar simples observações. Isso mostra o poder dos militares e a sensação de fragilidade da sociedade civil.

A constante intolerância de Getúlio é enfocada mais uma vez por intermédio do humor e da ironia. Primeiro com a descrição que o próprio personagem faz para possivelmente melhorar seu aspecto, alisando o cabelo e usando o produto Quina Petróleo Oriental (veiculado em propagandas desde a década de 40). A aversão pelo salão, expressa por Getúlio, não é propriamente um desejo espontâneo, mas um impedimento caracterizado pela suposta concepção social, ao ver um sargento aderindo a tais pretensões narcisistas, estas, incompatíveis com o perfil machista e do machismo referente ao contexto da época. Toda essa introdução vai culminar na percepção de Getúlio em relação às leis e políticas presentes nas capitais, bem como no interior. A carnavalização apresenta-se em sua natureza crítica quando o narrador (o próprio Getúlio) destaca os impasses para realizar suas atrocidades em Aracajú, em seguida universaliza a situação ao generalizar esses impasses em qualquer cidade grande, pois haveria testemunhas e isso traria complicações. Por outro lado, no interior, Getúlio não teria esses problemas, já que os olhos não estavam direcionados para este espaço. Assim, para Getúlio, os grandes centros urbanos apresentam políticas que vão contra a sua liberdade, ele ironiza este fato ao dizer que “não é bom”, pois se opõe ao modelo arcaico pelo qual suas ações são orientadas. A paródia carnavalesca recai sobre o universo do esquecimento, das regiões menos visadas e onde o descaso fez crescer os mais variados tipos de sofrimentos, misérias e injustiças. Esse é o terreno fértil para a política de Getúlio, uma “política de macho”. O interior favorece tanto o embate político, à luta entre facções que se digladiam pelo poder, quanto o controle de um povo que vê a desordem sendo causada, justamente, pelos responsáveis por manter a ordem e a justiça.

Difícil conter o riso quando percebermos a vontade de Getúlio para mudar de aspecto sendo suprimida pelo receio da concepção social, calcada na tradição patriarcal machista. Contudo, esse jogo proposto por João Ubaldo serve para introduzir a questão política e a desconformidade no funcionamento das leis na capital e no interior. Essas concepções não são isoladas ou dependentes de questões naturais, características do espaço apresentado. São discussões que mostram a realidade numa perspectiva que parte do local para o universal, na qual as diferenças trazem à tona as consequências de ações mais amplas, dos responsáveis por colaborar com a desigualdade. Bakhtin (1993) já havia percebido a carnavalização paródica em Rabelais, quando este escarneceu comicamente as diferenças de poder entre a corte, a igreja, os latifundiários e os camponeses, estes últimos como os subjugados. O papel dessas imprecizações foi o de renovar o mundo, se não nas estruturas sociais, pelo menos nos discursos que rebaixaram certas hierarquias e esclareceram os motivos que impediram a participação do povo como protagonista nos cenários sociais. As ações políticas no *Sargento Getúlio* são análogas. João Ubaldo constrói Getúlio como o carrasco e o bufão de suas próprias ações e de outras questões políticas e socioculturais. Ele amortalha com sua violência e ressuscita com o riso:

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. Mandei 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 vergonha que depõe contra; e porque tal porque vira, não está direito, aviu; e porque assim depõe contra, aviu; e eu respotei, 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 tatu 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 Tonico 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 cavoeando (RIBEIRO, 2010, p. 27-28).

O “serviço” que Getúlio fez desta vez foi em Salgado, cidade do Leste sergipano, onde dois indivíduos tiveram seu fim decretado. Se em outros momentos Getúlio já havia recebido a ajuda de Alípio (que sofreu um corte no rosto) e de Tarcio (esse com um olho cego), dessa vez ele está acompanhado de Tônico Mão de Onça, o mais implacável de todos. Notemos que ambos os colegas de Getúlio (mais próximos de jagunços que policiais militares) são apresentados com características que os tornam figuras grotescas, há sempre uma designação no nome, análoga ao aspecto físico, que antecipa a nossa impressão acerca da capacidade brutal desses “carrascos”. Entretanto, a forma pela qual agem os indivíduos, as imperfeições nos “serviços” em comparação com o impecável trabalho de Getúlio, torna-os dignos de gozações. De certo modo, o leitor tem a sensação de que essas bizarrices caem no ridículo e o grotesco, ao invés de provocar medo, evoca o riso.

Em meio a toda a burla e o pouco caso sobre a cena apresentada, percebemos ironicamente que os dois sujeitos mortos, que por estarem espedaçados pareciam um só, receberam sua sentença por serem “Udentistas safados”. Mais uma vez, presenciemos a influência política na perseguição aos seus opositores. Desta vez o chefe de Getúlio veio contemplar o ocorrido, talvez pelo fato de também terem vindo alguns peritos e a situação poder decorrer em complicações. Com a presença de Acrísio Antunes as circunstâncias parecem estar controladas, organizadas, ou melhor, subornadas, pois os próprios peritos lamentam o despedaçamento dos corpos, que no estado que estavam “depõem contra” os interesses do chefe político de Getúlio. Para termos uma noção da força política, enquanto as pessoas estavam “falando meio nuns cochichos”, com receio de expor suas impressões, Getúlio não poupava ironias quando se referia ao ocorrido. Assim, depois de toda a tragédia consumada, a facção partidária de Getúlio pode comemorar mais uma vitória comendo ensopado de tatu, que Getúlio havia matado discretamente, ao contrário do que fizera Tônico Mão de Onça com os sujeitos despedaçados.

A facção política da qual Getúlio é membro não age somente matando opositores políticos, que representavam concorrência e ameaça ao poder. Os eleitores também eram alvos dessa disputa:

Moléstia de estrada, e eu que pensei que já tinha passado o tempo que eu levava caminhão e mais caminhão de eleitor por essas bandas para votar, veja vosmecê. Uma vez quiseram me tomar um caminhão de eleitor na bala e foi um tiroteio besta. Perdemos dois votos no baba, porém eles perderam mais, em gente já paga e contada. Povo brabo. Sergipe é um sertão só, mesmo que não seja (RIBEIRO, 2010, p. 28).

Verificamos, no fragmento anterior, que os eleitores são tratados como objetos, mercadorias. A compra de votos é escarnekida da forma mais irônica possível. Getúlio ressalta a vitória no confronto ocorrido quando o seu caminhão de eleitores se encontrou com outra carrada de eleitores dos opositores políticos. Conhecemos que o grupo de Getúlio perdeu somente dois votos, porém a oposição envolvida no embate perdeu mais. É nesse momento que percebemos com mais clareza a compra de votos, pois as consideráveis perdas foram em “gente já paga e contada”.

A carnavalização na cena sobre a compra de votos está associada ao valor relacionado às perdas dos indivíduos de ambas as facções políticas. O que Getúlio cogita como perda não é propriamente a morte dos indivíduos, mas os votos que se tornarão prejuízo. Assim, a facção de Getúlio teve o prejuízo de apenas dois votos, contudo, a oposição teve um decréscimo maior. Dessa forma, o valor do povo era baseado no valor do voto. Esse fato era mais comum nos interiores atrasados, onde residia a população mais carente, que, na miséria, vendia a sua cidadania por quantias insignificantes. Entretanto, algumas cidades grandes também eram abarcadas por esse regime, Getúlio apresenta isso quando menciona que Sergipe é um sertão só, mesmo não sendo. Ele faz referência à política de macho, ao “povo brabo” do sertão; e generaliza essa sub-região como sendo todo o estado de Sergipe, por apresentar as características que eram mais comuns no universo sertanejo.

Até esse momento Getúlio estava envolto pela política que desejava: uma “política de machos”. Porém, o cenário começa a mudar e ele principia a perder sua autonomia, a não ter mais todo o apoio que necessitava, e a facção da qual é membro começa a pensar nas consequências de suas ações:

Agora que aquietou, seu Nestor chamou nós dois para sentar na varanda e sentamos na varanda, eu enrolando um cigarro e Amaro cavando o chão com a ponta da bota num traço bem comprido e seu Nestor segurando uma faca. Eu disse: por mim podia sangrar logo,

mas vai ter de sangrar em Aracaju. Isso é boi de matadouro é animal cheio de ideias. 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. Mas seu Nestor não estava escutando, porque nada respondeu e, quando eu vi que nada respondeu, também calei minha boca e fiquei na aguarda, ali. Também pouca coisa mais tinha que fazer, era esperar. E esperar esperamos, porque ele estava sem pressa, tinha que pensar bastante no que devia de fazer. Se algum estava avexado não era eu nem ninguém, era o da sala, que, em vez de sentar, ficou caminhando até onde a corda dava. No começo, quis falar, armou discussão (RIBEIRO, 2010, p. 61).

Getúlio está na fazenda de seu Nestor, falando sobre o destino do preso. A vontade dele era sangrar logo aquele sujeito e acabar com a missão, mas segue fiel à sua ética no serviço para o qual foi designado e se cala ao perceber que seu Nestor não falara nada. Verificamos que a importância do preso é um dos motivos pelos quais Getúlio não finaliza o serviço. Ele ironiza o *status* do prisioneiro ao chama-lo de animal cheio de ideias e boi de matadouro. Por isso, o serviço só poderia ser feito em Aracajú, onde seu chefe detinha o controle de qualquer adversidade. A importância do preso é tão grande que, mesmo em Aracajú, Getúlio acha difícil que o fato se consume. Além disso, as mudanças na política também influenciariam, pois estava se tornando um política de “maricas”. As referências ao enfraquecimento nas ações políticas são condicionadas por mudanças no sistema, pela cobertura de jornais, entre outras questões que poderiam comprometer o sigilo das atrocidades da facção de Getúlio.

A ambivalência na cena descrita é possibilitada pela seriedade dos obstáculos que intimidavam o regime da facção de Getúlio e o humor que o próprio Getúlio produz ao descrever a importância do preso, como um animal, um boi. Notamos ainda a ânsia que Getúlio apresenta para resolver a situação, quando ele fala sobre a situação e ele mesmo comenta o seu discurso. Os outros, Amaro e seu Nestor, permanecem em silêncio fazendo Getúlio perceber a sua auto-ridicularização. Essas questões contradizem ainda a afirmação de Getúlio, que profere não ter pressa, que ninguém tem pressa, exceto o prisioneiro. O prisioneiro é sempre cúmplice de suas bufonarias, é o seu “bode-expiatório”.

Em meio a todas as mudanças políticas que vinham acontecendo, Getúlio recebe a visita de três indivíduos mandados pelo seu chefe. Vejamos no trecho seguinte o que profere um dos tais mensageiros:

[...] Tenho que passar os olhos no calado, que pode estar se mexendo, mas botou as duas mãos em cima da mesa e é melhor. 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? An, 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 (RIBEIRO, 2010, p. 106-107).

Um dos raros diálogos no *Sargento Getúlio* é o da cena anterior, quando o sujeito descrito por Getúlio como calado e depois louco avisa-o que seu chefe, Acrísio Antunes, pediu-lhe para cancelar a missão e soltar o preso político. Inicialmente Getúlio duvida do recado, por pensar que o próprio Acrísio Antunes viria avisá-lo, mas o sujeito explica que seu chefe não veio pessoalmente para não correr o risco de saberem que ele foi o mandatário da missão. O mensageiro sugere que Getúlio solte o preso e fuja, o restante poderia ser acobertado em Aracajú, onde seu chefe tem grande influência. Essa longa e necessária descrição paródica configura, de forma análoga, o que acontecia no regime ditatorial pós-64, quando as facções políticas oscilavam entre várias missões, adotando diversas posições, de acordo com os interesses de cada chefe. Assim, a oficialidade do regime é carnalizada por meio da ação de Getúlio, que contraria a vontade do seu chefe:

Mas possa ser que é verdade tudo, e então eu estou só no mundo, eu mais Amaro. Agora veja, por Amaro eu respondo não, respondo por mim. Que foi que ele me disse? Me disse, me traga esse homem aqui, pelo menos meio inteiro. Vai somente com quatro dentes faltando, isso ele bota depois uns pústícios, e menos um pouco de banha, que até nem é bom por causa do calor. Agora, se eu tomo o recado e não levo o homem, fico sem graça e possa ser que nem seja verdade. Se eu levo, pelo menos vejo com meus olhos, e morrer assim ou assado é a mesma coisa (RIBEIRO, 2010, p. 108-109).

Apesar de ter dúvidas quanto à veracidade da mensagem que recebeu, achando que é verdade e que está sem apoio, Getúlio decide manter coerência e ética com a missão para a qual foi designado. Logo, Getúlio se opõe à lógica do regime ao adotar uma postura diferente do normal, que seria recuar diante das complicações da missão. A ética no regime militar era algo inexistente, por outro lado, Getúlio permaneceu fiel à missão até o final. Para justificar a sua coerência,

Getúlio relembra o pedido do seu chefe, que queria o preso, ainda que fosse meio inteiro. Com muito humor, Getúlio afirma que o sujeito está praticamente o mesmo, só perdeu quatro dentes e um pouco de banha, ele também justifica as perdas que o preso sofreu como sendo benéficas; no lugar dos dentes o preso poderia colocar uns postigos e a perda da banha até amenizaria o calor. Quer dizer, o preso político ainda estava como Acrísio Antunes Ihe havia pedido. Getúlio também pensa na sua honra, pois deixando de levar o preso ficaria sem graça. Além disso, acredita que morreria de uma forma ou de outra.

Em nenhum momento Getúlio faz com que tenhamos pena dele, faz tudo com naturalidade, quebrando a normalidade das situações de seu cotidiano. De outro modo, seu chefe e os demais elementos da facção em que atua transmudam seus ideais por várias vezes, para manter as aparências e não levantar suspeitas. A naturalidade de Getúlio chega a ser sarcástica, quando fala sobre ser deputado: “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 [...]” (RIBEIRO, 2010, p. 136). Getúlio tenta se equiparar ao seu chefe, que parece ter pedido para abandonar a missão de levar o preso por se tornar deputado. Getúlio, por meio do humor bufo, carnaliza o cargo do seu chefe ao falar mais uma vez sobre ser deputado:

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 enforcar 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 (RIBEIRO, 2010, p. 135-136).

A paródia humorística, agora, carnaliza a política pelo cargo de deputado. Getúlio comenta que vai ser deputado e para exercer tal posição não é preciso nada,

com isso ele rebaixa a importância do cargo político ao indicar que qualquer um está habilitado para tal função. Dessa forma, ele questiona inclusive a capacidade dos ocupantes da referida posição. Vemos também que são mostradas algumas regalias de que os deputados disfrutavam, tais como: fumar charutos e ter motorista para guiar seu carro. Esses privilégios são completados com a possibilidade de Luzinete, analfabeta, se cobrir de pompas e aprender a “falar difícil”. Esse linguajar ao qual se refere Getúlio diz respeito à norma culta. Todos esses elementos destronam a majestade da nobre função política pelo seu escarnecimento e por estar sendo pretendida por um sujeito como Getúlio, completamente avesso às reais exigências desse cargo de elite. O riso que a situação confere é também de expressiva importância para a compreensão do contexto narrativo. Na Idade Média e no Renascimento, conforme o estudo de Bakhtin (1993) sobre Rabelais, esse travestimento de funções nobres poderia ser visto na praça pública, quando as pessoas, no carnaval, ocupavam por um determinado momento (enquanto durava a festa) a posição das elites (reis, clérigos, etc.).

Getúlio fala ainda de levar o preso para a câmara dos deputados, caso se tornasse um político, despedaçar o seu corpo e oferecer cada uma das partes a pessoas diferentes. De forma irônica, cada parte seria entregue para criticar a posição de quem a recebesse. Assim, a mulher do governador receberia um palmo de língua para perceber que ela fala dos demais, mas não olha para si mesma, que calunia mais que os demais; o pescoço quebrado seria entregue aos doutores, para examinarem o quanto o serviço de Getúlio estava bem feito; os braços pendurados daria para o povo, para que pudessem abraçá-lo; as pernas também seriam para o povo, para que pudessem andar. Desse modo, cada parte do corpo do prisioneiro teria uma função. O despedaçamento do corpo também pode ser encontrado em Bakhtin (1993), fazendo referência à imagem grotesca do mundo, convidada a renová-lo. A língua que seria dada à mulher do governador, por exemplo, é compreendida na concepção bakhtiniana como um elemento grotesco carnalizado, responsável por rebaixar, injuriar, espicaçar e realizar gestos obscenos. Na concepção bakhtiniana, o despedaçamento do corpo é possibilitado pelas diabruras. No *Sargento Getúlio*, o próprio Getúlio é o responsável por essas diabruras, como no despedaçamento do prisioneiro. Para Bakhtin (1993) essas questões serviam para renovar o mundo, por meio da ambivalência, do riso, da burla. No *Sargento Getúlio* essas questões representam algumas características da

arte contemporânea no romance sobre o Nordeste, comprometido não apenas com o resgate de temas polêmicos do decorrer histórico, mas, também, com uma nova visão mais relacional dessas questões, que possibilitem compreender a interdependência das relações entre o indivíduo e a sociedade.

CONCLUSÕES

Falar sobre a identidade nordestina não é tarefa simples, pois significa transitar por um terreno conturbado, que inquieta pesquisadores há mais de um século. A questão da identidade em si já é bastante complexa, não é de hoje que a busca pelo sentido da existência (“quem eu sou?”, “em qual ‘lugar’ do todo social eu me inscrevo?”) assola a humanidade. O romance, por exemplo, na tentativa de abarcar as dimensões dessa turbulenta realidade, o fez de diversas maneiras, utilizando-se dos mais variados recursos estéticos que marcaram cada período, denunciando “realidades” distintas.

Assim, o romance nordestino da segunda metade do século XIX interessa-se pela construção de tipos singulares de indivíduos, opostos à sociedade, ao espaço que o agride e conspira contra sua sobrevivência. O enredo desse período é configurado também através de uma linguagem poética, quase épica. Essa vertente do romance se estende praticamente até a fase mais fértil das produções sobre o nordeste, o regionalismo de 30. O contexto das produções dessa fase ainda apresenta um ser singular, identificado em seu localismo rural ou urbano, ou no deslocamento do primeiro para o segundo. Apesar de ainda ter um espaço que conspira contra a sua existência e de ainda ser visivelmente disforme do padrão social digno, o nordestino une-se à terra que o gerou, fala em sua defesa. O Nordeste é essencialmente apresentado como um carrasco, travessia a ser desviada, rota de retirantes. Mesmo assim, ainda é o Nordeste da saudade, da tradição, da felicidade. O destaque dessa segunda fase, modernista, recai sobre a linguagem, que, mesmo polida, atinge o prosaísmo com uma aspereza profunda, tão áspera quanto o agreste sertanejo. Essa linguagem foi responsável por apresentar o teor do romance, quando descreveu seu conteúdo através do realismo e um certo neo-naturalismo crítico.

Dessa forma, conhecemos as duas fases mais representativas do romance na literatura nordestina, esta que é parte das três fases regionalistas da literatura brasileira (cf. BARBOSA, 1982). Na contemporaneidade, não se pode falar de uma literatura regionalista, pois as temáticas transpõem os contornos geográficos e alcançam significações que não se restringem a localismos estereotipados.

No *Sargento Getúlio*, nosso objeto de estudo, essas características da narrativa contemporânea (entre a tradição e a atualidade, como síntese e superação

dos conflitos) foram interpretadas à luz da carnavalização. O nosso referente principal para falar sobre a carnavalização foram os estudos de Bakhtin (1993), acerca da cultura popular na Idade Média e no Renascimento, no qual ele estuda o contexto de François Rabelais. Na concepção bakhtiniana, vários elementos contribuem para o entendimento da carnavalização, são eles: as paródias, as grosserias e os juramentos, as ironias e, principalmente, o riso por trás dessas e de outras categorias carnavalescas. Essas imagens, originadas na cultura cômica popular, foram agrupadas por Bakhtin em três tipos: formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.); obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar; e diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.). Esses três grupos representam a síntese dos estudos bakhtinianos sobre a carnavalização.

As imagens que Bakhtin descreveu sobre o carnaval da praça pública (na Idade Média e no Renascimento), não possuem a mesma significação na contemporaneidade, mas, no romance, ainda alcançam o humor festivo e ambivalente capaz de renovar as bases sólidas da tradição, de destronar o poder oficial que estabelece hierarquias. Mesmo que essas mudanças sejam impedidas de ocorrer nas estruturas sociais, elas não escapam de ser carnavalizadas através da linguagem que ecoa em narrativas como o *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro. A partir do trajeto de Paulo Afonso, Bahia, à Barra dos Coqueiros, Sergipe (regiões nordestinas), Getúlio mostra a situação que se encontrava o Brasil pós-64, controlado e oprimido por facções políticas, duelos entre membros e opositores do regime militar. Acompanhamos uma épica caminhada de Getúlio para cumprir com a promessa de entregar um preso político, tarefa que antecede a sua aposentadoria. Essa narrativa de João Ubaldo só não é trágica porque, antes de tudo, ela é cômica. Por meio dos efeitos do humor, vários temas são parodiados, tanto o contexto contemporâneo quanto outras questões que se inscreveram na tradição. Assim, João Ubaldo, no *Sargento Getúlio*, apresenta todos os fatos com a minúcia e a imparcialidade de um jornalista (profissão que exerceu). Deixa que o próprio Getúlio fale por si, seja o carrasco e bufão cômico da trama.

Desse modo, principiamos as análises falando sobre a morte, tema recorrente no *Sargento Getúlio*, mesmo tendo sido apresentadas no contexto do regime militar, através de torturas, perseguições, etc., são também mortes simbólicas, sempre

associadas a outras questões mais amplas. Quando Getúlio põe fim aos indivíduos não o faz de maneira direta, sempre há uma ironia relacionada ao conforto, ou como o único momento em que todos se igualam, ou ainda como carnavalização da crença espiritual do destino, que era a concepção tradicional do nordestino para todos os acontecimentos. A morte também é descrita de forma grotesca e, posteriormente, como renovação. Por fim, presenciamos a última morte, que é a do próprio Getúlio, essa cena simboliza a inversão de papéis, pois o “caçador” torna-se presa. Tudo não passa de um jogo burlesco traçado pelo autor para referir-se à sociedade contemporânea, mostrando a influência do meio social e sua relação com o indivíduo, a ambivalência desse fato que desfaz a crença da morte como consequência de um destino já prescrito.

Vimos também a “nova” paisagem nordestina, um espaço plural, atravessado pela diversidade. O Nordeste é apresentado de duas formas, primeiro como região seca, sertão quente, favelas, entre outras desagradáveis e decadentes situações. Essa paisagem é configurada por meio da hiperbólica descrição do ambiente. Segundo, como região verdejante, de clima agradável. Getúlio parodia a seca, a aridez no Nordeste através da fartura em Sergipe. Os valores desse espaço são exaltados por intermédio da comparação com outros lugares, onde o personagem narrador se sente um rei. Como forma de superação dos pessimismos regionalistas (em relação à cultura, ao tipo de indivíduo, e ao espaço), Getúlio “brinca” com a possível nacionalidade e costumes de algumas cidades e povos nordestinos. Ou seja, Getúlio carnavaliza os discursos monofônicos sobre o Nordeste e o reconstrói pela diversidade. Notadamente, nós não encontramos um espaço novo, mas uma nova forma de se conceber esse espaço, a partir do seu próprio âmago.

A linguagem também é de grande importância no *Sargento Getúlio*, contribui de forma indispensável para a estrutura do enredo. Ao dar voz a Getúlio, João Ubaldo consegue expressar a riqueza de um linguajar estilizado, característico do nordestino iletrado. A carnavalização já se anuncia pela forma da linguagem, que possibilita a criação de palavras, frases e, portanto, sons. Por isso, essa linguagem estilizada, distante dos padrões da gramática, deixa de ser apenas um estereótipo nordestino, carnavaliza toda a trama, rebela-se contra particularismos e ganha contornos universais.

Fizemos ainda algumas considerações sobre o cangaço, algumas imagens que Getúlio apresenta. Achamos intrigante que um sargento da polícia militar

expressasse o desejo de ser cangaceiro. Isso, no romance, representa uma inversão de papéis, o alto (o poder militar) torna-se baixo (desce ao nível terreno dos cangaceiros). Apesar de não existir mais cangaço, Getúlio faz praticamente uma defesa dos cangaceiros ao referir-se a Lampião, rei do cangaço. Na verdade, pela sua condição, Getúlio identifica-se com um cangaceiro. Desse modo, João Ubaldo “brinca” com a normalidade das posições sociais para mostrar que nada permanece estável, e que as posições podem se inverter de acordo com processos sociais mais amplos nos quais os indivíduos estão inseridos. Assim, o cangaço deixa de ser um estereótipo nordestino para adquirir uma significação ambivalente.

Se Getúlio é o bufão cômico da narrativa ubaldiana, parece lógico que ele seja o responsável por esfacelar a oficialidade do poder, mas ele também representa parte desse poder. Contudo, a narrativa de João Ubaldo não oferece repouso, nem lógica, ou qualquer previsibilidade. Destarte, Getúlio além de rebaixar o preso político, outrora superior à sua posição, e outros indivíduos que encontra pelo caminho, ele promove, indiretamente, o seu auto-rebaixamento ao apresentar parodicamente a opressão da facção política da qual é membro. Tal efeito é conseguido por meio de ironias e grosserias do vocabulário da “praça pública”. Esse recurso foi utilizado por João Ubaldo por estar escrevendo em um período de ditadura e, ao mesmo tempo, denunciando-a. Assim, o rebaixamento paródico chamava a atenção inicial para o riso superficial, burlando a capacidade intelectual do regime, que não compreendia a ambivalência dessas imagens.

Finalmente, as nossas análises expõem algumas representações da política. A ponte de ligação que liga a realidade do regime militar como tragédia e a comicidade na descrição desse regime é a carnavalização. Assim, as facções políticas e o regime autoritário são tomados por essa forma ambivalente, que perturba e destrona a estabilidade do poder oficial. Novamente, o grotesco, a linguagem blasfematória e o riso festivo são invocados para desmontar as bases sólidas, mostrar dois tipos de políticas; a de “machos”, onde tudo pode ser feito sem punições ou restrições; e a política de “maricas”, na qual existem impedimentos, força federal, jornais noticiando, etc. No final, todos são rebaixados ao mesmo nível terreno e expostos à luz de suas próprias ações tragicômicas.

Apresentadas as nossas considerações finais, esperamos que este trabalho, sobre a carnavalização no *Sargento Getúlio*, possa contribuir para o entendimento da temática discutida. Pretendemos também que, tal qual a força da carnavalização,

perturbe a estabilidade das abordagens tradicionais, incitando novas pesquisas que se somem a essa (concordando ou discordando), com o objetivo de propagar e ampliar o conhecimento.

REFERÊNCIAS

ALAVARCE, C. S. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALBUQUERQUE JR, D. M. **A invenção do nordeste e outras artes**. Prefácio de Margareth Rago. – 3ª ed. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. Enredos da tradição: a invenção histórica da região Nordeste do Brasil. In: **Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença**. Jorge Larrosa e Carlos Skliar (Orgs.). Semíramis Gorini da Veiga (Trad.). Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 139-161.

_____. **Falas de astúcia e de angústia**: a seca no imaginário nordestino – de problema à solução. (Dissertação de Mestrado). Campinas: UNICAMP, 1988. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=000017925>. Acesso em: 05/12/2012.

_____. O objeto em fuga: algumas reflexões em torno do conceito de região. In: **Fronteiras**. Dourados – MS: v. 10, n°. 17, 2008. p. 55-67. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/viewFile/62/72>. Acesso em: 26/06/2014.

ANDRADE, M. C. **A seca**: realidade e mito. Recife: Ed. Asa Pernambuco, 1985. (Coleção Nordeste em Evidência). 81p.

ARAGÃO, M. L. P. A paródia em *A força do destino*. **Revista Tempo Brasileiro**. n°.62, jul.-set. Rio de Janeiro: 1980. p.18-28.

ARRUDA, G. Cidades e sertões: o historiador entre a história e a memória. In: **Projeto História** (Revista do Programa de Estudos de Pós-Graduados em História). n° 19. São Paulo, nov. 1999. p. 121-143. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10926/8087>. Acesso em: 20/06/14.

AURÉLIO, B. H. F. **Miniaurélio Século XXI Escolar**: o minidicionário da língua portuguesa. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Yara Frateschi Vieira (Trad.). 3ª ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARBALHO, A. Estado, mídia e identidade: políticas de cultura no Nordeste contemporâneo. **Revista Alceu**, v. 4, n° 8. jan./jun 2004. p. 156-167.

BARBOSA, J. A. A Modernidade do romance. In: **O Livro do Seminário** – ensaios (Bienal Nestlé de Literatura Brasileira). São Paulo: L. R. Editores, 1982. p. 21-42.

BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

BERND, Z. Literatura comprometida de João Ubaldo Ribeiro. In: **Revista de Literatura, História e Memória**: Figurações da Nacionalidade no Texto Literário. v. 2. n° 2. UNIOESTE: CAMPUS DE CASCAVEL, 2006. p. 9-14.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CHAUÍ, M. **O que é ideologia**. 35ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. (Coleção Primeiros Passos).

CUNHA, E. **Os sertões**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

DA MATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. Michael Schröter (Org.). Vera Ribeiro (Trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FREYRE, G. **Nordeste**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GALVÃO, W. N. Insidiosa presença. In: _____. **Saco de gatos**: ensaios críticos. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 65-86.

_____. Sobre o Regionalismo. In: _____. **Mínima mímica**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 91-118.

GOMES, M. R.; ATHAYDE, S. A. A. A presença da literatura popular em Sargento Getúlio, de João Ubaldo Ribeiro. In: **Revista PLURAIS – Virtual**. v. 1, nº. 1, 2011. p. 1-18.

HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HILÁRIO, J. R. N. **A maçã triangular e os romances brasileiros nos anos 70**: violência e resistência. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, 2004, 117 f.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Júlio Jeha (Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tereza Louro Pérez (Trad.). Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, F. Pós-modernismo e sociedade de consumo. In: **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 15-44.

KIERKEGAARD, S. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Álvaro Luiz Montenegro Valls (Trad.). 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

LACERDA, A. G. D'Os *Sertões ao Grande Sertão: veredas discursivas*. **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**. USP, São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: <http://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&q=D%E2%80%99Os+Sert%C3%B5es+ao+Grande+Sert%C3%A3o%3A+veredas+discursivas&btnG=&lr=>. Acesso em: 03/12/2012.

LOBATO, M. Urupês. In: _____. **Obras Completas**. 11ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

MATIA, K. C.; MOURA, W. R. A constituição trágico-metafórica do sertão na obra *Sargento Getúlio* de João Ubaldo Ribeiro. In: **Letrônica**. v. 3, n.º. 2. Porto Alegre, dez./2010. p.199-207.

MELO NETO, J. C.. **Morte e Vida Severina e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Geraldo Gerson de Souza (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1995.

NEVES, E. F. Sertão como recorte espacial e como imaginário cultural. In: **Politeia: História e Sociedade**. v, 3. n.º 1. Vitória da Conquista: 2003. p. 153-162. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/politeia/article/viewFile/172/192>. Acesso em: 20/06/14.

NUNES, B. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: **O Livro do Seminário – ensaios** (Bial Nestlé de Literatura Brasileira). São Paulo: L. R. Editores, 1982. p. 45-69.

OITICICA, R. Carnaval e Quaresma (prefácio). In: BARRETO, L. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

OLINTO, A. João Ubaldo Ribeiro, o inventor de palavras e sons. In: **Folha online: Biblioteca Folha Online**. (especial para a **Folha**). São Paulo: 12 de abril de 1999. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/29/1999041201.html>. Acesso em: 08/03/2014. Não paginado.

OLIVEIRA, A. P. A cosmovisão carnavalesca em *O pagador de promessas*. **Letr@ Viv@**: Universidade Federal da Paraíba. v. 4. n.º. 1. João Pessoa: Idéia, 2002. p. 195-208.

RAMOS, G. **Vidas Secas**. 84ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.

REZENDE, M. J. Os sertões e os (des)caminhos da mudança social no Brasil. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP. v. 13. n. °2: São Paulo: novembro de 2001. p. 201-226.

RIBEIRO, J. U. **Sargento Getúlio**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 220.

SANTIAGO, S. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 11-23.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Evando Nascimento (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes).

SEVERIANO, M. F. V; ESTRAMIANA, J. L. A. **Consumo, narcisismo e identidades contemporâneas**: uma análise psicossocial. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2006.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Tomaz Tadeu Silva (Org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 73-102.

SILVEIRA, M. C. A. de A. Carnavalização da vida em *Quincas Berro D'Água*. **Graphos**: revista da Pós-Graduação em Letras. Ano IV, n°. 2. João Pessoa: 1999. p. 105-110.

VICENTINI, A. O sertão e a literatura. In: **Sociedade e cultura**. v 1. n° 1. Vitória da Conquista: 1998. p. 41-54. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/viewArticle/1778>. Acesso em: 20/06/14.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Hildegard Feist (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Tomaz Tadeu Silva (Org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7-72.

ŽIŽEK, S. O espectro da ideologia. In: ADORNO, T. W. [et. al.]. **Um mapa da ideologia**. Slavoj Žižek (Org.). Vera Ribeiro (Trad.). 4ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.