

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA BRASILEIRA

CLÉIA REGINA MEDEIROS DOS SANTOS

**A “BELA MORTE” DE GETÚLIO**  
**Uma análise da obra *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro**

Porto Alegre  
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA BRASILEIRA

CLÉIA REGINA MEDEIROS DOS SANTOS

**A “BELA MORTE” DE GETÚLIO**  
**Uma análise da obra *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro**

Monografia apresentada ao Departamento de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras.

*Orientador: Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino*

Porto Alegre  
2011

## AGRADECIMENTOS

*À minha família que, pacientemente, acompanhou todos os meus passos rumo a esta conquista. Especialmente ao meu marido e amigo, que demonstrou seu afeto nas horas em que eu mais precisei e que nunca poupou esforços para que eu pudesse realizar todas as atividades propostas pela universidade. Também ao meu filho amado, que cedeu muito do seu espaço para a realização dos meus trabalhos e que nunca deixou de acariciar-me nos momentos difíceis.*

*Aos meus pais, que souberam me educar para que eu me tornasse uma pessoa ética e responsável e que sempre me incentivaram a estudar.*

*Às minhas irmãs e ao meu mano, que sempre demonstraram admiração pelo meu esforço e que muito contribuíram para o meu sucesso.*

*Aos meus sobrinhos, para que sigam meu exemplo e persistam na busca de seus sonhos.*

*À minha querida amiga Jacqueline, que não poupou esforços para realizar todas as leituras a que me propus nesse trabalho e, assim, oportunizar discussões valiosíssimas que muito contribuíram para a realização dessa monografia.*

*Ao meu orientador Sanseverino, por suas palavras sábias e por todo seu esforço e dedicação demonstrados, não só durante esta orientação, mas também durante as aulas por ele ministradas.*

*Afinal tudo desaparece. E, inteiramente vazio, fico tempo sem fim ocupado em riscar as palavras e os desenhos. Engrosso as linhas, suprimo as curvas, até que deixo no papel alguns borrões compridos, umas tarjas muito pretas.*

*Angústia, Graciliano Ramos*

## RESUMO

Este trabalho analisa o romance *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro. Nosso objetivo é verificar o grau de responsabilidade de Getúlio, personagem-narrador dessa obra. A estrutura moderna em que João Ubaldo alicerça o romance é um dos pontos importantes que analisamos. Também o tipo arcaico, representado por Getúlio, merece nossa especial atenção. O uso da violência é justificado pelos valores ligados à honra e a glória que estão diretamente ligadas à epopéia homérica. É no personagem de Aquiles, da *Ilíada*, que Getúlio (ou João Ubaldo) encontra a saída para seu dilema.

Palavras-chave: romance moderno, violência, honra, destino.

## ABSTRACT

This paper analyzes the novel *Sargento Getúlio*, written by João Ubaldo Ribeiro. Our goal is to verify the degree of responsibility present in Getúlio, the narrator-character of this literary work. The modern structure in which João Ubaldo bases the novel is one of the important themes analyzed here. Besides, the archaic figure, represented by Getúlio, also deserves our special attention. The use of violence is justified by the values related to honor and glory that are directly connected to the Homeric epic: it is on Achilles character, from Iliad, that Getúlio (or João Ubaldo) finds the solution to his dilemma.

**Key-words:** modern novel, violence, honor, destination.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO/CRÍTICA .....</b>	<b>9</b>
2.1 O ROMANCE MODERNO .....	9
2.2 SARGENTO GETÚLIO .....	12
2.3 A BELA MORTE E O ULTRAJE AO CADÁVER .....	14
<b>3 ANÁLISE DA OBRA .....</b>	<b>17</b>
3.1 A ALTERAÇÃO DA ORDEM CRONOLÓGICA E O MONÓLOGO INTERIOR ...	17
3.2 A INSTABILIDADE DA VOZ NARRATIVA .....	20
3.3 A VIOLÊNCIA EM NOME DA HONRA .....	24
3.4 UM AQUILES À BRASILEIRA .....	28
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>33</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>35</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O interesse em aprofundar meus conhecimentos sobre o romance *Sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro, iniciou-se em 2009, durante a cadeira de Literatura Brasileira D, ministrada pelo professor Sérgio Gonzaga. É interessante que, inicialmente, demonstrei certa resistência à leitura, depois, essa resistência transformou-se em curiosidade e, por último, em desejo de realizar um estudo mais aprofundado do romance. Na época, atropelada pelo tempo e pela necessidade em dar continuidade ao curso, não tive a oportunidade de fazer esse estudo, mas com a necessidade da monografia não poderia perder a chance. Foi então que procurei o professor Antônio Sanseverino que, muito gentilmente, aceitou o desafio de me orientar no desenvolvimento desse trabalho.

O romance de João Ubaldo é uma das muitas obras que nos instiga à pesquisa. Trata-se de um romance denso, construído por meio de um monólogo que combina rudez, brutalidade, violência e, por vezes, ingenuidade, sensibilidade, e certo lirismo da *voz narrativa*<sup>1</sup>. Vista de outro ângulo, trata-se de uma voz narrativa que precisa deslocar-se, não só geograficamente dentro de um território, mas psicologicamente, por meio de constantes retomadas (lembranças da vida), que passam a legitimar o seu arcaísmo. Essa construção, moderna em relação à forma traz a reflexão de um tipo arcaico, provoca certa instabilidade e apresenta um campo fértil à investigação. Ao fazer o levantamento dos textos que procuram examinar o romance, percebe-se que há um número singelo de pesquisadores que se lançam nessa complexa tarefa. Isso significa um desafio ainda maior, pois sabemos que estamos pisando em chão fértil, mas movediço.

O que realmente me intrigava na construção desse romance, e que me levou ao desenvolvimento desse trabalho, é certa *empatia* que o personagem de Getúlio desperta no leitor, mesmo diante de tantas atrocidades cometidas por ele. Surgiu-me a seguinte questão: qual é o grau de responsabilidade de Getúlio? E, diante da questão posta, procurei desenvolver um trabalho que, aliado ao gosto pela leitura, acrescentasse algo de diferente, mas possível, na análise da obra.

Inicialmente investigarei algumas questões associadas ao surgimento do romance moderno enfatizando as inovações narrativas trazidas por ele. Também apresentarei algumas leituras, sobre o romance *Sargento Getúlio*, que nos auxiliarão a desvendar a questão da

---

<sup>1</sup> A narração acontece através do fluxo de pensamento do narrador-personagem. É este quem faz todos os comentários, dá explicações, faz avaliações e dita preceitos.

responsabilidade do personagem. Com base nessas possíveis leituras, apresentarei o texto que investiga a questão da bela morte para os gregos antigos.

Na análise da obra, procurarei analisar como se apresentam as problemáticas ligadas à alteração da ordem cronológica, o uso do monólogo interior e a instabilidade da voz narrativa. Investigarei também como o personagem usa a honra para justificar seus atos de extrema violência. E finalmente, apresentarei algumas propostas de leitura que tratam do poema *Iliada* e do romance *Sargento Getúlio*. Essa proposta de leitura nos auxiliará num possível desvendar da questão.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO/CRÍTICA

### 2.1 O ROMANCE MODERNO

Como a obra *Sargento Getúlio* (1971) tem sua construção alicerçada na estrutura do romance moderno, julgamos ser necessário pontuar alguns olhares acerca desse gênero. Para tanto, o estudo apresentado por Franco Moretti<sup>2</sup> sobre o surgimento do mesmo em culturas periféricas é bastante pertinente. Nesse estudo, o autor vê um grande problema a ser solucionado: o de fazer uma literatura mundial sem cairmos na relação análise e síntese, o que transformaria a análise literária em uma *colcha de retalhos*. Sua proposta inicial é no sentido de uma *leitura à distância*, em que a distância permita a focalização de unidades muito menores ou muito maiores que o texto. Ao exemplificar a conjunção entre leitura distante e literatura mundial, o autor constata mais um grande problema: “o romance moderno desponta nas culturas periféricas não como um desenvolvimento autônomo, mas como uma conciliação problemática e instável entre as influências formais das matizes ocidentais e matérias locais”<sup>3</sup>. Ou ainda, bem como na história econômico-social, onde o capitalismo internacional é um sistema uno e desigual, também o romance moderno aparece com uma conciliação problemática em que há um centro e uma periferia em total situação de desigualdade.

Moretti e vários outros críticos independentes percebem que em nações periféricas “quando uma cultura ensaia movimentos na direção do romance moderno, é sempre como uma conciliação entre forma estrangeira e matérias locais”<sup>4</sup>. Essa conciliação estrutural resultou em paradoxos composicionais e a instabilidade da conciliação formal comprovou a descoberta mais importante dos estudos de Moretti, a comprovação de que a literatura mundial é mesmo um sistema, ou melhor, um sistema de *variações*. Quanto ao termo *conciliação*, Moretti entende como um triângulo em que se relacionam forma estrangeira, material local e forma local. Ou ainda, o enredo estrangeiro, as personagens locais e a voz narrativa local e, a esta última, o autor designa a maior instabilidade do romance. O narrador faz os comentários, explica, avalia, e no momento em que os modelos formais estrangeiros fazem os personagens agir diferente, o comentário fica incômodo, desgovernado. Houve,

---

<sup>2</sup> MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. In: *Novos Estudos*, n. 58, São Paulo, CEBRAP, Nov. 2000.

<sup>3</sup> Idem. *Ibidem*, p.173.

<sup>4</sup> Idem. *Ibidem*, p.

portanto, uma dissonância entre a realidade da periferia e as ideias do centro, provocando um desconcerto entre a matriz e a imitação.

Roberto Schwarz<sup>5</sup>, ao tratar da importação do romance no Brasil, afirma que “[...] a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados”<sup>6</sup>. Ao escritor é dada a tarefa de buscar a sintonia, reiterando o deslocamento em nível formal, “sem o que não fica em dia com a complexidade objetiva de sua matéria”<sup>7</sup>. Para Schwarz, a própria vida social já imitava a europeia e, quando chega o romancista que é ele próprio parte desse movimento da sociedade, não só lhe copia, mas copia segundo a maneira europeia.

Quanto à formação e consolidação do “estilo sério” no romance europeu do século XIX, Moretti<sup>8</sup> destaca a recorrência de cenas da vida cotidiana nas obras de Austen, Eliot, Balzac e Flaubert. Para o autor, os procedimentos narrativos são pontos fundamentais para examinar os chamados “enchimentos” em que narrativa não é feita apenas de grandes cenas, mas de pequenos acontecimentos que ocorrem entre uma mudança e outra. É uma mudança significativa no modo de escrever, em que a escrita e a leitura serão vistos com um espírito novo, sem esperar grandes surpresas a cada página. Os enchimentos são na verdade a narração do cotidiano, e diz-se narração porque há uma incerteza nas próximas ações dos personagens, incerteza esta local, pois a narrativa permanece no interior do *caráter ordinário* da vida. O cotidiano aqui se aproxima das boas maneiras e graças a elas a vida diária, que era meio comédia, enche-se de dignidade. Nas artes, o “sério” passa à aparência dos personagens de quadros que têm um semblante educado e composto: é a imitação séria do dia-dia. Ao definir o sério na literatura, Moretti cita Diderot, “uma forma intermediária entre a tragédia e a comédia”<sup>9</sup>. Assim, com a elevação do clássico e o rebaixamento do cômico, a classe média acrescenta uma forma que lhe é particular, uma forma *intermediária* na qual o sério aproxima-se claramente do estilo das classes dominantes. A classe média se fortalece, passa a designar-se “burguesia” e usa o estilo sério para se distanciar do *imaginário ruidoso e carnavalesco do trabalho manual*<sup>10</sup>, os hábitos burgueses se definem longe das camadas populares.

Mas por que o cotidiano se tornou interessante? O “como” encontramos na teoria narrativa, mas já o “porquê” iremos encontrar na história social, na história da moderna vida

<sup>5</sup> Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5ª Ed. São Paulo: Duas cidades. Ed. 34, 2000.

<sup>6</sup> Idem. *Ibidem*, p. 35.

<sup>7</sup> Idem. *Ibidem*, p. 36.

<sup>8</sup> MORETTI, Franco. O século sério. In: *Novos estudos*, n. 65, São Paulo, CEBRAP, março de 2003.

<sup>9</sup> Idem. *Ibidem*, p. 8.

<sup>10</sup> Idem. *Ibidem*, p. 9.

privada, ou seja, nos padrões burgueses: impessoalidade, precisão e regularidade da vida, “cujas necessidades simbólicas se veem então satisfeitas no desfrute da *narrativa séria*”<sup>11</sup>. Na definição de vida privada, Moretti cita Lukács: “a vida é dominada pelo que se repete sistematicamente, regularmente, pelo que se deve forçosamente repetir-se, pelo que se deve ser feito sem consideração pelo prazer ou desprazer. Em outras palavras: o domínio da ordem sobre os estados de espírito, do durável sobre o momentâneo, do trabalho tranquilo sobre a genialidade alimentada de sensações”. Segundo Moretti, o enchimento se firmou porque proporcionava uma espécie de *prazer narrativo* que se mostrava compatível com a *nova regularidade da vida burguesa*. Assim, o romance mostra-se como a forma estética da representação cotidiana e prioriza uma realidade próxima dos indivíduos comuns, e o enchimento faz do romance uma “paixão calma”.

O estilo sério no romance europeu, marcado pela regularização do tempo, a gravidade das coisas, onde a “personalidade se oculta, e a língua se nivela”, teve êxito durante o século XIX. Já no século XX, repentinamente, quase tudo mudou. “Política e economia se desembaraçaram sem saudade dos velhos hábitos burgueses; a indústria cultural cultivou os excessos do sentimento, mais que o comedimento; “Cercado por todos os lados, e provavelmente cansado de si, o estilo sério rendeu-se e saiu de cena”<sup>12</sup>. Com a chegada do século XX quase tudo mudou.

Para tratar do romance moderno a partir do século XX, as reflexões apresentadas por Anatol Rosenfeld (1969)<sup>13</sup> são bastante pertinentes. O autor examina hipóteses que poderiam ser pensadas acerca das transformações do romance moderno. Uma dessas hipóteses é a de que havia uma espécie de espírito unificador a cada fase histórica, espírito este que perpassa todas as manifestações culturais e de pensamento. Rosenfeld entende que mesmo numa cultura complexa como a nossa com autonomia em esferas como ciências, artes e filosofia, “não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas as atividades”<sup>14</sup>. No campo das artes, o autor considera o fenômeno da “desrealização” em que a pintura moderna recusa a função de reprodução ou cópia da realidade empírica, sensível. Para ele “é a expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo

---

<sup>11</sup> Idem. Ibidem, p. 3.

<sup>12</sup> Idem. Ibidem, p. 33.

<sup>13</sup> ANATOL, Rosenfeld. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto/Contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.75-97.

<sup>14</sup> Idem. Ibidem, p. 76.

menos põem em dúvida a “visão” do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento”<sup>15</sup>. A eliminação do espaço na pintura corresponde no romance a da sucessão temporal, o que resulta numa “discrepância” entre o tempo do relógio e o tempo na mente: passado, presente e futuro se misturam no monólogo interior da personagem e, dessa forma, o leitor precisa participar da própria experiência dessa personagem.

A reprodução do fluxo de consciência leva à racionalização extrema do monólogo interior, e o intermediário, no caso o narrador, desaparece ou se omite resultando em uma manifestação imediata da consciência da personagem. Para ele o mundo não é um dado objetivo e sim uma vivência subjetiva.

## 2.2 SARGENTO GETÚLIO

*Sargento Getúlio* (1971), diante da riqueza e complexidade do romance, abre precedente para muitas leituras. Certamente não há como fugir da perspectiva histórica em que se passa a narrativa, ambientada no Nordeste do início da década de 50, com seus jogos políticos protagonizados por partidos como UDN e PSD. Para caracterizar a obra de João Ubaldo Ribeiro, Luis Ceccantini<sup>16</sup> cita Antonio Candido que ao referir-se à produção cultural dessa época diz que esta traz “a tensão entre o dado local e o cosmopolita, o regional e o universal, o particular e o geral”. Para Ceccantini, é uma obra que configura “o signo da *contradição* por excelência”, mas que também “trata do local, nordestino, brasileiro, e discute continuamente questões as mais universais, aquelas do homem de todo tempo e lugar, como o medo, a morte, a honra, a traição, a ira, entre tantas outras”<sup>17</sup>.

Para José H. Dacanal<sup>18</sup>, a obra integra o ciclo da “*nova narrativa épica*”, ao lado de grandes obras como *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. O termo *épico* é definido pelo autor como “a forma literária (ficcional) cujos exemplos mais puros são o *epos* grego e o romance (real-naturalista). Esta forma da narração é a da ação do indivíduo sobre o mundo que o cerca”<sup>19</sup>. Dacanal vê em *Getúlio* um homem entre dois mundos “que marcha

<sup>15</sup> Idem. *Ibidem*, p. 79.

<sup>16</sup> Ceccantini, João Luís C. T. Brava gente brasileira. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *João Ubaldo Ribeiro*. Rio de Janeiro. Instituto Moreira Salles, 1999, p. 103.

<sup>17</sup> Idem. *Ibidem*, p. 109.

<sup>18</sup> DACANAL, José Hildebrando. O sargento sem mundo. IN: *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

<sup>19</sup> Idem. *Ibidem*, p. 68.

inexoravelmente para a autodestruição”. Trata-se da luta entre *mundos inconciliáveis*. Diante dessa realidade, percebe um “acentuado *irracionalismo* técnico narrativo”, que provoca uma desorientação no leitor. Para o ensaísta, o mundo de Getúlio é construído com tanto furor no rompimento de barreiras e na destruição das convenções narrativas que não é muito fácil organizar o caos, mesmo que este seja aparente. O personagem de Getúlio é visto pelo estudioso como um dos mais “comoventes” da literatura brasileira, isto porque, apesar de ser inocente, marcha para a autodestruição.

A professora Zilá Bernd<sup>20</sup>, exímia conhecedora da obra de João Ubaldo, percebe em *Sargento Getúlio* “uma estratégia muito sutil do autor de encontrar uma saída para que a obra não se esgote na batida dicotomia civilização x barbárie, cidade x campo, encontrando uma terceira via para situar o dilema do “herói”. Essa terceira via identifica-se com a “visão de mundo mágico das populações de cultura oral e vê na transformação da história do Sargento em lenda”<sup>21</sup>. Ao tratar do *esquema narrativo*, Zilá entende que sua complexidade consiste no fato de que o narrador (Getúlio) fala para os companheiros de viagem, “mas fala, na maior parte do tempo, para si mesmo através de um monólogo interior que exige uma leitura atenciosa do leitor. Para Zilá, a violência e a crueldade do sargento, apresentada como parte de seu mundo, cria certa comoção no leitor, pois este percebe o *patético dilaceramento* a que se conduz o personagem.

Mas afinal, o que há na construção desse herói que o torna tão paradoxal? Para uns, ele é inocente, não entende o mundo que está em processo de mudança e por isso não as aceita. Para outros, a própria construção da personagem dentro de um mundo individual, que é narrado unicamente por ele, não deixa margens para desconfianças, pois é ele quem conduz a narrativa. Getúlio percebe a transformação que o mundo a sua volta vem sofrendo, que as coisas estão mudando, que a política não é mais a mesma. Porém, Getúlio prefere honrar seu nome e continuar sua missão, mesmo sabendo que isto lhe custará a vida. A exemplo de Aquiles, prefere uma vida curta de glória a uma vida longa sem fama. Essa aparente digressão justifica-se por duas razões: em primeiro lugar, o próprio romance traz referências diretas à *Ilíada*; em segundo, a partir da leitura feita por Dacanal, vemos o paradoxo do romance moderno que retoma à tradição, daí a importância de qualificar o que entendemos por feito épico.

---

<sup>20</sup> BERND, Zilá & UTEZA, Francis. *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

<sup>21</sup> Idem. *Ibidem*, p. 15.

### 2.3 A BELA MORTE E O ULTRAJE AO CADÁVER

O historiador Jean Pierre Vernant<sup>22</sup> explica que para os gregos antigos, o herói precisava ter seus feitos cantados pelos poetas para ter essa denominação. A “bela morte” (kalòs thánatos) é, como sugere Vernant, um dos temas centrais da *Ilíada*, de Homero. Para aqueles que a epopeia chama de *anéres* (*ándres*), homens que ainda jovens, ou que *na plenitude da sua idade viril*, sendo machos e corajosos, morrem em combate e isso confere ao guerreiro defunto o conjunto de qualidades, prestígios e valores que durante toda sua vida, “a nata dos *áristoi*, dos melhores, entra em competição”<sup>23</sup>. Isso custava a vida ainda jovem do guerreiro: a condição de seu heroísmo era a própria imagem idealizada de sua morte, tal e qual viria a ser desenhada pelo mito. Também a morte gloriosa era condição à bela morte, ela elevava o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda a duração dos tempos vindouros. O esplendor dessa celebridade “que adere doravante a seu nome e à sua pessoa, representa o termo último da honra, seu extremo ápice, a *areté* realizada”<sup>24</sup>. Na bela morte, a *areté* deixa de ter que ser medida com outros, não é necessário mais se pôr à prova pelo confronto; a *areté* se realiza sempre no feito que põe fim à vida do herói.

Ao herói a quem o destino de morte (*moîra*) se apodera, só resta cumprir o que exige sua condição de guerreiro: “transformar sua morte em glória imperecível, fazer do lote comum a todas as criaturas sujeitas ao traspasso um bem que lhe seja próprio e cujo brilho seja eternamente seu”<sup>25</sup>. Na *Ilíada*, a bela morte é o destino de Aquiles. Ele mesmo explica que dois destinos foram-lhe oferecidos desde o seu nascimento, dois destinos que se excluem, e o herói já se vê predestinado para a vida breve, o que, aliás, é reafirmado por sua mãe.

Na aplicação do código de honra, não é possível ao herói aceitar os acordos covardes, e qualquer ofensa é insuportável venha de onde vier. Para Aquiles, todo pedido de desculpas ou reconhecimento público de culpa, por mais que possa satisfazer seu amor próprio, é ineficaz. Portanto, a afronta feita por Agamêmnon, ao tomar-lhe Bríseis, só pode ser paga a um rebaixamento definitivo do culpado. Para Vernant, esse extremismo da honra torna Aquiles um ser *marginal*. O herói assim agindo nega o sentimento de *aidós* que é entendido como um sentimento de reserva e moderação, que mantém o equilíbrio nas situações em que

<sup>22</sup> VERNANT, Jean Pierre. *A bela morte e o cadáver ultrajado*. Revista discurso, 1979. São Paulo, p. 31-62.

<sup>23</sup> Idem. Ibidem, p.31.

<sup>24</sup> Idem. Ibidem, p. 32.

<sup>25</sup> Idem. Ibidem, p. 31.

há disparidade de posição. Até mesmo os próprios gregos condenam o excesso de Aquiles. Diante da atitude do herói e do seu comportamento, Vernant aponta um aspecto paradoxal: em se tratando de espírito guerreiro, Aquiles está convencido da sua superioridade, pois o valor de combate ocupa, para ele e para seus companheiros, o lugar mais elevado. Inclusive todos, gregos e troianos, reconhecem em Aquiles o modelo incontestável da *areté* guerreira. Porém, Aquiles, longe de sentir-se seguro, mostra-se um ser suscetível e com uma verdadeira *mania de humilhação*.

Para os guerreiros, o feito heroico é posto como próprio da condição humana, é maneira de evitar o declínio das forças e o fracasso da idade. Com o feito heroico é satisfeito o desejo de escapar do envelhecimento e da morte. Acolhe-se a morte ao invés de sofrê-la e conquista-se ao olhar dos outros a “glória imorredoura”. O que o herói perde em vida, ele ganhará cem vezes mais com a morte gloriosa. Pela cultura da Grécia arcaica, existir é, especialmente, ser reconhecido, estimado, honrado, glorificado, seja em vida ou em morte. E ser glorificado significa “ser objeto de uma palavra de louvor, de uma narrativa que conta, sob a forma de uma gesta, retomada e repetida sem cessar, um destino por todos admirado”<sup>26</sup>. Assim, pela glória, o herói inscreve na *memória coletiva do grupo* sua *realidade de sujeito individual*. Sua figura lendária, associada com outras, tece a trama contínua de uma tradição que cada geração deve aprender e tornar sua ascendência permanente, por meio da cultura e da existência social.

O mundo de Homero também convencionou à honra heróica, a existência de uma tradição de poesia oral. Ela funciona para o grupo como memória social e, assim, honra heróica e poesia épica são *indissociáveis*. “A vida breve, a façanha, a bela morte só adquirem sentido quando encontram lugar num canto pronto a acolhê-las para as magnificar e conferem ao próprio herói o privilégio de ser *aoídimos*, assunto de canto, digno de ser cantado”<sup>27</sup>. Mas para que a honra heroica permaneça no seio da sociedade, a função poética precisa conservar um papel de educação e formação. Segundo Vernant, a epopéia desenha papel de *paidéia* quando exalta os heróis exemplares “assim como os gêneros literários “puros” como o romance, a autobiografia, o diário íntimo o fazem hoje”<sup>28</sup>. Também encontramos na obra de João Ubaldo essa criação poética, seja no trabalho com a linguagem, seja nas cantigas entoadas por Amaro, ou ainda, nos versos declamados por Tácio.

---

<sup>26</sup> Vernant, op. Cit., p. 21.

<sup>27</sup> Idem. Ibidem, p. 41.

<sup>28</sup> Idem. Ibidem, p. 42.

Passemos agora a falar sobre o ultraje ao cadáver inimigo. Se a juventude e a beleza dão ao corpo do herói abatido o brilho glorioso pelo qual ele sacrificou a própria vida, ultrajar o cadáver inimigo adquire outro sentido. Os estudos de Charles Paul Segal e James M. Redfield são citados por Vernant por enfatizarem a importância do tema da mutilação dos corpos na *Ilíada*. Tema esse que, com o passar dos anos, toma uma importância crescente e culmina com as atrocidades que Aquiles impõe ao corpo de Heitor. Para o historiador Vernant, o poeta quer fazer compreender a ambiguidade da guerra heroica, pois, quando os combates tornam-se mais ferrenhos, a confrontação cavaleiresca transforma-se em luta selvagem em que a violência aflora nos dois campos. Não basta mais confirmar sua *areté* confrontando-a com a de outrem: “morto o adversário, encarna-se como se fosse um predador agarrado à sua presa, sobre o cadáver que, por não se poder comer cru, faz-se desmembrar, dando-se as suas carnes à devoração de cães e pássaros”<sup>29</sup>. A questão aqui se torna mais complexa, pois na perspectiva heroica, pouco importante é permanecer em vida, o essencial é o bem morrer e, na mesma perspectiva, o essencial não pode ser tirar a vida do inimigo, mas privá-lo da bela morte. Em Homero, a ação de ultrajar o cadáver significa fazer desaparecer no guerreiro defunto os aspectos de juventude e beleza viris que se manifestam nele como símbolos da glória, ou seja, deseja-se substituir a bela morte do herói pelo seu fim horrendo.

A morte é vista não como uma simples privação da vida, mas como uma transformação em que o cadáver é instrumento e objeto, “uma transmutação do sujeito que se opera no corpo e pelo corpo”<sup>30</sup>. E pela bela morte o indivíduo deixa de existir na rede das relações sociais, mas permanece na existência de seu nome e pelo brilho de sua fama, na memória não só dos que o conheceram, mas também para os homens vindouros.

---

<sup>29</sup> Idem. *Ibidem*, p. 53.

<sup>30</sup> Idem. *Ibidem*, p. 54.

### 3 ANÁLISE DA OBRA

#### 3.1 A ALTERAÇÃO DA ORDEM CRONOLÓGICA E O MONÓLOGO INTERIOR

Uma das soluções inovadoras apresentadas pelo romance moderno é o tratamento do tempo. Ele fez implodir a estrutura narrativa que a forma romanesca do século XIX havia instituído no romance europeu. Esta forma apresentava o conteúdo moderno marcado pela vida calma e tranquila da burguesia com seus procedimentos de impessoalidade, regularidade e precisão. A vida era dominada, e o seu fluxo confuso era dividido ordenadamente em um tempo regular do mundo rotineiro e repetitivo. Ao desfazer a ordem cronológica *fundindo* passado, presente e futuro, o romance moderno contraria aquela conduta de vida sólida e responsável, próprio do mundo burguês. Essa mudança ocorre em decorrência de um aprofundamento na subjetividade, não mais do narrador, mas da personagem vista em sua consciência, que nos é colocada sem a presença do intermediário.

A única voz narrativa dentro do romance aqui tratado é a de Getúlio. É a partir de seus relatos e pensamentos que adentramos no universo que o cerca. A reprodução do fluxo de consciência, e sua fusão com os níveis temporais, leva ao uso extremo do monólogo interior:

Não gosto de estar com uniforme descompleto. Estradinha da moléstia. Não sei, talvez possa ser melhor comprar uma plantação boa, num sítio quieto. Mandioca. Interessante, é venenosa, mas nunca vi alguém morrer de mandioca, agora todo mundo sabe que é venenosa. Matar de veneno é porcaria. [...] O terceiro que morreu na catanga não me lembro o nome<sup>31</sup>.

Percebemos que o tempo narrativo funde-se na própria mente do personagem. Inicialmente ele está falando de uma preferência sua, a de não gostar de estar sem o uniforme completo, repentinamente, ele faz uma observação acerca da estrada em que estão viajando e logo já faz planos para o futuro e aí mescla com sua opinião sobre não gostar de morte por envenenamento. Não bastando todo esse ziguezague de assuntos, ele volta a narrar o episódio da morte de três homens, que havia iniciado há algum tempo. Temos aqui a subjetivação do mundo pelo personagem, que tenciona o leitor a participar da própria experiência do mesmo. Podemos dizer que há uma invasão, no momento atual, do passado imediato. Essa invasão é

---

<sup>31</sup> Ribeiro, João Ubaldo. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 15. *Todas as citações do romance, ao longo desse trabalho, serão marcadas pela sigla SG, seguidas pelo número da página referente a essa edição.*

processada no próprio contexto narrativo cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem delimitação clara entre passado, presente e futuro.

Outro exemplo dessa aparente desordem temporal é no capítulo III, que inicia com Getúlio tentando tirar um bicho do dedão do pé. Primeiramente não sabemos onde ele se encontra depois, quando a narrativa avança, o próprio Getúlio nos informa que está numa casa e que há uma menina que perturba ele e Amaro. Após uma série de informações é que se percebe que eles encontram-se na fazenda de Nestor Franco, aliado político de seu chefe. Só percebemos que o tempo já avançou, quando, ao falar do assanhamento da filha do fazendeiro com o preso, o sargento diz: “Não gosto do jeito dela, tem uns olhos muito mexidos e a cara de sonsidão [...]. Arre. Não gosto. Pior é que ele também fica espiando e dá risada. Tresantontem, vi ele dando uma risada para ela e ela dando uma risada para ele” (SG, p. 43-4).

As referências temporais são pouquíssimas durante a obra, no trecho acima ela aparece na palavra “tresantontem”, referência que, aliás, nos surpreende, pois até então não havíamos percebido quanto o tempo avançara. Durante esse mesmo capítulo, Getúlio fala de vários acontecimentos, porém necessitamos de uma leitura atenta para podermos compreender a ordem em que eles ocorrem. Depois de muitas idas e vindas, ele conta a tentativa de safadagem entre o preso e a filha de seu Nestor:

Do mais não posso deixar ele aqui, com essa de frete com ele, porque pode soltar, isso tenho certeza. Se solta ele, eu levo ela, isso pode botar a mão no fogo, que eu levo. Mesmo porque não vi nada antes de rebentar a pamonha. Estou aqui bendomeu, coçando meu dedo furado, quando vejo gritos na sala e é gritos de Osonira Velha (SG, p. 53 – 4).

Fica difícil no trecho citado delinear em que ordem as coisas acontecem. O que podemos concluir é que, a partir do momento que ele ouve gritos na sala, a narrativa passa a processar-se em tempo real. Daí, até o final desse capítulo, ela segue certa linearidade, pois Getúlio, Amaro e Nestor discutem qual será o castigo que o preso irá receber pela suposta “tentativa de namoro” com a filha de Nestor. Mas é somente quando já estão na igreja em Japoatã que Getúlio conta como foi executado o “serviço” nas gengivas do preso tirando-lhe os dentes com o uso de um alicate enferrujado.

Outra passagem interessante quanto à inversão na ordem de narração dos fatos acontece no oitavo e último capítulo, quando Getúlio, contrariado, conta como foi que Acrísio Nunes lhe confiou a missão de buscar o prisioneiro em Paulo Afonso:

Apois estou lhe dizendo que o homem que o senhor mandou em Paulo Afonso, numa noite aqui nessa sala mesmo, tomando um vermute, aquele homem que deixou

o quepe pendurado nas costas de uma cadeira e pediu permissão para desabotoar a túnica e o senhor deixou e seu filho ficou olhando as duas cartuchearas e eu pedi um copo d'água e ele chamou a empregada e eu tomei a água e até na hora a barriga me coçou [...] (SG, p. 151 – 2).

A narrativa organizada por Getúlio é de uma riqueza de detalhes tão perspicaz, que temos a nítida impressão da cena estar acontecendo em tempo real. A sua obstinação em tornar os fatos consistentemente reais faz com que ele próprio protagonize um diálogo com seu chefe:

quem o senhor mandou aqui nessa sala mesmo, eu, Getúlio Santos Bezerra, [...]. Possa ser que ele diga oxente Getúlio, mas você não recebeu o meu recado, que é isso, Getúlio, vá sentando aí e vamos resolver esse assunto. Você é meus pecados, seu Getúlio. Uma coisa dessas (SG, p. 151).

Como no exemplo acima, todas as palavras “do outro” confundem-se na própria voz do protagonista:

Aí eu digo a Amaro: tem razão, é um bicho branco danado [...]. Aí ele sacode a cabeça e diz: é um bicho tão branco que parece pintado, hem? Aí eu levanto outra vez, espio a jia e digo: parece até pintada, de tão branca essa jia, hem Amaro? De fato, Amaro diz, branco assim só pintado. [...] Amaro diz que a jia é parente de sapo (SG, p. 52).

Percebe-se, de certa forma, a assimilação da voz do “outro” e a prevalência do discurso de Getúlio. Tal construção traz as marcas do discurso dramático, como a presentificação do diálogo e do confronto entre os personagens. De certo modo, Getúlio desenha gradualmente sua posição no contraste com o outro, e esse recurso dá mais confiabilidade a si mesmo. Como haveríamos de desconfiar de alguém que nos fala o tempo todo? Seria mais fácil desconfiarmos desse “outro” que não nos dirige a palavra.

Quanto à desordem temporal, é importante salientar que ela é apenas aparente, pois como os fatos são narrados com o uso do monólogo interior, essa “desordem” acontece pelo fato de nossa consciência não funcionar como os ponteiros do relógio, logo cada momento contém todos os momentos anteriores. O primeiro e o segundo capítulos, principalmente, são recheados dessas passagens que desafiam o leitor:

Por dormir desarmado morreu muito macho bom. Preciso comprar um rádio. Dá chique. O homem que matei na cama, matei a raça toda. Assassinato misterioso em Itabaianinha. Massacre de família. Essas alturas todo mundo leso e eu dormindo eu Arauá. Não gosto de jornal como vosmecê, acho difícil, muitas palavras. Menos verdades. Udenista, comunista. Comunista, udenista. Partido Social Democrático. Quando fomos apanhar o camarado dentro da casa da mulher dama [...] (SG, p. 17).

É a consciência de Getúlio englobando, como atualidade presente, o passado e projetando um futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas. Poderíamos dividir a passagem acima, em pelo menos, sete assuntos diferentes. Essa diversidade tende a confundir o leitor, pois temos a sensação de que os fatos é que são desordenados, sendo que na verdade, essa desordem é protagonizada pelo narrador.

Na passagem abaixo, que quase nos passa despercebida, o próprio Getúlio descreve com precisão como as coisas acontecem em sua mente

Às vezes estou assim aquietado, só com o juízo ruminando, e me lembro como se fosse agora de uma coisa que aconteceu antes. Estou falando assim, ou fazendo qualquer coisa, pegando o fumo com a mão esquerda, metendo a mão no bolso, perguntando que horas são, espiando a cara dum vivente, estou assim bendomeu, quando penso que aquilo já aconteceu (SG, p. 32).

É a descrição perfeita do instante em que a consciência de Getúlio engloba, como atualidade presente, o passado. Essa falta de concomitância entre o tempo narrado e a narração faz da obra de João Ubaldo uma narrativa extremamente moderna. É um recurso que torna, inicialmente, a leitura complicada, mas que desafia o leitor a penetrar no jogo do tempo da história e alterná-lo com o tempo da narração. É, sem dúvida, a grande jogada do narrador, pois estamos entregues aos seus movimentos interiores e “obrigados” a aceitar docilmente a sua narração. A combinação da narrativa moderna e de um tipo arcaico, protagonizado por Getúlio, é extremamente relevante para tentarmos desvendar alguma questões que ainda cercam o romance *Sargento Getúlio*. Essa construção faz parte da nossa investigação, voltaremos a ela adiante.

### 3.2 A INSTABILIDADE DA VOZ NARRATIVA

Retomando o que dizia Franco Moretti (2000) sobre o surgimento do romance moderno nos países periféricos, lembramos que uma das grandes transformações que se dá é exatamente na construção da voz narrativa, que passa a ser mais instável. Tradicionalmente coube ao narrador garantir a ordem da obra e do mundo narrado. Na perspectiva do romance moderno, o narrador é o pólo de todos os comentários, explicações, avaliações e, na preocupação de mostrar a realidade como tal, submerge na própria corrente psíquica da personagem.

A voz narrativa protagonizada por Getúlio é um bom exemplo dessa instabilidade. Inicialmente, ou mais especificamente no primeiro capítulo, o sargento está muito seguro de si, pois está “pisando” em terras que ele conhece muito bem:

Estrada de carroça, peste. Temos Canindé de São Francisco e Monte Alegre de Sergipe e Nossa Senhora da Glória e Nossa Senhora das Dores e Siriri e Capela e outros mundões, sei quantos. Propriá e Maruim, já viu, poeiras e caminhos algodoados, a secura fria. E sertão do brabo: favelas e cansações, tudo ardiloso, quipás por baixo, um inferno (SG, p. 9).

Ele demonstra um notável conhecimento do mundo que aí o cerca. Aproveita o início da viagem para dar lições a Amaro e ao prisioneiro. Getúlio tem total confiança em si mesmo e se avalia como bem sucedido ao falar das mortes que tem nas costas e da vida miserável que deixou graças a sua perspicácia:

E eu de vinte mortes nas costas. Mais de vinte. Olhando para mim, não se diz. Mas se eu não sou um homem despachado ainda estava lá no sertão sem nome, mastigando semente de mucunã, magro como o filho do cão, dois trastes como possuídos, uma ruma de filhos, um tipo de comida por semana e um cavalo mofino para buscar as tresmalhadas de qualquer dono (SG, p. 14).

Getúlio fala com tal intensidade e numa continuidade tão significativa, que este primeiro capítulo é constituído de apenas um parágrafo. E ele explica toda essa falação “Vosmecê me desculpe eu ficar prosando o tempo todo. É para não dormir. Não sei nem o que eu estou falando, o que eu estou pensando. Quando estou pensando, estou falando, quando estou falando, estou pensando, não sei direito” (SG, p. 26).

O relacionamento com Acrísio Nunes é de total submissão e devoção; o chefe mandava, ele fazia:

O chefe disse: me traga esse homem vivo, seu Getúlio. Quero o bicho vivão aqui, pulando. O homem era valente, quis combate, mas a subaqueira dele enganchou a arma, de sorte que foi o fim dele. [...] Tárzio queria logo passar uma máquina zero no cabelo dele, mas não pôde ser. Era só questão de dar umas porretas de ensinamento (SG, p. 18).

Os inimigos do chefe eram também seus inimigos. A palavra de ordem do patrão não era posta em dúvida, pois era seu direito diante da posição ocupada. Getúlio atribui o direito de mandar matar também ao prisioneiro “Vosmecê não acredito que tenha visto um homem resistindo da morte, porque o que me dizem é que vosmecê manda, não faz. Está direito, na sua posição” (SG, p. 23).

Podemos dizer que todo o primeiro capítulo é composto por um discurso caracterizado pela certeza: Getúlio dita preceitos, demonstra conhecimento do caminho que irão percorrer,

fala com segurança sobre a morte e o destino, lembra da infância, enfim, demonstra que conhece seu mundo e que aí ele está seguro. A passagem do segundo para o terceiro capítulo é marcada, principalmente, pelo aprofundamento das lembranças do sargento. Ele recorda a infância pobre em Laranjeiras, a morte do amigo Tércio e do dia em que matou a esposa grávida. São lembranças que mudam a perspectiva “segura” que até então o protagonista havia demonstrado. É a partir do terceiro capítulo que Getúlio começa a dar sinais de que algo não vai bem. Ele implica com Amaro “Isso aqui me dá uma agonia, ainda mais com Amaro cortando tiririca, mordendo tiririca, lascando o dedo na tiririca, uma agonia” (SG, p. 43). Demonstra certa insegurança em relação ao tratamento dispensado ao prisioneiro:

Quando eu cheguei, avisei logo: tranca esse cabra no quarto menor, bota um pinico lá dentro, manda Osonira Velha levar comida e amarra ele na ripa. Primeiro dia, deixaram. Segundo dia, já ficaram com pena, ele parece muito fino, com seu ginásio e tudo. É uma finura. E Osonira Velha, aquela vaca surda, fica falando, coitado que está com as mãos cortadas da corda. Por mim degolava a língua dessa égua velha, peste, não vejo serventia nessa (SG, p. 44).

Em mais de uma passagem, ele demonstra estar enfurecido com o modo que as pessoas na casa de Nestor Franco tratam o prisioneiro e justifica porque, no seu entendimento, o prisioneiro não é coisa boa: “É uma finura. Como se nunca tivesse dado uma ordem de morte, como se nunca tivesse anulado uma urna, como se nunca tivesse um pecado nas costas, que tal?” (SG, p. 45). A partir daí o narrador-personagem, inteligente como poucos, apresenta várias razões para comprovar a sua razão nos fatos:

Por essa razão que o bandido sou eu aqui, eu que nunca dei tiro por trás de ninguém, nunca. Pois sou o bandido aqui. Arreceio que, se demorar muito tempo, termina ele saindo e eu ficando, como cachorro ruim, um capuco amarrado no pescoço, uma corda no pé. Já se viu. Tem um manguá ali, um manguá de sete oitavos, desses mesmos. Que faço que não tiro da parede e passo o rebenque nele, em Osonira Velha e quem mais aparecer e pronto e resolvo (SG, p. 45).

Getúlio demonstra toda sua fúria por achar que as pessoas a sua volta tentam discordar do seu tratamento com o preso. Não é permitido que as pessoas pensem diferente dele, e quando isso acontece, a sua instabilidade fica visível “Não tolero isso, fico uma chaleira fervendo, não aguento” (SG, p. 45).

Seguindo a lógica da narrativa não linear, depois de já estar acomodado na fazenda de seu Nestor é que Getúlio conta o motivo por que pararam a viagem por alguns dias:

Bom, Eleovaldo vem em uma hora dessas, não é possível que não volte. Pegou a gente no caminho e quase que leva uma na testa, dado que apareceu de repente e eu estava mesmo que estava azul para dar umas providencias no mundo e não gostei

daquele jeito, mexendo nos matos sem avisar. [...] Deixe de besteira, Getúlio. Pois hum, deixe ele.  
 - Acontece que tem de deixar o homem uns tempos na fazenda de Nestor Franco.  
 (SG, p. 45-6)

É uma boa pista para entendermos o porquê de Getúlio estar injuriado, ele mesmo confessa “De vez em quando, no melhor do gosto das coisas, quando a gente já se prepara para executar tudo, dar continência e voltar, vem uma coisa dessas (SG, p. 46). A ordem de parar com a viagem por algum tempo não agradou nenhum pouco a Getúlio. Ele estava seguro, pois vinha fazendo tudo a seu modo, ninguém o perturbava ou ameaçava o sucesso de sua missão. Essa primeira contraordem consistia em, aparentemente, apenas retardar um pouco mais o final da missão, o que deixava o sargento muito agitado, pois não era homem de ficar parado.

A próxima parada também angustia Getúlio. Esta acontece numa igreja de Japoatã, onde um padre espera por eles e lhes dá cobertura. É o padre que adverte Getúlio sobre a situação “É que a situação mudou, diz o padre, não sei se vosmecê vai poder levar o homem para Aracaju, porque lá está uma novidade de gente e uma porção de jornais e dizem que quando vosmecê chegar vão lhe encher o couro e soltar o homem” (SG, p. 83). Getúlio ainda confia no patrão e, quando o padre fala da possibilidade de Antunes não poder sustentar a situação, Getúlio reage “Ah, isso não, se Antunes não me sustenta, o que é que me sustenta?” (SG, p. 83). Mais uma vez fica evidente a situação de dependência que conserva a relação de Getúlio e Acrísio.

No avançar da narrativa, Getúlio volta a mencionar sua devoção ao chefe “Para eu ser eu direito, tem que ser como o chefe” (SG, p. 94). Chega mesmo a confundir sua existência com a de Acrísio e sente necessidade da sua presença para lhe explicar as coisas “Bem que eu queria ver o chefe agora, porque sozinho me canso, tenho que pensar, não entendo as coisas direito” (SG, p. 94). À medida que percebe as mudanças, Getúlio vai deixando transparecer toda a sua aversão: “Não gosto que o mundo mude, me dá uma agonia, fico sem saber o que fazer. É por isso que eu só posso ter de levar esse traste para Aracaju e entregar. Tem que ser. Depois resolvo as outras coisas” (SG, p. 94-5).

A contrariedade às mudanças, a certeza de que seu chefe não virá para defendê-lo e a perda de Amaro e Luzinete transtornam a cabeça de Getúlio. A única coisa que ele tem certeza é que precisa terminar sua missão “Eu vou lhe levar, peste, até o meio de Aracaju, lhe levo na rua João Pessoa de coleira [...], mas essa certeza é combinada com certo “delírio”, pois imagina ser dono de um exército “se eu quiser ser governador, eu vou ser governador e

quem quiser que se acerte com meu Exército” (SG, p. 141). Esse exército é composto por vários regimentos que, minuciosamente, são organizados por Getúlio.

À medida que o mundo urbano vai impondo ao sargento sua instabilidade, todas as certezas que ele tem são substituídas pela dúvida que o leva à angústia. A figura do chefe em quem se apoiava foi desfeita com a contraordem que este lhe impôs. Os amigos estão todos mortos. Restam-lhe duas escolhas: soltar o prisioneiro e sumir ou levar a cabo sua missão que lhe fora confiada. Qual é a decisão de Getúlio? Decide continuar a missão, o que resultará no fim da sua vida, pois presente que será morto, mas garante a preservação de sua identidade em um mundo que para ele não tem mais valor.

### 3.3 A VIOLÊNCIA EM NOME DA HONRA

As cenas de violência narradas por Getúlio, muitas protagonizadas por ele, permeiam a obra do início ao fim. Para cada atrocidade cometida, há uma explicação. Mas isso não nos bastaria para julgá-lo como inocente, então o narrador-personagem nos leva, através do monólogo interior, a penetrar no seu mundo, de modo que somos praticamente “obrigados” a participar de suas ações. É uma estratégia extremamente inteligente de João Ubaldo, pois assim não corre o risco de seu personagem ser e acusado de assassino. A primeira grande cena de violência é a da morte da mulher:

Eu tinha de fazer. Não gostava de pensar que ia atravessar a rua com o povo me olhando: lá vai o dos galhos. Isso eu podia dizer a ela. Mas não disse nada, e na hora que eu enfiei o ferro, fechei os olhos. Nem gemeu. Caiu lá, com a mão na barriga. Fui embora logo, nunca mais botei os pés lá, moro no mundo (SG, p. 39).

A justificativa que ele apresenta para seu ato é a de que foi traído pela esposa “A dor de corno, uma dor funda na caixa, uma coisa tirando a força de dentro” (SG, p. 38). Getúlio não costuma dar explicações “No natural, não falo com quem atiro, é um despropósito” (SG, p. 38). Assim como acontece com os outros personagens, não é dada a chance de falar “Quando viu meu braço atrás das costas, tirou as vistas. Quis falar de novo. Eu podia dizer, mas tive medo de conversar. Se quer fazer uma coisa, não converse. Se não quer, converse. Eu tinha de fazer” (SG, p. 39). Ficamos apenas com a versão apresentada pelo sargento, e isso faz toda a diferença na nossa leitura. Como já comentamos anteriormente, esses primeiros capítulos são marcados pela intensidade de ideias que explicam o mundo de Getúlio. Ele

mata, e as mortes são justificadas por uma questão de honra. “Eu tinha de fazer” é uma imposição que se coloca, pois Getúlio existe pela imagem que os outros fazem dele, e um corno tem de ser vingado, a honra tem de ser lavada com sangue para que sua imagem seja preservada.

As constantes agressões sofridas pelo preso que Getúlio transporta também são justificadas. Primeiro porque ele é inimigo político de seu chefe, e isto já basta para odiá-lo. Depois, porque o prisioneiro tentou se relacionar com a filha de seu Nestor, o que na verdade Getúlio sabia que não era verídico. Além da violência física, o preso é submetido a constantes intimidações e xingamentos. É comparado com o diabo e é chamado de bicho, peste, coisa, criaturo, apustemado, cabrunhento, enfim, usa uma série de adjetivos indignos para atacar o prisioneiro. Em certa passagem da viagem, Getúlio confessa:

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

Além de não ter voz, o preso também perde a identidade. Mas, sem dúvida, o pior castigo sofrido por ele foi ter os dentes arrancados com um alicate enferrujado. Getúlio conta ao padre com foi que realizou o serviço “Bom, por primeiro bati a coroa nele para ele abrir a boca; depois tirei os dentes de cima, dois dentes de baixo. Foi serviço ligeiro” (SG, p. 65). O sargento conta, com detalhes, como estava a boca do prisioneiro quando chegaram na igreja e foram rezar com o padre:

Tivemos antes de tirar a mordaca do coisa e Amaro queria tirar devagar, visto estar colada no meio das gengivas, mas assim não acabava mesmo. Por mim não tirava, o bicho acho que não vai poder falar mesmo, nem para rezar, está com a fuça toda inchada da operação e não sei nem porque rezar vai ele. [...] Mas Amaro foi tirando e o trem só chiando, chiando, inclusive aquilo não estava com bom cheiro, estava uma inhaca desgraçada mesmo [...]. Acho melhor tirar de vez, disse Amaro, que assim dói mais ligeiro (SG, p. 64).

A boca do “coisa”, como diz Getúlio, estava num estado deplorável, exalava mau cheiro e, mesmo assim, o sargento não queria que tirassem as amarras que fizeram nele. Pela descrição da situação, o aspecto do preso deveria estar horrível, sem os dentes da frente e com as gengivas inchadas. Quando chegaram à igreja, Getúlio já havia mencionado como estava a aparência do indivíduo

e o trem amordaçado atrás, gemendo por causa da dor do lenço nas gengivas, que o alicate não era mesmo pra tirar dente e tinha ferrugem e deslizava, de maneira que a extração foi puxada e desvaziou gengiva que não foi graça e fiquemos o tempo todo com medo dele morrer logo sem o punitivo esperado (SG, p. 62).

A preocupação de Getúlio não era com a possibilidade da morte do prisioneiro, e sim com a possibilidade de ele morrer logo e não sofrer a quantidade que o sargento achava necessário. Todo o sofrimento do momento em que ele teve os dentes arrancados à força, combinado com a dor de ter as gengivas decepadas, não foi suficiente para satisfazer o desejo de vingança de Getúlio. Em momento algum, ele demonstra estar compadecido ou arrependido das brutalidades que comete, pelo contrário, acha graça da situação quando o padre se refere ao preso como paciente: “Pegue o paciente. E foi aí que eu ri porque achei mesmo o bicho com cara de paciente e aí fiquei rindo com uma cosca na barriga que já dava até dor” (SG, p. 66).

O relato da degola do tenente é outra passagem de extrema violência. É uma cena, em termos de construção, magistral. Todos os detalhes são descritos com incrível precisão e veracidade. Getúlio está indignado, pois já está parado na casa de Nestor sem ter o que fazer, o que lhe deixa angustiado. A força do governo vem até a fazenda para buscar o prisioneiro, e o tenente que está à frente na missão é reconhecido por Getúlio “Nisso, eu estou conhecendo ele, que chama-se Amâncio e é por demais perverso, todo mundo sabe, e é udenista” (SG, p. 71). O sargento já demonstra não gostar nenhum pouco do tenente, pois tem características que Getúlio abomina: é udenista, tem vistinhas miúdas como um porco e fala fina. Amâncio afronta o sargento e diz a que veio “Ele disse, olhando na minha cara, esse sargento desenquadrado retirou um homem de Paulo Afonso e se homiziou na sua terra e eu vim buscar o homem, o sargento e o chofer, o governo não tolera essas bitariedades” (SG, p. 72). Diante da recusa do sargento e do chofer em não seguirem as ordens do tenente, seu Nestor reafirma que também não vai entregá-los, pois são suas visitas. O tenente fica irritado com afrontas de Nestor “[...] –Possá ser – disse o tenente. - Mas na companhia de um sargento corno e desertor, com um pirobo por chofer, não acredito muito não” (SG, p. 73).

A ira tomou conta de todos, e começou um tiroteio violento. A maior batalha é travada por Amâncio e por Getúlio. Os dois estão no chão, Getúlio percebe a proximidade do inimigo e joga uma mão de terra nos seus olhos. Mesmo assim, Amâncio consegue pegar um punhal que traz junto ao corpo e, sem enxergar, começa a rodopiá-lo na frente de Getúlio. A batalha só é vencida pelo sargento quando ele pega uma pedra e atira no rosto do tenente “olhei bem no pé do nariz dele, olho bem assim para a cara dele e solto a pedra na cara dele com toda a força que eu tenho e vejo ele amudecer de logo e o sangue esguichar” (SG, p. 75). Como não se deu por satisfeito, o sargento joga a pedra sobre o rosto do tenente mais uma vez:

Encarco, peste ruim, quase que não aguento levantar mais a pedra, estava deitado de barriga no chão e tinha chegado ali gatinhando e tinha a alma nos bofes, mas ainda segurei com as duas mãos, mirei devagar e carreguei a pedra em cima dele com as duas mãos outra vez e aí pronto, com uma satisfação, só escutei o barulhinho da cara dele entrando, tchunque, como quem parte uma melancia e o sangue dele correu por dentro da minha manga e a pedra rolou e caiu no colo dele e ficou” (SG, p. 75).

Assusta-nos a insatisfação do sargento, que, não bastando a deformação do rosto do inimigo, ainda arranca a cabeça deste:

com aquele mesmo punhal que ele estava ciscando, passei no pescoço, de frente para trás, sendo mais fácil do que eu tinha por mim antes de experimentar, com aquele mesmo punhal que ele estava na cintura e depois na esgrima e me chamando de corno, cortei o pescoço, foi bastante mais fácil do que eu pensei antes e por dentro tinha mais coisa também do que eu pensei, uma porção de nervos, só o osso de trás que demorou um pouco, mas achei um buraco na frente dos dois , escritinho uma rabada de boi (SG, p. 76).

A impressão que temos é que Getúlio descreve com “certo prazer” esses momentos atrozes. O sargento justifica “a cavalaria de Deus pela justiça, corno é a mãe” (SG, p. 76). Porém, ainda não satisfeito: “Impossível cortar a cabeça de uma jia sem cortar o resto do corpo todo, por falta de pescoço, mas o tenente, assim que decepei, pude amarrar a cabeça num pedaço de corda e rolar por cima da cabeça e marchar lá embaixo” (SG, p. 77). A todo momento Getúlio menciona a honra, a coragem e a justiça. Quando o padre o indaga sobre a real necessidade de ter cortado a cabeça do tenente, ele diz “– O tenente me chamou de corno, seu padre. Era ele ou eu” (SG, p. 83). Assim, o sargento justifica a morte e não a cabeça cortada.

Qual a real necessidade de Getúlio cometer atos de extrema violência em que suas vítimas têm no rosto, como no caso do preso e do tenente, a principal marca de sua ira? É uma questão que nos interessa para pensarmos alguns desdobramentos dentro do romance. Um dos principais é a sua personalidade, que, desde o começo, é assumida como um tipo arcaico, que não aceita a modernidade e que luta pela preservação dos seus valores. Essa característica do protagonista é essencial para desvendarmos alguns mistérios sobre a questão da sua culpabilidade. Por que, mesmo cometendo crimes tão perversos, o sargento ainda comove muitos leitores? Essa questão é parte principal que desenvolveremos adiante e que comprovaremos a criação genial e original de João Ubaldo.

### 3.4 UM AQUILES À BRASILEIRA

A situação de Getúlio complica-se, o padre o adverte “Inda mais, diz o padre, que temos aqui trocidades, dentes arrancados, violências, e os tempos estão mudando e vosmecê cortou a cabeça dum tenente e não sei como é que isso vai ser” (SG, p. 82-3). Então sugere “Não sei, não sei, diz o padre, sacudindo a cabeça e fazendo um bico com a boca. Por que vosmecê não some?” (SG, p. 84). Getúlio, seguindo seu preceito de honra, responde “Eu sumir, eu sumir? Como eu posso sumir, se primeiro eu sou eu e fico aí me vendo sempre, não posso sumir de mim e eu estando aí sempre estou, nunca que eu posso sumir. Quem some é os outros, a gente nunca” (SG, p. 84). A partir dessa reflexão, Getúlio toma uma importante decisão:

Depois, o chefe me mandou buscar isso aí e eu fui, peguei, truxe, amansei, e vou levar mesmo que o chefe não possa me sustentar, eu levei o homem, chego lá entrego. É preciso entregar o bicho. Entrego e digo: ordem cumprida. Depois o resto se aguenta-se como for, mas a entrega já foi feita, não sou homem de parar no meio (SG, p. 84).

A opção de sumir, sugerida pelo padre, é totalmente descartada por Getúlio. Pela primeira vez, ele comporta-se como indivíduo. Percebe sua existência própria e, a partir dessa “humanização”, rompe com a necessidade de aprovação do chefe. Já não importa mais os outros, pois Getúlio assume sua identidade:

porque eu sou Getúlio Santos Bezerra e igual a mim ainda não nasceu. Eu sou Getúlio Santos Bezerra e meu nome é um verso e meu avô era brabo e todo mundo na minha raça era brabo e minha mãe se chamava Justa e era braba e no sertão daqui não tem ninguém mais brabo do que eu, todas as coisas eu sou melhor (SG, p. 84).

Está convencido de sua superioridade:

Meu nome é um verso: Getúlio Santos Bezerra, e de vez em quando eu penso que, não tendo ninguém melhor do que eu, tudo que pode me acontecer é melhor do que os outros. Hum. Não sei, acho que eu penso demais, não adianta. Seu nome é um verso, disse Luzinete, e você nunca que vai morrer. Isso é fato. Agora mesmo eu levo esse homem (SG, p. 136).

Getúlio assume seu espírito guerreiro que, a exemplo do herói homérico, é o convencimento de sua superioridade. Também a sua família é merecedora de honra. Seu nome é digno de ser cantado, afinal, o guerreiro precisa ter seus feitos cantados para ser chamado de herói. A vida breve, a façanha e a bela morte, só adquirem sentido se encontrarem lugar num

canto. O sargento diz apreciar verso e admirava seu amigo Tárccio, pois ele “tirava verso quando queria, ou então decorava” (SG, p.35).

Getúlio sabe que seus valores estão “fora de moda” e reconhece seu espírito arcaico, porém faz disso sua sustentação “Não gosto que o mundo mude, me dá uma agonia, fico sem saber o que fazer. É por isso que eu só posso ter de levar esse traste para Aracaju e entregar. Tem que ser” (SG, p. 94-5). Ele revela o verdadeiro motivo de sua decisão quando diz ao padre “Olhe, se um santo me dissesse quer morrer velho e frouxo ou quer morrer assim e macho, eu posso lhe garantir que dizia que queria morrer macho, não vejo graça no outro jeito” (SG, p. 100-1). E novamente no capítulo VIII:

Eu não tinha nada o que fazer aqui da primeira vez, nunca tive. Tinha minha missão, isso tinha. E fiz. Tinha minha vida, isso também, e vivi, e se me perguntasse quer viver uma vida comprida amofinado ou quer viver uma vida curta de macho, o que era que eu respondia: quero viver uma vida curta de macho, sendo eu e mais eu e respeitado nesse mundo e quando eu morrer se alembrem de mim assim: morreu o Dragão. Que trouxe uma mortandade para os inimigos, que não traiu nem munhecou, que não teve melhor do que ele e que sangrou quem quis sangrar. Agora eu sei quem eu sou (SG, p. 154).

Na fala de Getúlio, temos uma referência direta à *Ilíada*, de Homero. A bela morte é o destino de Aquiles. Ele mesmo explica que dois destinos foram-lhe oferecidos desde o seu nascimento, dois destinos que se excluem:

Tétis, a deusa dos pés argonautas, de quem fui nascido, já me falou sobre o dúplice fado que a morte há de dar-me: se continuar a lutar ao redor da cidade de Tróia, não voltarei mais à Pátria, mas glória hei de ter sempiterna; se para casa voltar, para o grato torrão de nascença, da fama hei de ver-me privado, mas vida mui longa conseguirei sem que o termo da morte mui cedo me alcance<sup>32</sup>.

E, desde o primeiro canto, já se vê predestinado à vida breve: “Mãe, já que a vida de tão curto prazo me deste, seria justo que ao menos tivesse honras muitas de Zeus poderoso que do alto troa! (IL - I, p. 52).

Esse também é o destino de Getúlio, morrer na batalha com honra e glória, conquistar assim a bela morte para que seus feitos sejam lembrados pelas gerações vindouras. “Agora sei quem eu sou”, diz Getúlio. No início da história, diz o narrador: “Nesta história, o Sargento Getúlio leva um preso de Paulo Afonso a Barra dos Coqueiros. É uma história de Arete”. (SG, p. 7). A *areté* realizada significa o último termo da honra, seu extremo ápice e, na bela morte, ela deixa de ser medida com os outros, não é mais necessário se pôr a prova pelo confronto. Na aplicação do código de honra dos heróis, não é possível que o herói aceite acordos

---

<sup>32</sup> Homero. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Ed. Melhoramentos, IX, p. 196. Todas as citações do poema, ao longo desse trabalho, serão marcadas pela sigla IL, seguidas pelo número da página.

covardes ou qualquer ofensa, venha de onde vier. Getúlio não perdoa, não aceita explicações e não aceita acordos. Um dos enviados por Acrísio lhe propõe “Então o senhor solta o homem e some e pronto. E o resto se ajeita em Aracaju” (SG, p.97). O sargento, convicto de sua escolha, não aceita a proposta e continua sua missão.

O historiador Vernant aponta que, para os guerreiros, o feito heroico é uma maneira de evitar o declínio das forças e o fracasso da idade. Getúlio também demonstra preocupação em envelhecer:

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 aguenta a velhice que vai chegando, os espotismos e as ordens falsas, a dor de corno, e 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 aguenta esse peso, nessa vida que só dá suor e briga? Quem aguenta é que tem medo da morte, porque de lá nenhum viajante voltou e isso é que enfraquece a vontade de morrer (SG, p.99 - 100).

O feito heroico proporciona ao herói escapar do envelhecimento e ultrapassar a morte acolhendo-a em vez de sofrê-la. Para Getúlio a morte é destino “A hora de cada um é a hora de cada um” (SG, p. 10) e quando ela chega “Meu São Lázeo, meu São Ciprião não adianta nada, que o santo não tem prevalência no destino” (SG, p. 11). Da mesma forma, para o herói Aquiles, a morte é um destino e uma saída para a glória imorredoura:

Hei de baixar ao Sepulcro, também, se o Destino igual sorte me reservou; mas desejo, antes disso, alcançar alta glória, para que muitas Dardânias e Teucas de baixa cintura, com as mãos ambas da face rosadas e tenras enxuguem o pranto mesto e copioso, desfeitas em fundos suspiros, e reconheçam que estive afastado dos prélhos sangrentos (IL – XVIII, p. 370).

São muitos os valores que associam Getúlio ao mundo épico. Porém, passemos a falar naquele que, talvez, seja o que mais nos surpreenda no romance de João Ubaldo: o uso da violência. Ela perpassa a obra do início ao fim, como já mencionamos anteriormente. Mas, mesmo apoderados do conhecimento de que ela faz parte do mundo arcaico de Getúlio, ainda não estamos convencidos, isto não nos basta para entendermos atos tão absurdos de selvageria.

Na perspectiva homérica, não basta ao herói morrer belo e jovem, é preciso que o brilho glorioso pelo qual ele sacrificou a vida seja preservado no seu cadáver. O tema da mutilação dos corpos ganha destaque na *Ilíada*, pois ultrajar o herói cadáver significa privá-lo da bela morte. Aquiles mata Heitor para vingar a morte de Pátroclo, no entanto, só a privação da vida do inimigo não basta, é preciso ultrajar o cadáver:

Trouxe arrastado o cadáver de Heitor, para os cães atirá-lo, e na fogueira sagrada pretendo imolar doze teucros dos de mais lúcida estirpe, por causa, tão só de sua morte. Isso disse ele, passando a infligir no cadáver ultrajes, que junto ao fúnebre leito de Pátroclo atira de bruços, sobre o chão duro. (IL - XXIII, p. 444).

Mas, não satisfeito, prossegue com o ultraje ao corpo de Heitor:

logo que a aurora vira raiar, refletindo-se na água e na areia nitente, ao jugo atava os cavalos velozes, de origem divina, atrás do carro o cadáver desnudo de Heitor amarrando. E, após o corpo arrastar por três vezes à volta do túmulo do ínclito Pátroclo, à tenda voltava a acolher-se, deixando-o na branca areia de bruços. (IL - XXIV, p. 467)

O desejo de Aquiles é de substituir a bela morte de Heitor pelo seu fim horrendo. O deus Febo, apiedado do herói, ampara o cadáver de Heitor protegendo-o dos ferimentos. Há muitas maneiras de ultrajar o cadáver, entre elas, cortar-lhe os cabelos, cobrir seu rosto com cinzas e, esquartejar seu corpo. Neste último, corta-se a cabeça, os braços, as mãos e as pernas.

Em uma das muitas lutas travadas na *Ilíada*,

os dois Ajazes, assim, o cadáver carregam, tirando-lhe as armas. O filho de Oileu ,pela morte de Anfímaco ainda irritado, do tenro pescoço a cabeça lhe corta. Como uma bola, depois, a jogou pelo meio da turba, té que, na poeira a rolar, junto aos pés de Heitor se deteve. (IL – XIII, p. 264)

A cabeça jogada como uma bola, o objetivo é a desfiguração do herói. O feito heroico está ameaçado pela mutilação do corpo do guerreiro que, desprovido de sua beleza viril está ameaçado a cair no esquecimento.

A narrativa épica de João Ubaldo também é portadora do ultraje dos corpos, não só de cadáveres, mas também de corpos vivos. O prisioneiro de Getúlio tem o rosto desfigurado com os dentes arrancados e as gengivas decepadas. O tenente Amâncio, antes de ter a cabeça arrancada, tem o rosto quebrado com uma pedra. Getúlio descreve como ficou a aparência do tenente:

estava uma bicha feia, uma bicha troncha, visto que não fechou direito as vistas e a cor era a mais feia e ainda tinha terra até dentro dos ouvidos e mais eu tinha quebrado as partes da frente antes, de maneiras que era um desconchavo e deve ter assustado a força da força. (SG, p.77)

Aquiles e Getúlio, ambos enfurecidos, praticam uma forma radical de desonra. Aquiles, porque Heitor matou seu amigo Pátroclo, e Getúlio, porque o tenente o afrontou chamando-o de corno. Ambos têm um preceito comum: a honra tem de ser lavada pelo sangue. É alicerçado nesse preceito que João Ubaldo vence as barreiras da culpabilidade de

Getúlio. A estratégia do feito heroico, usado pelo autor para consolidar o tipo arcaico de Getúlio, envolve-nos num mundo de honra e glória em que a bela morte do herói pesa mais que os ultrajes praticados por ele. Ao final da leitura do romance, o leitor tende a admirar aquele que morreu para poder viver. Getúlio transformou sua “vida breve” em “morte imorredoura”. Getúlio fez da persistência em levar adiante sua missão a saída para inscrever na memória coletiva do grupo sua realidade de sujeito individual. A violência e o ódio nada podem contra aquele que animado pelo sentido heroico da honra, entregam-se à vida breve e conquistam a bela morte.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Sargento Getúlio* é um romance denso, instigante e desafiador. Por tratar de assuntos os mais variados, abre espaço para muitas interpretações e análises. Por isso, não foi intenção desse trabalho esgotar as muitas possibilidades de leitura. Nosso objetivo maior foi contribuir com algumas reflexões que nos pareceram possíveis. Esperamos que muitos outros pesquisadores engajem-se nessa tarefa, porém intrigante, de investigação.

Entendemos que um dos aspectos fundamentais do romance em questão é a incorporação de um tipo arcaico, representado por Getúlio, na forma moderna desse gênero. Interessou-nos, primeiro, buscar algumas reflexões acerca da estrutura moderna da obra. Essas reflexões nos ajudaram a esclarecer a complexidade do texto de João Ubaldo. A instabilidade da voz narrativa cria uma “aparente” desorganização temporal, a qual é consequência do uso do monólogo interior.

O romance moderno rompe com a narrativa séria do romance europeu do século XIX. Ele incorpora a visão do homem, da realidade e da precariedade do indivíduo na própria estrutura narrativa. Há a inversão do romance tradicional, pois o narrador submerge na própria corrente psíquica da personagem.

Essas reflexões nos pareceram bastante pertinentes. Procuramos, então, identificá-las na própria estrutura do romance; analisamos a extensão da ordem cronológica, o monólogo interior, e a instabilidade da voz narrativa. Em seguida, trouxemos alguns pontos de vista acerca da própria obra *Sargento Getúlio*. Interessou-nos, principalmente, as questões levantadas por Dacanal que inclui a obra no ciclo da *nova narrativa épica*. Através da leitura do crítico vemos o paradoxo do romance moderno que retorna à tradição.

Embasados no estudo de Vernant sobre os valores do herói homérico, mais especificamente de Aquiles, da *Ilíada*, atentamos para a obstinação de Getúlio em levar adiante sua missão. Os valores de honra e glória são os ingredientes que fazem Getúlio avançar. A violência é justificada por seus valores, e a honra tem de ser lavada com sangue. Quando o destino de morte se apodera do herói, ele tem de cumprir o que exige sua condição de guerreiro.

A confrontação entre *Sargento Getúlio* e *Ilíada* pareceu-nos bastante “rendosa”. Muitas são as remissões, diretas ou indiretas, feitas à epopeia homérica. Destacamos, principalmente, as questões ligadas à “bela morte”. É nela que Getúlio encontra a solução

para a construção de sua identidade. A morte gloriosa eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda a duração dos tempos vindouros.

A solução estética encontrada por João Ubaldo para resolver o dilema de Getúlio, é a grande responsável pelo resultado final relacionado “a responsabilidade de Getúlio”. Este, estimulado pelo sentido heroico da honra, decide-se pela “vida breve”. O sargento deixa-nos clara a sua opção “quero viver uma vida curta de macho, sendo eu e mais eu e respeitado nesse mundo e quando eu morrer se alembrem de mim assim: morreu o Dragão” (SG, p. 153).

Vernant (1979, p. 62) destaca que “Nada pode atingir a bela morte: seu fulgor se prolonga e se funde na fulguração da palavra poética que, dizendo-lhe a glória, a torna real para sempre”. Parece-nos que a *aparente* inocência de Getúlio reside nesse retorno à dimensão épica. São valores de qualidade como a honra que vêm à tona. Nesse sentido, a violência parece perder a dimensão cruel e selvagem para ganhar o sentido da reparação da honradez manchada.

Como dissemos anteriormente, a obra nos abre um leque de possibilidades de investigação. É um romance paradoxal, que nos apresenta, de um lado, os valores de uma sociedade urbana e racionalista e, do outro, os valores de um mundo arcaico e mítico. O romance não resolve o dilema, instala-se no paradoxo e na dificuldade de definirmos, inclusive, o lugar em que se coloca essa voz narrativa. Diante dessa riqueza e complexidade, surgirão leituras as mais criativas e surpreendentes.

## REFERÊNCIAS

ANATOL, Rosenfeld. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 75 – 97.

BERND, Zilá & UTEZA, Francis. **O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

BERND, Zilá. **Obra Seleta - João Ubaldo Ribeiro**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005 p. 1421.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **João Ubaldo Ribeiro**. Rio de Janeiro. Instituto Moreira Salles, 1999.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 8 ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

CECCANTINI, João Luís C. T. **João Ubaldo Ribeiro: no plural, a unidade**. Revista de Letras, São Paulo, n. 34: 49-60, 1994.

DACANAL, José Hildebrando. **Nova narrativa épica no Brasil**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HOMÉRO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Ed. Melhoramentos, 1962.

MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi. Um tema em três tempos (*G. Rosa, J. C. Carvalho, J. U. Ribeiro*). In: **Revista de Letras (São Paulo)**. São Paulo. Vol. 28 (1988), p. 27 – 35.

MORETTI, Franco. **Conjeturas da literatura mundial**. In: *Novos estudos*, n.58, São Paulo, CEBRAP, novembro 2000.

MORETTI, Franco. O século sério. In: **Novos estudos**, n. 65, São Paulo, CEBRAP, março 2003.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas cidades, 2000.

SILVERMAN, M. As distintas facetas de João Ubaldo Ribeiro. In: **Moderna ficção brasileira 2**: ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. P.89-109.

VERNANT, Jean-Pierre. **A bela morte e o cadáver ultrajado**. Revista discurso, 1979. São Paulo, p. 31 – 62.