

# Verbo Imagem

Leitura de *Sargento Getúlio* - Livro e Filme

*Alécio Rossi Filho*

## INTRODUÇÃO

João Ubaldo Ribeiro, escritor baiano, autor de vários livros - *Vila Real*, *Vencecavalo e o Outro Povo*, *Viva o Povo Brasileiro*, entre outros - publica em 1971 o romance *Sargento Getúlio*. Nele o protagonista, um sargento da Polícia Militar de Sergipe, é encarregado de levar um prisioneiro político de Paulo Afonso a Barra dos Coqueiros. A ação se situa num período histórico brasileiro, a década de trinta aproximadamente, e tem como contexto as disputas dos partidos políticos com seus confrontos e coligações. Como sargento, Getúlio serve a um chefe político do Partido Social Democrático. O romance focaliza os conflitos vividos por essa personagem incapaz de compreender, em decorrência de sua cosmovisão maniqueísta, as alianças efetuadas pelos líderes partidários. O contexto histórico assim definido, compõe um nível de leitura que, neste romance, importa como plano de expressão da auto-definição do homem do sertão, situado em um determinado momento histórico, consequente de vários movimentos políticos e sociais.

O romance de João Ubaldo foi transformado em filme pelo diretor Hermano Penna, tendo como ator principal Lima Duarte coadjuvado por Fernando Bezerra, Orlando Vieira, Flávio Porto e Ignês M. Santos.

Neste trabalho pretendemos realizar uma comparação entre o texto literário e o texto filmico. Para isso estabelecemos duas etapas. A primeira terá como objetivo uma leitura do texto literário enquanto tal. Na segunda etapa preocupar-nos-emos em verificar como se processou a transcodificação no filme de Hermano Penna.

Do Romance:

Fundem-se no livro *Sargento Getúlio* as figuras do narrador e do protagonista, autorizados pelo Sargento Getúlio. A narração se dá a partir de um discurso constante do narrador, no qual se misturam fala e pensamento, falas do próprio sujeito do enunciado com falas de outros atores amalgamados no discurso livre do primeiro, existindo, ainda, momentos em que predomina o solilóquio.

Tal complexidade do discurso assim constituído é tematizado pelo próprio narrador que coloca em dúvida a sua capacidade de discernir entre pensamento e fala, entre o que é verbalizado e o que é pensado:

*Não sei nem o que eu estou falando, ou o que eu estou pensando. Quando estou pensando, estou falando, quando estou falando, estou pensando, não sei direito. (p.26)*

As idéias, aparentemente desconexas, se entrelaçam uma encadeando outra e outra, o que nos parece demonstrar o conflito interior do sujeito decorrente das dificuldades na aquisição de um saber cognitivo visto que, até então, seu saber pragmático lhe era suficiente:

*O que eu não entendo, eu não gosto, me canso (...)*

*Não gosto que o mundo mude, me dá uma agonia, fico sem saber o que fazer. (p.94)*

A falta do domínio do saber o leva à impossibilidade do fazer, o qual até então ele não questionava.

A narrativa se constitui, a nosso ver, de três Programas Narrativos principais, sendo o terceiro ( $PN_3$ ), formado pelo dois primeiros ( $PN_1$  e  $PN_2$ ).

No  $PN_1$ , um Destinador (o líder político Antunes, de Aracaju), delega a um Sujeito (o Sargento Getúlio da Polícia Militar do Sergipe) a missão de conduzir em segurança um Objeto (o prisioneiro político) de um espaço distante (lá), caracterizado como disfórico (Paulo Afonso), para um espaço próximo (aqui), considerado eufórico (Aracaju).

A narrativa se inicia com o desenvolvimento deste primeiro programa, o que leva a pressupor a existência de uma *situação inicial* em que estão configurados os elementos *virtuais* para a realização do mesmo. Encontram-se aí um sujeito destinador modalizado por um *querer* (ter o preso em Aracaju), um *saber* (porquê) e um *poder* (tem em Getúlio um auxiliar de confiança). Antunes persuade, por meio da manipulação (fazer/fazer), um sujeito operador que realizará, após comprovar a sua competência, o traslado do preso. Tal situação pressupõe, entretanto, todo um segmento anterior. No momento em que a narrativa se inicia, Getúlio se apresenta como um sujeito modalizado por um *dever fazer*, pois realiza o querer de um outro sujeito (o Destinador). Como se sabe, o *dever* se caracteriza pela assunção por um sujeito do *querer* de outro, resultado de todo um processo de persuasão. Por isso, Getúlio, além de sujeito segundo um *dever* (fazer), é também modalizado por um *crer saber* que se manifesta pela sua relação política -acima de tudo de confiança - com o Destinador e com o próprio Objeto de seu fazer (o preso). Ou seja, a relação que ele estabelece entre o Destinador e o Objeto de sua missão é de uma oposição simples, baseada em sua visão maniqueísta em que se distribuem os partidos políticos de forma que o seu chefe encarne o bem e os demais, o mal. Daí por que o seu saber, nesta etapa do PN, deva ser entendido também na sua relação com o preso. Getúlio é, portanto, signatário de um contrato fiduciário já realizado entre ele e o Destinador. Ele crê em Antunes e em tudo que com este se relacione. Sua posição política é determinada por Antunes: Getúlio é do PSD e contrário ao PCB, UDN, aos integralistas, mesmo nada sabendo a respeito deles. O saber manifesto por Antunes, em sua competência de líder, é aceito por Getúlio, não como um saber científico e questionável, mas figurativiza-se como um saber mítico. O chefe é tratado como ídolo a ser respeitado e imitado:

*“Compro Quina Petróleo Oriental, como o chefe usa e sai todo besuntado, passeando na rua de João Pessoa, de roupa branca e um lenço no bolso e dando aquelas paradas para conversar e explicar a situação (...)”* (p.16).

No pequeno trecho acima, destacam-se alguns aspectos do fazer e do saber de Antunes, desejados por Getúlio: o passear, que é a possibilidade de andar sem um *dever* a ser cumprido; o conversar, a capacidade de manipular; o *explicar que*, etimologicamente, significa *des-dobrar* e expressa a sua superioridade de quem domina um *saber* (sobre o mundo e sobre os homens).

A competência de Antunes como detentor do *saber* não está enunciada mas pressuposta na instância do estabelecimento do contrato. Mas a natureza deste saber se manifesta na própria performance do sujeito-destinatário. Por

outro lado, a escolha de Getúlio por Antunes para seu capanga, está fundamentada em um tipo de saber específico que o sertanejo possui, e que se infere de sua competência para a realização do PN1: trata-se de um saber essencialmente *pragmático* que se manifesta em dois fazeres, saber *matar* e saber *andar* pelo sertão. Praticamente desses dois temas se ocupa o capítulo I do romance.

Este saber pragmático é investido de sentido pelo destinador, detentor do saber cognitivo. Quando Getúlio se transforma em sargento e se põe a serviço de Antunes, a sua capacidade de matar e o seu domínio sobre a geografia do nordeste brasileiro ganham sentido: afinal o chefe encarna o bem e Sergipe é o centro do mundo. Getúlio passa a agir segundo o destinador, não lhe importando, enquanto simples sujeito do fazer, se este bem é considerado também pela sociedade como um todo. Por isso, como veremos, no momento em que aparece tal questionamento, Getúlio começa a investir-se de novos papéis actanciais que vão configurá-lo acima de tudo como *Sujeito*.

Tal transformação não ocorre de forma repentina. Mesmo nos capítulos iniciais e ainda que de forma não muito clara, o sargento sabe da existência de um outro tipo de saber de que ele não participa e que o seu contrato com Antunes não transmite: o saber formal, urbano, escolar, que aparece expresso pelo lexema *ginásio* e é motivo de escárnio com relação ao preso. Apesar do tom irônico de sua fala ( "*Tem ginásio, tem ginásio! Nunca vi ginásio fazer caráter.*" p.27) e de sua apreciação negativa, ele o intui como algo digno de consideração e como uma carência sua. Ele não questiona o saber do Destinador, do chefe, mas o saber do prisioneiro. Por isso, a essa carência ele opõe o seu *caráter*. O Sargento Getúlio, então, a compensa por um fazer que comprove esse caráter, essa competência; ele a compensa por um *poder fazer* que se figurativiza na *agressão*.

Além disso, sabendo que o seu comportamento contrariou os valores e normas da sociedade -tortura, assassinato, etc.-, Sargento Getúlio se justifica e se coloca como simples sujeito operador, talvez tomado este em seu sentido metalingüístico, quando admite estar cumprindo um "destino" do qual não poderia fugir: "...que o dia de todos nós vem. A hora de cada um é a hora de cada um" (p.24).

Em síntese, destacamos três tipos diferentes de saber além do saber fazer de Getúlio e que lhe configuraram situações levemente polêmicas: o saber mítico, ou mitificado, do chefe, o saber escolar (de posse do preso e dos verdadeiros políticos) e o saber social, cujas regras ele sabe estar transgredindo. Na seqüência inicial são os dois primeiros a serem questionados por Getúlio, e

substituídos pelo saber fazer agressivo. Com o início do PN2, ocorre o surgimento de um outro questionamento com a passagem do saber pragmático para o saber cognitivo.

Ainda configurando esta situação inicial, gostaríamos de ressaltar alguns aspectos como componentes do *conteúdo posto* da narrativa. Já no capítulo I, avalia Getúlio:

*Mas se não sou um sujeito despachado, ainda estava lá no sertão sem nome, mastigando semente de mucunã, magro como o filho do cão. (p.14, grifamos).*

Nesse momento, o sujeito *crê ser*, segundo o universo de valores estabelecidos pela sociedade, um *homem* por tem um *nome*, e como resultado de um traço de seu caráter, ser despachado. Estas duas idéias paralelas -ser homem e ter nome- nos parecem significativas, visto que o prisioneiro não é nunca chamado pelo nome, substituído no discurso de Getúlio por pronomes indeterminados ou equivalentes (*alguém, o um*) ou por substantivos ou adjetivos pejorativos (*o coisa, o demo, o paciente, o comunista*), ou ainda, em certos momentos, por palavras criadas por Getúlio:

*Perde a força os nomes, quando eu lhe xingo e por isso vou inventar uma porção de nomes para lhe xingar(...) Crazento da pustema, violado do inferno, disfricumbado firigufico do azeite. (p.138)*

Outra prova da competência de Getúlio surge quando a masculinidade do preso é colocada em risco pela possibilidade da castração (episódio da sedução, na fazenda de Nestor), evidenciando a sua situação de dependência e, portanto, inferior à de Getúlio. Aliás, não é por acaso que essa relação esteja marcada pela sexualidade, pois ela aparece em outras ocasiões como domínio em que o conteúdo posto se revela. Este se manifesta graças à contradição entre o *parecer* (firmado pelo contrato anterior no qual Getúlio é um homem macho, corajoso, forte) e o *ser* que será descoberto ou conquistado no final da narrativa, como o conteúdo transformado. No início, Getúlio só pode afirmar coisas tais como:

*Se eu sentisse saudade de homem, sentiria saudade dele (Tárcio, adjuvante morto em combate anterior). (p.33).*

O sargento segue aí as normas que regem e definem o homem macho. No final da narrativa, no entanto, quando já se sente sujeito de seu querer, admite saudades não só de Luzinete mas também de Amaro; ele é capaz não só de reconhecer como verbalizar a relação fraterna que sempre mantivera com o motorista, ou seja, com outro homem.

Tudo parece correr segundo o planejado, isto é, segundo o contrato estabelecido entre Antunes e Getúlio, até a chegada da contra-ordem do Destinador que, por vicissitudes de ordem política, exibe um outro *querer*, contrário ao primeiro. Não mais um querer fazer *fazer* mas um querer fazer *não-fazer*; ele quer que o sargento não leve mais o preso para Aracaju.

A contra-ordem rompe o contrato razão de PN1, com a desqualificação do Destinador aos olhos do Destinatário, pois Getúlio não comprehende o que se passa, originando-se uma situação de conflito; para ele não se trata de uma simples mudança de planos, mas da introdução de uma fissura na cosmovisão fortemente codificada que o leva ao seu questionamento. Getúlio sente desestruturar-se e se lança à busca de explicações.

Nessa busca, o sargento descobre o seu estado de *não saber*, ou, mais exatamente, ele descobre que sabe que não sabe. Esse estado de carência e, ao mesmo tempo, de consciência dessa carência, se traduz imageticamente como um "oco" interior, expressão usada por ele mesmo no segmento abaixo:

(...) o que é que eu vou ficar pensando depois, se já tenho pouco para pensar e o pouco que eu tenho vai inchando na minha cabeça e vai tomando conta do oco que tenho lá dentro? (p. 101)

Subjaz aqui o motivo já aludido da formação escolar, razão algumas vezes de escárnio por parte do sargento com relação ao preso. Intuitivamente, Getúlio sente que o saber fornecido pela escolaridade é possuído tanto pelo Destinador quanto pelo prisioneiro. Tal saber seria a fonte das decisões do Destinador e a explicação do sentido delas. Nesse momento, ele se percebe realmente excluído desse mundo e, portanto, pela primeira vez, o Destinador é visto como o *outro*.

Tal situação é denominada pelo próprio sujeito como estado de *agonia*. Além do sentido usual de um estado dominado por um sentimento fortemente disfórico, o termo escolhido evoca o sentido etimológico de confronto, de *luta*. Tal sentido sintetiza os movimentos contrários que se cruzam na interioridade de Getúlio: de um lado, a resistência à negação cabal e definitiva da situação

anterior em que o chefe figurava como Destinador e de um saber verdadeiro, do qual o sargento se considerava participante; de outro, a busca de um saber através de um querer *próprio* e que se manifesta como um querer *não dever*.

Esta situação de conflito se apresenta como dois momentos. O primeiro se estrutura como opção para o sujeito entre duas possibilidades: *dever* vs *não dever* fazer (o querer do Destinador= soltar o preso).

A atuação do Destinador, neste caso, baseia-se no primeiro contrato, geral, de confiança, firmado entre o chefe político e o sertanejo. Antunes espera que a sua nova ordem seja cumprida sem questionamento e explicações: por isso a envia através de mensageiros. Getúlio, a princípio, em vista da tropa enviada para resgate do preso, desconfia da veracidade da ordem e resiste. É Nestor, dono da fazenda, quem dirime a dúvida: *"Elevaldo não contou, disse Nestor, mas acho que a política entrou pelos contrários, mandaram buscar o homem"* (p.70)

O *não contar* caracteriza o saber não possuído por Getúlio como *segredo*. É Nestor que se investe do papel actancial de adjuvante na interpretação das coisas, o que leva o sargento à resistência. Aos seus olhos, o segredo e a mudança de posição do Destinador significam o esvaziamento dos valores por ele atribuído a Antunes. Pela primeira vez, Getúlio dissocia o ser do parecer do chefe. Passa a distinguir entre o *parecer* homem forte, digno de confiança, dono da verdade -tido até então como expressão de seu ser- e o ser homem não tão forte nem digno. Tal dissociação se confirma quando, diante da resistência de Getúlio, o Destinador se vê obrigado a realizar decisivamente um trabalho de persuasão: em lugar de um delegado e conhecido do sargento, são enviados dois e quase desconhecidos. Ao mesmo tempo, estes são forçados a descobrir um pouco mais a realidade encoberta do segredo: revelam o não comparecimento pessoal do chefe como cautela para que este não aparecesse como o Destinador da ordem inicial dada a Getúlio. Em outras palavras, este se dá conta do seu papel de *parecer* do chefe; por isso, são ele e o seu motorista quem vão presos.

Nesse segundo momento da persuasão o Padre Aço substitui o fazendeiro Nestor no papel de auxiliar no fazer interpretativo do sargento. A persuasão depende de firmação de dois novos tipos de contrato: o contrato enuncivo, segundo o qual Getúlio deveria *crer* no discurso dos novos mensageiros como um *dizer verdadeiro*; e o contrato enunciativo em que ele renovaria o seu contrato com o Destinador, cumprindo a nova ordem. Ném um nem outro se realizam: Getúlio resiste.

Paralelamente ao desenvolvimento a esse PN, desenvolve-se, portanto, um outro, o de aquisição de um novo saber baseado justamente no fazer interpretativo do qual participam como adjuvantes Nestor, Padre Aço, Luzinete e Amaro. Com a posse desse saber, combinado com o saber pragmático da primeira fase, Getúlio se faz Sujeito e Destinador de seus atos. Tal combinação o leva à modalização *poder fazer* que equivale a *não dever* (fazer o determinado por Antunes). Decide então conduzir o preso a Aracaju, o que converte o seu antigo Destinador em anti-sujeito. A consecução desse projeto constitui o segundo momento do PN2.

Como assinalamos no início deste item, o PN3 é constituído pelo PN1 e PN2, e se realiza como a conquista pelo ator Getúlio Santos Bezerra do estatuto de Sujeito de seu próprio querer. Ocorre a transformação do Sargento Getúlio de sujeito operador a Destinador, graças à sua modalização como sujeito cognitivo. Assim, do seu estado inicial de *creer saber e dever fazer*, ele passa a *querer e poder fazer* como consequência do *saber não dever*.

Enquanto o PN1 e PN2 se situam basicamente no nível pragmático, o PN3 é essencialmente cognitivo, confirmado desta forma a sua posição na estrutura narrativa de momento nuclear da transformação.

O novo saber de Getúlio o leva a rever o seu passado individual e histórico: isto equivale à conversão do conteúdo posto em conteúdo transformado. Quando, no PN1, o sargento se refere ao seu ser (homem despachado e com nome), sua visão ainda é filtrada pelos valores estabelecidos pelo Destinador Antunes. A conquista de um novo saber, conseguido pela luta (que, como assinalamos, define a sua situação de agonia), o leva à recuperação de sua identidade como homem do sertão.

A sistematização de valores agora lhe é possível por ter ele conhecido dois pontos de vista diferentes e contar, assim, com referenciais que lhe propiciem organizá-los segundo uma nova ideologia. Nesse processo, a evocação de motivos folclóricos regionais o conduz à sua identificação com mitos populares.

Ainda com relação ao momento da transformação do conteúdo posto da narrativa, gostaríamos de ressaltar a aquisição da consciência de ser *nada* por Getúlio para chegar realmente à condição de Sujeito. Isto se encontra expresso por um dos valores simbólicos da *cinza*. Após a morte de Luzinete e de Amaro, além de expressar o luto pela perda de ambos, o ato de Getúlio de passar cinza pelo rosto representa a purificação e a origem de um novo ser: “*É cinza e cinza de tão queimada é limpa*”(p.139), afirma Getúlio.

Caberá a ele, como sujeito e destinador, a sanção de seu fazer. Esta se manifesta, enquanto reconhecimento da mudança ocorrida, em um discurso preparado para ser dirigido a Antunes:

*Aquele homem que o senhor mandou não é mais aquele. Eu era ele, agora eu sou seu. (p.84)*

Seu discurso torna-se lírico quando ele se percebe dono de seu querer, porém já está só. Sua companheira Luzinete (cujo nome evoca luz e saber), dentro de um contexto mítico popular, se transforma em lua. Seu companheiro Amaro, uma saudade. E ele próprio, um sujeito de SER com sua identificação como homem do sertão:

*Eu não tenho nada, tenho minhas pernas e a minha cara de cinza e tenho essa terra toda. (...) porque quem me pariu foi a terra, abrindo um buraco no chão e eu saindo no meio de fumaças quentes(...) (p.153)*

## DO FILME

A passagem do texto escrito para o texto filmico se dá com o aparecimento de um novo ponto de vista que determina cada cena, cada fala, cada luz e movimento. Com a figura do diretor, a narrativa passa, de certa forma, por uma espécie de filtro que determina seqüência e sentidos.

Como vimos no início deste trabalho, a narração em **Sargento Getúlio** parece ser o palco do próprio conflito da personagem. A passagem, deste tipo de narrativa (solilóquio, discurso-livre, etc), para a linguagem cinematográfica deve, inegavelmente, sofrer algumas alterações. Não nos parece viável, pois tornar-se-ia por demais denso, um filme em que se utilizasse somente tomadas subjetivas e com um discurso contínuo. Hermano Penna utiliza-se para a filmagem do diálogo - mesmo assim colocando em destaque por meio de diversos recursos (iluminação, tomadas, etc.) - as falas de Sargento Getúlio em um número de vezes muito superior ao que aparece no texto escrito.

Nas cenas iniciais aparece com maior evidência, que a apresentada no livro, a diferença entre o que é pensamento e o que é fala da personagem e o recurso utilizado para marcar esta diferença é a voz em off. É oportuno lembrar que esta distinção no livro não é tão clara; o discurso é bem mais ambíguo quanto a este aspecto.

Cenas escuras feitas com a câmara no interior do veículo que se encontra em movimento parecem substituir falas que caracterizam o clima tenso da viagem e às referentes às condições precárias da estrada.

O que é no livro um discurso homogêneo, no filme sofre uma distribuição em que se distinguem falas oralizadas e falas interiorizadas. Seria interessante, em um momento posterior, verificar o critério usado para segmentar o texto literário nestas duas modalidades de manifestação no texto filmico. Isto porque o texto em off ganha maior peso como reflexão avaliadora do sujeito, o que não está evidente no texto original. Da mesma forma, as falas alheias, que na obra literária aparecem aglutinadas pelo discurso maior, do protagonista, são devolvidas aos atores secundários.

O mesmo princípio de transcodificação se observa a nível de imagem. Os interlocutários apreendidos como sujeitos enunciados no discurso do sargento, e reduzidos quase à mudez, no filme readquirem a sua individualidade. Assim, logo no início, a câmara focaliza, além do sargento, a figura do preso em plano americano, destacando, não a sua imagem enquanto projeção do sargento, mas a sua apreensão de dependente da vontade alheia.

Essa leitura está corroborada pela trilha sonora em que uma composição traduz a imagem visual:

*“A vantagem de quem está no poder é julgar de quem está por baixo.”*

Percebemos, não só nas cenas iniciais, mas durante todo o filme, a recuperação das falas pelos seus autores, acompanhadas, depois da mediação do diretor, pelas imagens visuais actorializantes.

O mesmo problema, há pouco apontado, do privilegiamento de uma das posições do processo de comunicação, ou do emissor ou do receptor, pode ser colocado ao longo do filme, em seu confronto com o texto original. Em outras palavras, na medida em que no literário, os diálogos são sempre valorizados de acordo com a posição neles ocupada pelo sargento, no filme a escolha da focalização pela câmara deve (ou deveria) estar subordinada a uma escolha significativa. Na sequência em que levam o preso amarrado ao carro, Amaro é focalizado pela câmara enquanto canta a canção popular *Marcha Soldado*. Tal escolha na focalização valoriza o emissor da cantiga. No livro, pelo contrário, o que se destaca é a admiração do sargento pela competência de seu motorista

em brincar com palavras. Já na seqüência da estadia no mosteiro, focaliza-se o sargento admirando-se de uma competência similar de Amaro, a competência de *saber rezar*. Tanto no livro quanto no filme, graças à escolha de focalização, o tema em foco é a surpresa do sargento.

Ainda com referência a esta questão, gostaríamos de salientar a escolha do ator cujas características específicas valorizam visualmente os temas realizados pelo protagonista - como exemplo, lembramos a expressividade de sua cabeça em tomadas em close.

Relacionado também com a questão da dicotomia enunciado/enunciação, podemos destacar a transformação de trechos, temas e motivos, recorrentes no texto literário a nível de enunciado, em motivos de composições da trilha sonora. A apresentação dos letreiros iniciais se faz acompanhar de uma composição sobre urubus que, no romance, aparecem como comentário do sargento. De certa forma, a significação dos urubus enquanto asseio é destacada como linha isotópica do filme, na medida em que também há correspondência entre música e imagem, pois o filme focaliza urubus voando no céu.

Já a quadra sobre o macaco voador é aproveitada no filme tanto como enunciado quanto como parte da enunciação. A cena em que o Getúlio ri com Amaro da singularidade desse macaco, existente no livro, é respeitada no filme, entretanto é com esta canção que se encena o mesmo. O contraste entre as duas composições musicais, a nível de enunciação do filme, enquanto escolha do diretor de um componente do enunciado literário, chama atenção. Por que teria ele optado por uma letra que fala de problemas rasteiros como a dominação do homem pelo homem para a abertura de seu filme? E por que, em contraste, ele o fecha com uma composição em que o lúdico, o imaginário está privilegiado?

Durante o desenvolvimento do filme, há quatro ocorrências de canções na trilha sonora: uma na seqüência inicial em que se faz a contraposição das vantagens/desvantagens do dominante/dominado: no momento mais dramático do filme, durante a permanência de Getúlio no mosteiro há uma canção em que o sujeito avalia a sua vida como um destino traçado; durante a caminhada do sargento e do preso para Aracaju, ocorre uma nova canção versando sobre as dificuldades enfrentadas.

O denominador comum de ambas está no fato de que, além do aproveitamento de alguns motivos do texto literário ("cada casa é igual a um prato de comida, macaco voador, Luzinete igual à lua"), elas se referem ao sentido

conotado do contexto ou da seqüência que elas acompanham. A composição que fala de Luzinete, sincretiza o valor simbólico e a função actancial que ela desempenha na narrativa. No momento da decisão fundamental de Getúlio a canção da trilha sonora aproveita a configuração espacial da cena - corredores, passagens e escadarias pelas quais caminham Getúlio, o padre e Amaro, à noite - para atribuir-lhes valores conotativos referentes à situação dramática vivida pelo sujeito. É quase labirinto.

A significação atribuída às músicas na seqüência em que são apresentadas, parece nos levar a uma abstração e a uma simbologia mítica regional. Percebemos a passagem de composições relacionadas com o desenvolvimento pragmático para outras que salientam o nível cognitivo, a qual, como vimos anteriormente nos programas narrativos, corrobora o percurso narrativo do sujeito em sua transformação. Resta lembrar que, além das letras, a escolha de rimos regionais e de vozes com timbre característicos calha bem com a configuração do ator.

Feitas estas considerações gerais, passaremos a comentar algumas cenas que nos parecem refletir momentos importantes na conclusão de um PN ou na passagem de um PN para outro.

Como já abordamos algumas passagens da seqüência inicial em que são caracterizados os atores e a situação inicial, nos deteremos agora em cenas do PN2 e do PN3. Do primeiro destacaremos o momento em que se dá a fusão entre PN1 e PN2. Como sabemos esta fusão corresponde ao momento em que se dá o aparecimento da contra-ordem do qual se origina um novo PN (não levar o preso a Aracaju) provocando o conflito do sargento.

Seqüência importante e com ótimo resultado na transformação do texto literário para o filme, é a do discurso de Getúlio a Padre Aço, quando o primeiro, depois de saber que Antunes mudara de opinião e não poderia dar-lhe guarita, decide conduzir o prisioneiro, indo contra a decisão do seu antigo Destinador. Neste discurso ele percebe nitidamente os dois caminhos que poderia seguir. Estas duas opções se transformam em duas situações opostas que se expressam no filme pelo jogo na iluminação: o espaço cênico é dividido em duas partes, sendo uma escura, na qual aparece iluminado e em destaque o ator Getúlio; na outra há uma iluminação clara e um pouco amarelada onde forma relevo a sombra do protagonista. A divisão pela luz e pela oposição ator/sombra reflete os conflitos interiores vivenciados neste momento pelo sujeito. Ressaltamos

ainda, os tons em ocre e amarelo que adquirem relevância, pois o diretor recorre a eles em momentos de luta enquanto que o tom azul é destinado aos momentos, às vezes líricos, em que se manifestam as reflexões do ator.

Outro componente significativo é o vestuário dos atores, mais especificamente de Getúlio. Na cena em questão, este tem os ombros cobertos por uma manta, que, através do jogo de luz, projeta dois triângulos de cores opostas dominando o espaço cênico. A relevância deste dado se evidencia graças à sua contraposição, primeiro, ao vestuário usual de Getúlio - botas, calças cáqui e camiseta que o caracterizam como sargento simplesmente - e, segundo, ao vestuário civil - terno de linho branco, chapéu panamá branco - que sistematicamente marca o cidadão urbano e político. (Lembramos que na cena retrospectiva em que Getúlio aparece como cabo eleitoral, ele enverga um terno claro acompanhado de chapéu panamá e óculos escuros.) Além disso, o vestuário usual de Getúlio, conforme expusemos acima, pode ser considerado como grau zero, cuja conotação se realiza na cena em que ele se apresenta vestido com o uniforme completo, isto é, com o paletó próprio, quepe e óculos escuros. Esta cena focaliza o sargento e o motorista Amaro no banco dianteiro do carro e o prisioneiro, a pé, sendo arrastado por uma corda. Ironicamente, Amaro aparece alegremente cantando a quadra *Marcha Soldado*.

Contrapondo-se a essas variantes do vestuário urbano (em contraste com o rural) o caráter indicial da manta configurando os triângulos torna-se mais claro. Este caráter indicial que torna o vestuário plano de expressão se reconhece também na gestualidade e no jogo espacial. Para compreender isso, voltemos ao segmento imediatamente anterior à cena em exame. O preso, Amaro e Getúlio guiados pelo padre tendo uma lamparina como luz, caminham como quem procura, por corredores horizontais que lembram labirintos. Como já dissemos a trilha sonora reafirma a indecisão através de uma composição. Logo a seguir o grupo sobe ao quarto em que se passa a cena em questão. Neste quarto, em nível espacial superior, temos o sargento deitado numa cama enquanto conversa com Amaro, esta cena é realizada em plano americano o que contrastará com as tomadas seguintes, em close, do sargento. Como plano de conteúdo, as primeiras não apresentam a dramaticidade que surge nos segmentos posteriores, prenunciada, nos closes, pela expressão facial do ator.

Com a entrada do padre no quarto, que, como vimos no desenvolvimento dos PN, tem o papel actancial de adjacente na interpretação do sujeito, esta

dramaticiade atinge plenamente a sua manifesta o. Getúlio, ao saber da sua nova situ o, senta-se e sem seguida se levanta. Paralelamente a esta seq u ncia gestual ele faz um discurso no qual decisivamente se afirma como sujeito em que ele se denomina não mais como sargento mas, simplesmente, como Getúlio Santos Bezerra.

Esta cena volta tendo como interpretante o segmento do seu encontro com Luzinete em que Getúlio diz: *“...   que eu tinha me esquecido de quem era eu. Mas, aquele dia do padre, eu vi que eu sou eu.”* Esta cisão, entre passado e presente, tem seu desfecho na seq u ncia final.

Do final optamos pela seq u ncia que vai da obla o de Getúlio com as cinzas até o desfecho. Dela foi menos feliz a soluço encontrada pelo cineasta para traduzir as histórias criadas por Getúlio sobre o Esquadrão dos Encourados. Em compensa o, são admiráveis os trechos da obla o e o do desenlace.

A seq u ncia anterior ´ a obla o focaliza Luzinete se distanciando no quintal em busca de dinamite; embora não apareça como cena, este segmento finaliza com a sua morte. Sobrepo -se a esta imagem o som da cena posterior: o grito de Getúlio, tomado em plano americano, como expressão de sua raiva e dor pela morte de Amaro. (No livro, ele explica: *“Quando eu gritei que se ouviu em todo Estado de Sergipe, desde l a no São Francisco até no Estado da Bahia, de bandinha por bandinha, foi por causa de Amaro que eu gritei, que era meu irmão. Luzinete ´ a lua, mas Amaro? Não ´ nada.”* (p.139) De imediato, aparece Getúlio gritando, em seguida as cinzas no chão, suas m  os e a obla o.

Uma seq u ncia de closes mostra o rosto de Getúlio coberto de cinzas. O seu ponto alto está constituído, de um lado, pela gestualidade do ator que realiza uma seq u ncia de movimentos de cabeça, acompanhados por um jogo do olhar lembrando, talvez, de uma forma trágica, uma ave de rapina (o carcará?); de outro, primeiro, pelo silêncio denso do ator enquanto, segundo, na trilha sonora surge um batuque cadenciado e, terceiro, pela luz que descreve um percurso que vai da cara do ator iluminado “naturalmente” até perder-se na sombra fazendo sobressair o contorno da cabeça projetada pela contra-luz.

Do desfecho destacamos o trecho composto pelas cenas do discurso de Getúlio que, no filme, se desenvolve ao mesmo tempo em que o ator amarra o preso ao tronco de um coqueiro movimentando-se ao seu redor. A correla o entre imagem e som produz um belo resultado, pois, a nível

de imagem, a relação dominante/dominado se expressa de forma original. A raiva e força com que Getúlio amarra o prisioneiro rodando ao seu redor com a corda tesa indiciam bem o seu *querer*.

Este, concomitantemente, é expresso pelo seu discurso dirigido ao preso que aí representa, ao mesmo tempo, o próprio anti-sujeito (Antunes) e o desdobramento do sujeito enquanto vontade de afirmação de sua autonomia.

As tomadas são feitas, em sua maioria, em planos de média distância, em contraste com o desfecho em close do aboio de Getúlio. É importante ressaltar que, no texto literário e já no capítulo II, nas lembranças do protagonista, a figura do boi de barro adquire, de forma sutil, uma carga mítica considerável. No filme, esta só é retomada no final, com o aboio. Por outro lado os elementos primordiais *terra, água e fogo* são sublinhados de forma sincrética a em seu discurso. Encontram-se, portanto, amalgamados os componentes principais configuradores da essência do sertanejo, reconquistado por Getúlio durante a sua performance na narrativa toda.

## CONCLUSÃO

Pelo tempo disponível e pela extensão do trabalho, vários aspectos importantes na transcodificação foram deixados de lado. Por exemplo, a atuação provável do escritor na elaboração dos diálogos adicionais em que se observa a preocupação em tornar certas falas de Getúlio mais explícitas no filme. O romance é um texto denso, enquanto, no filme, esta densidade se dilui principalmente pela redistribuição de elementos da enunciação no enunciado. Ou pela tonalidade emocional da trilha sonora, que, retomando componentes da enunciação do livro, os situa num contexto levemente irônico, mas conservando a conotação popular, de algo simples, ingênuo da figura do sertanejo que o desempenho de Lima Duarte soube muito bem sublinhar.

## BIBLIOGRAFIA

BALOGH, Anna M. A Análise do Nível Superficial da Narrativa do Filme "Blade Runner: O Caçador de Andróides" de Ridley Scott. Significação - Revista Brasileira de Semiótica. 5:51-85. S. Paulo, 1985.

BALOCH, Anna M. Reflexões Sobre Tradução Inter-semiótica. Significação - Revista Brasileira de Semiótica. 3:117-138. S. Paulo, 1982.

- BARTHES, Roland et alii - **Communications** nº 8. Paris.
- BASBAUN, Leônico - **História sincera da República**. 4<sup>a</sup> ed. S. Paulo, Alfa-Omega, 1976.
- BERNADET, Jean-Claude - **Trajetória crítica**. S. Paulo, Pólis, 1978.
- BOSI, Alfredo - **História concisa da literatura brasileira**. 2<sup>a</sup> ed. S. Paulo, Cultrix, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de - **Morfologia de Macunaíma**. S. Paulo, Perspectiva, 1973.
- GREIMAS, A.J. - **Sémantique structurale**. Paris, Larousse, 1966.
- GREIMAS, A.J. & COURTES, J. - **Dicionário de semiótica**. S. Paulo, Cultrix, 1983.
- GROUPE d'Entrevernes - **Analyse sémiotique des textes**. Lyon, P.U.de Lyon, 1979.
- MELLO e SOUZA, Gilda - **O tupi e o alaúde, uma interpretação de Macunaíma**. S. Paulo, Duas Cidades, 1979.
- RIBEIRO, João Ubaldo - **Sargento Getúlio**. 8<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- XAVIER, Ismail - **Sertão mar- Glauber Rocha e a estética da fome**. S. Paulo, Brasiliense, 1983.

**Filme:**

*Sargento Getúlio* (1984?) - Direção: Hermano Penna. Roteiro: Hermano Penna e Flávio Porto. Diálogos adicionais: J. Ubaldo Ribeiro. Trilha Musical: Papa Poluição. Elenco: Lima Duarte, Fernando Bezerra, Orlando Vieira, Flávio Porto, Ignês Maciel Santos. Blimp Filmes e Embrasfilmcs S/A.

*Agradeço à Profª Tieko Yamaguchi Miyazaki pela colaboração na elaboração deste trabalho.*