

REVISTA



ECOS

LITERATURAS E LINGUÍSTICAS

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
- Editora Unemat -

EPLIT
Centro de Pesquisa
em Literatura

CEPEL
Centro de Estudos e Pesquisas em Letras

Programa de
Pós-Graduação
em Estudos Literários
PPGEL

Editores/Organizadores

Agnaldo Rodrigues da Silva
Taisir Mahmudo Karim

Projeto Gráfico

Ricelli Justino dos Reis

Copyright © 2016 / Unemat Editora

Ficha Catalográfica elaborada pela Coordenadoria de Bibliotecas
UNEMAT - Cáceres

ISSN: 2316-3933 (*Online*)

Revista ECOS. Literaturas e Linguísticas.

Editores/Organizadores: Agnaldo Rodrigues da Silva / Taisir Mahmudo Karim (Revista do Centro de Pesquisa em Literatura e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários). Cáceres-MT: Unemat Editora, 2016.

387 p.

1. Literatura 2. Linguística

Semestral (Ref.: Jan 2016 - Jun 2016). Vol. 20, ano 13, n. 1 (2016)

CDU: 81

Índices para catálogo sistemático

1. Literatura - 82

2. Linguística - 81



REVISTA ECOS - Grupo de pesquisa em estudos da Arte e da Literatura comparada - Centro de Pesquisa em Literatura / Programa de Pós-graduação em Estudos Literários
Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavalhada - Cáceres MT - Brasil - 78200000
Tel: 65 3221-0023 - revistaecos.unemat@gmail.com



UNEMAT Editora

Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavalhada - Cáceres - MT - Brasil - 78200000

Fone/Fax 65 3221-0023 - www.unemat.br - editora@unemat.br

Vol. 20, Ano 13, nº 1 (2016)

ISSN: 2316-3933 (*online*)

REVISTA ECOS

Literatura e Linguística

Indexações:

Sumários de Revistas Brasileiras (sumarios.org)

Diadorim

Latindex

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO

Reitora	Ana Maria Di Renzo
Vice-Reitor	Ariel Lopes Torres
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação	Vera Lúcia da Rocha Maquêa
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação	Rodrigo Bruno Zanin
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura	Alexandre Gonçalves Porto
Pró-Reitoria de Gestão Financeira	Ezequiel Nunes Pacheco
Pró-Reitor de Planejamento e Tecnologia da Informação	Francisco Lledo dos Santos
Pró-Reitoria de Administração	Valter Gustavo Danzer
Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis	Anderson Marques do Amaral

CENTRO DE PESQUISA EM LITERATURA Agnaldo Rodrigues da Silva

CONSELHO EDITORIAL/REVISTA ECOS

Agnaldo Rodrigues da Silva - UNEMAT (Presidente)
Elza Assumpção Miné - USP
Inocência Mata – Universidade de Lisboa/Portugal
José Camilo Manusse – Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique
Manoel Mourivaldo Santiago Almeida – USP
Maria dos Prazeres Santos Mendes – USP
Maria Fernanda Antunes de Abreu – Universidade Nova de Lisboa/Portugal
Mônica Graciela Zoppi Fontana - UNICAMP
Roberto Leiser Baronas - UFSCar
Taisir Mahmudo Karim - UNEMAT
Tânia Celestino de Macedo – USP
Valdir Heitor Barzotto – USP

CONSELHO TEMÁTICO CONSULTIVO

Agnaldo José Gonçalves – UNESP
Águeda Aparecida Cruz Borges - UFMT
Ana Antônia de A. Peterson - UFMT
Ana Maria Di Renzo –UNEMAT
Benjamin Abdala Junior –USP
Célia Maria Domingues da Rocha Reis - UFMT
Eduardo Guimarães - UNICAMP
Elizete Dall'Comune Hunhoff - UNEMAT
Elza Assumpção Miné - USP
Isaac Newton Almeida Ramos - UNEMAT
José Camilo Manusse – Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique
José Carlos Paes de Almeida Filho - UNICAMP
Liliane Batista Barros - UFPA
Luiz Francisco Dias - UFMG
Maria dos Prazeres Santos Mendes – USP
Mário César Leite - UFMT
Mônica Graciela Zoppi Fontana – UNICAMP
Nelly Novaes Coelho - USP
Rita de Cássia Natal Chaves - USP
Taisir Mahmudo Karim - UNEMAT
Tânia Celestino de Macedo – USP
Valdir Heitor Barzotto – USP
Vera Lúcia da Rocha Maquêa - UNEMAT
Yasmin Jamil Nadaf - Academia Mato-Grossense de Letras
Walnice de Matos Vilalva – UNEMAT

SUMÁRIO

EDITORIAL	7
TEXTOS EM PORTUGUÊS/INGLÊS	
PORTUGUESE DRAMA AND THE DIALECT OF ENLIGHTENMENT: THE MYTH OF PROMETHEUS IN “OS <i>DEGRAUS</i> ”, BY AUGUSTO SOBRAL Agnaldo Rodrigues da Silva; Adilson Vagner de Oliveira	11
O TEATRO PORTUGUÊS E A DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO: O MITO DE PROMETEU EM OS <i>DEGRAUS</i> , DE AUGUSTO SOBRAL Agnaldo Rodrigues da Silva; Adilson Vagner de Oliveira	23
PERSPECTIVES IN MOVEMENT: EPISTEMOLOGICAL AND METHODOLOGICAL CONCEPTIONS OF ENGLISH TEACHERS IN MATO GROSSO Ana Antônia de Assis-Peterson; Delvânia Aparecida Góes dos Santos; Lediane Manfê de Souza	37
PERSPECTIVAS EM MOVIMENTO: CONCEPÇÕES EPISTEMOLÓGICAS E METODOLÓGICAS DE PROFESSORES DE INGLÊS EM MATO GROSSO Ana Antônia de Assis-Peterson; Delvânia Aparecida Góes dos Santos; Lediane Manfê de Souza	63
ADRIAN LEVERKÜHN’S MUSICAL JOURNEY OUTLINED IN THE NOVEL <i>DOCTOR FAUSTUS</i> , BY THOMAS MANN Beatriz Schmidt Campos; Sidney Barbosa	89
A TRAJETÓRIA MUSICAL DE ADRIAN LEVERKÜHN DELINEADA NO ROMANCE <i>DOUTOR FAUSTO</i> DE THOMAS MANN Beatriz Schmidt Campos; Sidney Barbosa	103
DIALOGUE BETWEEN <i>VIDAS SECAS</i> AND <i>GAIBÉUS</i> : A UNIVERSE OF SILENCES Cecília Krug	117
DIÁLOGO ENTRE <i>VIDAS SECAS</i> E <i>GAIBÉUS</i> : UM UNIVERSO DE SILÊNCIOS Cecília Krug	129
REALISM IN <i>ELA E OUTRAS MULHERES</i> (<i>SHE AND OTHER WOMEN</i>) Daniele Ribeiro Fortuna, Jacqueline de Cassia Pinheiro Lima, Márcio Luiz Corrêa Vilaça e Dilermando Moraes Costa	143
O REALISMO EM <i>ELA E OUTRAS MULHERES</i> Daniele Ribeiro Fortuna, Jacqueline de Cassia Pinheiro Lima e Márcio Luiz Corrêa Vilaça	157
DISCLOSURES OF MEMORY: DEGRADATIONS IN <i>GALILEIA</i> AND <i>DOIS IRMÃOS</i> Elisângela Pereira de Lima	169

REVELAÇÕES DA MEMÓRIA: DEGRADAÇÕES EM <i>GALILEIA E DOIS IRMÃOS</i> Elisângela Pereira de Lima	189
INVISIBLE CATTLE: THE IMAGINARY OF PEASANT IN THE BIG CITY Jean Carlo Faustino	209
BOIADAS INVISÍVEIS: O IMAGINÁRIO DO CAIPIRA NA CIDADE GRANDE Jean Carlo Faustino	231
TEXTOS EM PORTUGUÊS	
ESTILHAÇOS, FRAGMENTOS E LITERATURA: A PROBLEMÁTICA DO HERÓI, EM <i>ANGÚSTIA</i> Aline Pires de Morais	253
ENTRE ECOS E OCOS VIVER É MUITO PERIGOSO BETWEEN ECHOES AND HOLLOW LIVE IS VERY DANGEROUS Aristelson Gomes dos Santos	271
SUEVOS NA PENÍNSULA IBÉRICA E A HISTÓRIA DA LÍNGUA LUSITANA SWABIANS IBERIAN PENINSULA AND THE LANGUAGE OF HISTORY LUSITANA Celso Abrão dos Reis e Miguél Eugenio de Almeida	287
SILÊNCIOS E SENTIDOS: A LUTA DE TERRA INDÍGENA EM UM JORNAL DE MATO GROSSO Danielle Tavares Teixeira e Elizabeth Moraes Gonçalves	301
LITERATURA E ARQUITETURA: NOTRE-DAME DE PARIS SOB OS CONSTRUCTOS DE ARGAN Dennys Silva Reis	323
NEVES E SOUSA - PINTOR E POETA ENTRE ANGOLA E O BRASIL Leonel Cosme	339
INTERFACES ENTRE A SOCIOLINGUÍSTICA E A LINGUÍSTICA APLICADA: POR UMA PERSPECTIVA SOCIAL E POLÍTICA DAS LÍNGUAS Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho; Cristiane Schmidt; Antonio Carlos Santana de Souza	345
AS VOZES DA CIÊNCIA NO GÊNERO VIDEOAULA DE ESCRITA/REDAÇÃO CIENTÍFICA: UMA QUESTÃO IDEOLÓGICA Simone Cristina Mussio	359
NORMAS	
NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINALS	385

EDITORIAL

A Revista Ecos é um periódico que publica textos científicos da área de Letras e Linguística. O periódico tornou-se um veículo de divulgação aos docentes pesquisadores no âmbito da Literatura, da Língua e da Linguística, cuja produção acadêmica circula pelas IES brasileiras e estrangeiras, com textos inerentes aos estudos acadêmicos.

O periódico é uma iniciativa do Centro de Pesquisa em Literatura, Centro de Pesquisa em Linguística, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários, Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Linguística, da Universidade do Estado de Mato Grosso. A publicação tem sido semestral, cujos textos reunidos atribuem à revista um caráter multitemático. Nessa direção, a revista reúne estudos sobre as diversas Literaturas, Línguas e Linguísticas, bem como as relações entre essas vertentes com as outras manifestações de conhecimento.

A excelência dos textos e o reconhecimento dos docentes pesquisadores resultaram na indexação do periódico pelos Sumários de Revistas Brasileiras (sumários.org), *Latindex* e Diadorim, permitindo a circulação do conhecimento de forma mais consistente. Para garantir sua viabilidade, a direção da revista recebe textos em fluxo contínuo de pesquisadores das IES de todas as naturezas jurídicas, sejam do Brasil ou do exterior. A publicação eletrônica do periódico pode ser acessada pelo link: <http://periodicos.unemat.br/index.php/ecos>.

Esta edição apresenta o volume 20, cujas pesquisas permeiam as diversas literaturas e teorias, bem como os variados estudos sobre a língua e a linguística, embasados em uma reflexão sobre a cultura das civilizações. Portanto, os Conselhos Editorial e o Temático Consultivo desejam uma boa leitura e lançam o convite àqueles que desejarem encaminhar seus artigos para publicação.

Conselho Editorial

REVISTA



ECOS

TEXTOS EM PORTUGUÊS/INGLÊS



PORTUGUESE DRAMA AND THE DIALECT OF
 ENLIGHTENMENT:
 THE MYTH OF PROMETHEUS IN *OS DEGRAUS*, BY
 AUGUSTO SOBRAL

O TEATRO PORTUGUÊS E A DIALÉTICA DO
 ESCLARECIMENTO: O MITO DE PROMETEU EM *OS
 DEGRAUS*, DE AUGUSTO SOBRAL

Agnaldo Rodrigues da Silva¹
 Adilson Vagner de Oliveira²

ABSTRACT: This paper presents a discussion on the resignification of the myth of Prometheus, in order to articulate a study of the play *Os Degraus* (1964), by the Portuguese playwright Augusto Sobral. In this direction, we aim to focus on the Portuguese scenic production of the 1960's, as well as the path of this myth over the centuries, from the vision built on the metaphor of fire that, mythologically, saved the world from darkness, an artifice to represent the human ignorance in a particular period of human history. A meaningful play of the modern Portuguese drama, *Os Degraus* is a scenic text which reaffirmed the commitment of Sobral to substantial analysis of society in times of political crisis, leading to the stage new philosophical and sociological projects.

KEYWORDS: Modern Portuguese Drama; Myth of Prometheus; Augusto Sobral; *Os Degraus*; Drama and Politics.

RESUMO: Este texto apresenta uma discussão sobre a resignificação do mito de Prometeu, a fim de articular um estudo da peça teatral *Os degraus* (1964), do dramaturgo português Augusto Sobral. Nessa direção, coloca-se como foco de investigação a produção cênica portuguesa da década de 1960, bem como o percurso desse mito ao longo dos séculos, a partir da visão construída sobre a metáfora do fogo que, mitologicamente, salvou o mundo da escuridão, um artifício para representar a ignorância humana em determinado período da história humana. Peça significativa da moderna dramaturgia portuguesa, *Os degraus* é um texto cênico que reaffirmou o compromisso de Sobral com a análise substancial da sociedade em tempos de crise política, levando aos palcos novos projetos filosóficos e sociológicos.

PALAVRAS-CHAVE: Moderno Teatro Português; Mito de Prometeu; Augusto Sobral; *Os degraus*; Teatro e Política.

- 1 Professor at *Universidade do Estado de Mato Grosso* – UNEMAT and Member of Academia Mato-Grossense de Letras/Brazil. Post-doctor in Literature with researches in Comparative Literature, African Literatures and Portuguese-Language Drama.
- 2 Professor at *Instituto Federal de Mato Grosso*, Master in Literature. Doctoral student at Universidade Federal de Pernambuco and Member of the research group in Studies of Art and Comparative Literature/UNEMAT/CNPq.

The updating of the myth through time: from Prometheus to Prometheus

Os Degraus, a play of the modern Portuguese drama, recovers innovatively the myth of Prometheus. Ancient myth that dwelt classic works of Attica, the Prometheus character is built by Augusto Sobral in a Lusitanian context, where the author deeply analyzes the society, the politics, the economy and the very human relationships, confronting capitalism and socialism; the first (savage capitalism) is articulated in a negative perspective, once it would dehumanize people; while the second (enlightening socialism) might become the escape valve of many compatriots who remained oblivious to the sociocultural problems of those hard years.

We discuss here some aspects such as: the power that corrupts people, the struggle for mass awareness and the weakness of the modern man facing the challenges that traced the political and cultural paths of a certain historical period in Portugal, the late 1960's. Sobral developed a technique to modernize the myth without interfering in the fundamental essence, or even in the impotence in the face of a greater power. In this direction, *Os Degraus* is a play that brings a Prometheus discontent with the destiny of man, but unable to change it, because the modern mythical hero loses the superhuman capacity, a characteristic that in Greek tragedy distinguished him from the ordinary men and used to approach him to divinity.

Understanding the symbols presented on the scenic text of Sobral, as well as the elements of characters development, time and space, requires the viewers a historical, sociological and philosophical knowledge, allowing them to analyze the meanings that this myth acquired through time in a move that makes them look back, in an attempt to understand the present. Therefore, the necessity to revive the essence of the myth of Prometheus, by contacting its origins, some versions and sequences, this motion from today to yesterday.

In the perspective of the myth: a journey in time

Prometheus, one of the Titans, is the son of Iapetus and the Oceanid Clymene or, according to others, of Nereid Asia, or even Themis, the older sister of Saturn. Prometheus, whose name in Greek means "foresight", was not only an industrious God, but also a creator. God of fire and brother of Atlas, the Titan appears in Greek mythology as the inventor of the first human civilization. It is closely linked to the world creation myth and, therefore, his love and devotion to the men led him to

challenge the greatest Olympian gods, including Zeus. A first sequence of the myth recounts that after the ordering of chaos, which contained the seeds in latency of all beings and organisms that exist today, separated the land from the sea and the sky of both. Then the fish took possession of the sea, the birds of the air and the beasts of the land.

Something was still missing, someone endowed with rationality who could take care of all these creations: the man was created. It seems that in the land, so recently separated from the sky and the sea, there was a rest of very few heavenly seeds. Prometheus took some of this earth, mixed with water, turned into clay, shaped the man in the image and likeness of the gods. Prometheus made man erect so that, unlike the animals that when walk they contemplate the earth, could contemplate the sky and be aware of the existence of his creator.

Prometheus belonged to a race of giants that inhabited the earth before the creation of man. According to one the versions, the origin of the myth, he and his brother Epimetheus were tasked with creating man and ensure to this rational animal and to the irrational ones the necessary abilities for their self-preservation. Epimetheus should create and Prometheus ought to examine in order to give the final finish. Victoria (s/d, p. 148) states that in creating man from land limo, Titan steals the fire of the sky, to cheer him up, blown in the nose, brought him to life.

In this task, Epimetheus assigned to all beings specific skills such as: courage, strength, swiftness, sagacity, finally, varying capacities to the most different genres. However, when it was the time to assign the skills to man, he had already spent all the resources of prodigality and then resorted to Prometheus, his brother that was helped by the goddess Athena (goddess of wisdom), climbed the sky and lit a torch in the sun, offering fire to the man who would become a superior being to the others.

[...] with this gift, the man assured his superiority over all animals. Fire supplied him with the means to build the weapons to subdue the animals and the tools to cultivate the ground; to warm the home, in order to become relatively independent of climate, and finally create the art of minting coins, which increased and facilitated trade (BULFINCH, 2003, p. 20)³.

A second version of the myth can be found in the writings of Commelini (2000, p.100-101), where the author reports that after Prometheus had taken from the sun the piece of divine fire, Zeus, angry by the

3 All the references have been translated by the authors

audacity of the Titan, ordered Hephaestus to forge a woman who was endowed with all perfections. This woman was Pandora that was presented at a meeting of the gods, where Athena dressed her in a robe of effulgent dawn, she covered her head with a veil and flower garlands that placed under a golden crown. The gods, admiring this new creature, wanted to give her something. It was in this spirit of admiration that

Minerva⁴ taught her the arts that suit the female as the art of weaving, Venus spread around her the enchantment, along with the restless desire and tiring cares. The Graces and the goddess of Persuasion wore her neck with necklaces of gold, Mercury gave her the word with the art of conquering hearts through insinuating speeches. Finally, after all the gods had given her gifts, she was named Pandora (from the Greek *pan*, all, and *doron*, gift). Jupiter gave her a well-sealed box to be sent to Prometheus (COMMELIM, 2000, p. 101).

That was the plan of revenge against Prometheus, but the suspicious Titan did not receive Pandora and warned his brother about the possible pitfall. Not listening to the fraternal recommendations, Epimetheus (which means “thinks too late”) took Pandora as his wife. Curious, Pandora opened a fatal box (known as “Pandora’s box”, where the gods kept evils and virtues), letting out all the evils and all the crimes that spread throughout the world. When trying to close the box, Epimetheus only managed to retain hope. So even when there is nothing left to man, one always sees the thread of hope.

A third version of the myth says that Epimetheus had in his home a box in which he kept numerous evils of body and spirit, he did not use them at the time he was creating the mankind and the other things of the world. Pandora, the first mortal woman, endowed with curiosity, which was not peculiar to man, wanted to know what was inside the object. One day uncapped it, freeing everywhere the plagues that immediately reached the man who started feeling rheumatism and anger in the physical body, in addition to envy, spite and revenge, in other words, diseases of the soul.

One of the most acceptable versions mentions that Pandora had been sent by Zeus with good intention, in order to make the company the man who sexually felt alone. The god of gods gave her as a wedding gift, a box, in which each of the gods had deposited a good with the shape of virtue. Pandora, moved by curiosity, opened the box and all the goods escaped except hope.

4 Roman name for the goddess Athena

That is the most acceptable version, mainly because it sees some logic, that is, how come hope would be mixed with other evil things as the other versions tell us? For this latest version, the evil had already been spread around the earth and the Pandora's box contained the virtues forgotten by man. When trying to close the box, only hope got stuck and it is given to man in moments of need. This discussion reminds us of Mata (2004, p. 39) who interprets the metaphor "Pandora's bag" as "something that under seductive appearance, beneficial, may be the origin of many evils."

In Stephanides' version (2001), Pandora was not bad, but was instrumental for Zeus to punish mankind. Therefore, he endowed her with immense curiosity. Prometheus warned Pandora several times to never open the vase given by Zeus, because of the unknown content. She could not take the eyes off the intriguing object and wondered repeatedly why she could not open it; until the day when curiosity took her over. As she opened the vase, she shout out when terrible monsters started leaving, such as, the evil, hunger, hatred, disease, revenge, madness, among others. Horrified, not knowing what to do, she sealed again the object, holding the only spirit that could not leave: hope. Everything happened the way Zeus had planned, so all evil had settled where the man lived. Prometheus lived with it all, in an infinite anguish, and, according to some versions, the event contributed to him to come out in defense of men during the war with the gods.

A final version of the myth, which we present in this text, narates that at a certain moment in human history Zeus realized that human beings became increasingly bold as to challenge the gods. In a failed attempt to exterminate the human race, he removed all the light of the world and kept it on a torch, throwing humanity to the darkness of ignorance. There was no science, philosophy or religion, as if the existence had suddenly returned to chaos.

Prometheus, pitying the human race, climbed the sky and steals a spark of light, returning the potential of enlightenment to the world. As punishment, he is chained in the Caucasus, a high mountain of Scythia, where every evening a bird of prey (vulture) used to come to devour his liver. There he was to remain for thirty thousand years if Hercules, son of Zeus, did not set him free from this suffering. This is the sequence that serves as the matter to the tragedies of Aeschylus, writings that form the trilogy *Prometheus Bound*, *Prometheus Fire-Carrier* and *Prometheus Unbound*. In the first book of this trilogy, the performance begins with

Prometheus being chained on the mountain, following, a posteriori, of a long tour with the intention of explaining the reasons for the punishment of the Titans, when Bia and Cratos characters play long dialogues. Subsequent books, many parts were lost, so that there are gaps in the sequence of events, but preserved the essence of the text.

The visit to the Bible of Humanity: a mythical version

After this last sequence reported previously, a truce between gods and men was established. Bulfinch (2003) tells it properly and clearly, starting from the version that Pandora's Box had only virtues, among which hope had been cloistered. During this period, the world was populated of innocence and happiness, until progress began to corrupt the man: first the Golden Age, when truth and justice reigned, without the need for laws or judges to repress or punish. Humanity was a paradise, because it did not know weapons of war and the land offered everything that men needed to sustain themselves.

The author also states that little by little things had been changing and humans corrupted their virtues. During the Silver Age when things were no longer easy. The spring was divided into seasons. For the first time, the man felt cold, heat, and had to build shelters to hide from the rain and sun. It was necessary now planting to harvest at certain seasons, so farmers had to sow and plow the land to produce.

After that there was the Bronze Age, a period when there was unrest and the man began to think of war to defend territories, but he was not entirely bad, because he had not thought of conquering what belonged to the other. All he had was the product of his work, because life still remained within the limits of a geographical area, in a community.

Finally, the Iron Age. Bulfinch (*ibidem*) also reported that this was the worst period, because the crime flooded every corner of humanity. Thus, modesty, truth and honor left the heart of man, leaving in its place, fraud, cunning, violence and greed. The man was not satisfied only with the land, also wanted the sea, and to do so he knocked down trees to build boats. He not only wanted to defend the own territories, but also thought of conquering what was not his, taking from the weaker their lands and their belongings. Beyond what was on the land and sea, he wanted to grow under the earth, extracting their minerals and metals, with which he built more weapons. In this direction,

[...] The guest did not feel safe at his friend's home; the husbands and in-laws, brothers and sisters, husbands and wives could not trust each other. The children wanted the death of their parents in order to inherit their wealth; family love fell down. The ground was wet with blood, and the gods abandoned one by one (Bulfinch, 2003, p. 23).

Outraged, Zeus united the gods in a council, in which they decided to exterminate the human race to rebuild everything. *A priori*, the god wanted to send fire on the earth, but fearing that the sky could be reached, he gave up. He decided to flood the earth. Having the help of the gods, the winds were released for pushing the clouds to be compressed and cover the sky with a profound darkness. Soon, the sky cried liquid torrents that flooded crops and drove people from their homes. The waters of the rivers, seas and oceans were loose and everything submerged. Everything was sea, sea without beaches⁵. All men were exterminated, except Deucalion and Pyrrha, the couple who survived, for being at the peak of Parnassus, the highest mountain. They were from Prometheus's race, one of the few who still feared and yielded worship the gods and so they were spared in order of Zeus. Thus, as Prometheus had molded the primitive man, his children Deucalion and Pyrrha would have the task of renewing the human race.

Bulfinch (ibid) also reported that when the gods can contemplate the earth again, the waters were all gathered in their places, Deucalion and Pyrrha saw a temple devastated by mud. They asked the oracle to clarify on what they should do to mitigate this dire situation, when they heard a voice saying that they should leave the temple with their heads covered and unfastened clothes, throwing back the mother's own bones.

Deucalion, moved by cunning, interpreted the oracle and understood that the mother of us all is the earth and its bones were the stones. So they veiled their faces, loosened their clothes, picked up stones and threw back one by one. Here they produced the miracle of new human generation. As they fall to the ground, the stones softened and took a roughly form, similar to the human. The humidity and the slime turned into flesh, and the stony part was transformed into bone. The stones thrown by the hands of Deucalion turned into men, the ones thrown by Pyrrha took shape of women. From this sequence, the humanity has survived until our generation.

5 For some authors, Bible appropriates this version to narrate the Noah's Ark

Os degraus: construction of a mythical hero

Os degraus is a play produced during a period of intense oppression of the government system in Portugal. This contesting example of modern Portuguese dramaturgy established a new form of drama production, by updating the myth, discussing a calamitous situation of the hard years, when the country and its colonies suffered the consequences of Salazar's dictatorial government. The play features an aesthetic that reinvigorates the fundamental elements of modern dramatic genre, especially the innovation of scenography and the contestation of bourgeois drama.

To Silva (2008), the result was a scenic text of extreme harshness against the contradictions of the capitalist bourgeoisie, and especially the resistance against censorship that had been forged by a repressive and violent government system. The play *Os degraus*, a remarkable modern reading of the myth of Prometheus, is a rich text on human substrate and because of that censorship did not allow to be performed, for its highly political and ideological content. The play was performed many years later, when the regime collapsed and democracy was established, whose socio-political tension can be seen in the fragment:

Prologue: I do not fear if they arrest me, they hit me, they interrogate me. Nothing frightens me. The only thing that frightens me is not knowing if it is worth going through all of this. It frightens me to think that I can be killed and the world continues the same as it has always been.

1 Companion: [...] This is not a theater. No one comes to this world to die of eyes on target, with musical background. Have you not realized that? We might die like millions who die in the world every day, just because they did not find conditions to survive, with awareness of it or without it.

Prologue: But our death may have a meaning, just because we have a conscience. Such meaning, with background music as you said. A death like this can be worth a life in another way, a life without any meaning. I will never get to know what politics really is, but I feel in me the strength to do all revolutions (SOBRAL, 2001, p. 135-136).

The text therefore adheres to the central theme that Sobral worked strongly (positively) on his plays, namely, human solitude in a sociopolitical context troubled. Taking as reason an ancient myth, he discusses the need for freedom of conscience in contact with philosophy, science, religion and their relations with other fields of human experience, in order to achieve an enlightening dialectics. It is in the face of this set of human

experiences that the characters throw questions to the audience: “Who is wrong in this world? [...] Where can be the justice of all this? Must there be justice?”⁶ These statements look for answers, in order to aware narrow-minded individuals, unable to perceive their own doldrums before social events, as we can identify in “we all want to be devoured by this flame that is the consciousness of man and it goes beyond all of us, and once it is unleashed it shows to our eyes, the pain or the coldness of skepticism”⁷ (SOBRAL, 2001, p. 139).

When Sobral creates the protagonist of *Os degraus* that is named as Prometheus, the playwright gave him the metamorphoses that the myth has undergone over all these centuries, until he could get to a character that was the symbol of the struggle against tyranny and constituted power. The relationships built in the text force the appearance of man, but not any man, it is the man-hero, the man-god, but he can also weaken, a cracking/rupture of the figure of the mythical hero of classical literature. This humanization of the modern hero can be analyzed in dialogues that indicate a man who can succumb to the social and existential problems, as we can see in the dialog:

1st Companion: There are better ways to win the fight than ours. Each one can count only on himself, and win by any means. We all had the freedom to choose. Of course. We all know where it comes from. Prometheus! Here we are with Prometheus around. As many metaphors that you can do, the type [man] and all like him will never be Prometheus. There is no longer Gods and Men. There are people. People who want to live, and if it is in the pain for the fire of the Gods. (Ironic). Prometheus is only a name that will kill you.

Prologue: Shut up! You know perfectly well that the type [man] gets irritated when he is called Prometheus.

1st Companion: [...] He and Prometheus never seemed so much. The son of a Supreme Judge, in jail, for mass awareness.

Prologue: Prometheus spreading the fire of abode of the Gods.

1st Companion: We expect him not to be tied to any rock and no eagle comes to eat his liver.

Prologue: Prometheus, bringing the fire of the gods to run the world in the consciousness of men. To make men (SOBRAL, 2001, p. 137-138).

6 T.N. “Quem é que está errado neste mundo? [...] Onde pode estar a justiça de tudo isto? Será forçoso que haja justiça?” in the original text.

7 T.N. “Todos queremos afinal ser devorados por essa chama que é a consciência do homem e passa além de todos nós, e uma vez desencadeada nos despeja, pelos olhos dentro, a dor ou a frieza do cepticismo”.

Historical phenomena turn to be around these transformers men whose genius is unappreciated, misunderstood and sometimes persecuted by those in power. We can understand this in a particular moment of the play, when the Prologue character refers to Prometheus as a personality that is making men, whether desperate or happy, but he makes men because he enlightens them. We might remember Brunel (1998) when he says that Prometheus is the symbol for revolt in metaphysical and religious order, mainly because he incarnates the refusal of the absurdity of the human condition. There are expressions like “Promethean man” or “Promethean humanism” a defiant attitude and contestatory of traditional values that have, since Romanticism to the present day, preserved the need for the break of the new with the old.

The Prometheus of Sobral is the typical sympathetic man who, at certain times, approaches the common individual who relentlessly pursues an ideology and departs from that unbeatable hero of the classic epics. Perhaps this approach does not matter, because the end reached is the symbol of collective struggle in both cases, a hero who represents a community. Consciousness and unconsciousness create windows in which they develop the plots, whose heroes or antiheroes are powers to be imitated, becoming paradigms of humanity. The myth brings elements that can explain incomprehensible phenomena to man, and maybe that’s why Sobral created a main character conflicted with his own existence, not to deny the divinity, but against the imperfect form of use of established power. In this sense, the character Father, a Judge of the Supreme says: “I’ve always lived ... for the great politics ... What will happen to our doctrine power on the day ... beyond the pure sense of law and... justice (The reasoning stops him, and he suddenly exclaims). I live for superstructures”⁸ (SOBRAL, 2001, p. 145).

Silva (2008) points out that the human being is the product of the city in *Os degraus*, as Prometheus was built along these lines, that is, the man-city that dialogues with the viewer on social, political, economic and existential crisis, a plateful to make this play an undeniable way of writing tragedies in modern times. Concepts of tragic life and tragedy of life take shape, as the needs of a time when capitalism dictates the rules in force in the social conventions. Among the ironies and feelings of cowardness, Sobral’s Prometheus asks the audience that “do not miss the high point

8 T.N. “Vivi... sempre para a grande política... Que será do nosso poder doutrinador no dia em que ... para além do sentido puro da lei e da ...justiça (O raciocínio como que lhe para, acabando por excluir o súbito) Vivo para as superestruturas”.

of the show. The moment when the two driving forces of the tragedy. The poignant scene between father and son. The duel of the sheriff with the tramp of the prairies. Emotion! Suspense”⁹ (SOBRAL, 2001, p. 164).

There is a repulse for the constituted system, for this form of the class structure: oppressors and oppressed. The refusal to integrate the capitalist system prevents the protagonist to find alternatives that are guided by the construction of inner values, leading him to socio-existential crisis. These issues therefore push the character to an inner struggle that ends in a self-annihilation. The solution to this problem is tragic, the death, as Prometheus cannot be consolidated in a petty and selective society, as well the chorus announces: “Man, as an enemy of the man, dominate and impose a sense of man to your fellow. Man that crushes everyone who wants to trespass the limits you own put to yourself because of a reality that you accepted”¹⁰(*ibid*, p. 167).

Truth becomes abstract, disconnected from the acts, preventing Sobral’s Prometheus to reach the hierarchy of the classic epic heroes, heroes who never abandoned the battlefield. Maybe all this has been one of the reasons why the criticism has always stressed the playwright’s proposal: “a bitter view of the world, the individual ineptitude to transform it, one placing aside and resigning the intervening capacity”¹¹ (FADDA, *apud* SOBRAL, 2001, p. 20, preface). In this direction, Silva (2014), in the book *Do texto à cena*, points out that the myth in literature organizes contexts that reveal the crises of man in the face of the own existence, in which he considers himself a god in an attempt to overcome the limits imposed by nature or the social environment. In the case of Attic tragedy, that overcoming was right; however, in modern tragedy, frustrations are common because the hero always succumbs to obstacles.

Os degraus is a play that reaches high levels of an engaged artistic discussion, a notable exemplar of Portuguese modern tragedy, whose discussion records significant moments of the country’s dictatorship in those 1960’s. Besides, it is a rich material to discuss art and society, from a debate on the understanding that the human being has in the world, taking

9 T.N. “Não perca o momento mais alto do espetáculo. O momento das duas forças determinantes da tragédia. A cena lancinante entre o pai e o filho. O duelo do *sheriff* com o vagabundo das pradarias. Emoção! Suspense!”

10 T.N. “Homem que sendo inimigo de homem, domina e impõe um sentido de homem ao teu semelhante. Homem que esmaga todo aquele que queira passar acima da medida que tu próprio lhe impuseste por força de uma realidade que aceitaste”.

11 T.N. “Uma visão amarga do mundo, a ineptidão do indivíduo para transformá-lo, colocando-se à margem e prescindindo da sua capacidade interveniente”.

the works of literary and artistic creation as a representation of historical periods. Among the many Prometheus, Sobral's exposes the weaknesses of man and social fragilities, before the resistance of the conventions and the ruthless force of savage capitalism. Fragmentation and loneliness are the characteristics of these new heroes, products of an era of scientific and technological imperialism, they feel empty of human substrate.

References

- BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia: história de deuses e heróis**. Tradução de David Jardim Júnior. 29.ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2003.
- COMMELIN, P. **Mitologia Grega e Romana**. 2.Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- FADDA, Sebastiana. "O teatro e seus múltiplos". In: SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Lisboa: Biblioteca de autores portugueses (Imprensa Nacional, Casa da Moeda), 2001.
- MATA, Inocência. **A Suave Pátria: reflexões político-culturais sobre a sociedade são-tomense**. Lisboa: Edições Colibri, 2004.
- SILVA, Agnaldo Rodrigues. **Projeção de mitos e construção histórica no teatro trágico**. Campinas: Editora RG, 2008.
- Silva, Agnaldo Rodrigues; ENEDINO, Wagner Corsino (Orgs.). **Do texto à cena: entre o teatro grego e o moderno teatro brasileiro**. Campinas/São Paulo: Pontes, 2014.
- SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Lisboa: Biblioteca de autores portugueses (Imprensa Nacional, Casa da Moeda), 2001.
- SOBRAL, Augusto. **Os degraus**. Lisboa: Presença, 1964.
- STEPHANIDES, Menelaos. **Prometeu, os Homens e Outros Mitos**. Trad. de Marylene P. Michael. São Paulo: Odysseus, 2001.
- VICTORIA, Luiz A. P. **Dicionário Ilustrado da Mitologia**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.



O TEATRO PORTUGUÊS E A DIALÉTICA DO
ESCLARECIMENTO: O MITO DE PROMETEU EM *OS*
DEGRAUS, DE AUGUSTO SOBRAL

PORTUGUESE DRAMA AND THE DIALECT OF
ENLIGHTENMENT:
THE MYTH OF PROMETHEUS IN *OS DEGRAUS*, BY
AUGUSTO SOBRAL

Agnaldo Rodrigues da Silva¹
Adilson Vagner de Oliveira²

RESUMO: Este texto apresenta uma discussão sobre a ressignificação do mito de Prometeu, a fim de articular um estudo da peça teatral *Os degraus* (1964), do dramaturgo português Augusto Sobral. Nessa direção, coloca-se como foco de investigação a produção cênica portuguesa da década de 1960, bem como o percurso desse mito ao longo dos séculos, a partir da visão construída sobre a metáfora do fogo que, mitologicamente, salvou o mundo da escuridão, um artifício para representar a ignorância humana em determinado período da história humana. Peça significativa da moderna dramaturgia portuguesa, *Os degraus* é um texto cênico que reafirmou o compromisso de Sobral com a análise substancial da sociedade em tempos de crise política, levando aos palcos novos projetos filosóficos e sociológicos.

PALAVRAS-CHAVE: Moderno Teatro Português; Mito de Prometeu; Augusto Sobral; *Os degraus*; Teatro e Política.

ABSTRACT: This paper presents a discussion on the resignification of the myth of Prometheus, in order to articulate a study of the play *Os Degraus* (1964), by the Portuguese playwright Augusto Sobral. In this direction, we aim to focus on the Portuguese scenic production of the 1960's, as well as the path of this myth over the centuries, from the vision built on the metaphor of fire that, mythologically, saved the world from darkness, an artifice to represent the human ignorance in a particular period of human history. A meaningful play of the modern Portuguese drama, *Os Degraus* is a scenic text which reaffirmed the commitment of Sobral to substantial analysis of society in times of political crisis, leading to the stage new philosophical and sociological projects.

KEYWORDS: Modern Portuguese Drama; Myth of Prometheus; Augusto Sobral; *Os Degraus*; Drama and Politics.

- 1 Docente da Universidade do Estado de Mato Grosso e Sócio Efetivo da Academia Mato-Grossense de Letras. Pós-doutor em Letras/Literatura, desenvolve pesquisas em literatura e teatro. Atua no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNEMAT, nas áreas de Literatura Comparada, Literaturas Africanas e Teatro de Língua Portuguesa.
- 2 Docente do Instituto Federal de Mato Grosso e Mestre pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Doutorando pela Universidade Federal de Pernambuco e membro do Grupo de Pesquisa em Estudos da Arte e da Literatura Comparada/UNEMAT/CNPq.

Atualização do mito pelo tempo: de Prometeu a Prometeu

Os Degraus, peça do moderno teatro português, recupera de forma inovadora o mito de Prometeu. Mito antigo, que habitou obras clássicas da Ática, a personagem Prometeu é construída por Augusto Sobral em um contexto lusitano, em que, com um bisturi, o autor analisa a sociedade, a política, a economia e as próprias relações humanas, a partir do confronto entre capitalismo e socialismo; o primeiro (capitalismo selvagem) está articulado sob uma perspectiva negativa, tendo em vista que desumanizaria as pessoas; ao passo que o segundo (socialismo esclarecedor) constitui a válvula de escape de muitos conterrâneos, que permaneciam alheios aos problemas socioculturais daqueles anos de chumbo.

Coloca-se em discussão diversos aspectos, tais como: o poder que corrompe, a luta pela conscientização de massa e a fraqueza do homem moderno, frente aos desafios que traçaram os caminhos socioculturais e políticos de um determinado período histórico de Portugal, a década de 1960. Sobral desenvolveu uma técnica de modernizar o mito sem que lhe tirassem a essência fundamental, muito menos a impotência diante de um poder maior. Nessa direção, *Os Degraus* é uma peça teatral que traz um Prometeu inconformado com o destino do homem, mas incapaz de modificá-lo, pois o herói mítico moderno perde a capacidade do supra-humano, característica essa que na tragédia grega diferenciava-o dos homens comuns e o aproximava da divindade.

Compreender as simbologias apresentadas no texto cênico de Sobral, bem como os elementos de construção das personagens, do tempo e espaço, exige do espectador um conhecimento histórico, sociológico e filosófico, que lhe permita a análise dos significados que esse mito adquiriu no decorrer do tempo, em um movimento que lhe faz lançar os olhos para o passado, no intento de compreender o presente. Por isso, a necessidade de recorrermos à essência do mito de Prometeu, entrando em contato com suas origens, algumas versões e sequências, nesse movimento do hoje para ontem.

Na esfera do mito: um percurso no tempo

Prometeu, um dos titãs, é filho de Jápeto e da oceânide Climene ou, segundo outros, da nereida Ásia, ou ainda de Têmis, irmã mais velha de Saturno. Prometeu, cujo nome em grego significa “previdente”, não foi apenas um deus industrioso, mas também um criador. Deus do fogo e irmão de Atlas, esse titã aparece na mitologia grega como inventor da primeira civilização humana. Ele está intimamente ligado ao mito da criação

do mundo e, por isso, seu amor e devoção pelos homens que o levou a desafiar os deuses maiores do Olimpo, inclusive a Zeus. Uma primeira sequência do mito narra que após haver a ordenação do caos, que continha as sementes em latência de todos os seres e organismos que hoje existem, separou-se a terra do mar e o céu de ambos. Depois, os peixes tomaram posse do mar, as aves do ar e os quadrúpedes da terra.

Faltava alguma coisa, alguém que pudesse zelar por todo esse patrimônio e que fosse dotado de razão: foi criado o homem. Parece que na terra, há tão pouco tempo separada do céu e do mar, havia um resto bem pouco de sementes celestiais. Prometeu pegou um pouco dessa terra, misturou-a com água que, transformada em barro, moldou o homem à imagem e semelhança dos deuses. Prometeu deu ao homem o porte ereto para que, ao contrário dos animais que quando andam contemplam a terra, pudesse contemplar o céu e ter a consciência da existência de seu criador.

Prometeu pertencia a uma raça de gigantes que habitava a terra antes da criação do homem. Conta uma das versões que, na origem do mito, ele e seu irmão Epimeteu receberam a incumbência de criar o homem e assegurar a esse animal racional e aos irracionais as faculdades necessárias a sua autopreservação. Epimeteu deveria construir e Prometeu examinar, a fim de dar o acabamento final. Victoria (s/d, p. 148) afirma que ao criar o homem do limo da terra, o titã rouba, para animá-lo, o fogo do céu que, soprado nas ventas, atribuiu-lhe a vida

Nessa tarefa, Epimeteu atribuiu a todos os seres habilidades específicas, tais como: coragem, força, rapidez, sagacidade, enfim, capacidades variadas aos mais diferentes gêneros. No entanto, quando chegou a vez de atribuir as habilidades ao homem, ele já havia gastado todos os recursos de prodigalidade e, então, recorreu a Prometeu, seu irmão que, ajudado pela deusa Atena (deusa da sabedoria), escalou o céu e acendeu uma tocha no carro do sol, oferecendo o fogo ao homem que se tornaria um ser superior aos demais.

[...] com esse dom, o homem assegurou sua superioridade sobre todos os animais. O fogo lhe forneceu o meio de construir as armas com que subjugou os animais e as ferramentas com que cultivou a terra; aquecer sua morada, de maneira a tornar-se relativamente independente do clima, e, finalmente, criar a arte da cunhagem das moedas, que ampliou e facilitou o comércio (BULFINCH, 2003, p. 20).

Uma segunda versão do mito pode ser encontrada nos escritos de Commelín (2000, p. 100 - 101), onde o autor relata que após Prometeu ter tirado do carro do sol a muda de fogo divino, Zeus, irritado pela audácia do titã, ordenou a Hefesto que forjasse uma mulher que fosse dotada de todas as perfeições. Essa mulher seria Pandora que foi apresentada em uma assembleia de deuses, onde Atena vestiu-a de uma túnica de alvor fulgurante, cobriu-lhe a cabeça com um véu e guirlandas de flores que encimou com uma coroa de ouro. Os deuses, admirando essa nova criatura, quiseram presenteá-la com alguma coisa. Foi nesse espírito de admiração que

Minerva³ lhe ensinou as artes que convém ao sexo feminino como a arte de tecer, Vênus difundiu em torno dela o encanto, junto com o desejo inquieto e os cuidados cansativos. As Graças e a deusa da Persuasão ornaram seu pescoço com colares de ouro, Mercúrio lhe deu a palavra com a arte de conquistar os corações por meio dos discursos insinuantes. Enfim, tendo todos os deuses lhe dado presentes, ela recebeu o nome de Pandora (do grego *pan*, tudo, e *doron*, dom). Júpiter deu a ela uma caixa bem fechada e mandou entregá-la a Prometeu (COMMELIN, 2000, p. 101).

Esse era o plano de vingança contra Prometeu, mas o titã desconfiado não recebeu Pandora e advertiu ao irmão sobre a possível cilada. Não ouvindo as recomendações fraternas, Epimeteu (que significa “pensa tarde demais”) tomou Pandora por esposa. Curiosa, Pandora abriu uma caixa fatal (conhecida como “caixa de Pandora”, onde os deuses guardavam males e virtudes), deixando escapar todos os males e todos os crimes que se difundiram pelo mundo. Ao tentar fechar a caixa, Epimeteu só conseguiu reter a esperança. Por isso, mesmo quando nada mais resta ao homem, sempre se vislumbra o fio da esperança.

Uma terceira versão do mito diz que Epimeteu tinha em sua casa um caixa, na qual guardava inúmeros males do corpo e do espírito, e não a utilizou no momento em que se preparava o homem e as outras coisas do mundo. Pandora, sendo a primeira mulher mortal, dotada de curiosidade, que não era peculiar ao homem, quis saber o que tinha no interior do objeto. Certo dia destampou-a, libertando por toda a parte a multidão de pragas que imediatamente atingiram o homem, que passou a sentir reumatismo e cólera no corpo físico, além da inveja, do despeito e da vingança, enfim, doenças da alma.

3 Nome romano que designa a deusa Atena.

Uma das versões mais aceitáveis é aquela em que Pandora fora mandada por Zeus com boa intenção, a fim de fazer companhia ao homem, que sexualmente sentia-se sozinho. O deus dos deuses entregou a ela, como presente de casamento, uma caixa, na qual cada um dos deuses havia depositado um bem em forma de virtude. Pandora, movida pela curiosidade, abriu a caixa e todos os bens escaparam, exceto a esperança.

Essa é a versão mais aceitável, principalmente porque vislumbra uma lógica, quer dizer, como é que a esperança estaria misturada as outras coisas malignas como rezam outras versões? Por esta última versão, os males já estariam espalhados pela terra e a caixa de Pandora continha as virtudes esquecidas pelo homem. Ao tentar fechar a caixa, somente a esperança ficou presa e é dada ao homem no momento de precisão. Essa discussão faz-nos lembrar Mata (2004, p. 39) que interpreta a metáfora “a bolsa de Pandora” como “algo que, sob aparência sedutora, benéfica, pode ser a origem de muitos males”.

Na versão de Stephanides (2001), Pandora não era má, contudo serviu de instrumento para que Zeus punisse a humanidade. Por isso, dotou-a de imensa curiosidade. Prometeu advertiu Pandora, por diversas vezes, para que nunca abrisse o vaso presenteado por Zeus, pelo fato de desconhecer o conteúdo. Ela não despregava os olhos do intrigante objeto e se perguntava repetidas vezes o porquê de não poder abri-lo; até o dia quando a curiosidade a venceu. Ao abrir o vaso, soltou um grito, ao ver escapar dali terríveis monstros, tais como: o mal, a fome, o ódio, a doença, a vingança, a loucura, entre outros. Horrorizada, sem saber o que fazer, tampou novamente o objeto com o lacre, prendendo o único espírito que não conseguira sair: a esperança. Tudo havia acontecido do jeito que Zeus havia planejado, quer dizer, todos os males haviam se instalado nos meios onde o homem vivia. Prometeu conviveu com tudo isso, numa angústia infinita, e, segundo algumas versões, o acontecimento colaborou para que ele saísse em defesa dos homens na guerra com os deuses.

Uma última versão do mito, que apresentaremos neste texto, narra que em um determinado momento da história da humanidade Zeus percebeu que os seres humanos tornavam-se cada vez mais ousados, a ponto de desafiar os deuses. Em uma tentativa frustrada de exterminar a raça humana, ele retirou toda a luz do mundo e a concentrou em uma tocha, lançando a humanidade à escuridão da própria ignorância. Não havia ciência, nem filosofia, nem religião, como se a existência estivesse repentinamente retornado ao caos.

Prometeu, compadecido da raça humana, escala o céu e rouba uma centelha de luz, devolvendo o potencial do esclarecimento ao mundo. Como punição, ele é acorrentado no Cáucaso, uma alta montanha da Cítia, quando todo fim de tarde uma ave de rapina (abutre) vinha devorar-lhe o fígado. Ali ele deveria permanecer por trinta mil anos, caso Hércules, filho de Zeus, não o livrasse daquele suplício. Essa é a sequência que serve de matéria às tragédias de Ésquilo, escritos que formam a trilogia *Prometeu Acorrentado*, *Prometeu Portador do Fogo* e *Prometeu Libertado*. No primeiro livro dessa trilogia, a encenação começa com Prometeu sendo acorrentado na montanha, seguindo, *a posteriori*, de uma longa digressão com a intenção de explicar os motivos da punição do titã, quando as personagens Bia e Cratos tecem longos diálogos. Dos livros subsequentes, muitas partes foram perdidas, de modo que há lapsos na sequência dos acontecimentos, mas preservada a essência do texto.

Visita à Bíblia da Humanidade: uma versão mítica

A partir da última sequência acima relatada, estabeleceu-se uma trégua entre deuses e homens. Bulfinch (2003) narra isso com propriedade e clareza, partindo da versão em que a caixa de Pandora tinha somente virtudes, dentre as quais a esperança havia ficado enclausurada. Nesse período, o mundo ficou povoado de inocência e ventura, até que o progresso começou a corromper o homem: primeiro a Idade do Ouro, quando reinavam a verdade e a justiça, sem a necessidade de leis ou juízes para reprimir ou punir. A humanidade era um paraíso, pois não se conheciam armas de guerra e a terra oferecia tudo que o homem precisava para seu sustento.

O autor ainda afirma que pouco a pouco as coisas foram mudando e os seres humanos corromperam suas virtudes. Veio a Idade de Prata, quando nem tudo eram flores. A primavera fora dividida em estações. Pela primeira vez, o homem sentiu frio, calor, e teve de construir abrigos para se esconder da chuva e do sol. Era necessário, agora, plantar para colher em épocas certas, surgindo, assim, os agricultores que tinham de semear e arar a terra para buscar o sustento.

Em seguida, viveu-se a Idade de Bronze, período quando houve agitações e o homem começou a pensar em guerrear para defender territórios, mas ele ainda não era inteiramente mau, pois não pensava em conquistar o que era do outro. Tudo o que tinha era fruto de seu trabalho, pois a vida ainda se mantinha nos limites de uma espaço geográfico, em uma comunidade.

Finalmente, a Idade do Ferro. Bulfinch (ibidem) ainda relata que essa foi a pior fase, porque o crime inundou todos os cantos da humanidade. Com isso, a modéstia, a verdade e a honra abandonaram o coração do homem, deixando, em seu lugar, a fraude, a astúcia, a violência e a cobiça. O homem não se contentava somente com a terra, quis também o mar, e para isso derrubou árvores para construir barcos. Não quis somente defender os próprios territórios, pensou em conquistar o que não era seu, tomando do mais fraco as suas terras e os seus pertences. Além do que havia sobre a terra e pelo mar, quis cultivar debaixo da terra, extraíndo seus minérios e metais, com os quais construiu mais armas. Nessa direção,

[...] o hóspede não se sentia em segurança em casa de seu amigo; os genros e sogros, os irmãos e irmãs, os maridos e mulheres não podiam confiar uns nos outros. Os filhos desejavam a morte dos pais, a fim de lhes herdarem a riqueza; o amor familiar caiu prostrado. A terra ficou úmida de sangue, e os deuses a abandonaram um a um (BULFINCH, 2003, p. 23).

Indignado, Zeus reuniu os deuses em um concílio, no qual decidiram exterminar a raça humana para tudo reconstruir. *A priori*, quis o deus lançar fogo a terra, mas temendo que o céu fosse atingido, desistiu. Resolveu inundar a terra. Com a ajuda dos deuses, os ventos foram libertados para que, empurrando as nuvens, estas se comprimissem e cobrissem o céu com uma escuridão profunda. Em breve, o céu chorou torrentes líquidas que inundaram plantações e expulsaram pessoas de suas casas. As águas dos rios, dos mares e dos oceanos foram soltas e tudo ficou submerso. Tudo era mar, um mar sem praias⁴. Todos os homens foram exterminados, exceto o casal Deucalião e Pirra que sobreviveram, por estar no pico do Parnaso, a mais alta montanha. Eles eram da raça de Prometeu, uns dos poucos que ainda temiam e rendiam culto aos deuses e, por isso, foram poupados por ordem de Zeus. Desse modo, como Prometeu havia moldado o homem primitivo, seus filhos Deucalião e Pirra teriam a incumbência de renovar a raça humana.

Bulfinch (ibidem) ainda relata que quando a terra pode contemplar novamente a terra, e as águas estavam todas recolhidas nos seus devidos lugares, Deucalião e Pirra avistaram um templo devastado pela lama. Pediram ao oráculo que os esclarecessem sobre o que deveriam fazer para amenizar aquela situação calamitosa, quando ouviram uma voz

4 Para alguns autores, a Bíblia apropria-se desta versão para narrar a Arca de Noé

dizendo que deveriam sair do templo com a cabeça coberta e as vestes desatadas, atirando para trás os ossos da própria mãe.

Movido pela astúcia, Deucalião interpretou o oráculo e entendeu que a mãe de todos nós é a terra e seus ossos eram as pedras. Então, eles velaram o rosto, afrouxaram as vestes, apanharam as pedras e as atiraram para trás, uma a uma. Eis que se produziu o milagre da nova geração humana. Ao cair no chão, as pedras amoleciam e começavam a tomar uma forma grosseira, semelhante à humana. A umidade e o lodo que estavam sobre elas transformavam-se em carne, e a parte pétreia transformava-se em ossos. As pedras lançadas pelas mãos de Deucalião transformavam-se em homens, as lançadas por Pirra tomavam forma de mulheres. A partir dessa sequência, sobrevivem os homens até a nossa geração.

Os Degraus: construção de um herói mítico

Os degraus é uma peça teatral produzida em um momento de intensa opressão do sistema de governo vigente em Portugal. Contestadora, essa exemplaridade da moderna dramaturgia portuguesa instaurou uma nova forma de produção teatral, por meio da atualização do mito, discutindo uma situação calamitosa dos anos de chumbo, quando o país e suas colônias sofriam as consequências do governo ditatorial salazarista. A peça apresenta uma estética que revigora os elementos fundamentais do gênero dramático moderno, principalmente pela inovação da cenografia e a contestação do teatro burguês.

Para Silva (2008), o resultado foi um texto cênico de extrema aspereza perante as contradições da burguesia capitalista e, sobretudo, pela resistência contra a censura que havia sido forjada por um sistema de governo repressivo e violento. *Os degraus*, uma notável leitura moderna do mito de Prometeu, é um texto rico em substrato humano e, por isso, a censura não deixou levá-lo à cena, pelo seu conteúdo fortemente político e ideológico. A peça foi representada muitos anos depois, quando o regime caiu e a democracia havia sido instaurada, cuja tensão sócio-política pode ser observada no fragmento:

Prólogo: Não me assusta nada que me prendam, que me batam, que me interroguem. Não é nada disso que me mete medo. Só me assusta não ter a certeza de que valha a pena passar por tudo isso. Assusta-me pensar que posso ser morto e o mundo continuar igual ao que sempre foi.

1º Companheiro: [...] Isto aqui não é nenhum teatro. Ninguém vem a este mundo para morrer de olhos em alvo, com fundo musical. Ainda

não percebeste isto? Podemos morrer, como milhões que morrem no mundo, diariamente, só porque não encontraram condições para sobreviver, com consciência disso ou sem ela.

Prólogo: Mas nossa morte pode ter um significado, exatamente porque temos uma consciência. O tal significado, com música de fundo como tu disseste. Uma morte assim é capaz de valer uma vida de outra maneira, uma vida sem significado nenhum. Nunca chegarei a perceber nada do que seja política, mas sinto em mim força para fazer todas as revoluções (SOBRAL, 2001, p. 135-136).

O texto, portanto, adere ao tema fulcral que Sobral trabalhou insistentemente (de forma positiva) nas suas peças, ou seja, a solidão humana em um contexto sociopolítico conturbado. Tomando como motivo um mito antigo, discute-se a necessidade de libertação das consciências, quando entra em ebulição a filosofia, a ciência, a religião e suas respectivas relações com todos os outros campos da experiência humana, na construção de uma dialética esclarecedora. É, pois, diante desse fervilhar de experiências humanas que as personagens lançam questionamentos ao espectador: “Quem é que está errado neste mundo? [...] Onde pode estar a justiça de tudo isto? Será forçoso que haja justiça?”. Essas cogitações buscam respostas em posicionamentos que se voltam a conscientização de indivíduos bitolados, incapazes de perceber o próprio marasmo diante dos acontecimentos sociais, conforme pode-se identificar em “todos queremos afinal ser devorados por essa chama que é a consciência do homem e passa além de todos nós, e uma vez desencadeada nos despeja, pelos olhos dentro, a dor ou a frieza do cepticismo” (SOBRAL, 2001, p. 139)

Quando Sobral constrói o protagonista de *Os degraus*, que leva a alcunha de Prometeu, o dramaturgo aplicou-lhe as metamorfoses que o mito sofreu ao longo de todos esses séculos, até que se chegasse a uma personagem que fosse o emblema da luta contra a tirania e o poder constituído. As relações construídas no texto forçam o aparecimento do homem, mas não qualquer homem, trata-se do homem-herói, o homem-deus, mas que também pode fraquejar, um trincamento/fissura da figura do herói mítico da literatura clássica. Essa humanização do herói moderno pode ser analisada em diálogos que indicam um homem que pode sucumbir diante dos problemas sociais e existenciais, tal como podemos observar no diálogo:

1º Companheiro: Há melhores maneiras de ganhar a luta que esta nossa. Cada um pode contar só consigo mesmo, e vencer por qualquer meio. Todos tivemos a liberdade de escolher. É claro. Todos nós sabe-

mos de onde isso vem. Os Prometeus! Lá estamos nós com o Prometeu às voltas. Por mais metáforas que vocês possam fazer, o tipo e todos como ele nunca serão Prometeus. Já não há Deuses e Homens. Há gente. Gente que quer viver, e se está nas tintas para o fogo dos Deuses. (Irônico). Prometeu é só uma alcunha que lhe vai a matar.

Prólogo: Cala-te! Sabes perfeitamente que o tipo se irrita quando lhe chamam Prometeu.

1º Companheiro: [...] Ele e o Prometeu nunca se pareceram tanto. O filho de um Juiz do Supremo, na cadeia, por conscientização de massas.

Prólogo: Prometeu espalhando o fogo da morada dos Deuses.

1º Companheiro: Esperemos que o não amarrem a nenhuma rocha e nenhuma águia lhe coma o fígado.

Prólogo: Prometeu, pondo o fogo dos Deuses a correr pelo mundo nas consciências dos homens. A fazer os homens (SOBRAL, 2001, p. 137-138)

Os fenômenos históricos passam a circundar esses homens transformadores, cuja genialidade é menosprezada, incompreendida e, às vezes, perseguida pelos detentores do poder. Podemos compreender isso em determinado momento da peça, quando a personagem Prólogo refere-se ao Prometeu como uma personalidade que está a fazer homens, sejam eles desesperados ou felizes, mas que, mesmo assim, faz homens porque os esclarece. Lembremos de Brunel (1998) quando afirma que Prometeu é o símbolo por excelência da revolta na ordem metafísica e religiosa, principalmente porque encarna a recusa do absurdo da condição humana. Há subjacente às expressões “homem prometeico” ou “humanismo prometeico” uma atitude desafiadora e contestatória de valores tradicionais, que do romantismo aos dias atuais preservam a necessidade do rompimento do novo com o velho.

O Prometeu sobraliano é o típico homem solidário que, em determinados momentos, aproxima-se do indivíduo comum que persegue incessantemente uma ideologia e se afasta daquele herói imbatível das epopeias clássicas. Talvez essa aproximação não importe, porque o fim atingido é o emblema da luta coletiva em ambos os casos, um herói que represente uma coletividade. Consciência e inconsciência criam as janelas nas quais se desenvolvem as tramas, cujos heróis ou anti-heróis são potências a serem imitadas, transformando-se em paradigmas da humanidade. O mito traz elementos que podem explicar fenômenos incompreensíveis ao homem e, talvez, seja por isso que Sobral tenha construído um protagonista tão conflituoso com a própria existência, não para negar a divindade, mas contra a forma imperfeita de utilização do poder constituído.

Nessa direção, a personagem Pai, um Juiz do Supremo, afirma: “Vivi... sempre para a grande política... Que será do nosso poder doutrinador no dia em que ... para além do sentido puro da lei e da... justiça (O raciocínio como que lhe pára, acabando por exclamar súbito). Vivo para as superestruturas!” (SOBRAL, 2001, p. 145).

Silva (2008) salienta que o ser humano é fruto da cidade em *Os degraus*, pois Prometeu foi construído nesses moldes, isto é, o homem-cidade que dialoga com o espectador sobre as crises sociais, políticas, econômicas e existenciais, um prato cheio para fazer desta peça um inegável modo de escrever tragédias nos tempos modernos. Entram em ebulição os conceitos de vida trágica e tragédia de vida, como necessidades de um tempo em que o capitalismo dita as normas que vigoram nas convenções sociais. Entre ironias e sentimentos de covardia, o Prometeu sobraliano pede ao público que “não perca o momento mais alto do espetáculo. O momento das duas forças determinantes da tragédia. A cena lancinante entre o pai e o filho. O duelo do *sheriff* com o vagabundo das pradarias. Emoção! Suspense!” (SOBRAL, 2001, p. 164).

Há uma repulsa ao sistema constituído, àquela forma de estrutura das classes: opressores e oprimidos. A recusa em se integrar ao sistema capitalista impede o protagonista de buscar alternativas que estejam pautadas na construção de valores interiores, levando-o à crise socioexistencial. Essas questões, portanto, empurram a personagem para uma luta interior que desemboca em uma auto-aniquilação. A saída para tal problemática é trágica, a morte, pois Prometeu não se consolida em uma sociedade mesquinha e celetista, como bem anuncia o coro: “Homem que sendo inimigo de homem dominas e impões um sentido de homem ao teu semelhante. Homem que esmagas todo aquele que queira passar acima da medida que tu próprio lhe impuseste por força de uma realidade que aceitaste” (Ibidem, p. 167).

A verdade torna-se abstrata, desligada dos atos, impedindo que o Prometeu de Sobral atinja a hierarquia dos heróis épicos clássicos, heróis esses que nunca abandonavam o campo de batalha. Talvez tudo isso tenha sido um dos motivos pelo qual a crítica sempre frisou a respeito da proposta do dramaturgo: “uma visão amarga do mundo, a ineptidão do indivíduo para transformá-lo, colocando-se a margem e prescindindo da sua capacidade interveniente” (FADDA, apud SOBRAL, 2001, p. 20, prefácio). Nessa direção, Silva (2014), no livro *Do texto à cena*, salienta que o mito na literatura organiza contextos que revelam a crise do homem diante da própria existência, em que ele se considera um deus na tentati-

va de superar os limites impostos pela natureza ou pelo meio social. No caso da tragédia ática, essa superação era certa; no entanto, na tragédia moderna, as frustrações são correntes porque o herói sempre sucumbe aos obstáculos.

Os degraus é uma peça que atinge patamares de uma discussão artística engajada, uma notória exemplaridade da tragédia moderna portuguesa, cuja discussão registra momentos marcantes da ditadura do país, naqueles anos de 1960. Sobremaneira, constitui um rico material para se discutir arte e sociedade, a partir de um debate da compreensão que o ser humano tem do mundo, tomando as obras de criação literária e artística como uma representação de períodos históricos. Entre os diversos Prometeus, o de Sobral expõe as fraquezas do homem e as fragilidades sociais, frente a resistência das convenções e a força impiedosa do capitalismo selvagem. Fragmentação e solidão são as características desses novos heróis que, frutos de uma época de imperialismo científico e tecnológico, sentem-se vazios do substrato humano.

Referências

BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia**: história de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior. 29.ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2003.

COMMELIN, P. **Mitologia Grega e Romana**. 2.Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

FADDA, Sebastiana. "O teatro e seus múltiplos". In: SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Lisboa: Biblioteca de autores portugueses (Imprensa Nacional, Casa da Moeda), 2001.

MATA, Inocência. **A Suave Pátria**: reflexões político-culturais sobre a sociedade são-tomense. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

1964.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. **Projeção de mitos e construção histórica no teatro trágico**. Campinas: Editora RG, 2008.

Silva, Agnaldo Rodrigues; ENEDINO, Wagner Corsino (Orgs.). **Do texto à cena**: entre o teatro grego e o moderno teatro brasileiro. Campinas/São Paulo: Pontes, 2014.

SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Lisboa: Biblioteca de autores portugueses (Imprensa Nacional, Casa da Moeda), 2001.

SOBRAL, Augusto. **Os degraus**. Lisboa: Presença, 1964.

STEPHANIDES, Menelaos. **Prometeu, os Homens e Outros Mitos**. Trad. de Marylene P. Michael. São Paulo: Odisseus, 2001.

VICTORIA, Luiz A. P. **Dicionário Ilustrado da Mitologia**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.



PERSPECTIVES IN MOVEMENT:
 EPISTEMOLOGICAL AND METHODOLOGICAL
 CONCEPTIONS OF ENGLISH TEACHERS IN MATO GROSSO

PERSPECTIVAS EM MOVIMENTO: CONCEPÇÕES
 EPISTEMOLÓGICAS E
 METODOLÓGICAS DE PROFESSORES DE INGLÊS EM
 MATO GROSSO

Ana Antônia de Assis-Peterson
 Delvânia Aparecida Góes dos Santos
 Lediane Manfé de Souza

ABSTRACT: In the last decades, critical pedagogy and critical literacy in the field of Applied Linguistics have been strong theories to review, rethink and re-signify linguistic education, in particular, in the field of English teaching in Brazil, that for many years has remained hostage of the “banking education model” (“depositing of information” by teachers into their students) criticized by Paulo Freire in the 70’s when he dismissed the hypothesis of teaching by rote and shaped linguistic education as a political act and literacy as a process in which people, historically situated, are central and viewed as agents. This study had as its main goal to investigate epistemological methodological conceptions of public school teachers of English based on the generation of data coming from different contexts – a second-degree course and a continuing education course in the state of Mato Grosso. In both contexts, the instructors introduced concepts and promoted discussions involving critical literacies. The results showed that teachers need interactions and mediations more frequently so that they can feel more capable of carrying on the desired theoretical confrontations. However, it was also clear that, when in contact with the more critical theories of teaching, teachers demonstrate disposition to escape from the “territory of lamentations” by attempting to propose their own concept of what critical literacy is and trying to reshape their pedagogical doings with respect to the teaching of English.

KEYWORDS: Linguistic education; critical literacy; English teachers’ perspectives.

RESUMO: Nas últimas décadas, a pedagogia crítica e letramento crítico têm sido teorias robustas para rever, repensar e (re)significar o modelo de ensino de línguas, em especial, na área de língua inglesa no Brasil, que, por muitos anos, manteve-se refém da educação “bancária” (“depósito de informação” pelos professores nos seus alunos), criticada nos anos setenta por Paulo Freire, quando desbancou a hipótese do ensino da “decoreba” e formatou a educação linguística como um ato político e o letramento como um proces-

so no qual pessoas, historicamente situadas, são fundamentais e vistas como agentes. Este estudo teve como objetivo identificar concepções epistemológicas e metodológicas de professores de inglês de escola pública através de dados gerados em dois contextos diferentes – um curso de segunda licenciatura e um curso de formação continuada realizados no estado de Mato Grosso. Em ambos os contextos, as professoras ministrantes introduziram conceitos e promoveram discussão em torno do letramento crítico. Constatou-se que os professores precisam de interações e mediações mais frequentes para se sentirem capazes de fazer os enfrentamentos teóricos desejados. Contudo, evidenciou-se também que, quando em contato com teorias mais críticas de ensino, os professores demonstram disposição para sair do “território das lamentações”, arriscando uma conceitualização própria do que é letramento crítico e dando novos significados às suas práticas de ensino de inglês.

PALAVRAS-CHAVE: Educação linguística; letramento crítico; perspectivas de professores de inglês.

Introduction

The strongest alternative construct to rethink linguistics education in the last decades has been critical literacy broadly discussed among Brazilian and foreign authors (COPE; KALANTZIS, 2000; GEE, 2000; CERVETTI; PARDALES; DAMICO, 2001; LANKSHEAR; KNOBEL, 2003; SNYDER, 2008; MENEZES DE SOUZA, 2011; ZACCHI, 2012; JORDÃO, 2013; MONTE MÓR, 2013; among others).

In the theory of critical literacy according to Zacchi (2012, p. 11), knowledge is seen as “being constructed in a way that the meaning of a determined text is always multiple and dependent on the context in which it is conveyed and interpreted leaving more space as much for different interpretations as for social action”. In this conception there is not a defined knowledge about reality because the truth can not be defined in a relation of correspondence with reality because that depends on the localized context (MONTE MÓR, 2010, p.445).

Cox and Assis-Peterson (1999, 2001, 2002) carried out some studies trying to delineate a profile of the English teacher that was active in the scenario of public schools in Mato Grosso and probably in other peripheral regions in Brazil in the begging of 2000. They sought to know if critical pedagogy and the political dimension of education had already touched English teachers. The authors concluded that the teachers were still convinced that the binomial “linguistic competence and pedagogical competence” was the best way to teach/learn a foreign language.

According to Cox and Assis-Peterson, the teachers of English at the time had not yet been involved with critical pedagogy because it is, contradictorily, the result of the great division that in the capitalist world separates educational research from teaching practice, that is, those who study from those who teach, those who propose from those who apply. One of the social impacts or effects of this type of formation of educators – in which the interaction/collaboration in the construction of knowledge does not happen – is that the theories about teaching/learning are habitually shown to be irrelevant because they are divorced from practice presupposing ideal contexts and subjects instead of critical subjects who appropriate the language to enter into the scenario of negotiations of meaning. The educational researches do not reach the teachers but stay confined in the academic universe. When they arrive, they are still inaccessible because they are hermetic discourses made to circulate between the initiated, between the peers.

In this study, we return to reexamine English teachers searching to identify their epistemological and methodological conceptions in the current settings without pretensions to trace a comparative chart between the past and present but with the objective to demonstrate the perspectives of English teachers about their formation and teaching practice rooted in the social and cultural contexts in the extensive geographical space that is Mato Grosso.

Today times are different; new terms/concepts/proposals were added to the teacher's repertory principally Critical Literacy, New Literacies, Multimodal Literacies and Multiliteracies.

The present study is based on the generation of data coming from different contexts – a second-degree program and a continuing education course. In both contexts to a greater or lesser degree, the instructors introduced concepts and promoted discussions involving critical literacies.

Beyond the introduction, this text is organized in three parts. In the first part, we introduce rapidly the theory of critical literacy; in the second part, we emphasize the teachers' enunciations regarding their epistemological and methodological conceptions; in the third part as a conclusion, we reflect about the conceptions that emerged as a result of this study.

Critical Literacy: academic voices

One of the central questions of post-modernity appears to be the quest for a more just global education capable of "improving every child's educational opportunities" (COPE; KALANTZIS, 1996, p.6) and accessibility to knowledge. In its axiom to include the reader as a producer of meanings, critical literacy justly seeks to confront this challenge.

According to Cope and Kalantzis (1996, p. 4), to engage in pedagogies of critical literacy, it is necessary to consider the new demands that are imposed on people as creators of meaning in practically three dimensions of their lives that are in constant change: in the workplaces, as citizens of public spaces and as citizens in their daily life within their communities.

It is in this setting of intense social transformations marked by multiple and heterogeneous global processes that the meeting of the differences of all humanity demands exploration of other trails to rethink linguistic education. We have moved from the paradigm of knowledge transference to the paradigm of construction and production of knowledge; from the theories of certainty to the theories of imprevisibility; from

linear management to chaotic management of learning; from the neutrality of language to the questions of ideology and power; from the graphic technologies to digital; from demarcated frontiers to deterritorialized and glocal spaces.

It is in this context, with the complexifying world and education that we started to question the technical teacher and installed the critical teacher and researcher. We questioned not only the vision of the subject as essence and unity but also the conception of language and culture as being fixed and immutable to bring about the perspectives of subject, of language and of culture as heterogeneous and unfinished elements in constant flux.

We also questioned the role of the English teacher as the propagator of neutral language and we highlighted the ideological character that language and culture are inseparable and that, because of this, teachers of the English need to consider the teaching of English departing from a local perspective.

Researchers and teachers interrogate one another: what needs to be taught in a world that transforms rapidly and how can this be taught? What competencies and skills need to be developed so that English teachers, in the case of this study meet the challenge of understanding the context in which the school is inserted and how to respond to this reality? How to prepare in the “here and now” of the intersubjective and contingent practices to actions of the classroom participants not only a speaker of languages but also a literate citizen “capable of participating critically in the world, suitable for the transit in complex contemporaneous societies and prepared to cope with diversity and intercultural transit?” (SCHLATTER; GARCEZ, 2009, p. 131).

Among the researchers it is emphasized the that we need matrices and inspiring sources – not from models to be reproduced – with forms and thought(s) that permit plausible solutions in accordance with the lived reality and with the awareness that any solution is relatively provisory.

In the theories of new literacies and of critical literacy, there is an awareness that there is no way to “model”, “format”, “reformat”, “disformat”, “sanitize” or “extinguish” the other (differences, diversities) without grave social prejudices for the involved; the dialogue and the collaboration become the methodological principles of the possibilities of doing education (MENEZES DE SOUZA, 2011).

The official document *The Curricular Orientations for Secondary Education – OCEM* (BRASIL, 2006), as well as the previous ones (PCNEF 1997, PCNEM 2000), catalyzes the tendency to rupture with the paradigm of traditional teaching centered on the transmission of knowledge to strive for education for citizenship that includes not only linguistic proficiency but also the development of social awareness for a new view of the world.

To learn another language has become to be understood as comprehension of its different uses and its contextual, cultural, social and historic situationality. By means of critical and multiple literacies, a classroom can be opened to the heterogeneity of discursive genres preparing English students for “an unknown future, to act in new, unpredictable and uncertain situations” (BRASIL, 2006, p. 109).

According to Jorge (2012), understanding the basic principles of critical literacy assumed by OCEM is essential to generate a viable connection between the teaching of a foreign language and the general education of the individual.

Authors of the area of literacy, linguistic education and discourse analysis that treat the theories involving the term ‘critical literacy’, have sought to outline an historical comprehension of the term emphasizing the nuances between the concepts of critical literacy, literacy, critical literacies, multi-literacies, multi-modal literacies and new literacies¹.

According to Heath and Street (2008, p. 26), critical literacy studies shared theoretical starting points with scholars that expanded their work beyond the educational institution to government bureaucracy, employment opportunities and available medical service. One difference between them, above all, is that there are those that centralize the work in “Discourse” (sharing definition with Culture but focusing on signs and symbols) and others in “discourse” (defined in the ordinary sense as a set of enunciations).

However, in the scope of this work, there is no room to discuss the tones of these concepts. Debates and redefinitions between language and literacy will continue for many years. We prefer to present, in a brief and thankless way, a synthesis of our comprehension of the critical literacy conception by Menezes de Souza (2011), which redefines the concept

1 Among those that work abroad with critical literacy are James Gee e Colin Lankshear and the components of the New London Group such as Courtney Cazden, Allen Luke, Brian Street and others. We recommend reading of Gee (1996, 2000), Lankshear e Knobel (2003), New London Group (1996) for the theoretical histories of these groups.

of ‘critic’, emphasizing its temporal and historical, political and ethical aspect in education.

In our view, according to Menezes de Souza, critical literacy is in harmony with the teaching of an additional language that favors the participation of teachers and students in the discursive process in the interaction with others in the sense of “a group of citizens of interconnected interests that seek the common good” (GIMENEZ, 1998, p. 5), having the view that ethical questions can not be removed from our actions. In this way, Menezes de Souza (2011) makes use of a definition of critical literacy that we consider adequate for our work.

According to the author, to establish a wider definition of critical literacy we should first redefine what we mean by “critical”. The traditional use of this word refers to a process that desires clear and unequivocal understanding of a text taking into account the social context and possible prejudices and agendas of the author in question.

Thinking “critically”, in this sense, is to be attentive to subtleties that can consciously or unconsciously be placed by the author of a text; subtleties based on the social origin of the author or in implicit objectives coming from his class or ideology. It would be, to use an expression more informal, “to read between the lines”.

For Menezes de Souza, this definition of “critical” is acceptable but not exhaustive. Inspired in the ideas of Hoy and in the theories of Frenchmen like Michel Foucault and Roland Barthes – that emphasize the “death of the author” and the importance of the reader as a producer of meanings – Menezes de Souza suggests another dimension that should be added to our concept of “critical.”

The reader is not only a neutral being that analyzes the text and guides its reading taking into account the social conditionality of the author but is, himself also, a subjective being part of a larger and changeable community, and also with his own prejudices and with his own historicity. For Menezes de Souza, the reader that understands his limitations and his role in the production of meanings is among those that read in a way really “critically”.

Assuming this premise, Menezes de Souza elaborates a definition of critical literacy that we could call maximalist. It is maximalist because it presupposes not only that the author is conditioned by context and socio-historic origin, but also that we, the readers, should be conscious of our limitations of social origin and of our moment in history, and consequently of the possible effects in the production of meanings of

texts. It is an elaboration of a dichotomy postulated by Paulo Freire: *being in the world vs being with the world*. It is in “being with the world” – in this awareness of being an agent that produces effects over a community and at the same time suffers effects stemming from that same community – that Menezes places his definition of critical literacy.

Epistemological and methodological conceptions: voices of teachers

In this section we present enunciations/statements of English teachers related to their epistemological and methodological conceptions. The data were generated by two qualitative studies realized in different contexts of education.

In the first context, the data were generated by teachers in service in the state public school system that participated in the first and second class of Second Bachelor Degree in English Language and Literature of the Parfor Program (National Plan for the Education of Teachers of Basic Education)² – realized in the city of Rondonópolis in 2011/2012 and 2012/2013³. The class was attended by teachers that possessed a degree in diverse areas (geography, mathematics, biology, history, pedagogy, Portuguese) but almost all already taught English even with limited knowledge and without possessing specific formation (education) in the area.

In the second context, the class was attended by actual English teachers qualified in the area that participated in the course “Continuing Education for English Teachers: critical teaching” that occurred in 2013 in Sorriso 412 km north of Cuiaba, the capital of Mato Grosso⁴.

Teachers in Action (Rondonópolis)

The curriculum of the Parfor Program offered disciplines more specific of the area such as English Language (I to IV), Linguistic Conversation and Composition of English (I and II), Applied Linguistics of the Teaching of English (a short history of the theories of Second Language Acquisition and methods and approaches that emerged from these theo-

2 Parfor, in face-to-face teaching mode, is an emergency Program instituted to attend the provisions in article 11, item III of the Decree nº 6.755, of January 29, 2009 and implanted in a collaborative partnership between Capes, the states, municipalities, federal district and the Institutions of Higher Education – IES.

3 The teachers in the second-degree program had modular and face-to-face classes during the months of January and July of 2011/2012 and 2012/2013. The classes were given intensively in three periods (morning, afternoon and night) during the whole month.

4 The teachers of continuing education participated in modular and face-to-face encounters in March and December of 2013. The encounters were realized twice a month totaling a load of a hundred hours (80 hours in class and 20 hours of extracurricular activities).

ries), English Literature, North American Literature and Supervised Internship (I and II), as well as disciplines with more comprehensive formation like Philosophy of Language, Introduction to Linguistics, Psychology of Education and Public Policy in Education.

These teachers in the second-degree program had English classes⁵ more in accord with the audiovisual method (the use of figures to present the language, followed by repetition) and the communicative approach, that is, the focus was the knowledge of grammatical rules in conjunction with the capacity to use these rules for determined communicative ends.

More oriented theoretical discussions about the concepts of globalization and the teaching of the English language, linguistic-cultural diversity, language and power, identities at stake, global/local relations, heterogeneity and critical literacy happened only in discipline of Linguistics related to the English Language⁶.

It is important to emphasize that this discipline was practically the only opportunity within the second-degree program that the teachers had to discuss language in a more critical perspective in a way to denaturalize/deconstruct the concept of language as a set of rules and structures for instrumental and communicative ends providing perspectives of language embedded in relations of power and possibilities of social transformation.

According to these considerations about the more specific disciplines in English language, it is already possible to see at least two coexistent epistemologies – one encountered in a positivist paradigm and the other presented in a more socio-historical perspective of language.

Such epistemologies, more the first than the second one, are present in the education and teaching of the mother tongue (Portuguese) in Brazil. The first, represented by a positivist educational policy, and the second, permeated by revolutionary sentiments that circulate in the work and ideas of Paulo Freire⁷ and are more restricted to the context of education in the field and of popular social movements.

5 English Language I, II, III and IV and Conversation and Composition I and II.

6 The professor collaborating in this study – Delvânia A. Góes dos Santos – taught the referred discipline.

7 Works: *Pedagogy of the Oppressed* and *Pedagogy of Autonomy*.

During the course⁸ we selected some statements of teachers that surfaced in the discussions⁹:

I observed that people have many forms to communicate among themselves, not only in Brazil, but also in the whole world; I liked to get to know a little about this. We share different experiences with people that live in different cultures and carry a little bit of those experiences in their day to day (Sonia).

The observation of teacher Sônia shows us the effects of meaning of a hegemonic teaching, in which the American or British version of English commonly circulates. Perhaps until then, she had not thought that the sociolinguistic variations that occur in Portuguese could also occur in English.

When she says: “we share different experiences with people that live in different cultures”, the teacher refers to moments in the discipline where was shown, by way of images and sounds, the diverse English-speaking countries and the cultural diversity that constitutes the realities of speakers of English.

The effects of meaning of hegemonic discourses and the impacts provoked by traditional methods about what one thinks of language can also be perceived in the perspectives of teachers Felícia, Joana and Regina:

Now when I hear an English word, I think of the world, of the various parts of the world. (Felícia).

These concepts made me see that reflection about the way we see language is important. (Joana).

I saw English as important but I thought it was more to speak with people of other places, but now I see that it is much more than this, language can be used for inclusion, to bring and take ideas, to make people think. The idea of English to travel the world now stays in the background. (Regina).

8 The discipline of Linguistics of the English Language, workload of 60 hours, happened during the month of July 2011 and July/January 2012 for the 1st e 2nd class, respectively, concentrated in two and a half weeks with encounters daily of 4 hours, being taught sometimes in the morning, afternoon or evening because they were interspersed with other disciplines of the same format. The discussions proposed for the discipline revolved around concepts of language and power, linguistic-cultural heterogeneity, identities, globalization and post-colonialism, critical literacy, citizenship, global/local, diversity.

9 These data (informal talks of teachers) were generated from drawings made by the teachers and their own interpretations, from reflections written in reports of Supervised Internship and drafts of articles in construction such as the course's final paper.

A more critical perspective of English emerges in the statement of teacher Augusto “I see that language is a social construction of a group of persons that people construct in their daily life” (Augusto) and gains more positioning in the idea of teacher Minerva¹⁰:

The study of the English language in the world refers to a question to project inclusion, this involves social, political, cultural and educational questions of all nations covering all the regions of these countries including all the persons from elementary up to higher education, thus the individual is inserted as an integrator citizen, recognizing languages as conflicting, antagonistic, ambiguous, this requires the ability to construct and reconstruct meanings and to recognize diversities, to reinterpret [...] (Minerva).

The perspectives of language of these two teachers put into evidence the meaning of agency of the individual (“people construct in the day to day”), placing [the language] in a social view (“language is a social construction of a group of persons”) and in a project of citizenship (“refers to a question to project inclusion, this involves social, political, cultural and educational questions of all nations covering all the regions of these countries”).

However, we also want to emphasize the thinking of teacher Minerva when she presents, in her perspective, indicators of transformation that to her would be to conduct a comprehensive and critical project of linguistic education:

[...] the individual is inserted as an integrator citizen, **recognizing languages as conflicting, antagonistic, ambiguous**, this requires the **ability to construct and reconstruct meanings and to recognize diversities**, to reinterpret (Prof. Minerva).

The thinking of teacher Minerva strengthens what was said by Mattos and Valério (2010, p. 138), when the authors articulate a modification of communicative teaching to a more critical education mode under the literacy perspectives¹¹:

10 The final task of the discipline was for the teachers to write about their perspective of the English language after the discussions that occurred along the two weeks. Only teacher Minerva contributed with data this time.

11 By literacy we refer to the concepts coming from the perspectives of Critical Literacy, New Literacy and Multiliteracy.

Drawing from assumptions of the critical social theory, Critical Literacy understands the text as a product of ideological and sociopolitical forces, and is a “place of fight, negotiation and change” (NORTON, 2007, p. 6). Also it constitutes itself drawing upon critical pedagogy of Paulo Freire and his vision of language as a liberator element (MATOS; VALÉRIO, 2010, p. 138).

In January and July of 2012/2012, during their internship, the teachers did classroom observation and taught classes, respectively. Reading and analyzing their reports, we perceive that the traditional practices (methodologies) prevailed.

Such an occurrence is understandable if we consider the realities lived in their practices of daily teaching, the social tradition of teaching English in Brazil and the fact that in their second-degree program the prevailing epistemologies of language were based on grammatical rules and language as a tool for communicative purposes in its “weakest” version as well placed by Mattos e Valério (2010, p.137).

Proceeding with the presentation of data, we will dialogue with what we denominate “clippings of stories of teacher in the second-degree program”, that is nothing more than readings or interpretations of the participant teachers in the study with regard to the teaching practice of peers of the network and their own practices¹². Let us see.

I noticed certain insecurity when the teacher would explain determined activities to the students. Perhaps for this reason, she had limited herself and worked only with translation of texts, identification of verbs, nouns and adjectives. The students spent a large part of the time copying texts from the blackboard, however, despite the complaints, a majority of the students participated in the classes performing the proposed activities [...] (Felícia).

In this narrative we perceive that teacher Felícia observed not only the performance of the teacher in service but the attitude, interaction and the behavior of the students in relation to what was being proposed in the context of that class. In the interpretation of teacher Felícia, the practice limited to traditional teaching was viewed as a possible “insecurity of the teacher”. What, in our view, is a clear indicator of the lack of policies of continuing education for teachers of languages.

12 Data generated by teachers of second-degree program in the disciplines of Supervised Internship I (Classroom Observation) and Supervised Internship II (Teaching Practice).

Teacher Felícia emphasizes that, “despite the complaints”, the majority of the students “participated in the classes”, “performing the proposed activities”. Here, the role of the students appears to limit itself to doing what was imposed on them (the teacher orders, the student obeys).

However, the behavior of the “complainer” here is also an indicator pointed out by the observing teacher as resulting from a “non-motivating” practice and dissonant from what generates “identification” among students and what is being studied, and then Felícia makes a suggestion:

I believe that the classes would be more interesting if the teacher brought a more relaxing activity. Music, for example, usually pleases more than texts. Generally some students already identify, already know the rhythm of the music in question and this helps a lot (Felícia).

The idea of intervention about the practice of teaching observed by teacher Felícia did not die on the suggestion. On the contrary, it was transformed in one of her teaching practices six months later with regarding her own version told in the report of internship:

In the first teaching practice, I worked only with the 6th grade and in the second with 1st, 2nd and 3rd grades. As far as possible, I sought to communicate with them through short sentences of English without giving up Portuguese. Even because I do not speak English fluently, as I would like, but slowly I will get there. I presented two songs: *Oh, if I catch you and my heart will go on*. First I took them to the computer lab where they could watch clips of the singers. Then we returned to the classroom, I distributed copies of the lyrics, turned on the player and we together sang along several times. Obviously, the songs were worked separately. The first was not necessary to mention the meaning because they already knew the same song in Portuguese. In the second, we talked about the meaning but we did not translate word for word. In addition, I worked with short dialogues and after several readings I asked that they continue practicing the dialogues. Some of the duos were chosen and dramatized the dialogue in class. It was a very worthwhile experience as several duos realized well this activity. A bit of grammar and more activities to practice were done (Felícia).

The version described by the teacher about her practice allows us to have several interpretations. One of them, perhaps that stands out more, is that the perpetuation of the traditional form of teaching continues, that the understanding that teacher Felícia tells us about her teaching practice is a version of the popular saying “only changing the cover”

that is only changing a mechanical activity for another more fun but not less traditional.

On the other hand, it is relevant to consider that, even though the traditional view of language remains, teacher Felícia added many more elements to her teaching practice, if we consider what she observed in the in-service teacher's classes and what she applied in her practice is the fruit of her observation about a "situated practice"; she unfolds her conception of learning English with more casualness in that she involves more than the linguistic element written on the blackboard – there are visual elements (clips of singers), linguistic elements in context (lyrics).

The teacher proposes a more interactive participation of the students – they "sing together", "converse about the meanings, but not translating word for word", change the environment and move their bodies in the school space during an activity in progression (watch, read, sing, converse about "the meaning" of the song) – despite the language being viewed in this context exclusively as an object of entertainment, there are points to be considered in the performance of the teacher.

It is possible to glimpse in her practice a possibility of transposition for the proposals of multimodality and multiliteracy, once that the elements of multimodality are present, however, her conception of language needs to be confronted and discussed with more critical perspectives for that transposition to occur.

According to Cope and Kalantzis (1996, p. 5), "the modes of representation are much more comprehensive than the language itself", they differentiate themselves according to each culture and their specific contexts producing different cognitive, cultural and social effects highlighting still that the "modes of meaning" are "dynamic representational resources", in "constant construction of meaning" in order to achieve diverse cultural, and we add ideological purposes, of each social group or community.

Reinterpreting the version of practice put forward by teacher Felícia, expanded with the perspective of Cope and Kalantzis (1996) about the concept of multimodality, we can not avoid to question about what meanings are being constructed by the pedagogical paths of teacher Felícia: are the social and cultural purposes being achieved? How the practice proposed by the teacher could contribute to promote social equality expanding the opportunities of access and the construction of possible futures for her students?

Questions of this type do permit us to understand the motive by which the concepts of critical literacy and the pedagogy of multiliteracies through their educational agents appear to be capable to draw possible pathways when you are thinking about revisiting and reframing the shape of linguistic education in Brazil.

However, for this to occur it is necessary a process of deconstruction and a reframing of the concept of language and a critical reflection about the impacts of their uses in the daily social practices. As pointed out by Cope and Kalantzis (1996, p. 64), “mere literacy” remains centered on the language as a set of linguistic structures, seen as system based on stable rules and with a unique possibility – “the grammatically correct version”, “the standard version of pronunciation”. And yet, according to studies, this view of language implies pedagogical interpretations more or less authoritarian.

If we return to our view of the situation of the classroom interpreted by teacher Felícia in her practice of observation, it is possible to visualize a pedagogical action more or less authoritarian and a “manifestation” by part of the students in relation to this form of conducting the proposed learning.

Reinterpreting that scene narrated in the quote of teacher Felícia, we ask: could the behavior of the students (complaining) be so unexpected? Is it not one of the “complaints” that we make as Brazilians? That only “we complain and do nothing to change”?

If it is change that we are seeking, it is important to consider “deconstruction” as an alternative method to be applied in our pedagogical practices taking the students to perceive how they form their thoughts, in which direction they construct their knowledge and from there feel capable of questioning the practices of teaching-learning and of contributing to new proposals.

To finish our dialogue with the data generated in the context of the second-degree program, we emphasize an aspect of a research made by the instructors Divina and Úrsula¹³ at the end of the second-degree program. They interviewed four teachers in public elementary education, two teachers of Portuguese and two teachers of English, to know which social themes interested more the students according to the perception of the teachers interviewed:

13 This is an excerpt taken from the first draft of a paper about the conclusion of the course of the Second Degree Program written by two professors of the 2nd term - 2012/2013, Divina e Úrsula – the data are referring to the themes discussed in secondary teaching.

There was no interest with respect to themes such as politics, globalization, sports, religion, access and quality of public health and education; already the students felt more interested with respect to social inequality, poverty, unemployment, misery, the arts, theater, cinema, music, racism against blacks, natives, orientals, gypsies, jews, discrimination and the violence against children and teenagers and against people with disabilities according to the responses of the interviewed teachers. It is questions about drugs, sexuality, discrimination against homosexuals and other genders in which they feel a little less interested (Divina e Úrsula).

The initiative of the teachers to investigate about possible social themes to be discussed in the classroom is an indication that they are willing¹⁴ to know the reality of the classroom and the reality (interest) of the students before planning or promoting their pedagogical actions.

However, what makes us think about these data is that while the students demonstrate interest about relevant social questions such as “social inequality”, “unemployment”, “poverty”, “discriminations and violence” against certain social groups, they showed that they are uninterested with respect to party politics and social politics, as if there is not a dialectic, dissonant, conflicting relation between both, remembering the interpretation of Minerva when she talked of the necessity to recognize the relations of power that occur through language and of the languages so that the project of citizenship education be effective in society.

According to Cervetti, Pardales and Damico (2001), this dissociation is a social effect that has profound roots in humanist-liberal thinking that sustains and perpetuates the traditional view of society. Critical literacy, in turn, carries strong traits of the critical theories of the Frankfurt School¹⁵ and the Freirean thinking that understands that the meanings are always negotiated and are always related to the incessant social battle in the dispute of ownership of knowledge, of power, of social status and of material resources.

14 When questioned about the motive by which they chose this object for their study of the conclusion of the course (an article of 05 pages about any theme addressed in the formation of the Second Degree Program), they said that they wanted to know so that they could “have an idea” of what to propose/do in their classes – Divina teaches Portuguese and Úrsula teaches English in the public school system in Rondonópolis-MT and a neighboring city.

15 For added knowledge of the critical theories that permeate the presuppositions of the theories of critical literacy, we suggest reading Cervetti, Pardales and Damico (2001), Menezes de Souza (2001) and Monte Mór (2010).

In this sense, to discuss social questions without providing theoretical opportunities for a criticism of society and its systems of perpetuations of inequalities does not appear to be a path compatible with the proposal of forming agents with resources of confrontation and “to know what to do in the absence of pre-established models conforming to the demands of new relations of the digital society”, as put by Lankshear and Knobel (2003, p. 168), much less promote the citizen formation of a subject capable of subversion or transformation of social practices.

Teachers in action¹⁶ (Sorriso)

The course “Continuing education of English teachers: critical teaching” was developed as an “outreach course” of the Federal University of Mato Grosso (UFMT), in partnership with the University of São Paulo (USP) in the national project “Education of teachers in the theories of new literacies and multiliteracies: critical teaching of foreign languages in school”, coordinated by professor Dra. Walkyria Monte Mór and by professor Dr. Lynn Mario Trindade Menezes de Souza.

In Mato Grosso, the actions of the national project were coordinated by professor Ana Antônia de Assis-Peterson and aimed to straighten links between the university and basic education attending the local demands of the education of English teachers as well as to serve as a field of study for two of her students. The course was taught by Lediane Manfê de Souza who was a teacher in the state school system doing her master degree at the Masters Program of Language Studies at UFMT.

As happens in many other Brazilian cities of the interior, the English teachers of Sorriso had not had the opportunity to participate in a course of long duration exclusively geared toward English, the discipline they teach. The course plan focused on the creation of opportunities for that teachers reflect about their pedagogical practices through the reconstruction of class plans based on the foundations of educational linguistics and critical literacy contemplating local pedagogical solutions and tuned to the actual context of globalization and the new paradigms of science, knowledge and culture.

16 The data presented in this section were generated by teachers participating in the course of continuing formation/education in the city of Sorriso for the master’s research in progress of Lediane Manfê de Souza, one of the authors of this article. On the occasion of the creation of a Facebook group, the teachers chose this name –mm Teachers in action – to identify themselves as participants of the course of continuing formation and thus the name was adopted for any activity referring to the course.

We sought in ethnography the base to sustain that everyone produces valid meanings from the place they are, from how they see the world and interpret it, taking care that the knowledge of the teachers was not disqualified or discarded in favor of theories. In the same way, the theory could also not be ignored – and by “ignored” we understand two meanings: being unaware and despising.

Each perspective presented was the object of dialogue, questioning, in the way that the participants could walk their own paths of self-reflection and of re-signification of concepts that turned explicit.

Taking the classroom experience as a starting point, the course was seen as a space for dialogue in which the teachers had a chance to evaluate and rethink their practices without forgetting the theoretical questions brought to the encounters.

Our purpose was to debate contemporary challenges in foreign language teaching. Starting with the foundation of linguistic education and critical literacy, the teachers could discuss about the language that they teach critically way and aligned to the concepts like significant learning, linguistic-cultural diversity, education for ethnic-racial relations and heterogeneity, global/local relations and globalization.

Thinking about this, we were interested to know from the teachers what epistemologies guided their practices and were implicit in their methodologies of work. We wanted to understand better how they formulated their theoretical concepts starting from that they discussed along the course and whether they had appropriated the concepts discursively.

During the meetings, *learning logs* were utilized as a reflexive tool; it was a concise, objective and personal way to register experiences and learning. In the month of June, the teachers wrote their perceptions about the following questions: *What is Critical Literacy? Is it possible to develop Critical Literacy in English Classes? How?*

For this analysis, some *learning logs* were chosen to help weave an understanding of how the teachers have been developing and practicing the critical sense in English class:

Literacy is teaching with the signification and contextualization of content for the students. More than possible, it is very important to develop literacy and this is possible when we bring daily situations, situations lived by the students (Prof. Diego).

For teacher Diego, the work with literacy is a situated practice and significant in that the role of the teacher occupies its position of *meaning maker*, falling on him to organize the learning in a way that meanings can emerge and be discussed. In the perspective of teacher Diego, “Literacy is the teaching of signification and contextualization”, a view that is shared by teacher Alice:

Literacy is to make the content that was covered in each year in a way that the students can make sense of it; it is to bring to the classroom reflections that awaken creativity in the students in relation to the society we live in. It is not that our students do not “know” this but it is to facilitate a space in which they can talk about matters that are often silenced by us teachers. This way we ought to give voice to our students opening for reflection about problems and solutions to better our society. It is possible to develop literacy in our classrooms because if we stop and think, we realize there is literacy in everything (Prof. Alice).

Teacher Alice views critical literacy as a (new) horizon for English classes; she considers “critical literacy” as a potential strong force perhaps capable of bringing daily life into the classroom and vice-versa. In this sense, we can interpret that to discuss subjects or themes of daily life is a desired practice, however, not treated in a critical way in schools.

The concept presented by teacher Alice gives evidence to the remnants of authoritarian thinking and she appears to start to see the legacy of these discourses in the teachers’ practices when she said: “It is not that the students do not “know” (...) often are silenced by us teachers”. Here, in this statement, there is an opening to dialogue with the teacher. By recognizing the relation of power between teachers and students, she makes an important step on a path that could lead to deconstruction/reflection/re-signification/transformation of her pedagogical practices.

What we perceive in the statements of the teachers in this study is that philosophical-social-political education is necessary in continuing education. Without critical ideas and methodologies that lead to inquiries of power relations, teachers and students voices are – they do not develop the aspect of transformation.

Teacher Alice, by concluding that “if we stop and think we realize there is literacy in everything”, permits us to interpret that, in the context of her discourse, (critical) literacy signifies a resource that allows us “to stop to think”. This reflection is a starting point that can take us to interesting places once that we wish to form autonomous teachers in

the Freirean sense as well as critical beings of a society heavily impacted by technology, homogenizing media and globalized politics that reinforce neo-liberal thinking.

For Alice, literacy is a way to “teach the content in a relevant manner”, what seems to lead us to the idea of “knowledge transmission” and not to the “knowledge construction”. However, when teacher Alice reiterates that the teacher is the bearer of this power to ‘give voice’ and that she agrees to concede such power to students, she is seeking a way to make flexible her practice, to decentralize her power even if this does not occur with much frequency.

The following account of teacher Irene contributes to our inquiries:

Yes, it's possible. We can use interesting subject and work the “difference”. Critical literacy is work to form and motivate citizenship (Profa. Irene).

It appears to us that, in the conception of teacher Irene, we encounter the assumption that critical literacy as a methodology offers the teacher condition to work her practices with students starting from themes of social character of the students’ interest – we see here an opportunity of construction of critical thinking about problems of the local/global order. Her voice brings a notion of literacy as an instrument of critical awareness and political reach in which it is possible to work “the difference”, forming and motivating students by way of critical awareness of one’s social reality through reflection and action that appears to be the path for citizenship practice and action.

The twists and turns that signify literacy in a critical perspective, revealed in the interpretation of teacher Alice, continue to flow in the perspective of teacher Irene, and find support in the following arguments of teacher Juan who sees in critical literacy the possibility of

Preparing the student to interpret, understand, suggest, share. Not only to copy and repeat the words. [...] I believe that is not easy to develop CL in English class but it is extremely necessary. We should research differentiating activities to innovate the way we conduct out “collaborative” classes that is to escape the same old routine (Prof. Juan).

Teacher Juan demonstrates hope in a participative construction that in his view is a path to escape the game of positivist-structuralist

paradigm – “copy and repeat”. Cope and Kalantziz (1996, p. 4) treat this when they indicate the importance in the contemporary scenario to consider discourses in movement and the demands that they impose on our lives¹⁷.

Schlatter (2009, p.20) calls attention to the role of the teacher in this new context, that is to educate students to participate in society asserting that this “requires the teacher that he be the author, that is, to have awareness of the necessity to relate theory and practice, reflection and action, objectives of FL teaching and the context of teaching [...]”.

Pondering over the anxieties of teacher Juan and the guiding thoughts of Schlatter (2009), we are able to see the desire of approximation, expressed clearly, between universities and public schools, a deep necessity of dialogue, a thirst for interaction, a search of identification of ideas and of perspectives, the hands offering themselves to “knead the dough”.

A little yet encouraging indicator that can guide us to a potentializing work of critical literacy of English teachers in Mato Grosso were the data that emerged from this proposal of continuing education of public school English teachers in the city of Sorriso-MT. We sought to bring to the field of discussions a look at how teachers perceive and understand critical literacy. The multiple meanings gathered here compose the epistemologies and practices of these teachers that, reflecting over the act of teaching and the relevance of this knowledge in the current global scenario, participated in collaborative actions that can result in the creation of opportunities of contextualized learning for their students.

Some thoughts (in movement)

We sought to bring to this article some clips of perspectives of teachers who work with the teaching of English in our state in order to make sense of what epistemologies and methodologies are in motion in their pedagogical conceptions.

The meanings gathered here compose the forms of thinking and applying the available knowledge of the English language in the public schools of practically the whole state, once that they feed and reproduce themselves by means of hegemonic discourses and homogenized thinking

17 Our interpretation of the original piece of text of Cope and Kalantzis (1996, p. 4): “to engage on the issue of what to do in literacy pedagogy, taking into account the changing word and the new demands being placed upon people as makers of meaning in changing workplaces; as citizens in changing public spaces and as citizens in changing dimensions of our community lives (our lifeworlds)”.

like language is a set of rules and to know English or a language is an instrument by which students can attain better results in exams leading to admission to university through the national entrance exam.

In this conception of “learning a language”, knowledge limits itself to grammatical rules and recognition of basic structures of language in a decontextualized form and without connection to the discursive realities of the students’ daily life. This knowledge is constituted by way of grammatical studies in its most traditional perspective and practices of consulting the dictionary, word for word. These traditional practices are rejected by the students and generate complaints and discontent.

The idea of innovation, especially for the teachers that applied for the second-degree program of English language because they were teaching “as blind men”, draws itself from the use of some technological resources in order to bring dynamics to the classroom. By inserting the use of technological resources and promoting movement in the pedagogical plan of the day, the teachers perceive indices of greater interaction and involvement and, for them, their teaching objectives of the day are fulfilled because the satisfaction obtained during class – both by the teachers who feel they are “innovators” and for the students who feel their needs attended – if compared to the traditional method of “copy and translate”. The satisfaction appears to work here as an indicator of successful learning.

When in contact with the more critical theories of teaching, the teachers start to demonstrate certain surprise and certain willingness to escape from what we call, for illustrative ends, “the territory of lamentations”. They appear to gain energy to attempt to conceive their own conceptualization of what critical literacy would be and start to look at their practices with open eyes sketching a desire to re-signify their pedagogical doings with respect to the teaching of English.

However, we perceive that the teachers need more frequent interactions and mediations for them to feel capable of facing the desired confrontations. This emerges in the statements of the teachers that seek a dialogue with more critical perspectives of teaching English.

The teachers showed will and disposition to participate in actions that could result in the creation of opportunities of more contextualized learning, “with the focus on meaning, in the use of language in situations of communication that can engage students in an adventure and in the discovery of reading and writing in search of autonomy and authorship” as proposed by Schlatter (2009, p.20).

In our view, more than authorship need to be achieved here. Because of this, we think in a perspective more politicized, more encouraging in the sense that teachers, through deconstruction and criticism to what is presented to them in their situated practices, may encounter their locus of enunciation in these accelerated contemporary settings in motion.

When confronted with their own proper dissents, generated by conflicting discursive crossings, perhaps the teachers can find a relative equilibrium inside of the diverse contexts and the different realities of teaching in which they live, with possibilities of being an agent of linguistic education in their location in permanent dialogue with agents of other local realities, in order to realize negotiation of meanings that can attend their necessities. And so hopes teacher Minerva:

[...] the individual will be inserted as a citizen, recognizing languages as conflicting, antagonistic, ambiguous; this requires the ability to construct and reconstruct meanings and to recognize diversities, to reinterpret (Profa. Minerva).

References

BRASIL. Parâmetros curriculares nacionais para Ensino Fundamental [National Curricular Parameters for Elementary Education]. Brasília: MEC/SEF, 1997, 126p. MEC/SEF, 1997, 126p. Available in: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro01.pdf>. Access: Sept. 20, 2010]

BRASIL. Parâmetros curriculares nacionais para o ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias [National Curriculum Parameters for High School: languages, codes and their technologies]. Brasília: MEC/SEMTEC, 2000. Available in: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf Access: Sept. 20, 2010.

BRASIL. Orientações Curriculares para o Ensino Médio: Linguagens, Códigos e suas Tecnologia: Língua Estrangeira. Secretaria de Educação Básica [Curricular Orientations for High School: Languages, Codes and their Technologies: Foreign Language]. Secretary of Basic Education. Brasília: MEC/SEB, 2006.

CERVETTI, G.; PARDALES, M.J.; DAMICO, J.S. A tale of differences: Comparing the traditions, perspectives, and educational goals of critical reading and critical literacy. *Reading Online*, 4 (9), 2001. Available in: http://www.readingonline.org/articles/art_index.asp?HREF=/articles/cervetti/index.html Access: May 2, 2010.

COPE, B.; KALANTZIS, M. (Ed.). *Multiliteracies: literacy learning and the design of social futures*. London: Routledge, 2000.

COX, M. I. P.; ASSIS-PETERSON, A. A. Critical Pedagogy in ELT: Images of Brazilian Teachers of English. *TESOL QUARTERLY*, Vol. 33, No. 3, 433-452, 1999.

COX, M. I. P.; ASSIS-PETERSON, A. A. O professor de inglês: Entre a alienação e a emancipação [The English teacher: between neutrality and emancipation]. *Linguagem & Ensino*, Vol. 4, No. 1, 2001 (11-36).

COX, M. I. P., ASSIS-PETERSON, A. A. Ser/estar professor de inglês no cenário da escola pública: em busca de um contexto eficaz de ensino/aprendizagem [Being an English teacher in the public school scenario: seeking for an effective context of learning/teaching] In: *Polifonia*, Cuiabá, n. 05, p. 1-26, 2002.

GEE, J. P. *Social linguistics and literacies: Ideology in discourse*. London: Falmer, 1996.

GEE, J. P. New people in new worlds: networks, the new capitalism and schools. In: COPE, B.; KALANTZIS, M. (Ed.). *Multiliteracies: literacy learning and the design of social futures*. London: Routledge, 2000.

GIMENEZ, T. O ensino de língua estrangeira e a formação do público [Foreign language teaching and the formation of the audience]. Lecture in the VII EPL, Curitiba, July 30 and 31 and August 1, 1998. Published in the *Bulletin CCH*, Londrina, v. 37, 1999, 33-44]. Available in: <http://www.uel.br/cch/gped/arqtx-t/O%20ensinodeLEeaformacaodopublicoGPED.pdf> Access: 10 de julho 2014.]

HEATH, S. B.; STREET, B. V. *On Ethnography: Approaches to Language and Literacy Research*. New York and London: Teachers College Columbia University, 2008.

JORDÃO, M. C. Abordagem comunicativa, pedagogia crítica e letramento crítico – Farinhas do mesmo saco? [Communicative approach, critical pedagogy and critical literacy – [Two sides of the same coin?] In: ROCHA, C. H.; MACIEL, R. F. (Orgs.). *Língua estrangeira e formação cidadã: por entre discursos e práticas* [Foreign languages and citizen education: between discourses and practices]. 1ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2013, v. 1, p. 69-90.

JORGE, M. Critical literacy, foreign language teaching and the education about race relations in Brazil. *The Latin Americanist*, Dec., 2012, 79-90.

LANKSHEAR, C.; KNOBEL, M. *New literacies – changing knowledge and classroom learning*. United Kingdom: Open University Press, 2003.

MATTOS, A. M. A. Novos letramentos, ensino de língua estrangeira e o papel da escola pública no século XXI [New literacies, foreign language teaching and the public school role in the XXI century]. *Revista X*, vol. 1, 2011, 33-47.

MATTOS, A. M. A.; VALÉRIO, K.M. Letramento crítico e ensino comunicativo: lacunas e interseções [Critical literacy and communicative teaching: gaps and intersections]. RBLA, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, 2010, 135-158.

MENEZES DE SOUZA, L. M. Para uma redefinição de Letramento Crítico: conflito e produção de significação [For a redefinition of Critical Literacy: conflict and production of meaning]. In: MACIEL, R. F.; ARAÚJO, V. de A. (Orgs.) Formação professores de línguas: ampliando perspectivas [Teacher education: expanding perspectives]. Jundiaí: Paco Editorial, 2011. p. 128-140.

MONTE MÓR, W. M. Caderno de orientações didáticas para EJA: línguas estrangeiras [Teaching orientations for EJA: foreign languages. São Paulo: SME, 2010. Available in: <<http://portalsme.prefeitura.sp.gov.br/Projetos/BibliPed/Documentos/publicacoes/orientaingportal.pdf>>. Access: Jan.10, 2012]

MONTE MÓR, W. Crítica e Letramentos Críticos: reflexões preliminares [Criticism and Critical Literacies: preliminary reflections]. In: ROCHA, C. H.; MACIEL, R. F. (Orgs.), Língua estrangeira e formação cidadã: por entre discursos e práticas [Foreign languages: between discourses and practices]. 1ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2013, v. 1, p. 31-59.

MONTE MÓR, W.; MENEZES DE SOUZA, L. M. Formação de professores nas teorias dos novos letramentos e multiletramentos e ensino crítico de línguas estrangeiras na escola. Projeto de pesquisa [Teaching education in the theories of new literacies and multiliteracies and critical teaching of foreign languages at school. Research Project]. Universidade de São Paulo, 2009.

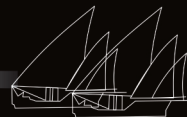
NEW LONDON GROUP. A Pedagogy of multiliteracies: Designing social futures. Harvard Educational Review, 66, 1996, 60-92.

SCHLATTER, M. O ensino de leitura em língua estrangeira na escola: uma proposta de letramento [The teaching of Reading in foreign language at school: a literacy proposal]. Calidoscópico, Vol. 7, n. 1, 2009, 11-23.

SCHLATTER, M.; GARCEZ, P. M. Educação linguística e aprendizagem de uma língua adicional na escola [Linguistic Education and learning of an additional language at school. IN: Rio Grande do Sul, Curriculum Guidelines of Rio Grande do Sul: languages, codes and their technologies. Secretaria de Educação, Departamento Pedagógico [Secretary of Education, Pedagogical Department]. Porto Alegre: Se/DP, 2009, 125-172.

SNYDER, I. The literacy wars. Crows Nest: Allen & Unwin, 2008.

ZACCHI, V. O conceito de crítica no ensino de língua inglesa. Anais Eletrônicos do IX Congresso Brasileiro de Linguística Aplicada. Associação de Linguística Aplicada do Brasil [The concept of criticism in the teaching of English language. Electronic Annals of the IX Brazilian Congress of Applied Linguistic. Applied Linguistic Association of Brazil (ALAB), 2012. | Available in: <http://www.alab.org.br/images/stories/alab/CBLA/ANAIS/temas/14_06.pdf> Access: Sept. 4, 2013].



PERSPECTIVAS EM MOVIMENTO: CONCEPÇÕES
 EPISTEMOLÓGICAS E
 METODOLÓGICAS DE PROFESSORES DE INGLÊS EM
 MATO GROSSO

PERSPECTIVES IN MOVEMENT:
 EPISTEMOLOGICAL AND METHODOLOGICAL
 CONCEPTIONS OF ENGLISH TEACHERS IN MATO GROSSO

Ana Antônia de Assis-Peterson
 Delvânia Aparecida Góes dos Santos
 Lediane Manfé de Souza

RESUMO: Nas últimas décadas, a pedagogia crítica e letramento crítico têm sido teorias robustas para rever, repensar e (re)significar o modelo de ensino de línguas, em especial, na área de língua inglesa no Brasil, que, por muitos anos, manteve-se refém da educação “bancária” (“depósito de informação” pelos professores nos seus alunos), criticada nos anos setenta por Paulo Freire, quando desbancou a hipótese do ensino da “decoreba” e formatou a educação linguística como um ato político e o letramento como um processo no qual pessoas, historicamente situadas, são fundamentais e vistas como agentes. Este estudo teve como objetivo identificar concepções epistemológicas e metodológicas de professores de inglês de escola pública através de dados gerados em dois contextos diferentes – um curso de segunda licenciatura e um curso de formação continuada realizados no estado de Mato Grosso. Em ambos os contextos, as professoras ministrantes introduziram conceitos e promoveram discussão em torno do letramento crítico. Constatou-se que os professores precisam de interações e mediações mais frequentes para se sentirem capazes de fazer os enfrentamentos teóricos desejados. Contudo, evidenciou-se também que, quando em contato com teorias mais críticas de ensino, os professores demonstram disposição para sair do “território das lamentações”, arriscando uma conceitualização própria do que é letramento crítico e dando novos significados às suas práticas de ensino de inglês.

PALAVRAS-CHAVE: Educação linguística; letramento crítico; perspectivas de professores de inglês.

ABSTRACT: In the last decades, critical pedagogy and critical literacy in the field of Applied Linguistics have been strong theories to review, rethink and re-signify linguistic education, in particular, in the field of English teaching in Brazil, that for many years has remained hostage of the “banking education model” (“depositing of information” by teachers into their students) criticized by Paulo Freire in the 70’s when he dismissed

the hypothesis of teaching by rote and shaped linguistic education as a political act and literacy as a process in which people, historically situated, are central and viewed as agents. This study had as its main goal to investigate epistemological methodological conceptions of public school teachers of English based on the generation of data coming from different contexts – a second-degree course and a continuing education course in the state of Mato Grosso. In both contexts, the instructors introduced concepts and promoted discussions involving critical literacies. The results showed that teachers need interactions and mediations more frequently so that they can feel more capable of carrying on the desired theoretical confrontations. However, it was also clear that, when in contact with the more critical theories of teaching, teachers demonstrate disposition to escape from the “territory of lamentations” by attempting to propose their own concept of what critical literacy is and trying to reshape their pedagogical doings with respect to the teaching of English.

KEYWORDS: Linguistic education; critical literacy; English teachers’ perspectives.

Introdução

O construto alternativo mais forte para (re) pensar a educação linguística, nas últimas décadas, tem sido o letramento crítico, amplamente discutido entre autores brasileiros e estrangeiros (COPE; KALANTZIS, 2000; GEE, 2000; CERVETTI; PARDALES; DAMICO, 2001; LANKSHEAR; KNOBEL, 2003; SNYDER, 2008; MENEZES DE SOUZA; MONTE-MÓR, 2006; MATTOS, 2011; ZACCHI, 2012; JORDÃO, 2013; MONTE MÓR, 2013; entre outros).

Na teoria do letramento crítico, segundo Zacchi (2012, p. 11), o conhecimento é visto como “sendo construído de modo que o sentido de um determinado texto seja sempre múltiplo e dependa do contexto em que é veiculado e interpretado, deixando mais espaço tanto para diferentes interpretações quanto para a ação social”. Nessa concepção, não há um conhecimento definido sobre a realidade porque a verdade não pode ser definida em uma relação de correspondência com a realidade, pois aquela depende de um contexto localizado (MONTE MÓR, 2010, p.445).

Cox e Assis-Peterson (2001, 2002) realizaram alguns estudos buscando delinear um perfil do professor de inglês que atuava, no início dos anos 2000, no cenário da escola pública em Mato Grosso e, provavelmente em outras regiões periféricas do Brasil. Buscavam saber se a pedagogia crítica e a dimensão política da educação já haviam tocado os professores de inglês. As autoras concluíram que os professores ainda estavam convictos que o binômio “competência linguística e competência pedagógica” era a melhor via para se ensinar/aprender uma língua estrangeira.

Segundo Cox e Assis-Peterson, os professores de inglês ainda não haviam sido tocados pela pedagogia crítica porque ela é, contraditoriamente, resultante da grande divisão que, no mundo capitalista, separa a pesquisa do ensino, a teoria da prática, ou seja, aqueles que pensam daqueles que ensinam, aqueles que propõem daqueles que aplicam. Um dos impactos ou efeitos sociais desse tipo de formação de professores – na qual a interação/colaboração na construção do conhecimento não acontece –, é que as teorias sobre ensino/aprendizagem habitualmente mostram-se irrelevantes, pois são divorciadas da prática, pressupondo condições e sujeitos ideais, ao invés de sujeitos críticos que se apropriam da língua para entrar no cenário das negociações de sentidos. Elas não chegam até os professores, ficam concentradas no universo acadêmico. Quando che-

gam, ainda assim são inacessíveis, porque são discursos herméticos, feitos para circular entre os iniciados, entre os pares.

Neste estudo, voltamos a lançar o olhar para professores de inglês, buscando identificar suas concepções epistemológicas e metodológicas no cenário atual, sem pretensões de traçar um quadro comparativo, entre o antes e o agora, mas com o objetivo de evidenciar as perspectivas dos professores de inglês sobre sua formação e prática de ensino, enraizadas nos contextos sociais e culturais deste extenso espaço geográfico que é Mato Grosso.

Hoje os tempos são outros, novos termos/conceitos/propostas foram acrescentados ao repertório do professor, sendo os mais presentes os de Letramento Crítico, Letramentos Críticos, Novos Letramentos, Letramentos Multimodais e Multiletramentos.

O presente estudo está embasado na geração de dados oriundos de contextos diferentes – um curso de segunda licenciatura e um curso de formação continuada. Em ambos os contextos, em maior ou menor grau, as professoras ministrantes introduziram conceitos e promoveram discussão em torno do letramento crítico.

Além da introdução, este texto está organizado em três partes. Na primeira, situamos rapidamente a teoria do letramento crítico; na segunda, destacamos enunciados de professores relacionados às suas concepções epistemológicas e metodológicas; na terceira, à guisa de conclusão, refletimos sobre as concepções que emergiram em decorrência deste estudo.

Letramento Crítico: vozes da academia

Parece ser uma das questões centrais da pós-modernidade, a busca por uma educação global mais justa, capaz de “melhorar as oportunidades educacionais de cada criança”¹ (COPE; KALANTZIS, 1996, p.6) e a acessibilidade ao conhecimento. Em seu axioma de incluir o leitor como produtor de significados, o letramento crítico busca justamente fazer frente a esse desafio.

De acordo com Cope e Kalantzis (1996, p. 4), para engajar-se em pedagogias de letramento crítico, é preciso considerar as novas demandas que são impostas às pessoas enquanto criadores de sentido em praticamente três dimensões de suas vidas que estão em constante mudança: em

1 Tradução livre baseada na seguinte citação: “The fundamental mission of educators is to improve every child’s educational opportunities” (COPE; KALANTZIS, 1996, p.6).

locais de trabalho, enquanto cidadãos em espaços públicos e enquanto cidadãos em suas vidas cotidianas dentro de suas comunidades.

Nesse cenário de intensas transformações sociais marcado por processos globais múltiplos e heterogêneos, o encontro com as diferenças de toda espécie exigiu explorar caminhos outros para repensar a educação linguística. Deslocamo-nos do paradigma de transferência de conhecimento para o paradigma de construção e produção de conhecimento; das teorias das certezas às teorias da imprevisibilidade; da gestão linear à gestão caótica das aprendizagens; da neutralidade da/na língua/linguagem às questões de ideologia e poder; das tecnologias grafocêntricas às digitais; das fronteiras demarcadas a espaços desterritorializados e glocais.

É nesse contexto, com o mundo e a educação se complexificando, que passamos a questionar o professor técnico e, em seu lugar, instituímos o professor crítico e pesquisador. Problematizamos não apenas a visão de sujeito como essência e unidade, mas também a concepção de língua e cultura como sendo fixas e imutáveis, para trazeremos as perspectivas de sujeito, de língua e de cultura como elementos heterogêneos e inacabados, em constante fluxo.

Questionamos também o papel do professor de inglês como propagador de língua neutra e destacamos o caráter ideológico em que língua e cultura são inseparáveis, e que por isso professores de língua inglesa precisam considerar o ensino de inglês a partir de uma perspectiva local.

Pesquisadores e professores se interrogam: o que precisaria ser ensinado num mundo que se transforma rapidamente e como isso poderia ser ensinado? Que competências e habilidades precisam ser desenvolvidas para que professores de inglês, no caso deste estudo, afrontem o desafio de compreender o contexto em que a escola está inserida e como responder a essa realidade? Como preparar no “aqui e agora” das práticas intersubjetivas e contingentes às ações dos participantes da sala de aula não apenas um falante de línguas, mas um cidadão letrado “capaz de participar criticamente no mundo, apto ao trânsito nas sociedades complexas contemporâneas e preparado para o enfrentamento com a diversidade e o trânsito intercultural?” (SCHLATTER; GARCEZ, 2009, p. 131).

Entre os pesquisadores destaca-se o posicionamento de que precisamos de matrizes e fontes inspiradoras – não de modelos a serem reproduzidos – com formas-pensamento(s) que permitam soluções plausíveis de acordo com a realidade vivida, com a consciência de que qualquer solução é relativamente provisória.

Nas teorias dos novos letramentos e do letramento crítico, toma-se consciência de que não há como “modelar”, “formatar”, “reformartar”, “desformatar”, “higienizar” ou “extinguir” o outro (diferenças, diversidades) sem prejuízos sociais graves para os participantes envolvidos; o diálogo e a colaboração passam a ser os princípios metodológicos das possibilidades de se fazer educação (MENEZES DE SOUZA, 2011).

O documento oficial das Orientações Curriculares para o Ensino Médio – OCEM (BRASIL, 2008), bem como os anteriores (PCNEF 1997, PCNEM, 1997), catalisa a tendência de ruptura com o paradigma de ensino tradicional centrado no ensino de transmissão de conhecimento para visar à educação para cidadania, que inclui não somente a proficiência linguística, mas também o desenvolvimento da consciência social para uma nova maneira de ver o mundo.

Aprender outra língua passa a ser entendido como compreender seus diferentes usos e sua situacionalidade contextual, social cultural e histórica. Por meio de letramento crítico e múltiplo, pode-se abrir a sala de aula para a heterogeneidade de gêneros discursivos preparando os alunos de língua inglesa para “um futuro desconhecido, para agir em situações novas, imprevisíveis e incertas” (BRASIL, 2006, p. 109).

Para Jorge (2012), entender os princípios básicos do letramento crítico assumidos pela OCEM é essencial para gerar uma ligação viável entre o ensino de língua estrangeira com a educação geral do indivíduo.

Autores da área de letramento, educação linguística e análise de discurso, que tratam das teorias que envolvem o termo ‘letramento crítico’, têm buscado esboçar uma compreensão histórica do termo destacando nuances entre os conceitos de letramento crítico, letramento, letramentos críticos, multiletramentos, letramentos multimodais e novos letramentos².

Segundo Heath e Street (2008, p. 26), estudos de letramento crítico compartilham pontos de partida teóricos com estudiosos que expandem seu trabalho para além da instituição de escolarização à burocracia governamental, oportunidades de emprego e serviço médico disponível. Uma diferença distinta entre eles, contudo, é que há aqueles que centralizam o trabalho em “Discurso” (compartilhando definição com Cultura,

2 Entre os que trabalham com letramento crítico, no exterior encontram-se James Gee e Colin Lankshear e os componentes do Grupo de Londres (New London Group) como Courtney Cazden, Allen Luke, Brian Street e outros). Recomendamos a leitura de Gee (1996, 2000), Lankshear e Knobel (2003), New London Group (1996) para as histórias teóricas desses grupos.

mas focalizando signos e símbolos) e outros em “discurso” (definido no seu sentido corriqueiro como um conjunto de enunciados).

Entretanto, no escopo deste trabalho, não cabe discutir as diferentes matizes entre esses conceitos. Debates e redefinições entre língua e letramento continuarão a acontecer por muitos anos. Preferimos apresentar, de um modo breve e um tanto ingrato, uma síntese da nossa compreensão da concepção de letramento crítico de Menezes de Souza (2011), que redefine o conceito de ‘crítico’, destacando seu aspecto temporal e histórico, político e ético na educação.

A nosso ver, conforme Menezes de Souza, letramento crítico se afina com o ensino de língua adicional que favorece a participação de professores e alunos no processo discursivo, na interação com outros, no sentido de “um grupo de cidadãos de interesses interconectados que buscam o bem comum” (GIMENEZ, 1998, p.5), tendo em vista que questões éticas não podem deixar de fazer parte do nosso modo de agir. Deste modo, Menezes de Souza (2011) utiliza uma definição de letramento crítico que consideramos adequada para nosso trabalho.

Segundo o autor, para estabelecer-se uma definição mais ampla de letramento crítico, deve-se primeiro redefinir o que entendemos por “crítica”. O uso tradicional dessa palavra nos remete a um processo que almeja o entendimento claro e inequívoco de um texto, levando-se sempre em conta o contexto social, e possíveis preconceitos e agendas do autor em questão.

Pensar “de forma crítica”, nesse sentido, é estar atento às sutilezas que podem conscientemente ou inconscientemente serem colocadas pelo autor de um texto; sutilezas baseadas na origem social do autor ou em objetivos implícitos provindos de sua classe ou ideologia. Seria, para usar uma expressão mais coloquial, “ler nas entrelinhas”.

Para Menezes de Souza, essa definição de “crítica” é aceitável, mas não exaustiva. Inspirando-se nas ideias de Hoy e de teóricos franceses como Michel Foucault e Roland Barthes – que enfatizam a “morte do autor” e a importância do leitor como produtor de significados – Menezes de Souza sugere que outra dimensão deva ser adicionada ao nosso conceito de “crítica.”

O leitor não é apenas um ser neutro que analisa o texto e baliza sua leitura levando em conta a condicionalidade social do autor, mas é, ele também, um ser enviesado, parte de uma comunidade maior e mutável, também com seus preconceitos e com sua historicidade. Para Menezes de

Souza, o leitor que entende essas suas limitações e seu papel na produção de significados, é aquele que lê de forma realmente “crítica”.

Tomando-se essa premissa, Menezes de Souza elabora uma definição de letramento crítico que poderíamos chamar de maximalista. É maximalista porque pressupõe não somente que o autor está condicionado por contexto e origem sócio-histórica; mas também que nós, leitores, devemos ter consciência de nossas limitações de origem social e de nosso momento na história; e, conseqüentemente, de nossos possíveis efeitos na produção de significados de textos. É uma elaboração da dicotomia postulada por Paulo Freire: *estar no mundo vs estar com o mundo*. É no “estar com o mundo” – nessa consciência de ser um agente que produz efeitos sobre a comunidade e ao mesmo tempo sofre efeitos providos dessa mesma comunidade – que Menezes coloca sua definição de letramento crítico.

Concepções epistemológicas e metodológicas: vozes de professores

Nesta seção apresentamos enunciados de professores de inglês relacionados as suas concepções epistemológicas e metodológicas. Os dados foram gerados por meio de duas pesquisas de natureza qualitativa realizadas em diferentes contextos de formação.

No primeiro contexto, os dados foram gerados por professores em serviço na rede pública estadual que participaram da 1ª e 2ª turma de Segunda Licenciatura em Língua Inglesa e Literaturas da Língua Inglesa do Programa Parfor (Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica)³ – realizado na cidade de Rondonópolis em 2011/2012 e 2012/2013⁴. A turma era constituída por professores que possuem licenciatura em áreas diversas (geografia, matemática, biologia, história, pedagogia, língua portuguesa), mas que, com exceção de alguns, já atuam no ensino de língua inglesa, mesmo com conhecimento restrito da língua e sem possuir formação específica na área.

No segundo contexto, a turma era constituída por professores de inglês em serviço habilitados na área, que participaram do curso de “Formação continuada para professores de inglês: ensino crítico”, que ocorreu

3 O Parfor, na modalidade presencial, é um Programa emergencial instituído para atender o disposto no artigo 11, inciso III do Decreto nº 6.755, de 29 de janeiro de 2009 e implantado em regime de colaboração entre a Capes, os estados, municípios o Distrito Federal e as Instituições de Educação Superior – IES.

4 Os professores em segunda formação tiveram aulas modulares e presenciais durante os meses de janeiro e julho de 2011/2012 e 2012/2013. As aulas foram ministradas de forma intensiva, nos três períodos (matutino, vespertino e noturno) durante todo o mês.

no ano de 2013, em Sorriso, cidade situada ao norte do estado de Mato Grosso, a 412 km da capital Cuiabá⁵.

Professores em ação (Rondonópolis)

No currículo de formação do Programa Parfor foram oferecidas disciplinas mais específicas da área como Língua Inglesa (I a IV), Conversação e Redação (I e II) Linguística da Língua Inglesa, Linguística Aplicada ao Ensino de Língua Inglesa (breve histórico das teorias de Aquisição de Segunda Língua e métodos e abordagens que surgiram a partir dessas teorias), Literatura Inglesa e Literatura Norte-Americana e Estágio Supervisionado (I e II), bem como disciplinas de formação mais abrangentes como Filosofia da Linguagem, Introdução à Linguística, Psicologia da Educação, Políticas Públicas da Educação.

Esses professores em segunda formação tiveram aulas de língua inglesa⁶ mais de acordo com o método audiovisual (uso de figuras para apresentação da língua, seguido de repetição) e da abordagem comunicativa, ou seja, o foco foi o conhecimento de regras gramaticais somado à capacidade de se fazer uso dessas regras para determinados fins comunicativos.

As discussões de conceitos como globalização e ensino da língua inglesa, diversidade linguístico-cultural, língua e poder, identidades em jogo, relação global/local, heterogeneidade e letramento crítico aconteceram apenas na disciplina de Linguística da Língua Inglesa⁷, enquanto formação teórica.

É importante destacar que essa disciplina foi praticamente a única oportunidade, dentro dessa proposta específica de segunda formação, que os professores tiveram de discutir a língua em uma perspectiva mais crítica, de modo a desnaturalizar/desconstruir o conceito de língua como um conjunto de regras e estruturas para fins instrumentais e comunicativos, proporcionando perspectivas da língua imbuídas de relações de poder e de possibilidades de transformação social.

Conforme essas considerações sobre as disciplinas mais específicas de formação em língua inglesa, já é possível enxergar, ao menos, duas epistemologias coexistentes – uma que se encontra dentro de um

5 Os professores em formação continuada participaram de encontros modulares presenciais de março a dezembro de 2013. Os encontros foram realizados quinzenalmente, totalizando uma carga horária de 100 horas (80 horas presenciais e 20 horas de atividades extraclasse)

6 Língua Inglesa I, II, III e IV e Conversação e Redação I e II.

7 A professora colaboradora desta pesquisa – Delvânia A. Góes dos Santos – ministrou a referida disciplina.

paradigma positivista e outra que se apresenta em uma perspectiva mais sócio-histórica da língua.

Tais epistemologias, mais a primeira do que a segunda, estão presentes na educação e ensino de língua materna no Brasil. A primeira, representada por uma política educacional positivista e a segunda permeada por sentidos revolucionários que circulam nos trabalhos e pensamentos de Paulo Freire⁸ e estão mais restritos ao contexto da educação do campo e dos movimentos sociais populares.

Ao longo da disciplina⁹ selecionamos algumas falas dos professores que vieram à tona nas discussões¹⁰:

Observei que as pessoas têm muitas formas de se comunicar entre si, não só no Brasil, mas no mundo todo, eu gostei de conhecer um pouco disso. Compartilhamos diferentes experiências de pessoas que vivenciam diferentes culturas e carregam um pouco delas no seu dia a dia (Profa.Sonia).

A observação da professora Sônia nos mostra efeitos de sentido de um ensino hegemônico, no qual comumente a versão americana ou britânica da língua inglesa circula. Talvez até então, ela não houvesse pensado que as variações sociolinguísticas que ocorrem na língua portuguesa pudessem também ocorrer na língua inglesa.

Quando ela diz: “compartilhamos diferentes experiências de pessoas que vivenciam diferentes culturas”, a professora se refere a momentos vivenciados na disciplina onde foi mostrado, por meio de imagens e sons, os diversos países falantes da língua inglesa e a diversidade cultural que constitui as realidades dos falantes da língua inglesa.

Os efeitos de sentidos de discursos hegemônicos e dos impactos provocados pelos métodos tradicionais sobre o que se pensa da língua

8 Obras: Pedagogia do Oprimido e Pedagogia da Autonomia.

9 A disciplina de Linguística da Língua Inglesa, carga horária de 60 horas, aconteceu durante o mês de julho de 2011 e julho/janeiro de 2012 para a 1ª e 2ª turma, respectivamente, concentrada em duas semanas e meia, com encontros diários de 04 horas de duração, sendo ministrada ora em período matutino, ora vespertino e ora noturno por estarem intercaladas com outras disciplinas ministradas no mesmo formato. As discussões propostas para a disciplina giraram em torno de conceitos de língua e poder, heterogeneidade lingüístico-cultural, identidades, globalização e pós-colonialismo, letramento crítico, cidadania, global/local, diversidade.

10 Esses dados (falas informais dos professores) foram gerados a partir de desenhos feitos pelos professores e de suas interpretações dos mesmos, reflexões escritas de relatórios de Estágio Supervisionado e esboços de artigos em construção como trabalho de conclusão de curso.

também podem ser percebidos nas perspectivas da professora Felícia, da professora Joana e da professora Regina:

Agora quando eu ouço a palavra inglês eu penso no mundo, em várias partes do mundo. (Profa. Felícia).

Esses conceitos me fizeram ver que é importante a reflexão sobre a forma que vemos a língua (Profa. Joana).

Eu via o inglês como importante, mas pensava que era mais para falar com pessoas de outros lugares, mas agora vejo que é muito mais que isso, a língua pode ser usada para inclusão, para trazer e levar idéias, fazer a gente pensar. A idéia de inglês para viajar pelo mundo ficou em segundo plano agora (Profa. Regina).

Uma perspectiva mais crítica do inglês se desenha na fala do professor Augusto “Vejo que a língua é uma construção social, de um grupo de pessoas, que a gente constroi no dia a dia” (Prof. Augusto) e ganha mais posicionamento no pensamento da professora Minerva¹¹:

O estudo da língua inglesa no mundo, remete a uma questão de projetar a inclusão, isto envolve questões sociais, políticas, culturais e educacionais de todas as nações abrangendo todas as regiões desses países, incluindo todas as pessoas desde as primeiras séries até chegar ao ensino superior, assim o indivíduo estará inserido como cidadão integrador, reconhecendo as linguagens como conflituosas, antagônicas, ambíguas, isto requer habilidade de construir e reconstruir sentidos e reconhecer as diversidades, de reinterpretar” [...] (Profa. Minerva).

As perspectivas de língua desses dois professores colocam em evidência o sentido de agência do indivíduo (“a gente constrói no dia a dia”), situando-a [a língua] em uma visão social (“a língua é uma construção social, de um grupo de pessoas”) e em um projeto de cidadania (“remete à uma questão de projetar a inclusão, isto envolve questões sociais, políticas, culturais e educacionais de todas as nações abrangendo todas as regiões desses países”).

Porém, também queremos destacar o pensamento da professora Minerva quando ela apresenta, em sua perspectiva, indicadores de transformação do que para ela seria a realização de um projeto inclusivo e crítico de educação linguística:

11 Ao final da disciplina foi pedido aos professores que escrevessem um pouco sobre sua perspectiva da língua inglesa, após as discussões que aconteceram ao longo dessas duas semanas. Apenas a professora Minerva contribuiu com os dados dessa vez.

[...] o indivíduo estará inserido como cidadão integrador, **reconhecendo as linguagens como conflituosas, antagônicas, ambíguas**, isto requer **habilidade de construir e reconstruir sentidos e reconhecer as diversidades**, de reinterpretar) (Profa. Minerva).

O pensamento da professora Minerva potencializa o que foi dito por Mattos e Valério (2010, p. 138), quando as autoras articulam uma transposição do ensino comunicativo para uma formação mais crítica, dentro das perspectivas dos letramentos¹²:

Desenhado a partir dos pressupostos da teoria crítica social, o Letramento Crítico compreende o texto como um produto de forças ideológicas e sociopolíticas, e um “local de luta, negociação e mudança” (NORTON, 2007, p. 6). Também se constitui a partir da pedagogia crítica de Paulo Freire e sua visão da linguagem como elemento libertador (MATTOS;VALÉRIO, 2010, p. 138).

Em janeiro e julho de 2012/2012, os professores vivenciaram o estágio de observação e o estágio de regência, respectivamente. Ao ler e analisar os relatos de estágio desses professores percebemos que as práticas tradicionais (metodológicas) predominam.

Tal ocorrência é compreensível se considerarmos as realidades vivenciadas em suas práticas de ensino cotidianas, a tradição social do ensino de inglês no Brasil e o fato de que, em sua segunda formação, as epistemologias da língua predominantes foram a de conjunto de regras e de instrumento para fins comunicativos, em sua versão “mais fraca” como bem coloca Mattos e Valério (2010, p.137).

Prosseguindo com a apresentação dos dados, passaremos a dialogar com o que denominamos de “recortes das narrativas dos professores em segunda formação”, que nada mais são do que leituras ou interpretações dos professores participantes da pesquisa no que se refere à prática de ensino dos colegas da rede e de suas próprias práticas¹³. Vejamos.

Notei certa insegurança quando a professora ia explicar determinadas atividades aos alunos. Talvez por essa razão, ela tenha se limitado e trabalhado apenas com tradução de textos, identificação de verbos, substantivos e adjetivos. Os alunos passavam grande parte do tempo copiando textos da lousa, apesar das reclamações, a maioria dos alunos

12 Por letramentos nos referimos aos conceitos provenientes das perspectivas do Letramento Crítico, Novos Letramentos e Multiletramentos.

13 Dados gerados pelos professores em segunda formação nas disciplinas de Estágio Supervisionado I (observação) e Estágio Supervisionado II (regência).

participava das aulas executando as atividades propostas [...] (Profa. Felícia).

Nessa narrativa percebemos que a professora Felícia observou não apenas a performance da professora em serviço, mas a atitude, a interação e o comportamento dos alunos em relação ao que estava sendo proposto no contexto daquela aula. Na interpretação da professora Felícia, a prática limitada ao ensino tradicional foi vista como uma possível “insegurança da professora”. O que, a nosso ver, é um claro indicador da falta de políticas de formação continuada para os professores de línguas.

A professora Felícia destaca que, “apesar das reclamações” a maioria dos alunos “participava das aulas”, “executando as atividades propostas”. Aqui, o papel do aluno parece delimitar-se ao fazer o que lhe é imposto (o professor manda, o aluno obedece).

Entretanto, o comportamento de “reclamar” é também aqui um indicador, apontado pela professora observadora como resultante de uma prática “não motivadora” e dissonante do que gera “identificação” entre os alunos e o que está sendo estudado e então arrisca uma sugestão de intervenção na prática observada:

Eu acredito que as aulas seriam mais interessantes se a professora trouxesse uma atividade mais descontraída. Uma música, por exemplo, costuma agradar mais que textos. Geralmente alguns alunos já se identificam, já conhecem o ritmo da música em questão e isso ajuda e muito (Profa. Felícia).

A ideia de intervenção sobre a prática de ensino observada pela professora Felícia, não morreu na sugestão. Ao contrário, foi transformada em uma de suas práticas de regência seis meses depois, de acordo com sua própria versão contada no relatório de estágio:

Na primeira regência trabalhei apenas com o 6º ano e na segunda, com o 1º, 2º e 3º anos. Na medida do possível, procurei me comunicar com eles por meio de frases curtas em inglês, porém, não abri mão do português. Até porque, não falo inglês fluentemente como gostaria, mas devagar cheguei lá. Trabalhei duas músicas: Oh, *If I catch you* e *My heart will go on*, primeiro os levei até o laboratório de informática, onde eles puderam assistir aos clips dos cantores. Depois, voltamos para a sala de aula, distribuí cópias das músicas, liguei o aparelho de som e juntos cantamos várias vezes. Obviamente, as músicas foram trabalhadas separadamente. A primeira não foi preciso mencionar sobre

o sentido, pois, eles já conheciam a versão da mesma em português. Já a segunda, conversamos sobre o sentido, mas, não traduzimos ao pé da letra. Além disso, trabalhei diálogos curtos, após várias leituras, solicitei que continuassem praticando os diálogos. Algumas duplas foram sorteadas e dramatizaram o diálogo em sala. Foi uma experiência muito válida, pois, algumas duplas realizaram bem essa atividade. Um pouco de gramática e atividade de fixação também foram trabalhadas (Profa. Felícia).

A versão descrita pela professora sobre sua prática permite-nos várias interpretações. Uma delas, talvez a que mais se destacaria, é a de que a perpetuação da forma tradicional de ensino continua, que o entendimento que a professora Felícia nos conta sobre sua prática de regência é uma versão do dizer popular “só muda a capa”, ou seja, apenas troca uma atividade mecânica por outra um pouco mais divertida, porém, não menos tradicional.

Por outro lado, é relevante considerar que, embora a visão tradicional da língua permaneça, a professora Felícia adicionou muito mais elementos à sua proposta se considerarmos o que ela observou nas aulas da professora em serviço, e o que ela aplicou em sua prática é fruto de sua observação sobre uma “prática situada”; ela desdobra a proposta (aprender inglês com mais descontração) em “encaminhamentos que seguem uma progressão” e que envolvem mais do que o elemento linguístico escrito na lousa – há elementos visuais (clips dos cantores), elementos linguísticos em contexto (letras das músicas).

A professora propõe uma participação mais interativa dos alunos – eles “cantam juntos”, “conversam sobre os sentidos, mas não traduzindo ao pé da letra”, mudam de ambiente e movem seus corpos no espaço escolar durante uma atividade em progressão (assistir, ler, cantar, conversar sobre “o sentido” da música) – apesar da língua ser vista neste contexto exclusivamente como um objeto de entretenimento, há pontos a serem considerados na performance da professora.

É possível vislumbrar em sua prática uma possibilidade de transposição para as propostas de multimodalidade e multiletramento, uma vez que os elementos da multimodalidade estão presentes, entretanto sua concepção de língua precisa ser confrontada e dialogada com perspectivas mais críticas para que tal transposição aconteça.

Segundo Cope e Kalantzis (1996, p. 5), “os modos de representação são muito mais abrangentes do que a língua em si mesma”, eles se diferenciam a depender de cada cultura e de seus contextos específicos,

produzindo diferentes efeitos cognitivos, culturais e sociais, destacando ainda que os “modos de significar” são “recursos representacionais dinâmicos”, em “construção de significados constante” a fim de alcançar os diversos propósitos culturais, e acrescentamos ideológicos, de cada grupo social ou comunidade.

Reinterpretando a versão da prática colocada pela professora Felícia, ampliada com a perspectiva de Cope e Kalantzis (1996) sobre o conceito de multimodalidade, não podemos deixar de questionar sobre quais sentidos estariam sendo construídos por meio dos encaminhamentos pedagógicos da professora Felícia: que propósitos sociais e culturais estariam ali sendo alcançados? De que forma a prática proposta pela professora poderia contribuir para promover equidade social, ampliando as oportunidades de acesso e de construções de possíveis futuros para seus alunos?

Questionamentos desse tipo nos permitem compreender o motivo pelo qual os conceitos de letramento crítico e de pedagogia de multiletramentos, através de seus agentes educacionais, parecem ser capazes de desenhar caminhos possíveis quando se pensa em rediscutir e ressignificar a proposta da educação linguística no Brasil.

Entretanto, para que isso possa ocorrer é necessário um processo de desconstrução e de ressignificação do conceito de língua e uma reflexão crítica sobre os impactos de seus usos nas práticas sociais cotidianas. Como aponta Cope e Kalantzis (1996, p. 64), o “mero letramento” permanece centrado na língua enquanto um conjunto de estruturas linguísticas, visto como um sistema baseado em regras estáveis e com uma única possibilidade – “a versão correta gramatical”, “a versão padrão de pronúncia”. E ainda, segundo os estudiosos, essa visão da língua implica em interpretações pedagógicas mais ou menos autoritárias.

Se voltarmos nosso olhar para a situação de sala de aula, interpretada pela professora Felícia em sua prática de observação, é possível visualizar um agir pedagógico mais ou menos autoritário e uma “manifestação” por parte dos alunos em relação a essa forma de conduzir a proposta de aprendizagem.

Reinterpretando aquela cena narrada na citação da professora Felícia, questionamos: seria o comportamento dos alunos (reclamar) tão inesperado assim? Não é essa uma das “reclamações” que fazemos de nós mesmos enquanto brasileiros? Que só “reclamamos e não fazemos nada para mudar”?

Se mudanças é o que estamos buscando, é importante considerar a “desconstrução” como uma metodologia alternativa a ser aplicada em nossas práticas pedagógicas, levando os alunos a perceberem como eles formam seus pensamentos, em que direção constroem seus conhecimentos e, a partir daí, se sentirem capazes de questionarem as práticas de ensino-aprendizagem e de contribuírem para novas propostas.

Para terminarmos nosso diálogo com os dados gerados no contexto de segunda licenciatura, vamos destacar um trecho de uma investigação feita pelas professoras Divina e Úrsula¹⁴ ao final da segunda formação. Elas entrevistaram quatro professores em serviço no ensino fundamental da rede pública, dois atuantes no ensino de língua portuguesa e dois no de língua inglesa, a fim de saber quais temáticas sociais interessam mais aos alunos, de acordo com a percepção dos professores entrevistados:

Não houve interesse a respeito de temas como política, globalização, esportes, religião, acesso e qualidade de serviços públicos de saúde e educação; já no que diz respeito a desigualdade social, a pobreza, a desemprego, a miséria, a artes, ao teatro, ao cinema, a música, aos racismos contra negros, indígenas, orientais, ciganos, judeus, a discriminação e as violências contra crianças e adolescentes e contra pessoas com deficiências os alunos sentem-se mais interessados, conforme segue a resposta dos professores entrevistados. E que questões com as drogas, sexualidade, discriminação contra homossexuais e outros gêneros sentem-se um pouco menos interessados (professoras Divina e Úrsula).

A iniciativa das professoras em investigar sobre possíveis temáticas sociais a serem discutidas em sala de aula é um indicador de que elas estão dispostas¹⁵ a conhecer a realidade da sala de aula e a realidade (interesse) dos alunos antes de planejar ou promover suas ações pedagógicas.

Porém, o que nos faz pensar sobre esses dados é que, embora os alunos demonstrem interesse sobre questões sociais relevantes, tais como “desigualdade social”, “desemprego”, “pobreza”, “discriminações e violências” contra certos grupos sociais, eles se mostram desinteressados no que diz respeito à política partidária e as políticas sociais, como se

14 Esse é um excerto recortado do primeiro esboço de um trabalho de conclusão de curso de Segunda Licenciatura, escrito por duas professoras da 2ª turma - 2012/2013, Divina e Úrsula – os dados são referente aos temas discutidos no Ensino Médio.

15 Quando questionadas sobre o motivo pelo qual elas escolheram esse objeto para seu trabalho de conclusão de curso (um artigo de 05 páginas sobre qualquer assunto abordado na formação da Segunda Licenciatura), elas disseram que queriam saber para “ter uma idéia” do que propor em suas aulas – a professora Divina atua no ensino de língua portuguesa e a professora Úrsula no ensino de língua inglesa da rede pública em Rondonópolis-MT e cidade vizinha)

não houvesse uma relação dialética, dissonante, conflituosa entre ambas, lembrando a interpretação da professora Minerva quando ela fala da necessidade de se reconhecer as relações de poder que ocorrem por meio da língua e das linguagens para que o projeto de educação cidadã seja efetivado na sociedade.

Segundo Cervetti, Pardales e Damico (2001), essa dissociação é um efeito social que tem raízes profundas no pensamento humanista-liberal, que sustenta e perpetua a visão tradicional na sociedade. O letramento crítico, por sua vez, carrega fortes traços das teorias críticas da Escola de Frankfurt¹⁶ e do pensamento Freireano que entende que os significados são sempre negociados e sempre estão relacionados a incessantes lutas sociais na disputa pela posse do conhecimento, do poder, do status social e dos recursos materiais.

Nesse sentido, discutir questões sociais sem fornecer oportunidades teóricas para uma crítica da sociedade e de seus sistemas de perpetuação de desigualdades não parece ser um caminho compatível com a proposta de formar sujeitos agentes, com recursos de enfrentamento e de “saber fazer na ausência de modelos preestabelecidos conforme demanda das novas relações da sociedade digital”, como coloca Lankshear e Knobel (2003, p. 168), muito menos promover a formação cidadã de um sujeito capaz de subversões ou transformações das práticas sociais.

Teachers in action¹⁷ (Sorriso)

O curso “Formação continuada de professores de inglês: ensino crítico” caracterizou-se como uma ação extensionista da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), núcleo parceiro da Universidade de São Paulo (USP) no projeto nacional “Formação de professores nas teorias dos novos letramentos e multiletramentos: o ensino crítico de línguas estrangeiras na escola”, coordenado pela professora Dra. Walkyria Monte Mór e pelo professor Dr. Lynn Mario Trindade Menezes de Souza.

Em Mato Grosso, as ações do projeto nacional foram coordenadas pela professora Ana Antônia de Assis-Peterson e visaram estreitar os

16 Para maior conhecimento das teorias críticas que permeiam os pressupostos das teorias do letramento crítico sugerimos a leitura de Cervetti, Pardales e Damico (2001), Menezes de Souza (2001) e Monte Mór (2010).

17 Os dados apresentados nesta seção foram gerados pelos professores participantes do curso de formação continuada da cidade de Sorriso para a pesquisa de mestrado em andamento de Lediane Manfê de Souza, uma das autoras deste artigo. Na ocasião da criação de um grupo no Facebook, os professores escolheram este nome para identificarem-se como participantes do curso de formação continuada, daí em diante o nome foi adotado para qualquer atividade referente ao curso.

laços entre a universidade e a educação básica, atendendo as demandas locais de formação de professores de inglês, além de servir de campo de pesquisa para duas de suas mestrandas da UFMT. O curso foi ministrado pela mestranda e professora da rede estadual Lediane Manfé de Souza, vinculada ao programa de mestrado em Estudos de Linguagem da mesma universidade.

Como acontece em muitas outras cidades brasileiras do interior, os professores de inglês de Sorriso ainda não tinham tido a oportunidade de participar de um curso de longa duração voltado, exclusivamente, para sua disciplina. A agenda do curso privilegiou a criação de oportunidades para que os professores refletissem sobre suas práticas pedagógicas através da reconstrução de planos de trabalho baseados nos fundamentos da educação linguística e do letramento crítico, contemplando soluções pedagógicas locais e sintonizadas com o contexto atual da globalização e os novos paradigmas de ciência, saber e cultura.

Buscamos na etnografia a base para sustentar que todos produzem sentidos válidos do lugar onde estão, de como veem o mundo e o interpretam, cuidando para que o saber dos professores não fosse desqualificado, descartado em favor de teorias. Do mesmo modo, a teoria também não poderia ser ignorada - e, ignorada aqui compreende dois sentidos: desconhecer e desprezar.

Cada perspectiva apresentada foi objeto de diálogo, questionamentos, de modo que os participantes pudessem trilhar por si próprios os caminhos da autorreflexão e da ressignificação dos conceitos que tornavam explícitos.

Tendo como ponto de partida o chão batido da sala de aula, o curso foi pensado para ser um espaço dialógico, no qual professores tivessem a chance de avaliar e repensar suas práticas, sem esquecer questões teóricas trazidas para os encontros.

Nossa proposta era a de problematizar os desafios contemporâneos no ensino de língua estrangeira. A partir dos fundamentos da educação linguística e do letramento crítico, os professores puderam discutir sobre a língua que ensinam de forma crítica e alinhada a conceitos como aprendizado significativo, diversidade linguístico-cultural, educação para relações étnico-raciais e heterogeneidade, relação global/local e globalização.

Pensando nisso, nos interessou saber dos professores que epistemologias norteavam suas práticas e estavam implícitas em suas metodologias de trabalho. Queríamos entender melhor como eles formulavam

seus conceitos teóricos a partir do que discutiam ao longo do curso e se deles se apropriavam discursivamente.

No decorrer dos encontros, *learning logs* foram utilizados como uma ferramenta reflexiva - um modo conciso, objetivo e pessoal de registrar vivências e aprendizados. No mês de junho, os professores escreveram suas percepções sobre os seguintes questionamentos: *What is Critical Literacy? Is it possible to develop Critical Literacy in English Classes? How?*

Para esta análise, foram escolhidos alguns *learning logs* que nos ajudaram a tecer um entendimento de como os professores vem desenvolvendo e praticando o senso crítico nas aulas de inglês:

Letramento é o ensino com a significação e a contextualização do conteúdo para os alunos. Mais do que possível, é muito importante desenvolver o letramento e isso é possível quando trazemos situações do dia-a-dia, situações vividas pelos alunos (Prof. Diego).

Para o professor Diego, o trabalho com o letramento é uma prática situada e significativa em que o papel do professor ocupa sua posição de *meaning maker*, cabendo a ele organizar as aprendizagens de forma que os sentidos possam emergir e serem dialogados. Na perspectiva do professor Diego, “Letramento é o ensino com significação e contextualização”, visão esta que é compartilhada pela professora Alice:

Letramento é fazer com que o conteúdo trabalhado em cada série/ano faça sentido para o aluno, é trazer para a sala de aula reflexões que despertem a criatividade dos alunos em relação à sociedade em que vivemos. Não é que nossos alunos não “sabem” disto, mas é promover um espaço para que possam falar sobre assuntos que muitas vezes são silenciados por nós professores, devemos assim dar voz aos alunos permitindo a reflexão sobre problemas e soluções para melhorar nossa sociedade. É possível desenvolver o letramento em nossas aulas, pois se pararmos para pensar em tudo há o letramento (Profa. Alice).

O letramento crítico é visto pela professora Alice como um (novo) horizonte para as aulas de inglês, ela considera “letramento crítico” como uma força potencializadora, capaz talvez de trazer a vida cotidiana para a sala de aula e vice-versa. Nesse sentido, podemos interpretar que discutir assuntos ou temas do cotidiano é uma prática desejada, porém, não vivenciada de forma crítica nas escolas.

O conceito apresentado pela professora Alice evidencia os resquícios do pensamento autoritário e ela parece começar a ver a herança

desse discursos nas práticas dos professores, quando diz: “Não é que nossos alunos não “sabem” [...] muitas vezes são silenciados por nós professores”. Aqui, nessa fala, há uma abertura para dialogar com a professora, pois ao reconhecer a relação de poder entre professores-alunos, ela dá um passo importante para um caminho que pode levar à desconstrução/reflexão/ressignificação/transformação de suas práticas pedagógicas.

O que estamos percebendo nas falas dos professores desse estudo é que a formação filosófico-socio-política é uma necessidade na formação continuada. Sem pensamentos e metodologias críticas, que encaminhem para questionamentos das relações de poder, o sujeito fala no vazio – não desenvolve a competência de transformar.

A professora Alice, ao concluir que “se pararmos para pensar em tudo há letramento”, nos permite interpretar que, no contexto de sua fala, letramento (crítico) significa um recurso que permite “pararmos para pensar”. Essa reflexão é a ponta de um novelo que pode nos levar a lugares interessantes, uma vez que gostaríamos de formar professores autônomos, no sentido freireano, e críticos de uma sociedade fortemente impactadas pelas tecnologias, meios de comunicação homogeneizantes e políticas globalizadas que reforçam o pensamento neo-liberal.

Para Alice, letramento é uma forma de “trabalhar o conteúdo de maneira significativa”, o que nos parece levar ao pensamento de “transmissão de conteúdos” e não à “construção” de conhecimentos de maneira significativa. Contudo, quando a professora Alice reitera que o professor é o portador do poder de ‘dar a voz’ e que ela concorda em conceder tal poder aos alunos, ela está buscando uma forma de flexibilizar sua prática, de descentralizar seu poder, mesmo que isso possa não ocorrer com tanta frequência.

O relato da professora Irene, a seguir, contribui para nossos questionamentos:

Yes, it's possible. We can use interesting subject and work the “difference”. Critical literacy is work to form and motivate citizenship (Profa. Irene).

Parece-nos que, na concepção da professora Irene, encontramos o pressuposto de que letramento crítico, enquanto metodologia, oferece ao professor condições de trabalhar suas práticas com os alunos a partir de temas de caráter social, de interesse dos alunos – vemos aqui, uma oportunidade de construção do pensamento crítico acerca de problemas

da ordem locais/globais. Sua voz traz a noção de letramento como instrumento de conscientização e de alcance político, na qual é possível trabalhar a “diferença”, formando e motivando nos alunos por meio de consciência crítica da realidade social por meio de reflexão e ação, que parece ser o caminho para a prática e ação de cidadania.

Os contornos do que significa letramento numa perspectiva crítica, esboçam-se na interpretação da professora Alice, continuam a fluir na perspectiva da professora Irene e encontram respaldo nos argumentos do professor Juan, abaixo, que vê no letramento crítico uma possibilidade de

Preparar o aluno para interpretar, entender, sugerir, compartilhar. Não apenas copiar e repetir as palavras. [...] Acredito que não é fácil desenvolver o LC nas aulas de inglês, porém é extremamente necessário. Devemos pesquisar atividades diferenciadas, inovar no modo de conduzir nossas aulas “colaborativas”, ou seja, sair da rotina (mesmice) de sempre (Prof. Juan).

O professor Juan demonstra esperança em uma construção participativa, que a seu ver, é um caminho para sairmos do jugo do paradigma positivista-estruturalista – “copiar e repetir as palavras”. Cope e Kalantzis (1996, p. 4) tratam disso quando apontam que se faz importante no cenário contemporâneo considerar os discursos em movimento e as demandas que eles impõem sobre as nossas vidas¹⁸.

Schlatter (2009, p.20) chama-nos a atenção para o papel do professor neste novo contexto, que é o de formar para a participação na sociedade, afirmando que isso “requer do professor que ele seja autor, isto é, que tenha consciência da necessidade de relacionar teoria e prática, reflexão e ação, objetivos de ensino de LE e contexto de ensino [...]”.

Ponderando sobre os anseios do professor Juan e do pensamento orientador de Schlatter (2009), conseguimos ver a vontade de aproximação, claramente expressa, entre as universidades e as escolas públicas, a necessidade profunda de diálogo, a sede pela interação, a busca de identificação dos pensamentos e das perspectivas, as mãos se oferecendo para “por a mão na massa”.

18 Interpretação nossa do trecho no original de Cope e Kalantzis (1996, p. 4): “to engage on the issue of what to do in literacy pedagogy, taking into account the changing word and the new demands being placed upon people as makers of meaning in changing workplaces; as citizens in changing public spaces and as citizens in changing dimensions of our community lives (our lifeworlds)”.

Um pequeno, porém encorajador, indicador que pode nos nortear para um trabalho potencializador de letramento crítico de professores de língua inglesa em Mato Grosso foram os dados que emergiram desta proposta de formação continuada de professores de inglês da rede pública na cidade de Sorriso-MT. Procuramos trazer para a arena das discussões um olhar de como os professores percebem e entendem o letramento crítico. Os múltiplos sentidos aqui reunidos compõem as epistemologias e práticas desses professores, que refletindo sobre o fazer docente e a relevância desse saber no cenário global atual, participaram de ações colaborativas que poderão resultar na criação de oportunidades de aprendizado contextualizadas para seus alunos.

Considerações (em movimento)

Procuramos trazer para este artigo, alguns recortes de perspectivas dos professores que atuam no ensino de língua inglesa em nosso Estado a fim de compreendermos que epistemologias e metodologias estão em movimento em suas concepções pedagógicas.

Os sentidos aqui reunidos compõem as formas de pensar e de aplicar o conhecimento disponível da língua inglesa nas escolas públicas de praticamente todo o Estado, uma vez que elas se alimentam e se reproduzem por meio de discursos hegemônicos e pensamentos homogeneizantes tais como o de que a língua é um conjunto de regras, e saber inglês ou a língua é um instrumento por meio do qual os alunos podem alcançar maior ou menor êxito em provas e exames, implicando em seu ingresso na universidade, por meio do Enem.

Nessa concepção de “aprender a língua”, o saber limita-se a regras gramaticais e reconhecimento de estruturas básicas da língua de forma descontextualizada e sem conexão com as realidades discursivas cotidianas dos alunos. Esse saber se constitui por meio de estudos da gramática, em sua perspectiva mais tradicional, e práticas de consulta ao dicionário, palavra a palavra. Essas práticas tradicionais são rejeitadas pelos alunos e geram reclamações e descontentamentos.

A ideia de inovação, especialmente para os professores que se candidataram à segunda formação em língua inglesa porque atuavam “às cegas”, se desenha a partir do uso de alguns recursos tecnológicos no intuito de trazer dinâmicas ao cenário da sala de aula. Ao inserir o uso de recursos tecnológicos e promover movimentos na proposta pedagógica do dia, professores percebem indícios de maior interação e envolvimento e, para eles, seus objetivos de ensino do dia estão cumpridos, pois a satisfa-

ção obtida durante a aula – tanto por parte do professor, que se sente “inovador”, como por parte dos alunos, que sentem suas necessidades mais atendidas – se comparada à proposta tradicional de “copiar e traduzir”. A satisfação parece funcionar aqui como um indicador de sucesso para a avaliação da aprendizagem.

Quando em contato com teorias mais críticas de ensino, os professores começam a demonstrar certa surpresa e certa disposição para sair do que chamamos, para fins ilustrativos, de “território das lamentações”. Eles parecem ganhar energias para arriscar uma conceitualização própria do que seria letramento crítico e já começam a olhar para suas práticas com olhares mais despertados, esboçando o desejo do que gostariam de ressignificar em seus fazeres pedagógicos no que se refere ao ensino da língua inglesa.

Entretanto, percebemos que os professores precisam de interações e mediações mais frequentes para se sentirem capazes de fazer os enfrentamentos desejados. Isso emerge na fala dos professores que buscam um diálogo com perspectivas mais críticas do ensino de inglês.

Os professores mostraram vontade e disposição para participarem de ações que poderão resultar na criação de oportunidades de aprendizagem mais contextualizadas, “com o foco no sentido, no uso da língua em situações de comunicação que podem nos engajar com nossos alunos na aventura e na descoberta de ler e escrever em busca de autonomia e autoria” como propõe Schlatter (2009, p.20).

A nosso ver, mais do que autoria precisa ser alcançado aqui. Por isso pensamos numa perspectiva mais politizada, mais encorajadora no sentido de que os professores, através da desconstrução e da crítica ao que está posto para eles nas suas práticas situadas, encontrem seu lócus de enunciação nesses cenários contemporâneos em movimento acelerado.

Quando colocado frente a frente com seus próprios dissensos, gerados por atravessamentos discursivos conflitantes, talvez os professores possam encontrar um equilíbrio relativo dentro dos diversos contextos, das diferentes realidades de ensino nas quais estão inseridos, com possibilidades de ser um agente da educação linguística em sua localidade, em permanente diálogo com agentes de outras realidades locais a fim de realizar negociações de sentidos que possam atender suas necessidades. Assim deseja a professora Minerva:

[...] o indivíduo estará inserido como cidadão integrador, reconhecendo as linguagens como conflituosas, antagônicas, ambíguas, isto requer habilidade de construir e reconstruir sentidos e reconhecer as diversidades, de reinterpretar (Profa. Minerva).

Referências

BRASIL. Parâmetros curriculares nacionais para Ensino Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997, 126p. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro01.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2010.

BRASIL. Parâmetros curriculares nacionais para o ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: MEC/SEMTEC, 2000. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf>. Acesso em: 20 set. 2010.

BRASIL. Orientações Curriculares para o Ensino Médio/ Linguagens, Códigos e suas Tecnologia: Língua Estrangeira / Secretaria de Educação Básica. Brasília: MEC/SEB, 2006.

CERVETTI, G.; PARDALES, M.J.; DAMICO, J.S. A tale of differences: Comparing the traditions, perspectives, and educational goals of critical reading and critical literacy. *Reading Online*, 4 (9), 2001. Disponível em: <http://www.readingonline.org/articles/art_index.asp?HREF=/articles/cervetti/index.html>. Acesso em: 02/05/2010.

COPE, B.; KALANTZIS, M. (Ed.). **Multiliteracies: literacy learning and the design of social futures**. London: Routledge, 2000.

COX, M. I. P.; ASSIS-PETERSON, A. A. Critical Pedagogy in ELT: Images of Brazilian Teachers of English. *TESOL QUARTERLY*, Vol. 33, No. 3, 433-452, 1999.

COX, M. I. P.; ASSIS-PETERSON, A. A. O professor de inglês: Entre a alienação e a emancipação. **Linguagem & Ensino**, Vol. 4, No. 1, 2001 (11-36)

COX, M. I. P., ASSIS-PETERSON, A. A. Ser/estar professor de inglês no cenário da escola pública: em busca de um contexto eficaz de ensino/aprendizagem. In: **Polifonia**, Cuiabá, n. 05, p. 1-26, 2002.

GEE, J. P. **Social linguistics and literacies: Ideology in discourse**. London: Falmer, 1996.

GEE, J. P. New people in new worlds: networks, the new capitalism and schools. In: COPE, B.; KALANTZIS, M. (Ed.). **Multiliteracies: literacy learning and the design of social futures**. London: Routledge, 2000.

GIMENEZ, T. O ensino de língua estrangeira e a formação do público. Palestra ministrada durante o VII EPLe, realizado em Curitiba, dias 30 e 31 de julho e 1 de agosto de 1998. [Publicação no Boletim CCH, Londrina, v. 37, 1999, 33-44]. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/gped/arqtxt/O%20ensinodeLEaformacaodo-publicoGPED.pdf> Acesso em: 10 de julho 2014.

HEATH, S. B.; STREET, B. V. **On Ethnography: Approaches to Language and Literacy Research**. New York and London: Teachers College Columbia University, 2008.

JORDÃO, M. C. Abordagem comunicativa, pedagogia crítica e letramento crítico – Farinhas do mesmo saco? In: ROCHA, C. H.; MACIEL, R. F. (Orgs.).

Língua estrangeira e formação cidadã: por entre discursos e práticas. 1ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2013, v. 1, p. 69-90.

JORGE, M. Critical literacy, foreign language teaching and the education about race relations in Brazil. **The Latin Americanist**, Dec., 2012, 79-90.

LANKSHEAR, C.; KNOBEL, M. **New literacies** – changing knowledge and classroom learning. United Kingdom: Open University Press, 2003.

MATTOS, A. M. A. Novos letramentos, ensino de língua estrangeira e o papel da escola pública no século XXI. **Revista X**, vol. 1, 2011, 33-47.

MATTOS, A. M. A.; VALÉRIO, K.M. Letramento crítico e ensino comunicativo: lacunas e interseções. **RBLA**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, 2010, 135-158.

MENEZES DE SOUZA, L. M. Para uma redefinição de Letramento Crítico: conflito e produção de significação. In: MACIEL, R. F.; ARAÚJO, V. de A. (Orgs.) **Formação professores de línguas: ampliando perspectivas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2011. p. 128-140.

MONTE MÓR, W. M. Caderno de orientações didáticas para EJA: línguas estrangeiras. São Paulo: SME, 2010. Disponível em: <<http://portalsme.prefeitura.sp.gov.br/Projetos/BibliPed/Documentos/publicacoes/orientaingportal.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

MONTE MÓR, W. Crítica e Letramentos Críticos: reflexões preliminares. In: ROCHA, C. H.; MACIEL, R. F. (Orgs.), **Língua estrangeira e formação cidadã:** por entre discursos e práticas. 1ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2013, v. 1, p. 31-59.

MONTE MÓR, W.; MENEZES DE SOUZA, L. M. Formação de professores nas teorias dos novos letramentos e multiletramentos e ensino crítico de línguas estrangeiras na escola. Projeto de pesquisa. Universidade de São Paulo, 2009.

NEW LONDON GROUP. A Pedagogy of multiliteracies: Designing social futures. **Harvard Educational Review**, 66, 1996, 60-92.

SCHLATTER, M. O ensino de leitura em língua estrangeira na escola: uma proposta de letramento. **Calidoscópico**, Vol. 7, n. 1, 2009, 11-23.

SCHLATTER, M.; GARCEZ, P. M. Educação linguística e aprendizagem de uma língua adicional na escola. In: Rio Grande do Sul, Secretaria de Educação, Departamento Pedagógico. **Referenciais Curriculares do Estado do Rio Grande do Sul:** linguagens, códigos e suas tecnologias. Porto Alegre: Se/DP, 2009, 125-172.

SNYDER, I. **The literacy wars**. Crows Nest: Allen & Unwin, 2008.

ZACCHI, V. O conceito de crítica no ensino de língua inglesa. Anais Eletrônicos do IX Congresso Brasileiro de Linguística Aplicada. Associação de Linguística Aplicada do Brasil (ALAB), 2012. | Disponível em http://www.alab.org.br/images/stories/alab/CBLA/ANAIS/temas/14_06.pdf Acesso em: 04 set. 2013.



ADRIAN LEVERKÜHN'S MUSICAL JOURNEY OUTLINED IN
 THE NOVEL *DOCTOR FAUSTUS*, BY THOMAS MANN

A TRAJETÓRIA MUSICAL DE ADRIAN LEVERKÜHN
 DELINEADA NO ROMANCE DOUTOR FAUSTO DE
 THOMAS MANN

Beatriz Schmidt Campos¹
 Sidney Barbosa²

ABSTRACT: In this article we intend to analyze Adrian Leverkühn's musical journey outlined in the novel *Doctor Faustus* by Thomas Mann, covering several aspects: Adrian's musical influences when composing a new musical style, Theodor Adorno's real musical reviews of compositions, which were used by the author throughout the novel, the style of real composers who influenced Adrian in composing his own musical work, demonstrating how the musician deeply values the relationship between music and speech. Therefore, among these references from the musical world in the fictional universe, we can highlight the embryonic process of his rigorous composition inspired on Arnold Shöenberg's dodecaphonic music. This rigorous composition is the reason why Mephisto chooses to buy Adrian's creative time and it also constitutes a metaphoric representation of aspects present in German mentality that shows an ambivalence between the humanistic culture and the appeal of the Faustian pact.

KEYWORDS: Dodecaphonic music; Music and speech; Mephisto; Music in the fictional novel; Thomas Mann's *Doctor Faustus*.

RESUMO: Neste trabalho, pretendemos analisar a trajetória musical da personagem Adrian Leverkühn, delineada no romance *Doutor Fausto* de Thomas Mann, sobre vários aspectos: as influências musicais do personagem para compor um novo estilo musical, os comentários críticos-musicais de composições reais feitas por Theodor Adorno, presentes em todo o romance e o estilo de autores reais que Adrian escolhe para compor sua obra no interior do romance, evidenciando uma grande valorização por parte do músico na sua relação com a música e com a fala. Destaca-se, entre essas referências do mundo musical no universo ficcional, o processo embrionário de sua "composição rigorosa", inspirada na música dodecafônica de Arnold Schöenberg. Essa "composição rigorosa" é a razão pela qual Mefisto o escolhe para comprar-lhe seu tempo criativo e

- 1 Master Student in the Department of Literary Theory and Literatures in the University of Brasília. E-mail: bialitflute@gmail.com
- 2 Adjunct Professor III in the Department of Literary Theory and Literatures in the University of Brasília. E-mail: sidneyb@unb.br

constitui uma representação metafórica de aspectos da mentalidade alemã que demonstram uma ambivalência entre a cultura humanística e o apelo ao pacto fáustico.

PALAVRAS-CHAVE: Música dodecafônica; Música e fala; Mefisto; Música na ficção romanesca; *Doutor Fausto*, de Thomas Mann.

Composer Adrian Leverkühn's story, narrated in the novel **Doctor Faustus**, by Thomas Mann, would be a rather common one if the main character were not the creator of a new musical style, which he used to call "rigorous composition" and finds its counterpoint in Arnold Schönberg's dodecaphonic music. In addition, there is the unusual aspect of the main character making a pact with the devil.

Adrian Leverkühn was born and raised in the Buchel farm in Germany. Having been influenced by his uncle, he started to study piano with musician and teacher Wendell Kretzchmar, in a neighboring village called Kaisersaschern. Kretzchmar was responsible for all his musical training. After giving up studying theology, Adrian moves to Leipzig in order to continue studying with Kretzchmar. But, besides piano classes, he also starts to study composition, harmony and orchestration. Right after moving to the new town, Adrian sends a letter to Serenus Zeitblom, his childhood friend and narrator of the novel, in which he tells his friend of his musical progresses, his first contact with the devil and with his mistress, Esmeralda. Leverkühn composes his first piece, which still presents romantic features. The author comments this piece *Phosphorescence of the sea* through the Serenus character: [...] "was in my eyes a very remarkable instance of how an artist can give his best to a thing in which he privately no longer believes, insisting on excelling in artistic devices which for his consciousness are already at the point of being worn out" (MANN, 1978, p. 148).

A year after sending this letter, once more, Adrian goes after his mistress Hetaera Esmeralda (name he gave her based on a type of butterfly his father collected). Inspired by his mistress' name he develops a new musical practice based on [...] "the symbolism of numbers and letters" (p. 151). Her name was Hetaera Esmeralda, and out of the letters of her first name, he created a sequence with the notes h (B), es (E flat), e (E) and a (A). We can find this sequence as an "thematic archetype" in Adrian's different compositions.

Leverkühn writes his compositions based on texts and poems written by different authors such as Shakespeare, Brentano, Verlaine, William Blake, Klopstock, *Gesta romanorum*, as well as lyrical poetry and Catalan poetry, Italian poems, the visionary summit of *The Divine Comedy* and biblical texts. This demonstrates the character's strong relationship with the written text, as well as other great composers. His musical influences are Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi, Buxtehude, Shütz.

Shortly after the beginning of the First World War (chapter XXI), Adrian is visited by the Devil while he is living with the Manardi family at their house in Palestria. In a long dialogue, Mephisto (He) explains to Adrian why he chose him, starting at the beginning of his existence: his father's relationship with his profession, Adrian withdrawing from studying theology, his fascination with butterflies, his meeting with Esmeralda, the death of all the doctors Adrian had sought when he was taken ill and, above all, his intelligence and musical brilliancy. Adrian sells him his time: twenty-four years in exchange for prodigious musical production.

Afterwards, the composer moves to Pfeiffering, living at the house of the Schweigestill family, and continues to intensely work in his musical production. His pieces are played in Weimar, in Prague (in the Society of Contemporary Music), in the musical gatherings in Ambruch, at Ehrbar Hall, in Vienna and in Frankfurt.

Finally, in 1924, Rudi Schwerdtfeger, Adrian's friend and violin virtuoso, premieres the musical piece: *Concert for violin* that Adrian wrote as an homage to him. Shortly after that, Rudi plays the piece in Berna and Zurich, where the musician and the composer meet Marie Goudeau. Adrian falls in love with Marie and asks his friend to intercede for him in his intention of marrying her. However, Marie is actually attracted to Rudi who is also in love with her, when something tragic takes place. After one of Rudi's concerts, Ines, an old friend of Adrian's, who became Rudi's lover kills him out of jealousy.

Adrian, nevertheless, continues to compose intensively, but he is becoming more and more recluse. After this tragic incident, Adrian goes through an experience that makes him suffer a great deal: he receives, at his household, his nephew who is recovering from a serious disease. Adrian becomes quite fond of the child, but he ends up having a final relapse and passes away.

At the end of the Second World War and after all these fatal events, Adrian begins to write his master piece, in which he gathers all his technic and musical style using what he entitles as rigorous composition: *The Lamentation of Doctor Faust*.

Afterwards, he invites all his friends and acquaintances to listen, at first hand, to some passages of the recently concluded choir and symphonic piece. During this event, he confesses his relationship with the harlot Esmeralda, who bewitched him and concluded his pact with the devil. For this reason, Adrian confesses his responsibility in all the dread-

ful things that happened around him: the death of his friend Rudi and of his beloved nephew.

Adrian spends the rest of his life living with dementia until his death.

His musical work marks a new period in the History of Western Music. With his compositions a new style of music is born, and at the same time, we have a new way of hearing and understanding music, thus, transforming the artistic and philosophical paradigm. It is important to highlight that the author emphasizes in his novel the success the composer's work found, which is as a metaphor of the rise of Germany's power and, at the same time, the destruction of the country is represented by the character's humanization and regret.

In order to create his story, Mann bases his narrative in Arnold Schönberg's dodecaphonic music to describe Leverkühn's new style of composition. Schönberg was an Austrian composer who was born in 1874 and died in 1951. In the novel, Adrian uses his mistress' name "Hetaera Esmeralda" to symbolically explain that out of the letters of her name (h-e-a-e-es, in German) are formed the musical notes (B, E, A and E flat) and the first indication of the creation of the "rigorous composition" or dodecaphonic music derives from this melodic construction.

Dodecaphonic music was a rupture in the system of tonal musical. This system prevailed approximately between the end of the Middle ages until the end of the 19th century. In the tonal system, music presents a defined tonality, there is a hierarchy between the notes, a musical organization based on a specific note. In dodecaphonic music, on the other hand, the twelve notes of the chromatic scale form a series. In this series, it is mandatory that all twelve notes of the scale appear in the order chosen by the composer and no note can be repeated until the series is formed. After the order of the notes is established, the series can be played in its original form and in three other possible serial ways. These variations are called: retrograde (the original series played backwards), inverse (the original series played with inverted intervals), and retrograde inversion (the inverted series played backwards).

In order to hear this musical metaphor extracted from Mann's novel, in which Adrian chooses the notes from Hetaera's name to compose a new style, we can imagine, after the explanation above, the notes high B – low E – low A – High E flat as a small series. Their variations would then be: E flat – A – E – B (retrograde); Low B – High E – Low A – Low

E flat (inverse) and Low E flat – High A – High E – Low B (retrograde inversion).

So that we can go in depth in the difference of the two musical styles mentioned above, the tonal system and dodecaphonic music, we can reflect on the comparison presented by Leonard Meyer, theorist who contributed major works in the fields of aesthetic theory in music. Sarath indicates that:

Leonard Meyer has identified two categories of basic elements in music: *Syntactic* parameters include harmony, melody, and rhythm. *Non-syntactic* parameters include dynamics (volume), density (amount of note activity – form highly sparse to high dense – in a given passage), tessitura (high or low range), duration, timbre and silence” (SARATH, 2010, p. 4).

Based on this distinction, we can notice that tonal music includes both the syntactic as the non-syntactic parameters. In a tonal composition, the dynamic, the density and the tessitura are used in the sentences. We also have the timbre of each instrument and the duration of the notes and pauses are marked through the rhythm. However, on the one hand, the entire process in tonal music is based in a harmony that guides the main melodies and the counter-melodies. On the other hand, in dodecaphonic music and all the styles that came after it in Classical Music, after romanticism, just as serialism and contemporary music, the non-syntactic parameter became the key element to understand compositions under a new perspective.

Apart from these changes in hearing parameters, the philosophical point of view regarding music, from the romanticism period to the post-romanticism and later on leading to atonal music and more precisely to dodecaphonic music, has gone through a series of transformations. According to Adorno, philosopher from the Frankfurt School and music critic, “[...] with dodecaphonic music, Schönberg developed a conceptualization that represented an evolution in the process of rationalization of European music” (ADORNO *apud* BARRETO FERNANDES, 2007).

According to Juan Carlos Paz:

The technique of dodecaphonic composition consists in an attempt of logical, consequent and effective restructuring since, at the end of an extensive trajectory, the music of Western civilization, after the progressive wearing out of its most basic elements – tonality and resulting

forms –, undertakes the slow, continuous and mandatory task of overcoming them with other more advanced, more necessary and more effective resources (PAZ *apud* EIMERT, 1973:7 *apud* KOZU, 2000, p. 1)³.

This new style contrasts with what Moisés affirms to be the romantic style: “[...] refusing the rules, the model and the norms, the romantics fight for total creating liberty” (MOISÉS, 1999, p. 463).

Taking into account the analysis presents above and according to Kraus:

Theodor W. Adorno is a prominent figure in this partial autobiography of the years Mann spent writing *Doktor Faustus* in Los Angeles. [...] Mann needs Adorno for his knowledge of music, in particular. [...] It is clear, then, that a good portion of the theoretical commentary on music in *Doktor Faustus* comes from Adorno (KRAUS, 2008, p. 170).

Mann uses Adorno’s comments in his musical analysis throughout the novel, for instance, in chapter eight in which Kretzchmar, Adrian’s teacher, analyses Beethoven (this analysis is possibly an analysis and an opinion made by Adorno):

And in just that very way Beethoven’s art had outgrown itself, risen out of the habitable regions of tradition, even before the startled gaze of human eyes, into spheres of the entirely and utterly and nothing- but personal- an ego painfully isolated in the absolute, isolated too from sense by the loss of his hearing; lonely prince of a realm of spirits, from whom now only a chilling breath issued to terrify his most willing contemporaries, standing as they did aghast at these communications of which only at moments, only by exception, they could understand anything at all (MANN, 1978, 54).

According to Kraus, “Mann has a traditional view on artistic expression, despite accepting some of Adorno’s modern ideas. This resistance towards Adorno is consistent in Mann and Schoenberg’s view of what artists do” (KRAUS, 2008, p.170). Although the musical analysis above is referring to Beethoven’s work, we can notice that Mann uses in his commentaries on Adrian’s work terms such as “expressivity” and “emotion”, which relates to the Romantic Period. As stated by Adorno, a dodecaphonic composition excludes any possibility of subjective feelings. However, this was not Mann’s point of view when he presented the works composed

by the character Adrian. This is what happens, for example, in chapter XLIII in which Serenus analyses Leverkühn's *String quartet*:

The first part, inscribed *moderato*, is like a profoundly reflective, tensely intellectual conversation, like four instruments taking counsel among themselves, an exchange serious and quiet in its course, almost without dynamic variety. There follows a presto part as though whispered in delirium, played muted by all four instruments, then a slow movement, kept shorter, in which the viola leads throughout, accompanied by interjections from the other instruments, so that one is reminded of a song-scene. In the '*Allegro con fuoco*' the polyphony is given free rein in long lines. I know nothing more stirring than the end, where it is as though there were tongues of flame from all four sides, a combination of runs and trills which gives the impression of a whole orchestra (MANN, 1978, p. 438- 439).

We notice in this analysis that although this piece is one of the more mature pieces composed by the character, therefore, probably an essentially dodecaphonic piece, the author of the novel analysis and interprets it as a piece containing subjective and emotional elements, opposing the idea in which, according to Tamar Rabelo de Castro, "Such music intends to talk to the brain and not the heart, it is rational music not sensitive" (CASTRO, 2004, p. 14).

Adrian studied theology and having chosen music as a carrier he is influenced by renaissance composers such as Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi, Buxtehude. Despite the renaissance style being a clean musical style, less fanciful and less emotional, the author, still opposing Adorno's ideas, analyses these composers' work as [...] "a music of emotion, [...] treated the Bible world with astonishing human freedom, with a declamatory expressiveness, and clothed it in a boldly descriptive instrumental garb" (MANN, 1978, p. 173). We have the impression that Mann is referring to a more fanciful type of music, such as the romantic school or even the baroque style, but not renaissance music, since it presents less emotional elements just as classicism or Adrian's dodecaphonic music. In this new style of music, Leverkühn somehow comes back to a form of expression that has no subjectivity, and therefore is closer to the classical and renaissance style than the ornate and the exaggeration of the baroque or the romanticism.

In spite of this, the poetry and text used by Adrian in his compositions are from authors of the 19th century such as Verlaine and William Blake. It is important to highlight that, although the composer's character

was the creator of this new, more rational and logical music, that sought other hearing “tensions”, the author used romantic texts, which would not exactly be contemporary with the style the character was creating.

Adrian really values the text in his music and in the novel he offers an important reflection on the relationship between music and speech.

“Music and speech, he insisted, belonged together, they were at bottom one, language was music, music a language; separate, one always appealed to the other, imitated the other, used the other’s tools, always the one gave itself to be understood as substitute of the other. How music could be first of all word, be thought and planned as word, he would demonstrate to me by the fact that Beethoven had been seen composing in words. ‘What is he writing there in his notebooks? it had been asked. ‘He is composing’. ‘But he is writing words, not notes’ Yes, that was a way he had. He usually sketched in words the course of ideas in a composition, at most putting in a few notes here and there” (MANN, 1978, p.159).

Adrian addresses this topic that obviously fascinated him. According to the character:

“It was very natural that music should take fire at the word, that the word should burst forth out of music, as it did towards the end of the Ninth Symphony. Finally, it was a fact that the whole development of music in Germany strove towards the word-tone drama of Wagner and therein found its goal” (MANN, 1978, p. 159).

The permanent use of the word or the text in music, according to Arnaldo Guimarães de Almeida Neto (2008) derives from an ancient musical tradition in the West, in which poetry and music were a part of the same poetic exercise. The author also affirms that in the study of the *melopoetic*, term that means *melos* = chant + poetic, subject proposed by the Hungarian literature professor and musician Steven Paul Scher, by theorist Calvin Brown and widespread by Professor emeritus of UFMG Solange Ribeiro de Oliveira (2002), we can classify the relationship between text and music in three categories: “music and literature” in which text and music coexist, such as in a song, *lieds* or opera; “literature in music”, which has its origins in the romantic period in pieces such as the symphonic poem (an example would be Richard Strauss’ **Don Quixote**, in which each character is represented by an instrument); programmatic

music (music imitates the sounds of daily life and of nature); and “music in literature”, which corresponds to the imitation of musical sounds using the resources of the verbal language and the acoustic feature of words, this also refers to the literature of existing or imagined music scores.

Music in literature also divides itself “[...] by the metaphoric use of music in texts, by the presence in the narrative of the character who is a musician and in any element whose nature is originally musical that contributes to the construction of the literary text”. (OLIVEIRA *apud* ALMEIDA NETO, 2008, p. 18).

In this case, the literary work **Doctor Faustus** would be one of the best examples of this last classification, because the composer is the main character in the novel and it is filled with musical analysis. Besides this, the entire narrative gravitates towards the process of compositional creation.

Adrian, in the novel, uses the technic of music in literature because he chooses pre-existing texts to put music to, such as his composition based on texts from the book of stories and medieval anecdotes “Gesta Romanorum” in which he hides the singers and instead gives voice to puppets. Apart of several examples, the character creates together with his friend Serenus the libretto of William Shakespeare’s *Love’s Labour’s Lost* (piece of lost loves), that tell the story of four friends that fall in love at the same time. Following the classification mentioned above, he also uses the idea of “music and literature” when he writes “*lieds*”, which are German songs in which Adrian uses texts and poems of different authors such as William Blake, Verlaine and Brentano in his compositions. This last classification, “where speech and music complement each other mutually” (according to the character himself), is a part of the entire process of composition of not only classic, but mainly popular songs at the time and also nowadays.

By the end of the Second World War, in which “[...] after the shipwreck of his marriage plans, the loss of his friend, the snatching away of the marvelous child [...]” (MANN, 1978, p. 463). Adrian composes the work that would be “his last” and “utmost work” among those he composed (463), *The Lamentation of Doctor Faust*, and Serenus associates this piece to the fall of Germany: “Now only this can avail us, only this will be sung from our very souls: the *Lamentation* of the son of the hell[...]” (p.465).

Serenus carries on analyzing and commenting the piece:

“It does not lack significance that the *Faust* cantata is stylistically so strongly and unmistakably linked with the seventeenth century and Monteverdi, whose music- again not without significance- favoured the echo-effect, sometimes to the point of being a mannerism. The echo, the giving back of the human voice as nature-sound, and the revelation of it *as* nature-sound, is essentially a lament: Nature’s melancholy ‘Alas!’ in view of man, her effort to utter his solitary state. Conversely, the lament of the nymphs on its side is related to the echo. In Leverkühn’s last and loftiest creation, echo, favourite device of the baroque, is employed with unspeakably mournful effect” (p. 466).

Afterwards, Serenus continues:

“This giant ‘lamento’ (it lasts an hour and a quarter) is very certainly non-dynamic, lacking in development, without drama, in the same way that concentric rings made by a stone thrown into water spread ever farther,[...] The creator of ‘Fausti Weheklage’ can, in the previously organized material, unhampered, untroubled by the already given structure, yield himself to subjectivity; and so this, his technically most rigid work, a work of extreme calculation, is at the same time purely expressive” (MANN, 1978, p. 467-468).

In the musical analysis made by the character, we can notice that the author reinforces his idea of maintaining the subjective elements in Leverkühn’s work, though Adorno emphasized in his criticism in the real world that dodecaphonic music did not have these elements. At the same time, Mann associates Adrian’s work to Monteverdi’s, who was not exactly a baroque composer, but when his name is mentioned, Serenus is talking about a different type of emotion, a more restrained one: melancholia. And soon after that, he carries on saying that the piece lacks dynamism and drama, and concludes saying that it is Adrian’s most expressive piece. We believe that this is a key moment in the novel, in which the author puts all his emotion. It is the moment in which he is experiencing Germany’s fall and the transition of romanticism to this new style that lacks subjective emotion, based a logical and rational way of thinking that leads to this new music called rigorous composition.

Lastly, Adrian calls upon all his friends and confesses his sin:

I have suppressed it so long in me but will no longer hide it, that already since my twenty- first year I am wedded to Satan and with due knowing of peril, out of well- considered courage, pride, and presumption because I would win glory in this world, I made with him a bond

and vow, so that all which during the term of four- and – twenty years I brought forth, and which mankind justly regarded with mistrust, is only with his help come to pass and is devil's work, infused by the angel of death" (MANN, 1978, p. 477).

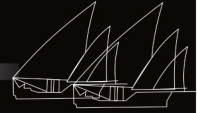
Soon after that, Adrian suffers from dementia until his death.

In this novel we have the perfect marriage between Literature and Music. It also provides a connection between Thomas Mann's work and the political, social and historical environment that German society was experiencing at the time. The context in which the novel was published was the context of the Nazi party's rise to power. With Mann's novel, we have the perfect example of art creating incredible and unexpected bridges between political reality and aesthetic message. It is not by chance that **Doctor Faustus** is seen as the master piece of a great novelist. Thomas Mann denounces and becomes the best interpreter of German tragedy in the first half of the 20th century that led to the disastrous and destructive Second World War.

References

- ALMEIDA NETO, Arnaldo Guimarães de. *Música das Formas: A Melopoética no romance Avalovara*, de Osman Lins. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura)- Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade de Pernambuco. Available on: <http://www.pgletas.com.br/autores/diss2008-arnoldo-guimaraes.html>.
- CASTRO, Tamar Rabelo de. *DÁIMON: GÊNIO OU DEMÔNIO*. Um estudo do "Doutor Fausto" de Thomas Mann. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras)- Instituto de Letras, Universidade de Brasília.
- FERNANDES, Paulo Irineu Barreto. Theodor Adorno, Arnold Schönberg e a música dodecafônica. In: *Anais da 4ª Semana da Música- 50 anos*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. 2007. Available on <http://www.demac.ufu.br/semanadamusica/?c=comunicacoesorais>.
- KOZU, Fernando. O Serialismo Dodecafônico. *Revista Academia.edu*, 2000. Available on: http://www.academia.edu/1928191/O_Serialismo_Dodecafônico.
- KRAUS, Justice. *Expression and Adorno's Avant-Garde: The Composer in Doktor Faustus*. New Jersey, USA, Wiley, 2008. Available on: <http://www.jstor.org/stable/27676163>.
- MANN, Thomas. **Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn** narrada por um amigo. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

- MANN, Thomas. **Doctor Faustus**: The life of the german composer Adrian Leverkühn as told by a friend. Translated by Lowe- Porter. Penguin Books, 1978.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.
- SARATH, Edward. **Music Theory Through Improvisation**. University of Michigan. New York and London. Routledge, 2010.



A TRAJETÓRIA MUSICAL DE ADRIAN LEVERKÜHN
DELINEADA NO ROMANCE DOUTOR FAUSTO DE
THOMAS MANN

ADRIAN LEVERKÜHN'S MUSICAL JOURNEY OUTLINED IN
THE NOVEL DOCTOR FAUSTUS, BY THOMAS MANN

Beatriz Schmidt Campos¹
Sidney Barbosa²

RESUMO: Neste trabalho, pretendemos analisar a trajetória musical da personagem Adrian Leverkühn, delineada no romance *Doutor Fausto* de Thomas Mann, sobre vários aspectos: as influências musicais do personagem para compor um novo estilo musical, os comentários críticos-musicais de composições reais feitas por Theodor Adorno, presentes em todo o romance e o estilo de autores reais que Adrian escolhe para compor sua obra no interior do romance, evidenciando uma grande valorização por parte do músico na sua relação com a música e com a fala. Destaca-se, entre essas referências do mundo musical no universo ficcional, o processo embrionário de sua “composição rigorosa”, inspirada na música dodecafônica de Arnold Schönberg. Essa “composição rigorosa” é a razão pela qual Mefisto o escolhe para comprar-lhe seu tempo criativo e constitui uma representação metafórica de aspectos da mentalidade alemã que demonstram uma ambivalência entre a cultura humanística e o apelo ao pacto fáustico.

PALAVRAS-CHAVE: Música dodecafônica; Música e fala; Mefisto; Música na ficção romanesca; *Doutor Fausto*, de Thomas Mann.

ABSTRACT: In this article, we intend to analyze Adrian Leverkühn's musical journey outlined in the novel *Doctor Faustus* by Thomas Mann, covering several aspects: Adrian's musical influences when composing a new musical style, Theodor Adorno's real musical reviews of compositions, which were used by the author throughout the novel, the style of real composers who influenced Adrian in composing his own musical work, demonstrating how the musician deeply values the relationship between music and speech. Therefore, among these references from the musical world in the fictional universe, we can highlight the embryonic process of his rigorous composition inspired on Arnold Shöenberg's dodecaphonic music. This rigorous composition is the reason why Mephisto chooses to buy Adrian's creative time and it also constitutes a metaphoric representation of aspects present in German mentality that shows an ambivalence between the humanistic culture and the appeal of the Faustian pact.

1 Discente de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. E-mail: bialitflute@gmail.com

2 Professor Adjunto III do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. E-mail: sidneyb@unb.br

KEYWORDS: Dodecaphonic music; Music and speech; Mephisto; Music in the fictional novel; Thomas Mann's *Doctor Faustus*.

A história do compositor Adrian Leverkühn, narrada no romance **Doutor Fausto**, de Thomas Mann, seria um tanto comum se não fosse o fato de esse personagem ser o criador de um novo estilo musical, que ele denominava de “composição rigorosa”, o qual encontra o seu contraponto na música dodecafônica de Arnold Schönberg, e também por fazer um pacto com o demônio.

Adrian Leverkühn nasceu e cresceu na Granja de Buchel na Alemanha e, influenciado por seu tio, iniciou seus estudos de piano, com o professor e músico Wendell Kretzchmar, numa cidade vizinha chamada Kaisersaschern. Kretzchmar foi responsável por toda sua formação musical. Depois de desistir de estudar teologia, Adrian se muda para Leipzig para continuar seus estudos com Kretzchmar, agora não só de piano, mas também de composição, de harmonia e de orquestração. Logo após sua mudança, Adrian envia uma carta a Serenus Zeitblom, seu amigo de infância e narrador desse romance, na qual lhe conta sobre seus progressos musicais e sobre seu primeiro contato com o diabo e com sua amante, Esmeralda. Leverkühn compõe sua primeira peça, ainda com características românticas. O autor comenta sobre essa obra, *Fosforescência do mar*, por meio da personagem de Serenus: “[...] a meu ver, um exemplo muito esquisito da capacidade de um artista dar o melhor de si a uma causa na qual, intimamente, já cessou de crer, de modo que insiste em exceler no uso de recursos artísticos, que, na sua opinião, já beiram o obsoleto” (MANN, 1947, p. 212).

Um ano após a referida carta, Adrian volta a procurar Hetaera Esmeralda (nome que ele lhe dera baseado em um tipo de borboleta que seu pai colecionava) e, inspirada no nome de sua amante, revela-se uma nova prática musical, “[...] ligada à mística de números e ao simbolismo de letras” (MANN, 1947, p. 217). Seu nome era Hetaera Esmeralda e, das letras de seu primeiro nome, cria-se uma sequência formando as notas h (si), es (mi bemol), e (mi) e a (lá), que aparecem como “arquétipo temático” em várias composições de Adrian.

Leverkühn produz composições extraídas de textos e poemas de Shakespeare, Brentano, Verlaine, William Blake, Klopstock, *Gesta romanorum*, poesia lírica e catalã, poemas italianos, culminâncias visionárias da *Divina Comédia* e textos bíblicos. Isso demonstra que o personagem tinha uma forte relação com o texto, assim como os grandes compositores. Suas influências musicais são: Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi, Buxtehude, Shütz.

Um pouco depois do começo da Primeira Guerra (cap. XXI), Adrian recebe a visita do diabo na casa dos Manardis, em Palestrina, onde residia, e – em longo diálogo – Mefisto (Ele) explica-lhe, desde o começo de sua existência, por que o escolheu: a relação de seu pai com sua profissão, seu fascínio por borboletas, sua desistência do curso de teologia, seu encontro com Esmeralda, a morte dos médicos que Adrian procurou quando adoeceu e principalmente sua inteligência e seu brilhantismo musical. Adrian lhe vende seu tempo: vinte e quatro anos em troca de prodigiosa produção musical.

O compositor se muda para Pfeiffering, à casa da família Schweigestill, e continua trabalhando intensamente em sua produção musical. Suas obras são executadas em Weimar, em Praga (na Sociedade de Música contemporânea), nos saraus de Ambruch, na sala Ehrbar, em Viena e em Frankfurt.

Finalmente, em 1924, Rudi Schwerdtfeger, um violinista virtuoso e amigo, estreia a obra musical *Concerto para Violino*, que Adrian compusera em sua homenagem. Logo depois, Rudi executa essa peça em Berna e Zurique, onde o musicista e o compositor conhecem Marie Goudeau. Adrian apaixonou-se por Marie e pede ao amigo que interceda por ele em suas intenções de casar-se com ela. Entretanto, Marie sente-se, na verdade, atraída por Rudi, que corresponde ao seu amor, quando algo trágico acontece. Após um dos concertos de Rudi, uma antiga amiga de Adrian – Inês –, que se tornou amante de Rudi, mata-o por ciúme.

Adrian continua compondo intensamente, mas vive cada vez mais recluso. Depois desse trágico acidente, Adrian passa por uma experiência de sofrimento ao receber em sua morada um sobrinho que está em recuperação de uma doença grave. Esta criança conquista seu coração, mas tem uma recaída fatal e acaba falecendo.

Ao final da Segunda Guerra e depois de todos esses acontecimentos fatais, Adrian começa a escrever a principal peça de sua vida, em que condensa toda sua técnica e seu estilo musical no uso do que ele chama de composição rigorosa: *A Lamentação de Doutor Fausto*.

Logo após, ele convida todos os seus amigos e conhecidos para ouvir em primeira audição algumas passagens da recém-concluída obra sinfônica e coral e nesse evento ele confessa sua relação com a meretriz Esmeralda, que o enfeitiçou e, assim, concluiu seu pacto com o diabo. Por esse motivo, Adrian confessa sua responsabilidade perante todo o mal que aconteceu a sua volta: a morte do amigo Rudi e de seu sobrinho querido.

Adrian vive, então, em condições de demência até sua morte.

Sua obra musical marca um novo período na História da Música Ocidental. Com suas composições, nasce um novo estilo e outra maneira de ouvir e entender a Música, transformando o paradigma filosófico artístico. Vale ressaltar que Thomas Mann enfatizou em seu romance o sucesso da obra do compositor como uma metáfora da ascensão do poder da Alemanha e, ao mesmo tempo, da destruição do País com a humanização e o arrependimento do personagem.

Para elaborar a sua história, Mann baseou-se na música dodecafônica de Arnold Schönberg, compositor que viveu entre 1874-1951, para descrever o novo estilo composicional de Leverkühn. No romance, Adrian utiliza o nome de sua amante, “Hetaera Esmeralda”, para explicar simbolicamente que, das letras de seu primeiro nome (h-e-a-e-es, em alemão), são formadas as notas musicais (si, mi, lá e mi bemol) e que, de construções melódicas a partir dessas notas, aparecem as primeiras indicações da criação da “composição rigorosa” ou dodecafonismo.

A música dodecafônica foi um rompimento com o sistema musical tonal. Esse sistema prevaleceu aproximadamente entre o fim da Idade Média e o fim do século XIX. No sistema tonal, toda música apresenta uma tonalidade definida, há uma hierarquia entre as notas, uma organização musical com base em uma determinada nota. A harmonia é formada por notas que giram em torno de uma nota principal. No dodecafonismo, as doze notas da escala cromática formam uma série. Nessa série obrigatoriamente todas as doze notas da escala devem aparecer em uma ordem escolhida pelo compositor e nenhuma nota pode se repetir até que a série esteja formada. Depois de estabelecida a ordem das notas, a série poderá ser tocada em sua forma original e em mais três formas seriais possíveis. Essas formas ou variações são chamadas de: retrógrada (a série original tocada de trás para frente), inversa (a série original tocada com intervalos invertidos), e retrógrada da inversa (a série inversa tocada de trás para frente).

Para “ouvirmos” essa metáfora musical, extraída do romance de Mann, em que Adrian escolhe as notas do nome de Hetaera para compor um novo estilo, podemos imaginar, partindo da explicação dada acima, a notas si agudo - mi grave - lá grave - mi bemol agudo, como uma pequena série. Suas variações seriam então: mi bemol - lá - mi - si (retrógrada); si grave - mi agudo - lá agudo - mi bemol grave (inversa) e mi bemol grave - lá agudo - mi agudo - si grave (retrógrada da inversa).

Para aprofundarmos nas diferenças dos dois estilos musicais referidos acima, o sistema tonal e o dodecafonismo, podemos refletir sobre

a comparação que o teórico Leonard Meyer, que contribuiu com trabalhos no campo da teoria estética da música, apresenta. Sarath aponta que:

Leonard Meyer identificou duas categorias de elementos básicos da música. O parâmetro *sintático*, que inclui a harmonia, a melodia e o ritmo. O parâmetro *não sintático*, que inclui dinâmica (volume), densidade (quantidade da atividade da nota – de altamente escasso para altamente denso – numa passagem musical) [...], A densidade pertence à quantidade de notas dadas em uma unidade de tempo [...], tessitura (extensão do instrumento ou da voz, do som mais grave ao mais agudo), duração, timbre e pausa (silêncio). (SARATH, 2010, p. 4, tradução nossa).

Por meio dessa distinção, podemos observar que a música tonal inclui tanto os parâmetros sintáticos como os parâmetros não sintáticos. Em uma composição tonal, há o uso da dinâmica, da densidade e da tessitura nas frases, há o timbre de cada instrumento; e a duração das notas e das pausas são marcadas por meio do ritmo. Além disso, todo o processo de uma música tonal baseia-se em uma harmonia que guia as melodias principais e os contracantos. Por sua vez, na música dodecafônica e em todos os estilos que se seguiram na Música Erudita, depois do Romantismo, como o serialismo e a música contemporânea, o parâmetro não sintático passou a ser o preponderante para compreendermos as composições sob outra perspectiva.

Além dessa mudança de parâmetros auditivos, as visões filosóficas em relação à música, do Romantismo para o Pós-Romantismo e depois para a música atonal e mais especificamente para o dodecafonismo, também sofreram diversas transformações. Para Adorno, filósofo da Escola de Frankfurt e crítico de música, “[...] com o dodecafonismo, Schönberg operara uma conceitualização que representava uma evolução do processo de racionalização da música europeia” (ADORNO *apud* FERNANDES, 2007).

E ainda, para Juan Carlos Paz:

A técnica da composição dodecafônica constitui um ensaio de reestruturação lógica, conseqüente e efetiva, uma vez que, ao ponto final de uma extensa trajetória, em que a música da civilização ocidental, após o desgaste progressivo de seus elementos básicos – tonalidade e formas resultantes -, empreende a lenta, continuada e obrigatória tarefa de superá-los com outros recursos mais avançados, mais necessários e mais eficazes (PAZ *apud* EIMERT, 1973:7 *apud* KOZU, 2000, p. 1).

Esse novo estilo contrapõe-se ao que Moisés afirma como o estilo romântico: “[...] recusando as regras, os modelos, as normas, os românticos batem-se pela total liberdade criadora” (MOISÉS, 1999, p. 463).

Considerando as análises acima realizadas e de acordo com Kraus:

Theodor Adorno é uma figura proeminente nessa autobiografia parcial nos anos que Mann passou escrevendo em Los Angeles[...]. Mann precisa dos conhecimentos musicais de Adorno em particular.[...]Está claro que grande parte dos comentários teóricos musicais do romance vem de Adorno (KRAUS, 2008, p. 170, tradução nossa).

Apesar de Mann utilizar os comentários de Adorno nas suas análises musicais durante todo o romance, como no capítulo oito, em que Kretzchmar, professor de Adrian, analisa Beethoven (e possivelmente trata-se de uma análise e de uma opinião de Adorno):

Assim crescia a arte de Beethoven acima de si própria: dos confortáveis domínios da tradição, subia, diante dos olhares da humanidade, que, espantados, a seguiam, a esferas inteiramente pessoais; um ego dolorosamente isolado do absoluto, distanciado até, em virtude da extinção do ouvido, daquilo que os sentimentos podem apanhar, o solitário príncipe de um reino de espectros, do qual apenas partiam tremores estranhos em direção aos mais bem-intencionados contemporâneos, e cujas mensagens aterradoras estes, só ocasional e excepcionalmente tinham sabido captar (MANN, 1947, p.76).

De acordo com Kraus, “Mann mantém uma visão tradicional de expressão artística apesar de aceitar algumas ideias modernas de Adorno. Essa resistência a Adorno é consistente na visão de Mann e Schoenberg sobre o que artistas fazem” (KRAUS, 2008, p.170, tradução nossa). Ainda que a análise musical acima faça referência à obra de Beethoven, podemos perceber que Mann mantém, nos comentários sobre as obras de Adrian, terminologias como “expressividade” e “emoção”, que nos remetem ao Período Romântico. Por meio do pensamento de Adorno, uma composição dodecafônica exclui qualquer possibilidade de sentimentos subjetivos, mas essa não era a visão de Mann quando apresentava as obras do personagem Adrian. É o que acontece, por exemplo, no capítulo XLIII, no qual Serenus analisa o *Quarteto de cordas*, de Leverkühn:

A primeira parte da composição, um moderato, assemelha-se a um colóquio profundamente meditativo, deliberação espiritualmente exigente entre os quatro instrumentos, uma troca de opiniões grave, ponderada, quase desprovida de alterações dinâmicas. Segue-se um presto sussurrado como que num delírio, tocado à surdina por todos os quatro músicos; em seguida, um trecho lento de pouca duração, e no qual a viola assume o domínio absoluto, acompanhada de interjeições dos demais parceiros, de modo a lembrar uma certa cantata. No movimento allegro com fuoco, finalmente, a polifonia se estende em linhas prolongadas. Não conheço nada que me emocionasse mais do que esse desfecho no qual labaredas parecem dardejear de todos os quatro lados, numa combinação de volatas e trilos que nos dá a impressão de ouvirmos toda uma orquestra (MANN, 1947, p. 641-642).

Nota-se nessa análise que, apesar de essa obra ser uma das mais maduras do personagem Adrian – e, portanto, provavelmente uma peça essencialmente dodecafônica –, o autor do romance a analisa e a interpreta como uma obra de elementos subjetivos e emocionais, contrariando a ideia de que, segundo Tamar Rabelo de Castro, “Tal música quer falar ao cérebro e não ao coração, trata-se de uma música racional e não sensitiva” (CASTRO, 2004, p. 14).

Adrian estudou teologia e, tendo escolhido a música como carreira, é influenciado por compositores renascentistas, como Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi, Buxtehude. Apesar de o estilo musical renascentista ser estilisticamente mais limpo, menos rebuscado e menos emocional, o autor, ainda contrário às ideias de Adorno, analisa as obras desses compositores como uma “[...] música passional, que tratava o verbo bíblico com espantosa liberdade humana e com sumamente expressiva audácia da declamação, revestindo-se de uma instrumentação nitidamente descritiva” (MANN, 1947, p. 249). Tem-se a impressão de que Mann está se referindo a uma música mais rebuscada, da escola romântica ou até mesmo barroca, e não da escola renascentista, que apresenta elementos menos emocionais, como no classicismo e no dodecafonismo de Adrian. Na música dodecafônica, Leverkühn retoma de alguma forma uma expressão desprovida de subjetividade, estilo que se aproxima muito mais do Classicismo e do Renascentismo do que do rebuscamento e do exagero do Barroco e do Romantismo.

Apesar disso, a poesia e os textos que o personagem Adrian utiliza em suas composições são de autores do século XIX, como Verlaine e William Blake. É importante ressaltar que, apesar de o personagem compositor ter sido criador dessa nova música, mais racional e lógica, que au-

ditivamente buscava outras “tensões”, o autor utilizou textos românticos de modo que não seriam exatamente textos contemporâneos ao estilo que o personagem estava criando.

Adrian valoriza muito o texto em sua música e faz no romance uma importante reflexão sobre as relações entre a música e a fala:

Música e fala – insistia – deveriam andar unidas, eram no fundo uma e a mesma coisa, a fala era música, a música um modo de falar; e quando separadas uma sempre evocava a outra, imitava a outra, servia-se dos recursos da outra queria ser entendida como substituta da outra. Que a música pudesse ser verbo, antes de mais nada, sendo planejada e prefixada como tal, era algo que o amigo tentava demonstrar-me à base do fato de certas pessoas terem visto Beethoven compondo por meio de palavras. “Que é que ele escreve aí no seu caderno?” diziam então. “Está compondo”, respondia alguém. “mas o que escreve são palavras e não notas!” Pois sim esse era seu hábito. Geralmente traçava em palavras o decurso das ideias de uma composição, intercalando, quando muito, umas poucas notas (MANN, 1947, p.228).

Adrian detinha-se nesse tema, que evidentemente o fascinava. Para o personagem:

Seria, pois, apenas natural que a música se inflamasse pelo verbo, que o verbo jorrasse da música, assim como ocorre ao fim da Nona Sinfonia. Afinal de contas, era inegável que toda a evolução da música alemã tendia para o drama de Wagner, com sua unidade de palavras e tons, e nele encontrava sua meta (MANN, 1947, p. 229).

Essa utilização permanente da palavra ou do texto na música, segundo Arnaldo Guimarães de Almeida Neto (2008), deriva de uma antiga tradição musical no ocidente, na qual poesia e música faziam parte do mesmo exercício poético. Almeida Neto aponta que, no estudo da *melopoética*, terminologia que significa melos = canto + poética, disciplina proposta pelo professor de literatura e músico húngaro Steven Paul Scher, o teórico Calvin Brown e difundida no Brasil pela professora emérita da UFMG, Solange Ribeiro de Oliveira (2002), podemos classificar as relações entre texto e música em três categorias: “música e literatura”, em que o texto e a música coexistem, como em uma canção, *lieds* ou ópera; “literatura na música”, cuja origem remonta ao período romântico, em obras como o poema sinfônico (por exemplo **Don Quixote**, de Richard Strauss, no qual cada personagem é representado por um instrumento) e a música

programática (na qual a música imita sons do cotidiano e da natureza); e “música na literatura”, que corresponde à imitação de sons musicais por meio dos recursos da linguagem verbal e da qualidade acústica das palavras e equivale também à literatura de partituras existentes ou imaginárias.

A música na literatura caracteriza-se também “[...] pelo uso metafórico da música no texto, pela presença do personagem músico na narrativa e ainda em qualquer elemento de natureza originalmente musical, que contribua para a construção do texto literário” (OLIVEIRA *apud* ALMEIDA NETO, 2008, p. 18). Neste caso, a obra literária, **Doutor Fausto**, seria um dos melhores exemplos para essa última classificação, pois o compositor é o personagem principal, a obra está recheada de análises musicais e, além disso, toda a narrativa gira em torno do processo de criação composicional.

Adrian, no interior do romance, utiliza a técnica da música na literatura, pois escolhe textos pré-existentes para “musicar”, como sua composição baseada em textos do livro de histórias e em anedotas medievais “Gesta Romanorum”, em que ele esconde os cantores para dar voz a marionetes. Além de vários outros exemplos, o personagem elabora, juntamente com seu amigo Serenus, o libreto de *Love’s Labour’s Lost* (Obras de amores perdidos), de William Shakespeare, que conta a história de quatro amigos que se apaixonam ao mesmo tempo. Seguindo a classificação acima citada, ele se serve também da “música e literatura” quando compõe “*lieds*”, isso é, as canções alemãs em cujas composições Adrian utiliza textos e poemas de William Blake, de Verlaine e de Brentano. Essa última classificação, “onde fala e música complementam-se mutuamente” (segundo o próprio personagem), faz parte de todo o processo composicional da canção erudita e principalmente popular da época e dos dias de hoje.

Ao fim da Segunda Guerra, “[...] após o fracasso de seu projeto de casamento, a perda do amigo e o finamento da maravilhosa criança que a ele se juntara” (MANN, 1947, p 677), Adrian compõe aquela que seria “sua última” e mais “suprema” obra entre as que compôs (p. 677), a *Lamentação de Doutor Fausto*, e o personagem Serenus associa esta obra à queda da Alemanha: “Neste momento porém, só uma única música pode servir-nos, somente ela corresponderá a nossas almas, a saber: a lamentação do filho do Inferno[...]” (p. 680) e Serenus analisa a obra:

[...] não é por acaso que a cantata do *Fausto* tenha ligação estilística tão forte com Monteverdi e o séc. XVII, cuja música não por acaso dava preferência aos efeitos do eco de um modo que às vezes beirava o maneirismo: o eco, a devolução da voz humana com o som da natureza são essencialmente lamento, o melancólico “ai” que a natureza profere em relação ao homem e ao esforço que ele faz para comunicar sua solidão – assim como, ao inverso, o lamento das ninfas aparenta-se ao eco. Na derradeira e mais sublime criação de Leverkühn, o eco, artifício predileto do barroco, foi empregado amiudadamente, produzindo efeitos de indivisível melancolia (MANN, 1947, p. 681).

Em seguida, Serenus continua:

Essa gigantesca Lamentação – de quase cinco quartos de hora de duração – está no fundo desprovida de dinamismo, de evolução, de dramaticidade e são inteiramente iguais aos círculos concêntricos que se formam, sempre se ampliando, um ao redor do outro, pelo efeito de uma pedra atirada na água [...] Assim, o criador da *Lamentação do Dr. Fausto* torna-se capaz de entregar-se à subjetividade, no uso do material pré-organizado, sem nenhuma inibição, sem consideração da estrutura já preestabelecida, e por isso essa sua obra mais rigorosa, essa obra na qual o cálculo foi levado ao extremo, é ao mesmo tempo puramente expressiva (MANN, 1947, p.682-684).

Na análise musical feita pelo personagem, percebe-se que o autor reforça sua ideia de manter os elementos subjetivos na obra de Leverkühn, dos quais Adorno, em sua crítica reiterava que a música dodecafônica era desprovida. Ao mesmo tempo, Mann associa a obra de Adrian a de Monteverdi, que não era exatamente um compositor barroco, mas nesse momento Serenus fala de outra emoção, mais contida talvez, a melancolia. E logo após, segue dizendo que a obra está desprovida de dinamismo e de dramaticidade e termina afirmando que é a obra mais expressiva de Adrian.

Acreditamos, assim, que esse tenha sido um momento culminante, em que o autor coloca toda sua emoção, no momento em que vive a queda da Alemanha e a passagem do Romantismo para este novo estilo, desprovido de uma emoção subjetiva, para um pensamento racional, lógico, que levou a essa nova música chamada “composição rigorosa”. É como se o autor desse seu último suspiro ao expor todos os sentimentos que podia em uma obra musical.

Por fim, Adrian convoca todos os seus amigos e confessa seu pecado:

Agora, porém, já não quero ocultar-vos que desde a idade de vinte e um anos estou casado com Satanás, e com pleno conhecimento do perigo por maduramente ponderada coragem, altivez e ousadia, almejando conquistar glória neste mundo, dei a Ele uma promessa e fiz um pacto, de modo que tudo quanto realizei no lapso de vinte e quatro anos, e que os homens, com muita razão olharam com desconfiança, originou-se unicamente graças à ajuda d'Ele e é a obra do Diabo, inspirada pelo Anjo da Peçonha (MANN, 1947, p.697).

Logo após Adrian sofre de demência até falecer...

Com a escrita desta obra, realiza-se, portanto, um perfeito casamento entre Literatura e Música, proporcionando, além disso, uma ligação entre a obra de Thomas Mann e o mundo político, social e histórico que a sociedade alemã experienciava, à época, no contexto da ascensão do Nazismo ao poder, contexto em que o romance foi publicado. É a arte construindo pontes incríveis e inesperadas entre a realidade política e a mensagem estética. Não é por nada que o **Doutor Fausto** coloca-se no cume da obra geral de um grande romancista. Thomas Mann apresenta-se também como o denunciador da maior e melhor interpretação da tragédia alemã da primeira metade do século XX, que redundou na assombrosa e destruidora Segunda Guerra Mundial.

Referências

ALMEIDA NETO, Arnaldo Guimarães de. Música das Formas: A Melopoética no romance *Avalovara*, de Osman Lins. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura)- Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade de Pernambuco. Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/autores/diss-2008-arnaldo-guimaraes.html>. Acesso em: 20/07/2015.

CASTRO, Tamar Rabelo de. DÁIMON: GÊNIO OU DEMÔNIO. Um estudo do “Doutor Fausto” de Thomas Mann. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras)- Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

FERNANDES, Paulo Irineu Barreto. Theodor Adorno, Arnold Schönberg e a música dodecafônica. In: Anais da 4ª Semana da Música- 50 anos. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. 2007. Disponível em: <http://www.demac.ufu.br/semanadamusica/?c=comunicacoesorais> Acesso em: 15/07/2015.

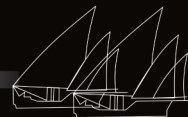
KOZU, Fernando. O Serialismo Dodecafônico. Revista Academia.edu, 2000. Disponível em: http://www.academia.edu/1928191/O_Serialismo_Dodecafônico. Acesso em: 15/08/2015.

KRAUS, Justice. Expression and Adorno's Avant-Garde: The Composer in *Doktor Faustus*. New Jersey, USA, Wiley, 2008. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27676163>. Acesso em: 17/07/2015 .

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.

SARATH, Edward. **Music Theory Through Improvisation**. University of Michigan. New York and London. Routledge, 2010.


 DIALOGUE BETWEEN VIDAS SECAS AND GAIBÉUS:
 A UNIVERSE OF SILENCES

 DIÁLOGO ENTRE VIDAS SECAS E GAIBÉUS:
 UM UNIVERSO DE SILÊNCIOS

 Cecília Krug¹

ABSTRACT: The article discusses two literary works of the twentieth century, *Vidas Secas* and *Gaibéus*. Both novels are an open provocation to the situation in a certain historical period, in the countries of their respective authors. Among them we identify some social, political, economic issues, such as poor working conditions, poverty, hunger, drought, repression and censorship. The last word is related to the novel's characters' silencing that somehow represent the society of that time. Graciliano Ramos and Alves Redol capture and represent in their literary works some aspects of that time experienced by both in order to lead the reader to a critical reading of that reality of oppression and retrenchment ideas. About the topic, this article aims to compare the novels *Gaibéus* from Alves Redol and *Vidas Secas* from Graciliano Ramos, clarifying similarities and contrasts present in the works. On the analysis of the works and to contribute in an enriching way of the ideas and interpretations were researched some references on some texts as Antonio Candido, Tania Franco Carvalho, Alfredo Bosi, Theodor Adorno and Afranio Coutinho.

KEYWORDS: Comparative Literature; Graciliano Ramos; Alves Redol; *Vidas Secas* and *Gaibéus*.

RESUMO: O artigo discute duas obras literárias do século XX, *Vidas Secas* e *Gaibéus*. Ambas as obras fazem uma provocação em aberto de situações vigentes, em determinado período histórico, nos países de seus respectivos autores. Dentre elas destacam-se algumas questões sociais, políticas, econômicas, tais como as más condições de trabalho, a miséria, a fome, a seca, a repressão e a censura. Esta última tem relação com o *silenciamento* das personagens nas obras que, de certa forma, representam a sociedade daquela época. Graciliano Ramos e Alves Redol captam e representam em suas obras alguns aspectos daquele momento vivenciado por ambos, de maneira a requerer do leitor uma leitura crítica daquela realidade de opressão e cerceamento de ideias. Acerca do assunto, esse artigo tem por objetivo comparar os romances *Gaibéus*, de Alves Redol e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, aclarando semelhanças e contrastes presentes neles. Diante da análise e, para contribuir de forma enriquecedora nas ideias e interpretações, foram buscadas referências nos textos de Antônio Candido, Tânia Franco Carvalho, Alfredo Bosi, Theodor Adorno e Afranio Coutinho.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada; Graciliano Ramos; Alves Redol; *Vidas Secas* e *Gaibéus*.

1 Master student in Literary Studies at the State University of Mato Grosso - UNEMAT, Campus of Tangará da Serra-MT, in Brazil. E-mail: teachcisa@hotmail.com

A lot of concerns, ideas, scholars questions and writers collaborate to the reflections about elements that are revealed in many ways, contributing significantly in the creation and analysis of literary productions. In this sense, the interdisciplinary dialogue and the cycles of relationships in the literature are established, designing questions that conceptualize Comparative Literature.

Assuming this interdisciplinary that surrounds the dialogues, we infer the fact that comparative literature cannot be understood only as a synonym for “comparison”, but a procedure that goes beyond, in searching of interpretations, analysis, literary relations and ideas in order to establish the interactions in literary productions,

[...] Comparative literature compares not the procedure itself, but because, as analytical and interpretative resource, the comparison allows this kind of literary study an appropriate exploration of the working area and achieve the aims that it comes up with (CARVALHAL, 2006, p. 07, our translation).

Therefore, the comparative scholar takes into account the diversity of ideas, thoughts, feelings, history and relationships between two or more literatures and establishes analysis that aims the growth interpretations. According to these ideas, Carvalho (2006, p 06 e 07, our translation) says that “literary criticism, for example, when analyzing a work, is often taken to establish comparisons with other works of other authors, to clarify and justify value judgments”.

It is worth mentioning that, in this comprehensive process of comparative researches, some aspects are relevant, as the similarities, the differences, the time, the place and the history. From this point of view, it is important to remember that solidarity among authors, the time and the space transformations and understanding ideas, shared and analysed by the researchers are important in the comparative studies.

In other words, it is related to affinities and differences and also intertextuality. In this sense, through intertextual analysis that build interpretations, insights and understandings of what contributed to the work and to the author at the time of its creation. This idea takes into account that literary productions and its speeches are wide and do not mischaracterize the relations with other knowledge areas such as explained by Maingueneau (2006, p.60, our translation) “[...] category that allows better to learn relations between literature and philosophy, literature and religion, literature and myth, literature and science.”

Finally, a comparative work assumes an investigative study of the historical context of the novels that will be analysed to understand that they are situated in a historical, social, political, economic and cultural time. Such elements can enrich and explain interpretations of artistic works and validate some concepts, styles and theories. In addition to these ideas, they are new resources to literary analysis, as Candido explains (2006, p. 18, our translation) “[...] always remembering that the current criticism, for by far interested in the formal aspects, cannot dismiss or diminish independent subjects [...]”. Thus, the works pass into a vast field, by further from the original value to contribute to the literature’s history in which the authors represent the real situation at the moment literary works were produced.

In this context, to search and compare the novels *Vidas Secas* and *Gaibéus*, it notes up that both works were thought and produced in a historical and political moment with certain similarities, although some differences on the issues of the literary movement and the place where the authors lived. In Portugal, *Gaibéus* novel was in the Neorealist period, and in Brazil, *Vidas Secas* was contemplated the list of the Modernism works. From this perspective, there are relevant considerations that are setting up for such analysis of the works mentioned.

The novel *Gaibéus*, written by Alves Redol, refers to the *gaibéus* life, they are workers that have occupation in the fields where rice is cultivated in the Ribatejo or Beira Baixa areas. The *gaibéus* or workers were *hired* to hard work from sunrise to sunset, with low income, being compared with machines, and even mistreated, that is, through an explicit exploration. From this overview, the author reveals the social difference between the owner and the employee. In this context, Alves Redol intends to represent the collective, the alienation and the passivity in those characters related forefront all the problems of that time.

The other novel *Vidas Secas*, written by Graciliano Ramos, presents a story about northeastern family in Brazil context, father, mother, children and also the dog, called Baleia. These characters survive in a hostile environment, with different needs, such as drought, hunger, even the lack of structure in the northeastern lands and the state’s absence. In this way, these characters are forced to migrate constantly, searching for better life conditions.

It is noticed that both Graciliano Ramos and Alves Redol work uniquely about topics that are relevant in two different societies, but with similarities about social problems. So, They have the same ideal: to report

through the writing art, the adversities experienced by many people in the society.

It is inferred in the European context, specifically in Portugal, relevant facts, which succeed in the transition between Monarchy and Republic. The decisions about this moment are crucial in the social-historical understanding of the time, when the Republic was inaugurated on 05th October 1910. In the meantime, according to Mendonça (2003), Portugal goes through numerous setbacks in financial matters, for no longer it had not received more rents and profits from ex-colonies like Brazil and economic conflicts post-war are established. And, Sidônio Pais, Portugal ex-minister in Berlin, gives a coup and established the dictatorship as a regime in the country. However, he was murdered shortly afterwards. At this point of facts comes the name of Salazar, to take over and manage economic, political and social of the nation. It is important to observe that Salazar and his supporters were based on conservative tradition and were imbued with fascist principles. It is necessary to clarify that Salazar assumed effectively in 1932, as the Chairman of the Ministers Council and, subsequently, in 1933, announced the constitution that inaugurated the New State and it disseminated all the principles from Salazar regime.

Therefore, the *Gaibéus* work by Alves Redol was first published in 1939, which was designed and built in this troubled context in Portugal in the 30s, with the government system configured with the fascist tendencies, with the farmer aristocracy and the exploration on field workers. At this point, the decisions and control were determined by the military forces, so that censorship and abuse of power were imposed by right ideas, which are established a strong control on economic, political and social issues. So, the Salazar society caused repressed people by dictatorial regimes that lasted around 40 years. The dictatorial government went through the Second World War and the 70's and, according to Rosas (1994), all departments and institutions in the society from this time were controlled by the military forces that represented the power.

About Alves Redol literary style, before such circumstances, it was established in a Neorealist context, which has the characteristics related to reality, the attention was turned to the art and the production of literary, but it is no longer only focus on the fictional and the feelings, but the world perception, such as social, critical and, in a way, an anxious feeling to adduce what really prevails in a conflicting moment in which all forms of expression were suppressed. About this, the literary works brought a social denunciation, relentless pursuit of criticism and reflection for

social transformation, in which this artistic situation goes further, because it leads us to think of art full of meanings and interpretations, as well as closer to reality, where you can design it as an intercession to the literary construction. Accordingly to it, Adorno explains (1971, p 289, our translation): “Certainly, the art as a form of knowledge, implies knowledge of reality and there is no reality that is not social. Thus, the truth content and social content are mediated [...]”.

Given this conjecture, Redol wrote too among other considerations, the art must have a function that favors the man in society, which is able to transcend the pleasure only, in order to significantly contributes to society life.

Graciliano Ramos and Alves Redol lived in different contexts, however the historical moment experienced by them showed that both wanted changing in literary productions, so this was a conflict situation with repressions and oppressions.

In the 30 and 40 decades, Brazil had many changes that contributed to other perspectives about artistic participations and literary productions, as new political relations, both in education and in art, industry expansions in the country, World War, economic crisis and conflicts in various sectors of society. In 1930, Getúlio Vargas took the power with populist politics, although authoritarianism prevailed. As a result, in 1936, many thinkers in society, described as communists were criticized, suffered repressions and they were even arrested or exiled in other countries, which contributed to the establishment of the Military Dictatorship period in Brazil, causing many social conflicts. Regarding to this context full of conflicts experienced by the artists, Coutinho writes (2004, p. 278, our translation):

It was not difficult at a time of intense propaganda of social reform and even revolution as in the 30s, that the artists constituted a *engagée* literature, political participation, to “expose” the ills of the current state premised the necessary revolutionary transformation. Many of these writers have become to political activists, coming to constitute a real left-wing literature.

In this sense, the society in general suffers from oppression and people take more awareness of social problems and understanding about political and economical issues. Therefore, the artists of this time, not unrelated and out of society events, approach in their literary productions subjects and themes with aim to report, to make inquiries and launch so-

lutions for anxieties experienced by many people, since keep on all forms of oppression and censorship. In these terms,

Summarily, it can be said that the problem of engagement, whatever the value taken as absolute by intellectual participant, was the keynote of novelists who reached adulthood between 30 and 40. For them it's phrase Camus: "the novel is, first, an intelligent exercise in favor a nostalgic or angry sensitivity. (BOSI, 2006, p. 390, our translation)

It's worth mentioning that the Brazilian Modernism, according to Moisés (2001), in three phases (1922 to the present days), seeking artistic freedom, in the form of expression, creation and appreciation of society's characteristics and artists inspiration, without censorships and oppressions. So, Graciliano Ramos is pointed in the second phase of modernism, who emphasizes the engaged and politicized literature, as well as social and ideological issues. As explained Coutinho (2006, p.141, our translation): "About these considerations, Modernism is a rough effort and happy for cultural readjustment to social and ideological conditions".

Graciliano had interests in politics, journalism and published many novels and short stories and books for children. It stands out among his works the novel *Vidas Secas*, as a great repercussion work, not only because it presents society problems, but also it shows the man's condition living on authoritarian regimes, the question of democracy in such a rude and rough universe.

On the understanding of the historical context, it is understood that the concerns of Graciliano Ramos with *Vidas Secas* (1938) and Alves Redol with *Gaibéus* novels (1939) have engaged literature with criticism in the discussions by showing restrained people in the authoritarian regimes in Brazil and Portugal. In *Gaibéus*, it is highlighted the collective, although, at times, appears in the novel the boys who dreamed and made plans, the community idea is presented in the work. In other work, *Vidas Secas* it is the strength of the oppressed northeast people, and the image of this Sertanejo without expectations about a better life, which, in a way, also this represents a whole class intimidated. The narrators style in both novels are elaborated with a critical eye, both used the stylized "voice" between refined narrators and the simple and humble way of those characters, that represents a lot from society in general and it brings a new transfiguration, an honest vision with miserable characters and their universe. The novels narrators are omniscient, they are aware of the history,

the characters' situation and they brought innovations in the way of narrating as it is observed in a fragment from the work *Vidas Secas*:

Day came and day went. The nights covered the abrupt earth. The wiped out cover lowered, getting dark, broken only by the reddening sunset. So small, lost in the burning desert, the fugitives grabbed figuring their disgraces and fears. The Fabiano's heart beated together with Sinha Victoria's heart, a tired hug made them near, felt even ragged clothes that covered them. They resisted the weakness, moved away ashamed, no mood to confront again the harsh light, afraid to lose the hope that liven up them all (RAMOS, 2006, p. 13 and 14, our translation).

About the novels writing, it is observed that there is a difference in the Portuguese work, it is referred about the using of the cinematographic narrative technique, which approximates the work perception by the readers the sensation realized by the film viewers, causing a greater concern reading. There is also the presence of pictorial visual language that incites to create prints, as throughout the novel there were paintings, feelings, impressions from reading and building images. The *Gaibéus* work is a landmark of this feature by the repetition of the characters actions in order to reproduce as near as possible the reality.

Another important detail in *Gaibéus's* work is the epigraph at the beginning of the work, which aims to clarify and bring information to the reader, which makes it clear that there was a field work for writing, as clarifying this assertion can be checked the heading below:

They sensed it since 1936 many men of that time. I was with them. *Gaibéus* germinated at that time and it was consciousness alerted before being novel. Who read it, however, should turn it to the history coordinates then. Only that way people will know how to read it in fully way (REDOL, 2011, p. 27, our translation).

Both Graciliano as Redol guide their works with a dream stylistic mark, it is related to reverie, when the characters dream of a better life, about the rain that will come, with a place to live, with a job. This novel construction mode reflects the mark of the critical narrator and the characters that are taintless. This feature is realized in the two works. The following excerpt illustrates this stylistic style presents in *Vidas Secas*:

Fabiano was happy and believed in that land because he did not know how it was or where it was. Repeated nicely the words from Sinha Vitória that grumbled because she trusted in him. And they went to the south, focused on the dream. A big city, full of strong people. The boys in schools, learning difficult and necessary things (RAMOS, 2006, p. 127, our translation).

In the *Gaibéus* work, in some parts of the novel, people are inert and apathetic in the achievement of a better life. However, some *gaibéus* boys dream of a changing, the dream beyond the sea and the land conquering, as read in:

The two emigrant *gaibéus* feel the ditch, to board the eyes and the desires on the boat that depart. They lost that boat, but they will go on another - another that is bigger, because that is narrow to the size of the dreams. From a wider port they will go to adventures in the new lands. Both want to live why they will go - as soon as, because the days and the nights always go and they are in hurry to be men (REDOL, 2011, p 213, our translation).

On the relentless subhuman questioning about the characters that match in the novels, the authors put people with animals characteristics and vice versa, not to ridicule but, yes, to show the rude, the harsh aspects and the adversities that the humans live with, those are man's zoomorphization and animals' anthropomorphization. Realizing these characteristics, when several times, Fabiano must say that he is a man, because he felt as an animal, called himself the "animal" according to Ramos (2006 p. 19, our translation) "You are an animal, Fabiano". The character even asks himself if he was really an "animal". Redol also makes clear, in the novel, several passages, in which human characters present animals behaviors or they are compared to machines because they needed to work in a nonstop style. People are treated as if they were animals, such as mare and cattle, they were tired and breathless, but they could not stop the work. It can be observed in this part Redol (2011, p. 196, our translation) "Do not stop the machines - do not stop the men. There are no men - there are machines. Only machines".

Something else surrounds the both authors narratives, the question of "time" as explained by Nunes (2008, p.74, our translation) "Although the word time has the penchant to mean a single natural reality, it is no less a polysemic term that harmonizes the conception of a plural time as set of variables relationships between events". In *Vidas Secas* novel, a

stylistic style that Graciliano uses is the way to approach the characters wishes, the soon desires, the possibility to build a paradox and to build a dream, when the author uses the future unreal conditional tense throughout the narrative as it is shown below:

They were all happy. Sinhá Vitória would wear a wide branched skirt. Sinhá Vitória wilted face would be younger, sinhá Vitória fall wob buttocks would be thick, sinhá Vitória red clothes would cause the other caboclas the envy. (RAMOS, 2006, p.16, our translation)

The passage shows clearly the desire and resilience feelings from characters, in other words, the changing of life. This feature is somewhat related to the oppression and marginalization suffered by people in that society at that time.

There is, however, a connection about the “time” exposed in *Gaibéus*. In this work, the workers show arduous repetition about the time they work, the time that is shown is temporal aspect that indicates and makes relations with repressions. The author uses the temporal aspect as an ideological resource. Also, the narrative is constructed on the jobs issues that are guided by the seasons changing, the weather, for example, the fall, the drought, the rain that comes. There is the passage that we can verify this: “But they did not want to think about rain. The rain became more painful than the heat wave sunless. The sickles would stop and the work was the bread.” (REDOL, 2011, p. 140, our translation). This form is characterized the *gaibéus* work. The work was a support for living, that is, the food, hard work and no time to talk, to increasingly generate profits to the land owners. This specific way on writing narrative brings interests in capitalism, characteristic of portuguese Neorealism.

It is recurrent in these novels the lack of speech aspect as well as the characters silencing. This language feature, in a way, shows linguistic marginalization or they are resources to stigmatize the characters that are in one way or another perceived in the narratives. The impression is something as irony by the narrator, which is found in the work *Vidas Secas* when Tomás da bolandeira was seen as a man who knew letters and who liked reading, but he was fragile in relation to nature things, and, about Fabiano, the ignorance of the literate world, but he has the strength to live in nature. This situation projects the idea of writer and politician versus explored and ignorant, as it can be revealed in the following excerpt: “Fabiano hesitated, grumbled, as he did always when people talked to him incomprehensible words” (RAMOS, 2006, p. 120, our translation). About

this ideia, Holanda says (1992, p. 35, our translation) “Fabiano silence, exposes oppression: the linguistic system shows the social system, which haunts.”

The whole question about Fabiano’s difficulties in speaking and arguing has deep influence on social relations that he has in the novel. He is submissive and oblivious to his rights, the character is never understood and he sees his hopes dashed and his dreams far away. Besides Fabiano, the children also spoke little, the Sinhá Vitória was the most educated character and she knew something of the literate world, but, in general, the characters are silent facing so many hardships and deprivations. Another episode that confirms the silencing is in the chapter “Jail”, when, after being arrested, Fabiano is in silence faced to military authoritarianism. The absence of speech also is present in chapter “The older boy” as the parrot that died, then it is observed: “could not stop being dumb. Ordinarily the family spoke little. And after that disaster all lived quiet, rarely speak some short words” (RAMOS, 2006, p.12, our translation).

Alves Redol uses similar style in writing, that is, the characters silencing, coming to the point of dehumanization, the exploration issue as the manual and sexual service, oppression, obstinacy for the work created by the system, low income for sustenance, the labors subordination and exploration, rigorous and extreme, which lead to the characters silencing in the narrative. The workers or *gaibéus* in the narrative are the marginalized layers, because Salazar’s system imposed subhuman rules, which are revealed with the passage: “The guys working in silence and only sickles and corn cob speak. The coughs, from time to time, say that there were people there- that distinguishes them from the machines, which have no lungs” (REDOL, 2011, p. 56, our translation).

In the end, Graciliano Ramos and Alves Redol had interest to expose the literary productions their social perceptions, by renewing and engaged criticism. This way is evidenced by the silence using as the horizon, as the imminence of sense, since it was the only tool that both could use in the context they lived, about silencing topic, Orlandi writes the conjecture:

The power relations in a society like ours always produce censorship, so that there is always silence besides the words. Then, in the analysis, we should note what is not being said, what can not be said. (ORLANDI, 2009, p. 83, our translation)

Thus, it can infer that the relation of the characters silencing is nothing more than a representation of the silenced voices of many in society, individuals who resemble the characters of Graciliano Ramos and Alves Redol when they stay inert in this state of apathy, loneliness and silence in front of so many conflicts, disappointments and frustration with politics, with social, with representatives who give no “voice” and prefer the “silence” of all. Anyway, the message that the authors wanted to possibly raise is important for literary studies, not only for purposes of understanding the time and conflicting and adverse issues of their countries, but also to understand that the “silence” fits to expose that literature is an art that even on rough censorship and oppressions, can capture and express human feelings, which, for various reasons, silencing themselves.

BIBLIOGRAPHY

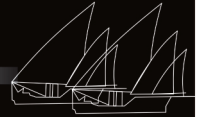
- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Madrid: Taurus, 1971.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**/Alfredo Bosi. 44ª ed. – São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 09ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- COUTINHO, Afranio. **A literatura no Brasil**. 7 ed. rev. e atual. – São Paulo: Global, 2004.
- HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do Silêncio**. (criação e crítica, v.8) ed. USP, São Paulo, 1992.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.
- MASSAUD, Moisés. **A literatura portuguesa**. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 2008.
- MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. 2ª ed. – São Paulo: Cultrix, 1978.
- MASSAUD, Moisés. **História da literatura brasileira: modernismo**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MENDONÇA, F. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo. Hucitec, 2003.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2008.
- ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso**. 8ª ed. São Paulo: Pontes, 2009.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**. 3. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 100ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

REDOL, Antonio Alves. **Gaibéus**. 22ª Ed. Publicação: Europa - América, 2011.

ROSAS, Fernando. **História de Portugal: Estado Novo**. (1926-1974). São Paulo: Círculo de leitores. 1994, 7 v.


 DIÁLOGO ENTRE VIDAS SECAS E GAIBÉUS:
UM UNIVERSO DE SILÊNCIOS

 DIALOGUE BETWEEN VIDAS SECAS AND GAIBÉUS:
A UNIVERSE OF SILENCES

 Cecília Krug¹

RESUMO: O artigo discute duas obras literárias do século XX, *Vidas Secas* e *Gaibéus*. Ambas as obras fazem uma provocação em aberto de situações vigentes, em determinado período histórico, nos países de seus respectivos autores. Dentre elas destacam-se algumas questões sociais, políticas, econômicas, tais como as más condições de trabalho, a miséria, a fome, a seca, a repressão e a censura. Esta última tem relação com o *silenciamento* das personagens nas obras que, de certa forma, representam a sociedade daquela época. Graciliano Ramos e Alves Redol captam e representam em suas obras alguns aspectos daquele momento vivenciado por ambos, de maneira a requerer do leitor uma leitura crítica daquela realidade de opressão e cerceamento de ideias. Acerca do assunto, esse artigo tem por objetivo comparar os romances *Gaibéus*, de Alves Redol e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, aclarando semelhanças e contrastes presentes neles. Diante da análise e, para contribuir de forma enriquecedora nas ideias e interpretações, foram buscadas referências nos textos de Antônio Candido, Tânia Franco Carvalhal, Alfredo Bosi, Theodor Adorno e Afranio Coutinho.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada; Graciliano Ramos; Alves Redol; *Vidas Secas* e *Gaibéus*.

ABSTRACT: The article discusses two literary works of the twentieth century, *Vidas Secas* and *Gaibéus*. Both novels are an open provocation to the situation in a certain historical period, in the countries of their respective authors. Among them we identify some social, political, economic issues, such as poor working conditions, poverty, hunger, drought, repression and censorship. The last word is related to the novel's characters' silencing that somehow represent the society of that time. Graciliano Ramos and Alves Redol capture and represent in their literary works some aspects of that time experienced by both in order to lead the reader to a critical reading of that reality of oppression and retrenchment ideas. About the topic, this article aims to compare the novels *Gaibéus* from Alves Redol and *Vidas Secas* from Graciliano Ramos, clarifying similarities and contrasts present in the works. On the analysis of the works and to contribute in an enriching way of the ideas and interpretations researched for some theories' references in

1 Discente do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários – Nível de Mestrado, na Universidade do Estado de Mato Grosso, *Campus* de Tangará da Serra-MT, Brasil. E-mail: teachcisa@hotmail.com

Antonio Candido, Tania Franco Carvalhal, Alfredo Bosi, Theodor Adorno and Afranio Coutinho.

KEYWORDS: Comparative Literature; Graciliano Ramos; Alves Redol; *Vidas Secas* e *Gaibéus*.

Muitas inquietações, ideias, questionamentos de estudiosos e escritores colaboram para a reflexão sobre elementos que se revelam de diversas maneiras, contribuindo significativamente nas criações e análises das produções literárias. Nesse sentido, os diálogos interdisciplinares e os ciclos de relações na literatura se estabelecem, projetando questões que conceituam a Literatura Comparada.

Partindo da premissa dessa interdisciplinaridade que permeia os diálogos, infere-se o fato de que a Literatura Comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de “comparação”, mas um procedimento que vai além, na busca das interpretações, análises, relações literárias e ideias, a fim de estabelecer as interações nas produções literárias,

[...] a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe (CARVALHAL, 2006, p. 07).

Assim, o comparatista leva em conta as diversidades de ideias, pensamentos, sentimentos, histórias e suas relações entre duas ou mais literaturas e estabelece análises que objetivam o crescimento das interpretações. Nestes termos, Carvalhal (2006, p. 06 e 07) afirma que: “a crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor”.

Vale ressaltar que, nesse processo abrangente da pesquisa comparatista, alguns aspectos são relevantes, como as semelhanças, as rupturas, o tempo, o lugar e a história. Diante destes, é importante lembrar que a solidariedade entre autores, a transformação do tempo, espaço e as ideias interpretadas, compartilhadas e fundamentadas pelo pesquisador são importantes nas pesquisas comparatistas.

Em outras palavras, trata-se dos estudos das afinidades, diferenças e também da intertextualidade. Neste sentido, é através das análises intertextuais que se constroem interpretações, compreensões e entendimentos do que contribuiu para a obra e para o autor no momento da sua criação. Essa ideia leva em conta que as produções literárias e seus discursos são amplos e não se descaracterizam pelas questões das relações com outras áreas do conhecimento, como cita Maingueneau (2006, p.60) “[...] categoria que permite melhor aprender as relações entre literatura e filosofia, literatura e religião, literatura e mito, literatura e ciência”.

Enfim, pensar em um trabalho comparativo pressupõe um estudo investigativo do contexto histórico das obras que serão objeto de análise por compreender que elas estão inseridos em um tempo histórico, social, político, econômico e cultural. Tais elementos podem enriquecer e explicar interpretações das construções artísticas e validar alguns conceitos, estilos e teorias. Além disso, são novos recursos para análises literárias, como explica Candido (2006, p. 18) “[...] lembrando sempre que a crítica atual, por mais interessada que esteja nos aspectos formais, não pode dispensar nem menosprezar disciplinas independentes [...]”. Desse modo, as obras passam para um vasto campo, além do valor original para contribuir com a história da literatura em que os autores retratam a realidade vivenciada num dado momento das produções literárias.

Nesse contexto, ao pesquisar e comparar as obras *Vidas Secas* e *Gaibéus*, constata-se que ambas foram pensadas e produzidas num momento histórico e político com certas similaridades, apesar das diferenças nas questões do movimento literário e lugar em que viviam os autores. Em Portugal, a obra *Gaibéus* estava no período Neorrealista, já, no Brasil, *Vidas Secas* contemplava o rol das obras do Modernismo. Partindo deste prisma, estabelecem-se considerações relevantes para a análise das obras.

A obra *Gaibéus*, de Alves Redol, trata da vida dos jornaleiros ou *gaibéus* que trabalhavam na monda do arroz nas lezírias do Ribatejo ou Beira Baixa. Os *gaibéus* ou trabalhadores eram *alugados* para um trabalho árduo, de sol a sol, com baixa renda, sendo comparados com máquinas, passavam por maus tratos, isto é, por meio de uma explícita exploração. A partir desse cenário, o autor revela o abismo social entre proprietário e o assalariado. Neste contexto, Alves Redol pretende representar o coletivo, a alienação e passividade das personagens frente a todos os problemas da época.

A obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, apresenta a história de uma família nordestina, pai, mãe, filhos e também a cachorra Baleia. Estes personagens sobrevivem num ambiente hostil, com carências diversas, tais como a seca, a fome, a falta de estrutura no sertão nordestino e a ausência do Estado. Desta maneira, tais personagens são obrigados a migrarem constantemente, em busca de melhores condições de vida.

Percebe-se que tanto Graciliano Ramos quanto Alves Redol trabalham de forma única temas que são pertinentes em duas sociedades distintas, mas com os mesmos problemas sociais. Assim, portam do mesmo ideal: o de denunciar, por meio da arte de escrever, as adversidades vividas por uma grande parcela da sociedade.

Infere-se, no contexto europeu, mais precisamente em Portugal, fatos relevantes, os quais se sucedem na transição entre Monarquia e República. As decisões que permeiam esse momento são cruciais no entendimento histórico-social da época, em que a República é inaugurada em 05 de outubro de 1910. Nesse ínterim, segundo Mendonça (2003), Portugal passa por inúmeros retrocessos nas questões financeiras, pois já não se tinha mais as rendas e lucros das ex-colônias como o Brasil e conflitos econômicos pós-guerra se estabelecem. Desta forma, Sidônio Pais, ex-ministro de Portugal em Berlim, dá um golpe de Estado e estabelece a ditadura como regime no país. Todavia, é assassinado pouco tempo depois. Nesta altura dos fatos surge o nome de Salazar, para assumir e gerir questões econômicas, políticas e sociais da nação. É oportuno salientar que Salazar e seus simpatizantes tinham como base tradição conservadora e eram imbuídos de princípios fascistas. Convém aclarar que Salazar assumiu, efetivamente em 1932, o Cargo de Presidente do Conselho de Ministros e, posteriormente, em 1933, promulgou-se a Constituição que inaugurava o Estado Novo e que propagava todos os princípios do regime Salazarista.

Eis, portanto, a obra *Gaibéus* de Alves Redol publicada pela primeira vez em 1939, a qual foi pensada e construída neste contexto conturbado em Portugal na década de 30, com sistema vigente governamental configurado por tendências fascistas impostas, com a aristocracia ruralista e exploração do trabalhador do campo. Nesse momento, as decisões e controle eram regidas pelas forças armadas, em que a censura e abuso de poder impunham os ideais da direita, os quais se estabelecerem com forte controle na questão econômica, política e social. Sendo assim, a sociedade salazarista se fazia com povos reprimidos por regimes ditatoriais que perduraram por 40 anos. O regime ditatorial atravessou a Segunda Guerra Mundial e a década de 70 e, segundo Rosas (1994), todas as instâncias da sociedade da época eram controladas pelas forças armadas que representavam o poder.

A respeito do fazer literário de Alves Redol, diante de tais circunstâncias, estabelece-se num contexto Neorrealista, o qual tem como características o comprometimento com a realidade, o olhar para a arte e para o fazer literário e, neste instante, não é mais carregado somente do ficcional e sentimentalismos, mas, sim, da percepção do mundo, do social, da crítica e, de certa forma, de uma angústia por aduzir o que realmente impera num momento conflitante, em que todas as formas de expressão eram reprimidas. Assim, as obras traziam em seu bojo uma denúncia so-

cial, busca incessante pela crítica e reflexão para a transformação social, na qual toda esta situação artística vai além, pois nos leva a pensar a arte com seu caráter carregado de sentidos e interpretações, como também mais próxima da realidade, em que se pode projetá-la como mediação para a construção literária. Nestes termos, Adorno (1971, p. 289) retrata: “Certamente, a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social. Assim, o conteúdo de verdade e o conteúdo social são mediatizados, [...]”.

Diante desta conjectura, Redol acrescenta ainda que, dentre outras reflexões, a arte deve ter uma função que favoreça o homem, a qual seja capaz de perpassar o prazer, a fim de contribuir significativamente na vida em sociedade.

Graciliano Ramos e Alves Redol viviam em contextos diferentes, no entanto o momento histórico vivenciado por eles ambicionava mudanças nas questões das produções literárias, visto que tal conjectura era de conflitos, repressões e opressões.

Nos decênios de 30 e 40, o Brasil passou por muitas mudanças que colaboraram para outras perspectivas nas participações dos artistas e produções literárias, como novas relações políticas, tanto na educação quanto na arte, expansão da indústria no país, Guerra Mundial, crise econômica e conflitos de ideais em vários setores da sociedade. Em 1930, Getúlio Vargas assume o poder, com políticas populistas, embora o autoritarismo imperasse. Em virtude disso, em 1936, muitos pensadores na sociedade, descritos como comunistas, foram criticados, sofreram repressões e até presos ou exilados em outros países, o que colaborou para a instauração do período da Ditadura Militar no Brasil, gerando muitos conflitos sociais. A respeito desse contexto repleto de conflitos vividos pelos artistas, escreve Coutinho (2004, p. 278):

Não foi difícil, num momento de intensa propaganda de reforma social e mesmo de revolução, como a década de 30, que os livros do grupo constituíssem uma literatura *engagée*, de participação política, no sentido de “expor” as mazelas do estado vigente como premissa à necessária transformação revolucionária. Muitos desses escritores tornaram-se até militantes políticos, vindo a constituir uma verdadeira literatura de esquerda.

Neste sentido, a sociedade em geral sofre com as opressões e toma mais consciência dos problemas sociais e entendimento amplo das questões políticas e econômicas. Por conseguinte, os artistas da época, não

alheios aos acontecimentos da sociedade, abordam em suas produções os assuntos, temas e conturbações desse momento, com vias de denunciar, questionar e lançar soluções para as angústias vividas, já que imperaram todas as formas de opressão e censura. Nestes termos,

De um modo sumário, pode-se dizer que o problema do engajamento, qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta entre 30 e 40. Para eles vale a frase de Camus: “O romance é, em primeiro lugar, um exercício da inteligência a serviço de uma sensibilidade de nostálgica ou revoltada. (BOSI, 2006, p. 390)

É válido salientar que o Modernismo brasileiro, de acordo com Moisés (2001), nas três fases (1922 até os dias atuais), busca a liberdade artística, na forma de expressão e criação e valorização das características da sociedade e inspiração dos artistas, sem censuras e opressões. Sendo assim, Graciliano Ramos se encontra na segunda fase do modernismo, no qual se destaca a literatura engajada, politizada, os problemas sociais, questões ideológicas e verossimilhança como algumas das características desse tempo. Como esclarece Coutinho (2006, p.141): “Nesta ordem de considerações, o Modernismo representa um esforço brusco e feliz de reajustamento da cultura às condições sociais e ideológicas”.

Graciliano tinha participações na política, fez jornalismo e publicou muitos romances, como contos e livros para a infância. Destaca-se entre suas obras o romance *Vidas Secas* por ser uma obra prima de grande repercussão, não só porque apresenta problemáticas da sociedade, mas por evidenciar também a condição do homem diante de regimes autoritários, a questão da democracia num universo tão rude e áspero.

Diante do entendimento do contexto histórico, compreende-se que as inquietações de Graciliano Ramos com *Vidas Secas* (1938) e Alves Redol com a obra *Gaibéus* (1939) têm cunho de literatura engajada com a crítica no bojo das discussões, por mostrar um povo reprimido dos regimes autoritários no Brasil e Portugal. Em *Gaibéus*, destaca-se o coletivo, apesar de, em alguns momentos, aparecerem os rapazes que sonhavam e faziam planos, a ideia de coletividade está apresentada na obra. Já em *Vidas Secas*, é a força do nordestino oprimido, a imagem do Sertanejo sem perspectivas, que, de certa forma, também representa toda uma classe intimidada. A cultura do narrador destas obras é elaborada com um olhar crítico, ambos usaram a “voz” estilizada entre os narradores cultos e a maneira simples e humilde do povo, da sociedade em geral, e trazem

uma nova transfiguração, uma visão honesta para com a miserabilidade das personagens e seus universos. Os narradores desses romances são oniscientes, têm consciência da história, da situação das personagens e trouxeram inovações na forma de narrar, como confere-se um trecho da obra *Vidas Secas*:

Entrava dia e saía dia. As noites cobriam a terra de chofre. A tampa anilada baixava, escurecia, quebrada apenas pelas vermelhidões do poente. Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de Sinha Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava (RAMOS, 2006, p. 13 e 14).

Sobre a escrita, observa-se que há uma diferença na obra portuguesa, haja vista que, nesta utiliza-se a técnica da narrativa cinematográfica, a qual aproxima a percepção da obra pelos leitores à sensação percebida pelos espectadores no cinema, causando uma apreensão maior na leitura. Há também a presença da linguagem visual pictórica, que incita a criar gravuras, como se ao longo do romance existissem pinturas, sensações, impressões com a leitura e a construção de imagens. A obra *Gaibéus* é um marco desta característica pelas repetições das ações das personagens com intuito de reproduzir a verossimilhança.

Outro detalhe importante na obra de *Gaibéus* é a epígrafe no início da obra, que pretende esclarecer e trazer informações ao leitor, o que nos deixa claro que houve um trabalho de campo para a escrita, como elucida esta constatação em parte da epígrafe abaixo:

Presentiram-na desde 1936 muitos homens desse tempo. Eu estava com eles. *Gaibéus* germinou nessa época e foi consciência alertada antes de ser romance. Quem o ler, portanto, deve ligá-lo as coordenadas da história de então. Só dessa forma saberá lê-lo na íntegra. (REDOL, 2011, p. 27).

Tanto Graciliano quanto Redol norteiam suas obras com uma marca estilística do sonho, do devaneio, no momento em que as personagens sonham com uma vida melhor, iludem-se com a chuva que virá, com um lugar para morar, com um trabalho. Esse modo de construção do texto traz consigo a marca do narrador crítico e as personagens um tanto

quanto ingênuas. Esta característica é percebida nas duas obras. O trecho que segue ilustra essa marca estilística presente em *Vidas Secas*:

Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de sinhá Vitória que murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o sul, metidos aquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias (RAMOS, 2006, p. 127).

Já na obra *Gaibéus*, em alguns trechos do romance, as pessoas estão inertes e apáticas na conquista de uma vida melhor. Entretanto, alguns rapazes *gaibéus* sonham com a mudança, o sonho além do mar e a conquista de uma terra, como lê-se em:

Os dois *gaibéus* emigrantes sentem-se no valado, embarcando os olhos e os anseios da fragata que se afasta. Perderam aquele barco, mas irão noutro – noutro maior, porque aquele e bem acanhado para o tamanho dos seus sonhos. De um porto mais amplo sairão para a aventura de novas terras. Ambos querem viver e por isso vão partir – partir breve, porque os dias e as noites passam sempre e eles têm pressa de ser homens (REDOL, 2011, p. 213).

Diante do implacável questionamento subumano das personagens que coincidem nos romances, os autores colocam as pessoas com características de animais e vice-versa, não para ridicularizar mas, sim, para retratar os aspectos rudes, ásperos e as adversidades em que vive o ser humano, ou seja, a zoomorfização do homem e o antropomorfização dos animais. Percebem-se estas características, quando, várias vezes, Fabiano precisa afirmar que é homem, pois sentia-se um animal, chama-se de “bicho” de acordo com Ramos (2006 p. 19) “Você é um bicho, Fabiano”. A personagem até se questiona se ele era realmente é um “bicho”. Redol também deixa evidente, no decorrer do romance, várias passagens, em que as personagens humanas têm comportamentos de animais ou são comparados com máquinas porque precisavam trabalhar sem parar. As pessoas são tocadas como se fossem bichos, tais como as éguas e o gado, estavam cansados e ofegantes, mas não podiam parar. Pode-se observar neste trecho Redol (2011, p. 196) “Não param as máquinas – não param os homens. Ali não há homens – há máquinas. Só máquinas”.

Algo mais circunda as narrativas de ambos os autores, a questão do “tempo” como explica Nunes (2008, p.74) “Embora a palavra tempo

tenha o pendor para significar uma única realidade singular, não é menos um termo polissêmico com que se harmoniza a conceituação de um tempo plural, como conjunto de relações variáveis entre acontecimentos”. Em *Vidas Secas*, um traço estilístico que Graciliano usa é o modo de aproximar os desejos das personagens, o anseio do já, possibilidade de construir um paradoxo e de construir um sonho, quando usa o futuro do pretérito em toda a narrativa como segue a passagem abaixo:

Eram todos felizes. Sinhá Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinhá Vitória remoçaria, as nádegas bambas de sinhá Vitória engrossariam, a roupa encarnada de sinhá Vitória provocaria a inveja das outras caboclas. (RAMOS 2006, p.16)

A passagem deixa claro a marca do desejo e de superação, ou seja, a mudança de vida. Esta característica está de certa forma relacionada com a opressão e marginalização sofrida pela sociedade no momento.

Há, portanto, uma relação com o “tempo” exposto em *Gaibéus*. Nesta obra, a repetição árdua dos ceifeiros é o momento de trabalho, o tempo presente é o aspecto temporal que indica e faz relações com as repressões. O autor utiliza o aspecto temporal como recurso ideológico. Também, a narrativa se constrói nas questões dos trabalhos que se orientam pelas estações que mudam, pelo clima, por exemplo, o outono, a seca, a chuva que vem. Verifica-se no trecho: “Mas eles não queriam pensar na chuva. A chuva tornava-se mais dolorosa do que a canícula sem sol. As foices iriam parar e a ceifa era o pão”. (REDOL,2011, p. 140). Dessa forma é caracterizada o trabalho dos ceifeiros. O trabalho era o sustento, isto é, o pão, tarefa árdua e sem tempo para conversas, para cada vez mais gerar lucros aos proprietários. Esta maneira singular da narrativa traz interesses capitalistas, característicos do Neorealismo português.

É recorrente nessas obras o aspecto da carência da fala como também o silenciamento das personagens. Este recurso de linguagem, de certa forma, retrata a marginalização linguística ou são recursos para estigmatizar as personagens que são de uma maneira ou de outra percebidas nas narrativas. Tem-se a impressão de certa ironia por parte do narrador, a qual se verifica na obra *Vidas Secas*, quando Tomás da bolandeira era visto como homem que conhecia letras e que gostava de ler, mas é frágil diante da natureza, e, quanto a Fabiano, a ignorância do mundo letrado, mas tem a força para viver na natureza. Esta situação projeta a ideia de escritor e político versus explorado e matuto, conforme se pode observar no trecho a seguir: “Fabiano hesitou, resmungou, como fazia sempre que

lhe dirigiam palavras incompreensíveis” (RAMOS, 2006, p. 120). Consoante a isso, Holanda (1992, p. 35) afirma: “O silêncio de Fabiano, expõe uma opressão: o sistema linguístico inábil denuncia o sistema social, que assombra”.

Toda a questão da dificuldade que Fabiano tinha para falar e argumentar tem profundas influências nas relações sociais que desempenha na obra. Submisso e alheio aos seus direitos, a personagem nunca se faz entender e vê suas esperanças frustradas e seus sonhos distantes. Além de Fabiano, os filhos também falavam pouco, a Sinhá Vitória era a mais esclarecida e conhecia um pouco do mundo dos letrados, porém, no geral, as personagens se silenciam frente a tantas adversidades e carências. Outro episódio que confirma o silenciamento está no capítulo “Cadeia”, quando, após ser preso, Fabiano é omissivo diante do autoritarismo militar. A ausência da fala também se faz presente no capítulo “O menino mais velho” tal qual o papagaio que morrera, assim constata-se “Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltaram palavras curtas” (RAMOS, 2006, p.12).

Alves Redol utiliza recurso semelhante, ou seja, o silenciamento das personagens, a ponto de desumanizar-se, pela questão da exploração tanto do serviço braçal quanto sexual, a opressão, a obstinação pelo trabalho criado pelo sistema, a baixa renda para o sustento, a subordinação e a exploração da mão de obra de forma mais áspera, rigorosa e extrema, as quais provocam o silenciamento das personagens. Os trabalhadores ou *gaibéus* na narrativa são as camadas marginalizadas, pois o sistema salarista impunha regras subumanas, as quais são ratificadas com a passagem da obra “A malta trabalha em silêncio e só as foices e as espigas falam. As tosses, de quando em quando, dizem que ali vai gente – isso a distingue das máquinas, que não têm pulmões” (REDOL, 2011, p. 56).

Enfim, Graciliano Ramos e Alves Redol tinham interesse de expor nas produções literárias suas percepções sociais, por meio da crítica renovadora e engajada. Esta marca é evidenciada pelo uso do silêncio como horizonte, como iminência de sentido, já que era a única ferramenta que ambos podiam usar no contexto em que viviam, acerca do silenciamento, Orlandi lança a conjectura:

As relações de poder em uma sociedade como a nossa produzem sempre a censura, de tal modo que há sempre silêncio acompanhando as palavras. Daí que, na análise, devemos observar o que não está sendo dito, o que não pode ser dito. (ORLANDI, 2009, p. 83)

Desse modo, pode-se inferir que a relação do silenciamento das personagens nada mais é que uma representação das vozes silenciadas de muitos na sociedade, indivíduos que se assemelham às personagens de Graciliano Ramos e Alves Redol quando ficam inertes neste estado de apatia, solidão e silêncio frente a tantos conflitos, decepções e frustrações com a política, com o social, com representantes que pouco dão “voz” e preferem o “silêncio” de todos. Enfim, a mensagem que os autores possivelmente queriam suscitar é importante para os estudos literários, não somente com fins de compreender a época e as questões adversas e conflitantes de seus países, mas também para entender que o “silêncio” serviu para expor que a literatura é uma arte que, mesmo sob fortes censuras e opressões, consegue captar e expressar sensações humanas, as quais, por motivos diversos, silenciam-se.

Referências

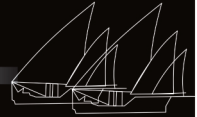
- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Madrid: Taurus, 1971.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**/Alfredo Bosi. 44ª ed. – São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 09ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- COUTINHO, Afranio. **A literatura no Brasil**. 7 ed. rev. e atual. – São Paulo: Global, 2004.
- HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do Silêncio**. (criação e crítica, v.8) ed. USP, São Paulo, 1992.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.
- MASSAUD, Moisés. **A literatura portuguesa**. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 2008.
- MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. 2ª ed. – São Paulo; Cultrix, 1978.
- MASSAUD, Moisés. **História da literatura brasileira: modernismo**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MENDONÇA, F. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo. Hucitec, 2003.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2008.
- ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso**. 8ª ed. São Paulo: Pontes, 2009.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**. 3. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 100ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

REDOL, Antonio Alves. **Gaibéus**. 22ª Ed. Publicação: Europa - América, 2011.

ROSAS, Fernando. **História de Portugal: Estado Novo**. (1926-1974). São Paulo: Círculo de leitores. 1994, 7 v.


 REALISM IN *ELA E OUTRAS MULHERES* (SHE AND
 OTHER WOMEN)

 O REALISMO EM *ELA E OUTRAS MULHERES*

 Daniele Ribeiro Fortuna¹

 Jacqueline de Cassia Pinheiro Lima²

 Márcio Luiz Corrêa Vilaça³

 Dilermando Moraes Costa⁴

ABSTRACT: Currently, realism in Brazilian literature seems to focus primarily on everyday issues. It seems to have lost much of the strength that characterized it in the 1970s and 1980s. This text discusses the current realism, based on the book *Ela e outras mulheres*, by Rubem Fonseca. It examines how the issue of ‘circularity’ - the book always seems to refer to itself and the other works of Rubem Fonseca - is present in the work and how it seems to be a characteristic of realism in contemporary Brazilian literature, whose writers, as considered by Schollhammer (2012), intend to create ‘reality effects’ much more than portraying reality itself.

KEYWORDS: realism; Brazilian Literature; Rubem Fonseca; reality effects; circularity.

RESUMO: O realismo na literatura brasileira, nos dias de hoje, parece concentrar-se basicamente nas questões do cotidiano. Parece ter perdido muito da força que o caracterizou nos anos 1970 e 1980. Este texto trata sobre o realismo atualmente, tomando como base o livro *Ela e outras mulheres* de Rubem Fonseca. Analisa como a questão da ‘circularidade’ - o livro parece sempre se remeter a si mesmo e às demais obras de Rubem Fonseca - está presente na obra e como esta parece ser uma característica do realismo na literatura brasileira contemporânea, cujos escritores, como considera Schollhammer (2012), pretendem criar ‘efeitos de realidade’ muito mais do que retratá-la.

PALAVRAS-CHAVE: realismo; literatura brasileira; Rubem Fonseca; efeitos de realidade; circularidade

-
- 1 UNIGRANRIO - Professora do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes - Doutora em Letras (UERJ) - Pós-Doutorado em Comunicação (UERJ); JCNE/FAPERJ.
 - 2 UNIGRANRIO - Professora do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes - Doutora em Ciências Sociais pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro - Pós-Doutorado em História (UERJ); JCNE/FAPERJ.
 - 3 UNIGRANRIO - Professor do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes - Doutor em Letras (UFF).
 - 4 UNIGRANRIO - Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes - Mestre em Letras e Ciências Humanas (UNIGRANRIO). Bolsista CAPES.

Introduction

Currently, realism in Brazilian literature seems to focus primarily on everyday issues. It seems to have lost much of the strength that characterized it in the 1970s and 1980s. This text discusses the current realism, based on the book *Ela e outras mulheres*, by Rubem Fonseca.

This discussion is based on the doctoral thesis *From dirty realism to empty realism: a comparative study between Rubem Fonseca's and Pedro Juan Gutiérrez's fiction*, defended by the first author in 2007.

***Ela e outras mulheres*: realism today**

The works of Fonseca have always followed a realistic tendency, but, nowadays, they seem less socially committed than they were in the beginning of his career. Actually, Rubem Fonseca has taken a less political and socially committed narrative form, but also much more ironic and skeptical, leaning almost completely over everyday situations and self-referred.

It is interesting to notice that there is a 'circularity' in *Ela (She)*, in other words, the books is always referring to itself — and also to the other works of Fonseca —, as if everything is staged only within the text without a direct reference to reality, i. e., without a dialogue with the reality surrounding the writer. Although this circularity seems to have become a mark in the works of Fonseca, it is also now presented in a more extreme way.

According to Karl Erik Schollhammer (2009, p. 53), "currently, discussing realism does not mean accepting the representative premise regarding the identity of reality shown in literature." To the theorist, at present writers intend to create 'reality effects', much more than portraying it:

[...] the realism we aim to define here is not concerned with the hermeneutic and phenomenological experience of reality, the identification between a narrative voice and an existential receptive position. On the contrary, we find in this prose, we hypothesize, effects of reality that occur by performative aspects of literary writing neither limited to rational communication nor to the effects on a receptive consciousness; however, to act affectively managed by textual expression at a level that can only be called non-hermeneutic.

Therefore, we need to highlight we are discussing about some kind of realism that conjugates the ambitions to be a "benchmark", without necessarily being representative and to be, simultaneously, "engaged",

without necessarily endorsing any critical programs. (SCHOLLHAMMER, 2012)⁵.

Karl Erik Schollhammer (2012) names this realism ‘performative’, in which the “representation” would only be “an element in the affective agency of complex textual machinery”. Therefore, the notion of affects and percepts, developed by Gilles Deleuze and Felix Guattari (1997, p. 213), matters to this realism. According to these philosophers, “what is preserved, the thing or the work of art, is *a block of sensations, that is to say, a compound of percepts and affects.*”

Deleuze and Guattari explain that:

The percepts are no longer perceptions, they are independent of the state of those who experience them; the affects are no longer feelings or sensations, overflow with the strength of those who go through them. The sensations, percepts and affects, are beings that are worth for themselves and exceed any lived experience. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 213)⁶.

In a text, percepts and affects exist independently from a spacial or temporal origin, in other words, they do not need to have a connection with reality. They change the work of art into “a being of sensation”, in which “it exists in itself” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 213), making it — to quote Deleuze e Guattari — stand all by itself. According to Karl Erik Schollhammer (2012):

[...] for Deleuze and Guattari, the affects function within a dynamic of desires inside the agency of the work or of the text, as an expressive force that intervenes performatively, manipulating meanings and

5 [...] o realismo que tentamos definir aqui não parece preocupado com a experiência hermenêutica e fenomenológica da realidade, na identificação entre uma voz narrativa e uma posição existencial receptiva. Pelo contrário, encontramos nessa prosa, eis a nossa hipótese, efeitos de realidade que se dão por aspectos performativos da escrita literária não exclusivos à comunicação racional nem aos efeitos sobre uma consciência receptiva, senão que atuam afetivamente agenciados pela expressão textual num nível que só pode ser denominado de não hermenêutico.

Precisamos acentuar então que estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo e de ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa crítico.

6 Os percepts não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, percepts e afectos, são seres que valem por si mesmo e excedem qualquer vivido.

relations, informing and creating desires, generating intensities and producing other affects. The affects describe the forces in general, and in the works of art and literature in particular, which work in social production and its physiological ontological and ethical powers. The percepts, in turn, accentuate the impersonal aspect of literature capable of creating visions and hearings independent of a perceptive subject and independent of visible and audible perceptions represented. (SCHOLLHAMMER, 2012)⁷

That way, all this dynamic involving percepts and affects happens within the text itself. This movement can also be verified in *Ela e outras mulheres*, by Rubem Fonseca, in which the author seems to build a text with an inner force, remembering his other works.

The construction of the work itself differs from other books published by Fonseca before 2006, when *Ela* was released. The narratives are always about a female character. They are women who, mostly, totally escape the stereotype of what society approves: they are cruel, manipulative, murderers, nymphomaniac, cold, scathing, unconscionable.

In this book, the writer seems to put a magnifying glass in everyday situations, amplifying them. In his text, Fonseca takes back themes that he had dealt with before in an indirect way, as a counterpoint between cruelty and pity. In the short story “The Collector”, first published in 1979, in a book with the same title, the protagonist has a flash of pity for his landlady:

I am going to the room where Ms. Clotilde has been lying for three years. Ms. Clotilde is the owner of the loft.

- Do you want me to mop the living room for you? - I ask.

- No, thanks. I just want you to give me the trinevral injection before leaving.

- I boil the syringe, prepare the injection. Ms. Clotilde's butt is as dry as an old and wrinkled sheet of rice paper.

- You came at a good time. God has sent you here, she says.

Ms. Clotilde has nothing. She could get up and go shopping at the supermarket. Her illness is in her head. And after three years in bed,

7 [...] para Deleuze e Guattari, os afectos operam numa dinâmica de desejos dentro do agenciamento da obra ou do texto, como uma força expressiva que intervém performativamente, manipulando sentidos e relações, informando e fabricando desejos, gerando intensidades e produzindo outros afectos. Os afectos descrevem as forças em geral, e nas obras de arte e na literatura em particular, que atuam na produção social e seus poderes fisiológicos ontológicos e éticos. Os percepts, por sua vez, acentuam o aspecto impessoal da literatura capaz de criar visões e audições independentes de um sujeito perceptivo e independentes das percepções visíveis e audíveis representadas.

just getting up to pee and poo, she can't even have any strength. (FONSECA, 2000, p. 499-500)⁸

However it is only a flash, because after applying the injection, the narrator claims: "One of these days I will shoot her in the back of the head" (FONSECA, 2000, p. 500). He does not murder Ms. Clotilde, but he ends the lives of a number of people, because he believes he is a vigilante, whose mission is to end the rich and to do justice with his own hands.

In *Ela e outras mulheres*, the character of a hit man appears in four short stories: "Belinha", "Olívia", "Teresa" e "Xânia". Different from the collector, who would kill for cathartic pleasure before finding a way for his crimes, this character murders for money, but the pitiful theme is approached more profoundly. If, on one hand, he is cold enough to plan crimes, on the other hand, he is capable of feeling compassion.

In "Belinha", for example, his girlfriend asks him to kill her millionaire father, but, after knowing him a little better, he decides to kill the daughter instead. In the beginning of the narrative, the climate of eroticism between them is strong:

Her nickname was Belinha, she was eighteen years old, and she liked me because I was a bad guy and I knew that my hard-on was true, she looked down on these guys that took pills to make the cock hard, she said she couldn't love men that lied this way. And she sucked my cock and I made her get on her knees in bed and licked her pussy, she liked being licked, I'd eat her pussy and sometimes she'd ask me to shove my nose in it, her pussy smelled good and I'd shove the nose in it. (FONSECA, 2006, p. 15-16).⁹

8 Vou no quarto onde dona Clotilde está deitada há três anos. Dona Clotilde é a dona do sobrado.

Quer que eu passe o escovão na sala? - pergunto.

Não meu filho, só queria que você me desse a injeção de trinevral antes de sair.

Fervo a seringa, preparo a injeção. A bunda de dona Clotilde é seca como uma folha velha e amassada de papel de arroz.

Você caiu do céu, meu filho, foi Deus que te mandou, ela diz.

Dona Clotilde não tem nada, podia levantar e ir comprar coisas no supermercado. A doença dela está na cabeça. E depois de três anos deitada, só se levanta para fazer pipi e cocô, ela não deve ter mesmo forças. (FONSECA, 2000, p. 499-500).

9 O nome dela era Belinha, tinha dezoito anos, gostava de mim porque eu era bandido e sabia que o meu tesão era verdadeiro, ela desprezava esses caras que tomavam pílulas pro pau ficar duro, dizia que não podia amar homens desse tipo fingidor. E ela chupou o meu pau e eu fiz ela ficar ajoelhada na cama e chupei a boceta dela, ela gostava de ser chupada assim, eu enfiava a língua lá dentro e às vezes ela pedia para eu enfiar o nariz, a boceta dela era cheirosa e eu enfiava o nariz. (FONSECA, 2006, p. 15-16).

Sex is approached in a very direct way, as direct as in the books from the early years of Fonseca's career as a writer. The character also shows coldness through the way he speaks of his job: "She also asked what it felt like when I iced a guy and I replied that I didn't think about anything, like a soldier in the war, the difference is that I didn't win a medal when I killed the opponent." (FONSECA, 2006, p. 16). The narrator kept this indifferent posture, until his girlfriend asked him to kill her father, because he threatened not only to suspend her allowance, but also to disinherit her:

She got up from the armchair and sat down beside me on the bed. I want you to kill my father.

I remained silent. Killing the father, I thought, damn it, we can kill everyone, except for our mom and dad. (FONSECA, 2006, p. 21)¹⁰

From that moment on, the narrator gets disappointed with his girlfriend, losing desire for her — "Another chick like her did not exist in the world. But Belinha wanted to murder her father and it made her ugly and my cock goes limp." (FONSECA, 2006, p. 21-22) —, but, even so, he starts to stalk her father, to check his behavior. One day, he gets close to his possible victim, pretending to ask for help:

One day, before he took the car, I approached him and said, sorry, I'm not from here, how do I get to the city center? He replied, I'm on my way there, I can give you a ride, get in the car, please.

We were talking in the car, I said I was from Minas Gerais State and was looking for a job, it could be a cleaner, anything, I needed to work, and he handed me a business card and wrote a name on it. Ms. Stella is my secretary, I will give her instructions to find a position for you. Go to this address in the morning and talk to her. I thought it was time to get out of the car, I'd better stop here, thank you very much, I will be there tomorrow. (FONSECA, 2006, p. 22)¹¹

10 Ela levantou-se da poltrona e sentou-se ao meu lado, na cama. Quero que você mate o meu pai.

Fiquei calado. Matar o pai, pensei, porra, a gente pode matar todo mundo, menos o pai e a mãe da gente. (FONSECA, 2006, p. 21)

11 Um dia, antes de ele pegar o carro, eu me aproximei e disse, desculpe, não sou daqui, como é que vou para o centro da cidade? Ele respondeu, estou indo para lá, lhe dou uma carona, entre no carro, por favor.

Ficamos conversando dentro do carro, eu disse que era de Minas e estava procurando emprego, podia ser de servente, qualquer coisa, eu precisava trabalhar, e ele me deu um cartão e escreveu nas costas um nome. É a dona Estela, a minha secretária, vou dar instruções a ela para procurar uma colocação para o senhor, passe nesse endereço pela manhã e fale com ela. Achei que era hora de saltar e disse, vou ficar por aqui, muito obrigado, amanhã passo lá.

The short story finishes with the death of Belinha. She and her boyfriend set to meet at midnight, in her house, so that the protagonist will kill Belinha's father. As she always does, she tries to seduce her lover as soon as he arrives, but he is no longer physically attracted to her and kills her with a shot in her head. The day after, the character throws the gun in a lagoon. He feels like crying, but he does not: "[...] I felt that something was happening to me, I felt like crying, but crying is a gay thing so I didn't cry. I got the Walther and threw it as far as I could.." (FONSECA, 2006, p. 24-25).

Throughout the narrative, it is noticed that the killer shows empathy for his supposed victim. It is also noticed that, although he is a professional killer, paradoxically, he has certain moral values, as respecting his parents. Ironically, in this short story, it is always the woman who takes the initiative to seduce. She brings the coldness and the cruelty, which the assassin is only used to showing when he does his job. For considering Belinha's behavior damnable, her boyfriend decides to kill her, grounding her for having wanted to kill her father who, in his turn, shows generosity when the character makes believe he is a John Doe going through hard moments.

The theme of pity repeats itself over again in "Teresa". In the beginning of the short story, the killer character enters the elevator and hears two guys keeping the following conversation: "An apartment this big and just the old man and that con man live there, said one of them. That motherfucker just wants the money from the old man, replied the other guy, but he hasn't died, he's 90 years old and hasn't died yet, she must be really disappointed, she's put up with him for five years." (FONSECA, 2006, p. 151). Gumercindo and Teresa lived in the apartment above the killer's. The couple and the assassin used to exchange pleasantries with each other, and he believed that Ms. Teresa was not married out of personal interests.

Sometime later, Gumercindo dies and his two sons occupy the apartment, alongside with their wives. The narrator tries to hear of Teresa, but a maid says that she cannot receive visitors. On the maid's day off, the killer invades the apartment to find out that the lady had been kept in false imprisonment, tied to a bed. The killer frees her and ends up murdering both Gumercindo's sons:

I took the two big guys to the restroom, I put them in the bathtub and shot them in the head. I always shoot in the head. I took the wallets with the credit cards out of their pockets. I went back to the room.

I killed those two bastards, nobody should know it was me, say it was a thief. Yes, she replied. (FONSECA, 2006, p. 155)¹²

Following this, the killer chooses some jewels, leaves the building and gets rid of the credit cards and everything he had gotten from the apartment to simulate a robbery. When he returns, he pretends he knows nothing and gets the news from the doorman. He goes upstairs to Ms. Teresa's apartment and finds the two widows there:

You can pack up and go somewhere else, I said, the apartment belongs to Ms. Teresa.

When the two bitches left, Ms. Teresa kissed my hand, you are a good man, Mr. José, I will take our secret to the grave.

I went back to my apartment. A good man. A hell of a good man. I'm a professional murderer, I murder for money.

But not always. (FONSECA, 2006, p. 156)¹³

One more time, the killer shows pity, by killing to free a victim from her executioners.

In "Luíza", the main themes are art and sex. In relation to the art, one can establish a comparison with the short story "Intestino grosso" (Large Intestine), first published in 1975, in the book *Feliz ano novo (Happy New Year)*. In this short story, Fonseca criticizes dictatorship, while the narrator, who seems to act as an alter ego of the author, explains what human nature is and how the artist should deal with it:

'In my book Large Intestine, I say that in order to understand human nature, all artists have to disexcommunicate the body, investigate, as we just know how to do, as opposed to scientists, the secret and still obscure relations between the body and the mind, deepen the understanding of the animal in all its interactions.'

'Does pornography like, for example, space travels and measles, have future?'

12 Levei os dois grandões para o banheiro, mandei entrarem na banheira e dei um tiro na cabeça de cada um. Sempre atiro na cabeça. Tirei as carteiras com cartões de crédito dos bolsos deles. Voltei para a sala.

Matei aqueles dois canalhas, ninguém pode saber que fui eu, diga que foi um ladrão. Sim, ela respondeu.

13 Vocês podem fazer as malas e ir baixar noutra terreiro, eu disse, o apartamento pertence à dona Teresa.

Quando as duas putas saíram, dona Teresa deu um beijo na minha mão, o senhor é um santo, seu José, vou guardar até morrer o nosso segredo. Voltei para o meu apartamento. Um santo. Um santo porra nenhuma. Sou assassino profissional, mato por dinheiro. Nem sempre.

‘Pornography is linked to the organs of excretion and reproduction, to life, to functions that characterize the resistance to death — food and love, and their exercises and results: excrement, copulation, sperm, pregnancy, labor, growth. This is our old friend, the pornography of life.’ (FONSECA, 2000, p. 466-467)¹⁴

The writer, yet, claims that, in general, pornography is accepted everywhere, except in art: “In attributing to art a moralizing function, or at least an entertaining one, these people end up justifying the coercive power of censorship, exercised under allegations of security or public welfare” (FONSECA, 2000, p. 466).

In the short story “Luíza”, from the book *Ela e outras mulheres*, the main character is an artist who returns to Brazil for a short time, after spending ten years in Europe. The narrator of the short story is an ex-lover, who reveals that, before leaving for Europe, Luíza was “an academic artist”, who “painted still life and sculpted perfect figures” (FONSECA, 2006, p. 102). According to the narrator, she used to earn a lot of money, but she decided to drop everything (including her husband and her lover) to start a new life.

The first letter she sent her ex-lover held a photograph of a picture Luíza had painted, named *Mãe Est*, inspired by Salvador Dalí: “[...] the painting named Mom Est - a kind of a play on words with Luíza’s mother’s name, which was Estella, and with Mae West, an actor famous for her maliciousness — showed a red mask from which dripped blood. Luíza loathed her mother.” (FONSECA, 2006, p. 102-103).

Luíza became an important and well-known artist, but, according to the narrator, her art was “a brutal exhibitionism to scare out small-bourgeois” (FONSECA, 2006, p. 103). However, the character believed that artists do not have a monopoly on creativity. In a long letter (which is worth to be partially quoted) to her ex-lover, Luíza claims:

[...] I believe everyone is an artist capable of determining the content and the meaning of life in its particular sphere, either in painting, music, caring for the sick ones, cleaning up the garbage, or whatever.

14 ‘No meu livro *Intestino grosso* eu digo que, para entender a natureza humana, é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações.’

‘A pornografia, como, por exemplo, as viagens espaciais e o sarampo, tem futuro?’

‘A pornografia está ligada aos órgãos de excreção e de reprodução, à vida, às funções que caracterizam a resistência à morte — alimentação e amor, e seus exercícios e resultados: excremento, cópula, esperma, gravidez, parto, crescimento. Esta é nossa velha amiga, a pornografia da vida.’

When my mother got sick, she had a fecal impaction, a hardened accumulation of feces in the colon that didn't allow her to defecate, not even with suppositories or laxatives. The fecal impaction had to be broken up by hand, and I did it, I pulled out with my fingers that hardened feces block from my mother's anus, sticking my fingers and almost the entire hand through her sphincter, and when I finished, I felt that what I had done was a work of art and I saved the fecal impaction in a can, then I had it sealed and carry it with me everywhere I go as a source of inspiration. The real art is anarchic and random. My watchword is Zeitgeist. (FONSECA, 2006, p. 103-104)¹⁵

From that episode on, Luíza started to produce without stopping, being invited to the greatest exhibitions, all over the world, and getting a variety of awards. According to the narrator, Luíza used varied materials, such as “a fat goose, surrounded by cans of foie gras dip and by two guys dressed as thieves that push the food down the animal's throat with a funnel” and “a close up video of lipstick painted anus in various colors”. (FONSECA, 2006, p. 104).

That way, Rubem Fonseca not only takes back the approach of art not having to have the need of being a moralizing and entertaining function and of the artists having to deal with the human beings' excrescences, but also takes this 'notion' to the extreme, being completely ironic. “The real masterpiece is anarchical and random”. If art is fortuitous, if it happens 'by chance', everything is art. Fonseca makes this statement ironic this statement, changing his book into a group of narratives that all the time seems not only to refer to, but also to make fun of everything that the author himself has done before. In such an ingenious way, Rubem Fonseca seems to put his own work under suspicion.

In relation to sex, the short story is also very direct. Luíza believes that the only virtue her ex-lover has is a sexual organ she thinks is beautiful: “You're so vain and proud of this cock, I know. But you're right.

15 [...] acredito que todo mundo é um artista em condições de determinar o conteúdo e o significado da vida em sua particular esfera, seja na pintura, seja música, seja o cuidar de enfermos, seja a faxina de lixo, seja lá o que for. Quando minha mãe ficou doente ela teve um fecaloma, uma acumulação endurecida das fezes no cólon que não permitia que ela defecasse, nem com supositórios ou purgantes. O fecaloma tinha que ser extraído à mão, e eu fiz isso, arranquei com os meus dedos aquele bloco de fezes endurecidas do ânus da minha mãe, enfiando os meus dedos e quase a mão inteira pelo seu esfíncter, e quando terminei senti que aquilo que eu fizera era uma obra de arte e guardei o fecaloma numa lata que mandei lacrar e carrego comigo para todo lugar, como uma fonte de inspiração. A verdadeira arte é anárquica e randômica. Minha palavra de ordem é Zeitgeist. (FONSECA, 2006, p. 103-104)

It is your only asset, your only virtue, you are an ugly man and a terrible writer.” (FONSECA, 2006, p. 105-106)

Both of them spend hours having sexual relations and, by the end of the fourth day together, one day before Luíza leaves for Europe, she decides to go to a drugstore: “On the fourth day she said her pussy was raw. ‘You know that thing that’s inside? You broke it’. I’m going to the drugstore.” (FONSECA, 2006, p. 106). The character returns with a lot of packages and her lover had fallen asleep. When he wakes up, he realizes that his underbelly is bandaged and that there is a letter from Luíza, addressed to him, on the bedside table. In the letter, she said:

My dear, forgive me, I drugged you, I couldn’t resist the temptation and cut off your dick and I’m taking it with me. It will be part of my best work, which I will exhibit in New York. Wish me luck. I will send you photos. There’s another thing: you know that before working with art I used to be a licensed nurse. The penile ablation I performed in you was conducted with all hygiene required. You don’t run the slightest risk. Love you. Luíza. (FONSECA, 2006, p. 106)¹⁶

He gets completely wild by the Reading and, right after that, goes to the doctor’s. In the doctor’s office, he learns that it is all a prank: Luíza had only painted his penis yellow. Back home, he gets an e-mail from the artist, which reveals that it was only an April Fools’ joke.

The sexual question comes back with total strength in this work of Fonseca, who is always ironic when writing about this topic. In “Selma”, for example, the character is distressed that he is 23 years old and still a virgin, because he is ashamed of his penis. For that reason, he cannot have sexual relations:

I haven’t had sexual experience either with a whore or with any other women. Not that I didn’t feel like it. Courage was all I needed. I had a phimosis that prevented the indentation of the foreskin covering the

16 Querido, me perdoe, eu droguei você, não resisti à tentação e cortei o seu pau e estou levando ele comigo. Ele vai fazer parte do meu melhor trabalho, que exporei em Nova York. Deseje-me boa sorte. Mandarei fotos para você. Outra coisa: você sabe que antes de me dedicar à arte eu fui enfermeira diplomada. A ablação peniana que realizem em você foi feita com todos os cuidados de higiene. Você não corre o menor risco de saúde. Te amo. Luíza. (FONSECA, 2006, p. 106)

glans and the head of my cock was covered with a skin that looked like a small elephant trunk. (FONSECA, 2006, p. 146-147).¹⁷

Because of this problem, the narrator decides to run away from all women, until the moment he meets Selma, who insists on stalking him. She gets to kiss him and even asks him on a date, but, terrified, he runs away again:

I didn't say anything. I was very confused with that kiss. I couldn't get it out of my head. Normally, I'd enjoy staying home and reading. Actually, I didn't like to leave home except to work, but because I had to, and I'd get home as soon as I could, I had this sensation that people would look at me and see my cock covered by that small elephant trunk. (FONSECA, 2006, p. 147)¹⁸

Selma keeps on following him and, by pressing, the character decides to go for professional help. He eventually decides to undergo surgery and, after the procedure, he discovers that Selma had taken part in the operation as a nurse. By the end of the text, she tells him: "You're going home in a few minutes. Later I'll be there to make sure it's okay. Now you're not going to run away from me, are you?" (FONSECA, 2006, p. 150)

In either "Selma" or "Luíza", Fonseca seems to wish to play with the importance the penis has in male minds. In a totally ironic way, the author reveals how his characters distress about the possible loss of the penis or with the fact that it does not correspond to the patterns they consider desirable. It is as if everything in these characters' lives had minor importance compared to the fact that, sexually, they could not work as they should.

Final considerations

Currently, the work of Rubem Fonseca reports on the fraying of ideologies and the disbelief that grows each day towards utopia. Fonseca

17 Eu não tive experiência sexual com puta nem com nenhuma outra mulher. Não que me faltasse vontade. Era coragem, o que me faltava. Eu tinha uma fimose que impedia o recuo do prepúcio que cobria a glândula e a cabeça do meu pau era coberta por uma pele que parecia uma pequena tromba de elefante. (FONSECA, 2006, p. 146-147)

18 Eu não disse nada. Estava muito perturbado com aquele beijo. Aquilo não saía da minha cabeça. Normalmente eu gostava de ficar em casa lendo, na verdade eu não gostava de sair de casa a não ser para trabalhar, porque era obrigado, e voltava correndo, tinha a impressão de que as pessoas olhavam para mim e viam o meu pau coberto pela trombinha de elefante.

and his fiction have influenced (and still influence) new generations of writers who seem to have in realism a north for their works.

Reality frays, escapes like sand through our fingers in these times when copy and simulacrum, reality and virtuality, are no longer different. Literature tries to appropriate this frayed reality, even though it continues to escape, becoming as slippery, excessive and, consequently, as false as the latter. And, even when it does not have this intention, reality, somehow, always ends up by contaminating it. It is like a shadow on the wall, whose spectrum one can see, even if one does not know where the original image is.

References

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 213, grifo do autor.

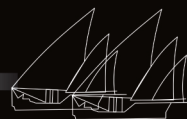
FONSECA, Rubem. O cobrador. In: FONSECA, Rubem. _____. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FONSECA, Rubem. **Ela e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTOS, Daniele Ribeiro dos. *Do realismo sujo ao realismo vazio: um estudo comparativo entre a ficção de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez*. Orientador: Ana Cristina de Rezende Chiara. Rio de Janeiro: UERJ / Instituto de Letras, 2007, 201 p. Tese de doutorado.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: janeiro / junho, 2012. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000100008&lng=es&nrm=iso&tlng=pt> Acesso em: junho 2015.



O REALISMO EM ELA E OUTRAS MULHERES

REALISM IN ELA E OUTRAS MULHERES (SHE AND OTHER WOMEN)

Daniele Ribeiro Fortuna¹

Jacqueline de Cassia Pinheiro Lima²

Márcio Luiz Corrêa Vilaça³

RESUMO: O realismo na literatura brasileira, nos dias de hoje, parece concentrar-se basicamente nas questões do cotidiano. Parece ter perdido muito da força que o caracterizou nos anos 1970 e 1980. Este texto trata sobre o realismo atualmente, tomando como base o livro *Ela e outras mulheres* de Rubem Fonseca. Analisa como a questão da 'circularidade' – o livro parece sempre se remeter a si mesmo e às demais obras de Rubem Fonseca – está presente na obra e como esta parece ser uma característica do realismo na literatura brasileira contemporânea, cujos escritores, como considera Schollhammer (2012), pretendem criar 'efeitos de realidade' muito mais do que retratá-la.

PALAVRAS-CHAVE: realismo; literatura brasileira; Rubem Fonseca; efeitos de realidade; circularidade.

ABSTRACT: The realism in Brazilian literature, these days, seems to focus primarily on everyday issues. It seems to have lost much of the strength that characterized it in the 1970s and 1980s. This text discusses the current realism, based on the book *Ela e outras mulheres* by Rubem Fonseca. It examines how the issue of 'circularity' - the book always seems to refer to itself and the other works by Rubem Fonseca - is present in the work and how it seems to be a characteristic of realism in contemporary Brazilian literature whose writers, as considered by Schollhammer (2012), intend to create 'reality effects' much more than portraying it

KEYWORDS: realism; Brazilian Literature; Rubem Fonseca; reality effects; circularity.

1 UNIGRANRIO – Professora do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes – Doutora em Letras (UERJ) – Pós-Doutorado em Comunicação (UERJ); JCNE/FAPERJ.

2 UNIGRANRIO – Professora do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes – Doutora em Ciências Sociais pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro – Pós-Doutorado em História (UERJ); JCNE/FAPERJ.

3 UNIGRANRIO – Professor do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes – Doutor em Letras (UFF).

Introdução

O realismo na literatura brasileira, nos dias de hoje, parece concentrar-se basicamente nas questões do cotidiano. Parece ter perdido muito da força que o caracterizou nos anos 1970 e 1980. Este texto trata sobre o realismo atualmente, tomando como base o livro *Ela e outras mulheres* de Rubem Fonseca.

A discussão toma como base a tese de doutorado *Do realismo sujo ao realismo vazio: um estudo comparativo entre a ficção de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez*, defendida por mim em 2007.

Ela e outras mulheres: o realismo hoje

A obra de Fonseca sempre seguiu a tendência realista, mas, nos dias de hoje, se mostra menos socialmente engajada que no início de sua carreira. Na verdade, Rubem Fonseca assumiu uma forma de narrar menos política e socialmente engajada e muito mais irônica e cética, debruçada quase que completamente sobre o cotidiano e autorremissiva.

É interessante perceber que em *Ela* existe uma ‘circularidade’, ou seja, o livro remete sempre a si mesmo — e também às demais obras de Fonseca —, como se tudo se encenasse somente dentro do texto sem uma remissão direta ao real, ou seja, sem um diálogo com a realidade que cerca o escritor. Embora essa circularidade pareça ter se transformado em uma marca da obra de Fonseca, também se apresenta, agora, de maneira mais radical.

De acordo com Karl Erik Schollhammer (2009, p. 53), “falar do realismo, hoje, não significa aceitar a premissa representativa em relação à identidade da realidade indicada literariamente”. Para o teórico, o que os escritores atualmente pretendem é criar ‘efeitos de realidade’, muito mais do que retratá-la:

[...] o realismo que tentamos definir aqui não parece preocupado com a experiência hermenêutica e fenomenológica da realidade, na identificação entre uma voz narrativa e uma posição existencial receptiva. Pelo contrário, encontramos nessa prosa, eis a nossa hipótese, efeitos de realidade que se dão por aspectos performáticos da escrita literária não exclusivos à comunicação racional nem aos efeitos sobre uma consciência receptiva, senão que atuam afetivamente agenciados pela expressão textual num nível que só pode ser denominado de não-hermenêutico.

Precisamos acentuar então que estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo e de ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa crítico. (SCHOLLHAMMER, 2012)

Karl Erik Schollhammer (2012) denomina esse realismo de ‘performático’, no qual a “representação” seria apenas “um elemento no agenciamento afetivo da complexa maquinaria textual”. Importa, então, para esse realismo, a noção de afectos e perceptos, desenvolvida por Gilles Deleuze e Felix Guattari (1997, p. 213). Segundo os filósofos, “o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*”.

Deleuze e Guattari explicam que:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmo e excedem qualquer vivido. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 213)

Em um texto, os perceptos e os afectos existem independentes de uma origem temporal ou espacial, ou seja, não possuem necessariamente uma ligação com a realidade. Eles tornam a obra de arte “um ser de sensação”, que “existe em si” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 213), fazendo-a — para usar uma expressão de Deleuze e Guattari — manter-se de pé sozinha. De acordo com Karl Erik Schollhammer (2012):

[...] para Deleuze e Guattari, os afectos operam numa dinâmica de desejos dentro do agenciamento da obra ou do texto, como uma força expressiva que intervém performativamente, manipulando sentidos e relações, informando e fabricando desejos, gerando intensidades e produzindo outros afectos. Os afectos descrevem as forças em geral, e nas obras de arte e na literatura em particular, que atuam na produção social e seus poderes fisiológicos ontológicos e éticos. Os perceptos, por sua vez, acentuam o aspecto impessoal da literatura capaz de criar visões e audições independentes de um sujeito perceptivo e independentes das percepções visíveis e audíveis representadas. Schollhammer (2012)

Dessa forma, toda essa dinâmica envolvendo os perceptos e os afectos se dá dentro do próprio texto. Este movimento pode ser verificado

também em *Ela e outras mulheres*, de Rubem Fonseca, no qual o autor parece construir o texto como uma força intrínseca, remetendo a seus outros trabalhos.

A própria construção da obra se diferencia dos livros publicados por Fonseca antes de 2006, quando foi lançado *Ela*. As narrativas giram sempre em torno de um personagem feminino. São mulheres que, em sua maioria, fogem totalmente aos estereótipos do que a sociedade considera ‘aprovável’: são cruéis, manipuladoras, assassinas, ninfomaníacas, frias, mordazes, inescrupulosas.

Nesse livro, o escritor parece colocar uma lupa em situações do cotidiano, ampliando-as. Em seu texto, Fonseca retoma temas que antes só tratara de forma indireta, como o contraponto entre crueldade e piedade. No conto “O cobrador”, publicado pela primeira vez em 1979, em livro com o mesmo título, o protagonista tem um lampejo de piedade por sua senhoria:

Vou no quarto onde dona Clotilde está deitada há três anos. Dona Clotilde é a dona do sobrado.

Quer que eu passe o escovão na sala? - pergunto.

Não meu filho, só queria que você me desse a injeção de trinevral antes de sair.

Fervo a seringa, preparo a injeção. A bunda de dona Clotilde é seca como uma folha velha e amassada de papel de arroz.

Você caiu do céu, meu filho, foi Deus que te mandou, ela diz.

Dona Clotilde não tem nada, podia levantar e ir comprar coisas no supermercado. A doença dela está na cabeça. E depois de três anos deitada, só se levanta para fazer pipi e cocô, ela não deve ter mesmo forças. (FONSECA, 2000, p. 499-500)

Entretanto, é apenas um lampejo, pois após aplicar a injeção, o narrador afirma: “Qualquer dia dou-lhe um tiro na nuca” (FONSECA, 2000, p. 500). Ele não mata dona Clotilde, mas dá cabo da vida de inúmeras pessoas, pois se acredita um justiceiro, cuja missão é acabar com os ricos e fazer justiça com as próprias mãos.

Em *Ela e outras mulheres*, o personagem de um matador de aluguel aparece em três contos: “Belinha”, “Olívia”, “Teresa” e “Xânia”. Ao contrário do cobrador, que matava por prazer-catártico antes de encontrar uma direção para seus crimes, esse personagem pratica assassinatos por dinheiro, mas a temática da piedade é abordada com mais profundidade. Se, por um lado, ele tem a frieza de planejar os crimes, por outro, é capaz de sentir compaixão.

Em “Belinha”, por exemplo, sua namorada lhe pede para matar o pai milionário, mas ele, após conhecê-lo um pouco, decide matar a jovem em vez do pai. No começo da narrativa, o clima de erotismo entre os dois é forte:

O nome dela era Belinha, tinha dezoito anos, gostava de mim porque eu era bandido e sabia que o meu tesão era verdadeiro, ela desprezava esses caras que tomavam pílulas pro pau ficar duro, dizia que não podia amar homens desse tipo fingidor. E ela chupou o meu pau e eu fiz ela ficar ajoelhada na cama e chupei a boceta dela, ela gostava de ser chupada assim, eu enfiava a língua lá dentro e às vezes ela pedia para eu enfiar o nariz, a boceta dela era cheirosa e eu enfiava o nariz. (FONSECA, 2006, p. 15-16)

O sexo é abordado de forma bastante direta, tão direta quanto nos livros do início da carreira de Fonseca como escritor. O personagem também demonstra sua frieza através da maneira que fala de seu trabalho: “Ela também perguntava o que eu sentia quando apagava um cara e eu respondia que não pensava em nada, igual um soldado na guerra, a diferença é que eu não ganhava uma medalha quando matava o adversário” (FONSECA, 2006, p. 16). O narrador mantinha essa postura indiferente, até que a namorada lhe pede para matar o pai, porque este ameaçava não só suspender a mesada, mas também deserdá-la:

Ela levantou-se da poltrona e sentou-se ao meu lado, na cama. Quero que você mate o meu pai.
Fiquei calado. Matar o pai, pensei, porra, a gente pode matar todo mundo, menos o pai e a mãe da gente. (FONSECA, 2006, p. 21)

A partir daí, o narrador se decepciona com a namorada, perdendo o desejo por ela — “Outra garotinha igual a ela não existia no mundo. Mas Belinha querer matar o pai fazia ela ficar feia e o meu pau murchou.” (FONSECA, 2006, p. 21-22) —, mas, mesmo assim, passa a seguir o pai dela, para ver como ele se comporta. Até que um dia, ele se aproxima de sua possível vítima, fingindo pedir ajuda:

Um dia, antes de ele pegar o carro, eu me aproximei e disse, desculpe, não sou daqui, como é que vou para o centro da cidade? Ele respondeu, estou indo para lá, lhe dou uma carona, entre no carro, por favor.

Ficamos conversando dentro do carro, eu disse que era de Minas e estava procurando emprego, podia ser de servente, qualquer coisa, eu precisava trabalhar, e ele me deu um cartão e escreveu nas costas um nome. É a dona Estela, a minha secretária, vou dar instruções a ela para procurar uma colocação para o senhor, passe nesse endereço pela manhã e fale com ela. Achei que era hora de saltar e disse, vou ficar por aqui, muito obrigado, amanhã passo lá. (FONSECA, 2006, p. 22)

O conto se encerra com a morte de Belinha. Ela e o namorado combinam de se encontrar à meia-noite, na casa da moça, para que o protagonista assassine o pai de Belinha. Como sempre faz, ela tenta seduzir o amante assim que ele chega, mas ele já não sente atração física por ela e a mata com um tiro na nuca. No dia seguinte, o personagem joga a arma em uma lagoa. Ele sente vontade de chorar, mas não o faz: “[...] eu senti que alguma coisa estava acontecendo comigo, estava com vontade de chorar, mas chorar era coisa de viado e eu não chorei. Peguei a Walther e joguei ela o mais longe que podia.” (FONSECA, 2006, p. 24-25)

Ao longo da narrativa, percebe-se que o matador cria uma empatia com a sua suposta vítima. Nota-se também que, apesar de assassino profissional, paradoxalmente, ele tem certos valores morais, como respeitar pai e mãe. Ironicamente, nesse conto, é sempre a mulher que toma a iniciativa da sedução. Estão nela a frieza e a crueldade, as quais o assassino costuma demonstrar somente quando realiza seu trabalho. Por considerar condenável o comportamento de Belinha, o namorado decide assassiná-la, castigando-a pela atitude de querer matar o pai, que, por sua vez, mostra-se generoso quando o personagem se faz passar por um desconhecido passando por momentos difíceis.

A temática da piedade se repete novamente em “Teresa”. No início do conto, o personagem do matador entra no elevador e ouve dois sujeitos mantendo o seguinte diálogo: “Um apartamento desse tamanho e só moram lá o velho e aquele vigarista, disse um deles. A filha-da-puta só quer o dinheiro do velho, respondeu o outro, mas ele não morre, noventa anos e não morre, ela deve estar muito decepcionada, já atura o velho há cinco anos” (FONSECA, 2006, p. 151). Gumercindo e Teresa moravam no apartamento em cima do matador. O casal e o assassino costumavam trocar gentilezas, e ele acreditava que Dona Teresa não havia se casado por interesse.

Tempos depois, Gumercindo morre e seus dois filhos ocupam o apartamento, acompanhados de suas esposas. O narrador tenta saber notícias de Teresa, mas uma empregada diz que ela não pode receber visita.

No dia da folga da empregada, o matador invade o apartamento e descobre que a senhora estava sendo mantida em cárcere privado, amarrada a uma cama. O matador liberta a personagem e acaba matando os filhos de Gumercindo:

Levei os dois grandões para o banheiro, mandei entrarem na banheira e dei um tiro na cabeça de cada um. Sempre atiro na cabeça. Tirei as carteiras com cartões de crédito dos bolsos deles. Voltei para a sala. Matei aqueles dois canalhas, ninguém pode saber que fui eu, diga que foi um ladrão. Sim, ela respondeu. (FONSECA, 2006, p. 155)

Em seguida, o matador recolhe algumas joias, sai do edifício e se livra dos cartões de crédito e de tudo que pegara no apartamento para simular um assalto. Quando retorna, finge não saber de nada e recebe a notícia pelo porteiro. Ele sobe até o apartamento de Dona Teresa e lá encontra as viúvas:

Vocês podem fazer as malas e ir baixar noutra terreiro, eu disse, o apartamento pertence à dona Teresa.
Quando as duas putas saíram, dona Teresa deu um beijo na minha mão, o senhor é um santo, seu José, vou guardar até morrer o nosso segredo.
Voltei para o meu apartamento. Um santo. Um santo porra nenhuma. Sou assassino profissional, mato por dinheiro.
Nem sempre. (FONSECA, 2006, p. 156)

Mais uma vez, o matador demonstra piedade, matando para libertar uma vítima de seus algozes.

Em “Luíza”, os principais temas abordados são a arte e o sexo. Em relação à arte, pode-se estabelecer uma comparação com o conto “Intestino grosso”, publicado pela primeira vez em 1975, no livro *Feliz ano novo*. Nesse conto, Fonseca tece uma crítica contra a ditadura, ao mesmo tempo em que o narrador, que parece atuar como alter-ego do autor, explica o que é a natureza humana e como o artista deve lidar com ela:

‘No meu livro *Intestino grosso* eu digo que, para entender a natureza humana, é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações.’
‘A pornografia, como, por exemplo, as viagens espaciais e o sarampo, tem futuro?’

'A pornografia está ligada aos órgãos de excreção e de reprodução, à vida, às funções que caracterizam a resistência à morte — alimentação e amor, e seus exercícios e resultados: excremento, cópula, esperma, gravidez, parto, crescimento. Esta é nossa velha amiga, a pornografia da vida.' (FONSECA, 2000, p. 466-467)

O escritor afirma, ainda, que, em geral, a pornografia é aceita em toda parte, menos na arte: “Ao atribuir à arte uma função moralizante, ou, no mínimo, entretenedora, essa gente acaba justificando o poder coativo da censura, exercido sob alegações de segurança ou bem-estar público” (FONSECA, 2000, p. 466).

No conto “Luíza”, do livro *Ela e outras mulheres*, a personagem principal é uma artista plástica, que volta ao Brasil por um breve período, depois de dez anos na Europa. O narrador do conto é um ex-amante, que revela que, antes de ir para Europa, Luíza era “uma artista acadêmica”, que “pintava naturezas-mortas e esculpias figuras perfeitas” (FONSECA, 2006, p. 102). Segundo o narrador, ela ganhava bem, mas decidiu largar tudo (inclusive o marido e o amante), para começar vida nova.

A primeira carta que enviou ao ex-amante continha uma foto de um quadro que Luíza pintara, denominado *Mãe Est*, inspirado em Salvador Dalí: “[...] a pintura da Mãe Est — uma espécie de trocadilho, com o nome da mãe de Luíza, que era Estela, e com Mae West, atriz de cinema célebre por suas picardias — tinha uma máscara vermelha da qual pingava sangue. Luíza odiava a mãe” (FONSECA, 2006, p. 102-103).

Luíza tornou-se uma artista importante e famosa, mas, segundo o narrador, sua arte era “um exibicionismo brutal para apavorar pequenos-burgueses” (FONSECA, 2006, p. 103). Porém, a personagem acreditava que a criatividade não era monopólio dos artistas. Em uma longa carta (que vale a pena citar quase na íntegra) ao ex-amante, Luíza afirma:

[...] acredito que todo mundo é um artista em condições de determinar o conteúdo e o significado da vida em sua particular esfera, seja na pintura, seja música, seja o cuidar de enfermos, seja a faxina de lixo, seja lá o que for. Quando minha mãe ficou doente ela teve um fecaloma, uma acumulação endurecida das fezes no cólon que não permitia que ela defecasse, nem com supositórios ou purgantes. O fecaloma tinha que ser extraído à mão, e eu fiz isso, arranquei com os meus dedos aquele bloco de fezes endurecidas do ânus da minha mãe, enfiando os meus dedos e quase a mão inteira pelo seu esfíncter, e quando terminei senti que aquilo que eu fizera era uma obra de arte e guardei o fecaloma numa lata que mandei lacrar e carreguei comigo para todo

lugar, como uma fonte de inspiração. A verdadeira arte é anárquica e randômica. Minha palavra de ordem é *Zeitgeist*. (FONSECA, 2006, p. 103-104)

A partir desse episódio, Luíza passou a produzir incessantemente, sendo convidada para as mais importantes exposições, em todo o mundo, e recebendo diversos prêmios. Segundo o narrador, Luíza utilizava materiais variados, como “um ganso gordo, cercado de latas de patê de *foe gras* e por dois indivíduos mascarados de bandidos que enfiavam comida por um funil pela goela do animal” e “um vídeo de closes de ânus pintados com batons de várias cores” (FONSECA, 2006, p. 104).

Dessa forma, Rubem Fonseca não somente retoma a abordagem de que a arte não deve necessariamente ter uma função moralizante e entretenedora e de que os artistas devem lidar com as excrescências do ser humano, como leva toda essa ‘noção’ às últimas consequências, sendo totalmente irônico. “A verdadeira obra de arte é anárquica é randômica”. Se a arte é fortuita, se acontece ‘ao acaso’, tudo é arte. Fonseca ironiza essa afirmação, transformando seu livro em um conjunto de narrativas, que parecem o tempo todo não só remeter a, mas também debochar de tudo que o próprio escritor realizou anteriormente. De uma maneira bastante engenhosa, Rubem Fonseca parece colocar sua própria obra sob suspeita.

Em relação ao sexo, o conto também é bastante direto. Luíza acredita que a única virtude que o ex-amante tem é ter um órgão sexual que ela considera bonito: “Você é vaidoso e sente orgulho desse pau, eu sei. Mas tem razão. Ele é o seu único bem, sua única virtude, você é um homem feio e um escritor medíocre.” (FONSECA, 2006, p. 105-106)

Os dois passam várias horas mantendo relações sexuais e, ao final do quarto dia juntos, véspera de Luíza embarcar para Europa, ela resolve ir à farmácia: “No quarto dia ela disse que a boceta dela estava toda esfolada. ‘Sabe aquele anelzinho que tem dentro? Você arreventou ele. Vou à farmácia.’” (FONSECA, 2006, p. 106) A personagem volta cheia de embrulhos e o amante acaba pegando no sono. Quando acorda, o narrador percebe que seu baixo ventre está enfaixado e que há uma carta de Luíza, endereçada a ele, na mesinha-de-cabeceira. Na correspondência, ela dizia:

Querido, me perdoe, eu droguei você, não resisti à tentação e cortei o seu pau e estou levando ele comigo. Ele vai fazer parte do meu melhor trabalho, que exporei em Nova York. Deseje-me boa sorte. Mandarei fotos para você. Outra coisa: você sabe que antes de me dedicar à arte

eu fui enfermeira diplomada. A ablação peniana que realizem em você foi feita com todos os cuidados de higiene. Você não corre o menor risco de saúde. Te amo. Luíza. (FONSECA, 2006, p. 106)

O ex-amante fica completamente transtornado com o que lê e, imediatamente, se dirige ao médico. No consultório, ele descobre que tudo não passara de um jogo: Luíza havia somente pintado seu membro de amarelo. Ao voltar para casa, recebe um e-mail da artista, o qual revela que tudo havia sido apenas uma brincadeira de primeiro de abril.

A questão sexual volta com força total nessa obra de Fonseca, o qual é sempre irônico quando aborda o assunto. Em “Selma”, por exemplo, o personagem se angustia porque tem 23 anos e ainda é virgem, em função da vergonha que sente de seu pênis. Por isso, não consegue manter relações sexuais:

Eu não tive experiência sexual com puta nem com nenhuma outra mulher. Não que me faltasse vontade. Era coragem, o que me faltava. Eu tinha uma fimose que impedia o recuo do prepúcio que cobria a glande e a cabeça do meu pau era coberta por uma pele que parecia uma pequena tromba de elefante. (FONSECA, 2006, p. 146-147)

Por causa desse problema, o narrador passa a fugir de todas as mulheres, até que conhece Selma, que insiste em persegui-lo. Ela consegue beijá-lo e até o pede em namoro, mas, apavorado, ele escapa novamente:

Eu não disse nada. Estava muito perturbado com aquele beijo. Aquilo não saía da minha cabeça. Normalmente eu gostava de ficar em casa lendo, na verdade eu não gostava de sair de casa a não ser para trabalhar, porque era obrigado, e voltava correndo, tinha a impressão de que as pessoas olhavam para mim e viam o meu pau coberto pela trombinha de elefante. (FONSECA, 2006, p. 147)

Selma continua perseguindo-o e, pressionado, o personagem resolve buscar ajuda médica. Ele acaba decidindo se submeter a uma cirurgia e, após o procedimento, descobre que Selma participara da operação como enfermeira. Ao final da narrativa, ela lhe diz: “Você está indo para casa daqui a pouco. Mais tarde passo lá para ver se está tudo bem. Agora você não vai mais fugir de mim, vai?”. (FONSECA, 2006, p. 150)

Tanto em “Selma” quanto em “Luíza”, Fonseca parece querer brincar com a importância que o pênis tem no imaginário masculino. De uma maneira totalmente irônica, o autor revela como seus personagens se

angustiam com a possível perda do pênis ou com o fato de não corresponder aos padrões que acham desejáveis. É como se tudo na vida desses personagens tivesse importância menor, diante do fato de que, sexualmente, eles podem não funcionar como deveriam.

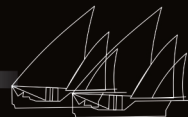
Considerações finais

Atualmente, a obra de Rubem Fonseca se reporta ao esgarçamento das ideologias e à descrença cada vez mais crescente em uma utopia. Fonseca e sua ficção influenciaram (e ainda influenciam) novas gerações de escritores que também parecem ter no realismo um norte para sua obra.

O real se esgarça, foge como areia pelo meio dos dedos nesses tempos em que cópia e simulacro, realidade e virtualidade, já não se diferenciam mais. A literatura tenta se apropriar desse real esgarçado, que continua escapando mesmo assim, tornando-se tão escorregadia, excessiva e, conseqüentemente, tão simulacral quanto ele. E, mesmo quando não possui esse intento, a realidade, de alguma forma, sempre acaba por contaminá-la. É como uma sombra na parede, da qual se pode ver o espectro, mesmo que não se saiba onde está a figura original.

Referências

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 213, grifo do autor.
- FONSECA, Rubem. O cobrador. In: FONSECA, Rubem. _____. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FONSECA, Rubem. **Ela e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SANTOS, Daniele Ribeiro dos. *Do realismo sujo ao realismo vazio: um estudo comparativo entre a ficção de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez*. Orientador: Ana Cristina de Rezende Chiara. Rio de Janeiro: UERJ / Instituto de Letras, 2007, 201 p. Tese de doutorado.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: janeiro / junho, 2012. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000100008&lng=es&nrm=iso&tlng=pt > Acesso em: junho 2015.


 DISCLOSURES OF MEMORY: DEGRADATIONS IN
 GALILEIA AND DOIS IRMÃOS

 REVELAÇÕES DA MEMÓRIA: DEGRADAÇÕES EM
 GALILEIA E DOIS IRMÃOS

 Elisângela Pereira de Lima¹

ABSTRACT: This study presents a comparative analysis of the novels *Galileia* (2008), written by Ronaldo Correia de Brito, and *Dois irmãos* (2000), written by Milton Hatoum. The objective of this study is showing the similarities and the contrasts. This contemporary novels permit to check up on the memory as the heart of the narratives looking at the space and family degradation. The characters and the spaces are presented with characteristics that show the authors style. Through their memories and the memories of others characters, the narrators expose the tragedy of the ruined families. This study finds help in the theories of Eduardo F. Coutinho and Tânia Carvalhal to think about the comparative literature; Alfredo Bosi, Marshall Berman and Peter Bürger to reflect the contemporaneity; Walter Benjamin and Gérard Genette to the narrator analysis; Henri Bergson to understand the memory; Gaston Bachelard to expose the space aspects; besides of contributions of other authors to fund this study.

KEYWORDS: Ronaldo Correia de Brito; Milton Hatoum; Galileia; Dois irmãos; Memory. Degradation.

RESUMO: Este estudo apresenta uma análise comparatista dos romances *Galileia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito, e *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, com o objetivo de descortinar sentidos afins e contrastes. Essas obras contemporâneas permitem um exame acerca da memória como o cerne das narrativas, com vistas à degradação do espaço e da instituição familiar. As personagens e os espaços são apresentados com características que evidenciam os estilos de cada um dos autores. Os narradores, a partir das suas memórias e das memórias de outras personagens, exibem os dramas de famílias arruinadas. Este estudo encontra subsídios nas teorias de Eduardo F. Coutinho e Tânia Carvalhal para pensar a literatura comparada; Alfredo Bosi, Marshall Berman e Peter Bürger para reflexões acerca da contemporaneidade; Walter Benjamin e Gérard Genette para análise do narrador; Henri Bergson para entender a memória; Gaston Bachelard para revelar aspectos do espaço; além das contribuições de outros autores para a consolidação deste estudo.

Palavras-chave: Ronaldo Correia de Brito; Milton Hatoum.; Galileia; Dois irmãos; Memória; Degradação.

1 Doctorate student in Literary Studies from the State University of Mato Grosso - UNEMAT, campus of Tangará da Serra-MT.

Introduction

Galileia and *Dois irmãos*, corpus of this study are narratives developed from a very significant element in numerous literary productions over the years: the memory. The author of *Galileia* (2008) is Ronaldo Brito Correia, from Ceará (in the northeast of Brazil), and the author of *Dois irmãos* (2000) is Milton Hatoum, from Amazonas (in the north of Brazil), son of Lebanese immigrants. In addition to the novel *Galileia*, Ronaldo Brito Correia is the author of the novel *Estive lá fora* (2012), of the storybooks *As noites e os dias* (1997), *Faca* (2003), *Livro dos homens* (2005), *Retratos imorais* (2010) and the children's novel *O pavão misterioso* (2004). Playwright, Brito is author of the play *Bandeira de São João* and co-author of the plays *Baile do menino Deus* and *Arlequim*. Milton Hatoum, besides *Dois irmãos*, is the author of the novels *Relato de um certo oriente* (1989), *Cinzas do norte* (2005) and *Órfãos do Eldorado* (2008) and a storybook called *Cidade ilhada* (2009). These writers had the opportunity to experience other cultures: Hatoum studied comparative literature at the University of Sorbonne, Paris, and was resident writer at the University of California at Berkeley, in 1996; Brito was also a resident writer at the University of California at Berkeley, in 2007.

Brito and Hatoum, contemporary authors, in *Galileia* and *Dois irmãos*, show creative processes that, despite being the first published novel of Brito and the second published novel of Hatoum, are presented as productions that engender reflections regarding the condition of the man nowadays. It is fine the thread that border these works of literary creation between surprising, as regards the raised admiration and brutal - employing a word of the critic Alfredo Bosi -, regarding the caused surprise. According to Bosi (2006, p. 434-435) there is a force that pervades the contemporary Brazilian fiction, a “[...] certain style of narrating brutal, if not intentionally brutalist, which differs from the ideal of writing mediated comment psychological and taste of the still existing reflective pauses in the ‘golden age of Brazilian romance’ between the years 30 and 60”.

In this regard it is pertinent to note that, in a way, about the artistic manifestations affect some socio-cultural characteristics of each era, as stated by Peter Bürger (2008, p. 45): “As much as can aspire to supra-historically valid knowledge of its object, aesthetic theories are clearly marked by the time at which owe their appearance”. About the construction procedure of a literary text, so, although the authors enjoy freedom to convey the reality to fictionality, it is clear that the narratives, in addition to the sociocultural aspects, reveal, simultaneously, the standards and uses

of language of their time. Reis and Lopes (1988, p. 66) confirm this understanding to conceptualize the fictional production as “[...] set of texts usually of fictional nature, organized by the activation of codes and signs, carried out in various narrative genres and trying to fulfill the varied socio-cultural functions assigned at different times to artistic practices.”

Galileia and *Dois irmãos* are works that reflect the contemporary, since, among other things, have a dynamic of remembering which shows a relentless degradation. Thinking the degradation in Brito and Hatoum novels necessarily imply an allusion to modernity.

In an essay called *Tudo que é sólido desmancha no ar: Marx, modernismo e modernização*, Marshall Berman (2007, p. 111) allows a greater understanding about modernity to quote Marx’s conjecture about the capitalist world: “All that is solid melts in the air, all that is holy is profaned, and man is at last compelled to face with sober senses his real conditions of life and their relationship with other men”. From this perspective, the works under study, captive to the particularities of a given social reality, offer reflective plots that show a tangle of emotions that come of some conflicts and events that promote tension, in addition to presenting the deconstruction of certain values, elements incompatibility as between the sacred and the profane, the breakdown of the family institution and the destruction of significant areas, showing, finally, as the apparent is decomposable.

Still about contemporary prose, referring to Hatoum, Bosi says (2006, p. 437): “The accurate writing of a debutant as Milton Hatoum seems to indicate [...] a certain ideal of narrative prose, reflected and paced [...] is not necessarily the result of an irreversible aesthetic past”. In these terms, it is considered that Hatoum presents abilities to build a distant narrative of traditional literature. This ability can also be observed in Brito. It should be remembered, however, that Brito and Hatoum are not intended to deny the traditional forms of production, as there are in their works coexistence between the traditional and the contemporary. If the changes are part of the history of literature, Brito and Hatoum are authors that expose a new possibility of aesthetic creation, and thus, add value to contemporary prose.

Galileia and *Dois irmãos* are manifested as an art that picks up and represents the dynamics of human life, confirming the genre as that which takes place in accordance to the changes and tensions of the human being, as confirmed by Aguiar e Silva (1997, p. 684), the narrative genre “[...] does not cease [...] to put new forms and to express new content, in a

unique manifestation of the perennial aesthetic and spiritual restlessness of man.”

Finally, *Galileia* and *Dois irmãos*, through a particularly reality, sift through human dramas and transport them to the fictionality by a network of intertwined stories with a view to represent the complexity of the human mind and the relationship between humans, complexity lived in the family institution.

The Compative Literature

In spite of quest for a definition capable of settle questions and provide a security of understanding, the conclusion reached here is the existence of a disagreement about conceptualization of what is meant by *comparative literature*. Tania Franco Carvalhal (2001, p. 6) reports that there is “[...] difficult to reach a consensus on the nature of comparative literature, its goals and methods [...]”. Also Sandra Nitrini (2010, p. 19) comments: “One of the most difficult tasks is to delimit the field of discipline of comparative literature, because its contents and objectives are constantly changing, according to the space and time”. In fact, discussions about the specificity of comparative literature back to its origin, settling since then a lack of consensus.

According to Carvalhal (2001), the word *comparison* is not synonymous of *comparative literature*, as is not limited to match procedure. Owen Aldridge (1994, p. 257) states: “The comparison can be used in literary studies to indicate affinity, tradition or influences. The affinity is the style similarities, structure, tone or idea between two works that do not have any other connection”. Carvalhal (2001, p. 7) thus specifies the goal of the area:

It can be said, therefore, that the comparative literature compares not by the procedure itself, but because as analytical and interpretative resource, the comparison enables this type of literary study an appropriate exploitation of their labor fields and the achievement of goals it proposes. In summary, comparison, even in comparative studies, is a means, not an end.

From this view, a comparative analysis doesn't consider the examination of all aspects of the construction work, once it would be a baseless claim because:

A study in compared literature does not have to be comparative to each page or each chapter, but the purpose, the emphasis and the overall implementation should be comparative. Checking the purpose, the emphasis and the execution also requires objective and subjective judgment. Therefore, one cannot and nor should establish strict rules beyond these criteria (REMAK, 1994, p. 185).

Moreover, there are limitations that should be considered and a difficulty is precisely the impossibility of achieving all the meaning of a work. Roland Barthes (1997), when talking about the open direction of the text, warns about the many ways that a text has.

One has to also add that the text is recognized as such by its constitution as a whole. The elements, that are fundamental, that structure texts are, actually, the structural threads that are bonded to the construction of a web as a whole, whose functionality is explained as follows by Adolfo Casais Monteiro (1964, p. 38):

Because in fact of provide a whole is the ultimate affirmation of genius, and it is not speaking particularly of anything as there is objectively transportable to the table of dissection, which can reach the core of its structure, revealing its true meaning, communicate its personality.

Something else may be considered on a comparative examination: the concepts related to comparative literature, here, specifically, intertextuality.

Coined by Julia Kristeva, in 1969, word of Latin origin, intertextuality, presents the *inter* suffix in its composition, meaning *among*, alludes, thus, to the sense of reciprocity, the correlations. In this sense, among some works it's possible to notice a dialogue.

There is also a relationship between the process of making the literary text and the readings performed by the author throughout his intellectual life. Carvalhal (2001, p. 50) explains the conditions that, somehow, inspire the development of the literary text: "The writing process is seen, then, as a result also of the process of reading a previous literary corpus. The text is therefore absorption and replication to another text (or several others)". As can be seen, it can be said that a literary text is assimilation - conscious or unconscious - of a number of other texts.

In general, wide is the field of studies and ongoing discussions that promote the specificities of the comparative literature. Modestly, in

this study, the comparative literature will be considered as another possibility to reading some literary texts, such as a lighting exercise.

A view about *Galileia* and *Dois Irmãos*

Galileia and *Dois irmãos* are examples of intertextuality. At first glance, they can be approximated by its intertextuality with the biblical text. It can be said that the reading of biblical scripture influenced the construction of Brito and Hatoum's works, in different ways. Brito, including, in an interview entitled *Obsessivo pela exatidão* to the journalist and writer Roger Pereira, in a virtual literature newspaper called *Rascunho*, in Clube Gazeta do Povo, reveals that he learned to read in a book called Sacred History, a book that presents stories of the Bible, and he says:

I learned to read in Sacred History, a select of the Old and New Testament texts, illustrated by Gustave Doré. For a long time this was the only book of our home, which was a lot. I have always considered the Bible a book of narratives, without giving it any religious significance. I read it with the same delight which I read Odissea, Iliad, Mahabharata and Ramayana. [...] Reading the Bible and listen to the stories of oral tradition, many of them inspired by the Bible, marked my writing (BRITO, In: PEREIRA, 2009).

The literary text, in this perspective, appears as a kind of renewal. The contact with the biblical text allowed Brito a renewed narrative production.

But, even though *Galileia* and *Dois irmãos* dialogue with biblical texts, this dialogue does not mean that such texts are restricted to a reproduction of biblical narratives. The novels allow, in fact, that another look to rest upon the theological narratives that become re-read and, above all, reinterpreted in a different way, free from dogmatic ties, since the literature enjoys freedom to discuss theological issues, dilating the possibilities of interpretation. Thus, reading the novels indicates a new reading perspective of the uncoupled biblical text of theological precepts.

The purpose of the term *interpretation*, Rubem Alves (2005, p. 89), in his book *A maçã e outros sabores*, when tackle the issue of textual interpretation, refers to Octavio Paz that says "The answer to a text should never be an interpretation. It should be another text". This statement allows the perception that a literary text can be understood from another literary text or not. Think intertextuality in this direction is to recognize it as a feature that favors the examination of literary texts.

Galileia and *Dois irmãos*, even approaching of other texts are works that have their own meaning, with narratives that show some characteristic features of a contemporary society, whose plots, drawn from memory developments, promote psychological discussions, denounce concussions caused by dissolution of an deep-rooted cultural system, expose a tragedy that emerges from the clash between tradition and modernity and exhibit a process of degradation of human life.

Since the title, *Galileia* proposes a dialogue with the speech of the Judeo-Christian tradition. In the novel, *Galileia* is the farm where the plot happens, space that interact with the characters and where the characters act and live the consequences of their actions. Also the chapter titles - except 5 of them - refer to books or biblical characters, Adonijah, David, Tobias, Ishmael, Natan, Jehoshaphat, Esau and Jacob, Elijah, Daniel and Solomon. Other Bible texts are also reported in Brito's *Galileia*, confirming the messianic theme, such as: Genesis, Samuel and Acts. The stories of Cain and Abel, and Esau and Jacob, in the Old Testament, appear both in *Galileia* and in *Dois irmãos*. There is also in *Dois irmãos*, the book of Job, a Bible book. It's worth mentioning other texts by renowned authors in Portuguese, with whom the novels are correlated: the novel *Caim* by José Saramago and the novel *Esau e Jacó* by Machado de Assis. There is a significant similarity between the novels *Dois irmãos* and *Esau e Jacó*, because, among other things, it is worth remembering that the way as Rania, the character - passionate by her brothers Yaqub and Omar - is described, equivalent to how Flora - passionate by Peter and Paul - is also described.

It would be possible indicate other texts in order to exemplify the intertextuality, but this analysis is not intended to appointment of each page, or each chapter or even every aspect, but the similarities and differences between the two works analyzed.

The novels by Brito and Hatoum

We proceed now to the examination of the two works, focusing particularly on the question of temporality, more particularly to interlace between the present and the past.

Galileia

Adonias, Davi and Ismael are cousins - and main characters - who are reunited and together they cross the hinterland of Inhamuns, Ceará, returning to the decaying farm *Galileia*, in order to participate of the anniversary celebration of the grandfather Raimundo Caetano. Mar-

ried to Maria Raquel Fonseca Rego Castro, the patriarch of a large family, Raimundo Caetano do Rego Castro, with over eighty years old, is sick and wait passively for the death. The death of Raimundo Caetano, the family patriarch, is the possibility that the family unit breaks.

In this novel, memory is presented as the core, through which performs the narration. It is therefore through the memories of the characters that the past remains alive, reflecting actions in the present time. The recall begins, then, during the return trip of the cousins to *Galileia* and runs all the work. The narrator Adonias, to remember some events from the past, begins a narration that presents the family and their respective histories. The stories and more: the mixture between the sacred and the profane; a fusion between reality and legend; ambiguities between tradition and modernity in northeastern backlands; discomfort in the face of environmental degradation; the nonconformity of submission; the barbarity about a crime of murder; declared enemies; adultery and its results; the tension that arises from the rape and the mystery about the perpetrator; ghosts' showing; forbidden relationships for a given society and the estrangement caused by incest; in short, tragic events and transgressions that trigger the feeling of desolation and make the characters experience a new pain within an existing pain.

In the farm, dominant scenario of remembrances, where the Rego Castro family took root, the cousins Adonias, Davi and Ismael, who lived together during childhood, are reunited in a particular circumstance, the impending death of the patriarch. The cousins, although have shared childhood, represent a “[...] generation who left the farm to never return to” (BRITO, 2009, p. 114). Adonias, a doctor, studied in the UK and made his career in Pernambuco; Davi, a musician, lived in São Paulo, but toured the United States and Europe, playing piano in bars; and Ismael went to Norway with the intention of trying to life, but it was a frustrating experience.

In the farm, the grandchildren who have migrated to urban centers are reunited with family members who remained in the hinterland and face the remains of *Galileia*, which intensifies the remembrances that engender the construction of narrations: “[...] word by word recreate the narrative” (BRITO, 2009, p. 24). Such narratives unleash a process of reflection about the episodes of a family of impulsive aggression.

Finally, the central characters in the novel - Adonias, Davi and Ismael - expose the complexity of family relationships to reveal veiled secrets of the Rego Castro, that someday experienced prosperity but now

face an atrocious decay. By leaving *Galileia* farm at the end of the novel, to return to Recife, Adonias, the narrator, leaves, not just an ambience, but also a family, his family, in a process of degradation; leaves his grandfather once proud “[...] by the moral of a time when men gave orders [...]” (BRITO, 2009, p. 60) sees his family being held by Maria Raquel, who starts to manage the manufacture of craft networks; leaves a grandfather with a high degree of lucidity, conscious of its deterioration process, the body and the soul and that even wishing to death, remains alive “- Adonias, I want to die. - I know, Grandpa” (BRITO, 2009, p 220-221.). This is what Adonias leaves, but he also takes: he takes intense pains and takes mainly the memory that makes these chronic pains.

Dois Irmãos

Yaqub, Omar and Rânia, children of Zana and Halim, live in Manaus, scenery city of a decadent age, consequence of the Rubber Boom ends and a rapid growth that results in the creation of the Zona Franca of Manaus.

Galib, widower, father of Zana, is the owner of Byblos, a restaurant in Manaus. This restaurant is the stage of Halim’s statement that, in love with Zana, in a burst, recites poems culminating in conquering the girl. Married, Halim enjoys the delights of love for Zana, “[...] in the things of love, with Zana, always wanted, always asked more” (HATOUM, 2000, p. 149). However, the pleasures of this relationship suffer gradually interference. The death of Zana’s father, Galib, is the first one; Domingas, an Indian who becomes aggregate of the family, is the second; and the request for Zana to Halim, is fatally the third interference: “Three, dear. Three children, neither more nor less” (HATOUM, 2000, p. 66). But Halim “He didn’t want three children; moreover, it depended on his will, he would not have any” (HATOUM, 2000, p. 66). In spite of Halim resistance, perhaps selfishly or sense irreversible losses in the relationship with Zana, the children come, and with them begins a degradation process of the family. The twins are born first - who give title to the novel - after a girl is born, Rânia.

Life and family conflicts are presented by the narrations of Nael - son of the servant Domingas - who exposes the hate relationship between the twins Yaqub and Omar, hatred unleashed by the matriarch Zana, who prefers to Yaqub, fact that triggers a rivalry that lead to a dramatic series of episodes. Zana, however, does not recognize her responsibility for the hostility between the twins.

Besides the mother's preference and consequently the father's contempt for Omar, there is a fundamental matter that justifies the numerous conflicts: Yaqub and Omar are characters of distinct personalities. Yaqub is fearful, reserved, careful, cautious, polite, independent and enhanced intelligence: "The image that people made of him was of a perfect being, or someone who sought perfection" (HATOUM, 2000, p 111.). Omar, a *bon vivant*, is brave, adventurous, impulsive, seductive, reckless, undisciplined, dependent and unruly: "The other, the youngest, exceeded in the juvenile daring: missing the Latin lessons, bribed dour gatekeepers of the school of priests and went out to night, in uniform, transgressor from feet to neck [...]" (HATOUM, 2000, p. 32). They are undoubtedly opposing characters. Between the brothers is Rania, a character that nourishes a kind of veneration by her brothers, a character that participates of the conflicts, supporting the brother she judges weaker for each struggle, trying to keep a pseudo family harmony.

Nael, the narrator, to recall his past builds the narrative, mainly taking advantage up to other characters' memories: Halim and Domingas. The doubt cast on the novel about Nael paternity is one of the reasons that stimulate the whole recollection. The memories fragments of the characters constitute a narrative that reveals aspects of the complexity that surrounds the family relationships: the pain of death and loss; selfishness and passion follies; manifestations of a ritualistic religiosity; the consequences of rejection; jealousy and envy as feelings historically constituted; hostility between twin brothers; vulnerability triggered by wounded pride; the effects generated from excessive vanity; aggressiveness as a translation of imbalance and frustration; the incest sentence; interpersonal, verbal and physical violence; danger and squalor of a calculated ambition; madness and delirium as an escape. This all arises in environments that degrade gradually, as a kind of reflection: the house and the family trade and the city of Manaus.

Nael, not only narrates, but also shares many feelings to participate in the daily life of the family, his family, although he ignores his origin. "I did not know anything about me, as I came into the world, where I had come from. The origin: the origins" (HATOUM, 2000, p. 73). For this reason, Nael desires so much the revelation of his father's identity, which would allow the construction of his own identity: "Years later, I suspected: one of the twin brothers was my father" (HATOUM, 2000, p. 73). The memories collected insinuate, but not reveal his father's name because perhaps the name should even remain only in memory.

Unveiling similar directions and contrasts

Memory in the hands of storytellers and in the minds of characters

As the man acquires knowledge and live experiences, the memory takes charge of retention and subsequent manifestation of memories, according to the needs and offered stimuli. For Henri Bergson (1999), these knowledge and experiences are printed in memory and transformed into images that are stored in a dissimilar way. Thus, Bergson (1999, p. 84) has the following assumptions: “*The past survives under two distinct ways: 1) in motor mechanisms; 2) in independent memories*” (Emphasis added by the author). About the former, the author clarifies:

The first would register in the form of images-memories, all the events of our everyday life as they unfold; it does not neglect any detail; it assigned every fact, every gesture, its place and date. No ulterior motive of usefulness or practical application, it would store the past by the mere effect of a natural need (BERGSON, 1999, p. 88).

And about the second hypothesis, Bergson (1999, p. 88-89) elucidates: “But all the perceptions extend in a rising action; and, as the images, once perceived, attach and align in this memory, the movements that continue them, change the organism, create in the body new dispositions to act”. This means that the memory presentification will happen by the spirit, or by the action. These are the two ways of survival of the past.

In *Galileia* and *Dois irmãos*, the past pulsates and it would be possible to say that the present, as shown, is the result of a whole past recollected, even because the remembrance in the novels establishes a circular movement between the past experiences and the present experiences. What at first appears as keepsakes, representation, reaches in a second moment, in the works, a deeper stage and begins to materialize as actions. They are, therefore, reminiscences of the past that convey the actions of the present. The memory is then an element that, when operating the past means the actions that are triggered in the present, as explained by Bergson (1999, p 88-89): “In truth, it [memory] no longer is in our past, it enacts; and if it still deserves the name of memory, it’s no longer because keep old images, but because it extends its effectiveness until the present moment”.

Thus, it can be said that the reality of what remained of the families of Lebanese-Brazilian and Rego Castro can only be understood from

the memory of the narrators and other characters that contribute to oral reports.

Walter Benjamin, in *O narrador* (1994, p. 197), exemplifies the difficulty to approach to narrator: “As family that is his name, the narrator is not really present among us, in his living today. It is something distant, and further away”. Ingenuity therefore aspire to understand the narrator in its entirety, for various reasons, but the biggest one is the own fictional character.

At this time, it is appropriate to question the degree of reliability of stories, not only in relation to the narrators, but also to other characters. The narrators do not participate of all the past events, and the other characters also not, they present, so often their interpretations of the facts. This does mean that the story is - beyond memory - in the hands of the narrators.

Walter Benjamin, in *A imagem de Proust*, contributes to reflect about this subject:

We know that in his work Proust did not describe a life as it actually was, but as it was remembered by the one who had lived it. However, this statement is imprecise and far too crude. For the important thing for the remembering author is not what he experienced, but the weaving of his memory [...] (BENJAMIN, 1994, p. 37).

The memory presentification is considered here as the shaft that establishes narratives, since the novels take place from and by memory. Explaining: from memory, because the facts are of a past time and by memory for it to be kept alive, as announces João Domísio in *Galileia*: “Loneliness is tiring but worst of all is forgetfulness” (HATOUM, 2000, p. 152). It is possible to notice at this time, the value of memory.

The way that narrators deal with the memories has particularities. From Gérard Genette’s theory that denominates three narrative possibilities - autodiegetic, homodiegetic and heterodiegetic - it is possible the identification and perception of the manifestation of the narrators in the analyzed novels, Adonias, autodiegetic, is a character narrator; Nael, homodiegetic, is a witness narrator. Thus, while Adonias participates of the story as the protagonist, as part of Rego Castro family, Nael participates of the story as witness, exposing the episodes of a peripheral location, as he doesn’t belong of the Lebanese-Brazilian family, or rather, is not recognized as a member of this family. Nael, thus, was very close of the

events, unlike Adonias, who was inside the events. From this angle, Nael can be understood from Silviano Santiago (1989, p. 45):

[...] The postmodern narrator is one who wants to extract himself from the action narrated in an attitude similar to that of a reporter or a spectator. He narrates the action as a spectacle that he watches (literally or not) from the audience, the bleachers or an armchair in the living room or in the library; he does not narrate while active.

This quote enlightens Nael condition in *Dois irmãos*: as he does not participate effectively, he narrates the events among other voices, as he notices them: “Domingas told me this. But much of what happened I have seen, because I saw out of that little world. Yes, outside and far sometimes. But I observed this game and I witnessed many trump cards, until the final bid” (HATOUM, 2000, p. 29).

Under these conditions, Adonias and Nael do not have access to the mental state of the other characters. Escapes of these narrators the power of omniscience, they are limited, thus, to their perceptions. As noticed, in addition to memory, not omniscience of the tellers affects the revelation of the story. It should announce an element that is established in the works and follow the narrators, intensifying the aesthetic effect, the secrets: the Davi rape in *Galileia*; the identity of the narrator’s father in *Dois irmãos*. Remains in the works the following questions: Who raped Davi? Who is the father of Nael?

These questions are unknowns that, against the reader’s expectations, are not solved. They are secrets that appear repeatedly in the narrative, casting suspicion on some characters. From this perspective, we note the existence, in the novels, what Gérard Genette identifies as repetitive anaphoric frequencies. The narrative passages that surrounding the episode of the rape and the identity of Nael’s father point out past events which curiosity is aroused continuously through constant anaphoric references. To thus form, they are ellipses, unresolved in the narrative, ensuring the tension in both the report level when the narration.

Finally, we resume the two hypotheses of Bergson (1999, p. 96) about the memory: “The first, conquered by effort, remains under the dependence of our will; the second, completely spontaneous, is as capricious in reproducing as faithfully to preserve”. *Galileia* and *Dois irmãos* present the past as an element that enhanced by the memory, sentences the present.

Simultaneous degradations: space and family

The space in *Galileia* and *Dois irmãos* is an element that expresses the degradation as a simultaneous process, this means that, as family conflicts occur, indicating the deterioration of the family institution, also appear the degradation of the space inhabited by the families of Lebanese-Brazilian and Rego Castro.

Since the memory holds the narrations of Adonias and Nael, the spaces are configured as relevant components in the works, because they are places that bring out the memories' families. Considering the space of fiction as the place where the actions happen and where the feelings are manifested, the narrators, by exposing the plots, demonstrate how this space undergoes transformations: in *Galileia*, the house, the farm and the northeastern hinterlands; in *Dois irmãos*, the house, the family trade and the city of Manaus.

A first look to the spaces of *Galileia*: the hinterland and the farm. The northeastern backlands presented in the narrative differs from a backwoods idea ago very widespread. The modernization process, so intense in urban areas, reaches the hinterland. Thus, the hinterland incorporates common elements in urban centers, such as the phone and a *fórró* band in a metalhead style, whose vocalist uses a nose ring, as well as a motorcycle that replaces the horse tasks, as stated by Adonias, the narrator: "Woman in a motorcycle carries an old woman on the rump and herds three lean cows. Two myths crumble before my eyes in an instant: the male cowboy, leather, and the horse of the stories of heroes, when pulled by cattle tail" (BRITO, 2008, p.8). In short, there is a contemporary representation of the hinterland and that contemporary deconstruction of the traditional image of space is evident.

Galileia farm, the territorial space of Rego Castro, besides being the scene of the conflicts in the family, is also the place of remembrances. Once prosperous because for many years had been a productive landlordism, the farm goes through a process of decay until reach a sorry stage, as the following report:

The cheesemaking's room is ruined, and the presses resemble skeletons of dinosaurs, the milk glut memory. It seems that a meteor fell on the *Galileia*, burned pastures, killed the cattle, put the corrals down. Even the songs of cowboys are heard only on radio programs. In wood stoves people do not roast coffee, nor butter, nor produces soap of the fat pigs and cattle. Clay pots and copper pots, jugs and bowls lost their function (BRITO, 2008, p. 69).

It is evident the ruin of the farm and in agreement with this fact is the health of the grandfather Raimundo Caetano. The grandfather disease, described in the works with a tragic tone, deposes the grandfather of the condition of sovereign patriarch, and represents the situation of the farm, as seen by the narrator's voice: "*Galileia* reflects the grandfather disease. The same infection that destroys their flesh seems to ruin the land. The weeds invade the crops, fences and corrals decay" (BRITO, 2008, p. 111). The degeneration of the soil is closely related to the family degradation.

Studying now the novel *Dois irmãos*, we must analyze the spaces of the city and the family trade. The city of Manaus is presented in the narrative at a time marked by fervent transformations denouncing a paradoxical situation: the collapse as a result of the modernization process. Representing a decadent economy, due to the end of the Rubber Boom, the work exposes a city in transition, the industrialization. Beside an urban growth are the characteristics of a small-town place. Here is a telling excerpt:

With the end of the war, they migrated (the rubber soldiers) to Manaus, where they lift stilts at the edge of the creeks, in the ravines and the city gaps. Manaus has grown like this: in the tumult of who comes first. Halim participated of this tumult; he sold things before anyone. He sold without succeed but he paid attention to the threat of decay, that one day he assured me be an abyss (HATOUM, 2000, p.41).

The mantle of deconstruction covers the city of Manaus and the result is the ruin. If modernization can be thought as synonym of progress, this novel - and not only this novel but also the socio-economic reality of the country in that period - dethrones the idea.

The trade, which in the work is the guarantee of supporting for many years to the house and to the family, reflects, simultaneously, the modernization and the decay of the places. So, in the narrative, the trade appears several times following the significant transitions of the time. In addition, the store building reveals the complexity of the characters in family life.

Finally, we can analyze the house; a space that occupies a prominent place in both narratives, influencing the family relationships as well as the coexistence between family members affects the house. The description of the surroundings of the house, the description of rooms, the description and provision of furniture and appliances compose a unit that

surpass the boundaries of physical space, becoming a revealing element of the characters and the family institution. Gaston Bachelard (1993, p. 23) about house's space states:

For a phenomenological study of the intimate values of inside space, the house is, evidently, a privileged being; it is clear, since we consider it at the same time in both its unity and its complexity, trying to integrate all its particular values in one fundamental value.

In the case of the analyzed novels, the images of the houses reveal the family identities. The importance of this space is so deep that it's possible to notice an interaction - and would not be audacious to say, an influence - among the characters and the house, place where the actions and the remembrances occur. Bachelard (1993, p. 26) shows the house as “[...] one of the greatest powers of integrating for the thoughts, memories and dreams of man”. *Galileia* and *Dois irmãos* houses can be understood in this perspective, because the memories expose a way of life in which the present is due to a past. The same author expands the understanding of the memories within the house: “Of course, thanks to the house, a large number of our memories are housed [...]” (BACHELARD, 1993, p. 27).

By showing the fragility and proving that man is a passenger on Earth, the houses of the works in analysis show a process in mutation. Changes in characters' lives and in the houses. In *Galileia*, Adonias, the narrator, announces:

In more than two hundred years since they demolished the first construction of rammed earth and built in its place a large brick building with masonry of clay and lime, beams, rafters and cedar strips, and roof tiles molded in the thighs, the house of Galileia was renovated and passed by additions. Each resident has left in the house a mark of his passage, an ornament or damage (BRITO, 2009, p. 60).

Also in *Dois irmãos*, there is a process of transformation of space throughout the narrative: “Yaqub surprised us even more: he sent money to restore the house and paint the shop” (HATOUM, 2000, p. 129). It is observed in both novels, that before the ruin of the spaces, there were reforms of these spaces. To carry out a reform is necessary a planning for the purpose of reorganization, of renewal and even of the repair. But even planning, any reform causes exhaustion. Thinking the novels in this perspective, the meaning of the reform is a need, not necessarily physical

- of the space - but the lives of the characters and the relationships among the family members. Fact that does not happen, because by the reform appear the stresses that cause an undue degradation. So, finally we can see the reality of the house of the farm and Rego Castro family: "When were in the house only Raimundo Caetano, the grandmother Raquel, Tereza Araújo and the two boys Esaú and Jacó, the house fell into decay, threatening to collapse on the owners" (BRITO, 2009, p. 60). Degradation in *Dois irmãos* is also explicit: "After Halim's death, the house began to fail apart" (HATOUM, 2000, p. 220). The decline of the families, therefore, is closely related to the transfiguration of the spaces.

Notable, in short, are the spaces of the works, spaces that also represent the individuality of the characters and the unity of the families, awaken memories of the family dramas that culminate in a traumatic degradation.

Final Considerations

In this analysis, the comparative literature is presented as a universe of reflection from the approach of two literary texts: *Galileia* (2008), by Ronaldo Correia de Brito, and *Dois irmãos* (2000), by Milton Hatoum. Through a comparative examination, it would be possible to follow many ways that would be able to reveal other gems that compose the work, but the intent of this study is identify certain related senses and contrasts between the narratives.

One of convergent points is explained by the intertextuality. Both novels refer to biblical texts proposing a reinterpretation, while maintaining their own meanings. There is thus a dialogue between the works and biblical texts, enabling a connection between the novels.

The intertextuality, specifically biblical, can be understood from the intellectual formation of authors and also the way these authors apprehend the meaning of the texts read throughout their lives.

Another convergent point is the way as the authors work with the memory element. The novels, which result from a dynamic creative process, show discussions about the memory, putting the ruin of the family institution as the fulcrum. In this way, the memories are configured as a kind of bridge. Explaining: bridge because there is a connection between the events of a past time and the experiences of the present time. It is the establishment of an interdependent relation.

As contemporary narratives, *Galileia* and *Dois irmãos* also show the deconstruction as a process that result from a given socioeconomic

reality. If from modernity it's possible to observe the fragility of things, beings and feelings, nowadays all of these things tend to intensify. The novels, through memory, highlight the family as an institution tragically marked by the condition of contemporary world: the disintegration.

Deconstruction, perceived from the narrators memories and from some characters memories, reveals through the degradation that, from the moment they take shape in the narratives, shows the ruin of the families. About narrators - with different representations in the works - they announce the episodes through the memory, which means a certain freedom, because the narration through the memory provides the interpretation and re-creation of the episodes.

In novels, values are deconstructed through the representation of a daily routine with emphasis on interpersonal, verbal and physical violence. Human dramas are exposed through complex characters that experience ambiguities, promote transgressions, engender evils, cower in front of the offenses and violate the limits of respect and tolerance. All of this in a space that reflects the process of ruin.

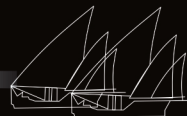
The spaces in the novels reveal the ruin: in *Galileia* the countryside, in *Dois irmãos* the urban space. These spaces maintain a close relation with the characters, showing a degradation that is not limited to the relationships among the family members because it is clear the deterioration of the spaces where life takes place.

Representing a peculiar universe, the novels allow the recognition of literary language as a way to promote social reflections that go beyond the apparent layers. At last, it's important to say that at the extent that the novels are next to each other, it is possible to identify the differences between them, because even in face of each element of convergence, it is possible to notice specificities that characterize the particularities of each novel.

Bibliography

- AGUIAR e SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1997.
- ALDRIDGE, A. Owen. Propósitos e perspectivas da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (org.). **Literatura comparada: textos fundamentais**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Portugal: Edições 70, Lda, 1997.

- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriacci. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRITO, Ronaldo Correia de. **Galileia.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda.** Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada.** 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Universidade, s.d.
- HATOUM, Milton. **Dois irmãos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.b
- MONTEIRO, Adolfo Casais. **O romance:** teoria e crítica. Rio de Janeiro: José Olympo, 1964.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada:** história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- PEREIRA, Rogério. **Obsessivo pela exatidão.** Rascunho, Gazeta do Povo. 2009. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/obsessivo-pela-exatidao/>. Acesso em: 04 jul. 2015.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.
- REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (org.). **Literatura comparada:** textos fundamentais. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- RUBEM, Alves. **A maçã e outros sabores.** São Paulo: Papyrus, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra:** ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.



DISCLOSURES OF MEMORY: DEGRADATIONS IN
 GALILEIA AND DOIS IRMÃOS

REVELAÇÕES DA MEMÓRIA: DEGRADAÇÕES EM
 GALILEIA E DOIS IRMÃOS

Elisângela Pereira de Lima¹

ABSTRACT: This study presents a comparative analysis of the novels *Galileia* (2008), written by Ronaldo Correia de Brito, and *Dois irmãos* (2000), written by Milton Hatoum. The objective of this study is showing the similarities and the contrasts. This contemporary novels permit to check up on the memory as the heart of the narratives looking at the space and family degradation. The characters and the spaces are presented with characteristics that show the authors style. Through their memories and the memories of others characters, the narrators expose the tragedy of the ruined families. This study finds help in the theories of Eduardo F. Coutinho and Tânia Carvalhal to think about the comparative literature; Alfredo Bosi, Marshall Berman and Peter Bürger to reflect the contemporaneity; Walter Benjamin and Gérard Genette to the narrator analysis; Henri Bergson to understand the memory; Gaston Bachelard to expose the space aspects; besides of contributions of other authors to fund this study.

KEYWORDS: Ronaldo Correia de Brito; Milton Hatoum; Galileia; Dois irmãos; Memory. Degradation.

RESUMO: Este estudo apresenta uma análise comparatista dos romances *Galileia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito, e *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, com o objetivo de descortinar sentidos afins e contrastes. Essas obras contemporâneas permitem um exame acerca da memória como o cerne das narrativas, com vistas à degradação do espaço e da instituição familiar. As personagens e os espaços são apresentados com características que evidenciam os estilos de cada um dos autores. Os narradores, a partir das suas memórias e das memórias de outras personagens, exibem os dramas de famílias arruinadas. Este estudo encontra subsídios nas teorias de Eduardo F. Coutinho e Tânia Carvalhal para pensar a literatura comparada; Alfredo Bosi, Marshall Berman e Peter Bürger para reflexões acerca da contemporaneidade; Walter Benjamin e Gérard Genette para análise do narrador; Henri Bergson para entender a memória; Gaston Bachelard para revelar aspectos do espaço; além das contribuições de outros autores para a consolidação deste estudo.

Palavras-chave: Ronaldo Correia de Brito; Milton Hatoum.; Galileia; Dois irmãos; Memória; Degradação.

1 Doctorate student in Literary Studies from the State University of Mato Grosso - UNEMAT, campus of Tangará da Serra-MT.

Introduction

Galileia and *Dois irmãos*, corpus of this study are narratives developed from a very significant element in numerous literary productions over the years: the memory. The author of *Galileia* (2008) is Ronaldo Brito Correia, from Ceará (in the northeast of Brazil), and the author of *Dois irmãos* (2000) is Milton Hatoum, from Amazonas (in the north of Brazil), son of Lebanese immigrants. In addition to the novel *Galileia*, Ronaldo Brito Correia is the author of the novel *Estive lá fora* (2012), of the storybooks *As noites e os dias* (1997), *Faca* (2003), *Livro dos homens* (2005), *Retratos imorais* (2010) and the children's novel *O pavão misterioso* (2004). Playwright, Brito is author of the play *Bandeira de São João* and co-author of the plays *Baile do menino Deus* and *Arlequim*. Milton Hatoum, besides *Dois irmãos*, is the author of the novels *Relato de um certo oriente* (1989), *Cinzas do norte* (2005) and *Órfãos do Eldorado* (2008) and a storybook called *Cidade ilhada* (2009). These writers had the opportunity to experience other cultures: Hatoum studied comparative literature at the University of Sorbonne, Paris, and was resident writer at the University of California at Berkeley, in 1996; Brito was also a resident writer at the University of California at Berkeley, in 2007.

Brito and Hatoum, contemporary authors, in *Galileia* and *Dois irmãos*, show creative processes that, despite being the first published novel of Brito and the second published novel of Hatoum, are presented as productions that engender reflections regarding the condition of the man nowadays. It is fine the thread that border these works of literary creation between surprising, as regards the raised admiration and brutal - employing a word of the critic Alfredo Bosi -, regarding the caused surprise. According to Bosi (2006, p. 434-435) there is a force that pervades the contemporary Brazilian fiction, a “[...] certain style of narrating brutal, if not intentionally brutalist, which differs from the ideal of writing mediated comment psychological and taste of the still existing reflective pauses in the ‘golden age of Brazilian romance’ between the years 30 and 60”.

In this regard it is pertinent to note that, in a way, about the artistic manifestations affect some socio-cultural characteristics of each era, as stated by Peter Bürger (2008, p. 45): “As much as can aspire to supra-historically valid knowledge of its object, aesthetic theories are clearly marked by the time at which owe their appearance”. About the construction procedure of a literary text, so, although the authors enjoy freedom to convey the reality to fictionality, it is clear that the narratives, in addition to the sociocultural aspects, reveal, simultaneously, the standards and uses

of language of their time. Reis and Lopes (1988, p. 66) confirm this understanding to conceptualize the fictional production as “[...] set of texts usually of fictional nature, organized by the activation of codes and signs, carried out in various narrative genres and trying to fulfill the varied socio-cultural functions assigned at different times to artistic practices.”

Galileia and *Dois irmãos* are works that reflect the contemporary, since, among other things, have a dynamic of remembering which shows a relentless degradation. Thinking the degradation in Brito and Hatoum novels necessarily imply an allusion to modernity.

In an essay called *Tudo que é sólido desmancha no ar: Marx, modernismo e modernização*, Marshall Berman (2007, p. 111) allows a greater understanding about modernity to quote Marx’s conjecture about the capitalist world: “All that is solid melts in the air, all that is holy is profaned, and man is at last compelled to face with sober senses his real conditions of life and their relationship with other men”. From this perspective, the works under study, captive to the particularities of a given social reality, offer reflective plots that show a tangle of emotions that come of some conflicts and events that promote tension, in addition to presenting the deconstruction of certain values, elements incompatibility as between the sacred and the profane, the breakdown of the family institution and the destruction of significant areas, showing, finally, as the apparent is decomposable.

Still about contemporary prose, referring to Hatoum, Bosi says (2006, p. 437): “The accurate writing of a debutant as Milton Hatoum seems to indicate [...] a certain ideal of narrative prose, reflected and paced [...] is not necessarily the result of an irreversible aesthetic past”. In these terms, it is considered that Hatoum presents abilities to build a distant narrative of traditional literature. This ability can also be observed in Brito. It should be remembered, however, that Brito and Hatoum are not intended to deny the traditional forms of production, as there are in their works coexistence between the traditional and the contemporary. If the changes are part of the history of literature, Brito and Hatoum are authors that expose a new possibility of aesthetic creation, and thus, add value to contemporary prose.

Galileia and *Dois irmãos* are manifested as an art that picks up and represents the dynamics of human life, confirming the genre as that which takes place in accordance to the changes and tensions of the human being, as confirmed by Aguiar e Silva (1997, p. 684), the narrative genre “[...] does not cease [...] to put new forms and to express new content, in a

unique manifestation of the perennial aesthetic and spiritual restlessness of man.”

Finally, *Galileia* and *Dois irmãos*, through a particularly reality, sift through human dramas and transport them to the fictionality by a network of intertwined stories with a view to represent the complexity of the human mind and the relationship between humans, complexity lived in the family institution.

The Compative Literature

In spite of quest for a definition capable of settle questions and provide a security of understanding, the conclusion reached here is the existence of a disagreement about conceptualization of what is meant by *comparative literature*. Tania Franco Carvalhal (2001, p. 6) reports that there is “[...] difficult to reach a consensus on the nature of comparative literature, its goals and methods [...]”. Also Sandra Nitrini (2010, p. 19) comments: “One of the most difficult tasks is to delimit the field of discipline of comparative literature, because its contents and objectives are constantly changing, according to the space and time”. In fact, discussions about the specificity of comparative literature back to its origin, settling since then a lack of consensus.

According to Carvalhal (2001), the word *comparison* is not synonymous of *comparative literature*, as is not limited to match procedure. Owen Aldridge (1994, p. 257) states: “The comparison can be used in literary studies to indicate affinity, tradition or influences. The affinity is the style similarities, structure, tone or idea between two works that do not have any other connection”. Carvalhal (2001, p. 7) thus specifies the goal of the area:

It can be said, therefore, that the comparative literature compares not by the procedure itself, but because as analytical and interpretative resource, the comparison enables this type of literary study an appropriate exploitation of their labor fields and the achievement of goals it proposes. In summary, comparison, even in comparative studies, is a means, not an end.

From this view, a comparative analysis doesn't consider the examination of all aspects of the construction work, once it would be a baseless claim because:

A study in compared literature does not have to be comparative to each page or each chapter, but the purpose, the emphasis and the overall implementation should be comparative. Checking the purpose, the emphasis and the execution also requires objective and subjective judgment. Therefore, one cannot and nor should establish strict rules beyond these criteria (REMAK, 1994, p. 185).

Moreover, there are limitations that should be considered and a difficulty is precisely the impossibility of achieving all the meaning of a work. Roland Barthes (1997), when talking about the open direction of the text, warns about the many ways that a text has.

One has to also add that the text is recognized as such by its constitution as a whole. The elements, that are fundamental, that structure texts are, actually, the structural threads that are bonded to the construction of a web as a whole, whose functionality is explained as follows by Adolfo Casais Monteiro (1964, p. 38):

Because in fact of provide a whole is the ultimate affirmation of genius, and it is not speaking particularly of anything as there is objectively transportable to the table of dissection, which can reach the core of its structure, revealing its true meaning, communicate its personality.

Something else may be considered on a comparative examination: the concepts related to comparative literature, here, specifically, intertextuality.

Coined by Julia Kristeva, in 1969, word of Latin origin, intertextuality, presents the *inter* suffix in its composition, meaning *among*, alludes, thus, to the sense of reciprocity, the correlations. In this sense, among some works it's possible to notice a dialogue.

There is also a relationship between the process of making the literary text and the readings performed by the author throughout his intellectual life. Carvalhal (2001, p. 50) explains the conditions that, somehow, inspire the development of the literary text: "The writing process is seen, then, as a result also of the process of reading a previous literary corpus. The text is therefore absorption and replication to another text (or several others)". As can be seen, it can be said that a literary text is assimilation - conscious or unconscious - of a number of other texts.

In general, wide is the field of studies and ongoing discussions that promote the specificities of the comparative literature. Modestly, in

this study, the comparative literature will be considered as another possibility to reading some literary texts, such as a lighting exercise.

A view about *Galileia* and *Dois Irmãos*

Galileia and *Dois irmãos* are examples of intertextuality. At first glance, they can be approximated by its intertextuality with the biblical text. It can be said that the reading of biblical scripture influenced the construction of Brito and Hatoum's works, in different ways. Brito, including, in an interview entitled *Obsessivo pela exatidão* to the journalist and writer Roger Pereira, in a virtual literature newspaper called *Rascunho*, in Clube Gazeta do Povo, reveals that he learned to read in a book called Sacred History, a book that presents stories of the Bible, and he says:

I learned to read in Sacred History, a select of the Old and New Testament texts, illustrated by Gustave Doré. For a long time this was the only book of our home, which was a lot. I have always considered the Bible a book of narratives, without giving it any religious significance. I read it with the same delight which I read Odissea, Iliad, Mahabharata and Ramayana. [...] Reading the Bible and listen to the stories of oral tradition, many of them inspired by the Bible, marked my writing (BRITO, In: PEREIRA, 2009).

The literary text, in this perspective, appears as a kind of renewal. The contact with the biblical text allowed Brito a renewed narrative production.

But, even though *Galileia* and *Dois irmãos* dialogue with biblical texts, this dialogue does not mean that such texts are restricted to a reproduction of biblical narratives. The novels allow, in fact, that another look to rest upon the theological narratives that become re-read and, above all, reinterpreted in a different way, free from dogmatic ties, since the literature enjoys freedom to discuss theological issues, dilating the possibilities of interpretation. Thus, reading the novels indicates a new reading perspective of the uncoupled biblical text of theological precepts.

The purpose of the term *interpretation*, Rubem Alves (2005, p. 89), in his book *A maçã e outros sabores*, when tackle the issue of textual interpretation, refers to Octavio Paz that says "The answer to a text should never be an interpretation. It should be another text". This statement allows the perception that a literary text can be understood from another literary text or not. Think intertextuality in this direction is to recognize it as a feature that favors the examination of literary texts.

Galileia and *Dois irmãos*, even approaching of other texts are works that have their own meaning, with narratives that show some characteristic features of a contemporary society, whose plots, drawn from memory developments, promote psychological discussions, denounce concussions caused by dissolution of an deep-rooted cultural system, expose a tragedy that emerges from the clash between tradition and modernity and exhibit a process of degradation of human life.

Since the title, *Galileia* proposes a dialogue with the speech of the Judeo-Christian tradition. In the novel, *Galileia* is the farm where the plot happens, space that interact with the characters and where the characters act and live the consequences of their actions. Also the chapter titles - except 5 of them - refer to books or biblical characters, Adonijah, David, Tobias, Ishmael, Natan, Jehoshaphat, Esau and Jacob, Elijah, Daniel and Solomon. Other Bible texts are also reported in Brito's *Galileia*, confirming the messianic theme, such as: Genesis, Samuel and Acts. The stories of Cain and Abel, and Esau and Jacob, in the Old Testament, appear both in *Galileia* and in *Dois irmãos*. There is also in *Dois irmãos*, the book of Job, a Bible book. It's worth mentioning other texts by renowned authors in Portuguese, with whom the novels are correlated: the novel *Caim* by José Saramago and the novel *Esau e Jacó* by Machado de Assis. There is a significant similarity between the novels *Dois irmãos* and *Esau e Jacó*, because, among other things, it is worth remembering that the way as Rania, the character - passionate by her brothers Yaqub and Omar - is described, equivalent to how Flora - passionate by Peter and Paul - is also described.

It would be possible indicate other texts in order to exemplify the intertextuality, but this analysis is not intended to appointment of each page, or each chapter or even every aspect, but the similarities and differences between the two works analyzed.

The novels by Brito and Hatoum

We proceed now to the examination of the two works, focusing particularly on the question of temporality, more particularly to interlace between the present and the past.

Galileia

Adonias, Davi and Ismael are cousins - and main characters - who are reunited and together they cross the hinterland of Inhamuns, Ceará, returning to the decaying farm *Galileia*, in order to participate of the anniversary celebration of the grandfather Raimundo Caetano. Mar-

ried to Maria Raquel Fonseca Rego Castro, the patriarch of a large family, Raimundo Caetano do Rego Castro, with over eighty years old, is sick and wait passively for the death. The death of Raimundo Caetano, the family patriarch, is the possibility that the family unit breaks.

In this novel, memory is presented as the core, through which performs the narration. It is therefore through the memories of the characters that the past remains alive, reflecting actions in the present time. The recall begins, then, during the return trip of the cousins to *Galileia* and runs all the work. The narrator Adonias, to remember some events from the past, begins a narration that presents the family and their respective histories. The stories and more: the mixture between the sacred and the profane; a fusion between reality and legend; ambiguities between tradition and modernity in northeastern backlands; discomfort in the face of environmental degradation; the nonconformity of submission; the barbarity about a crime of murder; declared enemies; adultery and its results; the tension that arises from the rape and the mystery about the perpetrator; ghosts' showing; forbidden relationships for a given society and the estrangement caused by incest; in short, tragic events and transgressions that trigger the feeling of desolation and make the characters experience a new pain within an existing pain.

In the farm, dominant scenario of remembrances, where the Rego Castro family took root, the cousins Adonias, Davi and Ismael, who lived together during childhood, are reunited in a particular circumstance, the impending death of the patriarch. The cousins, although have shared childhood, represent a “[...] generation who left the farm to never return to” (BRITO, 2009, p. 114). Adonias, a doctor, studied in the UK and made his career in Pernambuco; Davi, a musician, lived in São Paulo, but toured the United States and Europe, playing piano in bars; and Ismael went to Norway with the intention of trying to life, but it was a frustrating experience.

In the farm, the grandchildren who have migrated to urban centers are reunited with family members who remained in the hinterland and face the remains of *Galileia*, which intensifies the remembrances that engender the construction of narrations: “[...] word by word recreate the narrative” (BRITO, 2009, p. 24). Such narratives unleash a process of reflection about the episodes of a family of impulsive aggression.

Finally, the central characters in the novel - Adonias, Davi and Ismael - expose the complexity of family relationships to reveal veiled secrets of the Rego Castro, that someday experienced prosperity but now

face an atrocious decay. By leaving *Galileia* farm at the end of the novel, to return to Recife, Adonias, the narrator, leaves, not just an ambience, but also a family, his family, in a process of degradation; leaves his grandfather once proud “[...] by the moral of a time when men gave orders [...]” (BRITO, 2009, p. 60) sees his family being held by Maria Raquel, who starts to manage the manufacture of craft networks; leaves a grandfather with a high degree of lucidity, conscious of its deterioration process, the body and the soul and that even wishing to death, remains alive “- Adonias, I want to die. - I know, Grandpa” (BRITO, 2009, p 220-221.). This is what Adonias leaves, but he also takes: he takes intense pains and takes mainly the memory that makes these chronic pains.

Dois Irmãos

Yaqub, Omar and Rânia, children of Zana and Halim, live in Manaus, scenery city of a decadent age, consequence of the Rubber Boom ends and a rapid growth that results in the creation of the Zona Franca of Manaus.

Galib, widower, father of Zana, is the owner of Byblos, a restaurant in Manaus. This restaurant is the stage of Halim’s statement that, in love with Zana, in a burst, recites poems culminating in conquering the girl. Married, Halim enjoys the delights of love for Zana, “[...] in the things of love, with Zana, always wanted, always asked more” (HATOUM, 2000, p. 149). However, the pleasures of this relationship suffer gradually interference. The death of Zana’s father, Galib, is the first one; Domingas, an Indian who becomes aggregate of the family, is the second; and the request for Zana to Halim, is fatally the third interference: “Three, dear. Three children, neither more nor less” (HATOUM, 2000, p. 66). But Halim “He didn’t want three children; moreover, it depended on his will, he would not have any” (HATOUM, 2000, p. 66). In spite of Halim resistance, perhaps selfishly or sense irreversible losses in the relationship with Zana, the children come, and with them begins a degradation process of the family. The twins are born first - who give title to the novel - after a girl is born, Rânia.

Life and family conflicts are presented by the narrations of Nael - son of the servant Domingas - who exposes the hate relationship between the twins Yaqub and Omar, hatred unleashed by the matriarch Zana, who prefers to Yaqub, fact that triggers a rivalry that lead to a dramatic series of episodes. Zana, however, does not recognize her responsibility for the hostility between the twins.

Besides the mother's preference and consequently the father's contempt for Omar, there is a fundamental matter that justifies the numerous conflicts: Yaqub and Omar are characters of distinct personalities. Yaqub is fearful, reserved, careful, cautious, polite, independent and enhanced intelligence: "The image that people made of him was of a perfect being, or someone who sought perfection" (HATOUM, 2000, p 111.). Omar, a *bon vivant*, is brave, adventurous, impulsive, seductive, reckless, undisciplined, dependent and unruly: "The other, the youngest, exceeded in the juvenile daring: missing the Latin lessons, bribed dour gatekeepers of the school of priests and went out to night, in uniform, transgressor from feet to neck [...]" (HATOUM, 2000, p. 32). They are undoubtedly opposing characters. Between the brothers is Rania, a character that nourishes a kind of veneration by her brothers, a character that participates of the conflicts, supporting the brother she judges weaker for each struggle, trying to keep a pseudo family harmony.

Nael, the narrator, to recall his past builds the narrative, mainly taking advantage up to other characters' memories: Halim and Domingas. The doubt cast on the novel about Nael paternity is one of the reasons that stimulate the whole recollection. The memories fragments of the characters constitute a narrative that reveals aspects of the complexity that surrounds the family relationships: the pain of death and loss; selfishness and passion follies; manifestations of a ritualistic religiosity; the consequences of rejection; jealousy and envy as feelings historically constituted; hostility between twin brothers; vulnerability triggered by wounded pride; the effects generated from excessive vanity; aggressiveness as a translation of imbalance and frustration; the incest sentence; interpersonal, verbal and physical violence; danger and squalor of a calculated ambition; madness and delirium as an escape. This all arises in environments that degrade gradually, as a kind of reflection: the house and the family trade and the city of Manaus.

Nael, not only narrates, but also shares many feelings to participate in the daily life of the family, his family, although he ignores his origin. "I did not know anything about me, as I came into the world, where I had come from. The origin: the origins" (HATOUM, 2000, p. 73). For this reason, Nael desires so much the revelation of his father's identity, which would allow the construction of his own identity: "Years later, I suspected: one of the twin brothers was my father" (HATOUM, 2000, p. 73). The memories collected insinuate, but not reveal his father's name because perhaps the name should even remain only in memory.

Unveiling similar directions and contrasts

Memory in the hands of storytellers and in the minds of characters

As the man acquires knowledge and live experiences, the memory takes charge of retention and subsequent manifestation of memories, according to the needs and offered stimuli. For Henri Bergson (1999), these knowledge and experiences are printed in memory and transformed into images that are stored in a dissimilar way. Thus, Bergson (1999, p. 84) has the following assumptions: “*The past survives under two distinct ways: 1) in motor mechanisms; 2) in independent memories*” (Emphasis added by the author). About the former, the author clarifies:

The first would register in the form of images-memories, all the events of our everyday life as they unfold; it does not neglect any detail; it assigned every fact, every gesture, its place and date. No ulterior motive of usefulness or practical application, it would store the past by the mere effect of a natural need (BERGSON, 1999, p. 88).

And about the second hypothesis, Bergson (1999, p. 88-89) elucidates: “But all the perceptions extend in a rising action; and, as the images, once perceived, attach and align in this memory, the movements that continue them, change the organism, create in the body new dispositions to act”. This means that the memory presentification will happen by the spirit, or by the action. These are the two ways of survival of the past.

In *Galileia* and *Dois irmãos*, the past pulsates and it would be possible to say that the present, as shown, is the result of a whole past recollected, even because the remembrance in the novels establishes a circular movement between the past experiences and the present experiences. What at first appears as keepsakes, representation, reaches in a second moment, in the works, a deeper stage and begins to materialize as actions. They are, therefore, reminiscences of the past that convey the actions of the present. The memory is then an element that, when operating the past means the actions that are triggered in the present, as explained by Bergson (1999, p 88-89): “In truth, it [memory] no longer is in our past, it enacts; and if it still deserves the name of memory, it’s no longer because keep old images, but because it extends its effectiveness until the present moment”.

Thus, it can be said that the reality of what remained of the families of Lebanese-Brazilian and Rego Castro can only be understood from

the memory of the narrators and other characters that contribute to oral reports.

Walter Benjamin, in *O narrador* (1994, p. 197), exemplifies the difficulty to approach to narrator: “As family that is his name, the narrator is not really present among us, in his living today. It is something distant, and further away”. Ingenuity therefore aspire to understand the narrator in its entirety, for various reasons, but the biggest one is the own fictional character.

At this time, it is appropriate to question the degree of reliability of stories, not only in relation to the narrators, but also to other characters. The narrators do not participate of all the past events, and the other characters also not, they present, so often their interpretations of the facts. This does mean that the story is - beyond memory - in the hands of the narrators.

Walter Benjamin, in *A imagem de Proust*, contributes to reflect about this subject:

We know that in his work Proust did not describe a life as it actually was, but as it was remembered by the one who had lived it. However, this statement is imprecise and far too crude. For the important thing for the remembering author is not what he experienced, but the weaving of his memory [...] (BENJAMIN, 1994, p. 37).

The memory presentification is considered here as the shaft that establishes narratives, since the novels take place from and by memory. Explaining: from memory, because the facts are of a past time and by memory for it to be kept alive, as announces João Domísio in *Galileia*: “Loneliness is tiring but worst of all is forgetfulness” (HATOUM, 2000, p. 152). It is possible to notice at this time, the value of memory.

The way that narrators deal with the memories has particularities. From Gérard Genette’s theory that denominates three narrative possibilities - autodiegetic, homodiegetic and heterodiegetic - it is possible the identification and perception of the manifestation of the narrators in the analyzed novels, Adonias, autodiegetic, is a character narrator; Nael, homodiegetic, is a witness narrator. Thus, while Adonias participates of the story as the protagonist, as part of Rego Castro family, Nael participates of the story as witness, exposing the episodes of a peripheral location, as he doesn’t belong of the Lebanese-Brazilian family, or rather, is not recognized as a member of this family. Nael, thus, was very close of the

events, unlike Adonias, who was inside the events. From this angle, Nael can be understood from Silviano Santiago (1989, p. 45):

[...] The postmodern narrator is one who wants to extract himself from the action narrated in an attitude similar to that of a reporter or a spectator. He narrates the action as a spectacle that he watches (literally or not) from the audience, the bleachers or an armchair in the living room or in the library; he does not narrate while active.

This quote enlightens Nael condition in *Dois irmãos*: as he does not participate effectively, he narrates the events among other voices, as he notices them: “Domingas told me this. But much of what happened I have seen, because I saw out of that little world. Yes, outside and far sometimes. But I observed this game and I witnessed many trump cards, until the final bid” (HATOUM, 2000, p. 29).

Under these conditions, Adonias and Nael do not have access to the mental state of the other characters. Escapes of these narrators the power of omniscience, they are limited, thus, to their perceptions. As noticed, in addition to memory, not omniscience of the tellers affects the revelation of the story. It should announce an element that is established in the works and follow the narrators, intensifying the aesthetic effect, the secrets: the Davi rape in *Galileia*; the identity of the narrator’s father in *Dois irmãos*. Remains in the works the following questions: Who raped Davi? Who is the father of Nael?

These questions are unknowns that, against the reader’s expectations, are not solved. They are secrets that appear repeatedly in the narrative, casting suspicion on some characters. From this perspective, we note the existence, in the novels, what Gérard Genette identifies as repetitive anaphoric frequencies. The narrative passages that surrounding the episode of the rape and the identity of Nael’s father point out past events which curiosity is aroused continuously through constant anaphoric references. To thus form, they are ellipses, unresolved in the narrative, ensuring the tension in both the report level when the narration.

Finally, we resume the two hypotheses of Bergson (1999, p. 96) about the memory: “The first, conquered by effort, remains under the dependence of our will; the second, completely spontaneous, is as capricious in reproducing as faithfully to preserve”. *Galileia* and *Dois irmãos* present the past as an element that enhanced by the memory, sentences the present.

Simultaneous degradations: space and family

The space in *Galileia* and *Dois irmãos* is an element that expresses the degradation as a simultaneous process, this means that, as family conflicts occur, indicating the deterioration of the family institution, also appear the degradation of the space inhabited by the families of Lebanese-Brazilian and Rego Castro.

Since the memory holds the narrations of Adonias and Nael, the spaces are configured as relevant components in the works, because they are places that bring out the memories' families. Considering the space of fiction as the place where the actions happen and where the feelings are manifested, the narrators, by exposing the plots, demonstrate how this space undergoes transformations: in *Galileia*, the house, the farm and the northeastern hinterlands; in *Dois irmãos*, the house, the family trade and the city of Manaus.

A first look to the spaces of *Galileia*: the hinterland and the farm. The northeastern backlands presented in the narrative differs from a backwoods idea ago very widespread. The modernization process, so intense in urban areas, reaches the hinterland. Thus, the hinterland incorporates common elements in urban centers, such as the phone and a *fórró* band in a metalhead style, whose vocalist uses a nose ring, as well as a motorcycle that replaces the horse tasks, as stated by Adonias, the narrator: "Woman in a motorcycle carries an old woman on the rump and herds three lean cows. Two myths crumble before my eyes in an instant: the male cowboy, leather, and the horse of the stories of heroes, when pulled by cattle tail" (BRITO, 2008, p.8). In short, there is a contemporary representation of the hinterland and that contemporary deconstruction of the traditional image of space is evident.

Galileia farm, the territorial space of Rego Castro, besides being the scene of the conflicts in the family, is also the place of remembrances. Once prosperous because for many years had been a productive landlordism, the farm goes through a process of decay until reach a sorry stage, as the following report:

The cheesemaking's room is ruined, and the presses resemble skeletons of dinosaurs, the milk glut memory. It seems that a meteor fell on the *Galileia*, burned pastures, killed the cattle, put the corrals down. Even the songs of cowboys are heard only on radio programs. In wood stoves people do not roast coffee, nor butter, nor produces soap of the fat pigs and cattle. Clay pots and copper pots, jugs and bowls lost their function (BRITO, 2008, p. 69).

It is evident the ruin of the farm and in agreement with this fact is the health of the grandfather Raimundo Caetano. The grandfather disease, described in the works with a tragic tone, deposes the grandfather of the condition of sovereign patriarch, and represents the situation of the farm, as seen by the narrator's voice: "*Galileia* reflects the grandfather disease. The same infection that destroys their flesh seems to ruin the land. The weeds invade the crops, fences and corrals decay" (BRITO, 2008, p. 111). The degeneration of the soil is closely related to the family degradation.

Studying now the novel *Dois irmãos*, we must analyze the spaces of the city and the family trade. The city of Manaus is presented in the narrative at a time marked by fervent transformations denouncing a paradoxical situation: the collapse as a result of the modernization process. Representing a decadent economy, due to the end of the Rubber Boom, the work exposes a city in transition, the industrialization. Beside an urban growth are the characteristics of a small-town place. Here is a telling excerpt:

With the end of the war, they migrated (the rubber soldiers) to Manaus, where they lift stilts at the edge of the creeks, in the ravines and the city gaps. Manaus has grown like this: in the tumult of who comes first. Halim participated of this tumult; he sold things before anyone. He sold without succeed but he paid attention to the threat of decay, that one day he assured me be an abyss (HATOUM, 2000, p.41).

The mantle of deconstruction covers the city of Manaus and the result is the ruin. If modernization can be thought as synonym of progress, this novel - and not only this novel but also the socio-economic reality of the country in that period - dethrones the idea.

The trade, which in the work is the guarantee of supporting for many years to the house and to the family, reflects, simultaneously, the modernization and the decay of the places. So, in the narrative, the trade appears several times following the significant transitions of the time. In addition, the store building reveals the complexity of the characters in family life.

Finally, we can analyze the house; a space that occupies a prominent place in both narratives, influencing the family relationships as well as the coexistence between family members affects the house. The description of the surroundings of the house, the description of rooms, the description and provision of furniture and appliances compose a unit that

surpass the boundaries of physical space, becoming a revealing element of the characters and the family institution. Gaston Bachelard (1993, p. 23) about house's space states:

For a phenomenological study of the intimate values of inside space, the house is, evidently, a privileged being; it is clear, since we consider it at the same time in both its unity and its complexity, trying to integrate all its particular values in one fundamental value.

In the case of the analyzed novels, the images of the houses reveal the family identities. The importance of this space is so deep that it's possible to notice an interaction - and would not be audacious to say, an influence - among the characters and the house, place where the actions and the remembrances occur. Bachelard (1993, p. 26) shows the house as “[...] one of the greatest powers of integrating for the thoughts, memories and dreams of man”. *Galileia* and *Dois irmãos* houses can be understood in this perspective, because the memories expose a way of life in which the present is due to a past. The same author expands the understanding of the memories within the house: “Of course, thanks to the house, a large number of our memories are housed [...]” (BACHELARD, 1993, p. 27).

By showing the fragility and proving that man is a passenger on Earth, the houses of the works in analysis show a process in mutation. Changes in characters' lives and in the houses. In *Galileia*, Adonias, the narrator, announces:

In more than two hundred years since they demolished the first construction of rammed earth and built in its place a large brick building with masonry of clay and lime, beams, rafters and cedar strips, and roof tiles molded in the thighs, the house of Galileia was renovated and passed by additions. Each resident has left in the house a mark of his passage, an ornament or damage (BRITO, 2009, p. 60).

Also in *Dois irmãos*, there is a process of transformation of space throughout the narrative: “Yaqub surprised us even more: he sent money to restore the house and paint the shop” (HATOUM, 2000, p. 129). It is observed in both novels, that before the ruin of the spaces, there were reforms of these spaces. To carry out a reform is necessary a planning for the purpose of reorganization, of renewal and even of the repair. But even planning, any reform causes exhaustion. Thinking the novels in this perspective, the meaning of the reform is a need, not necessarily physical

- of the space - but the lives of the characters and the relationships among the family members. Fact that does not happen, because by the reform appear the stresses that cause an undue degradation. So, finally we can see the reality of the house of the farm and Rego Castro family: "When were in the house only Raimundo Caetano, the grandmother Raquel, Tereza Araújo and the two boys Esaú and Jacó, the house fell into decay, threatening to collapse on the owners" (BRITO, 2009, p. 60). Degradation in *Dois irmãos* is also explicit: "After Halim's death, the house began to fail apart" (HATOUM, 2000, p. 220). The decline of the families, therefore, is closely related to the transfiguration of the spaces.

Notable, in short, are the spaces of the works, spaces that also represent the individuality of the characters and the unity of the families, awaken memories of the family dramas that culminate in a traumatic degradation.

Final Considerations

In this analysis, the comparative literature is presented as a universe of reflection from the approach of two literary texts: *Galileia* (2008), by Ronaldo Correia de Brito, and *Dois irmãos* (2000), by Milton Hatoum. Through a comparative examination, it would be possible to follow many ways that would be able to reveal other gems that compose the work, but the intent of this study is identify certain related senses and contrasts between the narratives.

One of convergent points is explained by the intertextuality. Both novels refer to biblical texts proposing a reinterpretation, while maintaining their own meanings. There is thus a dialogue between the works and biblical texts, enabling a connection between the novels.

The intertextuality, specifically biblical, can be understood from the intellectual formation of authors and also the way these authors apprehend the meaning of the texts read throughout their lives.

Another convergent point is the way as the authors work with the memory element. The novels, which result from a dynamic creative process, show discussions about the memory, putting the ruin of the family institution as the fulcrum. In this way, the memories are configured as a kind of bridge. Explaining: bridge because there is a connection between the events of a past time and the experiences of the present time. It is the establishment of an interdependent relation.

As contemporary narratives, *Galileia* and *Dois irmãos* also show the deconstruction as a process that result from a given socioeconomic

reality. If from modernity it's possible to observe the fragility of things, beings and feelings, nowadays all of these things tend to intensify. The novels, through memory, highlight the family as an institution tragically marked by the condition of contemporary world: the disintegration.

Deconstruction, perceived from the narrators memories and from some characters memories, reveals through the degradation that, from the moment they take shape in the narratives, shows the ruin of the families. About narrators - with different representations in the works - they announce the episodes through the memory, which means a certain freedom, because the narration through the memory provides the interpretation and re-creation of the episodes.

In novels, values are deconstructed through the representation of a daily routine with emphasis on interpersonal, verbal and physical violence. Human dramas are exposed through complex characters that experience ambiguities, promote transgressions, engender evils, cower in front of the offenses and violate the limits of respect and tolerance. All of this in a space that reflects the process of ruin.

The spaces in the novels reveal the ruin: in *Galileia* the countryside, in *Dois irmãos* the urban space. These spaces maintain a close relation with the characters, showing a degradation that is not limited to the relationships among the family members because it is clear the deterioration of the spaces where life takes place.

Representing a peculiar universe, the novels allow the recognition of literary language as a way to promote social reflections that go beyond the apparent layers. At last, it's important to say that at the extent that the novels are next to each other, it is possible to identify the differences between them, because even in face of each element of convergence, it is possible to notice specificities that characterize the particularities of each novel.

Bibliography

- AGUIAR e SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1997.
- ALDRIDGE, A. Owen. Propósitos e perspectivas da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (org.). **Literatura comparada: textos fundamentais**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Portugal: Edições 70, Lda, 1997.

- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. In: _____. **Obras escolhidas:** magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. In: _____. **Obras escolhidas:** magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriacci. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRITO, Ronaldo Correia de. **Galileia.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda.** Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada.** 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Universidade, s.d.
- HATOUM, Milton. **Dois irmãos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.b
- MONTEIRO, Adolfo Casais. **O romance:** teoria e crítica. Rio de Janeiro: José Olympo, 1964.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada:** história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- PEREIRA, Rogério. **Obsessivo pela exatidão.** Rascunho, Gazeta do Povo. 2009. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/obsessivo-pela-exatidao/>. Acesso em: 04 jul. 2015.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.
- REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (org.). **Literatura comparada:** textos fundamentais. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- RUBEM, Alves. **A maçã e outros sabores.** São Paulo: Papyrus, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra:** ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.



INVISIBLE CATTLE:
 THE IMAGINARY OF PEASANT IN THE BIG CITY¹

Jean Carlo Faustino²

ABSTRACT: Based on suggestions given by the Invisible Cities from Ítalo Calvino, about the different ways of seeing and perceiving the city, this paper develops a reflection about the peasant from São Paulo state in front of the Brazilian rural exodus of mid-twentieth century. This reflection is based on the analysis of the lyrics of *moda-de-viola* (an important genre that compound the *música caipira*) as a counterpoint to some sociological analyze about the subject.

KEYWORD: música; caipira; *moda*; viola; migration; music; countrymen.

RESUMO: Com base em sugestões dadas pela obra *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino, sobre os diferentes modos de ver e perceber a cidade, este artigo desenvolve uma reflexão sobre o caipira paulista diante do êxodo rural brasileiro de meados do século XX. Reflexão esta baseada na análise das letras de *modas de viola* (importante gênero que compõe a música caipira) em contraponto a algumas análises sociológicas sobre o tema.

PALAVRAS-CHAVE: música; caipira; moda; viola; migração.

1 This article was originally published in French in Caravelle magazine, with the title *Des troupeaux invisibles. L'imaginaire du caipira dans la grande ville*, with translation made by Teresa Cristina Duarte-Simões and Marc Gruas. Available in <http://caravelle.revues.org/427>

2 Jean Carlo Faustino hold a Bachelor's Degree in Sociology from State University of Campinas (UNICAMP), Master Master's Degree in Sociology from UNICAMP also, PhD in Sociology from Federal University of São Carlos (UFSCar) and currently is Visiting Research Associate in the Faculty of Arts & Humanities at King's College London.

Introduction

In the book *Invisible Cities*, Ítalo Calvino (2013), presents a different way to observe cities; that is from the backstage and from social relations in which they develop, as well as from the affective marks that appear, for instance, from the memory of their inhabitants.

In this book one of the chapter dedicated to memory, the author talks about a city in which the visitant may relish the old pictures of a small and provincial town that it once was prior to becoming a metropolis of financial relevance. The joy of observing those pictures refers to an idyllic beauty that contrasts to the present, which is remarkable for its rationality. However, the points out that the current metropolitan and modern city solely exists due to the overcoming of the previous town that at the moment the pictures aspire to cultivate by means of a transposition to the past of a harmonious and romantic structure that do not necessarily existed before (CALVINO, 2003, p.30).

Ítalo Calvino does not explain the reasons of such transposition to the past of an ideal reality which is better than the current one – perhaps he presupposes that the reader, who may have experienced something equivalent, is able to comprehend the meaning of such reflection. However, if we go back to some sociological studies carried out about the *paulista*³ countryman in mid twentieth century, or for the *modas-de-viola* composed within this period, we may find the similar phenomenon that took place in the Brazilian context at a very important and decisive moment of change for the country while it was progressively becoming less rural to predominately urban.

The purpose of this work is, therefore, to analyze some of the *modas-de-viola* in order to verify the presence of such transposition to a utopian past, which represents the first step towards the understanding of the fictional universe that follows along the *paulista countryman* when he left the field in order to live in the city which forced him to necessarily adapt it self to the social realm.

In this fictional universe, which corresponds to what we call the thoughts of what once was the rural life of a countryman, the country fields appear, not rarely, as the location for the accomplishment of its humanistic aspect and the achievement of its honor as well as the manifestations of its dignity. This is what was observed, for example, in one of the first and most famous doctorate theses in sociology that focus on studying

3 People that was born in countryside of São Paulo state

the transposition of traditional country culture. I am referring to *Parceiros do Rio Bonito* by Antônio Candido (1977).

In his research, which was carried out throughout the 40's and the 50's; that is, three decades before the demographic switch from rural to predominantly urban, Candido outlines that the precarious situation that the countryside of São Paulo encountered due to the end of the development of capitalism. In this precarious situation, the ecological imbalance and the disruption of the previous socio-economical order, the author has noticed that the development of what he dubbed the *saudosismo transfigurador*: the idealization of an idyllic past better than the present.

Em primeiro lugar, observamos o que se poderia qualificar de saudosismo transfigurador – uma verdadeira utopia retrospectiva, se coubesse a expressão contraditória. [...] Consiste em comparar, a todo propósito, as atuais condições de vida com as antigas; as modernas relações humanas com as do passado. As primeiras, que interessam diretamente a este trabalho, referem-se principalmente a três tópicos: abundância, solidariedade, sabedoria.⁴ (CANDIDO, 1997, p. 193-1994)

Thus, this is something equivalent to the previous chapter of the Ítalo Calvino's book in which the old town appears idealized; representing the harmonious society that has never necessarily existed. Instead of the past depiction, what this phenomenon reveals in reality, are the difficulty to conquer and achieve the dignity in the current times.

Throughout this article, we are going to analyze the *saudosismo transfigurador* in the *modas-de-viola* composed and recorded in the sixties, seventies and eighties; that is, the next three decades that followed the accomplishment of the *Parceiros do Rio Bonito* when the solution of the exodus to urban sites had become more and more frequent. However, not only the presence but also the dialog with the psychological phenomenon embedded in such *modas*.

The reasons to the songs

The country music in Brazil as well as the Brazilian popular music in general often provides complex lyrics that expresses not only

4 Translation: Firstly, we observe what may be qualified as transfigured nostalgic feelings – a real retrospective utopia, if not the word contradiction. [...] It Consist in comparing the current life conditions to the previous ones; the modern human interaction with those of the past. The first ones, which are of great interest to this work, refer mainly to three topics: abundance, solidarity, wisdom.

collective feelings of a generation but also written testimony of its social and political issues. With respect to such premises, lyrics may enable the reconstruction of a historical period.

Obviously, this is not, therefore, the general rule. Indeed, there were compositions composed as the result of market rules, as well as in compliance with the cultural record industry or trends. Split genius and significant compositions from others is a primordial task accomplished in the first sociological analysis regarding the country music composed by José de Souza Martins (1975).

This analysis, which corresponds to chapter “*Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados*” (Country Music: the dissimulation in the language of the downtrodden) of the book “*Capitalismo e Tradicionalismo*”, the author (MARTINS, 1975) emphasizes the transformations through which the *música caipira* has encountered due to the requirements of the market, which resulted, consequently, to the music regression (ADORNO, 1991). Nevertheless, Martins is able to select some good compositions by means of an analyzes which reveals the sophistication and the complexity of the compositions that are characterized by the dissimulated language, that is, by a discourse that apparently says some whereas hides the true question.

This article was published in 1975. In the following decade, the interpreters of the country music who have come closest to the rural roots and to the country public began to take a less significant place in the cultural industry that promotes the country music, which would dominate the interpreters that adopt the modernist trends such as the electric guitar and of more urban oriented themes. One of the duals that, however, reached the beginning of the eighties enjoying success and at the same time relatively loyal to the country esthetics and culture, mainly represented by Tião Carreiro & Pardinho. This therefore is the first and primal reason that justifies this study.

Another important reason for working with the *modas-de-violão* of composed by this dual relies on the fact that, differently of the *modas* of other duals or even the country music as a whole; its narratives reveal an alternative for the conciliation between the past and the present, which outweighs the *saudosismo transfigurador*.

The choice for *moda-de-violão* instead of other music styles and genres comprised by the *música caipira* justifies due to the elaborate esthetics rules of such style that, beside the complexity in interpretations and composition, when it comes to narratives, is characterized essentially

by vicissitudes of the countryman, thus, to our necessity to reconstruct the history of the integration process of the country men to modernity.

Poeira: a starting point

Before we effectively Begin the analysis of *modas-de-violão* by Tião Carreiro & Pardinho with the purpose of verifying how *saudosismo transfigurador* operates in them, it is necessary, however, to consider the cultural universe to which it belongs: the *música caipira*.

Therefore, we will initially address a song that is not *moda-de-violão*, but is part of the country music; a song that is very recognizable to its public and enjoyed a lot of success, which made it a classic according to a survey performed by José Hamilton Ribeiro (2006) in his book *Música Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos* (Country Music: the 270 most successful *modas* of all time).

This book by Hamilton Ribeiro compensates, initially, the lack of researches among the public opinion regarding the most popular in that period. The research archive of this type in IBOPE (Brazilian Institute of Public Opinion and Statistic), available at the Edgard Leuenroth Archive at UNICAMP, provides innumerable researches carried out with listeners of popular music in general, however, none of them including specifically the *música caipira*.

The song chosen to begin this reflection is call *Poeira*, which is not only comprised by the survey conducted by Hamilton Ribeiro but it was also recorded by a company that could be called defender of the *música caipira* in the Brazilian T.V.: Inezita Barroso, t.v. host that presented the program *Viola, Minha Viola* that has been aired by TV Cultura for uninterrupted twenty eight years.

Prior to the record of Inezita Barroso, Sérgio Reis and other famous interpreters, this song was recorded for the first time in 1968 by the Duo Glacial, that, according to the *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, has begun its carrier in the music industry after ranking the first place the First Sertanejo Festival of the National Radio interpreting this same song that would be part of the first album. Composed by Luiz Bonan & Serafim Gomes (Ribeiro, 2006, p. 205), its lyrics say:

O carro de boi lá vai
 Gemendo lá no estradão
 Suas grandes rodas fazendo
 Profundas marcas no chão

Vai levantando poeira, poeira vermelha
Poeira, poeira do meu sertão

Olha seu moço a boiada
Em busca do ribeirão
Vai mugindo e vai ruminando
Cabeças em confusão
Vai levantando poeira, poeira vermelha
Poeira, poeira do meu sertão

Olha só o boiadeiro
Montado em seu alazão
Conduzindo toda a boiada
Com seu berrante na mão
Seu rosto é só poeira, poeira vermelha
Poeira, poeira do meu sertão

Barulho de trovoada
Coriscos em profusão
A chuva caindo em cascata
Na terra fofa do chão
Virando em lama a poeira, poeira vermelha
Poeira, poeira do meu sertão

Poeira entra meus olhos
Não fico zangado não
Pois sei que quando eu morrer
Meu corpo irá para o chão
Se transformar em poeira, poeira vermelha
Poeira, poeira do meu sertão
Poeira do meu sertão, poeira
Poeira do meu sertão⁵

5 Translation: The cattle truck goes away/Moaning on the long road/its large wheels/ Leaving thick tire marks on the ground/Stiring up the dust, red dust/ Dust, my countryside dust // Look at the cattle, boy/In search for the big river/it goes moaning and mooing/Confusing Heads/Stiring up the dust, red dust/ Dust, my countryside dust. // Look at the cowboy/Mounted on his brown horse/Leading the whole cattle/With his horn in his hand/His face is dust, red dust/ Dust, my countryside dust. // Thundering sounds / many bolt of lightning /The rain is falling heavily/On the soft dirt on the ground/Became dirt and red dust/ Dust, my countryside dust.// The rain is falling heavily/On the soft dirt on the ground/Became dirt and red dust/ Dust, my countryside dust. // Dust gets into my eyes/I don't get angry/As I know that when I die/ My body will go to ground/ If it transforms itself into dust, red dust/ Dust of my countryside, dust/ Dust, my countryside dust.// Dust gets into my eyes/ I don't get angry/As I know that when I die/ My body will go to ground/ If it transforms itself into dust, red dust/ Dust of my countryside, dust/ Dust, my countryside dust.

A primary reading of this lyrics reveals punctual aspects and at the same time references of the rural context in which the country culture has developed: cattle truck, the cattle, the cowboy and finally the integration between nature and men by means of a reflexion that the “dust in eyes” do not bother for it reminds us that one day we will also become dust, alluding, therefore, to a Christian belief embedded to the catholic formation of the countryman, whose evidence we can attest, for example, on the following excerpt of the biblical book Ecclesiastes:

Remember your Creator in the days of your youth, before the days of trouble come and the years approach when you will say, “I find no pleasure in them” [...] and the dust returns to the ground it came from, and the spirit returns to God who gave it. (Ecclesiastes 12:1,7)

All in all, it is a composition that alludes to the realm of material culture to which the countryman belongs whilst establishing a link to what is transcendent and is also part of this same cultural universe.

A second reading of this lyrics reveals, however, that the centralization of the cattle whose herding provides meaning to the cowboy’s life that, when conducting its work, deals with the material culture while experiences the nature, which makes him think about his human condition. This relation between material culture, interaction with nature and existential reflections, which is often associated to spirituality, is a recurrent combination in one of his most famous compositions of the country music. Mainly, in those songs that have a cowboy as a central figure.

This is a heritage that the country music of this age has left for the future generations of composers and interpreter as we can verify, for example, in the famous song *Tocando em Frente*, which was recorded in the beginning of de nineties by Almir Sater & Renato Teixeira which have also composed it (RIBEIRO, 2006, p. 86), whose excerpt follows below:

Penso Que Cumprir A Vida
Seja Simplesmente
Comprender A Massa,
E Ir Tocando Em Frente.

Como Um Velho Boiadeiro
Levando A Boiada
Eu Vou Trocando Os Dias
Pela longa estrada eu vou, estrada eu sou⁶.

6 I believe that the fulfillment of life is simply/ to Comprehend the march/and moving forward /As an old cowboy/lead the cattle/I leading the days/ Through the long road I will, road I am.

Regarding the *saudosismo transfigurador* of the song *Poeira*, he is hidden and concealed according to what the analysis of José de Souza Martins suggests, which is here referred. Thus, this entire lyrics alludes poetically and idyllically to a professional context (of the cowboy) that found its twilight due to social transformations, which reveals he is absent of the reality of the cowboy that migrated to big cities. This song, therefore, corresponds to a nostalgic anthem of a time in which there was integration and balance among men, its profession, the nature, its spirituality and its consciousness. A past time that is better the actual time characterized by the urban environment and by the break of this balance and previous integration.

Poeira, however, is not the only *música caipira* hit that alludes to the cowboy profession that addresses the *saudosismo transfigurador*. Another example is *Mágoa de Boiadeiro* (Cowboy Sorrow) that will be addressed as follows.

Mágoa de boiadeiro: nostalgic feeling revised

Another composition of the *música caipira* that addresses the cowboy as a central figure of its narrative that was very successful and is as well as found in the “270 biggest *modas* of all time” of José Hamilton Ribeiro (2006, p. 78), was *Mágoa de Boiadeiro*.

Song composed by Nonô Basílio and Índio Vago, this song was recorded by a dual that is almost unknown today (Vadico & Vidoco). Its success, however, was reached by its new recording by Pedro Bento & Zé da Estrada: dual that was on performing concerts until recently throughout Brazil. However, the pinnacle of its fame may have come in 1975 when, by recording Sérgio Reis, the song has become the soundtrack of a movie starred by the interpreter itself. Its lyrics say:

Antigamente nem em sonho existia
tantas pontes sobre os rios nem asfalto nas estradas
A gente usava quatro ou cinco sinueiros
prá trazer o pantaneiro no rodeio da boiada

Mas hoje em dia tudo é muito diferente
o progresso nossa gente nem sequer faz uma idéia
Que entre outros fui peão de boiadeiro
por esse chão brasileiro os heróis da epopéia

Tenho saudade de rever nas corrutelas
as mocinhas nas janelas acenando uma flor
Por tudo isso eu lamento e confesso que
a marcha do progresso é a minha grande dor

Cada jamanta que eu vejo carregada
transportando uma boiada me aperta o coração
E quando eu olho minha tralha pendurada
de tristeza dou risada prá não chorar de paixão

O meu cavalo relinchando pasto a fora
certamente também chora na mais triste solidão
Meu par de esporas, meu chapéu de aba larga
uma bruaca de carga, o meu lenço e o facão

O velho basto, o sinete e o mateiro
o meu laço e o cargueiro, o ginete e o gibão
Ainda resta, a guaiaca sem dinheiro
deste pobre boiadeiro que perdeu a profissão

Não sou poeta, sou apenas um caipira
e o tema que me inspira é a fibra de peão
Quase chorando encolhido nesta mágoa
rabisquei estas palavras e saiu esta canção

Canção que fala da saudade das pousadas
que já fiz com a peonada junto ao fogo de um galpão

Saudade louca de ouvir o som manhoso
de um berrante preguiçoso nos confins do meu sertão⁷.

A first reading of this lyrics leave no doubt regarding the coherence of its parts in relation to the whole, which is summarized by its title: *Mágoa de Boiadeiro* (Cowboy Sorrow). Such sorrow originates from the fact that cowboys, here represented as pioneers of the progress, have no place in the world anymore. Therefore, it is an evident manifestation of the *saudosimo transfigurador* that alludes to a glorious past in opposition to a present that is remarkable for its exclusion and by the lost of dignity, echoing, therefore, the same perspective of the previous song here addressed explicitly.

Cowboy Modas: epic nostalgic feelings

The first part of this article, we present the conception of *saudosismo transfigurador*; as it is part of the sentiment that the countryman from São Paulo state before the transformations. Following a brief presentation of the country music and of the reasons why we have chosen *moda-de-violão*, we demonstrate how this feeling can be verified by two success of the música caipira in general.

Now it is time to verify this nostalgic feeling in the proposed context; that is, the *modas-de-violão* by Tião Carreiro & Pardinho; in particular in those *modas* that bring the cowboy as the protagonist of its narratives.

The cowboy theme, which is present and meaningful in the country music as a whole, is also a common topic in the following *modas-de-violão*. When first listening to the whole set of more than

⁷ Translation: In the past, not even in dreams it existed/so many bridges over river with no pavement/ We used four or five cattle watchers/ in order to bring the cattle from the Pantanal // But nowadays everything is very different/ the progress, our folks, have no Idea/ of That among other I was a cowboy/ throughout this Brazilian territory, the heroes of the epopee // I miss the little villages/ the ladies at the window waving a flour/ For that all I miss and I admit that/ the journey to progress is my greatest pain // Every truck that I see loaded/ transporting a cattle hurts my heart/And when a see my stuff hung out/ of sadness I laugh in order not to cry of passion // My horse neighing throughout the fields/ certainly also cries in loneliness/ My pair of spurs, my rat of large flaps/ an saddlebag, my lace and my knife // The old saddle, the seal ant the bushman/ my lace and loader, the rider and the gibbon/ still remains, the wallet without money/of this poor cowboy that lost his profession // I am not a poet, I am just a countryman/ and the theme that inspires me is the toughness the cowboy/ Almost weeping shrinking in its sorrow/ a scratched such words and this song came out // Song that talks about how I miss the boarding houses/ that I have composed along with the other cowboys of a barn/ I miss so much the sound/ of a lazy horn in the aloof of the countryside

sixty *modas* that result in a discography of almost forty vinyl in long play format, this show that more than half them have narratives that address the cowboy and cattle themes, as well as other aspects linked to this environment – with special emphases to the bull, that seldom has a proper name and a protagonist role in the narratives.

One of these bull *modas* is dubbed *Boi Soberano* and its narrative tells the story of a herd of bulls led by many cowboys spread out when it entered the city of Barretos in the countryside of São Paulo state. Since the first strophe, it is possible to notice the *saudosismo transfigurador* when the composer refers to a past time when he used to be a cowboy, “he was never sad” and “he was always singing”.

Me alembro e tenho saudade do tempo que vai ficando
Do tempo de boiadeiro que eu vivia viajando
Eu nunca tinha tristeza vivia sempre cantando
Mês e mês cortando estrada no meu cavalo rumando
Sempre lidando com gado, desde a idade de 15 anos
Não me esqueço de um transporte, seiscentos bois cuiabanos
No meio tinha um boi preto por nome de Soberano⁸!

This *moda* was so successful that it originated others, whose narrative allude to its original narrative, such as *Retrato do Boi Soberano* that was recorded by the same duo, Tião Carreiro & Pardinho, in 1968. In addition to them, there were other compositions that originated the original narrative as the *O Chifre do Boi Soberano*, recorded by the duo Cacique & Pajé; and *Laço do Boi Soberano*, recorded by Abel & Caim.

Another *moda-de-violão* that addresses the same cattle theme and was so successful that it led to other *modas* whose narrative referred to the original story was *Ferreirinha*, from which *Companheiro do Ferreirinha* and *Irmão do Ferreirinha* originated. Both recorded by Tião Carreiro & Pardinho, originally between the decades fifties and sixties.

The narrative of the original *moda*, *Ferreirinha*, is centralized in one episode that the narrator is hired, along with a friend *Ferreirinha*, to recapture a bull that had been lost in the fields. Arriving at the place, both

8 Translation: I remember and I miss the time that is left behind/ cowboy times that I lived traveling/ I was never sad, I was always singing/ month after month on the road on my horse on the way/ I have been always gathering cattle, since I was fifteen/ I never forget once with six hundred bulls from Cuiaba/ In the middle there was a black bull called Soberano!

of them have separated in order to research in that grounds that they meet later. However, after some time, *Ferreirinha* did not show up and his friend feels there is something wrong and rides away looking for him.

Following that, his friend finds *Ferreirinha* dead as he had fallen from the horse that he was riding. Aiming at providing his friend a dignifying funeral, he then takes *Ferreirinha*'s body to the nearest town, presenting it to the local authorities. On the way, however, he faces difficulties of this compromise as it ties up his friend's body on his own body since there was only one horse.

The loss of his friend here corresponds in reality to the loss of his own cowboy profession, due to the social transformations that were taking place at that time. It is noticeable, for instance, in the last verses of such *moda-de-viola* when, after this episode, *Ferreirinha*'s friend quits the cowboy life. Thus, this *moda*, which is practically an anthem to real friendship, reveals the *saudosismo transfigurador* of a past time that is full of meaning that was lost forever.

A morte deste rapaz mais do que eu ninguém sentiu
Deixei de lidar com gado minha inclinação sumiu
Quando lembro essa passagem franqueza me dá arrepio
Parece que a friagem das costas ainda não saiu⁹

In the *moda Companheiro do Ferreirinha*, we see the same narrator of the previous *moda* returning to the field in which a friend passed away with the purpose of accomplish the task for which they were hired. Thus, upon the payment of his debt, he dignifies his own name as well as his friend's.

The third and last *moda* of this trilogy was named *Irmão do Ferreirinha*. In it the narrator is the same of the last two *modas* that now, by the end of the narrative, is revealed or referred as *Ferreirinha*'s brother. In the narrative, we also see that the horse that killed *Ferreirinha* was sold for a rodeo circus whose challenge to all cowboys was to ride it. The cowboy that managed to ride would win a prize. The narrator decided then to take the challenge with the purpose to build one headstone to his friend in case he won the prize.

9 Translation: The death of this boy nobody hurts more than I/ I no longer deal with cattle, my vocation damped/ When I remember this passage, really, I get goosebumps/ I seems that the coldness one back hasn't relieved.

Other two *modas* that also talks about the importance of a dignifying death that is honored by other cowboy are *Arreio de Prata* and *Velho Peão*. The first of these *modas* tells the history of a young cowboy that during his first voyage leading the cattle (his graduating voyage), has to encounter a cattle spread out and ends up dying. Equivalent to the narrative of Ferreirinha's *moda*, his fellows provide him a dignifying funeral, burring him with his silver harness that he liked so much and got as a prize as the result of his skills as we can see in the last verses of the *moda*:

O seu Oscar Bernardino, sua alegria acabou
 Pegou o arreio de prata, pro Antonio ele falou
 Esse arreio é do menino, deixe com ele, por favor,
 Na sombra de um anjiqueiro, uma cruzinha fincou
 E na cruz fez um letreiro: aqui jaz um domador
 Que apesar da pouca idade nem um
 peão com ele igualou¹⁰.

The second *moda*, *Velho Peão*, has a narrative that also talks about the dignifying and honored death, which also curiously refers to the *anjiqueiro* as the site to bury someone, as we may verify in the last verses that follow below:

A Deus eu fiz uma prece pedindo pros companheiros
 Que perdoem todas as faltas deste peão, velho estradeiro
 Quando eu partir deste mundo, meu pedido derradeiro
 Desejo ser enterrado na sombra de um anjiqueiro
 Pra ouvir de quando em quando, as boiadas ali passando
 E os gritos dos boiadeiros¹¹

The whole lyrics of this *moda* describe the current life of an old cowboy who is now retired somehow, marked by a contrary condition to the dignity and the honorability of his past. Nowadays, old and ill, he lives

10 Translation: Mister Oscar Bernardino, your happiness is over/he got the silver saddle; he told Antonio/Such saddle belongs to the boy, leave it with him, please/In the shadow of a *anjiqueiro*, a cross remained/and in the cross he made a sign: here is a tamer/That although young no other cowboy is matched.

11 Translation: To God I prayed for my fellows/ That forgive every fault of this cowboy, old road traveler/ When I leave this world, my last wish/I wish to be buried under the shadow of *anjiqueiro*/ In order to listen every once in a while the cowboys there going by/and the shouts of the cowboys.

at one of his son's house as a favor, where he is mistreated by his daughter in law. Thus, even if the past as a cowboy was not that glorious, it is how he appears to the narrator in a clear evidence of *saudosimo transfigurador* as evidenced by the excerpt bellow:

Eu saí lá pro terreiro lembrei nas glórias passadas
 Me vi montado num potro correndo nas invernadas
 Também vi um lenço acenando de alguém que foi minha
 amada
 Que há tempo se despediu pra derradeira morada
 Tive um desgosto medonho, ao ver que tudo era um
 sonho
 E hoje não sou mais nada¹²

Another *moda* that composes the set of cowboy narratives is called *Travessia do Araguaia*, which was recorded by Tião Carreiro & Pardini in 1975. This *moda* presents an old cowboy as the protagonist, who was the leader of a group, whose authority derives from knowledge and from the professional experience. The narrative is centered in one episode in which the cowboy needs to manage the cattle to cross a river full of piranhas e, thus, sacrifice one of the bull that would attract the piranhas, allowing the rest of the cattle go through in good conditions. In the other margin, the method is questioned by another cowboy to whom the old and experienced fellow responds by means of a philosophical support of religious background and, thus, irrefutable in the context of the traditional Christian context:

O ponteiro revoltado disse: que barbaridade,
 sacrificar um boi velho pra que esta crueldade.
 Respondeu o boiadeiro: aprenda esta verdade,
 que Jesus também morreu pra salvar a humanidade¹³

12 Translation: I went out to the yard which reminded me of my glory past/ I saw myself in a colt running through the winter times/ I also saw a sheet waving; it was someone a loved/ That has said good bye for a final home/ I had a tremendous disgust when I saw everything was a dream/ And today I am nothing

13 Translation: An angry indicator said: what an absurd, / sacrificing an old bull; what is the reason of such cruelty/ Answered the cowboy; learn this truth/ that Jesus has also died to save the humanity.

For the dual Tião Carreiro and Pardinho, *modas* centralized in cowboy narratives belong to a tradition that also alludes to the first song that they recorded and that brought them success: *Boiadeiro Punho de Aço*, which also released originally in an album of 78 rotations in 1956, which integrated the long play discography of the dual in 1975.

The protagonist of its narrative is a young cowboy that acquired the knowledge of the profession through his father. Knowledge that never was restricted to the technic, being complemented by moral teachings, as can be seen in the first verses of the lyrics:

Me criei em Araçatuba laçando potro e dando repasso
 Meu velho pai pra lidar com boi desde pequeno guiou
 meus passos
 Meu filho, o mundo é uma estrada cheia de atalho e tanto
 embaraço
 Mas se você for bom no cipó na
 vida nunca terá fracasso¹⁴

Following a *moda* narrative, it says that when one becomes twenty, a young cowboy leaves its parent's house in order to break new ground in the world in a cowboy convoy, receiving the blessing and the orientations of his father who gives him his lace. After a while, following a professional and financial success, the young cowboy goes back home. The deftness developed in his profession, whose knowledge he received by his father, enabled him obtain success and make a living. However, the values that he received along with the lacing technique led him to interrupt his trip back in order to save the life of a cowboy did not know who had fallen into the river and, taken by the water current, would drown. The young cowboy manages to save the cowboy from the current lacing him at his hand; when pulling him out to the margin of the river, he get emotional to see that it was his own father.

In the previous two *modas*, the *saudosismo transfigurador* appears in a very disguised fashion. They do not show any reference to a past that was lost forever. On the contrary, the past is told as if it still is part of the present, as the case of song *Poeira*, addressed previously.

14 Translation: I was raised in Araçatuba, lacing the little horse and checking it / My old father to deal with bull since I was little guided my steps/ My son, the world is a road full of shortcuts and of confusion/ But if you become good at lacing in life, you will never fail.

Other songs: the creation of meaning

As we could attest, all cowboy *modas* addressed in the previous *moda* have a common perspective toward *saudosismo transfigurador*; something that emerges as a counterpoint to a present that is marked by precariousness and by the difficulty to adapt to the urban environment. Such adaptation, as revealed by the analyses of Eunice Durhan (1984), is based in the tentative to conciliate the immediate reality to the images of a vivid past in the rural countryside.

A carreira do migrante rural na cidade se apresenta, portanto, como tentativa de conciliar, dentro de possibilidades limitadas, ideais ocupacionais contraditórios. E a mobilidade ocupacional constitui uma série de tentativas para encontrar soluções mais felizes e que propiciem a realização sempre parcial de um ideal de vida inatingível¹⁵ (DURHAN, 1973, p. 181).

For these migrants, listening to such songs makes them inevitably allude to the past in the countryside and to a sense of joy, even for those that have never been a cowboy could, thus, identify itself with the rural universe of the protagonists of the *modas-de-violão* herein addressed. And although none of them was able to explain the end of it, the fact was known and remembered by songs as, for instance, *Mágoa de Boiadeiro* – herein mentioned. There is, however, two *modas* of the dual that recognize explicitly the end of this era: *Saudosa Vida de Peão* and *Pousada de Boiadeiro*.

Saudosa Vida de Peão is told by a cowboy that remembers that life he used to take conducting the cattle by the state of Mato Grosso. The difficulties and the danger that he encountered in this transport, dealing with the threat of cougar and the losing the control of the cattle, among others, did not prevented him, however, to miss this time and be proud of it, as well as of what he had experienced along with his fellow cowboys, whose professional life was disrupted due to the advent of the “*expressos boiadeiros*”; that is, the transport of cattle by trucks.

Ao deixar o estradão para o meu coração foi um forte
veneno

15 Translation: The carrier of a rural migrant in the city is therefore a tentative to conciliate, within limited possibilities, occupational ideals that are contradictory. And the occupational mobility consists of a series of tries in order to find happier solutions that may provide the accomplishment, which is always biased, of an ideal of intangible life.

Minha rede macia que nela eu dormia até no sereno
 Expressos boiadeiros deixou os pioneiros com a vida
 arrasada
 Acabou-se o berrante, o transporte elegante
 E uma boiada¹⁶.

The *moda Pousada de Boiadeiro*, even though it refers to cowboy in the title, it does say much about it. Instead, its narrative describes a broader social context which led to its end. Every lyric is nostalgic, referring to things that no longer exist and that vanished throughout time: the profession to begin with, as it is noticeable the dismantle of the rural world due to the abandonment of the cowboys boarding house, useless now, not to mention the exodus of parents and friends echoing, thus, a phenomenon experienced by hundreds of people that, in a few years, left the field in the state of São Paulo.

Esse tempo já vai bem distante, tudo, tudo na vida mudou
 O piquete das vacas leiteiras cobriu-se de pasto e por fim
 se acabou
 Os parentes mudaram de rumo e ninguém sabe também
 onde estou
 Despedi-me numa madrugada, seguindo
 do a estrada que Deus me traçou¹⁷

These two *modas-de-violão*, by recognizing explicitly the end of this era, have brought meaning to all other *modas* whose glorious stories are made of memories or transpositions of a past that no longer exist; of a past that has always seem to be superior and more glorious, and that denounces a present marked by precariousness and by the difficulty of integration.

There is, however, a set of *modas-de-violão* of Tião Carreiro & Pardinho, that bring the cowboy as the protagonist of narratives; a set dedi-

16 Translation: When leaving the road was poisonous to my heart/ My soft hammock in which I slept until dawn/ Express cowboys disrupted to lives of the pioneer/ The horn has gone, the elegant transport/ a cattle.

17 Translation: This has already been a long time, everything in life has changed, everything! / The picket of milky cows has been covered by bushes/ All relatives have changed their routes and nobody knows where they are/ I saw goodbye during the night, following the road that god set for me.

cated specifically to the theme of other loving encounters. It is *Sabrina*, *As Três Cuiabanas* and *Boiada Cuiabana*.

The first of these *modas*, *Sabrina*, narrates a platonic love, which happened during the transport of cattle. Even though the encounter happened a long time ago, it still remains in the memory of the cowboy that remembers it whenever he listens to the sound of the horn. Curiously, the same sound brings memories of a nostalgic past to the narrator of the song *Mágoa de Boiadeiro*, which has already been addressed herein.

In *moda-de-viola* called *As Três Cuiabanas*, the young cowboy flirts three young women concurrently that he met in his boss's house, who has been contracting this cattle transport. After this random encounter, the cowboy starts to talk to them while he plans a future meeting. In *moda-de-viola* called *Boiada Cuiabana*, it is no longer a platonic love and becomes real. After a successful flirt, the cowboy brings a new girlfriend that he got to see on the way back to his house in which she becomes his wife.

What do this *modas* change in relation to the *modas* addressed previously? At first place the inclusion of the love theme that operates of a kind of counterpoint to the omnipresence of death that, in the other *modas-de-viola*, it appear explicitly (*Arreio de Prata*, *Ferreirinha*, *Companheiro do Ferreirinha* and *Irmão do Ferreirinha*), as current threat (*Velho Peão*, *Boi Soberano*, *Travessia do Araguaia* and *Boiadeiro Punho de Aço*) or figuratively when treating the death of the cowboy profession (*Pousada de Boiadeiro* and *Saudosa Vida de Peão*).

With regards to the main article, the *saudosimo transfigurador*, *modas-de-viola* with loving themes are coherent with the set of the others; which refers to it in a nostalgic way, the past time of the cowboy profession. However, the *moda Sabrina* reveals an aspect that is also found in another *moda* previously addressed: the tentative to conciliate the values of the country with the values of the capitalism.

This tentative of conciliation of values is also found in *moda-de-viola* called *Boiadeiro Punhos de Aço*, in which it appears very slightly by means of the indication of the professional and financial success that the young cowboy had obtained due to his deftness, discipline and knowledge that he develop in the rural realm. In *moda Sabrina*, however, this tentative of conciliation of values appear explicitly on the flirt of the cowboy with a capitalist.

Era uma garota linda, vinha vindo no volante
 Disse que chamava Sabrina, me respondeu num instante
 Vi que era capitalista, sua fortuna é bastante
 Calcule mais de mil contos só em pedras de brilhante
 Perguntou da onde eu era: sou da firma bandeirante
 Todos os negócios que eu faço minha firma é quem
 garante
 Eu sou o dono da firma, não tenho representante¹⁸

As we can see in this excerpt, the fact that the pretty woman is capitalist has established the dialog with the cowboy that not only is able to identify of signs of richness but also presents itself as some kind of business man, referring to a historical figure which is almost mythological for people from São Paulo from the mid of the XX century: the *bandeirante*, who explored the country as a kind of pioneer of development of the state of São Paulo (ARRUDA, 2001).

It is worth noticing that the tentative to conciliate opposed values was also present in the daily life of a rural migrant that had migrated to the city of São Paulo. It is, thus, another aspect of the painful process of social transformation (DURHAN, 1973, p. 125) to which unfortunately there is no room here to development that belongs to a broader set of analyzes of the relations between society and *modas-de-viola* that I have been developing.

Final Considerations

In this article, based on the suggestions provided by *Cidades Invisíveis* of Ítalo Calvino, I tried to develop a reflection about regarding the thoughts that the countrymen began to develop, while in the cities, of a sight that he still feels to belong emotionally in the rural environment that he had lived. Such reflection, which was accomplished due to one of the most respectful sociological works about the reality of the countryman from São Paulo state – *Os Parceiros do Rio Bonito* of Antônio Candido –, and which also opposes one of the central aspects of this analyzes (*saudosismo transfigurador*) in relation to the *modas* by Tião Carreiro & Pardiniho, one of the most popular duals in the interpretation of the music genre in question.

18 Translation: A beautiful woman was coming behind the steering wheel/ She Said that she was called Sabrina, she answered me immediately/ I saw that she was a capitalist, she is very wealthy/ Roughly two thousand in precious stones/ She asked me where I came from: I am from the company *bandeirante*/ all businesses that I make my company backs up/I am the owner of the company, I have no representative.

The *modas-de-violão* herein analyzed were those whose narrative are centralized in the figure of the cowboy, that is, the rural worker that not only has the deftness on the horse (which means inaccurately country worker), but also worked in the transport of cattle. I did not include, however, all *modas-de-violão* with narratives that refer to this same universe of material culture. If I had included in the current analyzes, we would also see the presence of the *saudosismo transfigurador*, which is present in the majority of the *modas-de-violão* herein addressed; and the tentative of conciliation of traditional values with the modern ones presented in some of them.

Including all these *modas* with close themes, as the ones that have the country workers and of bull in the centers of the narrative, as well as the other *modas* of Tião Carreiro & Pardiniho (present mainly in four albums that comprise the best of the dual interpretation of the genre of *modas-de-violão*¹⁹, which are available today on internet) is part of a major plan that we are accomplishing to which this article is part of.

Bibliography

- Adorno, Theodor W. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* in *Adorno - Textos Escolhidos*. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1999.
- Arruda, Maria Armanda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no século XX*. Bauru (SP), EDUSC, 2001.
- Caldas, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1979.
- Caldas, Waldenyr. *O Que é Música Sertaneja*. São Paulo, Brasiliense, 1987
- Calvino, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. Rio de Janeiro, Globo, 2003.
- Candido, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo, Duas Cidades Ltda, 1977, 4ª edição.
- Durhan, Eunice R. *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. Editora Perspectiva, 1984, 3ª edição.
- Franco, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo, USP, Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.
- Martins, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1975.
- Ribeiro, José Hamilton. *Música Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo, Globo, 2006.

19 I refer to albums (in *long play format*) called “*Modas-de-violão Classe A*”, whose first volume was recorded in 1974; the second in 1975, the third in 1981, the fourth and last in 1984.

Discography

Tião Carreiro e Pardino. *Discografia completa*. Warner Music Brasil.

Pedro Bento e Zé da Estrada. *Disco "Pedro Bento & Zé da Estrada e amigos: 40 anos de sucesso"*. GTL Tocantins. 2005.

Duo Glacial. *Disco "Poeira"*. 1968



BOIADAS INVISÍVEIS:
O IMAGINÁRIO DO CAIPIRA NA CIDADE GRANDE¹

Jean Carlo Faustino²

RESUMO: Com base em sugestões dadas pela obra *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino, sobre os diferentes modos de ver e perceber a cidade, este artigo desenvolve uma reflexão sobre o caipira paulista diante do êxodo rural brasileiro de meados do século XX. Reflexão esta baseada na análise das letras de *modas de viola* (importante gênero que compõe a música caipira) em contraponto a algumas análises sociológicas sobre o tema.

PALAVRAS-CHAVE: música; caipira; moda; viola; migração.

ABSTRACT: Based on suggestions given by the *Invisible Cities* from Ítalo Calvino, about the different ways of seeing and perceiving the city, this paper develops a reflection about the peasant from São Paulo state in front of the Brazilian rural exodus of mid-twentieth century. This reflection is based on the analysis of the lyrics of *moda-de-viola* (an important genre that compound the *música caipira*) as a counterpoint to some sociological analyze about the subject.

KEYWORDS: música; caipira; *moda*; viola; migration; music; countrymen.

1 Este artigo foi publicado originalmente em francês na revista Caravelle com o título *Des troupeaux invisibles. L'imaginaire du caipira dans la grande ville*, com tradução feita por Teresa Cristina Duarte-Simões e Marc Gruas. Disponível em <http://caravelle.revues.org/427>

2 Jean Carlo Faustino é doutor em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFS-Car) e atualmente é pesquisador visitante associado no Departamento de Estudos Latino-americanos, Espanhóis e Portugueses da Faculdade de Artes e Humanidades do King's College de Londres.

Introdução: de Calvino ao Rio Bonito

Ítalo Calvino, no livro *Cidades Invisíveis*³, apresenta-nos uma maneira diferente de olhar as cidades: através dos bastidores, das relações sociais que nelas se estabelecem e das impressões afetivas que surgem, por exemplo, a partir da memória de seus habitantes. Se esta obra tivesse sido escrita no Brasil, ela certamente teria um capítulo dedicado ao caipira paulista como veremos a seguir.

No livro em questão, num dos capítulos dedicados à memória, o autor fala de uma cidade onde o visitante pode apreciar fotos antigas da cidade pequena e provinciana que ela foi antes de se tornar uma metrópole de relevância financeira. A apreciação destas fotos remete a uma beleza idílica que contrasta com um presente diferente marcado pela racionalidade. Porém, diz o autor que a cidade atual, metropolitana e moderna, só pode existir graças à superação daquela cidade antiga que agora as fotos em preto e branco procuram cultivar através da transposição para o passado de uma estrutura harmônica e romântica que não necessariamente existia antes⁴.

Ítalo Calvino não chega a explicitar as razões desta transposição, para o passado, de um ideal de realidade melhor que a do tempo presente – talvez com o pressuposto que o leitor, que passou por experiência análoga, seja capaz de compreender o sentido da reflexão. No entanto, se olharmos para alguns estudos sociológicos feitos sobre o caipira paulista em meados do século XX, ou para as *modas de viola* compostas neste mesmo período, encontraremos um fenômeno análogo que se deu no contexto brasileiro num importante e decisivo momento de mudança do país quando este deixou de ser predominantemente rural para ser majoritariamente urbano.

O objetivo deste trabalho é, portanto, o de analisar algumas dessas *modas de viola* a fim de verificar, nestas, a presença desta transposição de uma utopia para o passado dando, assim, um primeiro passo na compreensão de parte do universo ficcional que acompanhou o caipira paulista quando este deixou o campo para viver na cidade tendo necessariamente que adaptar-se e integrar-se a este novo meio social.

Neste universo ficcional que corresponde ao que estamos chamando de *imaginário* da vida rural pretérita do caipira, o campo aparece, não raro, como lugar de realização da sua humanidade, de conquista da honra e de manifestação da sua dignidade. É o que, por exemplo, foi

3 Rio de Janeiro, Globo, 2003.

4 CALVINO, 2003, p. 30.

observado numa das primeiras e mais famosas teses de doutorado em sociologia que se dedicou ao estudo do tema da transformação da cultura caipira tradicional. Refiro-me aos *Parceiros do Rio Bonito* de Antônio Candido⁵.

Na pesquisa de Candido, realizada entre as décadas de quarenta e cinquenta, ou seja, três décadas antes da mudança demográfica definitiva do Brasil predominantemente rural para majoritariamente urbano, o autor destacou a situação precária que o campo paulista vivia em decorrência do fim da economia de subsistência e do desenvolvimento do capitalismo. Nesta situação de precariedade, de desequilíbrio ecológico e de desestruturação da antiga ordem sócio-econômica, o autor notou, no caipira, o desenvolvimento do que chamou de *saudosismo transfigurador*: a idealização de um passado idílico melhor que o tempo presente.

Em primeiro lugar, observamos o que se poderia qualificar de saudosismo transfigurador – uma verdadeira utopia retrospectiva, se coubesse a expressão contraditória. [...] Consiste em comparar, a todo propósito, as atuais condições de vida com as antigas; as modernas relações humanas com as do passado. As primeiras, que interessam diretamente a este trabalho, referem-se principalmente a três tópicos: abundância, solidariedade, sabedoria⁶.

Algo, portanto, análogo ao capítulo do livro de Ítalo Calvino onde a cidade do passado aparece como idealizada e representante de uma sociedade harmoniosa que não necessariamente existiu. Em vez do retrato do passado, o que este fenômeno revela, na verdade, são as dificuldades de conquista e realização da dignidade e da humanidade no tempo presente.

Neste artigo, analisaremos a presença do *saudosismo transfigurador* nas *modas de viola* compostas e gravadas nas décadas de sessenta, setenta e oitenta, ou seja, as três décadas que se seguiram à realização dos *Parceiros do Rio Bonito* quando a “solução” do êxodo para a cidade se tornou mais e mais freqüente. Porém, não somente a presença como também o diálogo com este fenômeno psicológico presente nestas modas.

5 *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*, São Paulo, Duas Cidades Ltda, 1977, 4ª edição.

6 CANDIDO, 1977, p. 193-194

As modas: suas razões

A música caipira no Brasil, assim como a música popular brasileira em geral traz, não raro, uma pujança em suas letras que expressa não somente o sentimento coletivo de uma geração como também o registro das questões sociais e políticas de uma época. É sob esta premissa que se torna possível utilizar suas letras como fonte para reconstrução de um período histórico.

Obviamente que esta, no entanto, não é a regra geral. Houve, é certo, composições feitas em decorrência das regras de mercado, das exigências da indústria cultural do disco ou ainda de modismos. Separar as composições geniais e significativas das demais se torna, portanto, uma tarefa primordial realizada já na primeira análise sociológica sobre a música caipira feita por José de Souza Martins⁷.

Nesta análise, que corresponde ao capítulo *Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados* do livro *Capitalismo e Tradicionalismo*, o autor ressalta as transformações pelas quais a música caipira vinha passando em decorrência das exigências de mercado levando, como conseqüência, à *regressão musical* para usarmos aqui de um termo conhecido de Adorno⁸. Apesar disso, Martins consegue selecionar algumas boas composições realizando uma análise na qual se revela a sofisticação e a complexidade nas composições que se caracterizam pela *linguagem dissimulada*, ou seja, por um discurso que aparentemente diz uma coisa enquanto disfarça as verdadeiras questões presentes num segundo plano.

O artigo em questão foi publicado em 1975. Na década seguinte, os intérpretes da música caipira mais próxima de suas raízes rurais e do compromisso com o público caipira começariam a ocupar um espaço menos expressivo no contexto da indústria cultural que promovia a música sertaneja, a qual passaria a ser dominado por intérpretes que adotaram as “tendências modernistas” do uso da guitarra e de composições mais voltadas para o tema urbano. Uma das duplas que, entretanto, chegaram até o início da década de oitenta fazendo sucesso e ao mesmo tempo se mantendo relativamente fiéis à estética e à temática caipira, sobretudo na *moda de viola*, foi Tião Carreiro e Pardinho. Nisto, portanto, encontra-se o primeiro e principal motivo dessas modas serem o objeto de análise do trabalho em questão.

Outro importante motivo de trabalharmos com as *modas de viola* desta dupla reside no fato que, diferentemente das modas de outras du-

7 *Capitalismo e Tradicionalismo*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1975.

8 ADORNO, 1991.

plas ou mesmo da música caipira em geral, suas narrativas revelam uma tentativa de conciliação entre passado e presente atuando, assim, como um contraponto ao *saudosismo transfigurador*.

Quanto à escolha da *moda de viola* em vez de outros ritmos e estilos que compõem o universo da música caipira, isto se baseia nas elaboradas regras estéticas do estilo que, além de envolver certa complexidade de interpretação e composição, em termos de narrativa se caracteriza essencialmente por tratar de acontecimentos relacionados com a realidade do caipira servindo, assim, ao nosso propósito de reconstruir a história do processo de integração do caipira à modernidade.

Poeira: um ponto de partida

Antes de iniciarmos efetivamente a análise das *modas de viola* de Tião Carreiro e Pardinho com o objetivo de verificar como que, nelas, se dá o *saudosismo transfigurador*, é preciso, porém, considerar o universo cultural ao qual pertence a *moda de viola*: a música caipira.

Por isso, trataremos inicialmente de uma música que não é *moda de viola*, mas que faz parte da música caipira. Uma música muito conhecida do seu público e que fez muito sucesso ao ponto de ser considerada como um clássico, conforme atesta o levantamento feito por José Hamilton Ribeiro no seu livro *Música Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*⁹.

Este livro de Hamilton Ribeiro, a propósito, compensa a falta de pesquisas de opinião pública sobre as músicas mais ouvidas na época. O acervo de pesquisas deste tipo do IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística), hoje disponível no Arquivo Edgard Leuenroth da UNICAMP, traz inúmeras pesquisas com ouvintes da música popular em geral, porém, nenhuma com a música caipira em particular.

A música escolhida como ponto de partida da nossa reflexão chama-se *Poeira* que, além de estar presente no levantamento de Hamilton Ribeiro, também foi regravada por aquela que pode ser chamada de “guardiã” da música caipira na televisão brasileira: Inezita Barroso, apresentadora do programa *Viola, Minha Viola* que está no ar na TV Cultura há vinte e oito anos de forma ininterrupta.

Antes, porém, da regravação de Inezita Barroso, de Sérgio Reis e outros famosos intérpretes, a música foi gravada pela primeira vez em 1968 pelo Duo Glacial que, segundo o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, iniciou sua carreira na indústria do disco após obter o

9 São Paulo, Globo, 2006.

primeiro lugar no Primeiro Festival Sertanejo da Rádio Nacional interpretando esta mesma música que iria fazer parte de seu primeiro disco¹⁰. Composição de Luiz Bonan e Serafim Gomes¹¹, sua letra diz o seguinte:

O carro de boi lá vai
Gemendo lá no estradão
Suas grandes rodas fazendo
Profundas marcas no chão
Vai levantando poeira, poeira vermelha
Poeira, poeira do meu sertão

Olha seu moço a boiada
Em busca do ribeirão
Vai mugindo e vai ruminando
Cabeças em confusão
Vai levantando poeira, poeira vermelha
Poeira, poeira do meu sertão

Olha só o boiadeiro
Montado em seu alazão
Conduzindo toda a boiada
Com seu berrante na mão
Seu rosto é só poeira, poeira vermelha
Poeira, poeira do meu sertão

Barulho de trovoada
Coriscos em profusão
A chuva caindo em cascata
Na terra fofa do chão
Virando em lama a poeira, poeira vermelha
Poeira, poeira do meu sertão

Poeira entra meus olhos
Não fico zangado não
Pois sei que quando eu morrer
Meu corpo irá para o chão
Se transformar em poeira, poeira vermelha
Poeira, poeira do meu sertão
Poeira do meu sertão, poeira
Poeira do meu sertão

10 Vide Dicionário Cravo Albin (<http://www.dicionariompb.com.br/duo-glacial/dados-artisticos>)

11 RIBEIRO, 2006, p.205

Uma primeira leitura da letra desta música revela aspectos pontuais e ao mesmo tempo referenciais do universo rural no qual se desenvolveu a cultura caipira: o carro de boi, a boiada, o boiadeiro, a natureza e, por fim, a interação do homem com esta a partir da reflexão de que a “poeira nos olhos” não incomoda já que lembra que um dia também viraremos pó – aludindo, assim, à crença cristã presente na formação católica do caipira, cuja evidência podemos constatar, por exemplo, a partir deste trecho do livro bíblico de Eclesiastes:

Lembra-te também do teu Criador nos dias da tua mocidade, antes que venham os maus dias, e cheguem os anos em que dirás: Não tenho prazer neles; [...] e o pó volte para a terra como o era, e o espírito volte a Deus que o deu¹².

Trata-se, em suma, de uma composição que alude ao universo da cultura material do caipira ao mesmo tempo em que estabelece um vínculo com o que é transcendente e que também faz parte deste mesmo universo cultural.

Uma segunda leitura da letra desta música revela, no entanto, a centralidade da boiada cuja condução dá sentido à vida do boiadeiro que, ao executar seu trabalho, lida com a cultura material ao mesmo tempo em que se relaciona com a natureza e pensa na sua condição humana. Esta relação entre cultura material, interação com a natureza e reflexões existenciais, não raro associadas à espiritualidade, é uma combinação recorrente em algumas das mais famosas composições da música caipira. Sobretudo, naquelas músicas que têm o boiadeiro como figura central.

Esta, a propósito, é uma herança que a música caipira desta época deixou para as gerações futuras de compositores e intérpretes como se pode verificar, por exemplo, na famosa música *Tocando em Frente* gravada no início da década de noventa por Almir Sater e Renato Teixeira que também a compuseram¹³, cujo trecho incluímos a seguir:

Penso que cumprir a vida
Seja simplesmente
Compreender a massa,
E ir tocando em frente.

Como um velho boiadeiro
Levando a boiada

12 Eclesiastes 12: 1 e 7.

13 RIBEIRO, 2006, p.86

Eu vou trocando os dias
Pela longa estrada eu vou, estrada eu sou.

Quanto ao *saudosismo transfigurador* da música *Poeira*, ele se encontra oculto e dissimulado conforme sugerido pela análise de José de Souza Martins aqui referenciada. Assim, temos que toda a letra desta música alude poética e idilicamente a um contexto profissional (o de boiadeiro) que encontrava seu crepúsculo diante das transformações sociais estando, assim, ausente da realidade do caipira que migrou para a cidade grande. Esta música, portanto, corresponde a um hino nostálgico de um tempo em que havia integração e equilíbrio entre o homem, sua profissão, a natureza, sua espiritualidade e sua consciência. Um tempo já pretérito, melhor que o atual, caracterizado pelo meio urbano e pela quebra deste equilíbrio e integração anterior.

Poeira, no entanto, está longe de ser o único sucesso da música caipira que alude à profissão de boiadeiro com a perspectiva do *saudosismo transfigurador*. Outro exemplo é *Mágoa de Boiadeiro* que será tratada a seguir.

Mágoa de boiadeiro: o saudosismo revisitado

Outra composição da música caipira a ter o boiadeiro como figura central de sua narrativa e que fez muito sucesso, constando também na relação das “270 maiores modas de todos os tempos” de José Hamilton Ribeiro, foi *Mágoa de Boiadeiro*¹⁴.

Composição de Nonô Basílio e Índio Vago, a música foi gravada em 1969 por uma dupla hoje praticamente esquecida (Vadico & Vidoco). Seu sucesso, no entanto, foi alcançado a partir da regravação, em 1971, de Pedro Bento e Zé da Estrada que até recentemente ainda faziam shows pelo Brasil. Porém, o auge da fama parece ter vindo em 1975 quando, na regravação de Sérgio Reis, a música tornou-se título e tema de filme estrelado pelo próprio intérprete. Sua letra diz o seguinte:

Antigamente nem em sonho existia
tantas pontes sobre os rios nem asfalto nas estradas
A gente usava quatro ou cinco sinueiros
prá trazer o pantaneiro no rodeio da boiada

14 RIBEIRO, 2006, p. 78

Mas hoje em dia tudo é muito diferente
o progresso nossa gente nem sequer faz uma idéia
Que entre outros fui peão de boiadeiro
por esse chão brasileiro os heróis da epopéia

Tenho saudade de rever nas corrutelas
as mocinhas nas janelas acenando uma flor
Por tudo isso eu lamento e confesso que
a marcha do progresso é a minha grande dor

Cada jamanta que eu vejo carregada
transportando uma boiada me aperta o coração
E quando eu olho minha tralha pendurada
de tristeza dou risada prá não chorar de paixão

O meu cavalo relinchando pasto a fora
certamente também chora na mais triste solidão
Meu par de esporas, meu chapéu de aba larga
uma bruaca de carga, o meu lenço e o facão

O velho basto, o sinete e o mateiro
o meu laço e o cargueiro, o ginete e o gibão
Ainda resta, a guaiaca sem dinheiro
deste pobre boiadeiro que perdeu a profissão

Não sou poeta, sou apenas um caipira
e o tema que me inspira é a fibra de peão
Quase chorando encolhido nesta mágoa
rabisquei estas palavras e saiu esta canção

Canção que fala da saudade das pousadas
que já fiz com a peonada junto ao fogo de um galpão

Saudade louca de ouvir o som manhoso
de um berrante preguiçoso nos confins do meu sertão.

Uma primeira leitura da letra desta música não deixa dúvida sobre a coerência de suas partes em relação ao todo sintetizado no seu título: *Mágoa de Boiadeiro*. Mágoa que advém do fato dos boiadeiros, aqui apresentados como pioneiros do progresso, não terem mais lugar no mundo que este progresso ajudou a construir. Trata-se, portanto, de uma evidente manifestação do *saudosismo transfigurador* que alude a um passado glorioso em contraposição a um presente marcado pela exclusão e pela perda da dignidade ecoando, assim, a mesma perspectiva da música anteriormente tratada, porém, agora de maneira explícita.

Modas de boiadeiro: o saudosismo épico

Na primeira parte deste artigo, apresentamos o conceito do *saudosismo transfigurador* e como ele fez parte do sentimento do caipira paulista diante das transformações. Em seguida, após uma breve apresentação da música caipira e da justificativa em trabalharmos com a *moda de viola*, demonstramos como este sentimento pode ser verificado em dois sucessos da música caipira em geral.

Agora então é chegado o momento de verificar como se dá a presença deste *saudosismo* no recorte proposto, ou seja, nas *modas de viola* de Tião Carreiro e Pardiniho. Em particular: naquelas modas que trazem o boiadeiro como protagonista de suas narrativas.

O tema do boiadeiro, presente e significativo na música caipira em geral, é também um tema comum nas *modas de viola* em questão. Uma primeira audição do conjunto formado por mais de sessenta modas que compõem a discografia de quase quarenta discos de vinil no formato *long play*, mostra que mais da metade delas possuem narrativas que se ocupam com o tema de boiadas, boiadeiros ou aspectos ligados a esse universo – com destaque especial para o boi que, não raro, tem nome próprio e papel de protagonista nas narrativas.

Uma dessas modas de boi chama-se *Boi Soberano* e sua narrativa conta a história de um estouro de boiada que acontece assim que esta, conduzida por uma tropa de boiadeiros, adentra na cidade de Barretos no interior do estado de São Paulo. Desde a primeira estrofe, é possível notar o *saudosismo transfigurador* quando o compositor se refere a um tempo

pretérito quando ele era boiadeiro, “nunca tinha tristeza” e “vivia sempre cantando”:

Me alembro e tenho saudade do tempo que vai ficando
 Do tempo de boiadeiro que eu vivia viajando
 Eu nunca tinha tristeza vivia sempre cantando
 Mês e mês cortando estrada no meu cavalo rumando
 Sempre lidando com gado, desde a idade de 15 anos
 Não me esqueço de um transporte,
 seiscentos bois cuiabanos
 No meio tinha um boi preto por nome de Soberano!

Esta moda fez tanto sucesso que deu origem a outras, cuja narrativa remetem à sua narrativa original como *Retrato do Boi Soberano* que foi gravada pela mesma dupla, *Tião Carreiro e Pardinho*, em 1968. Além dessas, houve ainda outras composições decorrentes da narrativa original como *O Chifre do Boi Soberano*, gravada pela dupla Cacique e Pajé; e *Laço do Boi Soberano*, gravada por Abel e Caim.

Outra *moda de viola* que trata do mesmo tema de boiada e que fez tanto sucesso que gerou outras modas cujas narrativas remetiam à história original foi *Ferreirinha*. Dela, originou-se *Companheiro do Ferreirinha* e *Irmão do Ferreirinha*. Ambas gravadas por Tião Carreiro e Pardinho, originalmente entre as décadas de cinquenta e sessenta.

A narrativa da moda original, *Ferreirinha*, está centrada num episódio em que o narrador é contratado, junto com o amigo Ferreirinha, para resgatar um boi que havia se perdido no campo. Chegando ao local, os dois se separam para realizar a busca, combinando de se encontrar mais tarde. Mas, no horário marcado, Ferreirinha não aparece e o amigo pressente algum problema saindo à sua procura.

Em seguida, o amigo encontra Ferreirinha morto devido ao cavalo bravo que ele montava e que o havia derrubado. Com o objetivo de lhe propiciar um enterro digno, o amigo então leva o corpo de Ferreirinha até o povoado mais próximo entregando-o às autoridades competentes. No caminho, porém, enfrenta as dificuldades e agruras deste transporte uma vez que, em apenas um cavalo, se vê obrigado a amarrar o amigo, já sem vida, em seu próprio corpo.

A perda do amigo aqui na verdade corresponde simbolicamente à perda da própria profissão de boiadeiro, decorrente das transformações

sociais da época. É, por exemplo, o que se pode notar nos últimos versos da moda quando, após este episódio, o amigo do Ferreirinha deixa a profissão de boiadeiro. Portanto, esta moda, que é praticamente um hino à amizade verdadeira revela, também, o *saudosismo transfigurador* de um passado carregado de sentido que se perdeu para sempre.

A morte deste rapaz mais do que eu ninguém sentiu
Deixei de lidar com gado minha inclinação sumiu
Quando lembro essa passagem franqueza me dá arrepio
Parece que a friagem das costas ainda não saiu

Já na moda *Companheiro do Ferreirinha*, vemos o mesmo narrador da moda anterior retornando ao mesmo campo onde o amigo faleceu com o objetivo de completar o empreendimento para o qual eles haviam sido contratados. Assim, ao pagar a dívida pendente, o amigo resgata seu renome e o do amigo falecido

A terceira e última moda desta trilogia recebeu o nome de *Irmão do Ferreirinha*. Nela, o narrador é o mesmo das outras duas modas anteriores que agora, ao final da narrativa, se revela ou se referencia como irmão do Ferreirinha. Na narrativa, vemos também que o cavalo bravo que havia matado o Ferreirinha tinha sido vendido para um circo de rodeio cujo desafio de montá-lo era feito aos peões, apresentando um prêmio para aquele que o conseguisse. O narrador decide-se então a aceitar o desafio com o objetivo de mandar construir uma lápide para o túmulo do amigo com o dinheiro do prêmio.

Outras duas modas que também falam da importância de uma morte digna e honrada para o boiadeiro são *Arreio de Prata* e *Velho Peão*. A primeira dessas modas narra a história de um jovem boiadeiro que, logo em sua primeira viagem tocando boiada (sua viagem de formatura, por assim dizer), tem que enfrentar um estouro de boiada e acaba morrendo. De modo análogo à narrativa da moda *Ferreirinha*, os companheiros de tropa lhe dão um enterro digno, enterrando-o junto com seu arreio de prata que ele muito estimava e que havia ganhado como prêmio da sua destreza conforme se verifica nos últimos versos da moda:

O seu Oscar Bernardinho, sua alegria acabou
Pegou o arreio de prata, pro Antonio ele falou
Esse arreio é do menino, deixe com ele, por favor,
Na sombra de um anjiqueiro, uma cruzinha ficou

E na cruz fez um letreiro: aqui jaz um domador
Que apesar da pouca idade nem um peão com ele igualou.

Já a segunda moda, *Velho Peão*, tem uma narrativa que também fala de uma morte digna e honrada, curiosamente referenciando também o anjiqueiro como local a ser enterrado conforme se pode verificar nos seus últimos versos a seguir:

A Deus eu fiz uma prece pedindo pros companheiros
Que perdoem todas as faltas deste peão, velho estradeiro
Quando eu partir deste mundo, meu pedido derradeiro
Desejo ser enterrado na sombra de um anjiqueiro
Pra ouvir de quando em quando, as boiadas ali passando
E os gritos dos boiadeiros

A letra completa desta moda narra o presente de um velho peão, aposentado de certa maneira, marcado por uma condição contrária à dignidade e a honra do seu passado de boiadeiro. Hoje, já velho e doente, ele se vê obrigado a morar de favor na casa de um dos filhos onde recebe um tratamento hostil da nora. Desta maneira, mesmo que o passado de boiadeiro não fosse assim tão glorioso, é desta forma que ele aparece para o narrador numa clara evidência do *saudosismo transfigurador* como evidência o trecho a seguir:

Eu saí lá pro terreiro lembrei nas glórias passadas
Me vi montado num potro correndo nas invernadas
Também vi um lenço acenando de alguém que foi minha
amada
Que há tempo se despediu pra derradeira morada
Tive um desgosto medonho, ao ver que tudo era um
sonho
E hoje não sou mais nada

Outra moda que compõe o conjunto de narrativas de boiadeiros chama-se *Travessia do Araguaia*. Gravada por Tião Carreiro e Pardinho em 1975, esta moda apresenta como protagonista a figura de um velho boiadeiro, líder da tropa, cuja autoridade vem do conhecimento e da experiência na profissão. A narrativa está centrada num episódio em que o boiadeiro precisa atravessar a boiada por um rio cheio de piranhas e, para

isso, sacrifica um dos bois que, atraindo as piranhas, permite que o resto da boiada atravessasse a salvo. Já na outra margem, o método é questionado por um jovem peão a que o velho e experiente boiadeiro responde com uma fundamentação filosófica de fundo religioso e, portanto, irrefutável no contexto do universo cristão tradicional do caipira:

O ponteiro revoltado disse: que barbaridade,
sacrificar um boi velho pra que esta crueldade.
Respondeu o boiadeiro: aprenda esta verdade,
que Jesus também morreu pra salvar a humanidade

As modas com o boiadeiro no centro da narrativa, para a dupla Tião Carreiro e Pardinho, são uma tradição que remete também à primeira música que eles gravaram e que lhes trouxe sucesso: *Boiadeiro Punho de Aço* e que foi lançada originalmente num disco de 78 rotações, em 1956, e que integrou a discografia *long play* da dupla em 1975.

O protagonista de sua narrativa é um jovem peão que adquiriu o conhecimento da profissão através dos ensinamentos do seu próprio pai. Ensino, diga-se de passagem, que nunca ficou restrito à técnica, sendo sempre complementado por ensinamentos de fundo moral, como se pode verificar já nos primeiros versos da letra desta moda:

Me criei em Araçatuba laçando potro e dando repasso
Meu velho pai pra lidar com boi desde pequeno guiou
meus passos
Meu filho, o mundo é uma estrada cheia de atalho e tanto
embarço
Mas se você for bom no cipó na vida nunca terá fracasso

Seguindo a narrativa da moda, ela nos diz que ao completar vinte anos, o jovem boiadeiro deixou o lar dos pais para desbravar o mundo numa comitiva de boiadeiros, recebendo a benção e orientações do pai que lhe presenteia com seu próprio laço. Passado algum tempo, depois de realizar-se profissional e economicamente, o jovem boiadeiro toma o caminho de volta para casa. A destreza que ganhou na profissão, cujo conhecimento recebeu do pai, lhe permitiu obter sucesso profissional e seu sustento. Porém, os valores que recebeu juntamente com a técnica do laço levam-no a interromper sua viagem de volta para salvar a vida de um peão desconhecido que havia caído no rio e, sendo levado pela correnteza, iria

se afogar. O jovem boiadeiro consegue então salvar o peão da correnteza do rio laçando-o por uma das mãos; e ao puxá-lo para a margem do rio se emociona ao ver que era o próprio pai que ele havia salvado.

Nestas duas últimas modas, o *saudosismo transfigurador* aparece de modo disfarçado. Não há nelas uma referência explícita a um passado que foi perdido pra sempre. Pelo contrário, o passado é narrado como se ainda fizesse parte do presente, assim como no caso da música *Poeira*, tratada anteriormente.

Outras modas: a criação do sentido

Como se pôde constatar, todas as modas de boiadeiro tratadas no tópico anterior têm em comum a perspectiva do *saudosismo transfigurador*. Algo que surge como contraponto a um presente marcado pela precariedade e pela dificuldade de adaptação ao meio urbano. Adaptação que, conforme foi revelado pela análise de Eunice Durhan¹⁵ estava baseada na tentativa de conciliar a realidade imediata com o imaginário de um passado vivido no meio rural:

A carreira do migrante rural na cidade se apresenta, portanto, como tentativa de conciliar, dentro de possibilidades limitadas, ideais ocupacionais contraditórios. E a mobilidade ocupacional constitui uma série de tentativas para encontrar soluções mais felizes e que propiciem a realização sempre parcial de um ideal de vida inatingível¹⁶.

Para esses migrantes, a audição dessas músicas inevitavelmente remetia ao passado no meio rural e a um sentimento saudoso. Mesmo quem nunca havia sido boiadeiro podia, assim mesmo, se identificar com o universo rural e valorativo dos protagonistas das narrativas aqui tratadas. E embora nenhuma delas explicitasse o fim desta era, o fato era conhecido e relembrado por músicas como, por exemplo, *Mágoa de Boiadeiro* - aqui mencionada. Há, no entanto, duas modas da dupla em questão que reconhecem, de modo explícito, o fim desta era: *Saudosa Vida de Peão e Pousada de Boiadeiro*.

15 *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*, Editora Perspectiva, 1984, 3ª edição.

16 Durhan, 1973, p. 181

Saudosa Vida de Peão é narrada por um boiadeiro que se recorda da vida de peão que levou conduzindo boiada pelo estado de Mato Grosso. As dificuldades e os perigos que enfrentou neste transporte, lidando com a ameaça das onças e do estouro da boiada, dentre outros, não o impede, no entanto, de sentir saudade e orgulho deste tempo e destas experiências vividas por ele e seus bravos companheiros de profissão que ficaram, no entanto, com a vida profissional arrasada diante do advento dos “expressos boiadeiros”, ou seja, do transporte de boiada através dos caminhões.

Ao deixar o estradão para o meu coração foi um forte
veneno
Minha rede macia que nela eu dormia até no sereno
Expressos boiadeiros deixou os pioneiros com a vida
arrasada
Acabou-se o berrante, o transporte elegante
E uma boiada.

Já a moda *Pousada de Boiadeiro*, apesar de trazer a profissão de boiadeiro no seu título, pouco fala dela propriamente. Em vez disso, sua narrativa descreve o contexto social mais amplo que levou ao seu fim. Toda a letra é um canto de saudade de coisas que não existem mais e que se perderam no tempo, a começar pela própria profissão. Nela, vê-se um claro desmonte do mundo rural com o abandono da antiga pousada de boiadeiro, agora sem uso, e o êxodo de parentes e amigos ecoando, assim, um fenômeno vivido por milhares de pessoas que, em poucos anos, deixaram o campo do estado de São Paulo.

Esse tempo já vai bem distante, tudo, tudo na vida mudou
O piquete das vacas leiteiras cobriu-se de pasto e por fim
se acabou
Os parentes mudaram de rumo e ninguém sabe também
onde estou
Despedi-me numa madrugada, seguindo
do a estrada que Deus me traçou

Estas duas modas, ao reconhecerem explicitamente o fim desta época criam sentido para todas as outras modas cujas histórias gloriosas são lembranças ou transposições de um passado que já não mais existe. De um passado que sempre aparece como superior e glorioso e que,

justamente por isso, denuncia um presente marcado pela precariedade e dificuldades de integração.

Há, no entanto, no conjunto de *modas de viola* de Tião Carreiro e Pardinho que trazem o peão boiadeiro como protagonista de suas narrativas, um conjunto dedicado especificamente ao tema dos encontros amorosos. Trata-se de: *Sabrina*, *As Três Cuiabanas* e *Boiada Cuiabana*.

A primeira dessas modas, *Sabrina*, narra um enamoramento platônico, por assim dizer, ocorrido durante um transporte de boiada. Apesar do encontro ter acontecido há muito tempo atrás, ele ainda permanece na memória do boiadeiro que se lembra do ocorrido toda vez que ouve o som do berrante. Curiosamente, o mesmo som que traz a lembrança de um passado saudoso ao narrador da música *Mágoa de Boiadeiro*, aqui já tratada.

Já na moda *As Três Cuiabanas*, o jovem boiadeiro flerta ao mesmo tempo com três mocinhas que conhece na “casa do patrão” que havia encomendado o transporte de boiada. Depois deste encontro fortuito, o peão começa a se corresponder com elas ao mesmo tempo em que planeja um reencontro futuro. E na moda *Boiada Cuiabana*, o enamoramento sai do platônico para torna-se concreto. Após um flerte bem-sucedido, o boiadeiro traz a nova namorada que havia conhecido no meio do caminho para sua casa na qual ela torna-se, assim, sua esposa.

O que essas modas mudam em relação às outras modas tratadas anteriormente? Em primeiro lugar, a inclusão do tema do amor que opera como uma espécie de contraponto à onipresença da morte que, nas demais modas de viola, aparecem referenciadas de forma explícita (*Arreio de Prata*, *Ferreirinha*, *Companheiro do Ferreirinha* e *Irmão do Ferreirinha*), como perigo presente (*Velho Peão*, *Boi Soberano*, *Travessia do Araguaia* e *Boiadeiro Punho de Aço*) ou figurativamente ao se tratar da morte da profissão de boiadeiro (*Pousada de Boiadeiro* e *Saudosa Vida de Peão*).

Quanto ao tema principal deste artigo, o *saudosismo transfigurador*, essas modas de temas amorosos mantêm-se coerentes com o conjunto das demais referenciando, portanto, de maneira saudosa, o tempo pretérito da profissão de boiadeiro. Entretanto, a moda *Sabrina* revela um aspecto também discretamente presente noutra moda tratada anteriormente: a tentativa de conciliação dos valores da cultura caipira tradicional com os valores do capitalismo.

Esta tentativa de conciliação de valores encontra-se presente também na moda *Boiadeiro Punhos de Aço*, na qual aparece de modo sutil através da indicação do sucesso profissional e econômico que o jovem

boiadeiro havia obtido a partir da destreza, disciplina e sabedoria obtida no meio rural. Na moda *Sabrina*, porém, esta tentativa de conciliação de valores aparece explicitamente através do flerte de um boiadeiro com uma capitalista:

Era uma garota linda, vinha vindo no volante
 Disse que chamava Sabrina, me respondeu num instante
 Vi que era capitalista, sua fortuna é bastante
 Calcule mais de mil contos só em pedras de brilhante
 Perguntou da onde eu era: sou da firma bandeirante
 Todos os negócios que eu faço minha
 firma é quem garante
 Eu sou o dono da firma, não tenho representante

Como se vê neste trecho da letra, o fato da “garota linda” ser capitalista contribuiu estruturalmente para o diálogo com o boiadeiro que não somente consegue identificar os sinais da riqueza nela, como também se apresenta como um tipo de empreendedor referindo-se aqui em analogia a uma figura histórica quase mitológica para os paulistas de meados do século XX: o *bandeirante*, desbravador do sertão e pioneiro, portanto, do desenvolvimento do estado de São Paulo¹⁷.

Curioso aqui notar que esta tentativa de conciliação de valores antagônicos estava também presente no cotidiano do migrante rural que, na época, migrou para a cidade de São Paulo. Trata-se, portanto, de outro aspecto deste “doloroso processo de transformação social¹⁸” para o qual, infelizmente, não há espaço aqui para desenvolver e que faz parte do conjunto mais amplo de análise das relações entre sociedade e *modas de viola* que venho desenvolvendo.

Considerações Finais

Neste artigo, com base na sugestão dada pelas *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino, procurei desenvolver uma reflexão sobre o imaginário que o caipira passou a ter, na cidade, de um lugar a que ele continuava pertencendo afetivamente no meio rural em que havia vivido. Reflexão esta, realizada a partir de um dos mais renomados estudos sociológicos sobre a realidade social do caipira paulista – *Os parceiros do Rio Bonito* de

17 Para uma melhor compreensão do significado e relevância da imagem do bandeirante na capital paulista em meados do século XX, ver o livro *Metrópole e Cultura: São Paulo no século XX*, de Maria Arminda do Nascimento ARRUDA, Bauru, EDUSC, 2001.

18 DURHAN, 1973, p. 125

Antônio Candido -, e contrapondo um dos aspectos centrais desta análise (o *saudosismo transfigurador*) às *modas de viola* de Tião Carreiro e Pardinho, uma das mais famosas duplas na interpretação do gênero musical em questão.

As *modas de viola* aqui analisadas foram todas aquelas cuja narrativa está centrada na figura do *peão boiadeiro*, ou seja, o trabalhador rural que não somente tem a destreza com o cavalo (o que em linhas gerais definiria, de maneira imprecisa, o termo peão), mas que também trabalhava no transporte de boiada. Não incluí, porém, todas as modas com narrativas que fazem referência a este mesmo universo de cultura material. Se a incluísse na presente análise, veríamos novamente a presença do *saudosismo transfigurador*, presente na maioria das modas aqui tratadas; e das tentativas de conciliação dos valores tradicionais com os “modernos”, presente em algumas delas.

Integrar todas essas modas com temas próximos, como as que têm a figura dos peões e dos bois no centro da sua narrativa, assim como as demais modas de Tião Carreiro e Pardinho (presentes, sobretudo, nos quatro discos que reúnem o melhor da interpretação da dupla no gênero *modas de viola*¹⁹ e hoje disponíveis para audição através da *internet*) faz parte de um plano maior que estamos concretizando e ao qual este artigo se integra.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* in *Adorno - Textos Escolhidos*. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1999.
- Arruda, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no século XX*. Bauru (SP), EDUSC, 2001.
- Caldas, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1979.
- Caldas, Waldenyr. *O Que é Música Sertaneja*. São Paulo, Brasiliense, 1987
- Calvino, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. Rio de Janeiro, Globo, 2003.
- Candido, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo, Duas Cidades Ltda, 1977, 4ª edição.
- Durhan, Eunice R. *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. Editora Perspectiva, 1984, 3ª edição.

19 Refiro-me aos discos (no formato *long play*) intitulados “Modas de Viola Classe A”, cujo primeiro volume foi gravado em 1974; o segundo em 1975, o terceiro em 1981 e o quarto e último em 1984.

Franco, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo, USP, Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

Martins, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1975.

Ribeiro, José Hamilton. *Música Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo, Globo, 2006.

Discografia

Tião Carreiro e Pardinho. *Discografia completa*. Warner Music Brasil.

Pedro Bento e Zé da Estrada. *Disco "Pedro Bento & Zé da Estrada e amigos: 40 anos de sucesso"*. GTL Tocantins. 2005.

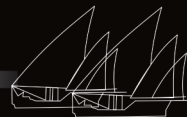
Duo Glacial. *Disco "Poeira"*. 1968

REVISTA



ECOS

TEXTOS EM PORTUGUÊS



ESTILHAÇOS, FRAGMENTOS E LITERATURA: A
PROBLEMÁTICA DO HERÓI, EM ANGÚSTIA

Aline Pires de Moraes¹

RESUMO: O presente trabalho objetiva discutir a problemática do herói no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. A discussão aponta os caminhos teóricos percorridos por Georg Lukács, em sua abordagem do herói problemático em um mundo abandonado por Deus, deslindando de que modo o herói problemático apresenta-se como aquele sujeito que representará o seu pensamento, constituindo-se como o nada que fará analogias com o seu ser.

PALAVRAS-CHAVE: Herói problemático; Graciliano Ramos; *Angústia*; romance.

ABSTRACT: The present work aims to discuss the problematic hero no romance *Angústia*, of Graciliano Ramos. The discussion points theoretical paths traversed by Georg Lukács, in your problematic hero approach godforsaken world, unraveling how the problematic hero is presented as one subject que represent your thoughts constituting themselves in will make analogies nothing that with his being.

KEYWORDS: Problematic hero; Graciliano Ramos; *Angústia*; romance.

1 Doutoranda em estudos literários na Universidade do Estado do Mato Grosso – Campus Tangará da Serra/MT, Brasil. E-mail: Moraes_aline@hotmail.com

Palavras iniciais sobre o autor e a obra

O ano de 1892 marcou o nascimento de Graciliano Ramos, em Quebrângulo, pequena cidade do sertão alagoano. Primogênito de uma família de dezesseis filhos, jamais recebeu o amor e o carinho dos pais. Ainda criança, trabalhava na loja de seu pai e recebia uma instrução hostil. Contudo, não consentiu que isso lhe prejudicasse ou lhe excluísse o desejo e interesse pelas letras, o que se revelou desde pequeno, quando cunhou pequenos jornais e fez a publicação de seus textos, sob pseudônimos. Depois, entreando um caminho no universo literário, buscou trabalho em jornais no Rio de Janeiro, até que por motivos familiares, retornou a Palmeira dos Índios, deixando temporariamente a literatura. De acordo com Lúcia Helena Vianna,

a morte da mulher, de parto de Maria Augusta, quarta filha do casal, dá início a uma fase de dificuldades para Graciliano. Aos 29 anos, com quatro filhos pequenos, torna-se professor de francês no Colégio Sagrado Coração. Acompanha pelos jornais do sul os acontecimentos do país, critica os modernistas da Semana de Arte Moderna e vai se exercitando em contos, embriões dos livros que virão. Uma outra preocupação o acompanharia para sempre: o interesse pela melhoria da educação. Em razão desse interesse, é conduzido à presidência da Junta escolar de Palmeiras dos Índios. Mas é a relação entre literatura e vida pública que deverá marcar a trajetória do escritor (VIANNA, 2002, p. 15).

Graciliano Ramos, no decorrer de sua vida, testemunhou acontecimentos relevantes no cenário brasileiro nas esferas política e social. Em 1927, entrou na carreira política como prefeito de Palmeiras dos Índios, sertão de Alagoas; concomitantemente a isso, escreveu seus memoráveis relatórios. No entanto, abandonou a prefeitura, sendo empossado diretor da Imprensa Oficial do Estado de Alagoas e mudou-se para Maceió, cargo do qual se demitiu, sendo, em seguida, designado para Diretor da Instrução Pública de Alagoas, em 1933, ano da publicação de seu romance *Caetés*. No ano seguinte, 1934, publicou *São Bernardo*. Contudo, sua carreira literária delineou-se no ápice de transformações políticas e sociais no país.

No ano de 1935, o cenário político brasileiro é marcado por uma tentativa de golpe contra o governo de Getúlio Vargas. O conceito de nacionalismo e justiça social que a Aliança Nacional Libertadora propagava deixava o povo eufórico; no entanto, os benefícios oferecidos pelo governo fazia com que o povo visse a figura getuliana de modo afeiçoado, o que

provocou tumultos que foram contidos pelo governo. Isso se deu devido ao desequilíbrio entre as forças do conflito, uma vez que o governo aparentava-se mais organizado e aguardava a ocasião ideal para findar com o levante, reprimindo intensamente tais movimentações. Para isso, o governo decretou uma série de prisões.

Graciliano Ramos foi um desses presos. Sua prisão ocorreu em 1936, quando exercia a função de Instrutor Público de Alagoas, momento em que defendia com afinco seus ideais e propunha mudanças consideradas extremistas. Em razão do integralismo, que imperava naquelas circunstâncias, muitos acreditavam que as atitudes de Graciliano Ramos eram esquerdistas e, sob a justificativa de que ele era comunista, foi casado e preso.

O ano de sua prisão marcou a publicação do romance *Angústia*, objeto deste estudo. A narrativa revela-nos a história de vida de Luís da Silva, homem que se vê desafiado e torturado pela vida. Empregado público, ele anseia encontrar soluções e compreender os tormentos de sua consciência; por isso, a narrativa se detém longamente em descrever as inquietações físicas e psicológicas do personagem, inquietações essas que dificultam sua vivência. Mesmo sendo muito inteligente, o protagonista vive na solidão e não consegue ter uma boa convivência social, ficando deslocado. O auge do romance é atingido no momento em que Luís da Silva comete o assassinato de Julião, pois, crendo que será livre após matar seu rival, ele se frustra, uma vez que permanece preso à mesquinhez e uma vida atormentada, sem perspectivas; além da inquietação de ter vivenciado a experiência da morte.

A narrativa é um desvelar denso sobre a subjetividade humana, pois, ao narrar os caminhos percorridos pelo protagonista no anelo pelo autoconhecimento, ele nos mostra todo o tormento por ele vivido. Tudo isso, perante o desejo de alcançar a sua essencialidade, o que resulta na morte de seu rival, a ponto de desconsiderar todas as consequências imprevisíveis dessa atitude.

A análise que realizamos sobre o protagonista do romance, segue ao encontro dos apontamentos de Lukács, principalmente no que concerne à ideia de herói problemático. Assim, o presente trabalho traz uma leitura de *Angústia*, observando as ações do herói problemático. Para tanto, no primeiro momento, faremos um breve histórico da teoria do romance, apontando às discussões propostas por Lukács, a fim de analisar a figuração da personagem Luís da Silva na perspectiva acima mencionada.

O romance sob o olhar de Georg Lukács

Lukács, em *A teoria do romance*, aborda o romance moderno, colocando-o como exemplar da modernidade e o sujeito problemático no anseio pelo autoconhecer, harmonia e completude. Em sua peregrinação pelo universo da narrativa, Lukács procura concomitantemente compreender o que acontecia no mundo e a mudança com o herói no cenário ocidental literário, vislumbrando de que maneira o romance tornou-se a forma estética da modernidade.

Se por um lado Lukács assinala todo equilíbrio e consonância enquanto frequentes para os heróis das narrativas gregas, por outro ele destaca o que é suprimido ao herói romanesco; em cada ocasião, é indicado momentos em que o herói não alcança a perfeição, destacando a harmonia dos tempos helênicos. Considerando a epopeia enquanto período da mais “perfeita concordância dos atos com as exigências íntimas da alma: de grandeza, realização e plenitude” (LUKÁCS, 2000, p.26), o autor apresenta a maneira como acontece a identidade entre “ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência (como) conceitos idênticos” (Ibidem, p.27). As duas grandes “objetivações da grande literatura épica” (Ibidem, p.55) são, de acordo com o autor, a epopeia e o romance. O herói da epopeia não equivale ao sujeito ermo, mas àquele que batalha pela coletividade. O fadário do herói mistura-se com o da coletividade épica, porque seu destino está revestido, consolidado nela. “É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade” (Ibidem, p. 29).

Ainda com a dimensão temporal da vida humana, o indivíduo não abandonou a busca pelo conhecimento, na tentativa de compreender o que não está interiorizado na sua mente. Para Lukács, a imanência é própria do sujeito e relaciona-se à essencialidade, tendo em vista que essa essencialidade se constitui pela propositalidade da compreensão cheia de significado e que a desloca à realidade. De acordo com Lukács,

no destino que dá forma e no herói que, criando-se encontra-se a si mesmo, a pura essência desperta para a vida, a simples vida aniquila-se perante a única realidade verdadeira da essência; para além da vida, foi alçado um nível de ser repleto de uma plenitude ricamente florescente, diante da qual a vida cotidiana não serve nem sequer de contraste (2000, p.32).

Ou seja, não é aceitável ao herói romanesco ansiar apenas um ângulo da procura, pois ela não será válida, uma vez que não concluirá o cír-

culo em sua totalidade. O que o herói anela está essencialmente atado àquilo que ele anseia. De acordo com Lukács, o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (2000, p.82).

Ao tratar da perfeição do mundo grego em contraste com as imperfeições do moderno, o autor delinea os aspectos relevantes de sua abordagem, apontando o mundo grego voltado à epopeia e o moderno à evolução histórica que faz o homem perder-se irreparavelmente, ocasionando sua fragmentação. Lukács (Ibidem, p. 30) frisa que o homem da modernidade não alçou o caráter transcendental do grego, pois falta-lhe a “substância verdadeira” que os gregos tinham.

Se em razão da epopeia está o romance, há o herói romanesco que é somente a porção de um todo, por não corresponder ao universo em sua completude, considerando que diferentemente da epopeia, o romance tem como marca a fragmentação. O mundo moderno é extenso, levando em consideração ainda sua evolução. Contudo, o homem é um fragmento, uma parte, já que sua vivência é apenas parcial, e só pode ser fracionária a sua labuta, pois ao “cavar abismos”, o ser humano aboliu a completude. Desse modo, a maneira como o romance e o herói são construídos engendra-se na ocasião em que findado os tempos helênicos, a epopeia esvanece, para o surgimento do romance. Lukács pontua a era da epopeia como uma possibilidade de estudo das outras formas literárias, às quais trazem junto todo o mundo grego e suas concepções filosóficas.

Em *A forma interna do romance*, observamos que o modo pelo qual Lukács abre seus apontamentos correlaciona o mundo dantesco ao da epopeia, discutindo que o trajeto de Dante diferencia-se precisamente do caminho percorrido pelo romance até alçar a forma, uma vez que Virgílio sempre ancorou Dante na travessia, diferentemente do que acontece com o indivíduo em sua busca, o que aparecerá configurado na prosa romanesca.

Essa completude de que trata Lukács em *A Teoria do romance* enquadra-se no horizonte do romancista, já que nesse tipo de narrativa a totalidade é intrincada e com ela se dá “o livre curso do desenvolvimento dos destinos humanos” (FREDERICO, 2007, p.41). No universo desmembrado de Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, o leitor encontrará dificuldades em entender a personagem que está esfacelada pelas

complicações de sua integralidade concreta. Há, porém, a diligência de Luís da Silva e seu trabalho pela mudança da sociedade, conquanto, em várias situações, ele possa enleiar-se, em decorrência das lembranças e as próprias características do personagem, um intelectual que sabe de coisas e pessoas. No entanto, será essa fragmentação, ponto fulcral de sua índole, a característica que promoverá a completude, uma vez que ao unir os fragmentos, nascerá a totalidade.

Desse modo, Lukács indica que a forma interna do romance e do herói constituir-se-á quando o herói (o eu) identificar-se com seu não eu, pela consciência que toma de si mesmo. Essa relação de identificação é constitutiva do herói e da forma romanesca. Dessa maneira, Lukács voltará seu olhar às mudanças sofridas pelo romance; a desarmonia enquanto característica primeva da existência, um mundo que nega a razão, em que o equívoco é que conduz ao lugar correto, sendo condição necessária de sentido, de modo que os anelos humanos sejam os fios condutores do romance. Tudo aquilo que se classifica como irreal e contrassenso deve ser esclarecido e estudado como fundamento da estrutura romanesca, o que Lukács considera os elementos basilares ao romance moderno; entra em questão, portanto, a luta do sujeito contra a falta de sentido e o grande vazio no qual se depara; daí a sua procura, a aspiração do ser pelo todo, para preencher a ausência de sentido.

Lukács expõe de que maneira o romance e o herói se constituem, pois a formação de um é a gênese do outro. Todavia, para isso é indispensável estabelecer uma coesão em meio a frequentes transformações, e para sustentar a constância, o vínculo entre um e outro deve utilizar princípios não instituídos, não tangíveis. Desse modo, o romancista usará também desses elementos imateriais para unir os fragmentos e restaurar a unidade; para o autor, esse recurso será a reflexão, “a mais profunda melancolia de todo grande e autêntico romance” (LUKÁCS, 2000, p.86), o que acontece em decorrência de estar sempre ansiando pelo herói, no caso do romancista.

Esse debate fomentado por Lukács envolverá o tripé elementar que permitirá que o romance alce o patamar de grande épica: primeiramente trata da maneira como o autor mostrará a realidade por meio do conjunto reflexo/reflexão, lançando mão da ironia para a elaboração do romance; em seguida, o romance como “a epopeia do mundo abandonado por deus” que se associará com “a psicologia do herói romanesco”; e, por fim, o momento histórico-filosófico do romance.

Acerca da ironia, Lukács apresenta-a como característica relevante do romance, tratando da questão do autor e do ato criador, abordando sua competência em transpor a consciência de seus heróis, o que provoca a condição da narrativa. Acontece, portanto, a ironia, que refere-se ao procedimento de configuração plural do “indivíduo criador”, que inicialmente ponderará acerca de si mesmo para, em seguida, ponderar sobre o mundo, reiterando, conseqüentemente, o real. O autor engrenda a realidade no texto, lembrando que há regulamentos; contudo, igualmente há sua própria realidade, sua moral objetiva, da qual ele abre mão para mostrar a realidade de um coletivo. Em outras palavras, o autor tira da sua realidade, a que ele representará no romance, indo além “a consciência de seus heróis” (GOLDMANN, 1967, p. 13). Essa pluralidade compete em exhibir a “intenção normativa do romance” e a do escritor. Desse modo, a ironia constitui-se como característica, categoria estrutural constitutiva da estética romanesca, é a energia que o romancista coloca no personagem.

Voltando novamente a questão da epopeia e aos apontamentos que a colocam como período da aliança entre homens e deuses, envolvendo-os em um equilíbrio, o período moderno destaca-se por opor tal harmonia, findado o mundo épico. Nessa direção, a forma romanesca aparece para situar o homem moderno que vive conflituosamente na fragmentação e solidude. Conforme diz Lukács, “essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade” (LUKÁCS, 2000, p. 43).

Angústia, portanto, aborda a história de Luís da Silva, homem singular, único, sozinho, desgarrado da convivência harmônica. Por meio da fragmentação, o homem depara-se com um afastamento, uma carência inteira de Deus. Para Lukács, o desamparo que o herói experimenta é singular, ele se acha num “desabrigo transcendental” (Ibidem, p. 38). Daí, surge o espaço de ação do herói, ou ele abdica de sua vida ou se arrisca para encontrar sua totalidade.

Em *Angústia*, Graciliano Ramos desempenha papel relevante à forma romanesca, já que ele dá configuração ao herói e a sua procura ensimesmada/ desesperada. Para Lukács, o romancista é imprescindível e desempenha a função de “elucidar um estado de fato [...] recoberto pelo tato sutilmente irônico da composição [...] a forma exterior do romance é essencialmente biográfica” (LUKÁCS, 2000, p.77), e, “na (sua) experiência da natureza, o sujeito apenas ‘real’ dissolve todo o mundo exterior em es-

tado de ânimo, tornando-se ele próprio estado de ânimo, pela inexorável identidade de essência do sujeito contemplativo com seu objeto” (Ibidem, p.65).

A narrativa de *Angústia* elabora-se conforme o anelo do seu protagonista de se autocompreender e compreender a vida. Luís da Silva romanceia seus caminhos para alcançar o autoconhecimento e desnudar a essência obscura do mundo. O herói encontra-se em constante procura de sentido, por não lhe ser inerente. Neste mundo circundante, importa-lhe achar o verdadeiro significado da vida. Portanto, “como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é dado de modo claro e evidente” (LUKÁCS, 2000, p. 38). Os questionamentos e ponderações de Luís da Silva, que permeiam toda a narrativa, possibilitam defini-lo como herói problemático; um ser em busca de significado para o mundo e para si mesmo. Suas interrogações expressam o estilhaçamento de sua identidade que anseia a compreensão de si mesmo e do mundo.

Pelo ponto de vista de Lukács, os heróis são sempre conduzidos pelas divindades, de modo que o ideal seja a cooperação recíproca. Porém, com o decorrer do tempo, tal analogia com os deuses foi afastando-se, porque o momento do romance não mais consentia nessa relação, provocando o afastamento total dos deuses. Nesse sentido, “a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental” (LUKÁCS, 2000, p. 37-8). Para o teórico, “a psicologia do herói romanesco é a demoníaca” (Ibidem, p. 89), ou seja, refere-se a uma objetividade do romance, sua configuração. Na busca do sentido, o herói romanesco encontra o campo de ação do demoníaco, e, portanto, “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” (Ibidem, p. 14).

Conforme o herói moderno falha e admite a improficuidade da demanda e a soberania do real, a nostalgia e a renúncia ocupam o herói, fazendo com que seu psiquismo torne-se o espaço da ação do demoníaco, construindo o ambíguo. Lukács define esse herói pelo que não é, como se não fosse provido de razão; não é humano; nem diabólico; nem angélico; parece adorar o impossível e abdicar o possível com repulsa; é semelhante à casualidade e a arbitrariedade, esmagando o tempo e ampliando o espaço.

Se no momento do romance existiu a dissolvência da integralidade, e seus heróis deixaram de ser orientados pelos deuses, isso justifica o estilhaçamento que vimos na modernidade. Em razão disso, o mundo passou a ser o espaço favorável à ação demoníaca, pois,

os deuses banidos e os que ainda não subiram ao poder tornam-se demônios; seu poder é vivo e eficaz, porém não mais penetra o mundo ou ainda não o faz: o mundo adquiriu uma coerência de sentido e um encadeamento casual que são incompreensíveis à força vivamente efetiva do deus que se tornou demônio e de cujo ponto de vista seus atos parecem pura carência de sentido. Mas a força da eficácia desse demônio permanece insuperada, pois que insuperável, pois a existência do novo deus é sustentada pelo perecimento do antigo; e por esse motivo, um possui - na esfera do único ser essencial, o ser metafísico - a mesma valência de realidade que o outro. 'Não era divino', disse Goethe do demoníaco, 'pois parecia irracional; nem humano, pois não tinha nenhum entendimento; nem diabólico, pois era benevolente, nem angelical, pois muitas vezes deixava notar um prazer perverso. Equivalia ao acaso, pois não dava mostra de coerência; assemelhava-se à providencia, pois revelava nexos. Tudo que nos limita parecia-lhe permeável; parecia manipular o bel prazer os elementos necessários à nossa existência; contraía o tempo e distendia o espaço. Só parecia deliciar-se com o impossível e repelir o possível com desprezo' (Idem).

A ação demoníaca a que se refere Luckács em *A teoria do romance* constitui o vetor que particulariza o herói moderno. Esse faz surgir a solidão, bem como as controvérsias do sujeito romanesco, em consonância ao colapso do objetivo, que torna o sujeito um fragmento; somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio (LUKÁCS, 2000, p.52).

Por mais que seja colidente, conforme se alarga as matrizes do herói romanesco, mais se dilui a totalidade e, por conseguinte, a consonância entre o sujeito e o mundo. Em *Angústia*, ainda que o protagonista Luís da Silva ansiasse pela imanência do sentido e dispusesse de compreensão acerca do que acontecia ao seu redor, ele não conseguiria colocar em prática suas reflexões. Desse modo, o personagem se torna impróprio e estrangeiro em seu mundo e na sociedade, como uma "essência afastada da vida e estranha à vida" (LUKÁCS, 2000, p.39). O herói, portanto, se vê solitário, e labora sozinho, pois existe nele o dever de perscrutar, uma vez que aquilo que procura permanece. O herói do romance não apenas pensará acerca da sua exterioridade, ele se movimentará sobre ela para buscar seu desenvolvimento, o que espelhará a ambiguidade do romance que "é a epopeia de um mundo abandonado por deus" (LUKÁCS, 2000, p.89).

A narrativa e a problemática do herói

Nas páginas iniciais de *Angústia*, deparamo-nos com Luís da Silva, um personagem submerso em uma problemática que o esmaga, tornando-o um indivíduo alienado. O personagem reave-se de uma fase de delírio, com duração de aproximadamente um mês. Ele caminha por toda a narrativa e aborda com veemência determinada fase de sua experiência de vida, entrecruzando-a com narrações de fatos acontecidos da sua fase de criança até a vida adulta. O seu anelo em alcançar a completude o faz um sujeito em discrepância, em desequilíbrio frequente, pois tanto sua interioridade quanto sua exterioridade estão fora de sintonia. No entanto, tal maneira de ser de Luís da Silva apresenta-se de acordo com os preceitos das narrativas da modernidade, porque a acepção romanesca abordada por Lukács não apenas reflete acontecimentos, como, em especial, mostra as subjetividades que atormentam a alma humana. Lukács aponta que,

o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontra a própria essência. A segurança interior do mundo épico exclui a aventura, nesse sentido próprio: os heróis da epopeia percorrem uma série variegada de aventuras, mas que vão superá-las, tanto interna quanto externamente (LUKÁCS, 2000, p. 91).

Daí, o herói problemático ser aquele sujeito que representará o seu pensamento, constituindo-se como o nada que fará analogias com o seu ser. De maneira crescente, será concomitantemente ser e não ser, dado que passará cada fase de seu transcurso, em direção ao seu autodesvelamento. Na narrativa, o herói Luís da Silva está só, e seu dilema acabará na sua inconstância. Ele coloca-se como mensageiro de todo encargo de veemência que pressupõe em sua época, de modo que todos os fatos que acontecem na esfera social espelhe em sua individualidade.

O herói anseia veementemente o significado da vida. Na estrutura do enredo romanesco, Graciliano Ramos o produz e o particulariza. A propriedade basal deste herói é ser a sua essência num certo tempo de sua história na configuração romanesca que também o moderniza.

Essa essencialidade torna-se uma coesão interna que dá ao herói características que o tornam exatamente o que ele é; sujeito com desejos e com capacidade de instituir um universo autônomo que há apenas na subjetividade dele mesmo. A sua volta a si atinge uma fronteira que ao se mover pelo ambiente citadino desperta-lhe a capacidade de vivenciar

diálogos e não se integralizar deles plenamente. Luís da Silva tem todas as dificuldades, todas as incoerências que vive. Ele tem de deixar suas crenças para garantir o alimento. Isso pode ser observado em seu trabalho, no qual não é permitido que ele seja ele mesmo; o protagonista deve realizar aquilo que o outro deseja, em outras palavras, o personagem tem de se dedicar ao trabalho burocrático, à escrita encomendada e não ao que deseja escrever.

Desse modo, ele encontra-se mergulhado em um ínfimo universo limitador. Desse modo, o mundo é empastado e nevoento, a multidão é hostil e terrível, acentuando cada vez mais seu jeito problemático. Sua narrativa vai gradualmente mostrando o que mais anela, como ele representa-se na sua dimensão espacial e temporal. Além destes indícios, outro fator traz à tona a problemática do protagonista no momento em que, por exemplo, dialoga com Moisés no café, ao observar os outros, o personagem limita a si mesmo, desvalorizando-se: “Uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem” (RAMOS, 2001, p.24-25).

No romance, o herói vai gradativamente narrando sua experiência de vida, mas sua narração foge dos padrões da linearidade. Os fatos são narrados de modo concomitante, mesclando a infância e a fase adulta, ou também o homem citadino com a criança que viveu no ambiente rural, que vê todo o declínio de sua família. No entanto, a narrativa ganha forma e significado, ao mesmo tempo em que são narradas as peculiaridades do protagonista e os testemunhos que declaram acerca dos sofrimentos vividos até provocarem sua desintegração. As recordações mais longínquas unem o personagem às duas esferas - passado e presente - e sinalizam para sua incapacidade de se desprender, tanto dos sinais passados quanto do sofrimento presente.

Frente a essa liberdade de analogias, do monólogo e do fluxo da consciência, o romance ganha profundidade, cuja busca angustiada do personagem mostra toda vivacidade, notadamente, sobre a noiva infiel, que o abandonara após manejar suas ausências e lhe deixar cheio de dívidas.

Porque foi que aquela criatura não procedeu com franqueza. Devia ter-me chamado e dito: -”Luís, vamos acabar com isto. Pensei que gostava de você, enganei-me, estou embeijado por outro. Fica zangado comigo?” e eu teria respondido: - Não fico não, Marina. Você havia de casar contra vontade? Seria um desastre. Adeus. Seja feliz”. Era o que eu teria dito. Sentiria despeito, mas nenhuma desgraça teria aconte-

cido. Lembrar-me-ia de Marina com vaidade, até com orgulho: - Sim senhor, gostei de uma mulher de caráter, mulher de cabelo na venta.” Não seria esta miséria, esta recordação de coisas mesquinhas. [...] Não tornamos a falar em casamento. Creio que ela procedeu assim por hábito. Ou talvez quisesse pagar os objetos que tinham esgotado a minha fortuna (RAMOS, 2001, p. 86-87).

Desse modo, o labor alvitado de modo degradante pelo protagonista do romance mostra-se na narrativa: se por um viés o plano de assassinar Julião surge frente a um acontecimento particular na vida do personagem Luís da Silva, o rompimento com Marina, por outro, desvela todo um cenário sociopolítico e o estado do protagonista frente a esse contexto, uma vez que a vítima é o símbolo do que o protagonista recusa. Nesse ínterim, enxerga-se as dessemelhanças humanas, os desregramentos e as iniquidades.

Luís da Silva, incapaz de se acostumar com sua usualidade, começa a habituar-se com sentimento de vingança que o conduz ao delito. Neste embate, ele começa a se enclausurar em si mesmo, clausura esta que passa pelos estigmas de sua convivência pessoal e o descontentamento de viver em uma coletividade da qual se sente segregado.

Luís da Silva vivenciará uma extensa fase de introspecção, apenas analisando, distanciando-se do convívio, refletindo. A sua subjetividade insurge, fragmentada. Avigora-se para experimentar que “seus momentos são preciosos”. Na narrativa, esse mergulho na interioridade é percebido conforme ele peregrina pela cidade, sem destino, sempre silenciosamente e distanciados dos outros.

O modo como o protagonista apresenta-se é terrível: “Os olhos baços, o nariz grosso, um sorriso besta e a atrapalhão, o encolhimento que é mesmo uma desgraça” (RAMOS, 2001, p.34). A noção temporal chega a ser orçada: “Gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim [...]” (RAMOS, 2001, p.67). Há períodos que busca se levantar: “Sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes” (RAMOS, 2001, p.118); porém, torna a abandonar e a se abaixar perante a vida, ante o mundo: “Luís da Silva é uma besta, um imbecil, um cretino” (RAMOS, 2001, p.119).

Na derradeira parte de *Angústia*, quando se descobre a nova conquista de Julião, a maneira de ser do protagonista mudará bastante. Do mesmo modo em que vai assinalar à agitação da sua subjetividade, serão combinados episódios do passado; nessa direção, recorda-se da sua infância e daqueles que foram importantes em determinado espaço e tempo,

que se referem à fazenda de seu pai. Concomitantemente, os fatos atuais aparecem misturados, confirmando novamente toda a problemática do herói, frente a luta para compreender a vida.

As suas aflições permanecem. A expectativa por Julião Tavares foi cumprida. Luís da Silva está inteiramente sozinho, totalmente perturbado. Nada anteparará a sua atitude, muito menos o temor e a fraqueza, diante de sua pequena importância.

Desejei que Julião Tavares fugisse e me livrasse daquele tormento. [...] Era preciso que alguma coisa prevenisse Julião Tavares e o afastasse dali. Ao mesmo tempo encolerizei-me por ele estar pejando o caminho, a desafiar-me. Então eu não era nada: Não bastavam as humilhações recebidas em público? (RAMOS, 2001, p.190).

Nessa altura, serão estes anseios impresumíveis que despontam. Luís da Silva confia que apenas com a morte do rival conseguirá ver-se livre do fardo da sua vida. Desse modo, chega em Julião Tavares e coloca-lhe a corda pelo pescoço e, assim, acaba com a vida de seu rival.

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos, como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isso é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento (RAMOS, 2001, p. 191)

O protagonista pensou que ao matar Julião Tavares, ver-se-ia livre de todas as culpas, já que o considerava o único problema que prejudicava sua vida; então, crendo que atingiria seu objetivo, experimentou uma sensação de liberdade única.

O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes. Tinha-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os

berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência maciça do diretor, tudo virou fumaça (RAMOS, 2001, p.191).

Mas toda essa sensação de prazer desapareceu. A roda cerrou e se arredou ligeiramente e Luís da Silva conseguiu a completude. Porém, no mesmo momento em que aconteceu, logo se esvaiu. Findado o crime e com a certeza de que Julião Tavares estava morto, ressurgem os sentimentos que tanto o atormentavam: o temor, a dúvida e a ansiedade. Todo aquele sentimento de desprezo por si mesmo ressurgiu, afogando a certeza de que ao assassinar o rival, poderia viver dignamente, sem submissão; no entanto, ele se enganou. Este é o momento fulcral do romance.

Inferimos que este deslumbramento vivenciado pelo protagonista seja resultado da fragmentação do mundo moderno, à qual Lukács denomina de “cisão” entre a “interioridade” e a “exterioridade” do sujeito. Dessemelhante do período da epopeia, no qual predomina as identidades de harmonia entre os deuses, na *Teoria do romance*, a época moderna é apontada por Lukács como “a era da perfeita pecaminosidade” (LUKÁCS, 2000, p. 15). Daí, ser impraticável ao herói de *Angústia* conservar-se ou dar prosseguimento ao seu deslumbre e, assim, descobrir seu momento de superação e de efetivação. De fato, sua ação transitória não o tornou autônomo. Orientado pela psicologia do demoníaco, Luís da Silva empreendeu uma atitude particular dos deuses; entretanto, sua perceptibilidade o conduz a sua condição de aturdimento, considerando que ele está num mundo enigmático, sem significado, nessa perspectiva de Lukács.

Podemos assinalar que, nesta fase, apenas há possibilidade de vislumbrar uma totalidade frente às vivências estilhaçadas do herói e do mundo abandonado por deus. Em *Angústia*, a energia fundadora de Graciliano Ramos dá figuração à desintegração de vida de seu personagem, e dentro desse cenário, nasce o equilíbrio da obra, momento em que a forma acha o seu objeto. Apenas o romance, conforme a teoria de Lukács, é a “mais artística das formas literárias”, pois tem a capacidade de exprimir, de forma contemplativa, o último significado de um engenho artístico, cuja acepção é a sua oportuna substância. Graciliano, em sua expressão criadora, e, frente a liberdade da arte, constrói um herói que batalha para encontrar a consonância submergida, a fim de decifrar o significado do mundo.

Alguns momentos após o crime, Luís da Silva torna-se lúcido. Perfilha o contrassenso e o risco de sua atitude. Experimentou que o encaço e o estrangulamento de seu inimigo concederam-lhe um prazer de

sentir-se livre momentaneamente. Daquele momento em diante, passa a entender a realidade.

Necessitava levantar-me, afastar-me depressa, entrar em casa, dormir. [...] - Inútil, tudo inútil. A ideia de que Julião Tavares era um cadáver estarreceu-me. Não tinha pensado nisto. [...] Eu e Julião Tavares éramos umas excrescências miseráveis. [...] Evidentemente era preciso descer, mas isto me apavorava. Lá embaixo numerosos inimigos iam perseguir-me. [...] A ideia do perigo assaltou-me com tanta intensidade que me pus a soluçar. [...] Arrastei-me chorando. [...] Rastejei ao longo da cerca. [...] Faltou-me de repente o amparo. [...] Evidentemente o perigo crescia (RAMOS, 2001, p.192-198).

A aflição de Luís da Silva é compreender que o crime cometido por ele não altera nada, ele percebe a inutilidade de seu ato. A simbologia perscrutada em seu gesto não resulta em nada. A estabilidade possivelmente buscada e presumivelmente existida, ainda em suas memórias não nos seja presumível encontrá-lo, o conduz ao desespero. Possivelmente, visse no suicídio uma egressão, pois, consoante com seu relato, não teremos conhecimento disso, apesar de o suicídio ter sido levado em consideração pelo narrador no princípio da narrativa: “Uma viagem, embriaguez, suicídio...” (RAMOS, 2001, p.9).

A trajetória de Luís da Silva passa a ser muito dolorosa. A única alternativa que lhe resta é ocultar sua atitude épica para salvaguardar sua liberdade, porque o contrassenso, a insanidade e o desvario eram o que estavam por emergir. O personagem se acha naquele momento desprezível, confuso, abatido e padecido. Seu relato será, nesta ocasião, pelo olhar um criminoso delirante, ao mesmo tempo em que sustenta sua perceptibilidade. É o que se observa no momento em que se vê com o mendigo. O narrador não se satisfaz somente com o fato de esmolar cigarros; ele deseja e persevera em conservar um diálogo com o mendicante, que, sonolento e estranho ao que acontecia, dá-lhe o cigarro e, em seguida, despreza-o inteiramente. O protagonista percebe essa negativa como algo pessoal, o que faz surgir novamente seu recalçamento: “o isolamento em companhia de uma pessoa era mais opressivo que a solidão completa” (RAMOS, 2001, p. 202). O seu trajeto de retorno a seu lar será marcado com muitos assombros.

Na sua condição de abatimento, o protagonista revolteia em sua interioridade, observa o tempo, os acontecimentos, os sujeitos conforme as suas percepções. O presente e o passado baralham-se mais do que nun-

ca e o seu desequilíbrio está urgente, porque o que ele enxerga não é verdadeiro, como ser introspectivo, o que ele observa é frequentemente o que idealiza ter visto. Do modo como ele se encontra, o personagem não acha maneiras de harmonizar a subjetividade, pois ela alcança o espectro da complexidade, o que provoca em seu alheamento quase integral do real. Neste desacerto, o conflito vivenciado pelo narrador cresce, e seu desvario combina-se a clareza e apenas a réstia na parede persiste a conduzi-lo.

Conquanto o assassinato só aconteça na parte derradeira do romance, é após ele que começa a ganhar significado um elenco de rastros da narrativa dissolvidos por todo o romance. É o ponto decisivo da história, por meio do qual o narrador traz à tona toda a sua vida doméstica. O crime exacerba a densa tensão na qual está mergulhado. Luís da Silva simboliza o herói da desalento, do desencanto, diante de uma vida completamente abandonada, sem planos ou expectativas.

O conceito principal da narrativa *Angústia* situa-se em volta da realização de um delito, em atribuir deferência e içar o personagem a uma condição elevada na escala social. Assassinar dá alvedrio ao assassínio; no entanto, *Angústia* aborda também sobre a subjetividade humana, ao contar a caminhada de Luís da Silva que “saiu a campo” e cursou “o caminho” a procura de sua “totalidade”.

Graciliano Ramos penetrou na grandeza do espírito de seu personagem, ininterruptamente almejou por soluções à suas dúvidas existenciais, pois atravessou barreiras e afrontou uma sociedade. Por esse motivo, foi uma figura profunda no âmbito da construção literária. Em seu relacionamento com o mundo, esse horizonte submerge o sujeito à angústia. O protagonista inicia a sua narração no instante em que a interrompe e institui uma narração, em que as tênues balizas entre a realidade e suas reminiscências completam a abrangência da unidade narrativa.

Narrado em primeira pessoa, os acontecimentos são relatados sob a visão do personagem protagonista que no anseio de compreender o que acontecera em sua vida, vê a utilidade de uma confissão. Todo seu empenho é orientado a restabelecer o que aconteceu e, sobretudo, compreender a conjuntura trágica da vida. Desse modo, mostra sua história fragmentada, do modo como está, em pedaços. Contudo, ele atinge a unidade quando entrelaça as duas partes, uma vez que sua narrativa está embrenhada de significado, cujos pedaços estão ligados, conectados. Mesmo aludindo que sua narração eram “sombras (que) se arrastavam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso” (RAMOS, 2001, p.9), o personagem atinge a coesão narrativa.

Palavras Finais

Angústia pode ser estudado à luz de *A teoria do romance*, de Lukács, pois apresenta características que se ligam tanto ao ideal quanto real. O autor do romance, na sua atitude fundante, coloca o personagem-protagonista em embate com a realidade, em um mundo abandonado por deus, tendo em vista que aquilo que ele idealiza está distante de ser atingido e, por isso, seu desassossego com a realidade. Assim, Luís da Silva eleva a sua busca e Julião Tavares torna-se culpado por todos os problemas que o protagonista experiêcia.

Acerca do tempo, Lukács aponta que apenas no romance a configuração resulta pela figuração da “plenitude de vida”, que se apresenta na procura a improficuidade da busca, revelando um sentido, além da desesperança e do sofrimento. Essa completude da vida é atrelada às provas temporais, resultantes das atitudes presentes na expectativa, na reminiscência e na memória. São tentames de maior adjacência do essencial, dados à vida em um mundo abandonado por deus. Apesar da realidade estilhaçada no romance, o curso contínuo do tempo é o enceto coerente da unidade que organiza todas as peças polivalentes, mesmo que isso seja uma similitude irracional e inexpressível.

Conforme o herói da narrativa moderna falha, admite a ineficiência de seu labor, a nostalgia e a subserviência o dominam e fazem da sua mente o campo da ação do demoníaco, vista sob a visão da ambiguidade e circunscrita na esfera das oposições. Em outras palavras, não possui razão; é inumano; não é diabólico; nem angélico; aparenta apreciar o impossível e negar o possível aversivamente; assemelha-se ao incidente e ao faccioso, condensando o tempo e ampliando o espaço. Ao estudarmos o romance *Angústia*, e considerarmos a proposta de Lukács, observamos que o desenvolvimento dessa narrativa mostra as atitudes do ser humano, sua vivência, seus embates, suas lutas e não mais o destino da humanidade, em sua coletividade. Desse modo, o ínfimo universo do protagonista é apresentado no romance como forma de figurar o que é o homem no mundo.

Referências

BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. 2º. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CARPEAUX, O. M. Visão de Graciliano. **Origens e fins**. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943, p. 339- 351.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico filosófico. Tradução/posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades. 2000.

MOURÃO, R. **Estruturas**: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora UFPR, 2003.

RAMOS, G. **Angústia**. 53^a. ed. São Paulo: Record, 2001.

VIANNA, L. H. **Roteiro de leitura**: São Bernardo de Graciliano Ramos. São Paulo: Editora Ática. 2002.



ENTRE ECOS E OCOS VIVER É MUITO PERIGOSO
 BETWEEN ECHOES AND HOLLOW LIVE IS VERY
 DANGEROUS

Aristelson Gomes dos Santos¹

RESUMO: Este trabalho propõe fazer um estudo comparatista com duas obras: *Grande sertão: veredas* (2001) e *Madona dos Páramos* (2008), do sistema literário brasileiro, cujos escritores são: João Guimarães Rosa, da primeira, e Ricardo Guilherme Dicke, da segunda obra. O objetivo é mostrar as divergências e convergências que ambas as obras tem ao tocarem nas questões do homem no aprendizado da vida. Assim, os elementos a serem analisados estão na relação estabelecida entre personagens e o espaço, que são figuras centrais dessa análise. Desse modo, averiguaremos como os escritores manipulam esses elementos, a fim de mostrar sua importância na construção de significados. Portanto, o que se busca é compreender a força de significação da relação entre o homem e o seu espaço, através da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: João Guimarães Rosa; Ricardo Guilherme Dicke; *Grande sertão: veredas*; *Madona dos Páramos*; personagem e espaço.

ABSTRACT: This paper proposes to make a comparative study of two works: *Great backlands* (2001) and *Madonna of the Badlands* (2008), the Brazilian literary system, whose writers are: João Guimarães Rosa, the first, and Ricardo Guilherme Dicke, the second work. The goal is to show the differences and that both works have to touch the man's questions in the learning of life. Thus, the elements to be analyzed are the established relationship between characters and space, which are central figures in this analysis. Thus, we'll investigate how writers manipulate these elements in order to show its importance in the construction of meanings. So, what is sought is to understand the meaning of strength of the relationship between man and his space through language.

KEYWORDS: João Guimarães Rosa; Ricardo Guilherme Dicke; *Grande sertão: veredas*; *Madona dos Páramos*; character and space.

1 Aristelson Gomes dos Santos é discente da Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, *Campus* universitário de Tangará da Serra – MT/ Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: aristelson_tel@hotmail.com

A proposta deste trabalho é fazer um estudo comparatista entre duas obras de um mesmo sistema literário, o brasileiro, a fim de estabelecer as divergências e convergências entre ambas. Assim, as obras que farão parte do escopo desta análise são: *Grande sertão: veredas* (2001), do escritor João Guimarães Rosa (1908 – 1967), e *Madona dos Páramos* (2008), de Ricardo Guilherme Dicke (1936 – 2008). Ambas as obras localizam-se em um período literário que corresponde à terceira fase do Modernismo no Brasil, em que alguns críticos literários consideram como pós-modernas, ideia da qual comungamos. Esses romances também marcam um momento muito importante na história da literatura brasileira, pois inauguram uma nova forma de abordagem sobre temas que desde o Naturalismo e Romantismo já vinham sendo discutidos, numa busca para definir uma identidade para literatura Latino-americana, mas sem aquele *boom* para que isso acontecesse. Desse modo, o primeiro romance que marca essa ruptura é *Grande sertão: veredas*, pois inovou a linguagem, dando uma nova roupagem para temas que pareciam estar gastos, mas que ainda tinham grandes contribuições para nossa literatura. Partindo desse pressuposto, o que elegemos como base para análise é a configuração dos personagens, bem como do espaço, elementos de grande importância em ambos os romances.

Grande sertão: veredas, único romance de Guimarães Rosa, publicado em 1956, marca um dos grandes momentos da literatura brasileira, ao trazer como tema central o labor de homens (jagunços) em confronto dentro e com o sertão. É uma obra que marca a terceira fase do Modernismo no Brasil que iniciou em 1945; porém, este romance surge em um momento em que as inquietações dos jovens escritores da época já não estavam satisfeitas com a forma de abordagem que a nossa literatura vinha desenvolvendo. Para eles, havia uma necessidade de mudanças que chegaram com *Grande sertão: veredas*. Uma das inovações que este romance trouxe foi um trabalho refinado que Rosa fez com a linguagem, de modo que o homem passou a ser significativo na literatura, aspecto que em outros períodos ele era tratado como um subalterno, em que a natureza era quem sobrepunha nas narrativas. Guimarães Rosa soube fazer uma dosagem, quando traz novamente o sertão para ser palco das discussões, porém não é essa natureza que sobressai, pois há um equilíbrio entre o espaço e o homem que faz parte desse lugar. Ambos se complementam, tornando-se uma entidade significativa, em que homem e natureza estão imbricados para revelar suas complexidades.

Grande sertão: veredas é um romance que é narrado pelo personagem protagonista Riobaldo, rememorando os fatos que aconteceram em sua vida quando entrou para um bando de jagunços. O narrador conta a história, lembrando o seu passado desde a infância, bem como das peripécias que o protagonista passou para se tornar chefe/líder do bando de jagunçagens, até os fatos de sua velhice. O espaço que Rosa elege para comportar seus personagens é o sertão entre Minas Gerais, Bahia e Goiás, porém esse espaço geograficamente delimitado rompe com tais barreiras para tocar em questões mais complexas das relações do homem com o meio no aprendizado da vida. Assim, o sertão, como já salientamos anteriormente, deixa de ser esse lugar exuberante, de exaltação da natureza, que desde os naturalistas era visto como a maior beleza e riqueza literária a ser escrita, e passa a ser um espaço que se funde com a experiência e vivência do homem, que agora passa a compor o quadro das narrativas literárias. Guimarães Rosa extrai desse ambiente as preciosidades que este lugar tem para oferecer ao homem que faz parte dele, e o que este outro tem de experiências quando em contato com o sertão. Através da linguagem, o escritor consegue manipular essas relações e trazer para dentro de sua obra literária algo até então inovador. Em conformidade com essa ideia Bosi (1997, p. 485), descreve:

Após a sua leitura, começou-se a entender de novo uma antiga verdade: que os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculadas por um código de arte que lhes potencia a carga musical e semântica. E, em consonância como todo o pensamento de hoje, que é um pensar a natureza e as funções da linguagem, começou-se a ver que a grande novidade do romance vinha de um modo profundo de enfrentar a palavra.

Na esteira da temática da linguagem, Ricardo Guilherme Dicke, em 1982, publicou *Madona dos Páramos*, seu terceiro romance, no qual elege o sertão mato-grossense para construir seus homens narrativos na frenética busca pela Figueira-Mãe, um suposto paraíso que todos almejavam, porém, sem ter uma certeza da localização exata do lugar de refúgio. A narrativa é composta por doze personagens, dentre elas, uma é o diferencial: a enigmática Moça sem nome; uma personagem emblemática na trama, pois é nela que se concentra o destino e as frustrações dos demais “companheiros” da narrativa. A trama está envolta na fuga que os homens fazem da cadeia pública de Cuiabá, e saem sertão afora numa busca desenfreada pelo paraíso eterno. A partir de então, esses homens narrativos

entram numa luta dentro desse sertão, como o intuito de alcançar a Figueira-Mãe que, supostamente estaria localizada entre as serras dos Martírios². Ao eleger o sertão mato-grossense, Ricardo Dicke também rompe com as barreiras regionais para falar de problemas inerentemente ligados ao homem no aprendizado da vida. O sertão no romance é um espaço que suscita as mais diversas sensações, levando-os a enfrentarem situações e condições extremas da vida. Este é o ponto em que o escritor toca na mais profunda interioridade dos seres para revelar o que há de mais humano neles.

As duas obras elegem o *sertão* como o espaço em que seus personagens irão transitar ao longo das narrativas; no entanto, devemos salientar que, por mais que este espaço seja um dos motes de discussão nos romances, é tratado em sua particularidade por cada escritor. Podem-se até surgir especulações sobre a obra *Madona dos Páramos* ter grande similaridade com o romance de Rosa, porém não concordamos com tais especulações, pois entendemos que cada escritor trabalha o seu *sertão* com especificidades diferentes. Essa é uma questão que iremos debater ao longo dessa análise procurando mostrar as especificidades de cada escritor ao pintar um quadro em que o sertão faz parte da paisagem.

Ambas as narrativas tratam de um momento de travessia empreendida pelos personagens, uns fogem da cadeia em busca de um paraíso, enquanto outros fazem o retorno para rememorar a vida de jagunço em busca de uma vingança e igualdade entre o povo. Só no modo de contar a travessia pelo sertão, já empreendemos algo que difere e aproxima as obras, porém, elas contêm outros elementos que podemos usar neste trabalho comparatista. Em *Madona dos Páramos*, a ação parece acontecer em um tempo presente, algo que se aproxima mais do leitor, e o faz mergulhar nos meandros da história como se estivesse acontecendo perto de si. Já em *Grande sertão: veredas*, o leitor acompanha a história mais como um expectador, ou seja, o sertão para ele está mais distante de sua realidade, porém, o encantamento pela história não perde a essência. São pontos de vista diferentes que os escritores lançam sobre o *sertão*. Um parece ser de aproximação e o outro se apresenta como uma amostragem de um tempo mais longínquo e modo de como se vivia naquele espaço.

Nessa demonstração que fizemos, sobre o modo de narrar os fatos em cada romance, há indícios de diferenciação entre as duas obras.

2 As Minas dos Martírios constituíram o imaginário dos viajantes por terras interiores do Brasil, desde o século XIX. Em busca de um lugar nunca encontrado, muitos desapareceram, gerando mitos e impulsionando outras viagens.

Em *Grande sertão: veredas* temos um narrador, Riobaldo, o protagonista da narrativa, que conta a sua própria história, rememorando os acontecimentos do passado e reproduzindo-os para seu compadre Quelemém. Este, por sua vez, faz o papel do leitor, pois em nenhum momento da narrativa encontramos sua opinião sendo emitida. Desse modo, todos os fatos narrativos são contados apenas de um ponto de vista, que é a de Riobaldo. Por outro lado, no romance *Madona dos Páramos*, temos *narradores* que se confundem com as personagens; ora temos um narrador que conta os fatos de um determinado lugar, ora temos os fatos sendo narrados pelas próprias personagens. Neste romance, há um esfacelar do narrador, que confunde o leitor ao ser pego de surpresa em algumas trocas de vozes entre narrador e personagens. Além disso, a narração muda abruptamente de acontecimentos legítimos de dentro da história, para um plano que é o fluxo da consciência das personagens, deixando um pouco confusa a narrativa. Para um olhar atento, essa *complicação* não interfere no entendimento da história, pois é um modo particular de Ricardo Guilherme Dicke expor a confusão psíquica que é a do próprio homem, tentando organizar e contar a sua história. Aqui encontramos algo que difere as obras. O modo de narrar os acontecimentos tem uma configuração particular em cada narrativa. Se em uma temos um narrador definido em primeira pessoa, que tem o controle sobre tudo e, um interlocutor que ouve suas histórias, na outra temos um narrador indefinido que apenas conta uma história e o leitor se torna participante por ser cativado pelas amarras próprias da trama.

Para narrar alguma coisa pressupõe-se um domínio da linguagem, e é nesse ponto que Guimarães Rosa se preocupou em elaborar algo que conseguisse atingir a mais bela criação. Nesse sentido, Eduardo F. Coutinho explica:

Rosa definiu como uma de suas principais metas a tarefa de revitalizar a linguagem com o fim de fazê-la recobrar sua *poiesis* originária e atingir o leitor, induzindo-o à reflexão. Desse modo, mergulhou de corpo e alma nos meandros da linguagem, violando constantemente a norma e substituindo o lugar-comum pelo único, ou melhor, abandonando as formas cristalizadas e dedicando-se à busca do inexplorado, do metal que, como ele próprio afirma, se esconde “sob montanhas de cinza” (COUTINHO, 2013, p. 22, grifos do autor).

Na revitalização da linguagem, portanto, está uma das grandes mudanças ocorridas na literatura brasileira a partir de Rosa, não obstante

Dicke, anos mais tarde dar continuidade a esse trabalho em suas obras, explorando através da linguagem, a essência do homem moderno. Através do trabalho com a linguagem é que o homem e suas experiências passaram a fazer parte do mote de discussão da literatura. O sertão deixou de ser *pictórico*, como define Antonio Candido (2011), no artigo *Literatura e subdesenvolvimento*, e passa a ser uma força de representação muito maior que antes. O trabalho realizado por meio da linguagem conseguiu extrair um sentido de sertão e fundi-lo às experiências do homem que está em contato com ele diuturnamente. Por isso, o *mergulho nos meandros da linguagem* que vai subverter e *violar as normas*, a fim de mostrar o que há de mais precioso e genuíno desse homem e desse espaço singulares.

A busca revitalizadora da linguagem para recobrar a *poiesis* é o ponto chave para que o sertão assumira novas formas e espaços de significação. Se em outros momentos a natureza/sertão era vista como algo grandioso, que dava credibilidade e tema para que a literatura expressasse as grandezas de uma nação, como descreve Antonio Candido:

A ideia de *pátria* se vincula estreitamente à de *natureza* e em parte extraída dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social (CANDIDO, 2011, p. 170 grifos do autor).

Agora, esse espaço toma outras dimensões, atingindo a máxima força poética que Rosa buscava em sua escrita. Na esteira desse pensamento Coutinho explica:

O homem não é mais retratado apenas em seus aspectos típicos ou específicos, mas antes apresentado como um ser múltiplo e contraditório e em tantas de suas facetas quanto possível. Do mesmo modo, o sertão, a paisagem que dá forma as suas narrativas, não é apenas a recriação de uma área geográfica específica, tanto em seus aspectos físicos quanto socioculturais, mas também, e principalmente, a representação de uma **região humana**, existencial, viva e presente na mente de seus personagens (COUTINHO, 2013, p. 26 – 27, grifo meu).

Essa humanidade existencial expressa pelos personagens se apresenta em *Madona dos Páramos*. A ideia de que o sertão não é só um dado geográfico e, sim a própria existência do ser humano vivendo em um mundo em que, são as perguntas e não as respostas que os movem. Assim, o sertão passa a ter uma dupla função. Em primeiro plano, é o espaço que

faz transitar os personagens e, num segundo momento é uma representação da vida interiorizada dos seres ficcionais. Este segundo momento é o que aparece com mais força de criação, pois está ligado diretamente à vida de seres que se confunde com a desilusão, a inospitalidade, os horizontes turvos e a vastidão que é o sertão representado em ambas as obras. É este espaço que Ricardo Dicke prepara para lançar seus personagens numa busca que, aparentemente, seria simplória, porém essa travessia vai muito além de encontrar a Figueira-Mãe, trata-se de uma busca pessoal de cada ser, tentando entender a vida. Em conformidade com essa ideia, Madalena Machado explica:

O que demonstra que a busca, no caso específico da Figueira-Mãe, é somente subterfúgio para as respostas que não vem, prevalecendo, assim, uma visão do mundo em constante mutação. O que sublinhamos como angústia original em destaque nestes personagens: há a chance de se questionar sentidos múltiplos, mas nem todos o fazem (MACHADO, 2014, p.43).

O mesmo desejo e subterfúgios em busca de respostas para as contradições da vida, podem ser encontrados em *Grande sertão: veredas*. O que Riobaldo mais deseja, ao contar sua história, é encontrar respostas para aquilo que ainda não estava resolvido em sua mente e, também, uma forma de buscar justificativa para tudo aquilo que viveu enquanto jagunço. A dicotomia que se estabelece entre personagens e espaço é uma das molas propulsora das obras, demarcando a importância na história literária.

A fundição entre espaço e personagem foi o que encabeçou grandes discussões que levaram muitos estudiosos a pensar a relação entre o Regional x Universal. Então, o que se caracterizava como um elemento apenas regional alçou vôos mais altos, atingindo temas da universalidade, o que só ocorreu quando esta terra/sertão passou a ser vista e compreendida como uma grande amálgama de culturas. É o que nos explica Eduardo Coutinho (2013, p. 32), quando diz que “a obra de Guimarães Rosa é uma obra plural, híbrida, indagadora, marcada pela ambiguidade e pelo signo da busca, que se ergue como uma constelação de elementos muitas vezes opostos e contraditórios”.

Se há um termo central que une as duas obras, podemos destacar que é uma *busca* empreendida pelos personagens, na tentativa de encontrar respostas para suas inquietações. Isso é o que vivencia Riobaldo, tentando explicar para seu interlocutor e para si mesmo, suas ações enquanto

jagunço, e o mesmo acontece com os doze personagens do romance de Ricardo Dicke, lançados na mata fechada, tentando se localizar no labirinto desse espaço, que concomitantemente, se tornou o labirinto interior de suas vidas pregressas. O *sertão* também é uma conduta recorrente em ambas as obras, como já salientamos. Seu sentido não está posto apenas como um espaço geográfico, ele é a própria essência do ser. Assim é o que diz o narrador do romance *Madona dos Páramos*, “o sertão é tudo, principalmente no coração da gente” (DICKE, 2008, p. 2014). Do mesmo modo, encontramos a explicação que Riobaldo dá para o seu sertão: “o senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...” (ROSA, 2001, p. 35). Dessa explicação, podemos compreender que no romance de Dicke, o sertão está mais latente na conduta de vida de suas personagens, ou seja, ele, em muitos momentos, se confunde diretamente com o modo como é percebida a vida pelos homens na narrativa. Já no romance de Rosa, o posicionamento de Riobaldo com o sertão está mais para um enfrentamento brutal, em que, *manda quem é mais forte*, num confronto em que é preciso medir força para vencer; por isso precisa ser astucioso.

Com esta definição que Riobaldo dá ao seu sertão, entraremos para uma segunda etapa da análise, que é como se dá a configuração das personagens nas narrativas. Desde já, um dos adjetivos que podemos dar ao protagonista Riobaldo é a *astúcia*. Esta qualidade é usada, tanto na forma de narrar os fatos ao seu interlocutor/leitor, quanto nos modos de encarar as decisões difíceis enquanto jagunço. Já no romance de Ricardo Dicke, temos a personagem cabo José Gomes, que carrega certas semelhanças com o herói de *Grande sertão: veredas*. Esta personagem era um homem da lei que, ao enfrentar uma traição conjugal, sofre uma grande reviravolta na vida e cai na situação de fugitivo, em que se junta aos demais companheiros na fuga da cadeia pública de Cuiabá. No bando de foragidos, ele era considerado um líder do grupo por ter certa astúcia para enfrentar os mandos e desmandos do sertão. Desde o início de sua trajetória dentro da trama, encontramos-lo usando esta astúcia em seu favor, quando é confrontado com a maldição de nhá Tabita. Desse modo, para não entrar no sertão debaixo de maldição, o protagonista resolve pagar para a velha abençoá-lo, assim, “ele se ia com praga e bênção de nhá Tabita” (DICKE, 2008, p. 16).

A preocupação que tomava conta da mente de José Gomes ao adentrar sertão afora, com essa antítese de bênção x maldição, é algo que

vai tomando proporções maiores dentro da narrativa, pois aquilo era tudo o que ele não gostaria de ouvir, porém a velha não disse nada além do que realmente iria acontecer com ele durante a travessia. “Você há de penar no mundo que nem cachorro de índio, escute o que eu te falo” (Ibidem, p. 14). Tais palavras ficariam guardadas para sempre na mente do protagonista, mesmo, após ter pagado para a velha abençoá-lo. Uma situação desse tipo é o que atormenta Riobaldo, até mesmo na hora de organizar os fatos para contar para o seu compadre Quelemém. Trata-se de um pacto feito com o Demo, que ao longo da narrativa fica velado tanto para o leitor quanto para o narrador Riobaldo. É uma dúvida cruel que atormenta o protagonista de *Grande sertão: veredas*, sem saber ao certo se vendeu ou não a sua alma para o diabo. A verdade sobre os acontecimentos é algo que fica velado ao longo da narrativa, tanto para um, quanto para o outro.

Com Riobaldo temos caracterizada uma grande preocupação com as forças místicas que o envolvia no espaço sertanejo. A dúvida da existência ou não de Deus ou do Diabo era algo que até em sua velhice, momento em que rememora os acontecimentos, o consumia, pois não tinha certeza do que realmente movia-o durante seus mandos e desmandos pelo sertão. Devido a sua fleuma em relação às decisões mais difíceis, o protagonista atribuía o mérito a si próprio, mesmo se achando um fraco diante de algumas situações. Assim, ficam explícitas que para ele, que as forças místicas não tinham grande interferência em sua vida, pois como dizia, no sertão *manda quem é mais forte*, e era assim que ele se considerava. Porém, a dúvida era algo que sempre o rodeava, velando a origem dessa força. Com isso, pode ser encontrado o vacilar do protagonista: “E, alma, o que é? Alma tem de ser coisa interna supremada, muito mais do de dentro, e é só, do que um se pensa: ah, alma absoluta! Decisão de vender alma é afoitez vadia, fantasiado de momento, não tem a obediência legal” (ROSA, 2001, p. 41). Mesmo que Riobaldo tente de toda maneira velar essa situação de ter vendido ou não a sua alma para o Demo existem pistas na narrativa que fazem o leitor acreditar que ele tenha tido a ajuda do *Tinioso* em alguns momentos de sua vida.

Tal averiguação surge no momento em que ele se dispõe a atravessar, junto com seu bando, o Liso do Sussuarão, lugar em que seu primeiro chefe Medeiro Vaz tentou atravessar em outra época e foi sucumbido com grande parte de seu grupo. Essa travessia se mostrava tão imponente que o próprio Riobaldo chegou a declarar: “que o Liso do Sussuarão não concedia passagem a gente viva, era o *raso* pior havente, era um escampo dos infernos” (ibidem, p. 50, grifos do autor). O Liso do Sussuarão surge para

Riobaldo como uma esfinge que precisava ser decifrada, e nos parece que esta barreira tornou-se a grande ambição do protagonista. Para mostrar sua imponência, o vale precisava ser desbravado, mesmo sendo um lugar que não dava a menor condição para sobrevivência. “Água, não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre” (idem, p.50). É no processo empreendido por Riobaldo para atravessar esse vale tenebroso, que nos parece que uma força sobrenatural apodera do herói dando condição para que ele desvendasse e atravessasse, junto com seu bando, o temível Sussuarão. Mediante o desafio que o herói precisava encarar, ele declara: “agora, o senhor saiba qual era esse o meu projeto: eu ia traspassar o Liso do Sussuarão!” (ibidem, p. 519). A forma entusiasmada com que o protagonista expõe para seu interlocutor essa grande façanha, demonstra que aquilo era algo que ia além da vingança que o bando queria contra os Hermógenes, pois a realização da travessia coroava o herói como um dos maiores jagunços daquele sertão.

Por outro lado, em *Madona dos Páramos* encontramos uma situação totalmente diferente do desejo empreendido por Riobaldo. Já não é mais uma busca por superação de determinado obstáculo, mas a busca de uma simbólica Figueira-Mãe, procura que não ofereceu respostas para suas buscas. O interessante, algo que diverge totalmente do *Grande sertão: veredas*, é o reconhecimento que os personagens tem quando estão perdidos; “parece mesmo que já cruzei por aqui outras vezes nesta mesma viagem” (DICKE, 2008, p.149). No entanto, mesmo reconhecendo o erro, eles não desistem de continuarem na busca.

A dicotomia que se estabelece entre as duas obras é que em uma há uma vontade, por parte do protagonista, de vencer seus próprios limites, ou seja, impor sua vontade sobre aquilo que teoricamente ele não conseguiria dominar; na outra, porém, não encontramos essa vontade de domínio sobre a natureza, isso porque, o que mais as personagens de Dicke desejavam era poder se libertar das amarras do seu próprio ser, ou seja, das dúvidas constantes que os atormentavam ao longo da travessia.

Em *Madona dos Páramos* há uma presença muito grande das forças sobrenaturais que vem sobrepor as personagens durante a travessia. A dúvida sobre a existência ou não de Deus ou do Diabo também é algo que martela na mente dos homens dessa narrativa, e vemos essa relação bem delimitada na vida de duas personagens, especialmente. Tem-se em Babalão Nazareno a representação do homem que tenta centrar sua vida nos planos de Deus, porém, temos a antítese dessa ideia no personagem Chico Inglaterra, que é um homem de vida pregressa, que não acreditava

em Deus e que tudo que acontece com as pessoas é fruto do que ela mesmo plantou. Se por um lado temos um ser que diz que tudo acontece pela permissão de um Deus, e que este Deus pode resolver tudo por ser Onisciente, Onipotente e Onipresente, ele é confrontado pelo seu companheiro, por desacreditar que este tal Deus, seja tudo isso. Isso porque, nunca fora ajudado por este Deus, mesmo padecendo diuturnamente com uma lepra que o consumia vivo. Assim, surgem as indagações: “Cristo! Estudar o quê sobre esse Cristo que não se importa nem de gente perseguida, nem de lepra, nem de barriga vazia, nem de nada... Só alma... Mas o que a alma tem de ver com isto, esta, a realidade dura?” (ibidem, p. 86). Essas são as forças opositoras que se formam no duelo entre as duas personagens do romance. Se em Rosa temos uma personagem que representa toda essa dualidade entre o bem e o mal, Deus e o Diabo, em Dicke temos essa representação sendo distribuída para outras personagens, essa dicotomia não fica monopolizada só na perspectiva de um. Este é mais um ponto que encontramos de divergência entre as duas obras. O paradoxo que se estabelece nas duas personagens de Ricardo Dicke, marca a mesma inquietação que rondava a vida de Riobaldo, porém elas se sentem desamparadas em meio ao sertão, coisa que não acontece com o protagonista do romance de Rosa. Pois percebemos que há uma força mística assessorando Riobaldo ao longo de sua travessia e batalhas que eram travadas dentro do sertão.

Um fato importante que acontece em ambas as obras, que podemos julgar como semelhantes, é a presença da mulher. Em *Grande sertão: veredas* é representada por Diadorim, o grande amor não realizado da vida de Riobaldo e, em *Madona dos Páramos* temos a Moça sem nome, a paixão não correspondida de todos os homens. A presença dessas mulheres é algo central em ambas as obras, pois é através delas que encontramos a maior força poética reveladora das narrativas. Em Diadorim centra-se a força opositora de um amor que não podia se realizar, devido às leis que regiam a vida dos jagunços. Assim, para Riobaldo era inconcebível gostar de uma pessoa que se portava como sendo do mesmo sexo. Jamais seria aceito no meio da jagunçagem uma relação homoafetiva, pois o que se esperava daqueles homens é que eles fossem viris e machos para enfrentar a vida dura de jagunço. No entanto, a ligação afetiva que existia entre Diadorim e Riobaldo ia além daquilo que o protagonista esperava. A presença desse ser era algo que não saía de sua mente. “O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer

aquilo?” (ROSA, 2001, p. 307). A preocupação de Riobaldo é eminente nessa relação, por isso o medo em expressar seu verdadeiro sentimento por Diadorim, entretanto o amor falava mais alto, e de vez enquanto era traído pelos seus pensamentos em relação ao seu amor, por isso, o medo de se expressar daquele modo. Por mais que tivesse a opressão das leis dos jagunços, era o seu instinto que sobressaía, assim ele concluía: “Tudo tem seus mistérios” (idem).

A relação misteriosa em que vivia os dois está mais para o plano do narrador do que para o leitor. Somente Riobaldo é que não percebia, por meio das pistas, que aquele ser não era o que ele achava que era. Ao longo da narrativa, o leitor encontra pistas que denunciam a verdadeira identidade de Diadorim, no entanto, para Riobaldo isso fica velado. Parece que o sentimento amoroso era tão grande que tapava a visão do protagonista de enxergar os detalhes que diferenciavam aquele ser dos demais. Algo latente fica no momento em que foram tomar banho num riacho, e Diadorim disse que tinha o costume de se banhar sozinho. “Só, por acostumaçãõ, ele tomava banho sozinho no escuro, me disse, no sinal da madrugada. Sempre eu sabia tal credence, como alguns procediam assim esquisito – os caborjudos, sujeitos de corpo-fechado” (ibidem, p. 161 – 162). Outro fato eminente é quando Diadorim, em um luta contra seus rivais, foi alvejada na perna e se ausentou do grupo por um tempo para se recuperar em outro lugar. Essas são pistas importantes que Riobaldo poderia pegar para descobrir toda verdade, porém, por conta do próprio ser do sertanejo; recatado, simples e supersticioso, preferia julgar os fatos de forma simplória, ainda querendo dar uma de entendido quando declara que sabia da *credence dos sujeitos de corpo fechado*. A luta que se trava pela repulsa desse amor é algo que leva o protagonista a sofrer as maiores consequências de sua vida que, no momento em que narra sua história, quando tenta ofuscar isso de sua mente.

O senhor veja: eu, de Diadorim, hoje em dia, eu queria recordar muito mais coisas, que valessem, do esquisito e do trivial; mas não posso. Coisas que se deitaram, esqueci fora do rendimento. O que renovar e ter eu não consigo, modo nenhum. Acho que é porque ele estava sempre tão perto demais de mim, e eu gostava de mais dele (ibidem, p. 194).

Situação similar encontramos no segundo romance em análise, quando aparece no cenário da história do grupo a Moça sem nome. Para contextualizar esse episódio, vale ressaltar como isso aconteceu. Como já

foi mencionado em um momento anterior, o romance *Madona dos Páramos* narra a história de um grupo que sai da cadeia pública de Cuiabá e traça o sertão mato-grossense como destino a ser seguido. Durante essa viagem/fuga, o grupo sai pelas fazendas matando e saqueando tudo que encontravam pela frente, até que em um determinado dia se encontram perto de uma fazenda por nome Boa Vista, terra de um famoso barão, que morava junto com sua família naquele lugar. O grupo, ao descobrir que naquela fazenda poderia haver muitas riquezas resolve ir lá durante a noite atacar e roubar o que pudessem, para continuar em sua viagem. Chegando lá encontraram o barão, a filha, o genro e os empregados e, assim que invadiram o estabelecimento, colocaram fogo nas casas, mataram o velho e o genro e fugiram levando a Moça como uma prenda daquele lugar. A partir de então, a Moça começa a assumir uma posição de destaque dentro da obra, e isto fica latente até no próprio nome título do romance: *Madona dos Páramos*, ou seja, a deusa dos destinos daqueles homens.

Assumindo essa posição de deusa dos destinos, a Moça sem nome começa inquietar os homens, desde o fato de ela não dizer seu nome. Essa é uma arma que ela usa em seu favor para manipular os demais, assumindo assim, uma posição de superioridade. Dicke, ao introduzir esse ser inomeável, mina as forças daqueles homens que se mostravam prepotentes e superiores e dá àquela frágil mulher o comando dos desejos de todos eles. A falta de nome é uma opção que a Moça tem como uma forma de se vingar das atrocidades sofridas pela sua família. Assim ela se expressa:

Pois não saberão nunca, saberão o nome de todos, menos o meu, agora que se terminaram todos os meus e ninguém mais tenho, eles ficarão para sempre sem saber como me chamo, até a hora de sua morte se lembrarão de mim e não saberão meu nome, morrerão de sede, cada qual no seu maior deserto, sem saber jamais, sem ter esse conhecimento, a essência do homem é dar nome às coisas e transformá-la de inomeadas em nomeadas, de coisas ignoradas em coisas conhecidas, de desconhecido em coisas (DICKE, 2008, p. 138).

Essa inquietação será algo que os homens narrativos levarão para o resto de suas vidas. O domínio que o homem tem sobre as coisas, quando nomeadas, é tirada de vez de seu controle, ou seja, o homem perdeu sua *essência* e o seu monopólio de ser o maioral de toda criação. Essa ideia de que o homem é o dominador sobre toda criação vem desde o jardim do Éden, quando Deus dá ao homem o poder de nomear e ter o domínio desde as aves do céu, os peixes das águas e tudo que se movia sobre a face

da terra, porém com a Moça não tem como esse poder ser exercido. O problema com o nome é algo enfrentado, também, por Riobaldo, pois num primeiro momento Diadorim se apresentava ao protagonista como Reinaldo, no entanto, ele não conseguiu guardar esse segredo por muito tempo, e logo quando teve uma oportunidade, declarou: “Escuta: eu não me chamo *Reinaldo*, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê” (ROSA, 2001, p. 171). Mesmo Diadorim revelando seu “verdadeiro” nome, algo ainda fica velado assim como na Moça sem nome, ele não revela o por quê havia escolhido aquele nome apelativo. A ambiguidade e o paradoxo são o jogo que fazem parte da criação literária, tanto de Rosa, quanto de Dicke. O jogo pode ser encontrado em um ser que não se deixa ser nomeada e em outro que revela algo, mas encobre outro que, concomitantemente, seria o máximo de uma revelação de quem realmente ele era.

É nesse paradoxo entre velar e desvelar que as duas personagens ganham grande importância dentro das narrativas. A persistência que a Moça sem nome tem em manter seu silêncio durante toda travessia, é uma postura que a faz inverter os papéis. Se por um lado ela era considerada cativa daqueles homens, a partir do momento em que escolhe permanecer em silêncio, a situação começa a mudar. Quem era cativo tornava-se dominadora de seus algozes. Nessa perspectiva, Machado descreve:

É como sentimos o poder esvaindo das mãos daquela que não é mais líder nem de si mesmo, assim como no romance *Madona dos páramos*, Urutu não é o chefe dos doze homens rumo à Figueira-Mãe que todos pressentem, mas ninguém alcança. A personagem Moça sem nome é a prisioneira de todos, porém é sua persistência em manter o silêncio que a faz dona dos destinos de todos eles, o que subverte a ideia de quem comanda e quem é comandado. Mais uma vez nos deparamos com a premissa da dissolução do que seja centro, o intercambiar da ética no campo da estética literária (MACHADO, 2014, p.182).

Uma ideia semelhante encontramos na personagem Diadorim, visto que ela pode ser considerado, dentro do romance, como uma personagem que tem um personalidade mais centrado naquilo que o bando de jagunços almejava. Mesmo sendo mandada por Riobaldo, ela nunca perdeu de vista a vingança que buscava pela morte de seu pai Joca Ramiro. O que o leitor encontra nessas mulheres é uma força de representação que está para além de suas aparências físicas, é um força que emana da

“fragilidade”, porém, decisiva para a vida de seus companheiros, seja pelo lado positivo ou negativo.

Diadorim segue até o final com um único objetivo, que era a vingança pela morte de seu grandioso pai. Mesmo sabendo das consequências de levar essa ideia adiante, ela, em momento algum, titubeou em seu propósito. É na força dessa vingança que a personagem revela quem realmente ela era, e se mostra como o grande herói do romance de Rosa.

Com a Moça sem nome encontramos a mesma centralidade de ideia em levar a cabo a sua vingança, por meio do silêncio, mesmo sabendo que não traria de volta a vida de seu pai e de seu esposo. É através dessas duas personagens emblemáticas que o leitor encontra a maior força de um verdadeiro sentimento, que mesmo reconhecendo a perda, se lançam numa luta entregando a própria vida como uma forma de remissão por aqueles que não podem mais estar no meio deles. Isso é o que acontece com Diadorim no confronto final com o Hermógenes, momento de maior tensão do romance. Esse enfrentamento coroa a vitória de Diadorim, porém ela não ficou com vida para comemorar o grande êxito alcançado. Dessa luta, a imagem que fica para o leitor é o que se configura na repetição do período *O diabo na rua, no meio do redemoinho*, imagem nítida do embate entre Diadorim e o Hermógenes, em que os dois foram sucumbidos pela morte.

Desse embate, seguido de morte, o que fica para o protagonista – Riobaldo, de *Grande sertão: veredas* é o sentimento de culpa por ter fugido do enfrentamento com seu rival, e a perda irreversível de seu grande amor que, a partir de então, descobrira que tudo aquilo que ele nutriu em sua vida, na companhia de Diadorim era algo legítimo, porém não consumado devido aos entraves que havia entre eles. A imagem que ficou na mente de Riobaldo foi: “Que o corpo de Diadorim era uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais que a surpresa” (ROSA, 2001, p. 615). Da mesma forma, a imagem que ficou na mente do protagonista de Rosa, está na inquietação dos personagens de Dicke, quando se dão conta de que a Moça sem nome já não estava no meio deles. O que ficou na mente dos dez personagens foi: “Era a Moça, a Madona dos Páramos, banhando-se nas praias da memória dos homens” (DICKE, 2008, p. 437).

Assim, acontece o fechamento do enredo dos dois romances, deixando no leitor a sensação de um final trágico em *Grande sertão: veredas* e, ainda, um perambular das personagens perdidos do romance *Madona dos Páramos*. No entanto, houve um sentimento de dever cumprido nas duas personagens mulheres das obras analisadas, no cumprimento do

dever pela busca da vingança empreendida por Diadorim e a Moça sem nome.

Portanto, o que se buscou ao longo deste estudo foi mostrar como as duas obras dialogam, ao tocarem em temáticas que estão diretamente ligadas ao homem no aprendizado da vida e, conseqüentemente, como se relacionam com aquilo que está à sua volta. O sertão e o homem assumem funções importantes e, por isso, pode-se dizer que tanto Guimarães Rosa quanto Ricardo Guilherme Dicke buscam expressar essas funções, por meio de suas criações literárias, pois elas representam marcos importantes na busca dos sentidos adquiridos pelo romance, ao longo da história literária.

Referências

BOSI, Alfredo. **A história concisa da literatura brasileira**. 3ª ed. 17ª tiragem. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e subdesenvolvimento**. In. Educação pela noite. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 2ª ed. VI volumes. Rio de Janeiro: Editorial Sul América, 1968.

COUTINHO, Eduardo F. **Grande sertão: veredas**. Travessias. São Paulo: É Realizações, 2013.

DICKE, Ricardo Guilherme. **Madona dos Páramos**. Cuiabá, MT: Carlini e Caniato, Cathedral Publicações, 2008.

MACHADO, Madalena. **A literatura de Ricardo Dicke, intervenções críticas**. São Paulo: Arte e Ciência, 2014.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.


 SUEVOS NA PENÍNSULA IBÉRICA E A HISTÓRIA DA
 LÍNGUA LUSITANA

 SWABIANS IBERIAN PENINSULA AND THE
 LANGUAGE OF HISTORY LUSITANA

 Celso Abrão dos Reis¹
 Miguél Eugenio de Almeida²

RESUMO: Imaginar as condições históricas necessárias à ocorrência de um episódio de superstrato é tarefa, no mínimo, instigante e porque não dizer desafiadora, nesse contexto, a lógica e sua natureza fria nos diz quem vence impõe sua vontade aos vencidos, argumento de fácil entendimento e aceitação, no entanto, a humanidade nunca trilhou um caminho sem curvas e, em uma delas, eis que surge a inusitada história da invasão da Península Ibérica pelos bárbaros suevos, no século V e sua polêmica influência na língua lusitana, assim, bebemos na fonte de Faraco (2006), para fixarmos um norte para a presente investigação, para isso, esse trabalho analisou algumas bibliografias, comparativamente, procurando recortar amostras mais significativas do posicionamento de seus autores: primeiro, os partidários da relevância; segundo, os não partidários da relevância do superstrato suevo, nesse sentido, ao longo do trabalho nos deparamos com opiniões completamente opostas sobre o mesmo tema e procuramos destacar as evidências que nos levaram desde a exaltação às influências dos suevos à língua lusitana, até as raiais do etnocentrismo romano com traços de preconceito linguístico, não obstante, evidenciou-se duas tendências importantes, uma de ignorar o fato de que tanto os romanos quanto os suevos serem povos invasores, independentemente do letramento ou não de suas culturas, outra de considerar somente os fatores linguísticos como os mais impactantes na ordem social da região.

PALAVRAS-CHAVE: História; Língua Lusitana; Suevos; Península Ibérica; Portugal.

ABSTRACT: Imagine the historical conditions necessary for the occurrence of an episode of superstrate's task, at least, thought-provoking and why not say challenging, in this context, logic and his cold nature tells us who wins imposes his will on the vanquished, argument of easy understanding and acceptance, however, mankind has never trod a path without curves, and one of them, here comes the unusual story of the invasion of the Iberian Peninsula by the Swabians barbarians in the fifth century and his controversial influence on Lusitanian language, so we use Faraco (2006), to fixate a north to this research, for this, this paper analyzed some bibliographies, looking cut most significant

- 1 Discente da UEMS/PG – nível de mestrado/CAPES. E-mail: celsoabrao@gmail.com
- 2 Docente da UEMS/Pós-graduação. E-mail: miguel@uems.br

samples of the positioning of the authors: first, the supporters of relevance; second, the not supporters of relevance of the Swabian superstrate, in this sense, throughout the work we are faced with completely opposing views on the same subject and seek out the evidence that led us from exaltation to the influences of the Swabians to the Lusitanian language, even the rays Roman ethnocentrism to linguistic discrimination traits, however, showed two important trends, one ignores the fact that both the Romans as the Swabians are people invaders, regardless of literacy or not of their culture, another to consider only linguistic factors as the most striking in the social order of the region.

KEYWORDS: History; Lusitanian language; Swabians; Iberian Peninsula; Portugal.

Introdução

A percepção de que a língua lusitana é o resultado da influência de diversos povos que ocuparam, invadiram e habitaram a região da Península Ibérica é tese convergente entre pesquisadores e estudiosos de fenômenos linguísticos, o que pode ser observado divergente nas análises publicadas em alguns livros e artigos sobre o tema, é o entendimento de alguns autores quanto a natureza e o caráter das influências linguísticas e culturais atribuídas aos bárbaros suevos, que invadiram e dominaram a península no século V, estabelecendo-se na região “onde mais tarde se desenvolveu a nação portuguesa” (COUTINHO, 1976, p. 51), ocasião em que optaram por adotar o latim, língua utilizada pelos povos dominados, nesse contexto, o presente trabalho se propõe analisar algumas discrepâncias nas avaliações sobre o superstrato³ consequente, pela ótica da história externa, que estuda:

[...] a história da língua no contexto da história social, política, econômica e cultural da (s) sociedade (s) com a (s) qual (is) ela está relacionada. [...] estudar, por exemplo, como se deu a ocupação romana da Península Ibérica e a formação das várias línguas românicas aí faladas é fazer história externa. (FARACO, 2006, p. 59).

Tendo isso em mente, estabelecemos que os recortes estudados restringirão a investigação aqui proposta a um objeto, tempo e espaço bem definidos, para tanto, nos limitaremos a analisar os bárbaros suevos; no século V; na Península Ibérica (regiões da Galécia e Lusitânia) e o método utilizado considerou a história externa da língua, com uma metodologia fundamentada na confrontação de opiniões expressas no material bibliográfico selecionado e envolverá a apreciação do posicionamento de seus autores, uns partidários e outros não partidários da relevância das influências linguísticas infligidas aos suevos.

Estudiosos partidários da relevância da contribuição dos suevos à língua lusitana

O linguista dinamarquês Otto Jespersen (1860-1943) sustentou que “na história das línguas não há decadência, degradação, degeneração; o que há é progresso, um caminho de mudanças na direção de formas mais aperfeiçoadas” (*apud* FARACO, 2006, P. 77), por esse viés, é possível compreender tais mudanças como um processo histórico salutar, essa tese

3 Para Garcia (2002), superstrato é a língua nativa de um povo dominador desaparecida, em virtude de este povo ter adotado a língua do povo dominado.

pode ter influenciado alguns autores favoráveis à contribuição dos suevos, a seguir analisados:

- a) Ismael de Lima Coutinho, referência em estudos filológicos e autor de diversas obras entre livros e periódicos, era membro e fundador da Academia Brasileira de Filologia e prestigiado romanista, vemos em uma de suas obras que ele faz menção a chegada dos suevos na *Galécia e Lusitânia*, a saber:

[...]depois dos vândalos, surgiram os suevos, que se estabeleceram na Galécia e na Lusitânia. Por habitar a região, onde mais tarde se desenvolveu a nação portuguesa, merece este povo bárbaro especial consideração na história da nossa língua. (COUTINHO, 1976, p. 51).

Em suas referências aos bárbaros germanos (suevos; visigodos), Coutinho faz evidente seu entendimento de que houve contribuições relevantes, nesse sentido, afirma “que não pequenas foram as transformações a que o sujeitaram, adotando-o (o Latim)⁴ por língua própria”, é possível notar em suas análises que, em virtude de um estilo de vida guerreiro e nômade, os suevos não davam importância às escolas e acabaram por suprimi-las e, na incorporação do latim como sua língua, não tiveram o cuidado de mantê-lo em sua forma culta, mesmo assim, o filólogo afirma que:

Da dominação germânica, quase tricentenária, há vestígios indelévels em mais de duzentas palavras, que ficaram incorporadas ao nosso patrimônio léxico. São vocábulos referentes aos seus usos e costumes, na maioria designativos de armas, vestes, insígnias guerreiras, etc. (COUTINHO, 1976, p. 12).

Ante o exposto, cogitamos não haverem dúvidas quanto ao posicionamento desse pesquisador se apresentar favorável a relevância das contribuições à língua, oriundas da presença sueva na região.

- b) Carlos Alberto Faraco, renomado linguista e uma das importantes referências em cursos de graduação e pós graduação em Letras, com trabalhos tratando principalmente de temas relacionados a Bakhtin, discurso, dialogismo, ensino de português e, no que se refere a linguística, segue a tese que defende as mudanças na língua como consequência natural de sua evolução histórica e, segundo ele:

4 O termo entre parênteses foi acrescentado pelo autor deste trabalho.

[...]as línguas estão em movimento, mas nunca deixam os seus falantes na mão. Em outras palavras, as línguas mudam, mas continuam organizadas e oferecendo a seus falantes os recursos necessários para a circulação dos significados. (FARACO, 2006, p. 14).

Nesse contexto, é possível observar que o estudioso da Linguística Histórica compreende que, pela falta de tradição na língua escrita⁵, os suevos escaparam do seu “conservadorismo” e de sua “dimensão de permanência que em geral falta à língua falada”, com isso, podem ser entendidas como parte de “um longo e contínuo processo histórico, do mesmo modo que, a cada momento do tempo, as mudanças estão ocorrendo, ainda que imperceptíveis aos falantes”, observa ainda que:

[...]falantes que não conhecem linguística ao desenvolverem consciência de mudança em sua língua, tendem, muitas vezes, a desenvolver paralelamente uma atitude negativa em relação a elas, entendendo-as como uma espécie de decadência: a mudança estaria empobrecendo-a, transformando-a para pior. (FARACO, 2006, p. 75).

Com isso, é possível inferir que as opiniões apontadas para esse norte são obra do desconhecimento da ciência linguística e de onde, assevera o pesquisador, derivariam as conclusões de leigos pela transformação da língua para pior, assim, podemos compreender a tendência nas posições de Faraco como favoráveis a relevância da contribuição.

- c) Nilsa Areán-García, apresenta atuação consistente nos círculos de pesquisa linguística, especialmente na área de Letras e Linguística, com ênfase em Morfologia Histórica, Língua Portuguesa e Galega, a pesquisadora faz em alguns de seus estudos citações que contemplam ambas posições (partidárias e não partidárias), porém, aparentemente, não as considera desfavoráveis, então vejamos:

As diferenças regionais do latim e a sua evolução se acentuaram com a desintegração do Império Romano a partir do século V d.C. e a criação de unidades políticas autônomas, bem como com as migrações de povos suevos, vândalos, alanos e, posteriormente, visigodos, que estabelecerem o seu domínio na Península Ibérica. Segundo Bassetto (2001, p. 142-143), devido ao subjugo dos povos suevos pelos visigodos, é difícil atribuir a influência, exercida por aqueles, mas, sabe-se que certas

5 Os suevos eram originalmente uma cultura ágrafa.

estruturas morfológicas são herança direta dos visigodos, tais como os sufixos *arde*, *ardo* e *engo*. (AREÁN-GARCIA, 2011, p. 21).

Essa tese aponta para uma dificuldade em “atribuir a influência exercida” (*apud* AREÁN-GARCIA, 2011, p. 21), específica do superstrato suevo em relação aos visigodos, visto que estes subjugarão aqueles, a historiadora afirma ainda que:

[...]os suevos, pouco romanizados e, inicialmente, não cristãos, seriam os responsáveis por dar início ao particularismo da língua galego-portuguesa, ao se instalarem na Gallaecia no início do século V, em 411. A fusão dos povos galaicos-romanos e suevos, foi um processo prolongado que parece somente ter se estabilizado em 559 com a conversão destes ao catolicismo. Seu reino ocupou desde a região norte do rio Tejo e toda a província da Gallaecia com a capital em Braga, mas sucumbiu em 585 com as campanhas de expansão do reino visigodo de Leovigildo. (AREÁN-GARCIA, 2009, p. 30).

Areán-García trata as questões relativas ao fim das influências romanas na região de forma ponderada, referindo-se a elas como “particularismo da língua galego-portuguesa” que, após um período de tempo, se oferecerá a estabilização, portanto, não fazendo manifestações negativas em alusão aos aspectos linguísticos da presença dos suevos na *Gallaecia*.

- d) Afrânio da Silva Garcia, professor e autor com produção literária das mais significativas e variadas entre inúmeros livros e dezenas de artigos, atua na área de Letras, com ênfase em Semântica, o pesquisador não explicita em seus comentários qualquer distinção, quanto as influências na língua entre visigodos, suevos e vândalos, como veremos a seguir:

O superstrato, representado pelas palavras de origem germânica, introduzidas pelos visigodos, suevos e vândalos, constitui-se numa influência bem mais acentuada do que aquela do substrato. São, na maior parte das vezes, palavras ligadas à vida militar e aos costumes próprios dos germanos [...]. (GARCIA, 2002, p. 74).

Podemos perceber uma preocupação desse pesquisador quanto a variação de sentidos das definições de *substrato*, *superstrato* e *adstrato*, tanto que menciona em suas análises os posicionamentos de Mattoso Câ-

mara Junior; Wilton Cardoso; Celso Cunha; Martinet e, baseado neles, chega as suas próprias definições, a saber:

Se fizéssemos um resumo das três definições, partindo-se sempre do mais geral, teríamos: 1) Substrato – língua nativa desaparecida de um povo dominado, que adotou a língua do dominador; 2) Superstrato – língua nativa de um povo dominador desaparecida, em virtude de este povo ter adotado a língua do povo dominado; 3) Adstrato – qualquer língua que conviveu ou convive em pé de igualdade (bilinguismo) com outra língua. (GARCIA, 2002, p. 73).

Garcia relaciona o peso das aludidas influências por intermédio de uma comparação do superstrato das palavras de origem germânica (visigodos, suevos e vândalos) com o substrato⁶ correlato, concluindo que a importância maior recai sobre o superstrato conseqüente, portanto, é possível entender que seu posicionamento aponta para a relevância da contribuição.

- e) Leonardo Samu, historiador que compõe a safra de pesquisadores que dedica-se à historiografia da língua portuguesa, tem formação em Artes e atua profissionalmente como instrumentista de piano e órgão, aparentemente, ele segue uma linha de análise que percebe o resultado da fusão de várias culturas sob um contexto histórico determinado, que pode ser notada na citação seguinte:

O domínio romano na península tem fim com a queda de Roma (476 d.C.). Após esta data, as antigas províncias ficaram entregues à dominação bárbara. Em especial, a região correspondente hoje à Portugal conheceu novas levas de forasteiros: os Visigodos e os Suevos. Dotados de uma concepção diferenciada das propostas romanas, souberam aproveitar, em partes, as heranças deixadas pelos romanos na região, incluindo o uso do latim, o que garantiria a preservação dos falares românicos mesmo após o desaparecimento de Roma. Após as invasões bárbaras, a situação da Península Ibérica era exatamente esta: um mosaico étnico utilizando, na fala, romances repletos de superestratos germânicos. Apesar desta intensa diversidade, a fusão de todos estes povos e línguas, com maior respaldo ao latim, fez gerar uma sociedade medieval de considerável organização, aos moldes romanos, demonstrando uma relação pacífica entre as partes estabelecidas. (SAMU, 2011, p. 3-4).

6 Para Garcia (2002), o substrato é uma língua nativa desaparecida de um povo dominado, que adotou a língua do dominador.

Samu inferimos, vislumbrou um oportunismo inteligente dos forasteiros⁷ visigodos e suevos ao sorverem as heranças civilizatórias com as quais se depararam na região da Península Ibérica, sobretudo dos romanos, abarcando o latim, idioma com o qual têm empatia, e terminam por desenvolver uma composição linguística marcada pelo superstrato, destaca ainda o historiador que, apesar de intensa diversidade de povos e línguas, “gerou uma sociedade de considerável organização aos moldes romanos”, estas avaliações tornaram plausível sua colocação entre os partidários da relevância.

3. Estudiosos não partidários da relevância da contribuição dos suevos à língua lusitana

Para o linguista alemão August Schleicher (1821-1868), a língua é “um organismo vivo, com existência própria independente de seus falantes” (*apud* FARACO, 2006, p. 76-77), ele entendia “a história das línguas como um processo que depois de atingir um estágio superior, acabava por produzir degeneração” (*Idem, ibidem*), por esse viés, é possível compreender as transformações na língua como um processo histórico nocivo que, de alguma forma, pode ter influenciado autores entusiastas da cultura clássica romana e do latim culto a posicionarem-se, alguns de maneira cáustica, contrários a contribuição dos suevos, como segue:

- a) Ernesto Carneiro Ribeiro⁸, médico e literato brasileiro nascido em Itaparica, Estado da Bahia, filólogo de mérito e educador de amplísimos conhecimentos, cuidadoso na correção da linguagem, envolvido a contragosto na apreciação do projeto do Código Civil Brasileiro⁹, iniciou com Rui Barbosa, seu antigo aluno, a polêmica, destacando certos aspectos do português no Brasil que não eram percebidos pelos gramáticos, tornando-se no país o pioneiro de uma gramática constituída em função da língua falada, sobre o assunto publicou *A redação do projeto do código civil* (1902) e *A réplica do Dr. Rui Barbosa* (1905), e faleceu em sua terra natal, em 13 de novembro (1920), com 81 anos.

7 O termo forasteiro é admissível também quando se trata da presença dos romanos na Península Ibérica, vez que, na condição de invasores, tomaram de assalto a região.

8 A Biodata de Ernesto Carneiro Ribeiro foi compilada do site da Universidade Federal de Campina Grande, disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/ErnstCa.html>, acesso em 12/11/2014.

9 Preparado em 1899 pelo mestre em direito Clóvis Beviláqua.

Em sua obra tratando da gramática portuguesa, se vale de um estilo mordaz para se referir, também, ao domínio ibérico dos suevos, como segue:

No Século 5.º os Visigodos, povos bárbaros, que em suas conquistas foram precedidos pelos *Vandalos*, Suevos e Alanos, substituíram os Romanos em seu domínio na Espanha; mas, embora vencedores, menos adiantados que os vencidos na *sciencia* e civilização, adotaram a língua deles. A *consequencia* da invasão destes bárbaros foi corrupção, *decadencia* e ruina das *letras* e da cultura romana: suprimiram-se as escolas, *desappareceu* a maior parte dos estabelecimentos de *instrucção*. Estancados assim os mananciais donde vertiam os *thesouros* preciosos, com que se enriqueciam as *sciencias*, as *letras*, a *lingua*, tão solida e custosamente implantada na *Peninsula*, foi-se ainda abastardando e corrompendo. (RIBEIRO, 1950, p. 185).

Carneiro Ribeiro demonstra repulsa quanto as consequências da invasão ibérica sueva, trata o assunto como “embora vencedores, menos adiantados que os vencidos na *sciencia* e civilização, adotaram a língua deles”; “decadência e ruina das *letras* e da cultura romana”; “estancados os mananciais donde vertiam os *thesouros* preciosos, com que enriqueciam as *sciencias*, as *letras*, a *lingua*”; “foi-se ainda (o latim)¹⁰ abastardando e corrompendo”, sendo, de todas as análises consideradas nesse trabalho, a que possui os aspectos mais contundentes e as análises mais cáusticas quanto a não relevância da contribuição, nesse contexto, inferimos que o peso da opinião do emérito filólogo pode, em alguma medida, ter influenciado toda uma geração de pesquisadores a reproduzirem, sem maiores reflexões, mazelas ao latim e à cultura romana imputadas aos suevos.

b) José Mario Botelho, ilustre filólogo com uma trajetória acadêmica apreciável, participa dos principais círculos de pesquisa em linguística com produção científica das mais diversificadas e consistentes, ele é membro efetivo da Academia Brasileira de Filologia (ABRAFIL), ocupando a cadeira de número 15, fundada por Ismael de Lima Coutinho, atua como Vice-Diretor-Presidente do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos (CiFEFiL), o notório historiador é severo em suas observações quanto as consequências da invasão *gótica* ao norte da Península Ibérica, como podemos perceber adiante:

10 O termo entre parênteses foi acrescentado pelo autor deste trabalho.

No séc. V d. C., o Império Romano, que já estava em decadência, é totalmente destruído pelas invasões góticas. Os bárbaros, como eram chamados pelos romanos, fizeram várias incursões ao Norte da península Ibérica. Tal fato acelerou a dialeção do latim, que já vinha sendo influenciado pelos substratos linguísticos da península. Contudo, totalmente romanizada, a península Ibérica sofre com a invasão dos bárbaros, que, embora tenham determinado o fim da romanização, não alteraram essencialmente a latinização (dispersão do latim vulgar), que não deixou de se efetivar. Mesmo vencedores, os góticos: suevos, alanos, vândalos, godos e visigodos, adotaram em seus distintos reinos também os elementos de civilização e a língua latina, apesar de abalar efetivamente a unidade político-cultural do Império Romano, que cai aos pés daqueles povos de cultura inferior à dos romanos. Depois da queda do Império, o latim, já bastante modificado pela ação das antigas línguas da península, também sofre as influências das línguas dos bárbaros germânicos – línguas superstratas ao latim; dialetou-se, isto é, passou a se desenvolver independentemente em cada uma das diversas regiões. Instaura-se, pois, um verdadeiro caos linguístico, que paulatinamente vai se organizando nas distintas regiões ocupadas pelos reinos gótico-cristãos. (BOTELHO, 2010, p. 8-9).

Botelho se refere ao superstrato suevo e sua influência político-cultural na Península Ibérica como “dialeção do latim”; “povos de cultura inferior”; “caos linguístico”, percebe-se nesse autor uma tendência a considerar o Império Romano e sua cultura letrada como superior em relação a cultura dos bárbaros germanos, evidenciando-se um posicionamento que aponta, na invasão dos suevos, o princípio de uma decadência cultural e linguística “que paulatinamente vai se organizando” (Idem, *ibidem*), todas são conclusões em direção da não relevância.

- c) Paul Teyssier, é autor da História da Língua Portuguesa, publicada em 1980 por Presses Universitaires de France, traduzida para o português por Celso Ferreira Cunha, sua obra é referência nos meios acadêmicos brasileiros, tradutor e ensaísta, autor da primeira gramática de português na França e importante divulgador da língua portuguesa europeia, brasileira, africana e asiática, responsável pela tradução para o francês de inúmeras obras de autores portugueses, tais como, Os Maias, de Eça de Queiroz, em suas análises esse pesquisador é bastante contundente quanto aos efeitos negativos da influência dos invasores germânicos na língua e cultura romana da península, o que podemos constatar nas referências a seguir:

Em 409, invasores germânicos - vândalos, suevos e alanos – afluem ao sul os Pirineus, seguidos, mais tarde, pelos visigodos. Assim começa um dos períodos mais obscuros da história peninsular, que irá terminar em 711, com a invasão muçulmana. [...] No que diz respeito à língua e à cultura, a contribuição dos suevos e dos visigodos foi mínima. Tiveram um papel particularmente negativo: com eles a unidade romana rompe-se definitivamente e as forças centrífugas vão preponderar sobre a coesão. Se o latim escrito se mantém como a única língua de cultura, o latim falado evolui rapidamente e diversifica-se. (TEYSSIER, 2007, p. 5).

Teyssier trata a invasão sueva como “um dos períodos mais obscuros da história peninsular”; conclui quanto a cultura que “a contribuição foi mínima”; quanto a presença na região, afirma que “tiveram um papel particularmente negativo”, nesse contexto, toda influência negativa, segundo afirma, “irá terminar em 711, com a invasão muçulmana”, tais afirmações se apresentam discutíveis, visto que o pesquisador não pondera sobre como a presença muçulmana pudesse ser mais ou menos danosa à cultura ou à língua romana na região, isso posto, entendemos suas posições como partidárias da não relevância.

d) Mário Curtis Giordani, historiador, pesquisador e prestigiado autor de livros de filosofia, história e direito, sua trajetória o leva a se tornar admirável expoente dos círculos acadêmicos brasileiros e seu livro, *História da Antiguidade Oriental*, da editora Vozes, é uma das referências básicas no curso de história da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), o expoente literário se posiciona de forma cética quanto ao legado civilizatório bárbaro e cita, com ressalvas, outro autor; Musset, este com linha de análise cáustica quanto aos suevos, contudo, é possível perceber uma tendência em Giordani de acompanhá-lo em sua linha de conclusões, a saber:

Ao que tudo indica, os suevos foram por demais bárbaros para deixarem um legado apreciável e permanente à civilização. Além de uns poucos vocábulos introduzidos no vocabulário português, de alguns vestígios onomásticos e arqueológico deixados na Gália e além da organização eclesiástica nessa região, nada mais temos a assinalar sobre a herança do Reino Suevo. Musset (1965) assim conclui o estudo sobre esse povo: “Nada de notável teria mudado na História se os suevos da Espanha não houvessem jamais existido”. A afirmação talvez seja discutível mas, em todo caso, é bem significativa. (GIORDANI, 1974, p. 140).

O historiador avalia a presença dos suevos, talvez, de um ponto de vista que atribui relevâncias apenas aos legados culturais, entendidos aqui como vestígios de civilizações com domínio da linguagem escrita, deixando transparecer que o valor da cultura estaria atrelado ao letramento ou não de um povo, ainda afirma que os bárbaros suevos foram “por demais bárbaros para deixarem um legado apreciável e permanente à civilização”, é possível que o notório pesquisador considere o significado do termo barbaridade pelo viés de Roquette; Fonseca (1856, p. 112), como sendo o “resultado da ignorância, da estupidez, do erro, da superstição, das preocupações, numa palavra, da falta de educação, de instrução e de talento”, assim, é patente que as análises deste historiador apontam para a não relevância da contribuição dos suevos.

Considerações finais

Ao lançarmos outro olhar à natureza e ao caráter da importância dos bárbaros suevos na história externa da língua lusitana, expressa no ponto de vista dos autores apreciados neste trabalho, encontramos evidências que apontam para possíveis influências ideológicas e traços de preferências culturais derramando-se sobre algumas análises e, derivada desta percepção, notamos a necessidade de outra pesquisa para tratar, especificamente, a origem das concepções teóricas que influenciaram a formação acadêmica de alguns dos autores selecionados, com objetivo de procurarmos contextualizar, de forma mais consistente, suas posições diante dos fatos abordados.

Supomos, ao apreciarmos as bibliografias selecionadas, que algumas análises e posicionamentos que elegeram o superstrato ou outro traço linguístico qualquer como enfoque de maior relevância a ser considerado na ocupação militar de um território, não dão conta de abarcar todas as nuances de ordem cultural, bem como, as mudanças de maior ou menor importância na história do cotidiano dos falantes, independentemente do acervo intelectual do exército invasor, além disso, é consenso entre os historiadores que o império romano mantinha-se às custas da conquista de novos territórios; do extermínio sistemático de qualquer resistência; da escravização dos sobreviventes; de alianças militares eventuais; da expropriação das riquezas encontradas, enfim, do imperialismo, nesse sentido, entendemos que o expansionista militarista, traço mais forte da cultura romana, não tinha em sua essência qualquer ideal de levar iluminação cultural aos povos conquistados.

A representação escrita da língua, a chamada cultura letrada (forma pela qual se perpetuaram os denominados clássicos da literatura), não se constitui em fator essencial à sua sobrevivência ou a sua continuidade enquanto língua falada, mas, sim, a existência de falantes, assim, o latim continuou presente e se modificando para além das influências dos bárbaros germanos, atendendo as necessidades de seus falantes, deste modo, as marcas da presença dos suevos ainda podem ser percebidas na região onde hoje é Portugal, isso posto, entendemos necessário enfatizar o fato de que para as culturas ágrafas é impossível deixar legado apreciável com peculiaridades literárias, a não ser aqueles registrados por mãos estranhas, atadas as limitações de quem percebe o outro sem a inquietação de desvendar a sua verdadeira essência, com isso, pode sujeitar seus relatos a todo tipo de imprecisões e distorções.

A eventual carência de fontes com conteúdo consistente que se ofereça à pesquisa (documentos; crônicas; manuscritos de época, etc.), podem fazer limitadas ou mesmo inviáveis as possibilidades de averiguação, de maneira inequívoca, dos acontecimentos históricos e linguísticos na Península Ibérica do século V, isso não significa que povos nômades, como os bárbaros suevos, constituíssem clãs nos quais os traços mais marcantes da existência fossem os de ordem anticultural.

Referências

- AREAN-GARCIA, Nilsa. Breve História da Península Ibérica. In. **Revista Philologus**, Ano 15, Nº 45. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set/dez 2009.
- BOTELHO, José Mario. Causas e consequências da dialeção da língua latina: um pouco de história externa da Língua Portuguesa. In. **Cadernos do CNLF**, Vol. XIV, Nº 4, t. 3. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2010.
- COUTINHO, Ismael de Lima. Pontos da gramática histórica. – Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1976.
- DO VALLE, Rosalvo. Ismael de Lima Coutinho – O Homem a Obra. In. **Homenageado do XV CNLF** Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos. Disponível em : http://www.filologia.org.br/xv_cnlf/homenageado.htm , acesso em 21/05/2014.
- FARACO, Carlos Alberto. Linguística histórica: uma introdução ao estudo da história das línguas. 1ª Ed., 4ª reimpr. : Fevereiro/2014 - São Paulo : Parábola Editorial, 2006.
- GARCIA, Afrânio da Silva. O Português do Brasil – questões de substrato, superstrato e adstrato. In. **Revista Soletras**, Ano II, nº 04. São Gonçalo: UERJ, jul./dez. 2002.

GIORDANI, Mario Curtis. História dos reinos bárbaros – Idade Média II - 2ª ed.- São Paulo: Editora Vozes, 1974.

RIBEIRO, Ernesto Carneiro. Serões Grammaticaes ou Nova Grammatica Portuguesa – 5ª ed. – Bahia : Aguiar & Souza, 1950.

ROQUETTE, J. I.; FONSECA, José. Dicionario dos Synonymos. Poetico e de Epithethos da Lingua Portugueza, EM CASA DE Vª J. P. AILLAUD, MONLON E Cª, Livreiros de suas Majestades o Imperador do Brasil e El-Rei de Portugal. Paris, 1856. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=c-SU1AQAAMAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PA113>, acesso em 18/02/2015.

SAMU, Leonardo. Memórias arábicas no Português em 1300 anos. In. **Cadernos do CNLF**, Vol. XV, Nº 5, t. 3. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2011.

TEYSSIER, Paul. História da língua portuguesa. Tradução Celso Cunha. - 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.



SILÊNCIOS E SENTIDOS:
A LUTA DE TERRA INDÍGENA EM UM JORNAL DE
MATO GROSSO

SILENCE AND SENSES:
THE STRUGGLE OF INDIGENOUS LAND IN A MATO
GROSSO NEWSPAPER

Danielle Tavares Teixeira¹
Elizabeth Moraes Gonçalves²

RESUMO: Neste artigo verificamos como o discurso que define o indígena no campo jornalístico constitui processos de significação, produzindo o imaginário pelo qual se rege o que é ser índio para a sociedade. Tomamos como material de análise as matérias publicadas sobre o indígena no jornal A Gazeta, de Mato Grosso, no período entre janeiro e março de 2013. A investigação está centrada, especificamente, em matérias sobre disputas de terras envolvendo os diferentes povos. Analisamos as falas e silêncios que definem e constituem o imaginário social sobre o índio brasileiro, em um Estado com expressiva diversidade étnica e cultural. A opção teórica metodológica adotada segue pressupostos da Análise de Discurso de linha francesa, que tem como precursor Michel Pêcheux. A investigação aponta que, a partir do que é dito e do que não é dito, o discurso jornalístico reforça a imagem do índio como usurpador de terras, tutelado pelo Estado e merecedor de exclusão. Nota-se que a versão do indígena não é apresentada ou considerada e suas vozes são silenciadas.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação; Jornalismo; Análise de Discurso; Indígena; Mato Grosso.

ABSTRACT: In this article, how the discourse that defines the native in the journalistic field composes the processes of signification, producing the imaginary which governs what is to be indian to the society, was verified. The articles published about the native in the newspaper A Gazeta, in Mato Grosso, in the period between January and March of 2013, were used as material to the analysis. The research is focused, specifically, on articles about land disputes involving different people. The words and silences that define and constitute the social imaginary of the Brazilian indian, in a State with a significant ethnic and cultural diversity, were analyzed. The adopted methodological theoretical option follows presuppositions of Discourse Analysis of the French line, whose precursor is Michel Pêcheux. The research shows that, from what is said and what is not said, the journalistic discourse reinforces the image of the indian as land usurper, supervised by

- 1 Mestre pela Universidade Metodista de São Paulo. dtavaresjf@hotmail.com
- 2 Doutora em Comunicação Social. Professora titular da Universidade Metodista de São Paulo. bethmgoncalves@terra.com.br

the State and worthy of exclusion. Be aware that the version of the native is not presented or considered and their voices are silenced.

KEYWORDS: Communication; Journalism; Speech analysis; Indian; Mato Grosso.

Introdução

O Brasil é detentor de uma expressiva sociodiversidade quando falamos das populações indígenas. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010), existem mais de 800 mil índios e 305 etnias reconhecidas habitando os estados brasileiros, localizados em aldeias ou fora delas. São faladas 274 línguas e dialetos divididos em troncos, famílias e línguas isoladas. O Estado de Mato Grosso é o quinto em quantidade de índios no país, somando 25 mil indivíduos, de 38 sociedades, divididos em 66 terras indígenas com diversos graus de regularização fundiária, totalizando 12 milhões de hectares, o que representa 12% da extensão territorial estadual.

As sociedades indígenas, comumente, são pauta para os diferentes meios de comunicação em distintos suportes, principalmente em se tratando de um Estado com expressiva população indígena. Muitas vezes, entretanto, as abordagens privilegiam o ponto de vista do não-índio e silenciam as vozes dos povos, passando visões reducionistas, ingênuas e equivocadas. As diferenças culturais são reduzidas, as identidades apagadas e se têm um tipo de índio genérico, despido de diferenças e especificidades étnicas e culturais, cuja sobrevivência dependeria do isolamento em relação aos aparatos técnicos e do diálogo com o povo civilizado.

Neste estudo verificamos como o discurso que define o índio no campo jornalístico constitui processos de significação, produzindo o imaginário pelo qual se rege o que é ser índio para a nossa sociedade. Ou, nas palavras de Orlandi (1990, p.20), “procuramos compreender os processos discursivos que vão provendo os brasileiros de uma definição que, por sua vez, é parte do funcionamento imaginário da sociedade brasileira”. Para tanto, tomaremos como material de análise as matérias publicadas sobre o indígena no jornal A Gazeta, de Mato Grosso, no período de três meses, compreendidos entre janeiro e março de 2013. Nosso olhar volta-se, especificamente, para o material publicado sobre as disputas de terras envolvendo os diferentes povos indígenas.

Buscamos analisar falas e silêncios que definem o indígena e constituem o imaginário social sobre o índio brasileiro. Não se trata aqui de falar da identidade das diferentes etnias, mas sim do imaginário que o discurso jornalístico constrói para a significação desses povos. Qual a concepção dos indígenas presentes nesses textos e como essa concepção vai trabalhando tanto a exclusão quanto a fixação de certos sentidos e não outros para os leitores do jornal A Gazeta, de Mato Grosso? Como resultado são construídos efeitos de sentidos que imputam aos leitores desse

periódico uma marca genérica que funcionará ao longo de toda nossa história: o índio brasileiro.

Como se sabe, a ideologia tem uma materialidade, e o discurso é o lugar onde se pode ter acesso a essa materialidade. “Conhecer o seu funcionamento é saber que o discurso colonial continua produzindo os seus sentidos, desde que se apresentem suas condições” (ORLANDI, 1990, p. 20). Dessa forma, não perseguimos um sentido único, imutável, mas propomos aqui compreender os processos de significação, ou seja, o que ficou atestado em determinada produção de linguagem jornalística sobre o índio no Brasil.

Segundo Pêcheux (GADET & HAK, 1997, p. 82), “Existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as relações entre as situações (objetivamente definíveis) e as posições (representações dessas situações)”.

Pressupostos Teóricos de Análise

Diferentes autores, dentre os quais, Martin-Barbero (2004), Traquina (2005), Ponte (2006), Marques de Melo (2006), reconhecem que há uma autonomia apenas relativa no jornalismo, já que a atividade é altamente condicionada. As notícias são resultantes de inúmeras interações entre diversos agentes sociais e refletem constrangimentos organizacionais e econômicos, narrativas que governam o texto jornalístico, rotinas que orientam e condicionam a atividade jornalística, valores-notícias e identidades das fontes de informação (TRAQUINA, 2005).

Porém, no contexto jornalístico há também que se considerar o silêncio como pleno de significado, por apresentar-se como uma política, não como simples sinônimo de calar — deixar de pautar determinado assunto ou privilegiar um tema em detrimento de outro. O silêncio pode também ser entendido como o não dito das palavras, seu oposto ou seu eco. Para a linguista Eni Orlandi (1993, p. 31-34), o homem está “condenado” a significar.

Com ou sem palavras, diante do mundo há uma injunção à ‘interpretação’: tudo tem que fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico. [...] O silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras.

Já que não existe texto neutro, sempre há interesses em torno de uma questão. Segundo Pêcheux (GADET & HAK, 1997, p.82), o discurso

não surge no vazio. O discurso remete à formação discursiva que o originou e que é marcada por uma ideologia ali embutida. Na origem do processo discursivo, há uma formação discursiva permitindo as condições de sua existência. Assim, os textos constituem-se em um todo heterogêneo e complexo, a partir do momento em que sofrem interferências diversas de sujeitos. Por isso é que alguns textos congregam certos enunciados e outros não.

No discurso jornalístico, podemos ainda notar que há condições sociais, culturais e cognitivas sobre as propriedades organizacionais das mensagens, ou seja, sabemos que há uma relação sistemática entre texto noticioso e contexto, ou, para utilizar os termos de Maingueneau (2001, p. 71) “estamos cada vez mais convictos de que o *midium* não é simples ‘meio’ de transmissão do discurso, mas que ele imprime um certo aspecto a seus conteúdos e comanda os usos que dele podemos fazer”.

Os estudos de Bakhtin (1986) sobre o dialogismo e a polifonia trazem em sua base a concepção de intertextualidade proposta originalmente por Julia Kristeva. Entendemos, assim, a intertextualidade como o modo pelo qual se estabelecem o diálogo e a interatividade entre os textos em um contexto único, neste caso específico, no contexto jornalístico.

Neste estudo não consideramos a distinção entre intertextualidade e interdiscursividade, por entendermos, como Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 286) que toda intertextualidade traz em si a interdiscursividade, uma vez que o interdiscurso consiste em “um jogo de reenvios entre discursos que tiveram um suporte textual, mas de cuja configuração não se tem memória [...] e o intertexto seria um jogo de retomadas de textos configurados e ligeiramente transformados”.

A intertextualidade em sentido amplo é considerada por Koch e Travaglia (1995, p. 75) como um fator de coerência textual, pois “para o processamento cognitivo (produção/recepção) de um texto recorre-se ao conhecimento prévio de outros textos”, ou seja, um texto está em permanente diálogo com outros textos, além de ser dependente das características do seu locutor, do seu conhecimento de mundo, de sua ideologia, enfim, de todas as condições de produção.

Para Charaudeau (2007), o contrato de informação midiática é marcado pela contradição: finalidade de fazer saber, para satisfazer o princípio de seriedade ao produzir efeitos de credibilidade; e finalidade de fazer sentir, que deve fazer escolhas estratégicas apropriadas à encenação da informação para satisfazer o princípio de emoção ao produzir efeitos de dramatização. O jogo da mídia consistiria, então, em navegar entre os

polos de credibilidade e dramatização, orientada pela sua ideologia e pela natureza dos acontecimentos.

O autor propõe o seguinte caminho para a análise do discurso das mídias: 1) construção racional de seu objeto segundo critérios precisos; 2) determinação de um instrumento de análise que sirva de base às interpretações produzidas; 3) processo de interpretação que implique uma crítica social, não como ideologia, mas como processo que faz descobrir o não-dito, o oculto, as significações possíveis que se encontram por trás do jogo de aparências.

No campo da Comunicação Social, diferentes pesquisas concentram-se em desvelar como o indígena é representado em distintos suportes midiáticos (Orlandi, 1990; Luciano, 2006; Braga e Campos, 2011, dentre outros). Duas visões gerais foram identificadas nas investigações. De um lado, a antiga percepção romântica, que concebe o índio como ligado à natureza, protetor das florestas e ingênuo. Por outro, construções estereotipadas caracterizam os índios como preguiçosos, animais, inferiores aos não-índios, traiçoeiros, sebosos, criminosos impunes, usurpadores da terra, protegidos pelo governo, mercedores de exclusão.

De acordo com os referidos autores, a identidade social do indígena que circula nos veículos é construída segundo formas impessoais e opacas, o que poderia ser identificado como um processo de naturalização da desigualdade. “Esse fenômeno de massa que (des)qualifica determinados grupos sociais como hegemônicos, ao mesmo tempo precariza outros grupos, tornando-os invisíveis, subprodutos resultantes da massificação de um protótipo em detrimento da construção de um estereótipo” (BRAGA e CAMPOS, 2011, p. 14).

Orlandi (1990, p. 73) nos chama a atenção para o fato de que, desde a descoberta, os discursos produzidos sobre o indígena contribuem para apagar a sua identidade e protagonismo. Para a autora: “[...] a ciência (a antropologia, a linguística), a política social (indigenismo) e a religião (a catequese) se articulam para apagar a presença do índio na constituição da identidade cultural (política) brasileira”.

Pressupostos Metodológicos

Partindo desse referencial, analisaremos como o indígena é representado no jornal A Gazeta, de Mato Grosso, escolhido por ser o mais lido na capital, Cuiabá, e ter distribuição estadual, somando 18% do total de leitores mato-grossenses. Primeiramente, selecionamos todo o material jornalístico produzido com a temática indígena, de janeiro a março de

2013, excetuando-se o mês de abril, quando se comemora o Dia do Índio e poderia influenciar no tipo de abordagem produzida.

Cabe salientar que o levantamento quantitativo do material faz-se necessário para apontar tendências na cobertura jornalística no período em questão, pois a repetição de um dado discurso sobre a questão indígena acaba por cristalizar certas imagens e identidades para o leitor do jornal. Destacamos que não pretendemos aqui esgotar a temática, mas verificar como o principal jornal de Mato Grosso trata a questão indígena e como as diferentes vozes são ouvidas ou silenciadas, em um Estado com expressiva diversidade étnica e cultural.

A partir dessa investigação inicial, selecionamos para aprofundamento da análise a única matéria com a temática indígena que foi destaque de capa do jornal, intitulada: “Ampliação ‘ameaça’ municípios”, de 27 de fevereiro de 2013. A análise de discurso do texto jornalístico priorizou a observação dos seguintes aspectos: 1) Expressões escolhidas para descrever a disputa de terras; 2) Fontes de informação utilizadas na construção da matéria; 3) Silêncios e sentidos na construção textual; 4) Intertextualidade e interdiscursividade.

Para a Análise de Discurso, a linguagem não é transparente, ela tem um modo de constituição histórico. “Não é possível dissociá-la das práticas sociais das quais é parte, a saber, interesses socioeconômicos e políticos, prioridades institucionais, estruturas de poder, ideologias- as condições de produção de uma fala ou de um texto determinam os múltiplos sentidos que circulam com eles” (ORLANDI, 2001, p. 87).

Enfatizando determinados dizeres e silenciando outros, priorizando certas vozes e calando as demais, o discurso jornalístico do jornal a Gazeta pode contribuir para reforçar uma espécie de rigidez histórica imutável na constituição da identidade cultural indígena em Mato Grosso.

Análise

No período de 01 janeiro a 31 de março de 2013 o jornal A Gazeta, de Mato Grosso, publicou o total de 29 matérias jornalísticas que tiveram como pauta os indígenas, em diferentes editorias do jornal, das quais: Cidades (16), Nacional (08), Economia (03), Política (01) e Vida (01). As editorias Cidades, Nacional, Economia e Vida contam com repórteres do próprio jornal para a produção dos textos, publicando matérias assinadas pelo profissional ou não, nesse último caso menciona-se apenas “Da redação”. Já a editoria Nacional reproduz textos de agências de notícias, dando

o crédito aos autores, em todos os casos observados foi utilizado material da Agência Brasil (ABR).

Dentre os temas abordados, no período selecionado, nota-se que os povos indígenas costumam ser notícia no jornal A Gazeta, de Mato Grosso, quando estão envolvidos em Lutas/posses de terra (20), Conflitos com a lei (05), Saúde Indígena (03), Cultura (01). A cobertura privilegiou assuntos ligados a Lutas/posses de terra, representando 68,96% de todo o material jornalístico sobre o indígena publicado nesse período.

Esse levantamento vai ao encontro da tendência apontada por Alves (1999), que relatou a ênfase do noticiário estadual em assuntos ligados a invasões de terras, sejam os indígenas os invasores ou os invadidos. Cabe ressaltar que essas categorias temáticas foram por nós constituídas, a partir da observação do principal ângulo adotado no tratamento do assunto, sistematizadas nas tabelas a seguir.

Luta e posse de terras: Atraso econômico e usurpadores de terras

Vê-se que no período selecionado, a grande maioria das matérias aborda o processo de retirada de agricultores posseiros das terras indígenas de Marãiwatsédé, fato amplamente noticiado pela mídia local, como destacado no quadro que se segue (Quadro 1). Somente por meio da leitura dos títulos não é possível saber se os indígenas são invasores ou invadidos, como nos textos transcritos a seguir: “Prazo para saída termina amanhã”, “Retirada de ocupantes continua”, “65% foram devolvidas à União”, “Concluída ação de desintrusão”.

Também se leem os desdobramentos desse caso: “Lavoura de soja corre risco de contaminação por fungo”, “Governo deve realizar colheita”, “Justiça cobra colheita em área indígena” e “Juiz não autoriza colheita de soja”. Nota-se que as matérias que abordam a necessidade da realização da colheita da soja plantada por posseiros na reserva indígena são tratadas na editoria Economia, evidenciando-se os prejuízos financeiros causados pela retirada dos pequenos, médios e grandes agricultores da área.

Outras matérias categorizadas como Luta/posse de terras referem-se à proposta de ampliação das áreas indígenas Enawenê-nawê e Menkú. São elas: “JF anula a ampliação de área”, “Produtores se reúnem na Sema”, “Ampliação ‘ameaça’ municípios” e “Nilson Leitão busca apoio para instalação de uma CPI”. Pelos títulos nota-se ênfase na atuação da justiça, de parlamentares e de produtores rurais da região, que veem a ampliação de reservas indígenas como uma ameaça ou atraso econômico para a região.

Somam-se a esta categoria as matérias publicadas na editoria nacional: “Desocupação do prédio começa” e “Museu do Índio será preservado”, sobre a questão da desocupação da denominada Aldeia Maracanã, no Rio de Janeiro (RJ), local que seria considerado estratégico para obras de mobilidade urbana da Copa do Mundo de 2014.

Quadro 1. Matérias com ênfase em luta ou posse de terras indígenas

Data	Editoria	Título
Domingo, 24/03	Nacional	Terras indígenas Funai cria grupo no MS
Sexta, 22/03	Cidades	Marãiwatsédé Juiz não autoriza colheita de soja
Sexta, 22/03	Economia	Justiça cobra colheita em área indígena
Quarta, 13/03	Economia	Marãiwatsédé Governo deve realizar colheita
Quarta, 06/03	Cidades	Maggi pede cópia de documentos
Terça, 05/03	Economia	Terra indígena Lavoura de soja corre risco de contaminação por fungo
Sábado, 02/03	Cidades	Terra indígena Menkü JF anula a ampliação de área
Quinta, 28/02	Cidades	Reserva indígena Produtores se reúnem na sema
Quarta, 27/02	Cidades	Reservas indígenas Ampliação “ameaça” municípios
Segunda, 25/02	Política	Terras indígenas Nilson leitão busca apoio para instalação de uma CPI
Domingo, 24/02	Nacional	Usina no rio tapajós Índios prometem impedir as obras
Terça, 29/01	Cidades	Marãiwatsédé Concluída ação de desintrusão
Terça, 29/01	Nacional	Museu do Índio será preservado

Sexta, 18/01	Cidades	Propriedades 65% foram devolvidas à união
Segunda, 14/01	Nacional	Museu do índio Desocupação do prédio começa
Domingo, 13/01	Nacional	Impasse Índios vivem precariamente
Quinta, 10/01	Cidades	Marãiwatsédé Desintrusão completa 1 mês
Quinta, 10/01	Nacional	Canteiro de obras Índios mantém bloqueio na usina de belo monte
Sábado, 05/01	Cidades	Marãiwatsédé Retirada de ocupantes continua
Quinta, 03/01	Cidades	Desintrusão Marãiwatsédé Prazo para saída termina amanhã

Problemas com a justiça: vítima ou criminoso

Nesta categoria (Quadro 2) estão duas matérias da editoria Nacional “Fazendeiro diz que fez disparos” e “Adolescente indígena é morto”; em que é apresentado um índio genérico, vítima de crime. Também foram publicados três textos na editoria Cidades, nos quais o indígena aparece como criminoso envolvido com extração ilegal (“Jf abre processo contra 30”), homicídio contra não-índio (“Índio é preso por duplo crime ocorrido em 1996”) e contra policiais (“Xavantes ameaçam policiais”).

Quadro 2. Matérias com ênfase em problemas do indígena com a justiça

Data	Editoria	Título
Quarta, 06/03	Cidades	Campinópolis Índio é preso por duplo crime ocorrido em 1996
Terça, 05/03	Cidades	Terra sem lei Xavantes ameaçam policiais
Sábado, 23/02	Cidades	Extração ilegal Jf abre processo contra 30

Quinta, 21/02	Nacional	Morte de indígena Fazendeiro diz que fez disparos
Quarta, 20/02	Nacional	Mato Grosso do Sul Adolescente indígena é morto

Saúde Indígena: vítima

Na categoria Saúde Indígena têm-se matérias que apontam como os povos indígenas são vítimas do sistema de saúde e infraestrutura ineficiente, que estaria provocando mortes e desnutrição nas comunidades.

Quadro 3. Matérias com ênfase na saúde indígena.

Data	Editoria	Título
Terça, 26/03	Cidades	Morre 4ª criança xavante este ano
Sábado, 23/03	Cidades	Marãiwatsédé Cimi irá pedir análise de água
Quarta, 20/03	Cidades	Marãiwatsédé 2 mortes com sinais de desnutrição

Cultura: personagem

A única ocorrência de matéria categorizada como Cultura, como se vê no quadro a seguir (Quadro 4), intitulada “Irmãos Villas-Bôas no Coração do Brasil”, fala sobre o lançamento do longa-metragem Coração do Brasil, de Daniel Santiago, que narra a história dos irmãos famosos por desbravar o interior do país, incursão que contribuiu para a criação de reservas indígenas.

Quadro 4. Matérias com ênfase em cultura indígena

Data	Editoria	Título
Terça, 12/03	Vida	Produção barzuka Irmãos Villas-Bôas no Coração do Brasil

Discussão

A partir dessa investigação inicial, selecionamos para aprofundamento da análise a única matéria com a temática indígena que foi destaque de capa do jornal, no período selecionado. Ao dia de 27 de fevereiro

de 2013, a manchete “Ampliação de área indígena ameaça três cidades de Mato Grosso” (Nogueira, 2013, p. 1B), estampava a capa do jornal A Gazeta, sem acompanhamento de nenhuma foto ilustrativa. Destacamos que todos os trechos da matéria jornalística, reproduzidos a seguir neste artigo, utilizam-se dessa mesma fonte documental (NOGUEIRA, 2013, p. 1B).

A matéria também foi capa do Caderno Cidades, sob o título “Ampliação ‘ameaça’ municípios”, com o chapéu de texto “Terras Indígenas”, seguido por um olho “Funai finaliza estudos para aumentar limites de Terra Indígena para 600 mil hectares, na região onde está Juína, Sapezal e Brasnorte”. O lead do texto publicado no Caderno Cidades foi o mesmo da primeira página do jornal, reproduzido a seguir:

A Fundação Nacional do Índio (Funai) pretende ampliar os limites demarcados da Terra Indígena Enawenê-nawê. A medida, em fase final, conforme ofício do próprio Ministério da Justiça, *atingirá* os municípios de Juína, Brasnorte e Sapezal e poderá inviabilizar financeiramente as 3 cidades. Além de gerar *insegurança jurídica* aos produtores, a nova demarcação já criou um *clima de tensão* na região e *muitos temem* que a desintrusão da área, de aproximadamente 600 mil hectares, terras com o maior potencial da região, seja uma repetição do que ocorreu no final do ano passado e no início deste ano na Gleba Suiá Missu [Grifo nosso].

A matéria aborda a revisão de limites da Terra Indígena Enawenê-nawê, localizada no noroeste do Estado de Mato Grosso, próximo aos municípios de Juína, Brasnorte, Sapezal e Comodoro, habitada por 566 índios da etnia Enawenê-nawê. Já no início do texto, nota-se um clima de conflito latente entre índios e não-índios, acentuado pela escolha de um vocabulário específico para descrever a situação de disputa de terras, com uso de expressões como: ameaça, atingirá, insegurança jurídica, clima de tensão, muitos temem. Vê-se que a redemarcação, não só atingirá, mas inviabilizará três municípios estratégicos no Estado, Juína, Brasnorte e Sapezal, com economias alicerçadas no agronegócio e pecuária extensiva.

Segundo o texto, a nova demarcação estaria amparada pelo decreto 1.775/96, que regulamenta os procedimentos administrativos para a definição dos limites das Terras Indígenas (TIs). De acordo com a matéria jornalística, há parcialidade no processo administrativo tocado pela Funai, que só levaria em conta o interesse dos indígenas na redemarcação de terras: “Para que isso ocorra, entre outros itens, é necessária a realização

de um estudo antropológico, criticado pelos produtores, porque como é realizado pela Funai só leva em *consideração a situação dos índios*” [Grifo nosso].

Esse desequilíbrio em favor da comunidade indígena seria acentuado pelos pareceres técnicos da Funai, tidos como incontestáveis: “Ele [ministro da Justiça José Eduardo Cardozo] disse também que o Ministério da Justiça *não tem como questionar* pareceres de órgãos técnicos. Então, o que a Funai disser estará valendo e, é claro, vão reivindicar a terra” [Grifo nosso].

Dessa forma, a construção textual indica que os produtores rurais da região ficam à mercê dos interesses dos índios amparados pela Funai, o que causaria o medo e a insegurança jurídica. “O *medo dos produtores* se baseia nas palavras do ministro da Justiça, José Eduardo Cardozo, que defende a criação de um órgão vinculado ao Ministério da Justiça que presida o processo de demarcação, inclusive analisando a defesa dos produtores rurais e dos indígenas”.

A hipótese de que a Funai teria algo a esconder ou interesses e práticas escusas é sustentada ao longo do texto. O método de trabalho da Fundação é descrito como tendencioso, interesseiro e feito às escondidas. O trecho a seguir, com o subtítulo “Estratégias” aponta como seriam produzidos os relatórios da Funai de demarcação de terras indígenas.

Estratégias - Lidiani, que acompanha o trabalho da Funai desde a demarcação da TI Raposa Serra do Sol, em Roraima, explica que a estratégia do órgão é a mesma em todos os casos e passa por 3 etapas. “Primeiro eles falam que é uma área bem pequena, *sem importância* nenhuma. Depois, eles *negam* que haja qualquer trabalho de revisão da demarcação e, por fim, quando tudo está certo, contam com o medo dos produtores, que temem a desvalorização das terras, para que tudo ocorra no mais absoluto *silêncio*.”

Segundo o relato acima, o método de trabalho da Funai seguiria, então, três estratégias: desmerecer (a importância das terras), negar (a revisão da demarcação) e silenciar (através do medo dos produtores de ver seu patrimônio desvalorizado).

Somando-se a esse argumento, a Funai é mostrada em situações contraditórias. Segue no texto que a Fundação teria afirmado, em carta, que não estava em curso nenhum processo de ampliação da Terra Indígena Enawenê-nawê. “Mas isso não nos tranquilizou porque não era o que se comentava na região”. A Aprur, então, buscou intervenção da bancada

federal de Mato Grosso, por meio de ofícios aos deputados federais e senadores. Em janeiro deste ano, teria recebido uma resposta da diretora de Proteção Territorial Substituta da Funai, Thaís Dias Gonçalves, que confirmaria o processo de redemarcação da terra: “O trabalho está em fase final de análise pelos técnicos desta Diretoria, para fins de deliberação da Presidência da Funai quanto da sua aprovação”, narra o trecho da resposta na matéria (NOGUEIRA, 2013, p. 1B).

Dessa forma, vê-se que, apesar da Funai ter dito inicialmente que não havia qualquer processo de demarcação de terras na região, teve que voltar atrás na sua posição, ao ser questionada pela bancada federal de Mato Grosso, evidenciado a contradição do órgão e insinuando possíveis irregularidades.

O texto, ao mesmo tempo em que desqualifica a validade, objetividade técnica e razoabilidade ética dos relatórios técnicos produzidos pela Fundação, mostra que a presença de técnicos da Funai na região causa medo, ao silenciar os moradores, insegurança jurídica, ao utilizar práticas desonestas, e traz prejuízos econômicos, ao desvalorizar as terras da região.

Vê-se que a versão da história que prevalece é contada pela Associação dos Proprietários Rurais Pesquisa Rio Preto (Aprur), que como representante de pequenos, médio e grandes proprietários de terras da região defende interesses bem específicos.

O outro lado

Integra os manuais de prática jornalística a necessidade de se ouvir os diferentes lados da história na composição da matéria. Mas ouvir deveria constituir-se apenas um passo no método de apuração dos fatos, torna-se necessário também dar voz a esse outro lado e construir uma versão final que contenha as diferentes posições e, dessa forma, possibilite uma análise crítica fundamentada. É central ressaltarmos, nesse caso, o que o jornal entende como outro lado da história:

Outro lado - Por telefone, a assessoria de imprensa da Funai disse que não comentaria a demarcação, uma vez que ela já foi assumida pelo MJ, pasta a qual o órgão está vinculado. Mesmo assim, a reportagem encaminhou um e-mail, solicitando o posicionamento da Funai, mas ele não foi respondido até o fechamento desta edição.

Vê-se que o jornalista tentou conversar com a Funai, aqui entendida como o outro lado, antes do fechamento da matéria. Reforça-se que os padrões jornalísticos apontam a necessidade de se ouvir as várias ver-

sões da história. Nesse sentido, o uso de expressões como “não foi respondido até o fechamento desta edição” ou “não comentaria a demarcação” enfatiza o esforço do jornalista em obter a informação e, também, atesta o cumprimento ético profissional do respeito ao contraditório, dando palavra a diferentes versões/visões de um determinado assunto. No caso, o jornalista cedeu o espaço para a Funai se posicionar, entretanto, a instituição não pode ou se recusou a responder.

Esse recurso discursivo tem um resultado importante para os interlocutores, pois, ao mesmo tempo em que marca a isenção e objetividade do jornalista, reforça mais uma vez a dúvida sobre o real interesse da Funai, que ao não se defender ou posicionar-se sugere ter algo a esconder, respaldado na máxima popular “quem cala, consente”.

Charaudeau (2007) afirma que o sentido do ato comunicativo é resultado de uma co-intencionalidade que se instaura entre as instâncias de produção e recepção. “Nas mídias, os jogos de aparências se apresentam como informação objetiva, democrática, deliberação social, denúncia do mal e da mentira, explicação dos fatos e descoberta da verdade” (p.28).

Silêncios que excluem

Apesar de o texto alegar que a Fundação Nacional do Índio, com seus métodos e técnicas de trabalho, estaria silenciando os agricultores locais, impedindo-os de posicionarem-se e contra argumentar (“O grande *temor* da Aprur [...] é que os produtores não possuem condições de realizar um estudo para contra argumentar os trabalhos dos técnicos da Funai”), o que se vê na matéria é que os verdadeiros silenciados são os indígenas Enawenê-nawê.

Ao longo do material jornalístico analisado foram citadas as seguintes fontes de informação: Fundação Nacional do Índio (Funai), escritório do Ministério da Justiça, palavras do ministro da Justiça, Associação dos Proprietários Rurais Pesquisa Rio Preto (Aprur), advogado Eugênio Queiroz- filho de um produtor da região, e Diretora de Proteção Territorial Substituta da Funai- Thaís Dias Gonçalves.

O indígena ou lideranças indígenas não foram procurados ou tampouco ouvidos como fontes de informação, dessa forma, são calados e sua versão é desconhecida, apesar de estarem diretamente envolvidos no conflito e serem os primeiros interessados na solução do problema. Não se sabe, por exemplo, a história de ocupação, o uso do solo e a importância dessas terras para aquele povo e, tampouco, é lembrado que a terra tem, para o indígena, valor e uso completamente distintos do que para o

não-índio, no caso o agricultor que explora os recursos naturais. Reforça-se, aqui, o *ethos* do tutor atribuído à Funai, ou seja, aquele que é tutelado não tem autonomia ou voz.

O material jornalístico em questão acentua que os agricultores da região precisam das terras para o seu sustento econômico, como se pode depreender do texto a seguir:

A secretária [da Associação dos Proprietários Rurais Pesquisa Rio Preto (Aprur), Lidiane Zeni] pontua que a primeira etapa ocorreu no ano passado, quando a Funai teria informado a Aprur que apenas 9 produtores seriam atingidos com a nova demarcação. “Agora, fala-se em 600 mil hectares, *centenas de produtores, grandes, médios e pequenos que precisam da terra para sobreviver*” (NOGUEIRA, 2013, p. 1B, grifo nosso).

Já para o indígena, a terra está ligada diretamente à sua prática cultural, aos cosmovalores e sobrevivência enquanto etnia. O povo Enawenê-nawê mantém um padrão de ocupação tradicional regido pelos modelos de organização social, efetivados nas dinâmicas de produção, manejo e utilização dos recursos, de distribuição espacial e da transmissão dos conhecimentos através das gerações (SILVA, 1998; RODGERS, 2010).

Para o grupo indígena o local tem um valor cosmogeográfico inestimável, necessário à sua sobrevivência cultural e identitária. Já para o não índio (agricultor, minerador e consórcios para a construção de Pequenas Centrais Hidrelétricas- PCHs), essa rica biodiversidade tem um valor econômico incalculável.

Homologada em 1996, com uma área de 742.088 hectares, a Terra Indígena (TI) Enawenê-nawê encontra-se ainda hoje em processo de estudo para revisão de seus limites. Apesar do local ser palco de disputas históricas, na matéria jornalística, o ponto de vista e a versão do indígena não são valorizados, sua história é silenciada e apagada. Os movimentos de silenciamento são impregnados de sentido: “Esse processo de apagamento do índio da identidade cultural nacional tem sido escrupulosamente mantido durante séculos. E se produz pelos mecanismos mais variados, dos quais a linguagem, com a violência simbólica que ela representa, é um dos mais eficazes” (ORLANDI, 1990, p. 56).

Dessa forma, ao silenciar o índio e sua versão dos fatos, instaura-se a negação, impõe-se o silêncio e cala a sua voz, impedindo-o de dizer de si mesmo. A ideologia dominante interdita o dizer de cada etnia sobre sua história, construindo o dizer da imagem do/sobre o indígena: de protegido pelo Estado (Funai) e usurpador de terras. Conforme afirmou

Orlandi (1990, p.69), a ideologia aciona, assim, uma política do silêncio que produz o apagamento do sujeito.

É claro que esse silêncio, uma vez estabelecido, volta sobre o mundo com toda sua violência. Dessa forma o apagamento ideológico se passa para o extermínio, que tem, por sua vez, formas mais ou menos diretas de violência: desde o assassinato puro e simples até a exclusão do índio da discussão de problemas que o afetam diretamente.

Dessa forma, o índio não fala, é falado. O silêncio apaga o sujeito, reforça sua condição histórica de exclusão: impede o sujeito indígena de sustentar o seu discurso, o discurso social de resistência e luta, de reafirmar sua identidade, valores, tradições e sua riqueza sociocultural, que o discurso social dominante tenta suprimir, ao negar a multiplicidade de interesses, discursos e sentidos, submetendo todos os valores sob a ótica econômica dominante.

Somado à linguagem verbal, a matéria traz a seguinte ilustração:



Figura 1: Foto ilustrativa da matéria. Legenda do jornal: “Povo Enawenê-nawê passaria a ter limites maiores para as reservas, sendo necessária a retirada dos atuais ocupantes da área”. Créditos: arquivo.

A foto ilustrativa da matéria mostra um indígena de cabeça baixa, adornado com um cocar confeccionado em pluma e palha que lhe cobre o rosto, por onde se entrevê um homem com expressão séria. Ele carrega arco e flecha e ostenta pintura corporal típica de rituais daquele povo. Vê-se a representação de um indígena sem rosto e sem nome, contribuindo para a construção de uma imagem opaca, impessoal e para o apagamento do sujeito. Essa imagem de “arquivo”, como diz o crédito, também pode sugerir que os índios são perigosos pois estão armados (mesmo que de arco e flecha) e contribui para colocar o índio como o “outro”, com o qual não identificamos.

Não pretendemos aqui esgotar a discussão sobre a linguagem fotográfica, mas destacamos como a utilização das diferentes ferramentas jornalísticas contribui para a construção de uma imagem daquele que é diferente nós, reforçando o estranhamento e afastamento entre os povos que constituem este País.

O intertexto

O fenômeno da intertextualidade tem funções diferentes, de acordo com os textos e contextos em que está inserido. Retornaremos a um trecho do lead da matéria analisada para observarmos como o texto faz referência implícita a outros textos.

Além de gerar insegurança jurídica aos produtores, a nova demarcação já criou um clima de tensão na região e muitos temem que a *desintrusão da área*, de aproximadamente 600 mil hectares, terras com o maior potencial da região, *seja uma repetição do que ocorreu no final do ano passado e no início deste ano na Gleba Suiá Missu* (NOGUEIRA, 2013, p. 1B, grifo nosso).

Vê-se no trecho selecionado que o jornalista citou o caso de desintrusão de terras ocorrido na Gleba Suiá Missu, em 2012-2013, mas não explicou o que ocorreu, não contextualizou o leitor. Entretanto, deixa entrever que se trata de uma passagem tensa, capaz de criar e recriar medo e insegurança na população, pois muitos temem que se repita, acaba soando como uma ameaça.

As ações de desintrusão de 165 mil hectares da gleba Suiá Missú, demarcados como terra Xavante, foi amplamente noticiada na mídia do Estado. A retirada dos posseiros teve início no dia 10 de dezembro de 2012 e incluía 526 pequenas, médias e grandes propriedades. Policiais federais de Mato Grosso e estados vizinhos participam dos trabalhos de despejo

da população não-indígena, entre produtores rurais e os moradores da área urbana, que viviam na Terra Indígena há mais de 20 anos. O processo foi marcado por longas batalhas judiciais, resistência da população não-indígena, com bloqueios nas estradas, atos de violência e ameaças de derramamento de sangue, alimentados por prefeitos e políticos da região.

A matéria que estamos analisando (“Ampliação ‘ameaça’ municípios”) retoma o caso de desintrusão da gleba Suiá Missú, como uma insinuação, uma possibilidade de nova ocorrência de violência. Nota-se uma ameaça de despejo de famílias não-indígenas em benefício dos índios, configurando-se novamente os indígenas como possíveis “usurpadores de terras” e o não-indígena como “vítimas”, apesar de serem invasores de terras. Tal efeito de linguagem não é construído de maneira explícita. Ao contrário, recorre-se ao silêncio estabelecido na lacuna do intertexto, deixando que o já-dito construa o sentido para o interlocutor.

Como se vê, é possível sempre dizer alguma coisa a partir do silêncio. “Ele é a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do ‘um’ com o deslocamento que nos deixam ver que todo o discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa” (ORLANDI, 1990, p. 23).

Os sentidos originam-se do já-dito, do pré-construído e suas filiações. Eles nascem “do nunca experimentado, sentidos que chegam e se transformam em outros, abrindo um lugar para a especificidade de uma história particular” (Ibidem, p. 11), negada pelas relações de dominação impostas por uma determinada cultura. A ideologia é uma prática, que se materializa na linguagem e funda o discurso dominante.

Considerações finais

Como toda fala, a nossa também constrói silêncios e apagamentos. O que propomos, entretanto, não é falar de um lugar neutro, que não existe, mas problematizar o campo sobre as questões indígenas e a participação da imprensa nesse debate e na caracterização dos povos originários brasileiros.

O texto desqualifica o trabalho da Funai e mostra que a sua presença causa medo, insegurança jurídica e traz prejuízos econômicos. As características atribuídas ao tutor (Funai) são extensivas ao tutelado (indígenas). Dessa forma, a presença indígena representaria medo, insegurança e prejuízo. Apagam-se, por exemplo, as contradições existentes no interior do próprio trabalho da Fundação e da sua relação com o grupo indígena.

A partir do que é dito e do que não é dito, o discurso jornalístico reforça a imagem do índio como usurpador de terras, tutelado pelo Estado (Funai) e merecedor de exclusão. Como vimos, é possível sempre dizer alguma coisa a partir do silêncio, pois ele é a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, com o deslocamento que possibilita entrever que todo o discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa.

Nota-se que a versão do indígena não é apresentada ou considerada. O índio é calado e só se mostra o lado do não-indígena. Ao longo da história, nunca se conseguiu ouvir sua versão. Orlandi (1990), ao analisar os discursos que produzidos sobre o indígena ao longo da história de nosso país, pondera que a língua dos povos tradicionais aparece como menor, pobre, inexistente, pois não goza de poder econômico.

Apesar de atuar como mediadora entre campos sociais e políticos, a imprensa sempre fala e age de um lugar determinado pelas relações de força e poder que constituem qualquer relação social. O que se chama de neutralidade e objetividade é a utilização de técnicas de codificação jornalística que possibilitam o colamento do seu discurso à ordem dominante.

Referências

ALVES, A. L. A difusão da questão indígena pela imprensa mato-grossense. **Biblioteca online de Ciências da Comunicação**, 1999. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/alves-andre-questao-indigena1.html>>. Acesso em: 15 de março de 2016.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 10ª ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

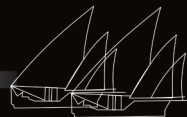
BRAGA, C. F.; Tuzzo, S. A., & Campos, P. H. F. **Representações sociais e comunicação: a identidade do indígena na mídia impressa**. In XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste (INTERCOM). Campo Grande (MS), 2012. Disponível em: www.intercom.org.br. Acesso em: 2 de abril de 2015.

Charaudeau, P. **O discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, P., & MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise de discurso**. São Paulo: Contexto, 2012.

GADET, F., & HAK, T. (Org). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 4ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

-
- IBGE. **Censo Demográfico 2010**: características gerais dos indígenas - Resultados do universo. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.
- KOCH, I. G. V. & TRAVAGLIA, L. C. **A coerência textual**. 17ª ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- LUCIANO, G. S. **O índio brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília: MEC/SECAD; LACED/Museu Nacional, 2006.
- MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. 6ª ed. São Paulo: Cortez, 2013.
- NOGUEIRA, G. Ampliação ameaça municípios [Caderno 1B]. **A Gazeta**, 2013, 27 de fevereiro, p.01.
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- _____. **Discurso e Texto**: formulações e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001.
- _____. **Terra à vista!** Discurso do confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.
- RODGERS, A. P. L. **Enawenê-nawê- Localização**: povos indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental, 2010.
- SILVA, M. Tempo e espaço entre os Enawene Nawe. **Revista de Antropologia**. São Paulo, 1998, v.41, n.2.



LITERATURA E ARQUITETURA: NOTRE-DAME DE PARIS
SOB OS CONSTRUCTOS DE ARGAN

Dennys Silva-Reis¹

RESUMO: O artigo apresenta os postulados teóricos de Giulio Carlo Argan presente nos textos “A História da arte” e “Cidade ideal e cidade real” e os aplica ao romance *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo como uma sugestão para se pensar a relação entre Arquitetura e Literatura. Além disso, mostra-se a relação de complementariedade das duas artes, bem como a recepção e a memória de uma pela outra na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura; Literatura; Victor Hugo; Giulio Argan; *Notre-Dame de Paris*.

RÉSUMÉ: L'article présente les propositions théoriques de Giulio Carlo Argan présentes dans les textes “L'histoire de l'art” et “Cité idéale et cité réelle” et les applique au roman *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo en tant que suggestion pour réfléchir sur la relation entre l'architecture et la littérature. On y démontre aussi le rapport de complémentarité des deux arts et la réception et la mémoire de l'une dans l'autre au temps actuel.

MOTS-CLÉS: Achitecture; Littérature; Victor Hugo; Giulio Argan; *Notre-Dame de Paris*.

1 Doutorando em Literatura na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: reisdennys@gmail.com

Introdução²

Giulio Carlo Argan (1909-1992), considerado um dos críticos mais influentes do século XX, é conhecido por suas ideias sobre arquitetura moderna, urbanismo e reinvenção da história da arte. Para além disso, vale mencionar que foi prefeito de Roma, nos anos 1970, quando a cidade estava passando por tensões sociais e sendo atingida pelo terrorismo. Sua relação com a arte e a cidade de Roma se evidencia nas leis que ajudou a implantar, mas igualmente na sua teoria – conhecida academicamente – ligada à conservação do patrimônio, do meio ambiente e da cidade *como arte* ou *na arte*.

A catedral de Notre-Dame de Paris, por sua vez, é um dos monumentos mais conhecidos da França e, depois da Torre Eiffel, o mais visitado da Europa, e talvez do mundo (pelo fato de ser gratuito e também por ser ao mesmo tempo bem cultural e religioso da França, um país majoritariamente católico). É uma construção medieval que sobrevive até os tempos atuais. A celebridade do monumento, porém, tem um elo direto com a publicação do romance homônimo de Victor Hugo na primeira metade do século XIX.

Nosso objetivo aqui é examinar o romance de Hugo sob alguns constructos da teoria da arte de Giulio Argan. Dado que a visão de arte e política se cruzam tanto no romance quanto na vida das duas personalidades aqui indicadas, a aproximação do pensamento arganiano (em especial sua teoria da arte) com a práxis literária hugoana (especialmente a que está presente em *Notre-Dame de Paris*) pode provocar uma nova visão sobre a arte literária.

A questão que se coloca de início é saber o que um teórico (majoritariamente) da arquitetura teria a dizer sobre a literatura. Tentando responder esta pergunta firmamo-nos nos textos “A História da arte” e “Cidade ideal e cidade real” compilados no livro *História da arte como história da cidade* (2014) como também no romance *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (1831). Os dois primeiros são textos essencialmente teóricos que tentam reelaborar os conceitos de história da arte, bem como a reinvenção de seu método histórico. Já da lavra de Hugo, *Notre-Dame de Paris* é um dos romances-chave que evidenciam parte de sua práxis literária: a disseminação de ideias e a própria construção da obra enquanto gênero romântico. Em comum aos três textos está o ato da opção por uma nova ótica da artisticidade (da condição artística).

2 Agradeço muitíssimo as contribuições de Ana Paula Câmara, Juliana Mantovani, Erla Delane Almeida e Marcos Bagno.

A fim de não nos estendermos demasiado no pensamento, ou como anuncia o título, nos constructos de Argan, escolhemos apenas alguns conceitos para análise: arte, obra/objeto de arte, estética idealista, percepção, historicização e processo de estruturação cultural.

Todavia, antes de nos determos nos constructos de Argan entremeados com a literatura de Hugo e o monumento arquitetônico, faz-se necessária uma síntese do romance *Notre-Dame de Paris* para fornecer ao leitor uma visão mínima do enredo com vistas a um mais rico entendimento das análises arganianas aqui feitas.

O enredo de *Notre-Dame de Paris*

O romance de Victor Hugo, composto por 59 capítulos divididos em 11 livros, foi publicado na França em março de 1831. Sua primeira edição teve três capítulos retirados por razões editoriais, sendo a segunda edição (de 1832) a integral (LASTER, 1981).

O primeiro livro apresenta os principais personagens da trama caracterizando-os de forma particular: Pierre Gringoire, poeta pobre e autor de um mistério³ em homenagem a uma delegação de embaixadores; Quasimodo, o sineiro de Notre-Dame e filho adotivo de Claude Frollo, arqui-diácono da catedral; e Esmeralda, uma dançarina cigana considerada egípcia.

O segundo livro mostra a busca de Gringoire para encontrar Esmeralda à noite. Ela estava sendo perseguida por Quasimodo (por ordens de Claude Frollo, o misterioso homem de preto); todavia, é salva pelo capitão Phoebus. Em sua busca, Pierre Gringoire chega à Corte dos Milagres, o pior lugar de Paris à época, e é condenado à morte. Entretanto, Esmeralda o salva da pena capital ao tomá-lo por marido.

O terceiro livro é dedicado primeiramente à descrição da catedral de Notre-Dame de Paris: sua história e a necessidade de sua restauração. Depois, há a descrição da Paris medieval vista do alto das torres da catedral.

O quarto livro é um retorno ao passado de Claude Frollo e de Quasimodo. Conta-se como foi a infância do arqui-diácono e em que condições se deu a adoção de Quasimodo. Explica-se também a falta de interesse de Frollo por mulheres e seu desgosto pelos ciganos, bem como seu amor paternal por Quasimodo e fraternal pelo irmão, Jehan Frollo, um estudante gastador das economias de Claude.

3 Na literatura francesa, um mistério é uma peça medieval que apresentava os mistérios da vida de Cristo (LAGARDE, MICHARD, 2010).

O quinto livro gira em torno da visita de Jacques Coictier e Luís XI a Claude Frollo. Os três discutem sobre medicina, alquimia e o nascimento da imprensa. Na conversa do trio, o arqui-diácono levanta a hipótese de que a imprensa substituirá a arquitetura como o melhor meio de expressão do homem. É neste livro que se encontra o capítulo “Isto matará aquilo” (“*Ceci tuera cela*”) em que Hugo desenvolve um verdadeiro manifesto a favor da arquitetura e do debate patrimonial.

O sexto livro relata o julgamento de Quasimodo pela tentativa de rapto de Esmeralda. A condenação do sineiro da catedral é de duas horas de pelourinho e uma multa. Seu único consolo é a água dada por Esmeralda para matar sua sede ao final das chibatadas. Neste livro também se narra a história de Paquette que perdeu a filha há quinze anos e acredita que tenha sido levada pelos ciganos. Desde essa perda, a triste mãe vive em um buraco de ratos.

O sétimo livro relata a paixão de Claude Frollo por Esmeralda. A jovem é apaixonada pelo capitão Phoebus, que é noivo de Fleur-de-Lys. Sabendo da paixão da cigana, o capitão deseja passar a noite em sua companhia e ela aceita. Entretanto, Frollo, informado do encontro, propõe a Phoebus assistir à diversão do casal em troca de dinheiro. O capitão aceita a proposta. Contudo, o arqui-diácono, não suportando ver as carícias do casal, apunhala o capitão antes que houvesse qualquer conjugação carnal. E Esmeralda é acusada da morte de seu amado.

O oitavo livro expõe o julgamento de Esmeralda e sua condenação à morte. Certa de que Phoebus está morto, a jovem cigana aceita seu destino. Frollo oferece sua ajuda confessando seu amor por Esmeralda e ratificando que o capitão está morto, mas ela o rejeita. Já diante da forca em frente à catedral, Esmeralda vê Phoebus vivo, recuperado da grave ferida e feliz ao lado de sua noiva, o que deixa a egípcia com mais vontade de se entregar à morte. De repente, Quasimodo aparece subitamente e retira Esmeralda da forca. Leva-a para dentro da catedral, local de asilo e exílio por direito a todos que lá ficam.

O nono livro elucida os sentimentos de Quasimodo por Esmeralda. O corcunda tenta expor à cigana que a aparência física não é importante para amar, que Phoebus não a ama e que todo mal que ele lhe havia feito era por causa de Frollo. Este último, certificando-se de que a pobre moça está em asilo na catedral, tenta lhe fazer mal.

O décimo livro relata a tentativa da trupe de Esmeralda para tirá-la do *status* de prisioneira da catedral e ir viver ao lado deles como antes. Um tumulto se forma diante da catedral e o irmão de Claude Frollo é

morto. Em meio à confusão, Esmeralda é trazida para fora da catedral por seu marido Pierre Gringoire e o arqui-diácono.

O undécimo e último livro descreve a fuga de Pierre Gringoire e a última investida de Claude Frollo para que Esmeralda o ame. Essa o rejeita novamente. Ele a joga no buraco dos ratos onde Paquette descobre que Esmeralda é sua filha. A cigana é capturada pelas autoridades e morta diante da catedral sem que sua recém-descoberta mãe pudesse impedir. Quasimodo, não suportando ver a morte de Esmeralda, mata Frollo e se entrega à morte abraçado ao corpo da amada.

Inteirados do enredo deste romance hugoano de fôlego, passemos ao primeiro constructo de Argan.

Arte

Vejamos o que Guilio Argan nos diz sobre a arte:

O conceito de arte, aparentemente abstrato, indica na verdade a convergência e a cooperação de um conjunto de artes distintas, que mantêm e devem manter a sua autonomia disciplinar, mas que admitem uma metodologia de base e uma possibilidade de síntese. (ARGAN, 2014, p. 82)

Cada uma das artes em sua individualidade tem seus tempos de idealização e técnicos, que podem ser estudados tanto em sentido sincrônico como em sentido diacrônico. (ARGAN, 2014, p. 83)

O estudo das inter-relações entre as artes e sua convergência num conceito unitário de arte, qualquer que seja a consistência deste plano teórico, tem sempre uma realidade histórica precisa e incontrovertível, porque o conceito de arte não é uma invenção da filosofia moderna; ele pertence a todas as civilizações históricas e nasce da consciência da sua convergência intencional numa unidade que se chama arte, mas se realiza, de fato, naquele organismo cultural complexo que é a cidade. (ARGAN, 2014, p. 83)

Ou seja, a literatura é uma arte porque: converge e coopera com outras artes; a síntese é um de seus fins; tem técnica e metodologia próprias; pode ser vista pelo prisma do passado, bem como do presente; além de estar integralmente ligada à cidade.

No romance *Notre-Dame de Paris* percebemos a coadjuvação de outras artes em sua composição. Logo de início, além de mencionar a peça de teatro de Pierre de Gringoire, a própria peça se faz presente

e é transcrita no romance; ao longo de toda a narrativa, o autor utiliza metáforas e comparações com quadros de pintores famosos; a música é evocada pelas cenas de dança e a utilização de instrumentos musicais (por exemplo, Esmeralda em seus momentos de alegria aparece dançando ao som de um tamborim); como se não bastassem as artes citadas, a espacialidade e as múltiplas ações dos personagens são desenvolvidas dentro de um monumento arquitetônico: a catedral.

Vemos assim a convergência de várias artes em uma só. De igual maneira, podemos tomar o romance *Notre-Dame de Paris* como síntese de artes, mas também de uma ficção, de uma narrativa. Narrativa que se dá na esfera da cidade - pois só há catedral, de fato, em uma cidade - e no passado rememorado, dado que o romance é publicado em 1831 (século XIX), mas sua trama se desdobra nos anos 1400 (Idade Média).

Tal consideração leva-nos ao próximo constructo de Argan.

Obra/objeto de arte

Eis outras assertivas de Argan a respeito da obra/objeto de arte:

Na pesquisa, a obra é assim analisada em seus componentes estruturais, e aquela que parecia ser sua unidade indivisível aparece, ao contrário, como um conjunto e experiências estratificadas e difusas, um sistema de relações, um processo. (ARGAN, 2014, p. 15)

Qualquer que seja sua antiguidade, a obra de arte sempre ocorre como algo que acontece no presente. (ARGAN, 2014, p. 25)

Sem sombra de dúvida, a obra de arte não tem para nós o mesmo valor que tinha para o artista que a fez e para os homens da sua época. A obra é sempre a mesma, mas as consciências mudam. (ARGAN, 2014, p. 25)

O objeto não é coisa. O. Kraus colocou com toda clareza a distinção entre a coisa, que é apenas si mesma e portanto monossemântica, e o objeto, que também é diferente daquilo que é a coisa, sendo, portanto, polissemântico. (ARGAN, 2014, p. 38)

Diante das afirmações acima, temos a literatura não como um livro ou a simples narrativa configurada pela linguagem verbal, mas sim um conjunto de experiências verbais que sempre estão em ação pelo processo da leitura. Daí o fato de que a literatura nunca é passado, pois está sempre presente ao atingir a consciência e o instante do agora de seu lei-

tor ou pesquisador. Seja este alcance da literatura simples ou complexo, superficial ou profundo, sempre constitui um convite a novas leituras e ressignificações. Tal aspecto apresenta-se como uma espécie de experiência cronotópica da vida real – isto é, o texto literário em ação aqui e agora no meu tempo e espaço.

A obra de arte *Notre-Dame de Paris* compõe um conjunto de complexas relações estruturadas no objeto verbal narrativo. É a arte pelas relações com outras artes já mencionadas, mas de igual modo objeto de arte por ser indício de discurso, pensamento, ideia e objetivo de Victor Hugo, tal como podemos constatar na nota de seu editor:

Em todo caso, porém, qualquer que seja o porvir da arquitetura, qualquer que seja o modo com que nossos jovens arquitetos resolvam um dia a questão de sua arte, à espera de monumentos novos conservemos os monumentos antigos. Inspiremos se possível, à nação o amor pela arquitetura nacional. Eis, declara o autor, uma das metas principais deste livro; eis uma das metas principais de sua vida. (HUGO, 2011, p. 35)

Percebe-se na assertiva acima que o elo de coisa – considerar *Notre-Dame de Paris* simples e puramente a história fictícia do corcunda – em que se poderia julgar o romance de Hugo é abandonado para dar lugar ao pensamento do todo da obra, obtendo ela o valor de arte e dimensões polissemânticas via reexpressões da leitura ou do estudo que se faz desta.

Denominar o romance hugoano como objeto de arte aproximamos de outro constructo de Argan: a estética idealista.

Estética idealista

Nas palavras de Argan:

A estética idealista chama de juízo estético aquilo que as poéticas empiristas chamavam jocosamente de prazer: é aquela espécie de trauma psíquico que se determina num sujeito quando ele entra em contato com o objeto artístico. Quando se quis transpô-lo do plano do sensativismo hedonístico para o plano intelectual do juízo (de Kant à *Einfühlung* de Vischer e à visibilidade pura de Fiedler), colocou-se a obra de arte como um elemento de ligação entre a realidade universal e a realidade individual, entre o mundo objetivo e o subjetivo. (ARGAN, 2014, p. 26)

E Argan continua:

Já disse que o trauma do sujeito no ato em que percebe um objeto artístico não pode ser um juízo. Mas tampouco é uma emoção; se fosse, enfraquecer-se-ia à medida que se prolongasse e repetisse o contato e desapareceria enquanto a experiência prova que acontece o contrário. Evidentemente, o que acontece num sujeito quando ele percebe uma obra de arte não concerne aos sentidos, nem ao sentimento, nem ao pensamento racional; concerne, em sua unidade e integridade, à consciência. A obra de arte, enfim, se faz presente no presente absoluto da consciência que a percebe. E este presente absoluto não penetra o passado porque, como veremos, dele provém. (ARGAN, 2014, p. 27)

Por fim, arremata:

O processo que começa a se desenvolver no exato momento em que a obra de arte “intercepta” a consciência (não a consciência em abstrato, mas uma consciência, em seu *hic et nunc [aqui e agora]*) só pode ser um pensamento e um discurso histórico, porque aquele ato inicial reproduz “não o ato criador do autor [da obra], mas o ato com que, separando-a do devir, ou seja, criando-a, ele a introduzia no fluxo da vida como uma pedra em meio à correnteza”. (ARGAN, 2014, p. 27)

Desse modo, entendemos que o conceito de estética para Argan não está relacionado ao prazer, mas à tomada de consciência, o que, nos termos de Wolfgang Iser, podemos qualificar como consciência receptora, que faz com que o sujeito que entrou em contato com o objeto artístico tenha uma nova apreensão do mundo real obtida pelo mundo virtual, do mundo objetivo pelo mundo subjetivo e, no que concerne à literatura, do ficcional ao real.

Ao lermos *Notre-Dame de Paris* nossa ideia do que poderia ter acontecido numa Paris da Idade Média (ou mesmo do que seria Idade Média, visto que é algo distante de nossa vivência) é aguçada; a ponto de tais fatos dispostos ali no romance mudarem nossa concepção do agora pela valoração do passado. Ou seja, a história ficcional faz-nos perceber que tais fatos se passaram no local que hoje milhares de pessoas visitam, mas que muitas vezes os visitantes não têm a dimensão da história da cidade para esta seja e represente o que é hoje.

Essa interceptação da consciência pelo viés do romance ou da obra de arte é que faz com que esta tenha, para além dos valores corriqueiros, um valor estético. Pois o prazer ligado à emoção ou ao sentimento pode ser momentâneo ou lembrado por sinestésias, porém não causa o que Argan chama de *époché*, a supressão do juízo de valor individual (isto é,

o romance vai além do bom ou do ruim, além das sensações valoradas), grande vilão do conceito de prazer estético e, quiçá, da catarse – ou seja, do que se faz a partir de sua leitura.

Tal constructo leva-nos ao seguinte.

Percepção

Argan atesta que:

A percepção assinala sempre e apenas a experiência do presente absoluto. A arte, cujo valor se dá na percepção, torna presentes os valores da cultura no próprio ato em que os traduz e reduz a seus próprios valores. (ARGAN, 2014, p. 26)

A necessidade do presente é facilmente demonstrável: a arte é fazer e, fazendo, se faz presente. Mas, em todas as culturas artísticas ocidentais e orientais, talvez sem dúvida em todas, está o motivo dominante do retorno ao antigo, quando não até mesmo à origem. O presente é um fazer presença; recupera-se um tempo que se acredita mas não está perdido, porque tudo o que foi é, ou o ser não teria sentido. [...] a arte é o processo, a técnica da recuperação do tempo perdido. (ARGAN, 2014, p. 36)

A percepção se dá, em literatura, em dois momentos distintos: na feitura e na recepção da obra literária.

No que tange ao autor, sua percepção pode ser entendida como a captação de uma determinada experiência que pode ser transposta para a linguagem verbal. E se transposta, logo, traduzida e reduzida, tal como afirma Argan. Aliás, quando limitada em uma linguagem, a arte literária é valorizada individualmente por quem a cria; visto que ela manifesta seu presente resumido ou sintetizado aí, a criação é o agora e seu agora é transposto para outros presentes/*agoras*.

Quanto ao receptor do texto literário, a percepção se dará pelo suporte verbal do sentido literal inicialmente (ECO, 2010), mas que será de grau diferente conforme seu conhecimento de mundo e seus letramentos - isto é, as conexões que conseguirá fazer do texto com o mundo exterior e no interior de uma comunidade literária dada. E tais conexões podem recuperar o processo do agora do autor-criador da obra literária, o tão desejado “leitor ideal” argumentado por Wolfgang Iser (1996).

Em *Notre-Dame de Paris* observa-se a criação de um agora do escritor Victor Hugo sobre uma Idade Média que, na Paris do século XIX, estava para ser destruída, como bem explica Sidney Barbosa em seu artigo

“O patrimônio arquitetônico francês, a modernidade e o romance *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo”.

Hugo utiliza-se da proliferação de descrições a fim de guardar em sua memória e na de seu leitor aquilo que ainda restava de concreto - no sentido palpável do termo - dos costumes, festas, pessoas e da cidade medieval parisiense: a arquitetura gótica. Os átrios da catedral permeiam as ações dos personagens no agora da narração como se fosse uma lupa em movimento com o intuito de mostrar o monumento em transformação, ou melhor, em degradação. Vejamos um exemplo:

A escada desapareceu em função do tempo, que elevou lenta e irresistivelmente o nível do solo da Cité. No entanto, mesmo fazendo devorar, uma a uma, por essa maré montante do pavimento de Paris, os onze degraus que aumentavam a altura majestosa do prédio, talvez o tempo tenha acrescentado mais à igreja do que subtraído, pois expandiu sobre essa fachada a sóbria cor dos séculos, que faz da velhice dos momentos a idade de sua beleza.

Mas quem demoliu as duas fileiras de estátuas? Quem deixou os nichos vazios? Quem talhou, bem no meio do portal central, essa ogiva nova e bastada? Quem ousou aí enquadrar essa insípida e pesada porta de madeira esculpida à Luís XV ao lado dos arabescos de Biscornette? Os homens, os arquitetos, os artistas de nossos dias.

E se entrarmos no interior do prédio, quem derrubou esse colossal são Cristovão, proverbial entre as estátuas de mesmo título na grande sala do palácio, como flecha de Estrasburgo entre os campanários? E essa miríade de estátuas que povoam todo o espaço entre as colunas da nave e do coro, de joelhos, de pé, equestres, homens, mulheres, crianças, reis, bispos, guardas, de pedra, de mármore, de ouro, de prata, de cobre, ou mesmo em cera, quem os aniquilou? Não foi o tempo. (HUGO, 2011, p. 146-47)

Mesmo que hoje nosso conhecimento de mundo não veja Notre-Dame de Paris, o monumento, com essa degradação descrita no parágrafo acima, o instante de leitura do romance concede-nos este passado da catedral no agora do texto literário, que podemos classificar como uma fusão de horizontes nos temas de Hans Robert Jauss (1993) em que o presente do intérprete se encontra com o passado inscrito no texto. Por quê? Isso o próximo constructo de Argan pode responder.

Historicização

Atentemos para as seguintes alegações de Argan:

[...] Faz-se história da arte não porque se pense que se tenha de conversar e transmitir a memória dos fatos artísticos, mas porque se julga que o único modo de observá-los e explicá-los seja de “historicizá-los”. [...] A pesquisa histórica tem a função de prover com conjecturas satisfatórias a falta de dados preciosos sobre o lugar, o tempo e as circunstâncias em que determinada obra de arte foi executada. (ARGAN, 2014, p. 14)

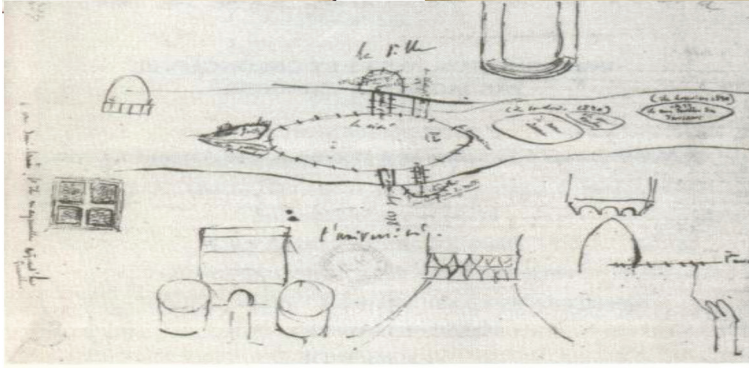
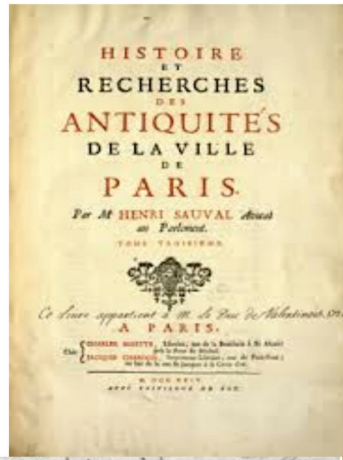
Ao dizer que a “artisticidade” da arte forma um só corpo com sua historicidade, afirma-se a existência de uma solidariedade de princípio entre a ação artística e a ação histórica; e a raiz comum é, evidentemente, a consciência do valor da ação humana. Uma ação que determina um valor é uma ação dotada de uma finalidade e cujo processo se controla: realiza-se no presente, mas pressupõe a experiência passada e um projeto de futuro. A ação artística é uma ação que pressupõe um projeto – portanto, o procedimento da cópia, que substitui a experiência e o projeto pelo modelo, não é artístico. E o projeto é uma finalidade que, realizando-se no presente, assegura à ação um valor permanente, histórico... a relação experiência-projeto reflete a relação em que se fundamenta a ideia de ação histórica e, por conseguinte, da sua representação, a história falada ou escrita. (ARGAN, 2014, p. 23)

Ao considerar que só existe história da obra de arte se corporificarmos na consciência a obra artística com sua artisticidade e história, Guilio Argan atesta-nos que o texto literário fundamentado como obra de arte provavelmente só é alcançado como tal quando se sabe pelo menos um mínimo de sua história, de seu contexto. Do contrário, pode ser visto apenas como “literariedade” no sentido de linguagem estilizada que, segundo Solange Oliveira – via Derrida e Richard Klein (2002, p. 22) –, provavelmente é uma concepção tão velha quanto a de civilização.

Um leitor qualquer ao saber o ano da publicação do texto, seu país de origem, e talvez seu autor, consiga começar a leitura de *Notre-Dame de Paris* como obra de arte porque seu pequeno conhecimento de mundo e da obra criou um horizonte de expectativas que o direciona a um projeto artístico: a obra enquanto significante e valor de uma cultura/época, de um contexto. Para além disso, este leitor pode controlar este processo de significância e valor à medida que se apropria da estória enquanto literatura e não mais literariedade de uma história verbalizada.

Já o pesquisador, ao saber mais do que o pequeno conhecimento de um leitor qualquer, e ao inteirar-se de que *Notre-Dame de Paris* é uma verdadeira mescla de pesquisa etnográfica e ficção, valorizará muito mais o romance e, conseqüentemente, o historicizará. Averiguando bem

as fontes ou até mesmo fazendo uma crítica genética desse romance hugoano, chegamos aos textos *Le Théâtre des Antiquitez de Paris* de Breul (1612), *L'Histoire et recherches des antiquitez de La Ville de Paris* de Sauval (1724) e *L'Atlas des plans de Paris* de Gagnières (1690)⁴. Trata-se de ricas fontes medievais sobre a Paris da Idade Média, às quais Hugo teve acesso e que foram comparadas metodicamente no estudo *Quelques sources de Notre-Dame de Paris* de Edmond Huguet, em 1902.



« ...la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville. » (p. 61)

Manuscrit de *Notre-Dame de Paris*, le plan de la Ville.

Desta maneira, constatamos que o contexto profundo ou superficial sabido da obra leva-nos a lê-la de outra maneira. E vendo-a por um prisma diferente, nossa leitura não será mera decodificação, mas apreensão de estruturas profundas mediadas pelo suporte verbal literaturado e

4 Mapas disponíveis em: HUGO, Victor. Manuscrit, in *Notre-Dame de Paris*, Paris, Librairie Générale Française, 1988, p.4.

historicamente contextualizado. E como acontece essa literaturação? Isso é o que veremos no último constructo aqui escolhido.

Processo de estruturação cultural

Segundo Argan:

O processo estrutural é necessariamente o do fazer, ou seja, a sequência de operações mentais e manuais com que um conjunto de experiências culturais de diferente entidade e origem se comprime e se compendia na unidade de um objeto para oferecer-se simultaneamente, como um todo, à percepção. O dinamismo estrutural da obra de arte é, portanto, o da relação funcional entre a operação técnica e o mecanismo da memória e da imaginação, que aos poucos retirará e trará de volta à superfície, às vezes de profundidades remotíssimas da psique, tudo e apenas aquilo que positivamente serve para resolver os problemas que se apresentam no decurso do fazer. (ARGAN, 2014, p. 30)

[..] Pelo menos no caso da arte, o movimento da história não é representado pela diagonal ascendente, mas pelo círculo que volta ao ponto de partida. (ARGAN, 2014, p. 35)

Ao se conceber a arte literária como corporificação de artisticidade e história, provavelmente só será possível que isso aconteça ao se desenvolver processos de estruturação cultural (seja via autor ou via leitor). Tais processos são complexos e ligados à psique, todavia, *grosso modo*, podem ser divididos em dois campos: a técnica da linguagem com quem se propõe a fazer a obra de arte e os mecanismo das diversas memórias acessados na sua feitura. Giulio Argan menciona que dentre estes processos de estruturação cultural da obra de arte, chamado por ele de **nexos**, encontram-se a influência, a reação, a combinação, a tangência, a filtragem, entre outros (ARGAN, 2014, p. 30), o que em Teoria Literária costuma-se mencionar “apenas” como intertextualidade ou dialogismo.

Ao tentarmos identificar tais processos de estruturação cultural em *Notre-Dame de Paris* percebemos que muitos dos nexos são perceptíveis ao nos aprofundarmos nas minúcias do romance. Por exemplo, ao investigarmos a personagem Esmeralda em todas as instâncias do romance (tais como, por exemplo, ação, simbologia e espacialidade) descobrimos que seu nome era algo incomum para a época; que ser cigana era estar ligada ao conceito de diabo; que os espaços ocupados por ela – a rua ou o ambiente fechado - condizem com a mulher solteira da Idade Média; que o fato dela ter quinze anos e se casar tão cedo era comum naquele

período; que o fato de ser bela a eleva ao patamar de deusa, colocando-a, conseqüentemente, como figura dúbia no romance pela condição social que tem; que o amor aos animais exóticos era algo corrente – Esmeralda tem como companheira uma cabra. Tais análises da personagem tangenciam, filtram e são formas de reação à Idade Média no texto hugoano. Ademais, também vai de encontro ao que Argan certifica para a obra de arte: a arte, e de modo conseqüente, a literatura, é uma eterna busca do tempo perdido e um compasso – no sentido de instrumento delineador - na formação deste círculo, a renovação no sentido de que nada é novo, tudo volta a ficar novo, e a reinvenção no que concerne a encontrar algo novo ou reencontrar algo antigo e perdido.

Conclusão

Ao nos enveredarmos pelos constructos de Argan especialmente dirigidos à arquitetura como obra de arte, podemos não somente fazer um paralelo com a literatura, mas considerar seus constructos como válidos também para o campo literário, visto que as artes em algum momento se fundem e são uma no todo.

No que diz respeito ao romance hugoano *Notre-Dame de Paris*, ele pode ser tomado como um exemplo acessível de que as artes cooperam e se complementam no ambiente da cidade, mas acima de tudo que a literatura não é só contação de histórias, mas objeto imbrincado cultural e socialmente, além de perceptível e presente no agora do sujeito.

Chantal Brière em sua obra *Victor Hugo et le roman architectural* (2007) menciona inúmeras vezes o modo como a práxis literária hugoana se caracteriza pela construção em palavras da arquitetura pela literatura, o que nos leva a inferir que, apesar de considerarmos *Notre-Dame de Paris* catedral e *Notre-Dame de Paris* obra literária artes distintas, elas estão relacionadas de formas indissociáveis na atualidade, sendo ambas rememoradas pelas visitas ao monumento na França ou pelas mídias atuais na adaptação do romance de Victor Hugo.

De Hugo a Argan ou de Argan a Hugo, que as artes possam sempre se encontrar nos discursos que se apresentam atualmente cada vez mais separatistas e específicos, que a contemporaneidade tenta sistematizar a história da arte por disciplinas cada vez mais indisciplinadas.

Referências

ARGAN, Guilio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. Tradução Pier Luigi Cabra. 6. Ed São Paulo: Martis Fontes, 2014.

- BARBOSA, S. “O patrimônio arquitetônico francês, a modernidade e o romance Notre Dame de Paris de Victor Hugo”. In: **Polifonia**: revista de linguagens n. 6, p. 87-101. Cuiabá, 2003. Disponível em: < <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1154> >. Acesso em :1 de agosto de 2014.
- BREUL, Jacques. **Le Théâtre des Antiquités de Paris**. Paris: Pierre Chevalier, 1612. Disponível em:< <https://archive.org/details/letheatredesanti00dubr>>. Acesso em 27 de junho de 2015.
- BRIÈRE, Chantal. **Victor Hugo et Le roman architectural**. Paris: Honoré Champion, 2007.
- HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris**. Tradução Ana de Alencar e Marcelo Diniz. 2. Ed São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- HUGUET, Edmond. **Quelques sources de Notre-Dame de Paris**. Paris: Armand Colin, 1902. Disponível em: < <https://archive.org/stream/quelquessourcesd00hugu#page/n1/mode/2up>>. Acesso em 27 de junho de 2015.
- ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kreschmer São Paulo: Ed. 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. **A Literatura como Provocação**. trad. de Teresa Cruz. Lisboa: Veja, 1993.
- LAGARDE, André; Michard, Laurent. **Moyen Age** : les grands auteurs français – anthologie et histoire littéraire. Paris: Bordas, 2010.
- LASTER, Arnaud. **Pleins feux sur Victor Hugo**. Paris: Comédie-Française, 1981.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **Perdida entre signos: literatura, artes e mídias, hoje**. Faculdade de Letras da UFMG: Belo Horizonte, 2002.
- SAUVAL, Henri. **Histoire et Recherches des Antiquités de la ville de Paris**. Paris: Charles Moette/ Jacques Chardon, 1724. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040565b>>. Acesso em 27 de junho de 2015.



NEVES E SOUSA - PINTOR E POETA
 ENTRE ANGOLA E O BRASIL

NEVES E SOUSA - PAINTER AND POET
 BETWEEN ANGOLA AND BRAZIL

Leonel Cosme¹

RESUMO: A. Neves e Sousa nasceu ocasionalmente em Portugal, filho de pais portugueses em viagem, em 1921, e viveu em Angola até 1975, que só abandonou por força das convulsões político-militares ali eclodidas, para se fixar, com a família, durante 20 anos, em Salvador da Bahia, onde faleceu a 11 de Maio de 1995. Pintor icónico e poeta bucólico, nem sempre compreendido, é um artista virtualmente bidimensional na pintura e na poesia, como se explica: "Todas as coisas que não consigo transmitir a pintar, eu transformo-as em poesia. A terra e eu éramos uma só ideia: África de todas as maneiras que sabia e não sabia." E noutro passo: "Ser africano não é questão de cor/é sentimento, vocação, talvez amor. /Não é questão mesmo de bandeiras/de línguas, de costumes ou maneiras...". O pintor Neves e Sousa deixou esse testemunho em quadros e murais representados em colecções, galerias e museus de todos os continentes, nomeadamente em Angola, Brasil e Portugal.

PALAVRAS-CHAVE: Neves e Sousa; Angola e Brasil; Arte e Literatura.

ABSTRACT: A. Neves e Sousa was born occasionally in Portugal, as son of Portuguese parents that are travelling in 1921. He lived in Angola until 1975 and went to Brazil in this date, due to the military-political convulsions that occurred in this territory and in that period. He settled with his family in Salvador (Baía) during twenty years until the date of his death in 11 of may 1995. Neves e Sousa was an iconic painter and a bucolic poet not always understood, assuming, on the one hand, the importance of painting and poetry to define him as an artist and, in other hand, the importance of Africa in his artistic work as we can read: "All the things that I can't impart by painting I transform them into poetry" and "Being an African it is not a question of colour / it is feelings, vocation and perhaps love. / It is not a question of flags, languages, customs and manners...". The painter Neves de Sousa left this testimony in paintings and murals scattered in collections, museums and galleries all around the world, namely in Angola, Brazil and Portugal.

KEYWORDS: Neves e Sousa; Angola and Brasil; Art and Literature.

1 Escritor-ensaísta. Porto/Portugal.

Albano Neves e Sousa nasceu ocasionalmente em Matosinhos a 15 de Janeiro de 1921, no decurso de uma viagem em férias de seus pais a Portugal; viveu até 1975 em Angola e morreu a 11 de Maio de 1995 em Salvador da Bahia, onde passou os últimos vinte anos da sua vida, só entrecortada por breves deslocações para satisfazer encomendas, promover exposições e receber homenagens em vários países.

Saiu compulsivamente de Angola em consequência do período de confrontações políticas e militares que precederam a conquista da independência, a que ninguém estava imune. Particularmente sua irmã, também pintora, Teresa Gama (Neves e Sousa), cujos efeitos de violência física desmedida afectaram o resto da sua vida, até à morte, quando o irmão já se encontrava no Brasil.

Em 1975, Neves e Sousa junta tintas, pincéis, alguns dos seus livros de poemas e, acompanhado pela esposa, também angolana, Maria Luísa, rumo ao Brasil, que ele já conhecia de viagens profissionais que realizara na América. A capital bahiana não foi escolhida por acaso. Cidade onde outros angolanos do mesmo período já se tinham radicado, facilitando a adaptação, mas também pelos vestígios de um passado histórico em muitos pontos comum, em que, para um pintor iconográfico, Luanda se repetia nos seus habitantes de todas as cores, nas ruas e praças ainda livres de condomínios, “resorts” e torres de betão desafiando Babel. E, como ele dizia, onde a terra lavrada e as árvores dos jardins tinham o mesmo cheiro da capital angolana.

Ademais, sobrenadando os actos e as sensações, imperava a língua portuguesa, temperada pelos sons do povo, como em Angola. O que o poderia ter levado a repetir não só Fernando Pessoa, mas também Caeetano Veloso: “A língua é a minha pátria e eu não tenho pátria. Tenho mátria e quero frátria.”

Ele poderia também concordar com outro português de nascença, que conheceu e amara o Brasil de lés a lés, Agostinho da Silva, quando simplificando - “chama-se Pátria ao lugar em que nascemos” – não elidiria a abrangência de Cícero: “A nossa terra é o sítio onde se está bem.” Como terá sido, porventura, para outro português que vivera durante a adolescência em Minas Gerais, Miguel Torga, que em viagem de saudade declarara, em 1954, numa homenagem prestada em S.Paulo: “...o Brasil amei-o sempre, foi o meu segundo berço, sinto-o na memória, trago-o no pensamento”. Todavia, podendo aditar o que escrevera depois de calcorrar o mundo lusófono, num poema dedicado ao navegador Fernão de Magalhães: “Ter um destino/ é não caber no berço/onde o corpo nasceu/é

transpor as fronteiras/uma a uma/e morrer sem nenhuma.”Ou como prelecionava outro português-brasileiro, o padre António Vieira:”Para nascer, Portugal; para morrer, o mundo.”

O poeta e pintor Neves e Sousa, falando aos amigos angolanos, como Sebastião Coelho (outro compatriota deslocado da *terra-mater*), que o visitara indo de Buenos Aires, resumia tudo num sentimento - “Já que não posso estar em Angola, Angola está em mim.” E num poema emblemático:

Ser angolano é meu fado, é meu castigo
Branco eu sou e pois já não consigo
mudar jamais de cor ou condição...
Mas, será que tem cor o coração?

Ser africano não é questão de cor
é sentimento, vocação, talvez amor.
Não é questão mesmo de bandeiras
de língua, de costumes ou maneiras...

A questão é de dentro, é sentimento
e nas parecenças de outras terras
longe das disputas e das guerras
encontro na distância esquecimento!

Em momentos de memórias e saudades (diga-se que o Dia da Saudade é celebrado na Bahia a 30 de Janeiro), o pintor transmutava-se para a poesia. E confessava:”Todas as coisas que não conseguia transmitir a pintar, eu transformava-as em poesia. A terra e eu éramos uma só ideia:África de todas as maneiras que sabia e algumas que não sabia.”

Da sua representação de pintor de quadros e murais, ninguém faria melhor julgamento, no Brasil, do que Jorge Amado:

Angola nos deu tanta e tanta coisa boa, fundamental para a formação do povo brasileiro, para o que hoje somos! Deu-nos sangue, o bom sangue negro de Angola, deu-nos dança e canto, deuses trazidos da floresta, a obstinada disposição de luta, e invencível e livre capacidade de rir e de viver. Somos tão angolanos como quem mais o seja – Bahia e Luanda são cidades irmãs.

Não contente, Angola vem de nos legar, nas confusões do nosso tempo incerto, o pintor Neves e Sousa. Pintor de Angola, de sua paisagem poderosa, de sua poderosa gente, dos costumes, da magia e da realidade – ele tocou com seu lápis ou com seu pincel cada momento e cada detalhe do país e do povo. O sol de Angola imprimiu a cor definitiva da sua paleta.

Não posso senti-lo estrangeiro sob o sol da Bahia, as cores são idênticas, muitos dos nossos hábitos vieram de lá. Na beleza das mulheres há um toque de dengue angolano, na força e na esperança dos homens descortino a decisão da gente de África. Neves e Sousa, encontra aqui a irmandade dos países que têm em comum, além da língua, alguns bens decisivos de suas culturas nacionais. Não é estrangeiro no Brasil o artista de Angola.

Sob o sol da Bahia, Neves e Sousa prossegue a sua obra admirável e a leva aos quatro cantos do continente brasileiro, pois é anejo de natureza esse mestre pintor de árvores e bichos, de homens e deuses.

Mas em Angola, como pintor, Neves e Sousa só foi apreciado bastante tarde e de diversos ângulos, em que se misturaram com a arte a incultura estética e o preconceito ideológico. Todavia, alguém quis apostar - logo numa adolescência já consagrada ao desenho e à pintura, que se manifestou em duas exposições realizadas em 1936, no Andulo, terra da sua residência, com a família, e no ano seguinte, em Luanda, com o apoio do jornal A PROVINCIA DE ANGOLA - no futuro do que viria a ser, para muitos dos seus admiradores, o maior pintor de Angola.

Em 1943, a Câmara Municipal de Luanda concede-lhe uma bolsa de estudos que lhe permite fazer o curso superior da Escola de Belas Artes do Porto. Entre 1949 e 1950 coopera com o Grupo dos Independentes do Porto, tendo organizado com mestre Fernando Lamas a 1ª Exposição de Arte Infantil no Porto. Em 1950 e 1951 obtém três prêmios em concursos da Escola de Belas Artes. Em 1952 defende tese, regressa a Angola e fixa-se em Luanda, onde logo se anuncia com uma exposição de pinturas produzidas durante os anos de ausência.

Não teve o acolhimento certamente esperado junto dos meios culturais que assumiam a crítica, como se pode avaliar por uma nota da

prestigiada revista MENSAGEM, no seu segundo e último número de Outubro de 1952, em que se transcreve um comentário da revista moçambicana TRIBUNA:

A exposição de Neves e Sousa – aguarela e óleo – merecia, na realidade, uma referência mais pormenorizada do que uma simples nota. Mas, à falta de melhor, resta unicamente lembrar a característica principal que o conjunto dos seus trabalhos revela. Nos óleos, a deficiência de cor e uma preocupação de rebusca “cubista” – superficialmente, pois não atingiu o sentido decorativo revolucionário desta escola – inferiorizaram-lhe os trabalhos. Note-se ainda quanto aos estudos etnográficos e as aguarelas a sépia, imitando desenhos, eram os pontos fracos da sua exposição, mas que mesmo assim não destruíram o aspecto agradável do conjunto. Se Neves e Sousa aprofundar e não alindar os seus temas, mas numa directriz da interferência humana da arte com a vida, poderemos esperar dele um excepcional ilustrador.

Seis anos depois, em Março de 1958, numa revista também histórica pela sua representatividade no Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, CULTURA, um mais extenso comentário a outra exposição de Neves e Sousa, assinado por F.de Oliveira, já dá conta do relativo sucesso do Artista junto do grande público, em contraponto com os seus detractores e a crítica assumida como tal. Observando:

É uma coisa difícil falar de Neves e Sousa: a seu respeito há uma polémica quase permanente em aberto e com ligações directas a sectores artísticos ou estranhos a qualquer actividade do espírito, de Luanda. Nos já longos anos em que venho visitando as exposições de artes plásticas realizadas na capital de Angola, tenho visto que raras vezes se tem dito algo de verdadeiramente interessante a respeito do, pelo menos laborioso, artista: ou o elogio incaracterístico, ou a detracção muitas vezes ditada por razões pertinentes mais a rivalidades “comerciais” que a considerações de ordem estética. [...]

Enfim, contra ventos e marés, a carreira do Pintor continuou a progredir, dentro e fora do seu país, tendo atingido os píncaros da consagração em todos os continentes, onde foi admirado e homenageado com prémios e condecorações e está figurado em colecções e museus de renome internacional.

Mas nesse percurso de êxitos continuados sobretudo em Portugal e no Brasil não teve merecido lugar o Poeta, atingido pela sua ausência física durante os dez anos que esteve fora da *terra-mater*, onde vigoram ainda duas máximas cruéis: quem não aparece, esquece; só faz falta quem está connosco.

Hoje, quando são reconhecidos nomes de poetas angolanos que se extinguíram à nascença, é imperdoável que Neves e Sousa estivesse ausente de antologias como “Poetas Angolanos”, organizada pela Casa dos Estudantes do Império (1962), “No Reino de Caliban”, organizada por Manuel Ferreira (1976), ou “Poesia de Angola”, organizada pelo Ministério da Cultura de Angola (1976), com prefácio de António Jacinto, e todas constituindo peças imprescindíveis dos estudos universitários.

Excepção: a editora IMBONDEIRO, de Sá da Bandeira, incluiu A.Neves e Sousa em duas antologias de 1963 – “Colecção Imbondeiro” e “Colecção Mákua” - em que são seleccionados poemas de 13 reconhecidos poetas de Angola, e se faz esta nota sobre Neves e Sousa, o primeiro por ordem alfabética: “Vivendo em Angola desde a mais tenra idade, é sobretudo conhecido como o Pintor que mais exclusivamente vem revelando a paisagem física e humana da terra em que cresceu e abriu os olhos para Arte. Autor de três livros de poesia de motivação africana: *Motivos Angolanos*, *Mahamba* e *Batuque*.”

Ao que se poderia acrescentar, para definir o Pintor-Poeta, lembrando Buffon e Max Webber: “O estilo é o homem”- “Mesmo a visão unilateral de um acontecimento vale como um contributo para a compreensão do real.” Por isso, Neves e Sousa continua presente.



INTERFACES ENTRE A SOCIOLINGÜÍSTICA E A
LINGÜÍSTICA APLICADA: POR UMA PERSPECTIVA SOCIAL E
POLÍTICA DAS LÍNGUAS

INTERFACES SOCIOLINGUISTICS AND LANGUAGE
APPLIED: FOR A SOCIAL AND POLITICAL PERSPECTIVE OF
LANGUAGES

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho¹

Cristiane Schmidt²

Antonio Carlos Santana de Souza³

RESUMO: Os estudos acerca do fenômeno linguístico e sua relação com aspectos socioculturais e políticos tem sido tema de vários debates na área da linguística. Nesse sentido, mesmo com enfoques teórico-metodológicos diferenciados, a Sociolinguística e a Linguística Aplicada vem se debruçando sobre essas questões, considerando a natureza dinâmica, heterogênea e complexa da língua e sua relação intrínseca com a sociedade, da qual ela é parte constitutiva e constituinte. A partir do exposto, o presente texto pretende apresentar pesquisas atuais que contribuíram com a consolidação dessas discussões em âmbito acadêmico-científico e, ao mesmo tempo, instigar futuras leituras e novos debates.

PALAVRAS-CHAVE: Sociolinguística e Linguística Aplicada; Pesquisas; Heterogeneidade linguística e sociocultural; Política linguística.

ABSTRACT: The studies about the linguistic phenomenon and its relation to socio-cultural and political aspects have been the subject of many debates in the field of linguistics. In this sense, even with different theoretical and methodological approaches, Sociolinguistics and Applied Linguistics has been leaning on these issues, considering the dynamic, heterogeneous and complex nature of language and its intrinsic relationship with the society of which it is an integral part and constituent. From the foregoing, this paper aims to present current research that contributed to the consolidation of these discussions in academic-scientific field and at the same time, instigate further reading and new debates.

- 1 Mestre em Educação pelo PPGE da UCB. Docente da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. São Bernardo - MA/Brasil. E-mail: nicomedes@gmail.com
- 2 Mestre em Educação. Doutoranda em Letras do Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Oeste do Paraná-PPGL/UNIOESTE, Cascavel-PR/Brasil. E-mail: cris_lehrerin@hotmail.com
- 3 Mestre e Doutor em Linguística. Docente do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Campo Grande-MS/Brasil. E-mail: acssuems@gmail.com

KEYWORDS: Sociolinguistics and Applied Linguistics; Researches; Linguistic and sociocultural diversity; Language policy.

Introdução

Estudos voltados para a compreensão e a descrição dos fenômenos que ocorrem entre a **língua** e a **sociedade**, – no sentido de que estão indissolúvelmente entrelaçadas, uma influenciando a outra e uma constituindo a outra – vem sendo objeto da Sociolinguística e da Linguística Aplicada.

Para a Linguística Aplicada, a língua é compreendida com uma prática social; logo o estudo da língua implica o estudo da sociedade e da cultura das quais ela faz parte. Essa perspectiva requer sua observação no uso que se faz dela nos distintos contextos socioculturais por sujeitos socialmente e historicamente situados; dessa forma, não homogêneos (MOITA LOPES, 2006).

E, a Sociolinguística vem enfatizando, desde o seu início, que o comportamento linguístico e sociocultural não é homogêneo, mas que existem diferenças, sendo que essas são sistemáticas e coerentes, assim como a sociedade é heterogênea, complexa e multifacetada. Nesse sentido, necessariamente, para se estudar a língua deve-se estudar a cultura e a sociedade, quer seja os aspectos sociais, culturais e políticos (CALVET, 2002, 2007; SAVEDRA, 2003; OLIVEIRA, 2003; HAMEL, 2003; ALTE-NHOFEN, 2004; DAMKE, 2008; MORELLO, 2012; SAVEDRA, LAGARES, 2012; VON BORSTEL, 2013; MACHADO, 2013).

Conforme essas perspectivas teórico-metodológicas, **são os** falantes que, nas diversas interações sociocomunicativas, mudam a língua – o que justifica a indissociabilidade da língua com a sociedade, pois ambas se influenciam e se constituem. Aqui, a língua e a cultura não são estáticas, nem imutáveis; ao contrário, alteram-se constantemente, em relação ao espaço temporal e geográfico. Dessa forma, o presente texto pretende apresentar e descrever, de forma a instigar futuras leituras e discussões, algumas pesquisas com enfoque nas temáticas destacadas anteriormente.

Apresentação dos estudos

No entendimento de Calvet na obra intitulada *Sociolinguística: uma introdução crítica* (2002), a posição dominante consiste em manter a língua e a sociedade como duas entidades distintas; entretanto não são ciências separadas, visto o objeto de estudo da Sociolinguística não ser apenas a língua, mas a comunidade social sob o aspecto linguístico. Para

esse autor, a sociolinguística tem diversas aplicações, dentre essas, destaca-se o campo das políticas linguísticas. Trata-se de “um conjunto de escolhas conscientes referentes às relações entre língua(s) e vida social” (CALVET, 2002, p. 145).

Para Calvet, as políticas acerca da diversidade linguística no contexto social, precisamente, do plurilinguismo, podem ser *geridas* de duas formas, a saber:

- (i) Gestão *in vivo*, que diz respeito a forma como os sujeitos resolvem os problemas decorrentes da diversidade linguística, criando, por exemplo, novos termos para designar noções novas (neologismos).
- (ii) Gestão *in vitro*, refere-se à forma como os linguistas, em seus laboratórios, descrevem, analisam e constroem hipóteses sobre o fenômeno linguístico e respectivos problemas, para posteriormente, serem apreciadas pelos políticos.

Esses dois tipos de gestão, podem gerar conflitos, de modo que a política linguística pode ter uma função simbólica e ideológica. Quer dizer, os Estados, em determinados contextos, tendem a promover e a modificar o *status* e as funções sociais das línguas. Ao passo que uma língua pode alterar sua condição e ser tida como a língua oficial, mesmo não sendo dominada por todos os falantes de uma nação.

Nas palavras de Calvet (2007, p. 11) “o poder político sempre privilegiou essa ou aquela língua, escolhendo governar o Estado numa língua ou mesmo impor à maioria a língua de uma minoria”. Fato esse, que ocorreu no contexto nacional, quando a língua portuguesa passou a ser, de forma impositiva por Marques de Pombal, a língua nacional, desconsiderando as línguas de grupos que aqui habitavam, como as línguas indígenas e as de comunidades afro-brasileiras, classificadas atualmente como línguas minoritárias no Brasil.

Dessa forma, esse sociolinguística afirma que as *políticas linguísticas* são intervenções e mudanças nas relações entre as línguas e a sociedade, e o *planejamento linguístico*, a aplicação disso, qualifica-se num desafio não apenas de caráter prático, mas também teórico. Ou seja, Calvet (2007) considera esse binômio como inseparável e de subordinação.

Calvet chama a atenção que a política e o planejamento linguísticos implicam, ao mesmo tempo, “uma abordagem científica das situações sociolinguísticas, a elaboração de um tipo de intervenção sobre essas situações e os meios para se fazer essa intervenção” (CALVET, 2007, p. 19).

Nesse sentido, Calvet (2007) destaca que o surgimento do conceito de planejamento linguístico remete à realidade linguística norueguesa, e foi apresentada por Einar Haugen, em 1959, que coincide com as origens da sociolinguística. Nessa perspectiva, Calvet apresenta a contribuição de Heinz Kloss de 1969, referindo-se à comunidade europeia, em que ele introduziu a distinção entre *planejamento do corpus* (intervenções na forma da língua) e *planejamento do status* (intervenções nas funções da língua).

Logo, cabe ao Estado o poder e os meios (o sistema escolar e a mídia) para que um planejamento linguístico seja posto em prática, em vias de fato, se torne numa *política* linguística, pois que as intervenções na língua têm um caráter eminentemente social e político.

Em se tratando da temática dos direitos linguísticos, Hamel (2003), destaca sua relação com o movimento emergente em prol da diversidade cultural, étnica e linguística, em contraposição ao movimento de homogeneização ou de dicotimização no âmbito universal. E no âmbito individual, cada sujeito tem o direito de “aprender e desenvolver livremente sua própria língua materna, a receber educação pública através dela, a usá-la em contextos oficiais socialmente relevantes [...]” (HAMEL, 2003, p. 51).

No entanto, de forma generalizada o autor declara que nos EUA, na América Latina e em diversos países da Europa, a sociedade dominante não tem demonstrado interesse em apoiar políticas em prol da preservação linguística e cultural dos grupos minoritários, no caso, os imigrantes. Ao mesmo tempo, Hamel (2003) reitera para o fato da legislação acerca dos direitos linguísticos ser muito recente, como exemplo a Carta Europeia de Línguas Regionais ou Minoritárias (1992); visto que, tradicionalmente ignorou-se a natureza histórica-social das línguas.

Pelo fato de os direitos linguísticos se posicionarem em defesa dos direitos das minorias, tanto em dimensão individual, como na dimensão coletiva, ambas podem entrar em conflito. Porém para esse autor, essa posição é criada e reproduzida pela classe dominante, a fim de não perder seus privilégios para as minorias etnolinguísticas.

Para que ocorra uma proteção internacional das minorias, quer seja, uma política de pluralismo cultural, é necessário conforme Hammel, que prevaleça o princípio de igualdade entre os membros dos grupos minoritárias e majoritários; assim como devem ser adotadas medidas especiais, visando a manutenção das especificidades de cada grupo.

A Sociolinguística, inicialmente, não se envolveu muito com as questões de legislação e direitos linguísticos; salvo as pesquisas de Kloss sobre a etnopolítica (1969) na Europa e os direitos linguísticos dos imigrantes nos EUA (1971). Nesse sentido, o autor reitera a necessidade de a sociolinguística partir de um conceito mais amplo de políticas linguísticas, concentrando-se nas contradições entre as posições políticas evidentes e as intervenções das diferentes forças da sociedade.

Trazendo a discussão da política linguística para o contexto brasileiro Savedra (2003), com base numa investigação realizada em escolas e universidades, nas quais estrangeiros são aprendizes da língua portuguesa como língua estrangeira, reafirma a necessidade de definição de uma política linguística nacional.

Nesse sentido, a pesquisadora salienta que, apesar de constar na Constituição que o Brasil é um país multilíngue e que aqui coexistem, por exemplo, muitas línguas de imigrantes, além da temática ser discutida pelas associações científicas (ABRALIN, ALAB), “nosso país ainda se resente da falta de uma política linguística que abranja de forma coerente e contínua os múltiplos fatores que lhe seriam afetos” (SAVEDRA, 2003, p. 40). Porém, a autora ressalta a importância de que isso seja feito a partir da inserção do Brasil como país integrante do Mercosul.

Comparando a realidade da união europeia, onde constam 27 países membros e 11 línguas oficiais, com o Mercosul, com 4 países e duas línguas oficiais, Savedra destaca a falta de política linguística atestada em 7 países latino-americanos. Dessa forma, com base na realidade linguística e socio-cultural brasileira, ou seja, o fato de haver uma diversidade linguística/cultural explícita – evidenciada nas línguas autóctones (180 línguas indígenas) e nas línguas alóctones (cerca de 30 línguas de imigrantes), é extremamente relevante que seja estabelecida uma política linguística para o Brasil.

A partir de um levantamento bibliográfico, a autora elenca três eixos temáticos decorrentes de pesquisas sob a abordagem da sociolinguística, a saber:

- a) Identidade nacional: pesquisas que debatem questões de política e planificação linguística, a partir da problemática do bilinguismo e multilinguismo em situações de contato linguístico.
- b) Identidade regional: pesquisas que procuram uma definição de línguas oficiais no contexto regional.
- c) Globalização linguística: discussão acerca da hegemonia da língua inglesa no contexto mundial e suas respectivas consequências.

Além desse levantamento, Savedra ainda se valeu de uma análise documental de pesquisa de campo propriamente dita (comunidades autóctones e alóctones, contextos de fronteira, contextos escolares), visando elencar elementos relevantes para a implementação das políticas linguísticas no Brasil. Apesar dos resultados ainda serem considerados preliminares, a pesquisadora enfatiza que esses dados são representativos da riqueza da diversidade linguística em solo brasileiro.

Nessa perspectiva, **Altenhofen** no trabalho intitulado *Política linguística, mitos e concepções linguísticas em áreas bilíngues de imigrantes (alemães) no Sul do Brasil*, sinaliza para o fato de que “a política linguística para essas populações de imigrantes se alternou *entre momentos de indiferença e de imposição severa de medidas prescritivas e proscritivas*” (ALTENHOFEN, 2004, p. 83 [grifos do autor]).

Trata-se da política de nacionalização, período no qual não era permitido aos imigrantes, sobretudo os alemães e os italianos, de fazer uso da sua língua. No entanto, para esse pesquisador, apesar desse rechaço, a língua dos imigrantes não foi extinta, mas continua em andamento, apesar de não serem consideradas na legislação vigente.

Para esse pesquisador, além do papel do Estado na definição das políticas linguísticas, é necessário que sejam contempladas instâncias menores, como a família, a igreja e a escola, para as escolhas e decisões, pois estas servem de aplicação das escolhas da parte do governo.

Considerando isso, Altenhoffen (2004), aborda diversos mitos e concepções linguísticas, a saber:

- a) Visão do Brasil como país monolíngue: Esse mito é, igualmente, discutido para quem essa homogeneidade linguística, ou seja, a visão de que o Brasil é dominado pelo português em toda a sua extensão, “tem contribuído em maior ou menor grau, para ofuscar a presença de populações e áreas bilíngues oriundas da imigração” (ALTENHOFEN, 2004, p. 87).
- b) Mito nacionalista: Esse mito tem relação com o fato de que para ser brasileiro, era preciso que se falasse português, sendo que servir de civismo e abrasileiramento dos falantes de línguas de imigrantes, sobretudo no período de guerras mundiais.
- c) Má-vontade contra valorização da língua materna: Esse mito refere-se ao fato de que os imigrantes falantes de línguas minoritárias não terem desejo de assimilar o português e se fecharem na sua língua materna.

- d) A proibição da língua minoritária como prática política e didática: Esse mito diz respeito à proibição do uso da língua dos imigrantes no contexto escolar, o que, efetivamente, não resolve essa questão, mas é decorrente da incapacidade por parte dos gestores frente às situações do bilinguismo.
- e) Língua de imigrantes como culpada do fracasso escolar: Esse mito refere-se à atitude discriminatória que se estende às variedades linguísticas. Assim como o mito de que o bilíngue não sabe bem nem uma nem outra língua.

Em relação ao artigo de **Damke** (2008) sobre as políticas linguísticas e a conservação da língua alemã no Brasil, o pesquisador reafirma a indissociabilidade da língua com a sociedade, pois ambas se influenciam e se constituem. Nessa perspectiva teórica, a língua e a cultura não são estáticas, nem imutáveis; ao contrário, alteram-se constantemente, em relação ao espaço temporal e ao geográfico.

Damke (2008), também, conclama que o Brasil é conhecido pela sua diversidade étnica, linguística e cultural, ou uma espécie de grande mosaico nacional, para o qual se faz necessário a adoção de uma política adequada. Ou seja, como fora constatado no contexto da União Europeia, para a realidade brasileira precisa-se de *Sprachenpolitik*.

No entendimento do autor, para se definir a coexistência de diversas línguas em contato, referindo-se aos imigrantes alemães no sul do Brasil, é importante recuperar o conceito de comunidade ou ilha linguística.

Ilha linguística é uma comunidade linguística formada a partir de uma assimilação cultural e linguística retardada ou evitada, que, como minoria linguística, é cerceada e/ou pressionada e até mesmo é excluída por uma maioria étnica e linguística diferente e que é discriminada pela sociedade dominante por causa de sua disposição social e individual para a singularidade (DAMKE, 2008, p. 4).

Apesar de não ser fácil determinar se uma variedade linguística está em processo de diminuição ou de aumento, os fatores da competência, do desempenho e das atitudes dos falantes para com as variedades utilizadas, auxiliam nesta questão.

Nessa perspectiva o autor questiona que, apesar de decorridos quase duzentos anos, a língua e a cultura alemães ainda se conservam vivas e são usadas atualmente por falantes com relativa frequência em

diversas regiões do Brasil, sobretudo no sul. No seu entendimento, trata-se de uma reafirmação e de um esforço em favor da manutenção de uma identidade étnica e cultural. Em parte, representa a diversidade linguística e cultural atestada, sobretudo no sul do Brasil, manifestada nas vozes e nas práticas culturais desse grupo minoritário.

Savedra e Lagares (2012) discutem em seu artigo os conceitos e as terminologias no que diz respeito à política e planificação linguística no Brasil. Dessa forma, resgata a origem do conceito, precisamente no final da década de 50 e início dos anos de 1960 pela literatura da área da sociolinguística (HAUGEN, 1959). A partir de avanços e ajustes em relação ao conceito inicial, a “política linguística é definida como sendo a determinação de grandes escolhas relativas às relações entre as línguas e determinadas sociedades e planificação linguística como a política linguística posta em prática, representando um ato de autoridade” (SAVEDRA; LAGARES, 2012, p. 12).

Conforme os autores, na atualidade essa temática também é objeto dos estudos no campo da Linguística Aplicada, no Ensino de Línguas e na Sociolinguística. Na perspectiva atual, a LA tem se debruçado sobre as implicações políticas do ensino e aprendizagem de línguas, como por exemplo o papel das línguas estrangeiras na educação linguística dos cidadãos e no currículo escolar, também o modelo de língua e formas de tratamento da diversidade linguística em contextos educativos.

No campo dos estudos sociolinguísticos, os autores recuperam a discussão feita por Calvet sobre as intervenções *in vivo* e *in vitro*. Ao mesmo tempo, apresentam diversos conceitos pertinentes a essa temática, como o de língua oficial, nacional e estrangeira. A primeira língua denota a língua do povo, cuja função é a de lhes atribuir um pertencimento; já a língua oficial é a do Estado e que é obrigatória nas questões formais; e a língua estrangeira diz respeito aos falantes de um povo ou nação alheia. Ainda declaram que a maioria dos estudos linguísticos acerca da política linguística insere-se na planificação do corpus, especificamente sobre o debate normativo e implicações no ensino básico.

Novamente os pesquisadores salientam a carência, quer dizer, a falta de uma política linguística e educacional para o ensino de línguas no Brasil, uma vez que nossa realidade contempla uma diversidade de contatos; fato esse já evidenciado em pesquisas anteriores (SAVEDRA, 200, 2003, 2004).

Nas considerações finais, os pesquisadores reforçam diversos tópicos essenciais para discussão e pesquisa da política linguística na-

cional e internacional, dentre essas destacam-se: (i) a consideração dos contextos bilíngues decorrentes do processo de imigração e respectivas propostas educacionais adequadas para cada contexto; (ii) promoção da discussão na formação do professor, no caso em cursos de licenciatura, a questão da primeira, segunda e língua estrangeira.

O artigo seguinte, intitulado *Uma política pública e participativa para as línguas brasileiras: sobre a regulamentação e implementação do Inventário Nacional da diversidade linguística (INDL)* da autoria de **MO-RELLO** (2012), dá-se uma discussão acerca da primeira política linguística de abrangência nacional, datada de 09 de dezembro de 2010.

Nesse sentido, a autora faz uma recuperação dos estudos, a partir da década de 1940 até a década de 2000, os quais precederam e foram ‘molas propulsoras’ dessa política em prol da afirmação e promoção da diversidade linguística no Brasil.

A autora enfatiza como fundamental desse marco político, o entendimento de comunidade linguística. Também destaca a criação do Grupo de Trabalho da Diversidade Linguística do Brasil (GTDL) em 2006, que dentre diversas ações, reconheceu as línguas como patrimônio imaterial e estabeleceu categorias histórico-sociológicas para a classificação das línguas brasileiras no relatório do GTDL (2006). Como um avanço desse processo, ela destaca a cooficialização de 9 línguas em 12 municípios, sendo 5 línguas indígenas e 4 línguas de imigração, no ano de 2012.

Outra ação importante desse inventário é a reivindicação para que “haja uma participação das comunidades linguísticas e da sociedade em geral” (MORELLO, 2012, p. 36), apesar do reconhecimento do desconhecimento da população sobre a situação linguística no país. Ou ainda: “Falar uma outra língua ou a língua de sua comunidade se revestiu de valores negativos para os falantes. Fonte de muitos tipos de exclusão, [...]” (p. 37).

Nesse sentido, trata-se de uma questão histórica a negação/silenciamento da parte dos falantes (e da parte de outros) de suas línguas, dificultando uma representatividade no âmbito nacional. Assim, o inventário estabelece que o Estado institucionalize uma política pública nacional de gestão das línguas.

Para a pesquisadora **Von Borstel** em seu trabalho intitulado *Políticas linguísticas e educacionais em situações de línguas em/de contato* (2013), a Linguística Aplicada tem se apresentado como perspectiva teórica eficaz para reflexões nos estudos linguísticos. Conforme seu entendimento, a Linguística Aplicada,

[...] é uma área de pesquisa que está diretamente relacionada à resolução de problemas práticos na realidade linguística da sociedade, podendo contribuir muito para a área de ensino-aprendizagem de línguas de imigrantes e de fronteira geográfica (VON BORSTEL, 2013, p. 2).

É o que afirma Moita Lopes (2006) referindo-se à essa teoria na atualidade, a qual está numa nova era e busca novos modos de teorizar e fazer Linguística Aplicada. De acordo com esse pesquisador, a Linguística Aplicada apresenta essa nova postura, com enfoque multi/pluri/interdisciplinar, visando transcender os limites disciplinares.

O termo 'INdisciplinar', adjetivo que consta no título da obra de Moita Lopes, causa desconforto para aqueles que vivem dentro de limites disciplinares, nos quais predominam as verdades absolutas, únicas e imutáveis. Esse hibridismo teórico-metodológico, justifica-se pela necessidade de se investigar e de se entender o contexto sociocultural e linguístico atual, marcado pela heterogeneidade, complexidade e dinamicidade.

Da mesma forma, Von Borstel (2013), ressalta que por meio da linguagem a pessoa estabelece relações recíprocas de natureza linguística e cultural. Ao passo que a LA, voltada aos problemas do uso da linguagem na vida real (contato linguístico; bilinguismo/multilinguismo) e às questões com relação ao ensino de línguas.

Na perspectiva das políticas linguísticas e educacionais no Brasil, a pesquisadora reitera a falta de respeito entre os falantes de línguas bilíngues (português-espanhol) no contexto de fronteira geográfica como o Paraguai, especificamente no Oeste do Estado do Paraná, atestada em diversos estudos *in loco*. Sendo que seria necessário que a população brasileira, bem como a educação e a economia tivessem reconhecimento do valor cultural e linguístico das línguas minoritárias, como as de falantes de línguas de imigração e de fronteira.

Como forma de comprovar isso, a pesquisadora demonstra em suas investigações feitas na região do Oeste paranaense duas realidades de contato linguístico. Uma feita na cidade de Marechal C. Rondon (2010), com descendentes de alemães e outra em Guaíra (2006) num contexto de fronteira geográfica. Nesses casos, os entrevistados são estigmatizados culturalmente pela comunidade, pois fazem uso de alternância linguística.

De certa forma, isso também é reflexo da trajetória do processo de adaptação dos imigrantes no sul do Brasil, em especial dos alemães, uma vez que houve da parte do governo períodos de repressão à língua/cultura desses falantes. Diversas ações, como o fechamento de escolas e a

proibição do uso da língua e de símbolos foram impostas às comunidades dos imigrantes no país, sobretudo na época de guerras mundiais.

Por isso, novamente, conforme os demais autores e pesquisadores, Von Borstel também reitera a necessidade do respeito e, sobretudo de uma Política Educacional e Linguística, assim como na continuidade de pesquisas com perspectiva multidisciplinar para com as línguas *em e de* contato na realidade brasileira.

Por fim, o texto de Machado (2013) que procura apresentar uma visão panorâmica das ações do governo do Brasil, visando a divulgação da sua língua/cultura no Paraguai e as ações atuais, como abertura da Licenciatura em Língua Portuguesa na Universidade de Assunção (principal universidade do Paraguai) e do programa do Leitorado.

Em relação ao Leitorado em Assunção, o autor reitera sua importância, pois é responsável pela divulgação da língua/cultura brasileiras nas universidades, sendo que o Leitor, como representante do Ministério das Relações Exteriores, se define como um agente cultural, cujas funções são heterogêneas.

Também, salienta que o Brasil vem avançando com essas iniciativas, já que tem interesse na internacionalização da sua língua/cultura em contextos externos, sendo que no Paraguai vem acontecendo desde do ano de 2008, contudo a criação da única Licenciatura em Língua Portuguesa no estado paraguaio iniciou suas atividades no ano de 2011. No entanto, Machado apresenta algumas questões de tensão entre os países envolvidos e também as carências em relação à estrutura dessa universidade para as atividades docentes.

De forma geral, o autor, com base nessa experiência, reafirma a dissimetria existente entre o Brasil e o Paraguai, assim como a insatisfação paraguaia com o Brasil que se considera como 'grande' dentre os países-membros do Mercosul, apesar de a língua portuguesa não ser dominante e ter menor presença nas instituições paraguaias dentre as línguas estrangeiras.

Considerações finais

Além dos aspectos de caráter mais geral, como o fato de a Linguística Aplicada e a Sociolinguística irem se constituindo como teorias em contexto e épocas similares, ambas concebem a língua e sua relação intrínseca com os fatores sociais. O que as aproxima, ainda, é que ambas surgem de situações relacionadas com a prática, nesse caso, com o uso da língua nas interações sociais. A observação da prática desencadeia novas

abordagens da língua e, por sua vez, novas formas de investigar e compreender o fenômeno linguístico-social, ou seja, teorias da linguagem.

Assim, esses estudos são representativos da riqueza da pluralidade linguística existente em nosso país, como também com relação aos países com os quais há fronteira geográfica. O fenômeno do bilinguismo/multilinguismo, no sentido do contato linguístico-cultural, remete a um processo que, em certa medida, nem sempre ocorre de forma harmoniosa, mas o conflito pode permear essas relações.

A situação conflituosa é, muitas vezes, decorrente do contato entre falantes de línguas, cujo status é diferente (uma é mais valorizada que a outra). Em se tratando do contato entre línguas tidas como oficiais com as línguas minoritárias, as últimas, em sua maioria, não apresentam prestígio social, nem vantagem econômica para seus falantes.

Por isso a importância e a necessidade de uma Política Linguística e Educacional que propague o respeito e que defenda o pluralismo de línguas e culturas, em especial das línguas minoritárias. Sendo que para tanto, é fundamental, além das ações do Estado a coparticipação da sociedade, objetivando uma consciência linguística. Pois que essa heterogeneidade pode e deve ser concebida como agregação de valor cultural e fator de pertencimento.

Referências

ALTENHOFEN, Cléo Vilson. Política linguística, mitos e concepções linguísticas em áreas bilíngues de imigrantes (alemães) no Sul do Brasil. **Revista Internacional de Linguística Iberoamericana. RILI II**, n. 1, 2004, p. <Disponível em: http://www.iber-america.net/files/ejemplo_por.pdf>.

CALVET, Louis-Jean. **Sociolinguística: uma introdução crítica**. Trad. de Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola, 2002.

_____. **As políticas linguísticas**. Trad. de Isabel de Oliveira Duarte, Jonas Tengen e Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2007.

DAMKE, Ciro. Políticas linguísticas e a conservação da língua alemã no Brasil. **Espéculo**, n. 40, 2008, p. 1-12.

HAMEL, Rainer Enrique. Directos linguísticos como directos humanos debates e perspectivas. In: OLIVEIRA, Gilvan Müller de. **Declaração universal dos directos linguísticos: novas perspectivas em política linguística**. Campinas: Mercado de Letras, 2003, p. 47-80.

MACHADO, Luís E. W. As ações do estado brasileiro para a promoção da língua, da literatura e da cultura do Brasil no Paraguai. **Revista Multidisciplinar Acadêmica Vozes dos Vales**, n.04, Ano II, 2013, p. 1-25.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. (Org.). **Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

MORELLO, Rosângela. Uma política pública e participativa para as línguas brasileiras: sobre a regulamentação e implementação do Inventário Nacional da diversidade linguística (INDL). *Gragoatá*. n. 32, 1. sem. 2012, p. 31-41.

OLIVEIRA, Gilvan Müller de. **Declaração universal dos direitos linguísticos: novas perspectivas em política linguística**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.

SAVEDRA, Mônica M. Guimarães. Políticas linguísticas no Brasil e no Mercosul: o ensino de primeira e segunda línguas em um bloco regional. **Palavra – PUC/Rio**, 11, 2003, 39-54.

_____; LAGARES, Xoán C. Políticas e planificação linguística: conceitos, terminologias e intervenções no Brasil. **Gragoatá**. N. 32, 1. sem. 2012, p. 11-27.

VON BORSTEL, Clarice N. **A linguagem sociocultural do Brasildeutsch**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2011.



AS VOZES DA CIÊNCIA NO GÊNERO VIDEOAULA DE
 ESCRITA/REDAÇÃO CIENTÍFICA: UMA QUESTÃO
 IDEOLÓGICA

THE VOICES OF SCIENCE IN GENDER VIDEO LESSON
 WRITING / WRITING SCIENTIFIC: AN IDEOLOGICAL
 ISSUE

Simone Cristina Mussio¹

RESUMO: Este trabalho objetiva observar as negociações de sentidos presentes no discurso científico posto no projeto de dizer dos enunciadores das videoaulas de escrita/redação científica, através dos cursos “Escrita Científica: Produção de Artigos de Alto Impacto” e “Método Lógico para Redação Científica”. Para isso, nos atemos em algumas considerações sobre a ciência moderna com a intenção de verificar as vozes da ciência que compõem tais enunciados em forma de vídeo. Pautamo-nos em uma análise com reflexões suscitadas no arcabouço teórico enunciativo-discursivo do Círculo de Bakhtin, que nos auxilia a compreender como a ideologia vigente em determinados campos científicos norteia o discurso e a produção de tais aulas no que tange aos modos de se escrever/redigir cientificamente.

PALAVRAS-CHAVE: Vozes da ciência; Videoaulas de escrita/redação científica; Círculo de Bakhtin; Discurso; Ideologia.

ABSTRACT: This study aims to observe the negotiations of senses present in the scientific discourse inserted in the project say of the enunciators of scientific writing/essay video lessons, through the courses “Escrita Científica: Produção de Artigos de Alto Impacto” e “Método Lógico para Redação Científica”. For this, we stick on some considerations about modern science with the intention of verifying the voices of science that compose such statements in form de video. We guide our analysis with raised reflections by theoretical framework of the Circle of Bakhtin, which helps us to understand how the prevailing ideology in certain scientific fields guides the discourse and the production of such classes in relation to of ways write scientifically.

KEYWORDS: Science voices; Scientific writing/essay video lessons; Circle of Bakhtin; Discourse; Ideology.

1 Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de Araraquara. Professora titular na Faculdade de Tecnologia de Jahu (FATEC JAHU). simussio@yahoo.com.br

Introdução

Este trabalho tem o intuito de perceber, através de uma análise bakhtiniana, a produção de sentidos que ecoa da linguagem verbal presente nas videoaulas de escrita/redação científica, referentes aos cursos “Escrita Científica: Produção de Artigos de Alto Impacto” e “Método Lógico para Redação Científica”, extraídos do *site* do *YouTube*. A partir deles, buscamos verificar como se dá o diálogo presente em tais videoaulas tendo em vista a definição de ciência adotada por elas. Para representar os excertos dos discursos dos “professores-apresentadores” dos cursos analisados, utilizamos as siglas EC (Escrita Científica) e RC (Redação Científica) nas análises efetuadas, assim como definimos, entre parêntesis, após os trechos transcritos, a quais aulas tais trechos se referem.

Por meio dessa prática, desejamos perceber quais são as vozes que ecoam neste campo das Ciências Naturais e Exatas, trazidas pelas videoaulas, já que o olhar do pesquisador dessa área recai sobre um objeto que, como nos mostra Bakhtin (2003, p. 394 apud RODRIGUES; LUNA, 2010, p. 294), “é coisa morta, dotada apenas de aparência, só existe para o outro e pode ser totalmente revelada por um ato individual unilateral do outro”.

Pensar no diálogo travado destes dois cursos de escrita/redação científica requer perceber que os indivíduos professores que os apresentam interagem em seus dizeres, sendo capazes de transmitirem dizeres outros a seus destinatários (“alunos-usuários” do *YouTube*), como também de participarem de um amplo diálogo com a definição de ciência arraigada na dinâmica histórico-cultural da sociedade. Através de tais práticas, cumpre-se, assim, a principal função da linguagem, que é a de dar existência à sociedade através da interação e do diálogo entre os seres humanos e entre todo o conjunto social, cultural a que ela se vincula e está vinculada. Segundo esta visão sobre o caráter dialógico da linguagem, propiciado por sua natureza interdiscursiva, que Faraco (2012, p. 40), pautando-se nos esteios da teoria bakhtiniana, assevera que a linguagem é, portanto, “concebida como heteroglossia, como um conjunto de formações verbo-axiológicas”.

As vozes ideológicas na construção de videoaulas de escrita/redação científica

Segundo Faraco (2009, p. 46), nos textos do Círculo, a palavra ideologia é usada para indicar o universo dos produtos do “espírito” humano. Segundo ele, alguns autores a denominam como cultura “imaterial

ou produção espiritual, chamada também, numa terminologia materialista, de formas da consciência social”. Ideologia para o Círculo de Bakhtin abrange um grande universo: a arte, a filosofia, a ciência, a religião, a ética, a política.

Todo produto ideológico nasce de uma realidade (natural ou social), possui um significado e reporta-se a algo que lhe é exterior, ou seja, é um signo. Um corpo ou mesmo um instrumento qualquer de produção são, por exemplo, simplesmente um corpo e um instrumento de produção; não significam necessariamente. Não sendo, pois, ideológicos, podem ser compreendidos de formas significantes e, dessa maneira, munidos de simbolismo, passam a refletir e a refratar possíveis outras realidades e a representarem algo (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006).

Contrário à filosofia idealista e à visão psicologista da cultura, o Círculo de Bakhtin critica correntes que defendem que a ideologia é um mero fenômeno de consciência individual; assim atenta-se para o fato de que, para que um signo seja incorporado, ele, antes, aproxima-se de outros signos já conhecidos. Compreende-se um signo a partir de outro. A consciência individual se produz com base nesse sistema semiótico, impregnando-se de ideologia. Contudo, ela só aflora no processo de interação social. Interação pautada em um sentido de unidade mesmo, em que um determinado grupo, socialmente organizado, possui um sistema de signos inteligível entre seus membros. Portanto, a consciência individual é um fato socioideológico.

A consciência não pode derivar diretamente da natureza, como tentaram e ainda tentam mostrar o materialismo mecanicista e ingênuo e a psicologia contemporânea (sob suas diferentes formas: biológica, behaviorista, etc.). A ideologia não pode se derivar da consciência, como pretendem o idealismo e o positivismo psicologista. A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p. 34).

Uma vez que o signo e a enunciação são constituintes de uma natureza social, Bakhtin e seu Círculo buscam desvendar em que medida a linguagem passa a determinar a consciência e a atividade mental, bem como também almejam destacar como a ideologia determina a produção

dos enunciados nas diferentes esferas de atividade humana. Sendo assim, valorizam a fala, a enunciação, afirmando sua condição social estritamente ligada às estruturas sociais. Destacam a palavra como a arena onde são confrontados os valores sociais opostos, mostrando como os conflitos da linguagem refletem os conflitos de classe no interior do sistema. A comunicação verbal, sendo inerente a outras formas de comunicação, enreda conflitos, relações de dominação e de resistência, bem como a própria utilização da língua pela classe dominante para reforçar seu poder. A entonação expressiva, a modalidade apreciativa, o conteúdo ideológico, o relacionamento com uma situação social determinada afetam a significação. O signo é, por natureza, vivo e móvel, plurivalente; todavia, a classe dominante tem interesse em torná-lo monovalente.

A enunciação concebe a realidade da língua como estrutura socioideológica. Ela não acontece fora de um contexto social, já que cada locutor possui um “horizonte social”; há, então, sempre um interlocutor, ao menos potencial. O locutor pensa e se exprime para um destinatário bem definido, e a palavra, signo ideológico por excelência, veicula, de maneira privilegiada, a ideologia. Esta sendo uma superestrutura faz com que as transformações sociais da base reflitam-se por meio dela, bem como pela língua que as veicula. A palavra funciona como um “indicador” das mudanças sociais. A língua passa a ser definida como a expressão das relações e lutas sociais, veiculando e sofrendo o efeito desta luta e servindo, ao mesmo tempo, de instrumento e de material, podendo-se dizer que a filosofia burguesa contemporânea está se desenvolvendo sob o signo da palavra.

É importante salientar que as bases de uma teoria marxista da criação ideológica – as dos estudos sobre o conhecimento científico, a literatura, a religião, a moral, etc. – estão estreitamente ligadas aos problemas de filosofia da linguagem. Um produto ideológico está associado a uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo, todavia também reflete e refrata outra realidade, que lhe é exterior, pois “tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo” (BAKHTIN/VOLSHINOV, 2006, p. 29, grifo do autor).

Com isso posto, podemos notar que tudo que é ideológico é um signo e sem signos não há ideologia. Apenas um corpo físico não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia. No entanto, qualquer produto de consumo pode, da mesma maneira, transformar-se em signo ideológico. Como exemplo

dado pelos autores, tanto um instrumento de produção, como a foice e o martelo, ao apenas desempenhar sua função na produção, bem como um produto de consumo, como o pão e o vinho, não possuem um sentido preciso, portanto, enquanto tal, não são exatamente um signo. No entanto, a foice e o martelo, presentes no emblema da União Soviética, assim como o pão e o vinho, utilizados no sacramento cristão da comunhão, podem constituir-se como signos ideológicos ao tornarem-se símbolos políticos e religiosos. Logo,

Os signos também são objetos naturais, específicos, e, como vimos, todo produto natural, tecnológico ou de consumo pode tornar-se signo e adquirir, assim, um sentido que ultrapasse suas próprias particularidades. Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (BAKHTIN/ VOLOSHINOV, 2006, p. 30).

Ademais:

No domínio dos signos, isto é, na esfera ideológica, existem diferenças profundas, pois este domínio é, ao mesmo tempo, o da representação, do símbolo religioso, da fórmula científica e da forma jurídica, etc. Cada campo de criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade à sua própria maneira. Cada campo dispõe de sua própria função no conjunto da vida social (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p. 31).

Desse modo, cada signo ideológico é não somente um reflexo da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade, pois “todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p. 31). Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo, sendo um signo um fenômeno do mundo exterior.

Ainda segundo os autores acima citados, a ideologia não pode derivar da consciência, como é pregado pelo idealismo e o positivismo psicologista. A consciência passa a adquirir forma e existência a partir dos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são, pois, o alimento da consciência individual, a maté-

ria de seu desenvolvimento, e esta reflete sua lógica e suas leis. Consoante esta vertente marxista da linguagem, a lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social, logo, caso privemos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, nada resta. “A imagem, a palavra, o gesto significante, etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem” (BAKHTIN/ VOLOSHINOV, 2006, p. 34).

Assim, cada um dos sistemas de signos é específico de alguma esfera particular da criação ideológica, de forma que cada domínio congrega seu próprio material ideológico e formula signos e símbolos que lhe são específicos e que não são aplicáveis a outros domínios. Distinguindo signo de palavra, vemos que o signo é criado por uma função ideológica precisa e permanece inseparável dela, já a palavra é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Pode, todavia, preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa.

A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p. 36).

Busca-se assim saber como a realidade (infraestrutura) determina o signo, bem como o signo reflete e refrata a realidade em transformação, uma vez que compreendemos que todo signo resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação condicionado tanto pela organização social de tais indivíduos como pelas condições estabelecidas para que a interação ocorra. Uma alteração nesta forma resulta na modificação do signo. Bakhtin/Voloshinov (2006, p. 43, grifo do autor) assevera que é esta justamente uma das tarefas das ciências e das ideologias: estudar a evolução social do signo linguístico. Assim, para a passagem do ser ao signo, explicita as seguintes regras metodológicas:

1. *Não separar a ideologia da realidade material do signo* (colocando-a no campo da “consciência” ou em qualquer outra esfera fugidia e indefinível).

2. *Não dissociar o signo das formas concretas da comunicação social* (entendendo-se que o signo faz parte de um sistema de comunicação social organizada e que não tem existência fora deste sistema, a não ser como objeto físico).
3. *Não dissociar a comunicação e suas formas de sua base material* (infra-estrutura).

Portanto, concretizando-se no processo da relação social, todo signo ideológico, e, por conseguinte, também o signo linguístico, vê-se demarcado pelo horizonte social de uma época e de um grupo social específico. Todavia, além de tratarmos as formas do signo determinado pelas formas da interação social, observaremos as questões atreladas às questões do conteúdo do signo e do *índice de valor* que afetam este conteúdo, haja vista que em “cada etapa do desenvolvimento da sociedade, encontram-se grupos de objetos particulares e limitados que se tornam objeto da atenção do corpo social e que, por causa disso, tomam um valor particular” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p. 44).

Todavia, é importante lembrar que a análise da ideologia nas sociedades modernas é uma tarefa bastante difícil, uma vez que sua manifestação aparece, às vezes, de forma explícita, e, em outras, de forma tão sutil, que passa quase despercebida, pois as formas simbólicas são muitas e seu entrecruzamento com as relações de poder ganha uma dimensão ainda maior. Diante disso, para estudar a ideologia é preciso estudar, também, as maneiras como o sentido, mobilizado pelos signos ideológicos, pelas formas simbólicas, pelo discurso e pela linguagem, serve para estabelecer e sustentar relações e o exercício do poder. A linguagem é o terreno sensível pelo qual e no qual é possível rastrear as ideologias dominantes e as relações de poder que trazem em seu bojo através de inúmeras vozes sociais.

Como para o Círculo de Bakhtin, cada ato de enunciação é composto por distintas “vozes”, cada ato de fala é abarrotado de assimilações e reestruturações destas diversas vozes, ou seja, constituído de vários discursos. Estas vozes dialogam dentro do discurso, e este diálogo é, pois, construído na história e socialmente. Assim, é através dele que se dá a construção da consciência individual do falante, pois, segundo os pressupostos desta teoria, só pensamos graças a um contato permanente com os pensamentos alheios, pensamentos estes expressos no enunciado. Dessa forma, a consciência individual é derivada de um diálogo de interconsciências.

É válido ressaltar que o conceito de ideologia para os teóricos russos está diretamente relacionado com a materialidade histórica, nos

enunciados concretos que operam nas esferas ideológicas ou nos campos da atividade humana e é, sem dúvida, diretamente ligado ao conceito de cultura. O conceito de ideologia no Círculo está em consonância com os conceitos de esfera ideológica, de signo ideológico, como observa Medviédév na obra “O Método Formal nos Estudos Literários”:

As concepções de mundo, as crenças e mesmo os instáveis estados de espírito ideológicos também não existem no interior, nas cabeças, nas “almas” das pessoas. Eles tornam-se realidade ideológica somente quando realizados nas palavras, nas ações, na roupa, nas maneiras, nas organizações das pessoas e dos objetos, em uma palavra, em algum material em forma de um signo determinado. Por meio desse material, eles tornam-se parte da realidade que circunda o homem (MEDVIÉDEV, 2012, p. 48-49).

Para o autor, a vivência em situações comunicativas e o contato com os diferentes gêneros do discurso exercitam a competência linguística do produtor de enunciados. É esta competência dos interlocutores que auxilia no que é ou não aceitável em determinada prática social, sugerindo que quanto mais experiente for o sujeito, mais hábil será na diferenciação dos gêneros e no reconhecimento do sentido e da estrutura que os compõem. É por esse motivo que o sujeito enunciatador das videoaulas (“professor-apresentador²”) deve adotar uma postura diferenciada daquela aula ministrada presencialmente, pois se trata de outro gênero. Por assumirem finalidades distintas e serem inseridas em contextos diferenciados, tais gêneros são ressignificados de acordo com a esfera em que estão inseridos. Bakhtin (1997) compreende, assim, que os diferentes usos da linguagem (em suas diversas semioses), por meio de diferenciados gêneros, efetuam-se na forma de enunciados concretos, únicos e proferidos por sujeitos participantes das interações sociais que ocorrem em determinadas esferas de atividades. Tais esferas não apenas saturam e significam os enunciados de determinadas projeções ideológicas, como os consubstanciam de determinadas condições de produção e finalidades discursivas, que se materializam no conteúdo temático, no estilo e na composição dos enunciados, segundo já explicitamos anteriormente.

O domínio do ideológico se ajusta com o domínio dos signos: são, pois, mutuamente correspondentes. Onde os signos coabitam, coa-

2 A expressão “professor-apresentador” será utilizada durante toda esta análise para aludir ao locutor das videoaulas que, em razão da intersecção das esferas de atividades proporcionada por este gênero, exhibe a imagem não apenas do professor que ensina, mas também daquele que tem como meta a venda de um determinado produto ou serviço.

bita também o ideológico, por meio de um valor semiótico. A ideologia pode ser vista como visão de mundo, concepções religiosas, jurídicas, filosóficas, estéticas, em um sentido bem amplo. O conceito de ideologia é sustentado pela noção de vozes que se enfrentam em um mesmo enunciado e que representam os diferentes elementos históricos, sociais e linguísticos que atravessam a enunciação. Dessa maneira, as vozes são sempre vozes sociais que manifestam as consciências valorativas que reagem, isto é, que compreendem ativamente os enunciados. Assim, o percurso temático desenhado pela metáfora das vozes na obra de Bakhtin autoriza definir, de forma materialista, as relações dialógicas que se estabelecem entre os sujeitos e os enunciados na interação verbal, adquirindo, por consequência, determinada espessura histórica.

Tais vozes operam por meio da língua através de duas forças opostas: a centrípeta (de centralização) e a centrífuga (de dispersão). Ambas atuam confrontando-se e a enunciação traz o ponto de aplicação de tais forças. Nesse sentido, as forças centrípetas agem em prol da centralização, da unificação, da estabilidade, para a manutenção do paradigma vigente. As entidades conservadoras (como as instituições religiosas ou mesmo a própria gramática) podem ser consideradas forças centrípetas que operam nas instâncias ideológicas da sociedade. Em contrapartida, vemos as forças centrífugas que confrontam os eixos centralizadores e sinalizam para o múltiplo, para a ruptura. Segundo Faraco (2009), o diálogo, no sentido amplo do termo (o simpósio universal), deve ser compreendido como um imenso espaço de luta entre as vozes sociais (uma espécie de guerra dos discursos).

As forças centrípetas situam-se em discursos que tendem a dissipar a diversidade e são monologizantes, ou seja, não concebem a diversidade. As centrífugas combatem a unilateralidade, corroendo continuamente os esforços de centralização discursiva. E, retomando a questão do enunciado vista anteriormente, podemos observar, através dos dizeres de Bakhtin (1998, p. 82), como essas forças atuam nele, uma vez que “cada enunciação concreta do sujeito do discurso constitui o ponto de aplicação seja das forças centrípetas, como das centrífugas”.

Tomando como baliza a questão das forças que imperam na sociedade, Bakhtin/Voloshinov (2006) assevera que todas as vozes no contexto social estão intimamente ligadas à tomada do poder. Ademais, observamos que tais disputas imperam em distintos cenários da sociedade, retratadas não só na luta de classes entre o rico e o pobre, o branco e o negro, mas entre as Ciências Naturais e Exatas e as Ciências Humanas,

entre a aula convencional e a digital, entre o privado e o público, etc. É por isso que todo discurso carrega consigo o conflito entre as vozes sociais, marcadas pelos embates ideológicos e pela ausência da neutralidade.

Segundo os postulados da teoria bakhtiniana (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006), o outro não se apresenta apenas de forma análoga ao sujeito, mas está presente internamente na constituição da linguagem do próprio sujeito. Em cada palavra que enunciamos, esta relação dialógica está presente na fala do outro, de maneira assertiva ou mesmo contraditória, pois tais posicionamentos estão pautados em escolhas valorativas baseadas em diferentes posições ideológicas. Há, assim, a presença de vozes sociais que buscamos combater, contradizer ou mesmo contrapor, devido ao próprio contexto no qual estamos envolvidos; contudo, muitas vezes, fazemos uso de tais vozes ainda que para rejeitá-las. Logo, todo discurso está imerso em distintas vozes sociais, vozes que se enlaçam, mas que também se digladiam, pois estão intimamente ligadas ao posicionamento ideológico de distintas instituições.

Vozes científicas da ciência moderna: um eco na atualidade

Depois de refletirmos sobre a constituição das vozes ideológicas instauradas nas videoaulas a serem analisadas, não poderíamos nos eximir de um breve comentário sobre as vozes da ciência que compõem os diálogos e discursos presentes na construção da escrita/redação científica, tema do gênero do discurso estudado aqui, as videoaulas sobre escrita/redação científica. Compreender o cenário científico, em especial, o discurso científico, pressupõe entender os conceitos vigentes de ciência, os métodos estabelecidos, as regras elaboradas segundo determinadas finalidades, as relações entre paradigmas e as revoluções científicas que se fazem ecoar na constituição e disseminação do nosso *corpus* do nosso trabalho. Por essa razão, para elucidar tais fatos, recorrer à epistemologia se torna algo imprescindível.

No senso comum, ciência é uma maneira peculiar de produzir conhecimento objetivo. Objetividade, ainda pelo viés desse senso comum, opõe-se à subjetividade, sendo independente das posições (ou opiniões) de um sujeito qualquer. Nesta ótica comum, tal forma de conhecimento retrata questões da realidade e não opiniões desse ou daquele indivíduo ou grupo social. O conhecimento científico, por meio dessa visão, se sobrepõe a aspectos da subjetividade, por isso é que o estilo típico do discurso da ciência se encontra em frases do tipo “a ciência demonstra que...” ou “cientistas comprovaram...”. Cabe aos métodos científicos o atributo de

diligenciar a realidade, de desvelar suas regularidades e leis. Adotar um método científico seria o melhor modo de se chegar à verdade, de constatar, para além das meras opiniões, o que acontece, de fato, na realidade.

Todavia, esse consenso, essa imagem de ciência tem uma história, pois foi arquitetada analogamente com a gênese da chamada ciência moderna e é exemplificada pela física newtoniana. Nela ecoa a voz de uma já secular aspiração da civilização ocidental: a de erigir uma forma de conhecimento universal, cuja validade transcenda as diferentes culturas humanas. Contudo, diante do viés da filosofia, da sociologia das ciências, bem como da própria história, esta imagem de ciência nem sempre se sustenta. Por esse motivo, após uma breve explanação sobre seu senso comum, passemos agora a explicar a origem da ciência.

A ciência moderna, como se concebe hoje, é baseada em um conjunto de conhecimentos com características e métodos próprios de abordagem. Originou-se a partir do século XVI, com Galileu, Bacon e Descartes, dando início à racionalidade matemática e ao rigor metodológico através de ferramentas que proporcionariam às ciências a previsibilidade mediante experimentos e cálculos (CHIBENI, 2013).

Essa racionalidade desencadeou nas Ciências Naturais e Exatas o uso constante de tais ferramentas em busca do reconhecimento dito científico. Contudo, cabe aqui ressaltar que esse discurso ainda hoje se faz extremamente presente entre os cientistas de tais ciências, provocando o *embate destes* com os cientistas de outras áreas.

A eclosão da ciência moderna (séculos XVI a XVIII) ficou marcada não apenas pelo desenvolvimento de novos procedimentos de investigação, mas pelo descobrimento de novos fenômenos e, principalmente, pelo desenvolvimento de distintas teorias capazes de explicá-los. Tais teorias contribuíram para uma nova visão científica do mundo, confrontando-se veementemente com a visão (até então predominante) advinda do amálgama de elementos da filosofia antiga e da filosofia e religião medievais.

Sobretudo, por intermédio de Descartes, alicerçou-se uma perspectiva teórica denominada mecanicismo, que serviria como cenário de toda a ciência nos séculos XVII, XVIII e XIX. Descartes e seus sucessores próximos utilizaram-se de um programa de investigação, que forneceria material de pesquisa, por vários séculos, às mais diversas áreas da ciência, incluindo-se aí áreas como a química e a própria biologia. Inegavelmente, parte desta suposta excepcional fertilidade se devia ao fato de propor uma

base extremamente simples para o alcance dos ideais metodológicos principais da nova ciência: a matematização (CHIBENI, 2013).

Análise do discurso presente nas videoaulas de escrita/redação científica

No caso do nosso objeto de estudo, as videoaulas sobre escrita/redação científica inseridas no *YouTube*, podemos notar como estas significam de acordo com o seu contexto de constituição, de forma a deprendermos os modos de constituição da ideologia ali vigente – em suas distintas esferas de atuação –, bem como os propósitos de sua enunciação. Nessas videoaulas, podemos perceber como as ideologias manifestam-se através de vozes que são constituídas pela realidade e constituintes da realidade.

Nesta esteia de entendimento, é possível observarmos que sua concepção material e de exibição, no que concerne aos modos de produção de uma aula em vídeo inserida na internet, é apenas consequência dos valores ecoados pela ciência, pela academia, pela mídia, bem como pelo próprio capitalismo, já que, numa sociedade, posicionamentos sobre determinadas questões levam em conta interesses de grupos sociais distintos. Por essa razão, baseamo-nos nos dizeres de Bakhtin/Voloshinov (2006, p. 40) ao asseverar que “as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios”.

No ato da criação, ou da apresentação dos enunciados postos nas videoaulas sobre o fazer científico, há um constante deslocamento de vozes presentes na história da própria ciência. Nesse sentido, o discurso do “professor-apresentador” não se caracteriza como uma voz única, exclusiva e direta, mas sim é visto como um ato de apropriação de vozes refratadas de vozes sociais, afinal, como foi dito por Authier-Revuz (1982, p. 141), “por trás de uma aparente linearidade, da emissão ilusória de uma só voz, outras vozes falam”.

Em nosso *corpus*, a concepção de ciência trazida pelas videoaulas dialoga abertamente com a concepção de ciência pautada em “um conjunto de descrições, interpretações, teorias, leis, modelos, etc.” (FREIRE-MAIA, 1998, p. 24) que se dá através de uma metodologia científica lógica, específica. Este tipo de cientificidade, ancorado em modelos científicos, se faz presente no próprio título de um dos cursos sobre escrita/redação científica, denominado “Método Lógico para Redação Científica”. Olhando por esse prisma, vemos como essa concepção de ciência

... significa um determinado tipo de conhecimento já consagrado como a Física, a Química, a Biologia, etc. Significa a atividade através da qual se obtém este conhecimento (“fazer ciência” = realizar uma determinada atividade científica). Significa também o conjunto de pessoas empenhadas na atividade científica: “a comunidade científica”. Quando se diz que a “ciência aceita a tese de que há outros mundos também habitados”, está se querendo dizer que a comunidade dos cientistas (ou parte dela) aceita esta tese, pois obviamente não há ainda um estudo científico, no sentido convencional do termo, sobre outros mundos habitados (CHAGAS, 1987, p. 232).

Vemos como as videoaulas materializam o sentido que o homem dá ao seu universo social em determinada circunstância espaço-temporal. Assim, é legítimo inferir que os dois cursos, materializados em aulas em vídeos, sobre escrita/redação científica, fornecem pistas não só como tais “professores-apresentadores” concebem o estatuto da ciência, mas como esta voz procura, em seus dizeres, adentrar também no bojo de outras áreas, postulando verdades inquestionáveis e ditando as regras concebidas na própria gênese da ciência moderna.

É possível ponderar ainda, à luz do dialogismo, que os sentidos produzidos a partir de tais enunciações são materializados no processo de interlocução que estas videoaulas mantêm com a sociedade que as cerca, num movimento de inter-relacionamento, influências, diálogos em determinado momento do tempo e do espaço. As videoaulas youtubianas, apresentando-se por meio do desenvolvimento de um gênero relativamente atual e amparadas tecnologicamente por este mundo digital, auxiliam na divulgação e disseminação de inúmeras vozes e pensamentos. É, portanto, neste lugar de interação, que, segundo a perspectiva adotada, através de consciências socialmente construídas, o enunciado é organizado por meio de complexas coordenadas espaço-temporais. Desse modo, assim como a globalização e o desenvolvimento tecnológico também subverteram as noções de espaço/tempo, as aulas precisaram também se modificar para se ajustarem neste novo tempo. Mas, voltemos à questão da ciência.

Bakhtin (1997, p. 413) ao dizer “De minha parte, em todas as coisas, ouço as vozes e sua relação dialógica”, concebia a palavra comportando duas faces: o fato de ela se dirigir a alguém, bem como o de proceder de alguém segundo dizeres já ditos no tempo. Tendo em vista essa questão, podemos observar como as falas dos professores das videoaulas se moldam de acordo com o contexto em que estão situadas, as Ciências

Naturais e Exatas, e a construção deste tipo de ciência ao longo do tempo. Logo, as compreensões responsivas assumidas por aqueles que assistem aos seus discursos estão enviesadas ao tipo de posicionamento ideológico assumido pelos professores. Assim, a comunicação, pautando-nos neste entendimento, não é a expressão de algo (pré-existente e interior) por alguém a alguém através de palavras – o que a designaria como um mero instrumento. A comunicação, ancorada como realidade fundamental da língua, é justamente o processo de expressar-se em relação ao outro e está envolvida de valores ideológicos que produzem os discursos e configuram a dinâmica da interação verbal/discursiva.

O indivíduo que fala nas videoaulas de escrita/redação científica, no caso os “professores-apresentadores”, parte de conteúdos já estabilizados, tanto em relação à estruturação de se escrever/redigir cientificamente, como de que maneira se deve escrever/redigir, uma vez que se está dentro de um determinado tipo de ciência específica, que prioriza uma compreensão compartilhada por um grupo social privilegiado, vinculado a uma visão de mundo considerada dominante. Desse modo, este tipo de compreensão orienta um olhar para o estilo nas videoaulas de escrita/redação científica selecionadas, marcado pela unificação e pela centralização de determinadas ideologias, chamadas por Bakhtin de forças centrípetas da vida social, linguística e ideológica. Vejamos como se constituem os trechos abaixo:

EC1: “[...] Do ponto de vista histórico... quando começou esse gênero literário? Quando começou a tomar forma a escrita científica né... mais ou menos nos moldes que nós temos hoje? A gente pode voltar um pouco... lá pelo século XVIII, XIX... e pensar que nessa época as ciências já tavam... mais ou menos... separadas... a Física da Química... e a gente já tinha grandes avanços em várias áreas aí né... das ciências... e é claro que havia divulgação de resultados dos cientistas entre esses pares né... mas era através de documentos bastante informais né... onde tinha um modelo de escrita muito diferente desse modelo que a gente encontra hoje nos artigos científicos [...]”. (Módulo 1)

RC1: “[...] E o objetivo principal é fornecer pra vocês um panorama que permita vocês entenderem melhor o processo de construção de ciência... de ciência empírica... o processo de construção de um artigo científico... que é na verdade o desdobrar da ciência pro texto né... então ciência forte... leva a textos fortes... ciência fraca... leva a textos fracos...

quando a ciência fraca leva a textos fortes é enganação... e não é essa a proposta [...]”. (Aula 1)

Observando tais excertos, ressaltamos, assim, a ideia neles inserida de que este gênero científico, o artigo científico, constituído por uma escrita/redação científica, tem sua origem no momento em que as Ciências Naturais e Exatas traziam grandes descobertas para a sociedade. Analisando o fragmento EC1, vemos nitidamente como este enunciado, além de tratar a questão da escrita científica como um modo de escrever mais aprimorado, alia o surgimento da ação de se escrever cientificamente nos moldes atuais às revelações e conquistas atreladas ao campo das ciências, como é o caso da Física e da Química, por exemplo. Dialoga, desse modo, não apenas com o excerto RC1, ao aludir que o processo de construção de ciência, com destaque às Ciências Naturais e Exatas, deve ser comparado ao processo de construção do próprio artigo científico, provavelmente através de métodos lógicos (como é o próprio nome do curso), mas com a voz da própria ciência moderna constituída há séculos.

Essa voz que produz um elogio das ciências aqui chamadas de “fortes” não é recente, faz-se presente desde os séculos XVI e XVII, quando surge o questionamento da filosofia da ciência sobre o critério de demarcação entre o que é considerado “ciência”, “não ciência” e “pseudociência”.

Através da obtenção de consideráveis incrementos firmados no poder de predição e explicação dos fenômenos, segundo o ecoar da voz de Francis Bacon, arraigou-se a ideia de que o sucesso da ciência era devido à adoção do método científico, que diferenciava a ciência dita genuína da atividade não científica. Propôs-se que a investigação científica deveria consistir na elaboração, com base na experiência, de extensos catálogos de observações neutras dos mais variados fenômenos, devendo a mente do cientista estar limpa de todas as ideias que adquiriu dos seus educadores, dos teólogos, dos filósofos, dos cientistas; ele não devia ter nada em vista, a não ser a observação pura, bem como as leis científicas deveriam ser extraídas do conjunto das observações através do método indutivo (SANTOS, 1997).

Contudo, muitas foram as críticas dirigidas a esse pensamento, pois conforme Santos (1997, p. 13): “ao contrário do que pensa Bacon, a experiência não dispensa a teoria prévia, o pensamento dedutivo ou mesmo a especulação, mas força qualquer deles a não dispensarem, enquanto instância de confirmação última, a observação dos fatos”. Diante disso,

este tipo de afirmação racional e empírica de que a ciência se inicia por observações apresenta alguns percalços, uma vez que para que o cientista comece seus experimentos, ele sempre deverá ter uma ideia de como aquilo será por ele analisado. Conforme comenta Chibeni (2013, p. 5) “se não tivermos nenhuma diretriz teórica para guiar as observações, estas nunca poderão ser concluídas, já que a rigor teríamos que considerar uma infinidade de fatores”. Com relação à suposta neutralidade das afirmações apresentadas no discurso científico, o autor ainda destaca que

... em certo sentido, a apreensão da realidade se faz parcialmente mediante “recortes” próprios de cada observador, determinados por sua experiência prévia, as teorias que aceita, os objetivos que tem em vista. A tarefa de isolar elementos completamente objetivos, ou pelo menos intersubjetivos, em nossas experiências está envolta em dificuldades maiores do que se supôs nas etapas iniciais do desenvolvimento da filosofia empirista moderna, quando se propunha que o material básico de todo conhecimento era um conjunto de “ideias”, “impressões”, “conceitos” ou “dados sensoriais” comuns. Parece que em cada ocasião em que a mente interage com algo, esses dados sensoriais já vêm inextricavelmente associados a interpretações condicionadas pelos fatores apontados (CHIBENI, 2013, p. 5).

Considerando os dizeres de Chibeni (2013), é oportuno salientar que nem por isso toda observação se pautará em completo subjetivismo, mas também não é possível negar as singularidades presentes de cada cientista. Assim, o discurso sobre a ciência, forma histórica concebida no decorrer do tempo, faz-se ouvir através de suas inúmeras vozes, dirige-se a um destinatário (ou vários destinatários) e impõe uma atitude dialógica, a fim de que os vários sentidos, distribuídos entre as vozes, possam aflorar. Nesse horizonte discursivo, é perceptível como o discurso e seu concerto perenal de produção e efeitos de sentido não são objetos pacíficos e passíveis de submissão ao monologismo de uma teoria (ou uma ciência) acabada.

É por este motivo que vemos as distintas mudanças nas concepções da ciência ao longo do tempo. É por essa razão que por mais que impere uma voz social e ideológica que ordena a racionalidade e objetividade científica nas videoaulas de escrita/redação científica, por meio de regras de construção de um artigo de alto impacto, como visto no curso de Escrita Científica, ou por meio de uma escrita lógica fundamentada no raciocínio exato, trazido pelo curso de Redação Científica, ela sempre estará em tensão existente entre as forças de unificação (centrípetas) e de

descentralização (centrífugas) das ideologias, bem como sobre o próprio fazer científico. Não há, portanto, uma realidade com uma estrutura dada, uma representação mental “correta” deste fazer científico. A ciência se compõe como uma atividade ininterrupta, um campo de forças criado pelo embate das forças centrífugas, que impelem ao movimento, à história, ao devir, bem como por forças centrípetas, que opõem resistência à história e primam pela imutabilidade, pela mesmice, contrapondo-se ao movimento das forças sociais. Tais forças atuam no campo das relações sociais, das classes econômicas e das culturas, por esse motivo, para discutir essas questões, é necessário sair do terreno do imóvel, do dado, do estabelecido, do único e do indivisível e atrever-se a um terreno movediço, onde nossas certezas teriam que ser derrocadas para dar lugar ao imprevisível, ao vir a ser. É por isso, talvez, que, muitas vezes, os sujeitos buscam agarrar-se a imagens de uma ciência estável e imutável, como aquelas trazidas pelas videoaulas, uma vez que estas lhes dão maior segurança e estabilidade. Isso talvez explique a grande quantidade de acessos que têm as videoaulas de nosso *corpus*.

É pela infinitude das inter-relações dialógicas e das multiplicidades de vozes que a concepção de ciência, inserida nas videoaulas de escrita/redação científica, se constitui. É ao lado desta voz racional e que defende a objetividade que se ouve outra voz que, em curso de escrita/redação científica, discute formas de se ensinar essa escrita/redação. Vejamos o trecho a seguir, em que o professor Gilson Volpato cita que não pautará o seu curso “em regrinhas”.

RC2: “[...] Bom... antes de começarmos a fase seguinte do curso onde nós vamos ver a estruturação do artigo né... como fazer cada parte tal... nós já tivemos uma série de aulas sobre as bases teóricas que nós vamos usar para a estruturação do artigo... porque a proposta que eu tenho apresentado é exatamente essa... não adianta dar regrinhas pra vocês fazerem um artigo... vocês têm que entender o processo de construção do texto... o processo de fazer ciência [...]”. (grifo nosso) (Aula 25)

RC3: “[...] Então a proposta é que pra tratar a questão da redação científica não basta nós ensinarmos regrinhas... não basta nós ensinarmos meios práticos pra vocês fazerem um bom texto... ou não basta nós simplesmente corrigirmos o seu texto né... eu posso pegar uma empresa por

exemplo pra corrigir um texto... fica bom... fica legal... mas e a formação do indivíduo? Se nós pensamos em ciência nacional... se nós pensamos em colocar o Brasil num panorama... num patamar razoável da ciência internacional... nós precisamos zelar pela formação profissional dos nossos cientistas né... isso vai muito além da especialidade... certo? [...] por isso que o curso tem que ser um curso pra formar cientistas e como consequência redação científica e não simplesmente dar macetes pra fazer regrinhas e construir um texto científico né... há quem faça isso... eu discordo plenamente... eu acho que nós temos que pensar na formação do indivíduo [...]”. (grifo nosso) (Aula 1)

Nos trechos acima, vemos, claramente, a contrapalavra do “professor-apresentador” àqueles discursos outros (ou cursos outros) que ainda se perfilam em aprender os trejeitos da escrita/redação científica através de regras e macetes calcados em situações desconexas. Para isso, destaca a necessidade de ser cientista (de conhecer a lógica da ciência) para realmente saber redigir cientificamente. Nesse sentido, para ser cientista, segundo se infere da fala do professor, é necessário dialogar com os parâmetros de se fazer a ciência já dita e instaurada na sociedade (ou com a própria produção de seu curso “Método Lógico para Redação Científica”). Contudo, em seu discurso, ele oscila entre a formulação de modelos e regras, o que o faz destoar da voz do “professor-apresentador” em não querer se ater a determinadas “regrinhas”, como ele afirma no trecho já citado. Ele, preso ao padrão prescritivo, busca livrar-se dele e se contradiz. Entendemos que os valores da prescrição, presentes na esfera pedagógica, prevalecem sobre os valores do discurso científico que valoriza o “saber-fazer do cientista”. Nesse caso, a força centrípeta prevalece. Vejamos alguns excertos da aula de “Escrita Científica: Produção de Artigos de Alto Impacto”:

EC2: “[...] Então vamos lá... nós vamos tentar propor aqui... de alguma forma... modelos pra se escrever... um bom... uma boa seção de resultados e discussão... na verdade a gente não vai propor modelos... a gente vai fazer é usar a literatura... eu já selecionei um ou dois bons artigos científicos e a gente então... com base nesse texto... vai tentar sugerir... informações extremamente relevantes que deveriam aparecer numa boa seção de resultados e discussão [...]”. (grifo nosso) (Módulo 4)

EC3: “[...] Ainda na questão de estilo... a gente pode dizer que principalmente nos grandes artigos... nos artigos de alto impacto... se percebe uma maior frequência dos textos escritos na terceira pessoa... são

menos... digamos pessoais... ou mais impessoais né... então essa é uma tendência que se percebe nas grandes publicações... então ao invés de escrever ‘*In our analysis we observed that the virus incorporated into the cells*’... talvez caberia ou ficaria melhor ‘*Analysis revealed that the vírus incorporated into the cells*’... ou seja... na terceira pessoa o texto fica um pouco mais agradável pro leitor né... um pouco mais fácil... e mais rápido pra que as ideias cheguem à mente do leitor... então essa é uma tendência que a gente vê em várias áreas científicas e nas boas publicações [...]’ (grifo nosso) (Módulo 5)

Nos excertos acima, vemos a dissonância de vozes entre um possível dizer moderado do “professor-apresentador-cientista” e o dizer prescritivo da esfera didático-pedagógica. Como pode ser visto no EC2, o professor enuncia sobre o fato de propor modelos para se escrever cientificamente de forma correta, todavia, logo em seguida, retifica-se sobre esta questão e diz não se ancorar em modelos; contudo, sequencialmente, comenta sobre já ter selecionados bons modelos de artigos científicos, os quais podem servir como exemplo na extração de relevantes informações para a composição de seções significativas deste tipo de gênero. Vemos ecoar no seu discurso a voz de um “querer-dizer” que dialoga com o discurso da permissividade, da complacência – refletido até mesmo pela escolha do verbo “sugerir” em vez de “ordenar” (EC2: “... e a gente então... com base nesse texto... vai tentar sugerir... informações extremamente relevantes...”) – tão presente na contemporaneidade, mas que se porta como um discurso mítico de liberdade, uma vez que apesar de verbalizar a ação de não querer fazer seguir modelos, acaba por ancorar-se neles na atividade didática.

O mesmo acontece no EC3 ao comentar sobre o uso da terceira pessoa do singular nos artigos científicos. Apesar de o professor não impor determinadas formas de pessoalização em detrimento de outras, mas se utilizar de expressões modalizadoras como “talvez caberia” ou “ficaria melhor” o uso de determinada pessoa, após tais comentários, tem-se, claramente, as formas que realmente devem ser utilizadas, acopladas ao fato aludido de serem estas as que mais estão presentes nas melhores publicações (EC3: “na terceira pessoa o texto fica um pouco mais agradável pro leitor né... um pouco mais fácil... e mais rápido pra que as ideias cheguem à mente do leitor... então essa é uma tendência que a gente vê em várias áreas científicas e nas boas publicações...”).

Notemos, neste excerto (EC3), que o “professor-apresentador”, apesar de ditar as formas a serem seguidas, o faz em tom de sugestão, ou seja, em tom que propõe atitude não obrigatória. A presença das expressões acima destacadas (“talvez caberia” ou “ficaria melhor”) marca em um discurso prescritivo uma voz que ecoa na busca de atenuá-lo.

Vemos, dessa maneira, na constituição discursiva de tais enunciados, a seleção de modelos e estruturas corretamente estruturados como uma forma de prescrever modos como este tipo de escrita deve ser seguido. No entanto, é possível notar também uma voz inserida neste discurso que tenta camuflar este teor normativo imposto por esta temática. É, portanto, neste jogo de vozes que Bakhtin (1979 apud BRAIT, 1994, p. 14) já dizia: “Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala”.

Tais são algumas distintas vozes presentes neste discurso. Elas dialogam com o que é fazer ciência – vejamos como o professor Volpato relaciona a escrita do artigo às concepções de ciência que se faz. Ademais, ele valoriza uma forma de fazer ciência em detrimento de outra. Observe-mos os trechos na sequência:

RC4: “[...] Essa palavra eu uso ou não uso? Depende... ela não pode ser incoerente... é muito comum você pegar textos que têm coisas ali sobrando... coisas que não usa... que não precisa [...] pra você fazer um texto claro... ele tem que ter um discurso coerente... guiado por norteadores que começam lá sobre... o que é ciência... o que é fazer ciência? [...] Quando ele diz que sua conclusão vale pra fazenda do seu Jão... mas não vale pra fazenda do seu Antônio... isso é especificidade do estudo... ele não sabe o que é fazer ciência... né... então são esses tipos de construções que vão nos direcionar na redação científica [...]”. (grifo nosso) (Aula 2)

RC5: “[...] A questão não é a especificidade... é o que você faz com ela... é o que o pesquisador vai fazer com essa especificidade... qual a abordagem dele com esse problema... se ele achar que de fato fazer ciência é ficar descrevendo coisas pontuais... ele vai dedicar toda sua carreira a isso... e aí provavelmente não vai trazer grandes acréscimos [...]”. (grifo nosso) (Aula 18)

Nesses trechos, é possível ser notada a sobreposição do discurso do fazer científico com base em generalizações ao discurso do fazer científico baseado nas singularidades e especificidades. Para o professor, uma

pesquisa que descreve somente a “fazenda do seu João” (RC4) não pode ser considerada científica se não contempla as características da “fazenda do seu Antônio” (RC4). Desse modo, resultados pontuais, como mostram os exemplos citados, não são valoráveis para o desenvolvimento da própria ciência, demarcando, claramente, de qual lugar tal discurso é veiculado, ou seja, o campo das Ciências Naturais e Exatas, as quais, socialmente, são dignas de distinções e enaltecimentos perante a sociedade em geral. Por esse motivo, não há como conhecer as estratégias da escrita/redação científica sem antes se caracterizar qual o campo da ciência de que estamos tratando.

Tal é a relevância desta questão, nas videoaulas, que os próprios títulos trazem marcas referentes a este cenário; vejamos as expressões “curso lógico” ou “alto impacto”. O adjetivo lógico, advindo do substantivo “lógica”, com origem no termo grego *logiké*, está relacionado com o *logos*, com a **razão**, dialogando, assim, novamente, com o campo no qual tais videoaulas estão inseridas.

Já a expressão “alto impacto” dialoga com o fator de impacto utilizado pelas agências fomentadoras de pesquisas, por se tratar de uma medida que reflete o número médio de citações de artigos científicos publicados em determinado periódico, de modo a avaliar sua importância em determinada área. Como a vontade de medir acompanha o homem desde o começo de sua história, as medições e as comparações passaram a ser pilares importantes da construção do conhecimento, tornando-se temas centrais na ciência. Logo, não era de se estranhar que a própria ciência sofresse as coerções da medição, a qual tem, atualmente, como matéria-prima os artigos científicos. Esse discurso, como o do valor da objetividade, da generalidade e da investigação lógica, materializam-se nas videoaulas.

Considerações Finais

Para finalizar, percebemos como as videoaulas de escrita/redação científica denotam sentidos tendo em vista o lugar de onde são proferidas e constituídas. A partir daí, pudemos observar, através de sua própria maneira de constituir-se, a ideologia nelas presente, assim como o querer-dizer de suas enunciações. O discurso proferido pelo “professor-apresentador” das videoaulas não é tido como uma única voz refletida e refratada deste cenário, mas sim como uma apropriação de vozes sociais arraigadas na constituição da própria ciência.

O nosso *corpus*, videoaulas de escrita/redação científica, traz, assim, uma concepção de ciência que dialoga abertamente com a concepção

de ciência pautada em um conjunto de descrições, leis, modelos, etc. O indivíduo que apresenta as videoaulas analisadas parte de conteúdos já estabilizados tanto em relação à estruturação de se escrever/redigir cientificamente, como de que maneira se deve escrever/redigir, posto que pertence a um específico tipo de ciência que promove uma compreensão do ato científico a partir da ótica de um grupo social privilegiado, as Ciências Naturais e Exatas.

Somado a isso, outro fato relevante de se notar neste nosso estudo é a imposição do gênero artigo científico na esfera científica trazida pelas videoaulas como modo de retratar a própria escrita/redação científica. Em razão dos interesses econômicos apregoados pelo capitalismo vigente, bem como da aplicação de recursos das instituições de fomento à pesquisa terem como meta, na maioria dos casos, o caráter quantitativo e experimental de se fazer pesquisa, escrever/redigir cientificamente também passou a ser um tipo de mercadoria. Logo, como os artigos científicos, principalmente nesta área das Ciências Naturais e Exatas, assumem a missão de difundir objetivamente um conhecimento científico a um determinado (ou determinados) público(s), quando se pensa em ensinar/divulgar modos de se escrever ou redigir de maneira científica, são os artigos que servem como base para este tipo de divulgação.

Assim como foi dito por Bakhtin (1997) que a utilização de determinados gêneros reflete a situação social, política e econômica de uma determinada época, os artigos científicos assumem, nas videoaulas que analisamos, a missão de serem eles o modo de transmissão das informações científicas na sociedade atual.

Referências

- AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans l'écrit. DRLAV – **Revue de Linguistique**, Paris, nº26, p. 91 –15, 1982.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BAKHTIN, M.; VOLOSHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BRAIT, B. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 11-27.

-
- CHAGAS, A. P. **A Ciência confirma o espiritismo?** O Reformador. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 1987.
- CHIBENI, S. S. **O que é Ciência?** Campinas: UNICAMP, 2013.
- FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo:** As ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. Curitiba: Parábola, 2009.
- _____. Autor e Autoria. In: Brait, B. (Org.). **Bakhtin:** conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2012.
- FREIRE-MAIA, N. **A ciência por dentro.** 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários.** São Paulo: Contexto, 2012.
- RODRIGUES, S. G. C.; LUNA, M. J. de. A produção discursiva nas ciências exatas e a constituição do autor-pesquisador. In: MOURA, V.; DAMIANOVIC, M. C.; LEAL, V. (Org.). **O ensino de línguas:** Concepções & práticas universitárias. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.
- SANTOS, B. S. **Um discurso sobre a Ciência.** Porto: Afrontamento, 1997.



**NORMAS PARA
APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS**



NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS

1. A revista Ecos publica artigos originais nas áreas de Literatura e Linguística, em português, inglês e espanhol.
2. Os artigos devem estar acompanhados de uma carta de encaminhamento com nome, e-mail, telefones e endereço completo dos autores.
3. O recebimento dos artigos, sua aceitação ou recusa serão comunicados aos autores pelo Conselho Editorial da revista.
4. Serão fornecidos três (02) exemplares gratuitamente aos autores.
5. Os trabalhos deverão ser digitados em Word for Windows, obedecendo à formatação a seguir:
 - a) Configuração de página:
 - Tamanho do papel: A4
 - Margem superior e esquerda: 3,0 cm
 - Margem inferior e direita: 2,5cm
 - Medianiz: 0 cm
 - b) Título do trabalho:
 - Times New Roman 12, negrito, alinhamento centralizado.
 - c) Nome do autor seguido de nota de rodapé, com o nome da instituição e titulação.
 - Autor: Times New Roman 10, negrito.
 - d) Artigos:
 - O artigo deverá vir acompanhado de um resumo (até 10 linhas) e 05 palavras-chave em português e em língua estrangeira, em Times New Roman 10, alinhamento justificado, com espaçamento simples entre linhas.

- Redação do artigo: Times New Roman 12, alinhamento justificado, com espaçamento 1,5 entre linhas, margem 1,5 de primeira linha. O artigo deverá ter entre 10 a 15 páginas.

- As citações acima de três linhas deverão ser recuadas 4,0 cm da margem esquerda, com alinhamento justificado, sem aspas e sem itálico.

e) As referências devem vir ao fim do artigo, e não em notas de rodapé.

f) As notas explicativas deverão vir em notas de fim, e não no rodapé.

g) As citações e referências devem ser feitas de acordo com as normas da ABNT/2011, cujo atendimento se constitui em um critério para aprovação do texto para publicação.

h) As citações no corpo do texto e recuadas seguirão o seguinte modelo:

- Citações Diretas: citações no corpo do texto menores que três linhas, entre aspas.

- Se a citação ocupar um espaço maior que três linhas, deve ser: destacada do texto, recuada, com corpo menor e sem aspas. Ex.: fonte 12 no texto, fonte 10 na citação.

[...] quase todos os exemplos de dialetos literários são deliberadamente incompletos. O autor é um artista, não um lingüista ou um sociólogo, e sua proposta é antes literária que científica. Realizando seu compromisso entre a arte e a lingüística, cada autor toma sua própria decisão a respeito de quantas peculiaridades da fala de seu personagem ele pode representar de forma proveitosa. (IVES, 1950, p.138).

- Corte da citação: deve ser grafada com [...].

- Incorreções: a expressão latina [sic] deve vir seguida da palavra grafada incorretamente.

- Citação de citação: seguida das expressões apud e sobrenome do autor da obra consultada, fazendo-se desta última a referência bibliográfica completa.

i) As referências devem obedecer ao alinhamento à esquerda e deverão ser nos seguintes moldes (Deve estar escrito apenas REFERÊNCIAS, e não referências bibliográficas):

Livros como um todo:

ARROJO, R. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1992.

Capítulos de livros:

- Autor do capítulo diferente do responsável pelo livro todo:

ALKMIN, T. M. A variedade lingüística de negros e escravos: um tópico da história do português no Brasil. In: MATTOS E SILVA, R. S. (Org.). **Para a história do português brasileiro**. São Paulo: Humanitas, 2001. p. 317-335.

- Único autor para o livro todo: substitui-se o nome do autor por um travessão de 6 toques após o “In”.PRETI, D. A língua oral e a literatura: cem anos de indecisão. In: _____. **A gíria e outros temas**. São Paulo: EDUSP,1984, p.103-25.

Publicação periódica

MOLLICA, M. C. Por uma sociolingüística aplicada. DELTA, São Paulo, v. 9, n. 1, p.105-111, 1993.

Dissertações e teses

HATTNER, A. L. Uma ponte sobre o atlântico: poesia de autores negros angolanos, brasileiros e norte americanos em uma perspectiva comparativa triangular. 1998, 173 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Artigo de jornal

ALMINO, J. A guerra do “Cânone Ocidental”. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 ago. 1995. Mais!, p.3.