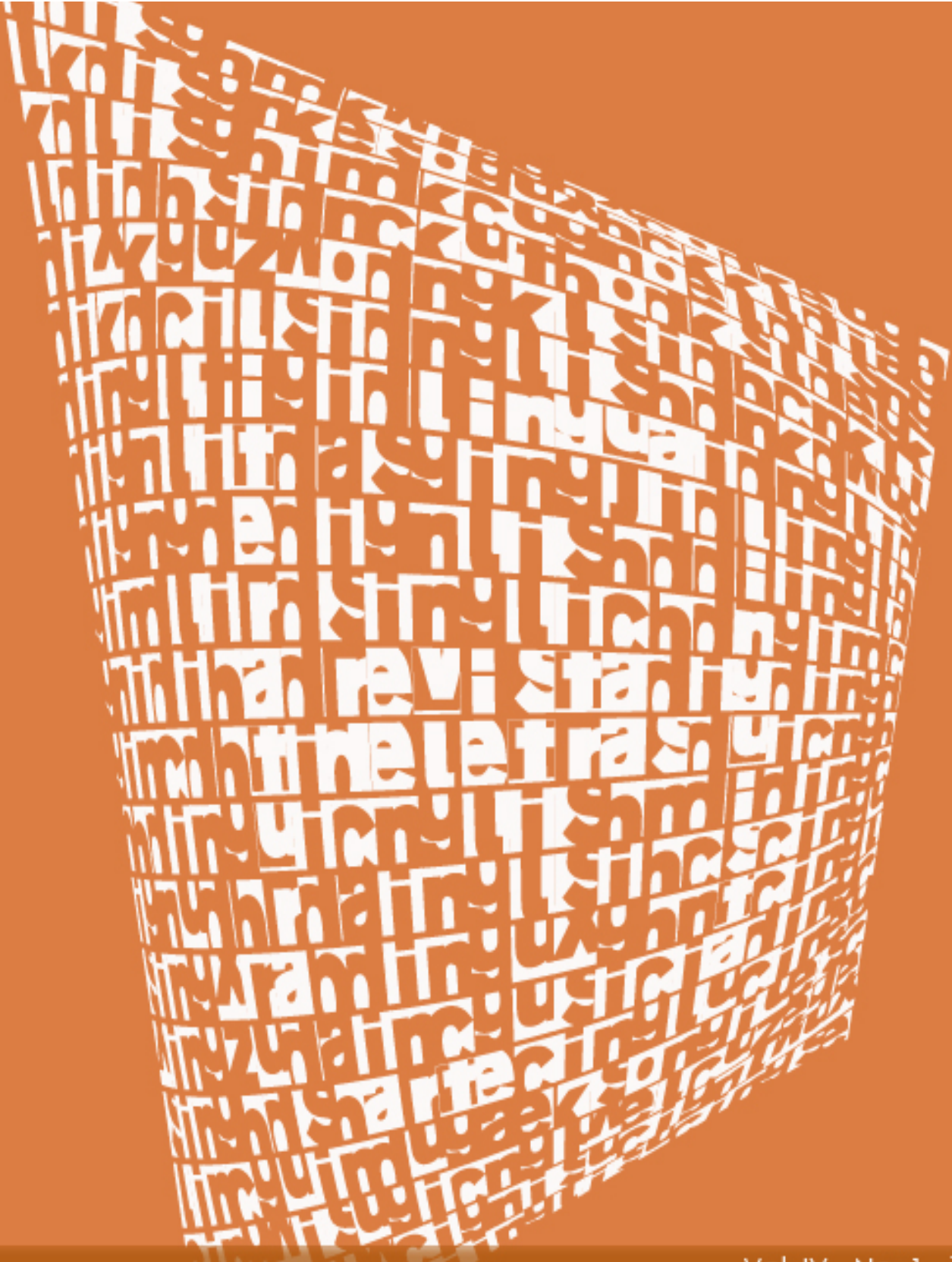




Vol. IV - No. 1 - jul/2011

Revista de Letras

Revista de Letras – Vol. 4 – Número 1 – Julho 2011

Editora Responsável

Profa. Dra. Mariza Vieira da Silva – UCB

Conselho Editorial

Profa. Dra. Cláudia R. Castellano Pfeiffer – UNICAMP

Prof. Dr. Maurício Lemos Izolan – UCB

Profa. Dra. Sheila Elias de Oliveira – UNICAMP

Profa. Dra. Susana Souto Silva – UFAL

Profa. Dra. Vera A. de Lucas Freitas – UnB

Prof. MSc. Virgílio Pereira de Almeida – UnB

Formatação

Curso de Letras – UCB

Universidade Católica de Brasília

Reitor

Prof. Dr. Cícero Ivan Ferreira Gontijo

Pró-Reitor de Graduação

MSc. Mozart Foschete da Silva

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Prof. Dr. Ruy de Araujo Caldas

Pró-Reitor de Extensão

Prof. Dr. Ricardo Spíndola Mariz

Curso de Letras

Diretor

Prof. Esp. Rogério da Silva Sales Pereira

Assessora

Profa. MSc. Déborah Christina de Mendonça

R454 Revista de Letras [recurso eletrônico] / Universidade Católica de Brasília,
Curso de Letras. – Vol. 4, n. 1 (jul. 2011)- . – Dados eletrônicos. –
Brasília : Universidade Católica de Brasília, Curso de Letras, 2011-
v. ; 30 cm.

Semestral

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader

Modo de Acesso: World Wide Web:

<<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL>>

ISSN 1982-842X

1. Linguagem. I. Universidade Católica de Brasília. Curso de Letras.

CDU 81

Sumário

Artigos

“O mundo e sua festa” – Elogio da leitura n’ <i>O livro de Ana</i> , de Bartolomeu Campos de Queirós	5
<i>Eva Pereira (IBRAFEC)</i>	
<i>Lívila Pereira Maciel (UCB)</i>	
O apocalipse da literatura: variações sobre Compagnon e Todorov	23
<i>Rodrigo Matos de Souza (UNIJORGE)</i>	
O mundo misturado no caso de <i>Maria Mutema</i>	31
<i>Maricélia Nunes dos Santos (UNIOESTE/PR)</i>	
<i>Bruna Otani Ribeiro (UNIOESTE/PR)</i>	
O <i>Diccionario De La Real Academia Española</i> e o <i>Diccionario De Uso Del Español</i> : duas ferramentas lexicográficas que se complementam	40
<i>Carolina Fernandes Alves (UFRGS)</i>	
A caracterização de Hécuba na <i>Iliada</i> , no Ciclo Troiano e no drama de Eurípides	48
<i>Brian Gordon Lutalo Kibuuka (UFRJ)</i>	

Resenha

Sobrevivendo em zonas de desconforto: as mulheres de Chimamanda Adichie em <i>The Thing around your Neck</i>	57
<i>Cláudio Braga (UCB)</i>	

Resumos – Trabalhos de Conclusão de Curso

A estrutura da composição musical em Guimarães Rosa: o mito órfico	65
<i>Ana Maria Leite Fraga</i>	
O realismo mágico em J. J. Veiga	65
<i>Giovani Fama de Freitas Morato</i>	
Empréstimos linguísticos: enriquecimento ou empobrecimento da língua	66
<i>Luiza Cristina de Sousa</i>	
O tratamento semântico dos verbos de direção e movimento do português: uma análise com base nos materiais didáticos de PLE/PL2	66
<i>Mayara Cristina Silva Costa</i>	
Teoria lexical – construção de palavras e <i>Novilíngua</i>	67
<i>Rafael da Silva Malaquias</i>	

Artigos

“O mundo e sua festa” – Elogio da leitura n’*O livro de Ana*, de Bartolomeu Campos de Queirós

Eva Pereira (IBRAFEC)
Lívia Pereira Maciel (UCB)

RESUMO: O artigo faz a leitura da obra *O livro de Ana*, de Bartolomeu Campos de Queirós, a partir do estabelecimento de uma poética da memória conjugada a uma poética da leitura. O elogio da leitura se dá, na obra do autor mineiro, pela imbricação de três defesas/condições/estratégias de aproximação para a leitura do mundo e sua festa, representados pelo texto em seu jogo literário. São eles: o silêncio, a adivinhação e a celebração.

Palavras-chave: Bartolomeu Campos de Queirós; *O livro de Ana*; leitura.

ABSTRACT: The article is a view of the work *O Livro de Ana*, by Bartolomeu Campos de Queirós, through the establishment of a poetics of memory along a poetics of reading. Throughout the book by this writer from Minas Gerais, the praise of reading is a result of three overlapping approaching defenses/conditions/strategies to interpret the world and its joyful traits. Such imbrication is represented within the text through its literary devices and consists of silence, divination and celebration.

Keywords: Bartolomeu Campos de Queirós; *O Livro de Ana*; reading.

De quantos livros, de quantos lados e possibilidades de leitura está composto *O livro de Ana*¹, de Bartolomeu Campos de Queirós? Por que ele pode ser entendido como um “elogio da leitura”? E quais as relações entre leitura, mundo, festa e escritura, anunciadas em sua página de abertura, um prolongamento do título?

Conforme adentramos o texto, transformando em experiência o ato de ler *O livro de Ana*, vemos que ele é, em dado momento, uma re-escritura de um pequeno trecho da Escritura Sagrada, em especial do livro do *Gênesis*, aquele que fala da criação do mundo e que traz a memória dessa criação, da origem, da originalidade própria dos mitos e da poesia – ou *poiesis*. A obra é também um texto que explicita o processo de criação de um livro, criação essa que se tornou possível graças a uma experiência de leitura anterior: a visão de uma imagem, que, por sua vez, era uma representação pictórica de uma experiência de leitura. Santa Ana com seu livro junto à menina Maria² é a figuração de

¹ QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *O livro de Ana*. Ilustrações e projeto gráfico de Marconi Drummond. São Paulo: Global, 2009. Por ser a obra principal a ser analisada neste artigo, serão indicadas apenas as páginas referentes a essa edição no corpo do trabalho.

² Conforme relata Alberto Manguel, em *Uma história da leitura* (1997, p. 90 e 91), há, a partir do século XV, numerosas representações de Maria com um livro diante do Menino Jesus e de Ana ensinando Maria a ler.

uma experiência de leitura e o ponto de partida para a escritura da estória de Bartolomeu Campos de Queirós, sua principal referência intertextual.

Mas o texto vai além: nele, o autor defende a importância da conjunção entre leitura e mundo, leitura e literatura, festa e escritura, tudo permeável à interferência de um mesmo método, de um modo mais intuitivo de estabelecer o contato com o outro, para o conhecimento do mundo: a adivinhação. Assim, ainda na abertura, o autor afirma poder “adivinhar” o que está escrito no livro que Ana lê. Essa adivinhação, no entanto, só se dará sob uma condição específica para o leitor-escritor³: em silêncio, ele pode juntar as pontas da experiência, conjugar leitura e escritura, leitura e mundo, e ficar atento ao “mundo e sua festa”. *O livro de Ana* é, então, essa adivinhação do mundo e de sua festa e a escritura dessa adivinhação, uma construção poética.

É também um livro – ou vários livros – dentro do livro. Mais ainda porque, se supomos ser a personagem Maria menina a futura mãe de Jesus Cristo, o livro, que ela e sua mãe lêem – a Bíblia Sagrada –, numa construção labiríntica, contém suas próprias estórias e, segundo a radicalização da técnica do *mise en abîme*, contém as personagens e também seus leitores – nós leitores, pois se estamos falando da criação do mundo, estamos falando de nossa própria existência, e se estamos falando da leitura de um livro, atividade que estamos fazendo no momento em que lemos *O livro de Ana*, estamos falando de nós mesmos. Trata-se, portanto, não só de uma metaficção, mas de uma metaleitura: o livro que Ana lê na imagem pictórica se duplica no livro que o autor adivinha e escreve; a leitura que Ana faz da Escritura Sagrada, obra adivinhada pelo autor-leitor-de-imagens, se duplica na leitura que nós, leitores, fazemos de *O livro de Ana* e do “mundo e sua festa”, os termos propostos por Bartolomeu Campos de Queirós. Ao narrar a estória de **uma** leitura – a memória de uma leitura, sua rememoração –, o autor acaba por homenagear a festa de **toda** leitura; e o faz de modo a celebrar o ato de ler em si, nas suas variadas formas, e a leitura literária em particular.

Conjugada a um elogio e a uma poética da leitura, temos, na obra de Bartolomeu Campos de Queirós, uma poética da memória – individual e coletiva – em que estão implicados o princípio operativo e a valorização do silêncio, da adivinhação e da festa.

³ Em “Da leitura”, Roland Barthes (1988, p.43-52) trata, a partir dos desejos que cada texto desperta, da possibilidade de classificação do leitor da literatura em três tipos: o leitor de poesia, embriagado pela palavra, que mantém uma relação quase sensual com a linguagem; o leitor da narrativa, envolvido nas ações e na trama, ansioso para saber os próximos passos das personagens e perguntando-se continuamente como a história vai terminar; e o leitor-escritor, aquele que durante e após a leitura fica impregnado do desejo da escrita, da vontade de se contrapor, completar ou simplesmente repetir o desejo de escrita que moveu o autor lido em sua aventura, “cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito”.

Esses três eixos – silêncio, adivinhação e festa – tornam-se, segundo a proposta do autor mineiro, a base da aprendizagem da leitura e o fundamento da escritura. *O livro de Ana* leva-nos, então, à reflexão sobre o caráter inventivo, poético (e, por isso mesmo, ético), da leitura, uma vez que Bartolomeu Campos de Queirós, a partir de sua estória, de sua adivinhação, de seu devaneio poético, da tessitura mito-poético da sua narrativa, resgata e acentua o lugar central da *poiesis*, apreendida no agir mesmo do leitor, representado na obra em questão pelo autor e pelas leitoras Ana e Maria, e revelada no próprio ato de ler/adivinhar/inventar o livro do *Gênesis*, o texto fundamental de toda uma tradição cultural e religiosa e presente na vida e na memória de tantos povos.

Leitura e silêncio

Uma das definições possíveis da escritura de Bartolomeu Campos de Queirós remete a uma poética do silêncio, entendido aqui nas duas direções apontadas por Eni Puccinelli Orlandi no livro *As formas do silêncio* (1997). Trata-se, por um lado, de valorizar e demonstrar a existência de um “silêncio fundante” e, por outro, de denunciar o “silenciamento”, a que são submetidas as pessoas marginalizadas pelos mecanismos próprios da censura, e de todo processo de marginalização social, e que só a prática da resistência pode se contrapor.

Estando na base da linguagem e dos sentidos socialmente determinados, o silêncio, na obra do escritor mineiro, deixa de ser somente um simples tema e/ou elemento configurador de um cenário campestre, rural, interiorano, ou ainda característica de personagens infantis às voltas com a iniciação na cultura letrada própria do mundo dos adultos. Em Bartolomeu Campos de Queirós, o silêncio adquire valor em si mesmo, passa a situar-se no princípio de toda aprendizagem/iniciação/leitura – da palavra e do mundo – e transforma-se na morada do poeta e da poesia: é dali que partem e para ali retornam as palavras e seus mistérios.

Um dos exemplos mais contundentes dessa concepção aparece em *Para ler em silêncio* (2007), obra em que se alternam a fala do narrador – numa espécie de defesa do poético, da leitura e da escritura – e alguns poemas, complementares, de certa forma, aos textos em prosa com os quais dialoga. No terceiro parágrafo do texto em prosa, o autor fala de seu ofício, o de “legendar o universo”:

Antes de iniciar meu trabalho, eu respiro o silêncio. No silêncio, leio, em mim, mais e melhor o que ainda está por dizer. O universo é um grande livro aberto e sem texto. (...) É um livro que consente tantas leituras quantos são aqueles que vivem nele e têm

olhos de escutar. Cada escuta acorda uma suspeita. Mesmo assim sendo, não esgotamos os sentidos que dormem na palavra. O universo não envelhece, ele se rejuvenesce, e sempre pela palavra. (QUEIRÓS, 2007, p. 12 e 13)

“Respirar o silêncio”: método e lugar de onde o poeta escuta, com os olhos, o mundo. Não permitir o esgotamento dos sentidos do mundo, rejuvenescer pela palavra o universo: eis as tarefas do poeta. A luta do poeta, em sua defesa do universo e da poesia, está marcada, portanto, pelo combate ao esgotamento dos sentidos – como significado, interpretação; e também como percepção corpórea, sensorial, do mundo⁴ – e/ou pela resistência ao silenciamento da polissemia e da fantasia operada pela censura e pelos constrangimentos sociais. Essa sabedoria sobre como se dá a relação entre poesia, mundo e silêncio – “presença e ausência” – foi adquirida na infância:

Ainda menino, eu escutava o silêncio e recolhia dele a minha fortuna: sonhos, distâncias, partidas, grades, amores e mais as palavras. E abraçado pelo silêncio, órfão de explicações, eu menino me indagava. (QUEIRÓS, 2007, p. 19 e 20)

(...)

Toda minha perplexidade é filha do silêncio. E, por via das dúvidas, a fantasia surge para sarar a dor de vivê-lo. O silêncio é mina, fonte de onde jorra a subversão capaz de ocupá-lo. Não se toca no silêncio, mas, por meio dele, adivinhamos nosso destino (QUEIRÓS, 2007, p. 20)

O silêncio “fundante” de Bartolomeu Campos de Queirós é, ao mesmo tempo, o pai da perplexidade e da pergunta – e, portanto, da fantasia –, a fonte da subversão direcionada paradoxalmente contra si mesmo e o meio – o invisível e intocável caminho – que leva à compreensão do mundo. Esses termos para a definição do ser e da função do silêncio são os mesmos que comparecem em *O livro de Ana*.

Após a abertura, a narrativa começa com uma cena de família, que pode ser assim resumida: no pôr do sol, enquanto uma mulher toma um livro sobre os joelhos e lê, uma menina, que antes brincava junto à natureza, passa a observar a mulher e pede que esta leia para ela. Mas antes da interrupção provocada pelo pedido da menina, o que temos é “um sossego que mora no céu e visita a vida”, onde “só o silêncio vê” e “só o coração escuta” (p. 9), sossego e silêncio esses que não são quebrados no processo de leitura, cuja “emoção” era respirada por Ana.

Outros momentos em que mais funções para o silêncio são convocadas (“o silêncio se preparava para afinar o luar”, p 12; “com a ajuda do silêncio, é possível aprender quase

⁴ Os cinco sentidos e a percepção corporal do ambiente como participantes no aprendizado da leitura do mundo e da palavra são outro dos objetos de trabalho mais comuns em Bartolomeu Campos de Queirós, fazendo lembrar a concepção desenvolvida por Paulo Freire de que “a leitura do mundo precede a leitura da palavra”, como está no clássico “A importância do ato de ler” (FREIRE, 1982, p. 11-24).

tudo", p. 15) apontam para uma característica essencial desse silêncio fundante: seu caráter ativo, sua contribuição para a contemplação e para a ação daquele que pensa ou sonha (e também daquele que lê e escreve). O silêncio é ativo e potente: ele pode ver, ele se prepara para afinar, ele auxilia; verbos que migram do sujeito e da situação e passam a fazer parte da constituição do que antes era apenas um dos elementos da atmosfera circundante. O silêncio assume o estatuto de condição *sine qua non* para o estabelecimento da experiência da leitura, da escrita, do aprendizado e da compreensão do mundo. Por isso, mais adiante, mostrando a menina e sua perplexidade plena de perguntas, seu espanto e seu medo diante do mistério provocado pela narrativa contada pela mãe, o narrador aponta para duas providências tomadas por Maria diante das novas situações: "permaneceu em silêncio buscando coragem para ouvir o resto da história" (p. 23), pois "era preciso estar só para apreciar o silêncio." (p. 30)

Essa apreciação do silêncio requer a habilidade da escuta; habilidade tal que auxilia na percepção de alguns dos princípios da música, com ênfase para aqueles que tratam da repetição, da variação e da duração. Ou, ainda mais, para aqueles que põem em evidência a importância das pausas, dos intervalos que garantirão a retomada do fôlego "narrativo" dos temas em constante contraste e repetição, e a possibilidade da inserção dos movimentos novos e originais, das mudanças sonoras e da ondulação melódica e rítmica. A escuta atenta possibilita o transporte para esse outro mundo feito de sons e silêncio, por um lado, e da introspecção e da volta ao mundo interior do pensamento, do devaneio e do sentimento pessoal, por outro, numa dialética própria do movimento que vai do que é escutado para aquele que escuta, e vice-versa, e que impõe a recriação do objeto percebido pela audição.

As decisões de Maria, vinculadas à escuta de um texto lido em voz alta por sua mãe e ao desejo do aprendizado da leitura, são, portanto, condicionadas e possibilitadas pelo silêncio e pela solidão. Assim, mais do que provocar o desejo de fala, de escrita, de leitura, o silêncio, tautologicamente, parece provocar o desejo de mais silêncio (o que se dará de modo talvez ainda mais eficaz quando Maria dominar os rudimentos da leitura silenciosa, algo que ela passa a almejar no final do livro); como se a adivinhação do enigma produzisse o aparecimento de mais enigmas; o mistério multiplicando-se em mistérios e possibilitando o futuro; o texto se multiplicando em mais textos. O silêncio fundante se transforma, portanto, em mais silêncio fundante, como ocorreu na própria motivação para a escrita de *O livro de Ana*: o leitor-escritor, em silêncio, diante da imagem de Santa Ana ensinando Maria a ler, se propõe o enigma e se aventura na adivinhação para a solução do

mistério, fazendo valer a simbologia do silêncio nas diversas culturas humanas, aquela segundo a qual é esse o elemento que está na base da criação, o que vem antes e depois do criado⁵.

Abrir o livro, ler o livro, é abrir uma grande *clareira*⁶ para o aparecer emergente de tudo. Quando abrimos *O livro de Ana*, e já em sua *abertura* lemos

Jamais li o Livro de Ana
mas se fico atento ao mundo e sua festa,
posso adivinhar a escritura.

somos tomados pelo lirismo do devaneio poético de Bartolomeu Campos de Queirós, habitamos o espaço feliz e amado que a leitura nos oferta e ficamos face a face com a sua promessa: um livro que, se tomarmos emprestadas as belas imagens do poeta Manoel de Barros, em seu *Livro sobre nada* (1996), nos traz as primícias de um “abridor de amanhecer”, e nos convida a tomar nosso “condão de adivinhar: *divinare*”.

A abertura (*overture* na linguagem originária da música⁷) d’*O livro de Ana* nos coloca em contato com a verdade da obra, seu caráter silente, adivinhador/divinatório e festivo da leitura. Realidade e verdade, presença no caminho, agir (*ethos*) que não estabelece finitude linear que determine hora e lugar do início e do fim da estória que se conta, do real poético que se revela ou da leitura-peripécia que se empreende.

Estamos no domínio da abertura e do aberto, da origem e da originalidade. Estamos nas aragens do silêncio, da adivinhação e da festa, no lugar do repouso, mas que é repouso vibrante, lugar e tempo que são próprios da leitura/escritura de uma obra de arte. A raiz d’*O livro de Ana* - e também do livro *Ciganos* (2004) - está, pois, fixada em sua própria abertura. A abertura, como princípio maior do aberto, como aparato da verdade, como o ser e o não-ser, é o que possibilita qualquer tentativa de estabelecer sentidos para a poesia. Poderíamos dizer que a abertura poética do livro nos dá aquela dimensão da origem da obra de arte de que nos fala Heidegger (2010):

⁵ Cf. Verbetes “Silence” no *Dictionnaire des symboles*, de Jean Chevalier e Alan Gheerbrant (1982, p. 883 e 884).

⁶ Usamos aqui a palavra *clareira* nos termos de Heidegger. De acordo com o comentário de Manuel Antônio de Castro sobre esse conceito heideggeriano, “(...) na clareira e só na clareira a luz da visão pode aparecer como luz e como visão. A luz não é a clareira. Pressupõe-na. Na clareira não há só luz, há também sombras. O raio que risca brilhando só o pode fazer porque brilha no aberto livre da clareira. Não vemos a partir da visão, vemos com a visão a partir do aberto livre da clareira” (CASTRO, 2004, p. 33).

⁷ Abertura é o nome que se dá a uma peça musical destinada a anteceder uma ópera, uma suíte ou sinfonia. A partir do século XIX ganhou vida própria, passando a representar uma peça puramente orquestral, de caráter evocativo, próximo, em essência, ao Poema Sinfônico.

A verdade é a disputa originário-inaugural na qual sempre de um certo modo se conquista o aberto, no qual tudo, que como sendo se mostra e subtraí, se situa, e a partir do qual tudo se retrai. (...) A abertura deste aberto, isto é, a verdade, só pode ser o que ela é, ou seja, esta abertura, se ela e enquanto ela mesma se dis-põe em seu aberto. Por isso, tem que haver sempre neste aberto um sendo, em que a abertura toma a sua posição e a sua Constância. No que a abertura ocupa o aberto, ela o mantém e o sustenta. (p. 155)

Abertura que faz brotar a composição de Bartolomeu Campos de Queirós, com o movimento da voz e dos silêncios, das lembranças e da imaginação. Abertura que faz nascer o lírico da linguagem, tornando possível o eclodir da poesia e o elogio da leitura, pois o que temos, no livro, é uma pequena parcela da trajetória da menina Maria, de sua *formação*, de seu *aprendizado*, de suas brincadeiras, de suas reflexões e descobertas interiores e exteriores; trajetória profunda e sensível que é urdida pela poesia do *Gênesis* – livro de abertura da Bíblia Sagrada – e possível somente na e pela leitura.

Leitura e adivinhação

*Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar: divinare.
Os sabiás divinam.
(Manoel de Barros, 1996, p.53)*

Bartolomeu Campos de Queirós ilustra n'O Livro de Ana a misteriosa imbricação de poesia e realidade que se efetiva na e pela leitura/escritura do mundo e do livro, da vida e da literatura. É a criação poética, a imaginação criativa, a capacidade divinatória do homem, uma das matérias primas da obra do escritor mineiro. Adivinhar, ato maior que é o de *divinare*, ganha um sentido muito especial nos livros do autor, porque, retrocedendo à origem da palavra - a raiz é *divum*, variante de *âeum*, decorre do latim *divinare*, podendo significar *predizer, desvendar por meios sobrenaturais* -, o adivinhar remete-nos ao divino, ao sagrado, âmbito de toda e qualquer existência humana, de toda e qualquer leitura e escritura, de toda e qualquer poesia: aragem do sagrado e da *poiesis*.

Tomando de empréstimo os versos de Manoel de Barros que escolhemos como epígrafe deste tópico do artigo, podemos dizer que a proposta do escritor mineiro é a de não desperdiçar o "condão de adivinhar" ("a varinha mágica" da imaginação), nem o mistério, o segredo, o enigma do mundo, do homem e da linguagem. Estamos, poeta e leitores, em outra dimensão do ser, do agir e do saber humanos, na dimensão dos que "divinam", como os "sabiás" de Manoel de Barros ou como as personagens e os narradores

das histórias de Bartolomeu que, no exercício da imaginação criativa, a experimentam festivamente: Ana e Maria, *d'O livro de Ana* (2009), ou os ciganos, o menino e o narrador do livro *Ciganos* (2004), por exemplo. Faz parte da orquestração de sua obra esse movimento de aproximação, circundante, espiral, labiríntico, e não retilíneo, que apresenta uma forma de o discurso poético (narrativa, ilustração e projeto gráfico) ir escutando e vendo o mundo e sua festa, ir conhecendo e sabendo para sonhar, devanear. Assim, a arquitetura poética dos livros de Bartolomeu, em especial *O livro de Ana*, encena a leitura como adivinhação.

Em que consiste a verdadeira poesia? - pergunta Eudoro de Sousa (1973). É com grande poeticidade que o mitólogo nos fala da “originariedade” da poesia, da disposição que ela tem de trazer à existência aquilo que não existe, levando cada palavra às entranhas da linguagem. Para Eudoro de Sousa, a poesia (*poiesis*) é o mais importante acontecimento para o homem e para o mundo que o circunda:

Nisto é que consiste a originalidade da autêntica poesia: criar nova expressão para nova visão. Só haveria que perguntar se **a verdadeira poesia** nos fala de uma nova visão de um mundo já visto, de um novo mundo pela primeira vez entrevisto, ou ainda, se não é, **ela mesma, em cada ato poético, um mundo adivinhado ao pôr-do-sol e à beira-mar do mistério**. Neste caso, poesia, como o pretendeu Novalis, seria o ‘real absoluto’, mas neste sentido: o real que amanhece renovado, após haver percorrido os caminhos da noite e regressado do reino da morte. (SOUSA, 1973, p. 144, grifo nosso).

A poesia traz, em cada gesto poético, um mundo adivinhado, imaginado. Ela *funda* e *motiva* a existência, criando o inédito e o inaudito. Apenas a poesia é capaz de “transver o mundo”, como nos sugerem os versos de Manoel de Barros (1996, p. 75), e transpor o último horizonte da experiência humana. A poesia *origina* e *é original*, ela *dá origem* e tem *originalidade*, dividindo o mundo em dois:

(...) para quem está o reino da banalidade, para além, o da excepcionalidade; para cá, reside o que naturalmente *aparece como sendo o que parece*; **para lá, no mundo que ele nos deixa adivinhar, está o que sobrenaturalmente sugere outra ordem de ser – o que nos aparece como sendo mais do que parece** (SOUSA, 1973, p. 168, grifo nosso).

A linguagem, nesse âmbito da primordialidade e movência da *physis*, aparece, nos dizeres de Bento Prado Júnior, “como um horizonte, solo universal de toda existência e de todo destino” (PRADO JÚNIOR, 2000, p. 196). Quando a linguagem “abandona a sua função comunicativa para tornar-se valor e *palavra pensante*, ela passa a coincidir com o

próprio Ser" (PRADO JÚNIOR, 2000, p. 198). E o mais importante é favorecer a audição do Ser.

Trabalhada em sua força de origem, a linguagem é mensageira do silêncio e portadora do sagrado, que resguardam o Ser. Longe de ser instrumento para se alcançar um fim, a linguagem é, mesmo que por poucos instantes, a fala do Mistério, a voz do silêncio, cuja excessividade, cuja festividade, pouco cabe no dizer.

Daí a necessidade de adivinhação, decifração, que ela demanda:

(...) Maria, sem conhecer aquele alfabeto, tentava adivinhar o que andava escrito nas linhas do livro. É que, ao ler, Ana parecia mais leve que a paz, mais mansa que o algodão. E Maria, que tudo olhava, sonhava escutar o que encantava Sua amiga.

Numa tarde em que o silêncio se preparava para afinar o luar, Maria pediu:

- Mãe, conta-me o que está escrito em seu livro. Leia para mim o que anda guardado pelas palavras. Quero escutar o que faz seu coração feliz.

- Não são segredos, filha, são mistérios. O livro me conta de todas as coisas, desde o visível até o invisível, do tocável ao intocável. E mais, conta o que havia antes de tudo.

- Quero conhecer como tudo aconteceu. Preciso saber o princípio para sonhar com o meu fim. E meu coração tem urgência – disse a Filha.

Ana levantou o leve livro nas mãos buscando o claro da lua. Maria repousou seu rosto de criança sobre seu ombro. Não houve abraço. Seus corações batiam juntos para não assustar os segredos. Segredos se quebram e guardá-los é a maneira de protegê-los. Elas sabiam que os enigmas merecem afagos. (p. 13)

Adivinhação, decifração, é bom reiterarmos, nunca cessa de acontecer, nunca esgota o mistério do mundo. Nesse universo, tudo é signo, tudo é suscetível de leitura, tudo é texto, livro. O mundo em sua festividade é um livro que Ana, que Maria, que o leitor lê, e nele está depositada, anterior a toda escrita, uma Escritura primordial, (daí a relevância do fato de o livro de Ana ser o *Gênesis*) e é preciso dizê-la novamente.

Compreende-se, portanto, o esforço e a busca inéditos, infatigáveis, que toda leitura/escritura da linguagem poética (que funda o mundo, o homem e as obras literárias) mobiliza para se realizar. Compreende-se como Maria "lê" o livro de Ana, o *Gênesis*, e experimenta a originalidade, a brotação, do mundo e dos seres em sua volta: "ainda menina e sem conhecer as letras" (p.11), "sem "dominar a linguagem", sem "saber utilizá-la", Maria busca adivinhar "o que andava escrito nas linhas do livro" (p.13), imagina o que as palavras desvelam e guardam; a Menina sente, experimenta, indaga o brilho, a luz, das palavras que precede toda ação e "prefigura as nervuras do imaginário", Maria ausculta as entranhas das palavras na esperança de "escutar o que encantava Sua amiga" (Ana, sua

mãe), de aprender, pela adivinhação, o mistério, o milagre, o segredo, a verdade (*aletheia*) do mundo e da experiência.

Não saber ler - que, na obra significa saber ler por métodos outros, acionando o poder divinatório/adivinhador da leitura, ironicamente se apresenta como virtude e privilégio (dos analfabetos, das crianças, das mães, dos poetas). O Saber, a *Sophia*, desse tipo de leitura se coloca de forma inesperada: Maria devolve a linguagem à sua verdade e à sua vocação mais primitiva, porque sabe ler em profundidade o Verbo, mesmo “sem conhecer o alfabeto” (p.13).

O livro que Ana lê para Maria, que ainda é menina e não conhece o alfabeto, se converte em uma espécie de “cartilha”, muito especial porque mitopoética, a partir da qual Maria é “alfabetizada”. De acordo com Bartolomeu Campos de Queirós, devemos alfabetizar a criança para que ela soletre os mistérios do mundo à nossa volta. Em que consiste o alfabetizar a criança?

(...) afinar seus sentidos para perceber a poesia que circula no mundo e deixá-la estender sua intuição poética ao mundo. É da natureza dos humanos apreciar a beleza. Todos nós gostamos de fruir e compartilhar aquilo que nos parece bonito. Um dos atributos da arte é sua capacidade de aproximar, juntar, amarrar, congregar as pessoas. O belo sobrevive pela força do coletivo. Por que afastar a criança daquilo que pelo ato de nascer lhe foi contemplado? (QUEIRÓS, *A infância e o livro*, Biblioteca Virtual Ecofuturo, p.3)

Para Bartolomeu Campos de Queirós, o livro do *Gênesis*, aquele que fala da criação do mundo, requer de seus leitores a atitude, o agir, o *ethos*, que o Livro mesmo encena: o diferente, o inusitado, a ruptura com a própria postura existencial das pessoas, que vivem em estado de inércia, como se seguissem um manual, um compêndio, um receituário, uma enciclopédia, que lhes trazem uma falsa sabedoria sedimentada e, por isso mesmo, como se carregassem peso e monotonia que nem compreendessem.

A cena de leitura imaginada e convertida em obra literária aponta para o fato de que no banal esconde-se muitas vezes a excepcionalidade, o singelo dá um salto ao sublime, da mesmice é que vem a novidade. Eis o valor da leitura. *Gênesis* transforma-se numa “cartilha”, a partir da qual Maria “aprende” a ler (e a escrever), mas longe de se banalizar como conjunto de normas rígidas e fechadas, porque proclama o direito de ler (e escrever), de transformar em palavra ou representar, porque traz em si a marca da *poiesis* como sinal da liberdade de inventar a canção da própria vida (do mundo e sua festa). O espaço-tempo da leitura do livro de Ana comparece como suspensão da existência cotidiana e decisão de

se interrogar pelo sentido do próprio destino. A emoção da leitura de que tanto nos fala o narrador é a perplexidade, a admiração, o espanto, de Ana e Maria, sobretudo de Maria (porque ainda não "conhece as letras"), diante do destino que se revela e decifra pela leitura das *Escrituras Sagradas* e do mundo, com seus mistérios, seus enigmas.

É nessa direção que podemos reconhecer a novidade, a originalidade da ilustração e do projeto gráfico do livro. No caso da obra em questão, *O livro de Ana*, é praticamente impossível não considerar o efeito de sentido da estória "iluminado", ilustrado, pelas "iluminuras", as quais concretizam o princípio compositivo e imaginativo, de forma e conteúdo, princípio sinestésico inclusive, da obra, jogando luzes, cores, formas, ritmos, sentidos, sobre o mundo (e sua festa), que o autor, na sua plural referencialidade (porque autor é Bartolomeu, é Ana, é Maria, é o leitor da obra, é o Verbo...) inventa, imagina, vê, lê, escuta...

A criação da palavra é também a gestação do homem e a eclosão do mundo. A linguagem plasma o cosmos e o homem que o habita. É poeticamente que o homem constrói a sua morada sobre a terra. Nomear as coisas é instituir o mundo, e, neste mútuo comparecimento, o homem começa a ser. Aquele que adere existencialmente à sua linguagem assume-se como poeta, artista, de sua própria vida. A gênese simultânea do homem e do mundo na irrupção da linguagem é fenômeno da excessividade do ser, que se irradia por toda parte e a tudo contagia. Tomado pelo entusiasmo do verbo criador, o homem quer ser mais. Arrebatada pela criação do livro de Ana, Maria não quer saciar-se. Nesse estado de abertura ao poético, o mandamento é adivinhar. Adivinhar, criar, perguntar sempre, encantar-se pelo excessivo brotar de tudo o que vive: eis o imperativo categórico que funda o nosso agir. A cada instante, a vida cria alguma coisa. Nosso espírito está em sintonia com as "grandezas do pequeno" como nos ensina Gaston Bachelard (1988a; 1988b) e o faz nas asas do novo, nas asas da voz de Ana que lê o livro para a filha e nas perguntas da menina Maria.

Bartolomeu Campos de Queirós, ao adivinhar essa escritura/Escritura, verbaliza livremente a estória nela narrada, inventa a escritura/palavra nova, mas também recria a escritura/palavra antiga. A tarefa do poeta é fazê-la falar outra vez, ou então oferecer à escritura/palavra usada e gasta o emprego inusitado, transportando-a para além de seu horizonte habitual de sentido e transferindo-a para novas formas do significar. Essa combinação de esforços – a adivinhação, a invenção, a reinvenção – aumenta a riqueza, a beleza, do livro de Ana e possibilita a realização de façanhas novíssimas.

Essas façanhas são traduzidas em sua ilustração. Como o texto de Bartolomeu é uma adivinhação da imagem, as imagens da ilustração são uma forma da adivinhação operada pelo ilustrador. Desse modo, podemos dizer que o livro é também a sua ilustração, a sua iluminura, e não deixa de ser uma leitura, na medida em que o ilustrador apresenta na concretude da imagem a sua interpretação, sua leitura, do que propôs o autor. No caso particular da ilustração feita por Marconi Drummond, houve um aproveitamento de toda a polivalência proposta pelo autor: ao dividir cada uma das folhas do texto em duas, sendo o corte feito um pouco abaixo da metade da folha, sua terça parte, o artista consegue produzir outro livro, apontar para outros possíveis diálogos entre imagem e letra, imagem e imagem e demonstrar a potencialidade do processo de leitura proposta pelo escritor. Na medida em que duplica/multiplica o folhear, o artista faz ecoar o imperativo da leitura e traz a beleza plástica na ordem mesma do Criador, presente no/do *Gênesis*: “Crescei e multiplicai-vos!”.

Onde está a beleza d’*O livro de Ana*? Não no esteticamente agradável ou no matematicamente simétrico. A beleza se realiza, festivamente, na contemporaneidade do desocultar-se da estória do *Gênesis*, do desemudecer-se do silêncio e do desesconder-se do homem, que, em cooperação, configuram o mundo. Quantas vezes o milagre se repetir, tantas vezes o homem se hominiza e o mundo se mundifica. Essa é a verdade que as ilustrações, as iluminuras, e o projeto gráfico do livro nos dão a conhecer, sobretudo quando, ludicamente, as imagens da redondeza e da quaternidade do mundo articulam-se com as imagens do homem. O segredo do mundo é nunca ser de uma vez por todas acontecido, mas advir a si mesmo numa infinidade de devir. A leitura/escritura que se entusiasma com este modo de ser do mundo alcança adivinhar a Escritura, do mundo e do livro de Ana, o *Gênesis*, ou melhor, alcança mostrar ao vivo e em cores a vida.

Assim, cada palavra do livro de Ana, em si mesma, é narrante, genesíaca, poética, e traz o condão do adivinhar, *divinare*. As ilustrações e o projeto gráfico do livro cumprem essa missão, tornam plenos o valor da linguagem, a dimensão das palavras, o vigor da *poiesis* encenada na estória que Ana lê para Maria, o agir de Maria perante as palavras do livro do *Gênesis*: elas são lidas e ouvidas, sentidas, apalpadas, auscultadas. As iluminuras ilustram a poesia do livro de Ana, iluminam a linguagem poética e suas inúmeras dimensões, largura, altura, profundidade e volume, das quais um leitor que está atento ao mundo e sua festa e que adivinha sua escritura não pode prescindir. Ser e estar no mundo, para Bartolomeu Campos de Queirós, é percorrê-lo, contemplá-lo, adivinhá-lo, imaginá-lo

como um leitor. É habitar poeticamente o mundo, esse espaço cordial, feliz, construído, concretizado, pelo exercício da leitura.

É a própria escritura de Bartolomeu que nos apresenta, pelo seu primoroso trabalho com as metáforas, a imbricação dos verbos ler e adivinhar e a força do elogio que o poeta faz à leitura em sua obra poética.

Leitura e Festa

O narrador se dá a conhecer ao leitor já na *Abertura* do livro de Bartolomeu Campos de Queirós como quem reúne em si as dimensões épica, lírica e dramática da poesia. Esse narrador se desdobra em múltiplas funções, manifestando-se na impessoalidade da terceira pessoa e na pessoalidade da primeira: ele tem a função primordial (épica) de nos contar uma estória, acontecida em tempo distante, mítico, porque traz à cena a experiência de Ana (Santa Ana) e da menina Maria ("futura" mãe de Jesus), quando envolvidas na leitura de um livro (que o autor imagina ser o *Gênesis*), mas que "refletoriza" (dramatiza, representa) as emoções que o ato de ler as Escrituras provoca nas protagonistas, atualizando, a partir da consonância que ele articula com o autor implícito, as significações que a leitura do texto do *Gênesis* pode gerar.

Na voz tão pessoal do narrador, a abertura da obra nos coloca no domínio do simbólico, do mítico, do fabuloso, do maravilhoso. Trazendo à memória o *Livro Sagrado* e seu lugar na história do homem, o narrador coloca em ação sua capacidade de lidar com o silêncio, a adivinhação e a festividade que toda escritura/leitura implica. *O Livro de Ana* coloca-nos então nesse espaço e tempo próprios: espaço cósmica e ludicamente configurado entre a Terra e o Céu, entre o dia e a noite; tempo que é o da Memória, que vigora, abre-se e oferece-se como oração, como sagração de uma epifania, a da hora da leitura, hora de "tudo ver e tudo escutar", de ser tomado por um silêncio absoluto e solene, de festejar, de co-memorar. E é neste ponto que podemos identificar a relação entre leitura e festa, especialmente na leitura exigida pela obra de arte literária, acrescentando ainda a essa relação a noção de jogo.

Adivinhar o mundo e sua escritura é exercitar a *compreensão*, aqui concebida, nos termos de Heidegger, como a própria forma de ser da vida humana; como ontologia, e não como epistemologia. De acordo com Gadamer – que retoma em sua obra *Verdade e Método* (1988) os principais fundamentos da Hermenêutica heideggeriana – a *compreensão*, como ontologia, enraíza-se em uma *estrutura prévia* uma vez que o

conhecimento não se concretiza fora do jogo (silente, adivinhador/ divinatório e festivo) em que nossos preconceitos são questionados pelo próprio texto que lemos, ou escrevemos. A distância temporal prodigalizada pela obra de arte se revela como princípio operativo, como destinação, como acontecer histórico em que o texto se apresenta, concomitantemente, como estranho e familiar. É esse distanciamento que nos permite “aclarar”, “iluminar”, nossos preconceitos (nossas interpretações preconcebidas do mundo e de nós mesmos), colocados em xeque na leitura da obra – que se efetiva num dinamismo de projeção e retificação, elaboração e re-elaboração de “projetos” interpretativos que serão confirmados ou recusados, levando-nos à constante retificação e re-elaboração de nossas expectativas. O texto, o mundo (a sua escritura), coloca-se o tempo todo no centro do processo: a *pré-ocupação* com o evento de sua aparição está no início, no meio e no fim da leitura, da interpretação compreensiva. É tomado como uma alteridade perfeccionada em seu sentido, em um *perficere*.

Gadamer (1988), retomando Heidegger para demonstrar a historicidade do conhecimento, esclarece-nos que a *estrutura pressupositiva da compreensão* articula, fenomenológica e positivamente, a *pré-tensão*, a *pré-visão* e a *antecipação* como *pré-juízos* positivos produtivos na mediação do texto com o leitor. Elaborar um projeto de opiniões prévias que se torne operativo no diálogo com a obra implica suspender nossos juízos acabados diante da manifestação de sua diferença. O diálogo começa no silêncio: é quando se calam nossas certezas que o texto, o mundo, a obra de arte, fala, mas não de maneira fechada: ela abre-se em perguntas que nos acolhem, que nos envolvem como seres históricos, “atentos ao mundo e sua festa”, presos à vida; ela nos coloca no “fragor das aberturas primeiras”, como esclarece Bachelard (1988a) sobre o devaneio poético:

(...) O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. (...) É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador, é esse *não-eu meu* que me permite viver minha confiança de estar no mundo. Em face do mundo real, pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação. (BACHELARD, 1988a, p. 13, grifo do autor)

A suspensão dos juízos é característica primordial do diálogo hermenêutico. Suspender = deixar em aberto possibilidades. A abertura ao diálogo tem a estrutura da pergunta – ou, nos termos de Collingwood, tem a estrutura da “lógica da pergunta e da resposta” uma vez que um texto só é compreendido quando reconstruímos a pergunta para a qual ele é uma resposta. É dessa forma que se estrutura ludicamente a *compreensão* segundo Gadamer (1988). Receber a dádiva da leitura, a beleza e a festa do mundo e da sua

escritura, habitar o horizonte da *compreensão* é habitar o horizonte da pergunta. Mas, para Gadamer (1988), a reconstrução pelo leitor da pergunta a que a obra responde só se efetiva no perguntar pela resposta que a obra nos exige. A tarefa não é descobrir a pergunta já objetivada, realizada, mas é atualizar a "inquietação", o questionamento - ou o adivinhar / *divinare*, nos termos de Bartolomeu Campos de Queirós: "Por certo, Ele [Deus] gostava da beleza. Não há beleza sem perguntas. Assim se olhamos o mundo, sua beleza nos pede uma resposta, sua beleza nos indaga – concluiu Ana" (p. 21).

Com efeito, a verdade em representação na obra de arte se apresenta como questão aberta à nossa compreensão; é operativa. Compreender a pergunta é compreender-se na pergunta que nos transforma no próprio jogo da obra de arte. Especialmente para a menina Maria, a beleza do mundo e da sua escritura se revela pela forma singular e impossível de ser repetida com a qual a obra dá uma temporalidade e uma realidade únicas à representação de algo que continua contemporâneo à Menina (também a Ana e a nós). Assim é que se configura o espaço e o tempo da leitura.

É esta forma única, a própria identidade da escritura consigo mesma no jogo, no ludismo da leitura, que é pura liberdade, puro movimento, tão próprios, por exemplo, da atividade das crianças. Gadamer, em seu livro *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa* (1985), afirma que, no mundo dos homens, é a razão que se representa como uma racionalidade livre de objetivos (GADAMER, 1985, p. 39). Quando enredadas em suas brincadeiras, as crianças parecem criar um espaço-tempo de magia, no qual a realidade, a "verdade", da representação ganha autonomia frente ao mundo habitual. O brincar restringe-se à própria brincadeira e ali não fazem sentido as normas e a ordem do mundo ao redor. No livro de Ana (no livro que Ana e Maria lêem), e também na obra de arte (na obra de Bartolomeu Campos de Queirós, - *O livro de Ana*), o jogo se dá como representação simbólica: neles, o que se diz também só se efetiva no âmbito da representação, mas seu sentido ultrapassa o representado, marcando, por isso mesmo, sua diferença com o mero brincar das crianças. A participação no jogo da arte confere ao homem, de acordo com Gadamer (1985), o espaço fechado dentro do qual um sentido primordial de sua existência é aberto como possibilidade de ser.

A atividade lúdica tem, portanto, uma especificidade: o caráter redundante do seu livre movimento. Movimento que tem sua seriedade, pois se manifesta como algo significativo. Assim, quem participa do jogo tem que se arriscar, deve assumir a seriedade própria dessa atividade que reordena e coordena a pulsão existencial do participante ao seu

próprio ir e vir; afinal, quem joga é co-jogado pelo jogo que joga. Com efeito, se tomamos a obra de arte em sua estrutura lúdica, auto-representativa, compreendemos o significado que ela adquire para os que alcançam experimentá-la na leitura: sendo ela auto-representação, também nós, seus leitores, nos auto-representamos. O jogar é um movimento no qual nos transformamos em comunhão com a obra.

O auto-representar do jogo da arte, assim como o do culto nas atividades religiosas, não pode ser entendido como fechamento ao leitor: o auto-representar é representar *para*. Na encenação festiva de um culto, por exemplo, a própria contemplação da festa é uma participação em que o sentido sagrado brota como essencial à existência dos espectadores. Não há como pôr-se fora da festa, porque não há festa para o que está de fora. A celebração festiva – e o jogo da arte guarda semelhanças com esse fenômeno religioso – é *o estar aí* de algo que só se apresenta se participarmos de sua celebração. Estar presente à celebração já nos determina o envolvimento, a participação.

Na festa, o que mais se torna presente como percepção, sem se separar da realidade, é o sentido implicado em toda representação festiva como culto e que é inseparável deste. Falamos, então, do mito, que, nas atividades de culto, não é mera imitação: o mito só se efetiva quando tal imitação encena uma significação. O culto não é uma mera repetição obrigatória, e com fins práticos ou efeito mágico, das narrativas míticas. O culto é a mediação presente do sentido mítico no duplo movimento de repetição e novidade que se concretiza no circuito fechado da festa. Em sua estrutura lúdica, poética (de *poiesis*, até mesmo porque mito é a narrativa de uma criação que nos conta de que modo algo, que não era, começou a ser), o que se representa é a atualização e aplicação concreta do mito à existência histórica da comunidade.

É nessa direção que compreendemos o caráter *sui generis* da temporalidade da festa apresentado por Gadamer (1985, p. 61 a 69). O filósofo nos diz que perguntar pelo modo de ser da festa e de sua estrutura temporal pode ser o ponto de partida para compreendermos a festividade da arte e a estrutura temporal da obra de arte (e por isso mesmo, no nosso entendimento, a festividade da leitura da obra literária e a estrutura temporal da leitura). O que é específico da temporalidade da festa e que constitui o jogo da arte é, para Gadamer (1985), o seu caráter de celebração. A celebração é o modo singular em que o presente se caracteriza como simultaneidade na repetição. E isso significa que a festa se apresenta como repetição de sua forma original, mas com uma significação sempre inédita e inaudível.

É assim que experienciamos a obra de arte: quando vivemos a experiência da obra, participamos da repetição do movimento lúdico que a caracteriza, de tal forma que sua representação nos coloque *em presença* no horizonte de *compreensão*. Este é um processo dinâmico de interpenetração ou "fusão" de horizontes. Neste processo não há diferença entre o horizonte passado da obra e nosso horizonte presente, isto é, não há diferença entre um sujeito presente e um objeto passado. O jogo é a representação do movimento incessantemente renovado do ser enquanto *physis*, o que significa dizer que ele representa "o próprio fazer-se das coisas". Por se apresentar assim em seu modo de ser, Martin Heidegger (2010) nos diz que a origem da obra é a própria arte; na representação da obra está em operação o acontecimento da verdade como desvelamento do ser de todos os entes. A essa dinâmica própria do jogo da arte, Gadamer (1988, p.154-166) deu o nome de *transformação em construção*.

N' *O livro de Ana*, a festa comparece como uma mística do *dom*; um dom que tem sua efetividade, que provoca sua resposta em outro dom; uma troca que se intensifica num espaço delimitado e concentrado, provocando em seus participantes, Ana e Maria, primordialmente, um conjunto de emoções, de vivências, de façanhas, que favorecem a "transformação em construção" de/em Mãe e Filha. A Mãe presenteia a Filha com o livro, com a materna voz que o lê. Por quê? Porque a leitura do livro é a forma eleita pela Mãe para passar todo o tempo do mundo com a Filha, é a sua Graça, a sua Luz. É na e pela leitura que Mãe e Filha conversam, brincam, adivinham, celebram, escutam, criam e recriam os silêncios e as vozes do mundo. Porque é atividade baseada no vínculo e na alegria, é atividade divertida. Divertido é o que acontece entre Mãe e Filha. Ler para os filhos, para os outros, é nosso *dom* por excelência, é dar um bem volátil que foge ao domínio das coisas e deixa apenas a marca, o vinco, do gesto entre as pessoas. Contém a percepção da seriedade, da excessividade, da festividade e da *graça* da vida, fina matéria movente. Receber esse presente significa reter da poesia do livro que se oferta em leitura, a possibilidade de retribuir o gesto. Atender a essa demanda, experimentá-la, cumpri-la à risca, eis o desafio. Eis o vínculo entre mães e filhos. Eis o vínculo entre o livro, o autor e o leitor, entre quem escreve e quem lê, entre quem lê e quem escuta.

Celebração humilde, delicada, contida, tímida de tanto transbordamento, de tanto afeto, de tanta beleza, que se materializa e se revela, no e pelo inefável, intraduzível, inaudível, da palavra na sua corporeidade de sons e formas, na sua materialidade de livro. *O livro de Ana*.

Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988a.
- _____. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988b.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. 2ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- CASTRO, Manuel Antônio de. "Poiesis, sujeito e metafísica". In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). **A construção poética do real**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Autores Associados, Cortez, 1982.
- GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- _____. **Verdad y metodo**. Fundamentos de uma Hermenêutica Filosófica. Trad. Ana Agud Aparício e Rafael de Agapito. 3ed. Salamanca: Sígueme, 1988.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antonio de Castro. São Paulo: edições 70, 2010.
- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- PRADO JÚNIOR, Bento. "O destino decifrado. Linguagem e existência em Guimarães Rosa". In: _ **Alguns ensaios: Filosofia, Literatura, Psicanálise**. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p.173-200.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **A infância e o livro**. Biblioteca Virtual Ecofuturo, disponível em <www.ecofuturo.org.br/dnl/tl_files/arquivo/livros/Bartolomeu.pdf> Acesso em março de 2011.
- _____. **Ciganos**. Ilustrações de Pierre Derlon e projeto gráfico de Eduardo Okuno. São Paulo: Global, 2004.
- _____. **O livro de Ana**. Ilustrações e projeto gráfico de Marconi Drummond. São Paulo: Global, 2009.
- _____. **Para ler em silêncio**. São Paulo: Moderna, 2007.
- SOUSA, Eudoro de. "Mito pré-helênico e mitologia grega" e "Arte e escatologia". In: _ **Dioniso em Creta e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades, 1973, p. 123-146, 165-182

Eva Pereira é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, ditou recentemente um curso para a formação continuada de mediadores de leitura na Biblioteca Demonstrativa de Brasília. Atualmente é responsável por oficinas de escrita criativa e de cursos livres de literatura em Brasília e é consultora do IBRAFE (Instituto Brasileiro de Formação Educacional e Cultural) para as áreas de leitura e literatura. (evaleones@gmail.com).

Lívila Pereira Maciel é mestre em Teoria da Literatura pela Universidade de Brasília. Exerce o cargo de professora assistente da Universidade Católica de Brasília - UCB desde 1994, ministrando disciplinas de Literatura no Curso de Letras. Atualmente coordena o curso de Especialização em Literatura Brasileira da UCB. Atua nos seguintes temas: Hermenêutica da Literatura, Estética da Recepção, Machado de Assis, Literatura Infância-Juvenil, Leitura e Formação do Leitor. (livilamaciel@yahoo.com.br).

O apocalipse da literatura: variações sobre Compagnon e Todorov

Rodrigo Matos de Souza (UNIJORGE)

RESUMO: O presente texto utiliza as recentes discussões desenvolvidas nos livros *Literatura para quê?* (2009) de Antoine de Compagnon e *A Literatura em Perigo* (2009) de Tzvetan Todorov para revisitar o moveidço debate sobre o fim do livro, da literatura e da leitura. Crítica o ensino da literatura que, da educação básica à universidade, preocupa-se mais em ensinar as categorias da crítica, história e teoria literárias do que apresentar a leitura como fenômeno múltiplo e produtor de sentidos. Alinha-se à percepção compagnoniana do esvaziamento do literário na contemporaneidade, que tem perdido lugar para outras formas de conhecimento. Para discutir como o esvaziamento do literário, tanto no espaço da escola quanto socialmente, tirou da literatura a capacidade de resistir ao avanço da tecnologia a sua seara, o que pode, talvez, provocar seu desaparecimento.

Palavras-chave: Leitura; literatura; livro; Compagnon; Todorov.

RÉSUMÉ: *le texte ci-dessous se sert des récentes discussions développées dans les livres La littérature, pour quoi faire? d'Antoine Compagnon et La littérature en péril de Tzvetan Todorov pour revisiter le débat mouvant sur la fin du livre, de la littérature et de la lecture. Il critique l'enseignement de la littérature qui, des cours élémentaires à l'université, se soucie plus d'apprendre les catégories de critiques, histoire et théories littéraires que de présenter la littérature comme un phénomène multiple et producteur de sens. Il s'allie à la perception compagnonienne de l'épuisement de la littérature dans la période contemporaine, qui a cédé sa place à d'autres types de connaissances. Pour dire comment l'épuisement littéraire, aussi bien dans l'espace scolaire que socialement, a ôté de la littérature et de son champ la capacité de résister aux avancées de la technologie, ce qui pourra, éventuellement, provoquer sa disparition.*

Mots-clés: *Lecture; literature; livre; Compagnon; Todorov.*

Um cenário

O pretenso fim do livro tem motivado muitos exercícios de futurologia, que oscilam entre o otimismo de um mundo leitor - no qual todos os sujeitos serão seduzidos pelas letras devido à disseminação dos portadores digitais de informação - e o pessimista panorama do fim da leitura, promovido pelo ocaso de seu portador mais clássico, o livro. Independente da validade epistemológica dessas abordagens, tais perspectivas apontam para um fato: o do medo, não sem fundamento, que os leitores têm desenvolvido ante o avanço tecnológico, de que com o fim dos livros (ou mesmo sua transformação num modelo digital), a literatura, tal como a conhecemos, acabe ou se converta em objeto que nos seja irreconhecível.

O presente texto não pretende se lançar em previsões nostradâmicas nem trazer alento aos antecipadamente enlutados pelo fim do livro, mas discutir alguns fragmentos do

passado e do presente para melhor compreender este futuro que se atualiza diariamente nas revoluções tecnológicas, interferindo, tanto no plano do discurso, como na ação dos sujeitos, que discutem contemporaneamente a leitura, em especial, a leitura de fruição estética.

Os fragmentos dessa realidade, há muito, são uma perturbadora preocupação epistemológica que carrego comigo, mas que, no entanto, ficava sempre em segundo plano, pelo receio do ataque ou por não me sentir autorizado diante de discursos que desqualificavam minha ingênua preocupação, que envolvia um objeto material (livro) e uma experiência estética (leitura), que, para muitos, são categorias dissociadas uma da outra, e que bastaria a existência de um novo portador para que os sujeitos reencontrassem a fruição da leitura de um livro impresso no *touch screen* de um *e-book reader*.

A autorização demorou, mas, quando chegou, veio munida de muita potência, seja pela trajetória intelectual ligada a um dos campos mais tradicionais da crítica literária, o Estruturalismo, no caso de Tzvetan Todorov em *A Literatura em Perigo* (2009), seja pela onipresença, como referência, de uma teoria da literatura de contornos pós-modernos, no caso de Antoine Compagnon em *Literatura Para Quê?* (2009). Estes textos vieram como uma confirmação de que não estava sozinho, de que muitas impressões e provocações ao universo das letras que vinha sentindo e fazendo, produziam-se também em outros lugares e, principalmente, em alto nível.

O apocalipse que intitula o trabalho, aparece como uma provocação e uma orientação para se discutir o lugar da literatura na contemporaneidade, se é que ainda lhe resta algum lugar; e, ao mesmo tempo, aponta-lhe a saída da ressignificação, pois após o fim (ou sua revelação) algo de novo pode surgir, ou resistir, de uma outra forma.

Os absurdos do “literário”

Não foi sem estranhamento que tomei contato com o texto de Todorov (2009), cujo título contrasta em minha estante com suas demais obras ligadas ao Estruturalismo, movimento do qual foi uma das principais vozes e cujos trabalhos serviram de orientação para inúmeras carreiras acadêmicas em todo o mundo. O estranhamento reside no fato de que uma de suas principais argumentações para discutir o pretenso fim da literatura tem como alvo o próprio movimento do qual foi baluarte, como aponta seu tradutor à edição brasileira, localizando a crítica todorovniana na busca pela imanência do texto literário:

a imanência estruturalista que, quando se pretende radical e exclusiva, afasta a obra literária de toda relação possível que ela possa ter com o mundo, com o real, com a vida. A ambição de alcançar **a maior imanência possível da obra** [grifo do autor], de captar a verdade intrínseca do texto como um mundo à parte do mundo, está certamente entre os fatores que contribuíram para construir a torre de marfim em que se encerraram muitos dos que direta ou indiretamente lidam com a obra literária (MEIRA, 2009, p. 8)

Para o autor, a influência do Estruturalismo conduziu todo o processo educativo que ensina ao sujeito como se deve ler um texto literário, mesmo sem ter contato com a obra. Ainda em 2006, na França, revela o autor, os alunos do equivalente ao Ensino Médio brasileiro aprendiam, dogmaticamente, que a literatura não tem qualquer relação com o real, estudando apenas as relações dos elementos internos da obra (TODOROV, 2009).

É neste estranho movimento que reside o perigo apontado pelo teórico, de que o contato com a literatura, da educação básica à universidade, se dê numa inversão do processo de produção do conhecimento, no qual primeiro se conhece a teoria para depois, quando isso acontece, experimentar a leitura do texto. A leitura, quando acontece, orienta-se por categorias da crítica, da teoria e da história da literatura, convertendo o acesso ao texto literário em uma resposta disciplinada, institucionalizada e submetida à interpretação de um intelectual. Mais radicalmente do que me atrevo, diz “Não ‘assassinamos a literatura’ [...] quando também estudamos na escola textos ‘não-literários’, mas quando fazemos das obras simples ilustrações de uma visão formalista, ou niilista, ou solipsista da literatura” (2009a, p. 92.).

Para o autor, não apenas há um equívoco na abordagem, mas uma limitação na compreensão dos níveis da educação formal, já que o objeto de investigação de um especialista em literatura é transposto didaticamente, muitas vezes de forma inadequada e arbitrária, para a educação básica, sem a devida tradução cultural e com o pressuposto de que todos os alunos conhecem a fundo os textos apresentados no solilóquio histórico-teórico do livro didático. E afirma sua posição: “o que se destina a todos é a literatura, não os estudos literários; é preciso então ensinar aquela e não estes últimos” (2009, p. 41).

Arqueologicamente, remonta os condicionantes epistemológicos de tal pensamento, que surge complexamente na Renascença, como uma forma de afirmação do homem como criador de um mundo particular, o dos objetos estéticos. O sujeito cria o seu próprio microcosmo, que se contrapõe ao macrocosmo (o real) da criação divina. No entanto, a ruptura do belo com o real só acontece mais tarde, no início do século XX, a reboque das idéias de Nietzsche, “que questionam a própria existência tanto dos fatos independentes de

suas interpretações quanto da verdade, qualquer que ela seja” (2009, p. 66). A arte, como ”interpretação” ganhou a autonomia necessária para ser tomada por si mesma, já que não precisava mais da submissão ao real para validá-la. Assim, a verdadeira arte, aquela que rompeu com o mundo, deixa de ter como objetivo representar a natureza e não quer dizer mais nada que lhe seja exterior, passa a ser a própria beleza e só pode ser submetida às exigências do belo.

Desse momento em diante, cava-se um abismo entre a literatura de massa, produção popular em conexão direta com a vida cotidiana de seus leitores, e a literatura da elite, lida pelos profissionais – críticos, professores e escritores – que se interessam somente pelas proezas técnicas de seus criadores. De um lado, o sucesso comercial; do outro, as qualidades puramente artísticas. Tudo se passa como se a incompatibilidade entre as duas fosse evidente por si só, a ponto de a acolhida favorável reservada a um livro por um grande número de leitores tornar-se o sinal de seu fracasso no plano da arte, o que provoca o desprezo e o silêncio da crítica (2009, p.67).

E, como a crítica é orientadora do discurso dos professores, estes ensinam aos seus alunos o que lhes dizem ser o correto, que um livro só é bom se for de difícil penetração e, de preferência, não tenha nenhuma relação com o mundo real.

Para romper com esta visão exclusivista, elitizada e que promove, na contemporaneidade, parte do desinteresse dos sujeitos pela literatura, Todorov propõe que o texto literário volte a ocupar o lugar central do processo educativo, e a teoria, a história e crítica da literatura retornem ao seu lugar, o de complemento.

A escassez da literatura

Quando um dos mais potentes intelectuais contemporâneos dedica sua aula inaugural, no *Collège de France*, bem como todo o seu curso, a discutir a importância da literatura nos tempos hodiernos, é um sintoma de que algo realmente muito grave está acontecendo com essa forma de representação do mundo. Compagnon (2009) situa essa mudança nos últimos 20 anos, quando a paisagem consagrada do literário começa a mudar radicalmente, por conta do questionamento do lugar da literatura na sociedade.

Os dois últimos decênios aumentaram a escassez do literário na sociedade, provocada não só pela sua arrogância de não pertencer a este mundo, mas pela erosão que enfrenta em lugares antes consagrados à sua disseminação: “na escola, onde os textos didáticos a corroem, ou já a devoraram; na imprensa, que atravessa também ela uma crise,

funesta talvez, e onde as páginas literárias se estiolam; nos lazeres, onde a aceleração digital fragmenta o tempo disponível para os livros” (COMPAGNON, 2009, p.21).

Compagnon aponta como a literatura, desde o início da modernidade, entrou na era da suspeita, quando comparada com outras formas de compreensão do mundo, como as ciências, o que provocou certa indiferença crescente e mesmo um ódio à literatura, considerada uma linguagem exclusiva e apartada do mundo. Na contemporaneidade, o exercício da leitura, de que tipo for, passou a precisar de justificativa.

Não somente a leitura corrente, do leitor, do homem de bem, mas também a leitura erudita, do letrado, do/da profissional. A Universidade conhece um momento de hesitação com relação às virtudes da educação generalista, acusada de conduzir ao desemprego e que tem sofrido a concorrência das formações profissionalizantes, pois estas têm a reputação de melhor preparar para o trabalho. Tanto é que a iniciação à língua literária e cultura humanista, menos rentável a curto prazo parece vulnerável na escola e na sociedade do amanhã (2009, p.23).

Para ele, discutir o lugar, o espaço social e político da leitura literária, pode parecer fora de moda, mas é mais que necessário, pois a recusa a este debate tem configurado um adeus prematuro anunciado há muito para a literatura.

O literário, presunçosamente, encastelou-se em sua torre, na qual promoveu debates sobre si mesmo, sobre seus limites, importância, beleza e a pureza de seus gêneros. “Não se olhava nem para trás e nem para os lados” (2009, p.25). E, agora, que este movimento parece perder fôlego, que o que se lê não está mais na ordem do dia, não motiva mais debates acalorados nos espaços públicos, que somente motiva aos mornos e, quase sempre, franqueados seminários acadêmicos, a literatura parece não perceber que seu alheamento do mundo a condena a um lento desaparecimento, pelo desinteresse.

O Apocalipse

O Apocalipse é o livro cristão que revela a seus adeptos o terrível destino do mundo, mas também é aquele que apresenta o porvir do mundo após o abatimento das catástrofes promovidas pela ira divina. Aqui, tal expressão foi tomada, justamente, por este caráter dubio, catastrófico e esperançoso, por representar a instabilidade que caracteriza qualquer discussão sobre a permanência, o fim, ou a ressignificação de uma prática cultural.

As sínteses propostas por Compagnon e Todorov tensionam um debate que, até o presente momento, caminhava para uma visão idílica sobre o futuro do livro, da leitura e

da literatura, e que reafirma, ainda, o alheamento do mundo em que vive o literário, pois ignora os perigos que rondam estas experiências, com o mesmo ar encastelado com que observou o mundo até hoje. O literário reafirma uma prática recorrente no mundo acadêmico, que consiste na máxima “não faça nada, e talvez alguma coisa aconteça” (DARNTON, 2010, p. 92), parecendo não perceber, como já nos alertava Zilberman (2001), no início deste século, que a sobrevivência da literatura depende do livro, pois não apareceu ainda um portador que o substituísse à altura.

Os portadores digitais ou eletrônicos, até o presente momento, início da segunda década do século XXI, não conseguiram se impor como modelos para a leitura do futuro. A Internet, que foi muito festejada como forma de distribuição do literário, só conseguiu, em seus vinte anos de existência comercial, tornar um pouco mais fácil o acesso das editoras aos autores em início de carreira e facilitar a venda de livros impressos. Uma coisa é fato: depois da Internet, as pessoas passaram a consumir mais livros. Talvez esteja justamente no consumo a resposta para o futuro dos livros.

Há trinta anos, parecia impossível pensar em algo que substituísse o disco de vinil como principal objeto da distribuição da música. Existiam profissões, ciclos produtivos e de consumo atrelados a este objeto; críticos, teóricos e programas de TV dedicados a comentar os últimos lançamentos, fazer relações entre as obras, suas filiações histórica, cultural e política. Existia uma prática cultural e uma experiência estética atreladas a este objeto, envolvendo o examinar do esoterismo das capas, escutar a música em seus pormenores, inclusive voltando ou iniciando a audição em momentos específicos do LP. Há algo de muito semelhante entre as experiências estéticas do livro e dos discos de vinil.

Toda esta cadeia foi substituída pelo CD, apesar de suas deficiências, e, aproximadamente, uma década depois, pelos formatos de distribuição eletrônica, cujo mais famoso é o MP3. Não existiu nenhum motivo técnico para o fim do vinil. Por sinal, qualquer músico pode lhe garantir como a qualidade do vinil é superior as formas contemporâneas de distribuição da música. Seu fim se deu por uma decisão da indústria fonográfica, uma decisão unilateral. O mesmo parece estar acontecendo com os livros. Os *e-book readers* parecem ter vindo para ficar ou, pelo menos, como alternativa primeira para a substituição do papel na cadeia produtiva dos livros, mesmo com a resistência dos leitores em consumir tal produto.

O E-book Reader só não se tornou um produto doméstico como o computador porque o mercado editorial não quer que o livro – como os álbuns de música – se torne um

item de troca pela Internet. Mas parece ser uma questão de tempo até isso acontecer, com ou sem a anuência do estabelecimento (SPYER, 2007, p.45).

No entanto, quem já teve contato com um *e-book reader* sabe o quão impessoais são estes objetos, que retiram do leitor um dos aspectos mais importantes de sua relação com o livro, a promiscuidade. Não se pode macular um texto digital, não há cheiro, não existem marcas de outro usuário e, ainda, como acontece com todo produto da indústria da informática, ficará obsoleto em seis meses, enquanto um livro de papel, bem acondicionado ou não, pode durar mais de mil anos.

A informatização do livro pode nos conduzir, tal como o processo de digitalização da música, à perda da experiência estética da leitura, a uma relação mais pragmática com o escrito e, na qual, desapareçam gêneros consagrados da literatura, como o romance, por conta de sua extensão, ou simplesmente nos conduza a um processo de elitização da leitura dos livros impressos, convertidos em objetos caríssimos e de consumo pelos ricos, o que aconteceu com os discos de vinil¹.

Compagnon e Todorov demonstram preocupação com o futuro da relação entre livro, leitura e literatura, pois esta prática cultural requer iniciação, a construção de um hábito sofisticado, que depende de uma sensível sedução para as práticas culturais que envolvem a relação do sujeito com o livro. Os absurdos que conduziram o ensino da literatura e o esvaziamento do lugar da literatura na contemporaneidade tiraram sua capacidade de resistir a este novo golpe, perpetrado pela indústria do entretenimento que não vê com bons olhos uma atividade na qual o sujeito passa horas sem consumir as propagandas de seus produtos.

Talvez, se não houver resistência, o futuro imaginado por Tonac (2010), para quem, analogicamente, o processo de digitalização se assemelha a uma fornalha a que entregaremos os livros sem a menor resistência para, no futuro, descobriremos que só conseguiremos encontrar prazer na leitura de *Guerra e Paz* num livro impresso, possa se atualizar muito rapidamente. O problema é que depois da fogueira, que pode ser o lixo ou a reciclagem, não costuma sobrar nenhum fragmento passível de leitura.

Apesar da visão fatalista dessa discussão, os autores ora em estudo, em tempos distintos e em lugares diferentes, chegam à proposta de um novo lugar para a literatura, para que escape ao fim trágico que parece aguardá-la, uma reconciliação com as

¹ Os discos de vinil foram retomados no fim desta década, caros e em lojas sofisticadas, nas quais se apresentam e propõem o retorno dessa experiência estética, em contraposição às formas populares de difusão e audição musical na contemporaneidade.

humanidades, uma recolocação do poético entre os campos de análise do humano, o que já pode ser testemunhado pelo interesse recorrente de outros campos de conhecimento pelo literário, como a história. “O estudo do literário deve e pode consertar a fratura da forma e do sentido, a inimizada factícia da poética e das humanidades” (COMPAGNON, 2009, p.18).

O único problema é que todo este esforço pode ter surgido tarde demais, quando as chamas já começam a ganhar força.

Considerações Finais

O debate sobre o fim do livro impresso tem sido ampliado com a contribuição de muitos autores, que começam a se arriscar nesse campo; este exercício é apenas uma síntese de algumas discussões que pululam em vários ambientes acadêmicos. Pensar a relação entre objetos e suas respectivas práticas também não é algo novo, mas é preciso que algo seja dito, repetido e que ecoe nas salas, ante-salas e gabinetes de nossas universidades: o livro, parece inevitável, está indo embora; tomemos cuidado para que seu desuso não signifique também a nossa obsolescência.

Referências Bibliográficas

- COMPAGNON, Antoine. **Literatura Para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- DARNTON, Robert. **A questão dos livros**. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MEIRA, Caio. Apresentação à Tradução Brasileira. In: **A Literatura em Perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- SPYER, Juliano. O mesmo livro, só que diferente. In: **O futuro do livro**. São Paulo: Editora Olhares, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em Perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- TONAC, Jean-Philippe. Prefácio. In: **Não Contem com o Fim do Livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: SENAC, 2001

Rodrigo Matos de Souza possui graduação em Pedagogia - Educação Básica pela Universidade do Estado da Bahia (2005) e mestrado em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia (2008). Atualmente é professor de Pós- Graduação do UNIJORGE - Centro Universitário Jorge Amado e professor da especialização em EJA da UFBA - Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Leitura, atuando principalmente nos seguintes temas: leitura, formação do Leitor, literatura brasileira, identidade e representação (rodrigomatos28@hotmail.com).

O mundo misturado no caso de *Maria Mutema*

Maricélia Nunes dos Santos (UNIOESTE/PR)
Bruna Otani Ribeiro (UNIOESTE/PR)

RESUMO: João Guimarães Rosa consagrou-se como um dos mais importantes escritores da Literatura Brasileira ao publicar, em 1956, *Grande Sertão: Veredas*, um romance de formação que transcende os aspectos do regionalismo, configurando-se como universal. Narrado em primeira pessoa pelo protagonista Riobaldo, a obra traz, por meio da história de vida da personagem principal, diversos questionamentos sobre a existência humana e sobre o infindável duelo entre as forças antagônicas “bem” e “mal”. Neste trabalho, pretende-se propor uma análise sobre o mundo misturado existente em *Grande Sertão: Veredas*, atentando para o fato de que o romance, enquanto forma estética complexa, assimila gêneros textuais menores, advindos da tradição oral, como casos (ou causos). Será dedicada atenção especial ao caso de Maria Mutema, com o intuito de demonstrar a não gratuitidade da inserção dessas narrativas menores no romance. Buscar-se-á demonstrar, também, a representatividade de tal caso no romance a fim de explicitar de que forma ele contribui para a construção de sentido da obra.

Palavras-chave: *Grande Sertão: Veredas*; Guimarães Rosa; literatura brasileira; Maria Mutema.

RESUMEN: João Guimarães Rosa se consagró como uno de los más importantes escritores de la Literatura Brasileña cuando publicó, en 1956, *Grande Sertão: Veredas*, una de las novelas de formación que trascienden los aspectos del regionalismo, configurándose como universal. Narrado en primera persona por el protagonista Riobaldo, la obra trae, por medio de la historia de vida del personaje principal, diversos cuestionamientos respecto de la existencia humana y del interminable duelo entre las fuerzas antagónicas “bien” y “mal”. En este trabajo, se propone un análisis respecto del mundo misturado existente en *Grande Sertão: Veredas*, atentándose para el hecho de que la novela, como forma estética compleja, asimila géneros textuales menores, advenidos de la tradición oral, como casos (o “causos”). Será dedicada atención especial al caso de Maria Mutema, con el objetivo de demostrar como no es gratuita la inserción de estas narrativas menores en la novela. Se pretende, además, demostrar la representatividad de tal caso en la novela con la finalidad de explicar de que manera éste contribuye para la construcción de sentido de la obra.

Palabras-llave: *Grande Sertão: Veredas*; Guimarães Rosa; literatura brasileña; Maria Mutema.

Introdução

Tendo sido publicado em 1956, o romance de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, se apresenta como uma forma complexa construída a partir de diversos tipos de narrativa, costurados com mestria. Configura-se como sendo um romance regionalista por representar a cultura, o modo de vida, os costumes e a mentalidade do sertanejo de Minas Gerais; no entanto, embora possua esse caráter regional, com esta obra a literatura brasileira atinge o universal, já que o sertão é a representação do mundo. Tal romance é considerado um clássico, uma obra que o tempo não fez perecer, pois as

reflexões ali apresentadas sobre vida e morte e sobre o sentido da existência humana são ainda atuais.

Segundo as palavras de Arrigucci Jr, em uma entrevista concedida a Walter Carlos Costa e Rafael Camorlinga, “[...] em Rosa, o mar de histórias tomado à tradição oral, começa pelo fio d’água do provérbio (ou por frases lapidares arcaizantes que lembram o provérbio), pelo caso, pelo conto oral, para ir engrossando em caudal numa história romanesca de amor e morte, de vingança até definir-se, individuando-se, como uma história da experiência individual, da formação de um jagunço.” (COSTA; CAMORLINGA, 2004, p. 136).

Exemplos significativos da presença de outros tipos de narrativa no romance são os provérbios, tais como “pão ou pães, é questão de opiniões” (ROSA, 1986, p. 1), e os casos, mencionam-se aí aquele que se refere ao menino Valtêi e outro, em que figura Aleixo, o criador de traíras. Além desses, um dos casos que possui grande destaque na obra rosiana é o caso de Maria Mutema, mulher que mata o marido derramando chumbo derretido em seu ouvido, e que é responsável também pela morte do padre com o qual se confessa, admitindo, durante as missões, publicamente seus crimes, e tornando-se, mais tarde, causadora de milagres e sendo considerada santa.

É o episódio desta instigante personagem feminina que será analisado neste trabalho, a fim de investigar acerca dos recursos empregados para sua construção e de sua relevância na construção de sentidos da obra como um todo.

Maria Mutema – o bem e o mal misturado?

O episódio de Maria Mutema, à imagem de tudo o que permeia o sertão rosiano, mostra o misturado das coisas, misturado que tanto inquieta a Riobaldo e que permanece indiferente aos outros jagunços. Neste sentido, é interessante que o caso seja contado por Jõe Bexiguento, um dos jagunços do grupo, isto porque, “no sentir da natureza dele, não reinava mistura nenhuma neste mundo – as coisas eram bem divididas, separadas” (ROSA, 1986, p. 192). Ao narrar o caso de Maria Mutema, Jõe Bexiguento acaba por levar Riobaldo a refletir uma vez mais acerca do misturado que as coisas são.

Segundo Oliveira, “ele [Riobaldo] sabe que no mundo sertanejo em que vive e as pessoas com as quais ele se relaciona são muito mais complexas do que a simplificação maniqueísta” (OLIVEIRA, 1992, p. 1). Dessa forma, compreende-se que Riobaldo reflita

sobre a inconstância do homem, que oscila entre o bem e o mal, e não se satisfaça com o pensamento de Jõe Bexiguento, ou seja, não concebe a ideia de que o homem seja compreendido como sendo bom ou ruim; não está de acordo com uma visão maniqueísta, já que a mistura entre o bem e o mal é, para ele, algo próprio do humano.

No caso narrado, após matar o cônjuge, depositando chumbo derretido em seu ouvido, Maria Mutema se torna assídua frequentadora da igreja e passa a confessar-se periodicamente com o Padre Ponte, que acaba por “morrer triste”. Depois da morte do padre, a mulher já não aparece na igreja, conforme Riobaldo narra com as seguintes palavras:

Morreu triste. E desde por diante, mesmo quando veio outro padre para o São João Leão, aquela mulher Maria Mutema nunca mais voltou na igreja, nem por rezar nem por entrar. Coisas que são. E ela, dado que viúva soturna assim, que não se cedia em conversas, ninguém não alcançou de saber por que lei ela procedia e pensava. (ROSA, 1986, p. 192).

De acordo com a narração de Riobaldo, todos no sertão desconheciam o motivo pelo qual Maria Mutema havia deixado de frequentar a igreja; no entanto, passado algum tempo da morte do marido e do padre, um grupo de missionários visita a comunidade, e um dos padres leva Mutema a revelar seus crimes diante de todos, suplicando por perdão.

Conforme Sperber,

Em cada caso do romance, a essência pareceria estar na cifra do relato. Mas ele se insere num fluxo e o que o antecede e sucede são acidentes que modalizam a aparente verdade. No caso de Maria Mutema, sua vida é do mal, do crime. A primeira forma, é a da caveira com a bola de chumbo, prova do crime. A prova também é consciência e remorso, que leva Maria Mutema a se arrepender, sendo vista como caminhando para a santidade. Crime e santidade, opostos que se interpenetram. (SPERBER, 2006, p. 16).

Se Maria Mutema é representação do mal ao matar o marido, “sem motivo nenhum” (ROSA, 1986, p. 195), e posteriormente dar cabo à vida do padre, por meio de mentiras; a mesma caminha, porém, em outro rumo após implorar e receber o perdão do povo. Maria Mutema é a mistura do bem e do mal que, em Rosa, são apresentados como elementos que se alternam e se contrapõem, pois, a qualquer perspectiva maniqueísta. Mas a mistura não está apenas na personalidade desta personagem complexa; também pode ser notada na composição do chumbo, arma com a qual a mulher mata o marido, que é um dos símbolos que permeia toda a obra, haja vista que o chumbo, tanto o das armas quanto o derretido, é elemento decisivo no desenrolar das ações. “A combinação de chumbo e

palavra se encontra, implícita, desde o início do romance, nos ‘tiros que o senhor ouviu’” (SPERBER, 2006, p.6).

Ao final, após receber o perdão do povo, e inclusive o perdão da Maria do Padre e de seus filhos, “alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa.” Conforme afirma Walnice Nogueira Galvão, em *As formas do falso* (1972),

[...] o povo a perdoou, não ficou passivo, portanto, possibilitando assim o dissolvimento da certeza, admitindo que Maria Mutema pode deixar de ser má, que ela está deixando de ser má, que ela está ficando santa. O povo não fixou Maria Mutema em sua maldade para sempre; ao contrário, abriu-lhe a possibilidade de mudar. (GALVÃO, 1972, p. 120).

No percurso desta instigante personagem, o que se faz nítida é a importância da linguagem, haja vista que Maria Mutema utiliza-se da fala para cometer a maldade, matar o Padre Ponte. E se as suas palavras, semelhantemente ao chumbo derramado no ouvido, foram capazes de matar, é seu silêncio, após a morte do padre, motivo de curiosidade entre os demais: “E ela, dado que viúva soturna assim, que não se cedia em conversas, ninguém não alcançou de saber por que lei ela procedia e pensava” (ROSA, 1986, p. 194). Se a palavra mata, como ocorreu primeiramente, a falta da troca de palavras impossibilita aos demais conhecer esta mulher; é a fala que possibilita o acesso à ação e aos pensamentos do outro, e Maria Mutema não fala – pelo menos, até o momento da confissão. Nesse sentido, enquanto permanece calada, Maria Mutema é inalcançável à compreensão do povo e, ao passo que fala, confessa seu crime e mostra-se arrependida, atinge uma situação diversa: o povo a perdoa e passa a construir-lhe uma nova imagem, isso porque ao dizer que estava ficando santa, permite que se torne santa, a linguagem a constrói como um novo sujeito.

A importância que a linguagem assume no caso de Maria Mutema permite que tal personagem seja associada a outras duas personagens presentes na coletânea de contos *Tutaméia* de Guimarães Rosa. Primeiramente, no conto “Êsses Lopes”, nota-se que é o uso hábil da linguagem que possibilita que a personagem feminina dê fim aos Lopes que tanto lhe atormentam; evidentemente, faz-se necessário ressaltar que no caso do conto, a personagem tem razões mais facilmente compreensíveis para matar, enquanto no caso de Maria Mutema o que causa um impacto ainda maior é a aparente inexistência de motivos para tal ato, já que o marido e o padre são retratados como homens bons e nem mesmo a personagem feminina aponta as razões para sua empreitada. Pode-se dizer, inclusive, que é a falta de motivos para os crimes que justifica o imenso remorso, a sensação de culpa que toma conta da personagem.

Já no conto “Desenredo”, é evidente a relevância da linguagem como construtora do indivíduo, pois é por meio deste recurso que Jó Joaquim constrói para a esposa uma imagem que em muito difere daquela que até então ela mantinha, fazendo-a passar de adúltera a mulher honrada. Assim, tanto nos contos como no caso de *Maria Mutema*, a linguagem é concebida como um elemento transformador, já que é capaz de converter aquilo que se mostra como perverso, transgressor dos valores cristãos, o adultério e o assassinato, em algo positivo, a honradez feminina e a santidade.

Outro aspecto digno de nota, que é também abordado por Biagio D’Angelo, no artigo intitulado *Maria Mutema, uma ética do perdão*, é o nome da personagem. Tendo em vista que já é lugar comum afirmar que na literatura, e mais ainda em Guimarães Rosa, nada é gratuito, é plausível aceitar a ideia defendida pelo pesquisador, que relaciona o nome *Maria Mutema* ao nome de *Maria Madalena*, figura bíblica que peca e semelhantemente à personagem rosiana recebe o perdão – note-se que, inclusive, a sonoridade de *Mutema* se aproxima de *Madalena*.

Ainda tratando do nome, D’Angelo propõe uma leitura segundo a qual o nome *Mutema* estaria associado aos termos “mudança” e “mudez”; com relação à mudez, menciona o que afirmamos anteriormente referente ao isolamento da mulher, que não conversava com ninguém e, portanto, mantinha suas ações ocultas; já com relação ao primeiro, o sentido reside no fato de que, ao longo da narrativa, a personagem sofre uma transformação, tanto externa (por meio da linguagem) quanto interna (em razão do arrependimento). Ora, ao compreender a personagem *Mutema* em íntima relação com “mudança”, independentemente da significação do nome, haja vista que independe disso a transformação que ocorre, uma vez mais é possível relacionar as transformações à falta de forma fixa e determinada de que tanto Riobaldo nos fala e que tanto lhe inquieta.

É interessante perceber ainda que o caso de *Maria Mutema* pode ser considerado a história dentro da história (não será feita uma diferenciação entre história e estória, até porque tudo tende a ter um quê de estória por mais factual que se pressuponha ser), e neste sentido, o episódio de *Maria Mutema*, respeitadas as singularidades que assume o caso mediante o sertanejo ou qualquer indivíduo interiorano, é uma história para as personagens da narrativa maior, isto é, encontra-se no plano do ficcional. Sendo assim, faz-se pertinente a utilização das palavras de Antonio Cândido, segundo o qual, “uma das funções capitais da ficção [...] é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres” (CÂNDIDO, 1985, p.

64). Cândido ainda menciona Proust, “para quem as relações humanas, os mais íntimos contatos de ser, nada mostram do semelhante, enquanto a arte nos faz entrar num domínio de conhecimentos absolutos” (CÂNDIDO, 1985, p. 64). Ora, entende-se que se as afirmações de Antonio Cândido são válidas para tratar da importância da ficção para o homem, também o são no sentido de mostrar a função da ficção diante das personagens da obra rosiana. Compreende-se que casos como o de Maria Mutema são imprescindíveis para Riobaldo em sua busca por entender e desvendar o disforme e misturado do humano.

Ainda que seja uma recorrência na obra de Rosa, faz-se mister comentar a forma como este extraordinário literato utiliza-se da realidade do sertão para construir a sua obra. Tal utilização pode ser notada em função da forma como explora a poeticidade da linguagem sertaneja, pela escolha de casos, provérbios e demais tipos de narrativas para construir uma narrativa maior, para cujo sentido todos os gêneros englobados contribuem significativamente. Ao apresentar o caso de Maria Mutema, Rosa consegue adentrar ao mundo sertanejo, o que faz de forma impecável ao longo de toda a obra, e trazer às páginas a crença e os pensamentos daquele indivíduo para quem de fato a vinda de missionários é de grande importância, pois “tinham de Deus algum encoberto poder” (ROSA, 1986, p. 194).

Em entrevista a Gunther W. Lorenz, conforme afirma Leonardo Arroyo, Rosa diz o seguinte: ““nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza [...] desde pequenos estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nós criamos um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel ”” (ARROYO, 1984, p. 19). Maria Mutema provavelmente faz parte deste mundo de narrativas dos velhos de que fala Rosa – seja porque ouvida de outros ou porque (re)criada a partir daquelas experiências – e, como tal, contribui para suas “simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada *realidade*, que é a gente mesmo, o mundo, a vida” (ARROYO, 1984, p. 14), conforme afirma o próprio autor.

De acordo com a pesquisadora Walnice Nogueira Galvão, já citada anteriormente, ainda que todos os casos que compõem o romance de Guimarães Rosa sejam importantes para a construção da obra, é o caso de Maria Mutema o que toma maior espaço dentro de *Grande Sertão: Veredas*, se estendendo por várias páginas, e é, dentre os demais casos, o que maior representatividade possui. A pesquisadora afirma que os crimes de Mutema podem ser lidos como pactos entre esta personagem esférica e as vítimas, sendo que em

ambos os casos a morte chega por meio do orifício auditivo, embora se diferencie por ser concreta a arma do primeiro crime, o chumbo, e abstrata a do segundo, a palavra.

Temos, portanto, o mesmo crime e a mesma imagem, diversos apenas quanto ao nível de concentração ou de abstração. Chumbo ou palavra, entrando pelo ouvido e se aninhando no mais íntimo de um homem, seu cérebro ou sua mente, matam. É o pacto como garantia de certeza, o certo dentro do incerto, a certeza que mata e dana: morte real e morte abstrata. O pacto, como o crime, é algo que atenta contra a natureza do existir, na sua fluidez, na sua permanente transformação. É a tentativa de ter uma certeza dentro da incerteza do viver. (GALVÃO, 1972, p. 121).

Neste sentido, tanto em um caso como noutro o que prevalece é a ideia de uma coisa dentro de outra, o que também está presente ao longo de toda a narrativa: entre os exemplos citados, pode-se mencionar o caso de Diadorim, em que se encontra dentro do homem a mulher. A ideia do pacto alude, por seu lado, ao mote da obra, a dúvida de Riobaldo quanto à validade de seu pacto com o demônio.

O fio do enredo é o tormento do narrador por ter vendido a alma ao Diabo; esse fio atravessa o romance todo e se estende da primeira página até a última; o que o narrador está narrando é, em suma, os antecedentes que o levaram ao ponto de fazer um pacto com o diabo e as consequências que disso advieram para ele e para os outros. Quanto à figura do narrador-personagem, seus instrumentos são os mesmos de Maria Mutema: *o instrumento da personagem-jagunço é a bala, o instrumento do narrador-letrado é a palavra*. (GALVÃO, 1972, p. 128 – grifo nosso).

E é neste sentido que ambos, Maria Mutema e Riobaldo, se aproximam, sendo que o caso da primeira serve como prenúncio ou justificativa para as ações narradas ao longo das quinhentas páginas de arte em que, não por gratuidade, está inserido o caso.

Considerações finais

A presença de outros gêneros textuais no romance *Grande Sertão: Veredas* não ocorre de forma gratuita, isto é, todas as demais modalidades de narrativas encontradas no texto são desenvolvidas de tal forma que possuem relevância na construção da narrativa maior. Alfredo Bosi afirma que “na ficção, o grande inovador do período foi João Guimarães Rosa, artista de primeira plana no cenário das letras modernas: experimentador radical, não ignorou, porém, as fontes vivas das linguagens não-letradas: ao contrário, soube explorá-las e pô-las a serviço de uma prosa complexa em que o natural, o infantil e o místico assumem uma dimensão ontológica que transfigura os materiais de base” (BOSI, 1994, p. 388).

Os casos (ou causos) oriundos da tradição oral, anteriormente mencionados, por exemplo, caminham todos na perspectiva de apontar para a complexidade, a mistura do humano, a alternância entre o bem e o mal, e o fato de o gênero romance abarcar gêneros menores, ou seja, o fato de o romance ser um gênero não acabado, por assimilar e parodiar outros gêneros, reitera a ideia de complexidade, maleabilidade, plasticidade, inconstância e indefinição do homem, que está sempre a alternar-se entre o bem e o mal. Pode-se afirmar que existe uma significativa relação entre forma e conteúdo, já que tanto romance quanto homem constituem-se da mistura.

É a partir da assimilação de diversos tipos de narrativas no romance que o narrador autodiegético, Riobaldo, desencadeia seus questionamentos a respeito da complexidade da existência humana. É essa mistura, presente em toda a obra, que causa as indagações de Riobaldo que, depois de afastado do calor da hora, põe-se a refletir e dialogar com seu interlocutor, apresentando questões que nenhum dos dois (nem nós) pode responder. É essa busca de entendimento, de compreender e compreender-se, que faz de *Grande Sertão: Veredas* um romance de formação.

Este romance constrói o retrato de um indivíduo fragmentado e não terminado, o que é perceptível no seguinte trecho: “O senhor... mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando” (ROSA, 1986, p. 39). O movimento, a mudança e a mistura são apresentados como a essência da vida. Riobaldo caracteriza-se como o herói problemático que sofre a própria instabilidade da vida, que se debate na procura de respostas que saciem seus anseios. Ao questionar-se sobre a existência de deus e do diabo e ao manifestar sua dúvida sobre o fato de ter ou não ter feito um pacto com o demônio, percebe-se que seus questionamentos sobre a inconstância e a instabilidade da vida instauram-se como sendo a busca por esclarecimentos relacionados às questões para as quais o homem segue buscando respostas.

O que se percebe é que o “mundo misturado”, tão citado na obra, é retomado a todo instante e em diversos aspectos. A mistura pode ser observada na linguagem, que dilui o factual e mescla diversos falares, nas modalidades de narrativas, já que o romance, enquanto gênero complexo, abarca gêneros menores provindos da tradição oral, como frases aforismáticas e diversos causos, e no modo de caracterização das personagens, já que o humano é representado como sendo uma mistura do bom com o ruim, um ser de

caráter ambíguo, dual, contraditório e inconstante, que oscila entre o bem e o mal, tal representação demonstra, assim, a instabilidade do homem e da vida.

Referências Bibliográficas

- ARROYO, L. **A cultura popular em Grade Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Olympio, 1984.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 40. Ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CÂNDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- COSTA, W. C.; CAMORLINGA, R. Entrevista com Davi Arrigucci Jr. **Fragmentos**. Florianópolis, v. 27, p. 133-148, jul./dez. 2004. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/744>>. Acesso em: 28 nov. 2010.
- D'ANGELO, B. **Maria Mutema, uma ética do perdão**. Disponível em <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/38/12>>. Acesso: 25 nov. 2010.
- GALVÃO, W. N. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORAIS, M. M. de. **A história dentro da estória: a linguagem rosiana como mediação entre fato e ficto**. In: VIII Congresso Internacional ABRALIC. Belo Horizonte, 2002.
- OLIVEIRA, V. B. M. **A obscura singularidade do menino Valtêi**. Trabalho de conclusão de disciplina. Universidade de São Paulo, São Paulo. 1992.
- ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- SPERBER, S. F. As palavras de chumbo e as palavras aladas. **Revista Floema** - Ano II, n. 3, p. 137-157, jan./jun. 2006. Disponível em <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/92>>. Acesso: 25 nov. 2010.

Maricélia Nunes dos Santos é graduanda do Curso de Letras - Português/ Espanhol na UNIOESTE - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Atuou como Bolsista do Programa Externo de Bolsas de Iniciação Científica Júnior (PIBIC Jr - UNIPAR), no período de junho de 2006 a maio de 2007, e realizou Iniciação Científica Voluntária (ICV- UNIOESTE) no período de maio de 2009 a fevereiro de 2010. É bolsista CAPES no Programa Institucional de Iniciação à Docência (PIBID - UNIOESTE) (maricelianunes@hotmail.com).

Bruna Otani Ribeiro é graduanda em Letras Português/Espanhol pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Unioeste - campus de Cascavel; bolsista CAPES pelo Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência - PIBID/UNIOESTE. Atua principalmente nos seguintes temas: língua espanhola e literatura hispânica. (bruna_otani@hotmail.com).

O Dicionario De La Real Academia Española e o Dicionario De Uso Del Español: duas ferramentas lexicográficas que se complementam

Carolina Fernandes Alves (UFRGS)

RESUMO: No âmbito da lexicografia hispânica, o *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE, 2001) e o *Diccionario de Uso del Español* (DUE, 2001) são duas obras lexicográficas que todo estudioso do español deve conhecer e saber empregar. Objetivo deste trabalho é expor e avaliar esses dois textos dicionarísticos, salientando alguns pontos em que um é complemento do outro. Para isso, empregaremos princípios metalexicográficos tais como definição macroestrutural, disposição lematizada e definição de um programa constante de informações. Nossos primeiros resultados demonstram que ambos os dicionários se complementam, já que o DRAE orienta sobre a pertinência de muitas unidades léxicas e o DUE fornece subsídios a respeito de suas combinações.

Palavras-chave: Lexicografia; língua espanhola; usuário.

RESUMEN: En el ámbito de la lexicografía hispánica, el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE, 2001) y el *Diccionario de Uso del Español* (DUE, 2001) son dos obras lexicográficas que todo estudioso debe conocer y saber utilizar. El objetivo de este trabajo es exponer y evaluar estos dos textos dicionarísticos, enfatizando algunos puntos en los cuales uno completa el otro. Para eso, utilizaremos principios metalexicográficos como la definición macroestructural, la disposición lematizada y la definición de un programa constante de informaciones. Nuestros primeros resultados demuestran que los dos diccionarios son complementarios, ya que el DRAE orienta sobre la pertinencia de muchas unidades léxicas y el DUE fornece subsidios respecto sus combinaciones.

Palabras-clave: Lexicografía; lengua española; usuario.

Introdução

Desde o medievo têm-se notícias sobre lexicografia. Contudo, as obras produzidas possuíam um caráter primordialmente prático de descrição das línguas. A Real Academia Española foi a primeira instituição a empregar alguma explicação teórica para esse descritivismo. Tornando-se gradativamente tradição em lexicografia, a Real Academia Española adquiriu o status de entidade responsável pelo cuidado da unidade linguística do espanhol através da sua normatização. Dessa forma, hoje desfruta de ampla legitimação por parte da comunidade de língua espanhola, sendo uma referência unânime para a elaboração de obras nesse idioma. O mesmo não acontece no Brasil, país em que a

existência da Academia Brasileira de Letras pouco interfere nas obras realizadas sobre a língua portuguesa e pouco é respeitada por parte da comunidade brasileira.

O *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE, 2001) e o *Diccionario de Uso del Español* (DUE, 2001), de María Moliner, são as duas maiores obras lexicográficas da história da língua espanhola contemporânea e também as que serviram e ainda servem de referência às demais produções de dicionários monolíngues de espanhol. Tendo em vista esse fato, o objetivo do presente trabalho é expor e avaliar esses dois textos dicionarísticos salientando alguns pontos em que um é complemento do outro, já que possuem certas diferenças quanto ao tratamento de algumas características da língua espanhola.

Existem poucos estudos sobre análise e comparação de dicionários de língua espanhola. Entretanto, Alvar Esquerra (1992), Lope Blanch (2001), Seco (2003) e Zanatta; Bugueño (2007) são textos de grande esclarecimento e orientação para o que aqui propomos.

O caráter normativo da RAE

Oficialmente, o espanhol é uma língua falada em 22 países, somando por volta de 390 milhões de falantes. Sendo assim, não é difícil prever que entre a comunidade hispânica há uma grande variação linguística.

De acordo com Seco (2003), uma das críticas feitas à RAE diz respeito ao seu prescritivismo linguístico como uma forma de menosprezo e desrespeito à diversidade dentro da língua espanhola. Na verdade, a RAE alcançou essa posição ao longo do tempo e, ao contrário do que muitos podem pensar, a normatividade acadêmica não é arbitrária. A Real Academia Española, apesar de ser a responsável por fixar a norma da língua, conta com a colaboração das outras 21 academias para estabelecer a norma do espanhol.

O propósito da prescrição é utilizar a norma como um código comum entre os falantes como forma de garantir a unidade da língua e assim permitir que os indivíduos se reconheçam como membros da mesma comunidade linguística. O critério para tal propósito é definir a norma como o uso institucionalizado entre a maioria dos falantes cultos das vinte e duas comunidades de fala hispânica. Isso significa então, que a norma da língua espanhola não é ditada conforme interesses de um grupo, ou somente de um país (Espanha), mas é sim um consenso perante a diversidade existente.

Apesar da história da Academia, a palavra “norma” segue com o estigma de preconceituosa e privilegiadora de uma parcela da comunidade falante de espanhol. Vale lembrar então, que, segundo Lope Blanch (2001, p.2), “a norma linguística culta é a que rege a vida das línguas de cultura”. A maioria das pessoas, quando necessita, adapta sua fala como forma de enquadramento social e demonstração de domínio do que lhes parece ser a forma correta de usar a língua.

A norma, além de tudo, varia com o transcorrer do tempo, buscando adaptar-se à mutabilidade da língua. O fato de que a RAE demore em reconhecer os novos usos, essa também uma crítica frequente à sua metodologia, não significa resistência, mas respeito à função que lhe foi atribuída pela comunidade hispânica, demonstrando cautela na normatização do novo, incorporando-o ao DRAE quando de fato se institucionalizou na língua e não se trata de mais uma entre tantas formações esporádicas que já foram registradas.

A *Ortografía de la Lengua Española* (1999), obra elaborada pela RAE em conjunto com as demais Academias, elenca as normas para a orientação dos falantes quanto ao uso ortográfico, outro exemplo da normatividade praticada pela Real Academia Española. O DRAE (2001) reflete esses princípios normativos através da lematização das formas de acordo com a doutrina proposta pela *Ortografía* (1999), fato que contribui para a sua condição de ferramenta normatizadora do espanhol.

O DPD e o CREA: as ferramentas de suporte do DRAE

Toda obra lexicográfica se propõe a cumprir certas tarefas. Por isso, para a elaboração de um dicionário, o lexicógrafo deve levar em consideração variáveis como o perfil do usuário, a densidade macroestrutural, o sistema de informações, entre outras.

O DRAE (2001) se propôs, desde sempre, e assim funciona até os dias de hoje, como uma espécie de arquivo da língua espanhola em que são registradas as palavras reconhecidas como pertencentes à norma linguística hispânica. A função do Dicionário da RAE, já mencionada anteriormente, implica que, além das palavras utilizadas atualmente no espanhol, sejam registradas (lematizadas) palavras e definições pouco ou nada usuais no estado atual desta língua.

O conservadorismo e a cautela acadêmicos contribuem para o lento processo de incorporação e atualização de novos usos do espanhol ao Dicionário. Sendo assim, o

usuário deve compreender que o DRAE (2001) tem como propósito o registro da norma ideal¹ da língua espanhola e que, para a obtenção da norma real², isto é, o que hoje realmente usam os falantes, tem, à sua disposição, o *Corpus de Referencia del Español Actual* (CREA) e o *Diccionario Panhispánico de Dudas* (DPD, 2005), ferramentas auxiliares disponibilizadas pelo sítio da Academia e, no caso desse último, há também a versão impressa.

A elaboração do DPD (2005) é uma tentativa da RAE de amenizar a impressão de desconsideração às novas palavras utilizadas no espanhol atual. É uma forma de demonstrar que reconhece a necessidade de atualização da língua. Quando a palavra “nova” é incorporada ao DRAE, representa o seu reconhecimento ou registro como pertencente à norma culta hispânica. No DPD (2005) são lematizadas, entre outras, palavras tais como *abstract*, *aymara*, *cyber-* e *motocross*, marcadas de forma a orientar o consulente quanto a seus usos, uma vez que ainda não estão no DRAE.

Em relação aos estrangeirismos, O DPD (2005) ora aceita uma contribuição estrangeira, como no caso de *apartheid*, ora recomenda a sua substituição por uma palavra vernácula, como, por exemplo, *enlace* ao invés de *link*. Além disso, orienta também a respeito das regências, das significações lícitas ou ilícitas e sobre a sintaxe do espanhol.

No âmbito das regências citamos como exemplo *referirse*, verbo para o qual o DRAE (2001) registra nove acepções, mas, no entanto, é no DPD (2005) que encontramos as informações de uso da regência de acordo com a significação que *referirse* adquire (‘narrar’ ou ‘mencionar’):

referir(se). 1. Verbo irregular: se conjuga como *sentir* (→ [APÉNDICE 1, n.º 53](#)).

2. Cuando significa ‘narrar’, se construye con complemento directo: «*De golpe me refirió su historia*» (Mujica Escarabajo [Arg. 1982]). Es incorrecto anteponer *de* a dicho complemento (→ [DEQUEÍSMO, 1b](#)): [Ⓢ] *Refirió DE que había estado allí*; debe decirse *Refirió que había estado allí*.

3. Cuando significa ‘mencionar o aludir a alguien o algo’, es intransitivo pronominal y se construye siempre con un complemento introducido por *a*: «*Cuando la volví a ver nunca se refirió A aquella noche y yo tampoco lo mencioné siquiera*» (Shand Sastre [Arg. 1982]).

DPD (2005)

¹ O uso da língua mediante algumas regras.

² O uso da língua que fazem os falantes em dado momento.

A respeito das significações lícitas e ilícitas, na norma real do espanhol empregam-se sinonimicamente os adjetivos *asequible* e *accesible*, mas, na norma ideal, possuem usos distintos, conforme registrado pelo DPD (2005):

asequible. 1. Adjetivo que significa ‘que se puede conseguir o adquirir’: «*El objetivo de este nuevo centro de Cáritas [...] es ofrecer a los ancianos un alojamiento asequible A su economía*» (*Vanguardia* [Esp.] 27.3.94); referido a precio, ‘moderado’: «*Una amplia gama de tarjetas, con precios asequibles PARA cualquier bolsillo*» (*Bustos Multimedia* [Esp. 1996]); ‘que se puede derrotar’: «*Jugará la primera eliminatoria ante el Vevey suizo, un rival asequible*» (*País* [Esp.] 1.10.86); y ‘comprensible o fácil de entender’: «*Ni siquiera las otras ramas de las humanidades [...] han podido preservar esa visión integradora y un discurso asequible AL profano*» (*VLlosa Verdad* [Perú 2002]). Como se ve en los ejemplos, puede llevar un complemento con *a* o *para*. Conviene evitar su empleo con el sentido de ‘que permite un fácil acceso o entrada’ o, referido a persona, ‘afable o de buen trato’, sentidos que corresponden al adjetivo *accesible* (→ [accesible](#)): ☒ «*Madrid es fácilmente asequible por autopistas*» (*Rojos Hotel* [Bol. 1988]); ☒ «*Presenta al curandero como un ser asequible, comprensivo*» (*NCastilla* [Esp.] 15.6.02).

DPD (2005)

Em relação às observações sobre sintaxe, a consulta do verbete *hablar* no DPD (2005) orienta o usuário sobre os usos dos complementos de acordo com a transitividade desse verbo e esclarece também o seu uso como verbo transitivo na linguagem coloquial:

hablar. Cuando significa ‘comunicarse con alguien por medio de palabras’, es intransitivo y se construye con un complemento con *de*, *sobre* o *acerca de* que expresa el tema del que se habla, mientras que la persona a quien se habla se expresa mediante un complemento indirecto: «*Camargo LE hablaba DE la situación política*» (*Martínez Vuelo* [Arg. 2002]); o un complemento preposicional precedido de *con*: «*Aproveché para hablar CON él anoche SOBRE la posibilidad de que te instalaras en casa*» (*Serrano Corazón* [Chile 2001]). No obstante, en la lengua coloquial no es infrecuente su uso como transitivo cuando el tema del que se habla se expresa mediante un pronombre: «*No quiero hablar de eso ahora [...]. Luego cuando venga mi marido LO habla con él*» (*Gamboa Páginas* [Col. 1998]). Debe evitarse el uso transitivo de *hablar* como sinónimo de *decir*: ☒ «*Habla que están unidos y que los periodistas se inventan sus discusiones internas*» (*Tribuna* [Hond.] 17.4.97); debió decirse *Dice que están unidos...*

DPD (2005)

Embora o DPD (2005) lematize as palavras que ainda não foram incorporadas ao DRAE, conforme podemos verificar nos exemplos acima, ele mantém o caráter normativo da Real Academia Espanhola ao esclarecer a respeito de seu uso correto em relação à norma ideal do espanhol. O que o diferencia do próprio DRAE (2001) é que reconhece, por assim dizer, que outros usos destas unidades léxicas estão sendo produzidos pela norma real da língua.

Em alguns casos o DRAE (2001) requer o auxílio do CREA. Como dissemos anteriormente, o *Diccionario De La Real Academia* unicamente nos informa que legitimou uma palavra como “pertencente” à língua espanhola. No entanto, não é possível estabelecer a partir das informações presentes no Dicionário se ela é realmente empregada na norma real. Assim, por exemplo, o DRAE (2001) lematiza *urubú* e *chácara*. A consulta ao CREA, contudo, revela que não há documentações sobre o uso real dessas palavras no espanhol atual.

Alguns aspectos da complementaridade entre DRAE e DUE

Até agora salientamos o perfil do DRAE (2001) em conjunto com as ferramentas que lhe dão suporte e que o complementam. Porém, se o objetivo do usuário é conhecer como se comportam sintagmaticamente as palavras da língua espanhola, encontrará no DUE (2001) a ferramenta complementar ao DRAE (2001) indicada para isso.

Para exemplificar o caráter complementar entre o DRAE (2001) e o DUE (2001), entre registro e a sintaxe das palavras, citamos o verbete *dar*, verbo cujo comportamento é diferente em português e espanhol no que diz respeito à transitividade verbal. Ao consultar o DRAE (2001), o usuário encontrará o registro de muitas acepções para o verbo mencionado, mas poucas pistas sobre como se deve utilizá-lo no que diz respeito ao cálculo dos complementos verbais.

É pertinente salientar que em língua espanhola não temos nenhum dicionário que cumpra de forma plena a função de elucidar claramente as questões de transitividade verbal. María Moliner apresenta uma marcação que permite a identificação dos objetos diretos do verbo *dar*, mas não marca os objetos indiretos que muitas vezes podem acompanhá-lo. Assim, o usuário deve depreender os dativos dos exemplos elencados. No entanto, o DUE (2001) é a ferramenta que melhor aborda a questão da transitividade verbal, permitindo ao consulente uma maior compreensão do comportamento desse verbo em comparação com o DRAE (2001) e com outros dicionários de espanhol.

dar (del lat. «dare») **1** tr. Hacer alguien voluntariamente que una `cosa que tiene pase a ser tenida por otro. ⊙Poner alguien una `cosa que tiene, en las manos de otro: ‘Le daremos las maletas al mozo’. ⊙Coger `algo y ponerlo en las manos de otro: ‘Dame ese libro que está ahí’. ⊙tr. e intr. También, con las cartas de la \*baraja: ‘Te toca dar a ti. Me has dado el 7 de bastos’. ⊙(«a») tr. Conquistar `algo para un soberano o señor: ‘Le dio a Valencia’. ⊙Poner un `producto del propio pensamiento a disposición de otro para que le sirva o lo utilice: ‘Dar alguien la solución [un consejo, una idea, el tema para una conferencia]’. Ô Facilitar, proporcionar, suministrar. ⊙prnl. Dedicar

alguien su actividad, afecto, inteligencia, etc., a alguien: ‘Se da a los amigos. Se da toda a sus hijos’. Ô *Consagrarse. ☉ («a») Entregarse a un *vicio o a una actividad absorbente: ‘Se dio a la bebida. Se ha dado a la lectura de novelas policíacas’.

DUE (2001)

Conclusões

Visto que os usuários de dicionários de língua espanhola ainda não têm à sua disposição uma obra que os auxilie plenamente quanto aos princípios de funcionamento desse idioma, acreditamos que eles devem, necessariamente, trabalhar com o DRAE (2001) e o DUE (2001) em conjunto.

Além disso, é urgente que os lexicógrafos busquem soluções para a elaboração de dicionários que ofereçam o suporte necessário para os seus consulentes no que concerne tanto aos aspectos da dicotomia norma ideal – norma real, quanto aos que se referem à sintaxe da língua espanhola.

Referências Bibliográficas

ALVAR ESQUERRA, M. Español: lexicografía. In: HOLTUS, G.; METZELTIN, M.; SCHMIDT, Ch. (Hrsgn.). **Lexikon der romanistischen Linguistik** v. 6/2. Tübingen: Max Niemeyer (p. 636-651), 1992.

LOPE BLANCH, J.M. La norma lingüística hispánica. In: Congreso de Valladolid, 2001, Valladolid. Disponível em <http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/1_la_norma_hispanica/lope_j.htm>. Acesso em: jun.2009.

MOLINER, M. **Diccionario de Uso del Español**. Madrid: editorial Gredos, 2001.

RAE. **Real Academia Española**. Disponível em: <<http://rae.es/rae.html>>. Acesso em: jun.2009.

_____. **Diccionario de la Real Academia Española**. Madrid: Espasa-calpe, 2001.

_____. **Diccionario Panhispánico de Dudas**. Madrid: santillana, 2005.

_____. **Ortografía de la lengua española**. Madrid: Espasa-calpe, 2003.

SECO, M. El léxico hispanoamericano en los diccionarios de la Academia Española. In: SECO, M. **Estudios de lexicografía española**. Madrid: Editorial Gredos, 2003. p. 362-374.

_____. María Moliner: una obra, no un nombre. In: SECO, M. **Estudios de lexicografía española**. Madrid: Editorial Gredos, 2003. p.390- 394.

_____. La segunda edición del diccionario de uso del español. In: SECO, M. **Estudios de lexicografía española**. Madrid: Editorial Gredos, 2003. p. 395- 398.

ZANATTA, F.; BUGUEÑO MIRANDA, F.V. A polissemia do termo "uso": análise de dicionários de uso do português e do espanhol. **Revista de Letras**, Curitiba, v. 9, p. 1-29,

2007. Disponível em <<http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/suma9.htm>>. Acesso em: jun. 2009.

Carolina Fernandes Alves é graduanda em dupla licenciatura em Letras (português e espanhol) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente é bolsista BIC - FAPERGS e atua no Instituto de Letras da UFRGS integrando o projeto “Bases teórico-metodológicas para um dicionário monolíngue de espanhol como L2 para estudantes brasileiros”, coordenado pelo Prof. Dr. Félix Bugueño (carolespanhol@gmail.com).

A caracterização de Hécuba na *Ilíada*, no Ciclo Troiano e no drama de Eurípides

Brian Gordon Lutalo Kibuuka (UFRJ)

RESUMO: Os mitos gregos pertencentes ao chamado Ciclo Troiano estão presentes nas obras homéricas *Ilíada* e *Odisseia*. Porém, tais mitos foram disseminados em vários outros textos literários por conta da influência de tais narrativas no mundo grego na Antiguidade. Este artigo lança mão do mito de Hécuba, rainha troiana, e analisa-o em suas expressões nas obras homéricas e em outros autores.

Palavras-chave: Hécuba; mitos gregos; Homero.

RESUMEN: *The Greek myths from the Trojan Cycle are present in Homer's Iliad and Odyssey. However, such myths were disseminated in various other literary text due to the influence of the narratives in the ancient Greek world. This article analyzes the myth of the Trojan Queen Hecuba, and its expression in Homer's and other author's works.*

Palabras-llave: *Hecuba; Greek myths; Homer.*

Os mitos relacionados ao chamado Ciclo Troiano, os quais estão presentes nas obras homéricas *Ilíada* e *Odisseia*, tornaram-se, por conta da influência de tais narrativas no mundo grego e, por extensão, devido à influência da cultura grega no Ocidente, um patrimônio do que épicos e textos de diversos gêneros lançam mão. Além de inspirarem textos de diversas naturezas, tais mitos foram narrados por já fazerem parte do imaginário dos gregos e, por conta disso, conformaram não apenas as narrativas homéricas, mas também, de forma independente destas ou por meio das mesmas, inspiraram obras de arte de várias naturezas. O presente trabalho tem o objetivo de observar algumas evidências da recepção na literatura grega do mito de Hécuba a partir das alusões e referências à Hécuba na *Ilíada*.

Hécuba é descrita na tradição de origem homérica como a rainha de Tróia. Ela é apresentada como uma mulher nativa da Frígia, região situada na Ásia Ocidental. Juntamente com Andrômaca e Helena, ela é a mais importante mulher troiana citada na obra de Homero. O testemunho da *Ilíada* considera Hécuba esposa de Príamo e Frígia, pois ela é filha de Dimas. Está no texto da *Ilíada*:

Ásio, um dos tios maternos de Heitor, domador de cavalos;
Junto ao Rio Sangário, na Frígia, o palácio construíra,
De Hécuba irmão, e ambos os filhos do claro guerreiro Dimas.
Il. 16.716ss

Esposa de Príamo, rei de Tróia, ela é caracterizada como uma mulher sofredora, cujos sofrimentos se deram em especial por conta da morte de seus filhos homens e morte ou escravização de seus filhos e filhas.¹ Na *Iliada*, Hécuba é descrita como mãe de dezenove dos cinquenta filhos de Príamo

Vivos, cinquenta floriam no tempo em que os Dânaos
[chegaram;
Da mesma mãe, dezenove guerreiros me foram brindados;
Il. 24.495s

Entre os dezenove filhos de Hécuba, citados na tradição homérica, sabe-se os nomes de Heitor, Antífon, Heleno, Hipôno, Deífobo, Páris, Troflus, Polites, Cassandra, Creusa, Laódice e Políxena. Na tradição posterior, por exemplo, a euripidiana, Polidoro, filho de Laótoe na *Iliada*, é caracterizado como filho da rainha troiana.

Em Homero, Hécuba é descrita como uma figura marcada pela dedicação aos filhos e pelo sofrimento (Il. 6.251-311; 22.79-92; 24.193-227, 283-301, 747-760). Mãe amorosa, ela estimula o filho Heitor quanto ao seu ímpeto de combater pela cidade, e cuida dele para que tenha suas forças renovadas.

Foi nessa altura que a mãe amorosa ao encontro lhe veio,
Que acompanhava até a casa a mais bela das filhas, Laódice.
Toma-lhe a mão e, falando, lhe diz as seguintes palavras:
“Filho, a que vens aqui? Por que causa deixaste o combate?
Sim, certamente é mui grande a pressão dos malditos Acaios
contra a cidade sagrada. Por isso, teu peito te trouxe,
para que do alto da acrópole a Zeus as mãos ambas alcançasses.
Pára, aqui, um pouco de vinho mais doce que o mel vou buscar-te
para que libes a Zeus e às demais divindades eternas,
e tuas forças restaures, também, pós haveres bebido.
Tônico é o vinho, excelente, para o homem no extremo das forças,
Tal como te achas, de tanto lutar em defesa da pátria.
Il. 6.251-262

Mas, diante do combate iminente entre Heitor e Aquiles, Hécuba demonstra a preocupação não mais com a aplicação do filho nos combates, mas com a preservação de sua vida diante do terrível guerreiro aqueu. A comovente súplica de Hécuba a seu filho é ilustrativa:

¹ Sobre a escravização dos filhos, Hécuba faz menção em Il. 24.751-753.

Filho querido, respeito e piedade a estes seios demonstra.
 Lembra-te quando te punha a mamar para o choro acalmar-te.
 Vem para dentro, meu filho, e daqui, resguardado, defende-te.
 Contra este monstro; não podes, sozinho, com ele medir-te.
 Se te matar, infeliz, não virei a chorar-te, no leito
 em que jazeres, pimpolho querido de minhas entranhas,
 nem tua esposa de dote copioso; mas, longe de todos,
 junto às naus dos argivos, aos cães servirás de repasto.

Il. 22.82-89.

Esta súplica é feita por ocasião do desfecho terrível: os momentos que antecedem o combate derradeiro entre Aquiles e Heitor, e que terminará com a morte deste. Neste momento, a *Iliada* revela ser Hécuba uma mãe de dores, passional diante da tragédia que está prestes a acometer sua casa. Também mostra ser a rainha troiana uma mãe decisivamente comprometida com a preservação dos seus filhos, ainda que em detrimento da cidade – o bem da cidade, que outrora fora a razão da inquirição dela a Heitor, por conta de sua retirada dos combates, agora não é levada em consideração.

É esta mesma Hécuba, a mãe e rainha preocupada com os filhos e eventualmente interessada no bem do seu povo, que também é caracterizada como rainha piedosa, dedicada ao serviço religioso em favor da sua família e da causa posta em questão na guerra. Ela é descrita em uma cena vivaz da *Iliada* oferecendo um *peplos* e votando o sacrifício de vacas para Atena:

Disse ela, então, para casa voltou, tendo às servas dado ordens
 que as venerandas matronas, por toda a cidade, chamassem.
 Ao aposento fragante baixou, logo após, onde peplos
 inumeráveis se achavam de grande brancura, tecidos
 pelas mulheres sidônias. O divo Alexandre os trouxera
 da populosa Sídon, justamente no tempo em que a Helena
 de nobilíssimo pai, por caminhos extensos raptara.
 Hécuba um desses tomou para a Palas Atena ofertá-lo,
 o mais bonito e maior, que se achava por baixo de todos,
 de brilho igual ao dos astros e enfeites de fino trabalho.
 Pelas matronas seguida, a caminho se pôs, sem demora.
 Logo que o templo de Atena alcançaram, no burgo elevado,
 Teano formosa, nascida do claro Cisseu, lhe abre as portas,
 filha e consorte do forte Antenor, domador de cavalos.
 Sacerdotiza a elegeram, de Palas Atena, os troianos.
 Todas a Palas elevam as mãos e, bradando, suplicam.
 Tendo tomado do peplo, Teano, de faces formosas,
 foi colocá-lo nos joelhos de Atenas, de belos cabelos
 E em prece ardente, implorou à nascida de Zeus poderoso:
 “Ó venerável Atena, defesa de nossa cidade,
 quebra o forte Diomedes a lança, ou o derruba tu própria
 das portas Céias em frente, de bruços em solo fecundo,
 que doze vacas ao tempo, sem mora, viremos trazer-te,
 ainda indomadas, apenas de um ano, se fores benigna

para a cidade, as esposas dos Teucros e nossos filhinhos!”

Il. 6.286-310

É nesse contexto que surge Teano, filha de Kisseu, sacerdotisa de Atena – o mesmo Kisseu a quem Eurípides posteriormente atribuirá a paternidade de Hécuba.

No fim da *Iliada*, por ocasião da morte de Heitor, Hécuba é descrita como intercessora junto ao marido, para que este não atenda ao seu ímpeto de ir aos argivos para requerer o corpo de seu filho. A sugestão de Hécuba, no afã de preservar Príamo de uma sorte semelhante a de Heitor é reveladora:

Pobre de mim! Onde o siso deixaste que tanto os estranhos
como teus próprios vassalos outrora soíam louvar-te?
Como pretendes ir só aos navios dos fortes Argivos
e apresentar-te ante os olhos do monstro fautor do extermínio
de tantos filhos valentes? Tens férreas entranhas, decerto.
Se lhe caíres às mãos e ante os olhos, com vida, enxergar-te,
pérfido e cruel como ele é, não terá compaixão do teu fado,
nem reverente há de ser. Lastimemos o filho querido
em nossa casa, que a Moira terrível, ao seu nascimento,
lhe fiou destino cruel, ao ser ele por mim dado ao mundo,
o de saciar cães velozes distante dos pais amantíssimos,
junto desse homem perverso e violento. Pudesse enterrar-lhe
em pleno fígado os dentes em paga de quantos ultrajes
fez ao meu filho querido! Este que a vida perdeu sem desdouro,
mas sempre firme, em defesa dos Teucros e suas esposas,
sem que nenhum pensamento abrigasse de medo ou de fuga.”

Il. 24.201-216

A narrativa revela vários aspectos importantes na caracterização de Hécuba. Em primeiro lugar, o cuidado com Príamo, temendo pela sua sorte ao assumir os riscos da empreitada que pretende: solicitar pessoalmente o corpo de Heitor. Em segundo lugar, o ímpeto de violência passional com o qual Hécuba será caracterizada na tragédia: seu desejo de vingar-se de Aquiles e os impropérios dirigidos contra o guerreiro argivo são sintomáticos da pulsão violenta que decorre da afetividade da mãe-rainha diante do caos da morte de um por um dos homens de sua casa. Por fim, a menção à luta vigorosa e digna de Heitor, que contrasta gritantemente com a fuga desenfreada que Heitor empreende quando se depara com Aquiles (Il. 22.136-138), que é duplamente reveladora: posta na boca de Hécuba, testemunha dos eventos, indica em um primeiro momento problemas textuais talvez ligados à integridade do canto XXIV. Porém, é possível também inferir que a exaltação do filho morto possa ser mais um indício da passionalidade com que Hécuba é descrita na *Iliada*. Tal caráter também se revela por ocasião dos lamentos de Hécuba diante do corpo do filho:

Ao coração, caro Heitor, sempre o filho mais grato me foste.
 Os próprios deuses, enquanto viveste, afeição te votaram,
 e ora de ti não se esquecem, conquanto no fado da Morte.
 Meus outros filhos, Aquiles de rápidos pés costumava,
 quando os prendia, vender do outro lado do mar infrutuoso,
 em Imbro, ou Samos, ou no porto de Lemno de espessa caligem.
 A ti, depois de matar-te com bronze afiado, arrastou-te
 vezes sem conta ao redor do sepulcro do sócio dileto
 morto por ti, sem poder, nem por isso, outra vez dar-lhe a vida.
 Tão incorrupto, parece que neste momento morreste!
 Bem te assemelha àqueles, que Apolo, o deus do arco de prata,
 com seus raios benignos assalta, e a quem tira a existência.”
 Il. 24.748-759.

É a esta Hécuba, amorosa, passional e disposta à violência em revide aos ultrajes impostos aos seus filhos, que é possível observar, fora do âmbito da literatura homérica, caracterizações análogas. A literatura posterior, nos vários outros casos citados a seguir, apresenta várias caracterizações de Hécuba relacionadas a mitos não transmitidos nas obras supérstites do período arcaico, ou relacionados mesmo às inovações introduzidas pelos autores, em especial, inovações em relação à tradição presente na *Iliada*. Porém, parte significativa dos mitos narrados na tradição posterior podem ser atribuídos a outros poemas que fazem parte do chamado Ciclo Troiano.

Das obras do Ciclo Troiano, as quais são conhecidas devido aos fragmentos e citações destas em autores posteriores, destacam-se, no presente trabalho, aquelas que podem ser reconhecidas como importante fonte para o período clássico, em especial, as tragédias. Dentre tais poemas, há os chamados *Kýpria*, atribuídos a Estasino, que tratam das causas da Guerra de Tróia, narrando inclusive o nascimento e o julgamento de Páris. A *Etiópida*, atribuída a Arctino de Mileto, fazia provavelmente menção a Hécuba por tratar dos principais personagens da *Ilíada* e ainda introduzir outros, como Pentésiléia e Mêmnone. *Ilíou Pérsis*, obra também atribuída a Arctino de Mileto, a qual, por sua vez, trata do sacrifício da filha de Hécuba, Políxena, apresenta indícios de que a representação dos sofrimentos da personagem diante de sua filha morta, retratados por exemplo em peças trágicas clássicas, tem origens mais remotas. Tais mitos, mencionados apenas de passagem em Homero, em especial, na *Odisseia*, são importantes para a análise não apenas dos temas literários que ausentes dos poemas épicos homéricos, são mencionados em autores gregos da Antiguidade, bem como servem de fonte fundamental para as artes, em especial as pinturas em cerâmica que, numerosas, tratam do combate entre a Amazona Pentésiléia Aquiles, do saque de Troia, da morte de Príamo e tantos outros temas relacionados às personagens dos poemas homéricos. Cabe, por fim, mencionar o poema cujo título é

Nóstoi, cuja autoria é atribuída a Eumelo de Corinto ou Hágias de Trezena. Tal poema provavelmente fazia menção à Hécuba, já que narra o retorno ao lar de Agamêmnon, cuja concubina é Cassandra, filha da rainha troiana; e de Ulisses, a quem a tradição épica atribui o senhorio em relação à rainha de Tróia.

Também há um conjunto significativo de narrativas sobre Hécuba na tragédia grega. Oito peças, aproximadamente um quarto do corpus supérstite dos trágicos, são baseadas em mitos conhecidos da Guerra de Tróia. A popularidade deste material entre os dramaturgos deriva em parte do estado monumental da *Iliáda* e da *Odisseia*, na tradição poética grega e em parte do número e variedade de mitos conhecidos em torno dos conflitos entre os aqueus e os troianos. É no âmbito das peças que são ambientadas em Tróia que Hécuba surge, caracterizada como mulher sofredora, cujas súplicas são ineficientes e que experimenta, após a riqueza e a glória características da majestade, sofrimentos inomináveis com a perda de seus filhos e filhas. Porém, é no drama euripídiano que Hécuba se tornará personagem importante e protagonista.

Das tragédias de Eurípides, *Hécuba* e *Troianas* são aquelas em que a rainha troiana ganha voz e é explorada, sendo a sua caracterização e história um amálgama entre mitos conhecidos em Homero, na tradição do Ciclo Troiano e inovações euripídianas. Em *Troianas*, Eurípides dramatiza a situação das vítimas escravizadas por causa da derrota na guerra – usando como base para as narrativas os eventos narrados no Ciclo Troiano, concentrando-se no impacto da guerra sobre os cativos e vencedores. As troianas, outrora nobres, são escolhidas concubinas dos guerreiros gregos: Cassandra por Agamêmnon, Andrômaca por Neoptólemo, Hécuba por Odisseu e Políxena será destinada a ser sacrificada sobre o túmulo de Aquiles. Neste drama, Hécuba e as mulheres com ela cativas passam por estágios de sofrimento que levam à raiva, à ira e ao desejo de vingança, etapas que passam e que caracterizam a descrição euripídiana de um desastre cuja amplitude é praticamente insuportável.

Quanto à tragédia *Hécuba*, como tal está ambientada no momento posterior à destruição de Tróia, em uma situação em que Hécuba, a rainha viúva, primeiro perde a filha Políxena, sacrificada em honra do fantasma de Aquiles, e depois descobre o cadáver de seu filho, último sobrevivente, Polidoro. É nesta peça que as inovações euripídianas em relação ao mito original são significativas: a proveniência queronesa de Hécuba, a mudança em relação à paternidade da rainha (Kisseus, não mais Dimas) e a atribuição de

filiação de Polidoro provavelmente são invenções euripidianas.² Tais invenções constam nas referências a tais informações em Virgílio, Ovídio e nas tragédias de Sêneca.

Conclui-se, portanto, em relação ao drama grego, que é Eurípides o responsável maior por mudar o tratamento secundário dispensado a Hécuba, fazendo dela protagonista. Ela é responsável no drama euripidiano pela morte do filho de Polimestor e por cegá-lo, recebendo por isso a curiosa profecia de ser posteriormente transformada em uma cadela (Eur., *Hec.* 1259-1273). Em *Troianas*, Eurípides torna Hécuba uma personagem central, que obtém vitória moral contra Helena (Eur., *Troa.*, 860-1059). Neste mesmo texto, ela é descrita como um prêmio de guerra de Odisseu (1260-1286). É feita ainda menção (profética, na tragédia) à Hécuba e à sua transformação em cadela na fala de Polimestor, no fim da tragédia *Hécuba*, bem como é mencionado o lugar da sua tumba (*Hec.* 1271, 1273).

Observa-se que o âmago da caracterização de Hécuba presente na *Ilíada* perdura na literatura posterior. Os sofrimentos continuam em um sem fim. O desejo de vingança torna-se ato no drama euripidiano. O amor demonstrado aos filhos continua a se manifestar em seu cuidado com as cativas troianas, filhas suas, as quais ela se dirige sempre com palavras carinhosas nas peças *Hécuba* e *Troianas*. Tais características, porém, se manifestam em meio às muitas inovações e prolongamentos dos mitos relacionados à rainha troiana: a escravização, a servidão em relação a Odisseu (e, na tragédia *Hécuba* de Eurípides, de Agamêmnon), a maternidade de Polidoro a ela atribuída, o testemunho da morte do marido em um altar dedicado a Zeus, o suplício da sua filha Políxena e a sua transformação em cadela – e, por fim, em uma pedra situada no porto das terras queronesas. Todas estas inovações e desdobramentos formam um imaginário significativo, cujo ponto de partida conhecido é a *Ilíada*, onde reside o cerne das caracterizações atribuídas à Hécuba por outros autores.

Referências Bibliográficas

BURGESS, J.S. **The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle**. Baltimor: 2001.

WERNER, C. **Eurípides**. Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

DAVIES, M. **The Greek Epic Cycle**. Bristol: Duckworth, 1989.

EURÍPIDES. **Tragedias I**. Edición de Juan Antonio López Férez. Madrid, Cátedra, 1985.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

² Na *Ilíada*, Polidoro é irmão de Licaóne e filho de Laótoe e Príamo. Ver: *Il.* 22.47.

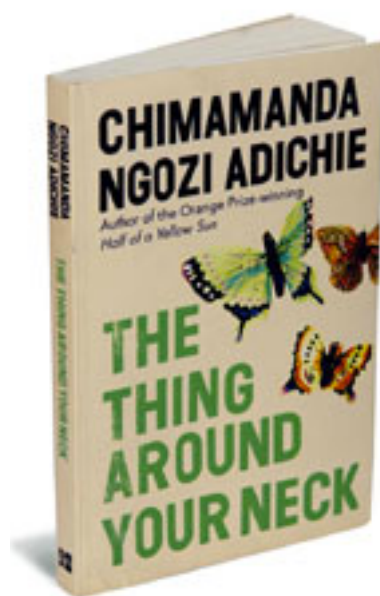
Brian Gordon Lutalo Kibuuka possui graduação em Português-Grego pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011), bacharelado em Teologia pelo Seminário Teológico Presbiteriano do Rio de Janeiro (2002) e bacharelado em Teologia - Integralização de Créditos pela Universidade Metodista de São Paulo (2009). Atualmente é Membro de Grupo de Pesquisa da Universidade de Coimbra, Membro de Grupo de Pesquisa da Universidade Federal Fluminense e Colaborador da Sociedade Psicanalítica de Orientação Contemporânea Brasileira. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Clássicas, atuando principalmente nos seguintes temas: Hécuba, Eurípides, Tragédia Grega, Drama Grego Antigo (bglkibuuka@hotmail.com).

Resenha

Sobrevivendo em zonas de desconforto: as mulheres de Chimamanda Adichie em *The Thing around your Neck*

Cláudio Braga (UCB)

Em 1959, o escritor nigeriano Chinua Achebe publica o romance *Things Fall Apart* (*O mundo se despedaça*), que se tornou um dos livros mais lidos da literatura africana. A projeção internacional alcançada pela literatura de Achebe abriu caminho para outros autores daquele continente; hoje, escritores como John Maxwell Coetzee, Nadine Gordimer, Wole Soyinka e Ngũgĩ wa Thiong'o, para citar apenas os de língua inglesa, são conhecidos mundialmente e respeitados. Com eles, o mundo pôde desfrutar de um universo literário instigante, relacionado às questões coloniais na África, a partir de narrativas que problematizam a perspectiva sociocultural de povos que passaram por processos de dominação, subordinação colonial e pela descolonização decorrente de sua independência política.



ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The Thing around your Neck*. USA: Anchor Books, 2010. 223p.

Seguindo por esse caminho, a nova geração de escritores do continente africano tem como uma de suas principais representantes Chimamanda Ngozi Adichie, autora de *The Thing around your Neck*, que poderia ser traduzido livremente como *A coisa em seu pescoço*. Trata-se de uma coletânea de doze contos publicada em 2009, sendo o mais recente trabalho dessa escritora nascida na Nigéria e a primeira compilação de sua ficção curta. Em anos anteriores, a escritora já vinha se destacando, ganhando prêmios e recebendo elogios de críticos britânicos e estadunidenses por seus romances *Purple Hibiscus* (2003) e *Half of a Yellow Sun* (2006).¹ Seu trabalho também tem sido pesquisado por acadêmicos de universidades de vários países, inclusive o Brasil.

¹ *Half of a Yellow Sun* é a única obra de Chimamanda Adichie traduzida para o português, tendo recebido o título *Meio Sol Amarelo* (Editora Companhia das Letras, 2010).

As narrativas de *The Thing around your Neck* podem ser divididas em dois grupos: as que se passam na Nigéria, como “Cell One”, “A Private Experience”, “The American Embassy” e “The Headstrong Historian”, e as que são ambientadas nos Estados Unidos, como “Imitation”, “The Thing around your Neck” e “The Arrangers of Marriage”.

As histórias situadas em solo estadunidense podem ser consideradas, pelo próprio cenário escolhido, novidade no trabalho de Adichie, atraindo a atenção de leitores daquele país e de críticos como Ben Dickinson, que, devido à nova ambientação, qualifica a autora africana de “jovem leoa literária expandindo seu território”. No grupo de narrativas que se passam nos Estados Unidos, pode-se destacar “Imitation” e “The Arrangers of Marriage”.

Narrado em terceira pessoa, “Imitation” tem como protagonista a dona de casa Nkem, uma jovem nigeriana, mãe de dois filhos, vivendo em um subúrbio americano de classe média alta. Nas primeiras linhas, o leitor descobre que o marido de Nkem, um executivo nigeriano que passa a maior parte dos meses do ano em viagens de negócios, mantém uma amante na Nigéria e está prestes a colocá-la morando na casa da família, na capital Lagos. Adichie constrói a conjuntura da narrativa por meio das reflexões da protagonista, explicando os fatos do presente por meio de idas e vindas ao passado. Enquanto Nkem tenta decidir o que vai fazer diante da revelação, questões como a assimilação e a adaptação na sociedade americana, a saudade da terra natal e conflitos pessoais são inseridos na narrativa. Um ponto relevante é a relação de Nkem com a empregada Amaechi, trazida da Nigéria. Amaechi é uma mulher mais velha, cuja experiência de vida lhe permite adiantar os fatos. No dia em que Nkem corta o cabelo, a atitude aparentemente corriqueira se torna fortemente simbólica a partir da reação de Amaechi: “‘Madame!’, grita Amaechi. ‘Por que a senhora cortou seu cabelo? O que houve?’” (ADICHIE, 2009, p. 29).² A patroa desconversa, dizendo que não é preciso que algo aconteça para que ela corte o cabelo e dá ordens à empregada. Entretanto, no íntimo, Nkem está ciente do momento delicado por que passa e percebe que a empregada sente que algo está para mudar. Assim, Nkem resolve se abrir com Amaechi: “A senhora vai perdô-lo, os homens são assim mesmo” (ADICHIE, 2009, p. 34),³ responde a criada. A narrativa prossegue alternando os conselhos de Amaechi e os pensamentos de Nkem até que o marido retorna, após vários meses de ausência: no final, a maneira como Nkem gerencia a traição não aparenta ter respaldo nos fatos até então narrados e o desfecho surpreende o leitor.

² “‘Madame!’, Amaechi screams. ‘Why did you cut your hair? What happened?’”

³ “You will forgive him, Madam. Men are like that.”

Em “The Arrangers of Marriage”, Chinaza, a protagonista narradora, é uma nigeriana órfã, entregue a um marido desconhecido, um nigeriano que vive nos Estados Unidos. Os tios que a criaram parecem felizes em se ver livre dela e, assim como os negociadores de casamento, a consideram uma jovem de sorte, já que o marido arranjado é estudante de medicina. No entanto, logo após a chegada nos Estados Unidos, Chinaza faz uma série de descobertas desagradáveis a respeito do novo marido: “Outra coisa que os negociadores de casamento não haviam mencionado: bocas que contavam histórias de sono, pegajosas como chiclete velho, que cheiravam como os depósitos de lixo do Mercado de Ogbete” (ADICHIE, 2009, p. 169).⁴ A narrativa em primeira pessoa reforça muito mais que os odores repugnantes do marido desconhecido: são inúmeras situações constrangedoras que a protagonista tem que suportar. Tais descrições, por sinal, povoam as histórias de Adichie, o que chega a obrigar o leitor a experimentá-las também por meio de suas palavras.

Apesar de tudo, Chinaza não vê outra saída a não ser aceitar imposições do marido, que a proíbe de fazer comida nigeriana, a força falar somente inglês e muda seu nome para Agatha. Entretanto, Chinaza se depara com um fato também não comunicado pelos negociadores de casamento: o marido já era casado nos Estados Unidos e, ironicamente, seu casamento também era arranjado, objetivando a aquisição de um visto de permanência no país. Chinaza então se refugia na casa da vizinha, uma afro-americana que aos dezoito anos havia trocado seu nome americano para Nia, como forma de resgate de suas origens africanas. Embora completamente diferentes, as duas mulheres se unem em uma amizade que se avigora exatamente pela diferença que permite a troca de experiências e o aprendizado. É Nia quem ajuda Chinaza a tomar a decisão final sobre permanecer ou não com o marido arranjado.

Se Nkem e Chinaza são mulheres imigrantes lidando com as incertezas da vida nos Estados Unidos, Chika e Nwambga são personagens femininas cujas histórias se passam em seu próprio país, mas nem por isso se situam em zonas de conforto. Essas mulheres são, de certa forma, estrangeiras em seu próprio país. Em “A Private Experience”, Chika é uma estudante de medicina que se vê no meio de um conflito sangrento entre cristãos e muçulmanos nas ruas de Lagos. Na correria, Chika, que é cristã da etnia Ibo, se perde da irmã Nnedi e vai se esconder em uma sobreloja abandonada, espaço que divide com outra mulher: uma muçulmana Hausa. Retidas nesse espaço, as duas mantêm, em um curto

⁴ “Another thing the arrangers of marriage failed to mention – mouths that told the story of sleep, that felt clammy like old chewing gum, that smelled like the rubbish dumps at the Ogbete Market.”

período de tempo, um diálogo revelador, que expõe afinidades entre elas, mesmo sendo pertencentes a facções diferentes. O momento de cumplicidade e aprendizado entre Chika e a muçulmana é uma rejeição não premeditada à violência e à intolerância religiosa que ocorrem lá fora, e que representam uma rivalidade histórica que divide a Nigéria, causando conflitos, tensões e mortes. A muçulmana tenta consolar Chika, que teme pela vida da irmã que desaparecera na confusão. Em retribuição, Chika acalma a muçulmana, que se entristece por ter se separado da filha Halima, no meio do tumulto. A experiência íntima de que trata o título do conto vai além do óbvio encontro entre essas duas mulheres de culturas, idades e classes sociais diferentes:

Ela chora em silêncio, levantando os ombros para cima e para baixo, não o tipo de choro e soluço em voz alta das mulheres que Chika conhece, o tipo que grita “me abraça e me console porque não posso lidar com isso sozinha”. O pranto da mulher é reservado, como se estivesse realizando um ritual necessário que não precisa de mais ninguém. (ADICHIE, 2009, p. 51)⁵

Ao notar a forma peculiar com que a muçulmana encara o sofrimento, Chika constrói sua própria experiência íntima paralela, fundamentada na observação minuciosa da outra, proporcionada pela situação em que se encontram. Outras trocas vão ocorrer entre as duas durante as horas em que estão juntas, fragilizadas pela possibilidade de perda de entes queridos em um conflito que para ambas não parece ter sentido. As duas mulheres sabem que jamais voltarão a conviver, mas saem dali com a sensibilidade e a compreensão elevada.

Embora seja arriscada a tarefa de eleger o melhor entre os contos da coleção, “The Headstrong Historian”, última narrativa do livro, certamente está entre os possíveis candidatos. A narrativa tem como protagonista Nwamgba, uma nigeriana da etnia Ibo, que mora em uma pequena vila e é dona de uma personalidade forte que a difere das outras mulheres. Desde o princípio do conto, narrado em terceira pessoa, o leitor conhece sua determinação ao escolher Obierika como marido, contrariando a vontade do pai. O problema é que Obierika é filho único, condição atribuída a uma maldição de família. Coincidência ou superstição, Nwamgba também terá abortos espontâneos, e, como a sogra, dá a luz a um menino apenas, chamado de Ankwenwa. Vale notar que Adichie sempre deixa em aberto questões como estas, que envolvem crenças antigas, presságios ou

⁵ “She cries quietly, her shoulders heaving up and down, not the kind of loud sobbing that the women Chika knows do, the kind that screams Hold me and comfort me because I cannot deal with this alone. The woman's crying is private, as though she is carrying out a necessary ritual that involves no one else”.

maldições, como se desejasse, por meio de sua literatura, respeitar a cultura de seu povo sem julgá-la primitiva ou inferior.

O dilema de Nwamgba tem início na morte do marido. Ela se vê ameaçada pelos tios do filho, que desejam tomar as terras deixadas por Obierika. Para proteger o herdeiro, Nwamgba o coloca em uma escola de missionários católicos, já que aprender a língua inglesa parece ser a condição para que o menino venha a defender seus direitos nos tribunais recém-instalados pelos colonizadores. A partir do contato do padre católico com Nwamgba e seu filho, Adichie entrelaça o drama particular e íntimo de Nwamgba com a questão da colonização da Nigéria pelos europeus no século XIX. A escritora explora as consequências da educação católica sobre o menino: a principal delas é o distanciamento entre ele, sua mãe e sua cultura, tratada como primitiva pelos professores da escola católica. Viúva e afastada do filho único, Nwamgba reencontra esperança somente no fim da vida, com o nascimento de sua neta Grace. Ela acredita que a menina é a reencarnação do esposo: “Desde o momento em que Nwamgba o tomou nos braços, os olhos brilhantes do bebê se fixaram nela: ela sabia que o espírito de Obierika tinha finalmente retornado; era estranho que tivesse voltado como menina, mas quem poderia prever o modo de agir dos ancestrais?” (ADICHIE, 2009, p. 214).⁶

Apesar de ser educada na escola católica, a mesma do pai, Grace não despreza a cultura de seus antepassados e apresenta grande interesse pelas histórias e pela poesia da avó. A menina contraria os pais cristãos e os valores da educação que recebe para recuperar tradições perdidas. Grace deixa o curso de química para se tornar uma historiadora, retomando, a partir do que aprende com a avó, questões coloniais que a história oficial de seu país não registrou. No encerramento de “The Headstrong Historian”, Adichie faz uso do tempo passado para narrar o futuro, costurando, de forma extraordinária, detalhes da vida privada de suas personagens às questões históricas e coloniais pertinentes à Nigéria, enfatizando que certos traumas do passado são, na verdade, explicações para o presente, sem que o indivíduo se dê conta disso. Entretanto, o verdadeiro destaque nesse fim de história, que é também o encerramento do livro, talvez seja a encantadora cumplicidade entre a avó e a neta, sintetizada pela autora em poucos parágrafos, nos momentos que antecedem a morte de Nwamgba.

Nkem, Chinaza, Chika e Nwamgba são algumas entre as várias mulheres de Adichie que capturam a atenção do leitor em *The Thing around your Neck*. Seja nos

⁶ “From the moment Nwamgba held her, the baby’s bright eyes delightfully focused on her, she knew that the spirit of Obierika had finally returned; odd, to have come back in a girl, but who could predict the ways of the ancestors?”

Estados Unidos ou na Nigéria, Adichie as coloca sempre de frente com outras mulheres, conferindo a cada uma as propriedades de um espelho que permite ir além da autocontemplação, pois cada mulher, ao se ver na outra, acaba se vendo outra, descobrindo que não há apenas uma, mas várias dentro de si. A transformação pessoal é enriquecida pelas situações também em movimento, que as fazem negociar transições entre uma zona de desconforto para outra não menos desconfortável, circunstâncias que dão um caráter extremamente realista às narrativas da coletânea.

Além do realismo, as histórias de Adichie possuem, ao contrário de narrativas tediosas em que se enxerga o mote de forma direta e imediata, uma multiplicidade de temas que nos magnetizam e fazem pensar, podendo ser apreendidos de forma variada e criativa. Em *The Thing around your Neck*, a instabilidade é instigante, pois é capaz de abalar nossas estruturas fantasiosas de segurança e equilíbrio. Deste modo, a escrita de Adichie extrapola os temas nigerianos, ultrapassa, aliás, a própria Nigéria. Tal habilidade de ser local e universal simultaneamente é uma característica que mereceu da escritora e crítica Anne Chudobiak uma comparação elogiosa entre Adichie e a consagrada contista canadense Alice Munro:

Estas duas mulheres compartilham a rara capacidade de fazer 20 páginas tão abrangentes quanto Guerra e Paz [de Leo Tolstoy]. Alguns parágrafos é tudo que precisam para dar vida a personagens absurdamente realistas, tão apazíveis quanto desagradáveis, tão generosas quanto insignificantes. (CHUDOBIK, 2009, p. 23)⁷

O valoroso poder de concisão que Chudobiak reconhece ao comentar *The Thing around your Neck* não é, segundo a própria Adichie, algo fácil de se obter. A autora declara que alguns de seus contos levaram até quatro anos para serem concluídos. Os resultados desse esmerado processo de criação literária se concretizam nos predicados do texto, em sua imaginação e engenhosidade, que podem ser conferidos em *The Thing around your Neck*.

Referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The Thing around your Neck**. London: Fourth Estate, 2009. 240 p.

_____. **The danger of a single story**. Mini-conferência promovida pelo *Technology, Entertainment, Design (TED)*, jul. 2009. vídeo (19 min.). Disponível em: < <http://www.ted>.

⁷ “These two women share the rare ability to make 20 pages as expansive as War and Peace. A few paragraphs is all they need to flesh out absurdly realistic characters, as likeable as they are dislikeable, as generous as they are petty.”

com/talks/lang/eng/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html>. Acesso em 12 mar. 2010.

CHUDOBIAK, Anne. A Nigerian Munro. **The Gazette**, Toronto, julho, p. 23, 2009.

DICKINSON, Ben. **A young literary lioness expands her territory**. Elle, Nova Iorque, Hearst Digital Media, junho, p.1, 2009. Disponível em: < <http://www.elle.com/pop-culture/movies-tv-music-books/book-release-the-thing-around-your-neck>>. Acesso em: 17 mai. 2011.

TUNCA, Daria. Biography & more. In: **The Chimamanda Ngozi Adichie website**. Liège, Bélgica: University of Liège. Disponível em: <<http://www.l3.ulg.ac.be/adichie/cnabio.html>> Acesso em: 20 jun. 2011.

Cláudio Braga é Doutor em Literatura Comparada pela UFMG, com ênfase em literaturas de língua inglesa. É professor da Universidade Católica de Brasília (UCB). O autor desenvolve pesquisas em literaturas de língua inglesa, principalmente as produzidas por grupos minoritários estadunidenses, britânicos e literaturas africanas (claudiob@ucb.br).

Resumos

A estrutura da composição musical em Guimarães Rosa: o mito órfico¹

Ana Maria Leite Fraga

Este trabalho aborda questões relacionadas à música, à literatura e às suas respectivas poeticidades observadas em *Grande Sertão: Veredas*. O princípio teórico constitutivo deste trabalho prevê o método como estabelecido e fundado no próprio processo de desenvolvimento da interpretação poético-filosófica do sertão roseano, adotando, de início, que se é impossível desenvolver uma leitura que apreenda os múltiplos sentidos contidos em um texto literário, utilizando-se de um aparato teórico pré-existente e pré-definido, pois se acredita ser na compreensão do jogo da linguagem, peculiar e próprio em cada acontecimento artístico-poético, em cada experiência de realização das palavras, que o método se apresenta por intermédio do princípio de abertura. Este trabalho aborda, também, o caminho que pensa simbolicamente os mitos.

Palavras-chave: Música; literatura; poesia; sertão; abertura.

O realismo mágico em J. J. Veiga²

Giovani Fama de Freitas Morato

O livro *A estranha máquina extraviada*, de J. J. Veiga traz à tona um sentimento não demonstrado claramente pelo homem moderno: a sua insatisfação com o mundo contemporâneo, ou seja, sua simplicidade e complexidade de valores, que não se sabe como determinam ou influenciam a percepção das pessoas, mesmo que seja algo frívolo. Assim, a obra representa, com excelência, a ideologia do Realismo Mágico: um produto de duas visões que conviviam na América hispânica e também no Brasil das décadas de 60 e 70, ou seja, o culto à tecnologia e à superstição; o que levou os autores a criticarem as ditaduras das regiões. Desta forma, esta pesquisa abordará essa realidade a partir dos contos “Acidente em Sumáuina”, “O galo impertinente” e “A máquina extraviada” e indicará a importância histórico-cultural desse movimento literário.

Palavras-chave: J. J. Veiga, realismo; realismo mágico; maravilhoso; fantástico.

¹ Resumo de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Católica de Brasília, no dia 22 de junho de 2010, sob orientação do Prof. Dr. Maurício Lemos Izolan.

² Resumo de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Católica de Brasília, no dia 17 de junho de 2010, sob orientação do Prof. MSc. Robson André da Silva.

Empréstimos linguísticos: enriquecimento ou empobrecimento da língua³

Luiza Cristina de Sousa

No processo de formação do léxico, dentre os fenômenos ocorridos, destaca-se o que chamamos de Empréstimos Linguísticos. São palavras emprestadas de uma língua para outra sem sofrerem nenhuma alteração formal, pela necessidade que as pessoas têm de se comunicarem, compreenderem mensagens e serem compreendidos, levando em consideração a troca de valores através da interação entre as culturas. Partindo desse princípio, para melhor entender os empréstimos, é necessário observar pontos como o seu processo de inclusão, aceitação e uso dos falantes, assim como sua contribuição e influência na língua portuguesa, por meio de pesquisas feitas em locais como shoppings, lanchonetes, supermercados, que são frequentados pelos falantes de Língua Portuguesa no Brasil.

Palavras-chave: Língua; léxico; empréstimos linguísticos; influências; usos.

O tratamento semântico dos verbos de direção e movimento do português: uma análise com base nos materiais didáticos de PLE/PL2⁴

Mayara Cristina Silva Costa

O ensino de português como língua estrangeira (PLE) ou segunda língua (PL2) requer algumas habilidades necessárias para melhor preparar o aprendiz, falante de outra língua, para comunicar-se. Baseando-nos em teorias de aquisição de PL2, analisamos o tratamento dos verbos de direção/movimento nos materiais didáticos (MD's) mais utilizados para o ensino de PLE/PL2. A partir da análise, concluímos que, em geral, os livros têm uma grande deficiência em relação à abordagem dos verbos em questão. Os verbos de direção/movimento consideram, não só as questões de flexão verbal, mas também os aspectos semânticos e pragmáticos, para melhor apreensão por parte do aprendiz de modo a facilitar sua aquisição de PLE/PL2.

Palavras-chave: Aprendizagem; PLE/PL2; verbos de direção/movimento; materiais didáticos.

³ Resumo de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Católica de Brasília, no dia 24 de junho de 2010, sob orientação do Profª. MSc. Vera Lúcia Cordeiro da Conceição.

⁴ Resumo de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Católica de Brasília, no dia 16 de junho de 2010, sob orientação do Profª. MSc. Layane Rodrigues de Lima.

Teoria lexical – construção de palavras e *Novilíngua*⁵

Rafael da Silva Malaquias

Este trabalho discorre sobre o processo morfológico de formação de palavras e neologismo no português, traçando, posteriormente, um paralelo com a *Novilíngua*, do livro *1984* de George Orwell: idioma fictício, artificial e repleto de características em seus diversos verbetes, cujo objetivo é o de restringir a amplitude do pensamento dos falantes por conta do poder totalitário que rege aquela nação. Ao contrário desta língua, o português mostra uma riqueza lexical muito ampla, pertencente ao povo, que mantém vivos os valores históricos e semânticos da língua.

Palavras-chave: Teoria lexical; português; morfologia; *Novilíngua*; neologismo.

⁵ Resumo de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Católica de Brasília, no dia 17 de junho de 2010, sob orientação do Profa. Rosângela de Nazareth Sousa Costa.