

Língua Portuguesa, Linguagem e Linguística 2

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)

ABC



 **Atena** Editora

Ano 2018

IVAN VALE DE SOUSA

(Organizador)

Língua Portuguesa, Linguagem e Linguística 2

Atena Editora
2018

2018 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Edição de Arte e Capa: Geraldo Alves

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
L755	Língua portuguesa, linguagem e linguística 2 [recurso eletrônico] / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2018. 5.198 kbytes – (Língua Portuguesa; v. 2) Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-85107-12-3 DOI 10.22533/at.ed.123181308 1. Língua portuguesa. 2. Linguística. I. Sousa, Ivan Vale de. CDD 410
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

O conteúdo do livro e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2018

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

E-mail: contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A identidade de um livro simboliza todos os pensamentos e discussões que se pretendem divulgar aos leitores. Quando escrevemos um texto, de certa forma, os nossos interlocutores nos auxiliam na maneira como as ideias serão organizadas na textualidade dos enunciados e nas finalidades que almejamos atingir.

Se nos convencêssemos de que todo plano textual está inserido nas finalidades de informar, formar, convencer e esclarecer algo aos nossos enunciatários, certamente a forma como enxergaríamos o texto e seus elementos constituintes seria ampliada na diversidade que a língua se realiza nos contextos sociais, pois, de certo modo, escrevemos sempre com objeções considerando um contexto e os saberes do nosso interlocutor.

Necessário sempre será discutir o discutível, refazer o que carece de ser refeito, sobretudo no contexto de produção do conhecimento, já que todo processo de aquisição do saber parte de uma das mais importantes e significativas funções da língua que é comunicação entre os sujeitos. Sempre comunicamos por meio do texto algo a alguém e às suas funções que necessitam ser clarificadas nos atos de dizer e produzir.

As comportas do conhecimento abertas pelas reflexões deste livro se revelam aos diferentes leitores, coadunando-se com a plenitude de como a linguagem assume seu único e verdadeiro objeto de interação entre os sujeitos. Comunicamos porque somos partes do ato comunicativo e com essa convicção é que comunicar representa nossos anseios, bem como os esforços de pesquisadores e estudiosos que apresentam e, ao mesmo tempo, revelam as possibilidades de democratização das questões referentes à linguagem com as metodologias e os planos culturais e de identidades nos usos da língua.

Para legitimar a relevância das discussões reveladas em cada texto presente neste livro, a constituição de um mosaico textual de ideais e concepções são apresentadas por seus autores que propõem socializar os diferentes discursos capazes de sustentar as construções feitas em torno do ensino de Língua Materna, embora os estudos apresentados no referido livro não tenham unicamente a discussão que reverbera o trabalho com processo de ensino e aprendizagem da língua no seu contexto de autonomia e competências, mas da compreensão de que a língua se adequa aos meios sociais e às manifestações culturais.

A legitimidade com que os pesquisadores debruçam suas investigações na produção de cada capítulo justifica-se na plenitude diversa como a língua se expande nos diversos contextos de realização. E na função de perceber que sempre há outras formas de refazer o próprio discurso à luz da diversidade com que a linguagem é que se produz em uma corrente processual e metastásica em que os leitores encontrarão trabalhos referentes ao estudo da palavra, ao desenvolvimento das habilidades de leitura e escrita, ao processo analítico de obras e textos literários, aos discursos formulados no imaginário cultural e às reflexões metodológicas de trabalho no contexto

escolar.

O todo deste livro se assemelha à construção de um grande quebra-cabeça em que só tem sentido quando são juntadas todas as suas peças na formulação do plano reflexivo capaz de constituir a relevância desta obra. São, pois, ao todo, dezoito trabalhos que transitam entre os contextos da linguagem, da linguística e das intervenções que estruturam o ensino de língua portuguesa e língua estrangeira nos mais variados contextos de aquisição. Sendo assim, uma síntese de cada texto com as marcas de seus autores pode ser revelada a seguir.

O primeiro capítulo, o pesquisador Ivan Vale de Sousa propõe algumas discussões que aproximam o trabalho com a utilização da pesquisa-ação aos procedimentos da sequência didática, que segundo ele são metodologias interacionistas no ensino da linguagem em que, ao mesmo tempo, rediscute como as implicações pedagógicas são capazes de aproximar os sujeitos *professor* e *aluno* da situação comunicativa com o desvelamento de três modelos de sequência didática elaborados à luz dos objetos didáticos no processo de didatização das práticas de linguagem.

As questões discutidas no segundo capítulo são de autorias de Genilda Alves Nascimento Melo, Andreia Quinto dos Santos e Célia Jesus dos Santos Silva, que rediscutem a necessidade do currículo à luz da docência como propostas de pertencimentos, servindo como requisitos fundamentais para o ensino de Língua Materna. No terceiro capítulo, as mesmas autoras com ordem diferente de apresentação das identidades, Célia Jesus dos Santos Silva, Genilda Nascimento Melo e Andreia Quinto dos Santos trazem à discussão o ensino de leitura e da função do suporte livro didático na instituição escolar de educação básica aproximando as reflexões.

Dóris Regina Mieth Dal Magro, no quarto capítulo, revisita as habilidades de leitura e escrita como eixos norteadores para o desenvolvimento do trabalho docente na disciplina de língua portuguesa à luz dos gêneros discursivos como alternativas eficazes na promoção do letramento e na autoria dos estudantes. O quinto capítulo, Nayara da Silva Camargo e Nilson Santos Trindade destacam os aspectos morfossintáticos da língua Tapayuna, especificamente no que se refere às relações pronominais focalizando ao leitor a compreensão desse processo.

No sexto capítulo, Luiz Antonio de Sousa Netto, Rafaela Cunha Costa e Stella Telles estudam a palavra fonológica na língua polissintética Latundê lançando luzes a algumas teorias apresentadas por estudiosos e ancoradas na concepção interacionista da linguagem. O sétimo capítulo, Maria do Perpétuo Socorro Conceição da Silva e Regina Célia Ramos de Almeida apresentam as marcas de oralidade na escrita compreendendo os processos de monotongação e apagamento do [R] final, no contexto de aplicabilidade e intervenção com alunos do ensino médio.

Thays Trindade Maier, no oitavo capítulo, apresenta um relato de experiências com atividades de leitura da literatura infantil, com a finalidade de despertar e promover a competência leitora no ambiente escolar. No nono capítulo, as autoras Katharyni Martins Pontes, Thaís Pereira Romano e Rita de Nazareth Souza Bentes apresentam o

letramento literário como instrumentalização no ensino de alunos surdos e rediscutem a relevância da acessibilidade do aluno surdo ao contexto literário.

No décimo capítulo, Myriam Crestian Cunha e Walkyria Magno e Silva partem do desenvolvimento disciplinar, refletindo os impactos na formação inicial do professor, além de discutir as estratégias metacognitivas na análise de novas propostas metodológicas no aprendizado de línguas estrangeiras. As reflexões que enfocam o décimo primeiro capítulo, Adriane do Socorro Miranda e Polyana Cunha Campos relatam as contribuições do Projeto Pibid no processo de formação inicial de professores de português como Língua Materna, em que os sujeitos participantes emitem suas convicções na função de bolsistas.

No décimo segundo capítulo, Larissa Rizzon da Silva revela como os fatores socioculturais e identitários são relevantes no processo de reabilitação do afásico, em que as discussões se concentram no contexto de socialização do sujeito com a linguagem. O décimo terceiro capítulo, a simbiose do bumba-meu-boi do Maranhão é tematizada nas reflexões de Joaquim de Oliveira Gomes sob a ótica do discurso e da sustentabilidade em que são propostas as aproximações entre a análise dos discursos à luz das toadas com as questões de sustentabilidade capazes de perpetuar a relevância da manifestação.

Rossaly Beatriz Chioquetta Lorenset, no décimo quarto capítulo, investiga as (des)construções do imaginário de ensino de língua portuguesa na formação superior da graduação em Direito lançando luzes para as vertentes e os saberes linguísticos na concepção da análise do discurso (AD). O décimo quinto capítulo, autoria de Katia Cristina Schuhmann Zilio, os sentidos digitais são discutidos como aproximações do uso da tecnologia na educação propondo questões que são respondidas ao longo das reflexões inseridas no texto.

No décimo sexto capítulo, Priscila Ferreira Bentes passeia entre as páginas da narrativa tecida pelo escritor Benedicto Monteiro, descrevendo o movimento de religiosidade no Círio de Nossa Senhora de Nazaré, além disso, a autora do capítulo aproxima as discussões entre literatura e antropologia com toda a riqueza literária presente na obra utilizada como *corpus* de análise. No décimo sétimo capítulo, Margarida da Silveira Corsi e Gilmei Francisco Fleck analisam a dialogia romanesca atentando-se para as releituras do perfil de uma cortesã, esclarecendo que a imbricação das análises culmina para a estruturação do cordel como uma das marcas da brasilidade.

Edvaldo Santos Pereira e Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões, no décimo oitavo e último capítulo, revelam a urbanidade poética como fonte de inspiração e análise, em parte, do poema *Belém e seu poema*, de Bruno Menezes e readmitem que as imagens criadas no gênero literário partem dos múltiplos olhares do cotidiano.

Ao apresentar aos leitores uma síntese do que pode ser encontrado em cada trabalho que compõe este livro, esperamos que as reflexões contribuam com o processo de ampliação do letramento literário, da metodologia de investigação com a linguagem, lance luzes a outros questionamentos e flexibilize a forma de pensar o

ensino de Língua Materna em uma construção de continuidade. Além disso, sabemos ainda que as discussões, doravante, demonstradas podem, de certa forma, ampliarem-se nos mais diversos contextos de aprendizagem em que o leitor transite o caminho também de produtor de outros discursos.

Prof. Me. Ivan Vale de Sousa

Organizador.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
METODOLOGIAS INTERACIONISTAS EM QUESTÃO: PESQUISA-AÇÃO E SEQUÊNCIA DIDÁTICA NO ENSINO DA LINGUAGEM	
<i>Ivan Vale de Sousa</i>	
CAPÍTULO 2	13
'DOCÊNCIA: CURRÍCULO E PERTENCIMENTO – REQUISITOS BÁSICOS PARA O ENSINO DA LÍNGUA MATERNA	
<i>Genilda Alves Nascimento Melo</i>	
<i>Andreia Quinto dos Santos Célia dos Santos Silva</i>	
CAPÍTULO 3	28
O ENSINO DA LEITURA E O LIVRO DIDÁTICO NA ESCOLA DE EDUCAÇÃO BÁSICA	
<i>Célia Jesus dos Santos Silva</i>	
<i>Genilda Alves Nascimento Melo</i>	
<i>Andreia Quinto dos Santos</i>	
CAPÍTULO 4	44
LEITURA, ESCRITA E A MEDIAÇÃO DOCENTE NA CONSTITUIÇÃO DA AUTORIA DOS ESTUDANTES	
<i>Dóris Regina Mieth Dal Magro</i>	
CAPÍTULO 5	56
ASPECTO MORFOSSINTÁTICOS DA LÍNGUA TAPAYUNA (JÊ): ELEMENTOS PRONOMINAIS	
<i>Nayara da Silva Camargo</i>	
<i>Nilson Santos Trindade</i>	
CAPÍTULO 6	75
ESTUDOS SOBRE A PALAVRA FONOLÓGICA NA LÍNGUA POLISSINTÉTICA LATUNDÊ (NAMBIKWÁRA DO NORTE)	
<i>Luiz Antonio de Sousa Netto</i>	
<i>Rafaela Cunha Costa</i>	
<i>Stella Telles</i>	
CAPÍTULO 7	85
MARCAS DA ORALIDADE NA ESCRITA: UM ESTUDO SOBRE MONOTONGAÇÃO E APAGAMENTO DO [R] NO ENSINO MÉDIO	
<i>Maria do Perpétuo Socorro Conceição da Silva</i>	
<i>Regina Célia Ramos de Almeida</i>	
CAPÍTULO 8	104
RELATO DE EXPERIÊNCIA APLICADAS NA PRÁTICA DE ENSINO COMO ESTÍMULO A LEITURA	
<i>Thays Trindade Maier</i>	
CAPÍTULO 9	114
LETRAMENTO LITERÁRIO: INSTRUMENTOS E ESTRATÉGIAS NO ENSINO DE ALUNOS SURDOS	
<i>Katharyni Martins Pontes</i>	
<i>Thaís Pereira Romano</i>	
<i>Rita de Nazareth Souza Bentes</i>	
CAPÍTULO 10	124
O IMPACTO DA DISCIPLINA “APRENDER A APRENDER LÍNGUAS ESTRANGEIRAS” NA FORMAÇÃO INICIAL DO PROFESSOR: ESTRATÉGIAS METACOGNITIVAS EM ANÁLISE	
<i>Myriam Crestiam Cunha</i>	
<i>Walkyria Magno e Silva</i>	

CAPÍTULO 11	139
AS CONTRIBUIÇÕES DO PROJETO PIBID NA FORMAÇÃO INICIAL DE PROFESSORES: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA SOB A ÓTICA DOS BOLSISTAS	
<i>Adriane do Socorro Miranda</i> <i>Polyana Cunha Campos</i>	
CAPÍTULO 12	150
A RELEVÂNCIA DOS FATORES SOCIOCULTURAIS E IDENTITÁRIOS NO PROCESSO DE REABILITAÇÃO DO AFÁSICO	
<i>Larissa Rizzon da Silva</i>	
CAPÍTULO 13	159
DISCURSO E SUSTENTABILIDADE NO AUTO DO BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO	
<i>Joaquim de Oliveira Gomes</i>	
CAPÍTULO 14	169
FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DO IMAGINÁRIO DE ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA EM GRADUAÇÃO DE DIREITO	
<i>Rossaly Beatriz Chioquetta Lorenset</i>	
CAPÍTULO 15	184
TECNOLOGIA E EDUCAÇÃO: SENTIDOS DO DIGITAL	
<i>Katia Cristina Schuhmann Zilio</i>	
CAPÍTULO 16	198
DAS PÁGINAS LITERÁRIAS À EXPERIÊNCIA ANTROPOLÓGICA:UMA VIAGEM N'O CARRO DOS MILAGRES DE BENEDICTO MONTEIRO	
<i>Priscila Ferreira Bentes</i>	
CAPÍTULO 17	208
DA CAMÉLIA AO MANDACARU: RELEITURAS DO PERFIL DE UMA CORTESÃ	
<i>Margarida da Silveira Corsi</i> <i>Gilmei Francisco Fleck</i>	
CAPÍTULO 18	227
A URBANIDADE POÉTICA DE BRUNO DE MENEZES EM “BELÉM E O SEU POEMA”	
<i>Edvaldo Santos Pereira</i> <i>Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões</i>	
SOBRE O ORGANIZADOR	233

DA CAMÉLIA AO MANDACARU: RELEITURAS DO PERFIL DE UMA CORTESÃ

Margarida da Silveira Corsi

Universidade Estadual de Maringá, Departamento
de Letras Modernas, Maringá – Paraná

Gilmei Francisco Fleck

Universidade Estadual do Oeste do Paraná,
Departamento de Língua e Literatura de Língua
espanhola, Cascavel – Paraná

RESUMO: Este trabalho analisa a dialogia do romance *La Dame aux camélias* (1848), de Dumas fils em suas transposições: drama homônimo (1849) de Dumas fils; filme homônimo de Mauro Bolognini (1981); filme *Camille*, de George Cukor (1936); e ópera *Violetta (La Traviatta)* (1865), de Verdi/Piave/Duprez; e o romance de cordel *A Dama das camélias em cordel*, de Evaristo Geraldo (2010). Para a realização da análise comparativa da composição do perfil da protagonista nas referidas obras, nos embasamos na teoria da transtextualidade de Genette (1982), na dialogia de Bakhtin (1997), na intertextualidade de Samoyaut (2008), na teoria do teatro de Pavis (1996), na teoria do cinema de Jost (1989), e na teoria do cordel de Abreu (2004) entre outros. Assim, propomos averiguar em que sentido a composição do perfil da protagonista Marguerite Gautier/Violetta Saint Yv, nestas adaptações da obra de Dumas fils, em comparação ao perfil encontrado no hipotexto, conserva ou

amplia o tema da cortesã arrependida. Espera-se que este trabalho possa contribuir para desvendamento de algumas especificidades concernentes à retomada/ampliação do tema da cortesã arrependida, considerando que esta suposta ampliação está imbricada com a estrutura composicional, com o estilo dos autores, com o contexto sócio-histórico de produção e a esfera de circulação das obras, o que, a nosso ver, leva ao imbricamento das obras analisadas com o romance de partida e culmina na sua tradução para gêneros carregados de valores culturais, a exemplo do cordel que traz em sua estrutura composicional e em sua temática a essência da brasilidade.

PALAVRAS-CHAVE: literatura comparada, transposição, resignificação.

ABSTRACT: This research aims to analyze the dialogism of the novel *La dame aux Camélias* (1848), by Dumas fils in the following transpositions: the namesake drama (1849) by Dumas fils; the namesake movie by Mauro Bolognini (1981) and the movie *Camille*, by George Cukor (1936); the opera *Violetta (La Traviatta)* (1865), by Verdi/Piave/Duprez; and the cordel literature *A Dama das camélias* by Evaristo Geraldo (2010). To make the comparative analysis of the protagonist's profile in the mentioned books and movies happen, we use as theoretical support Genette's theory of

transtextuality (1982), Bakhtin's dialogism (1997), Samoyault's intertextuality (2008), Pavis's play theory (1996), Jost's cinema theory (1989), and Abreu's cordel literature (2004), among others. In this way, we intend to ascertain in which way the composition of the protagonist's profile, Marguerite Gautier/ Violeta Saint-Y, in these adaptations by Dumas fils, in comparison to the profile found at the hypotext, preserves or broadens the theme of the repented courtesan. We hope that this research can contribute for the revealing of some specificities related to the restored/broadening theme of the repented courtesan, considering that this supposed expansion is closely connected to the compositional structure, to the authors' style, to the social historical context's production and the area where the pieces circulated, which, in our point of view, leads to the interwoven of the analyzed pieces with the starting novel and peaks in its translation to genres filled with cultural values, such as the cordel literature that brings in its compositional structure and its theme the Brazilianness's essence.

KEYWORDS: comparativeliterature, transposition, resignification.

1 | INTRODUÇÃO

Bakhtin explicita seu conceito de dialogismo como “o produto da interação de dois indivíduos organizados [...]” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1992, p. 112). A enunciação está relacionada à ideologia do grupo social, à época da produção do enunciado e às relações sócio-histórico-ideológicas do sujeito instituído como interlocutor do enunciado, sendo, nesse sentido, o dialogismo compreendido como diálogo entre os interlocutores, diálogo entre enunciados e diálogo entre discursos.

O termo “dialogismo”, na década de 60, foi traduzido como “intertextualidade” por Julia Kristeva (1969/1974). Apesar do reducionismo, que segundo Bezerra (2010), Kristeva impõe à obra do crítico russo (ao analisá-la como dinamização do estruturalismo e da psicanálise), é a partir de seus escritos que temos o surgimento do termo intertextualidade, o qual alavanca as pesquisas acerca do diálogo entre textos, rompendo no primeiro momento com a crítica das fontes.

A obra literária, como uma releitura de outras obras, traz à tona, com frequência, adaptações, transposições de sentido, de tema, de contextos, de personagens, retomando histórias, temas, gêneros, entre outros. Assim, as transposições da obra de Dumas *fils* podem ser lidas como reescrituras do romance, em que este seria o hipotexto e os outros seriam hipertextos provenientes do primeiro. Conforme afirma Samoyault (2008): “escrever é pois re-escrever ... Repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada”(SAMOYAULT, 2008, p. 77).

Na perspectiva da reescrita, Genette (1982), analisa as “relações manifestas ou secretas”(SAMOYAULT, 2008, p.7) do enunciado literário com outros enunciados, a partir da transtextualidade: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

Dentre as categorias da transtextualidade, Genette explicita que a hipertextualidade,

categoria que trata da adaptação e da transposição de um enunciado para outro, é a relação que une o hipotexto ao seu hipertexto, por imitação ou transformação, dentro das quais encontramos a tradução, a transposição, entre outras. Genette (1982, p.16, grifos do autor, tradução nossa) define hipertexto como: “*J’appelle donc hypertexte tout texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformations tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons imitation*”. [todo texto derivado de um texto anterior por *transformação* simples (nós diremos doravante somente transformações) ou por transformação indireta: nós diremos *imitação*]. Transformação ou imitação que está relacionada a outros aspectos da textualidade, como a arquitextualidade, a intertextualidade, a paratextualidade e a metatextualidade.

Na relação hipertextual, o texto B (hipertexto) pode retomar o enredo, a estrutura composicional, o estilo, entre outros aspectos, do texto A (hipotexto); pode ainda ser uma adaptação do hipotexto para outro modo, chamada por Genette (1982) de transmodalização ou transformação modal, a exemplo da dramatização do romance de Dumas *filis* para o teatro, para a ópera e para o cinema; pode ser também uma versificação do hipotexto, a exemplo do que ocorre com a adaptação do romance de Dumas *filis* para a literatura de cordel.

Nossa análise abordará as transposições do romance para drama, ópera, filme e romance de cordel, respeitando os postulados de Genette (1982), mas considerando o gênero e sua estrutura composicional como elemento fundamental para a caracterização do perfil da protagonista, dentro do construto da temática da cortesã arrependida e regenerada pelo amor. Acerca disso, o próprio Genette afirma (1982, p.417, tradução nossa): “*il n’existe pas transposition innocente – je veux dire: qui ne modifie d’une manière ou d’une autre la signification de son hypotexte*” [não existe transposição inocente – eu quero dizer: que não modifica de uma maneira ou de outra a significação de seu hipotexto], reforçando nossa tese de que devemos considerar a dramatização inserida no conceito de gênero discursivo ou como um modo dos gêneros drama, filme, ópera. Assim também devemos considerar a versificação do romance de Dumas *filis* para o romance de Cordel de Evaristo Geraldo, sendo o verso uma característica do modo em que se apresenta o gênero romance de cordel, inserido na esfera do cordel.

Para exemplificar a análise comparativa da composição do perfil da protagonista Marguerite Gautier/ Violetta Saint-Yv, através da retomada da hipertextualidade na transposição do romance para drama, libreto, filmes e romance de cordel, escolhemos analisar o encontro amoroso dos protagonistas. A sequência da análise, pautada na dramatização e na versificação do hipotexto, segue a ordem cronológica de suas composições, partindo do romance romântico *La Dame aux Camélias*, de Dumas *filis*, passando pelo drama homônimo do mesmo autor, pelo libreto *Violetta – La traviata*, de Verdi/ Piave/Duprez, pelos filmes *Camille*, de George Cukor e o filme homônimo de Mauro Bolognini, e pelo romance de cordel *A dama das camélias em cordel*, de Evaristo Geraldo.

2 | ANÁLISE DA HIPERTEXTUALIDADE: DA CAMÉLIA AO MANDACARU

A narração dos fatos, no romance *La Dame aux Camélias*, começa quando o narrador-escrevente adquire o livro *Manon Lescaut*, do Abade Prévost, no leilão dos bens de Marguerite. Fato que o leva a conhecer Armand, o qual lhe narra sua história de amor com a Marguerite: “*C’est à peu près à cette époque de l’année et le soir d’un jour comme celui-ci que je connus Marguerite, me dit Armand, écoutant ses propres pensées et non ce que je lui disais*” [Foi mais ou menos nesta época do ano e na noite de um dia como este que eu conheci Marguerite, me disse Armand, escutando seus próprios pensamentos e não o que eu lhe dizia]. (DUMAS FILS, 1981, p.90, tradução nossa).

A definição de romance para Bakhtin retoma a importância da massa verbal, como objeto estético e arquitetônico, para a descrição de um acontecimento histórico ou social:

Le roman est une forme proprement compositionnelle de l’organisation des masses verbales. C’est par elle que se réalise dans un objet esthétique, la forme architectonique du «couronnement» littéraire d’un événement historique ou social, une variante de la forme du couronnement épique.[O romance é uma forma propriamente composicional de organização das massas verbais. É por ela que se realiza num objeto estético, a forma arquitetônica do ‘coroamento’ literário de um acontecimento histórico ou social, uma variante da forma do *coroamento épico*.] (BAKHTIN, 1997, p. 35, tradução nossa).

Durante a narração de Armand, este apresenta as cartas de Marguerite que possibilitam a apreensão de outros pontos de vista na obra: “*Armand [...], après m’avoir donné les pages écrites de la main de Marguerite. [...] Voici ce que je lus, et que je transcrits sans ajouter ni retrancher aucune syllabe*” [Armand [ao Narrador-escrevente] Aqui está o que eu li, e que eu transcrevi sem acrescentar nem mudar nenhuma sílaba] (DUMAS FILS, 1981, p.230, tradução nossa). Nas cartas de Marguerite, temos a transcrição das palavras de M. Duval e, quando a heroína não mais pode redigi-las, Julie Duprat passa a redigi-las, descrevendo a Armand o sofrimento da heroína. Assim, as palavras de M. Duval estariam subordinadas ao ponto de vista de Marguerite, as de Marguerite ao ponto de vista de Armand; as palavras de Julie também estão subordinadas ao ponto de vista de Armand e as palavras de Armand ao narrador-escrevente, o qual apresenta os fatos ao leitor, formando uma *mise en abyme* na narração dos fatos.

A narração do encontro dos amantes começa com Armand lembrando as primeiras vezes que vira a heroína, na *place de la Bourse* e no teatro de *Variétés*. Segundo as palavras de Armand:

Elle était élégamment vêtue; elle portait une robe de mousseline toute entourée de volants, un châle de l’Inde carré aux coins brodés d’or et de fleurs de soie, un chapeau de paille d’Italie et un unique bracelet, grosse chaîne d’or dont la mode commençait à cette époque. [Ela estava elegantemente trajada; usava um vestido

de musseline, com muitos babados, um xale da Índia com pontas retas bordadas de ouro e de flores de seda, um chapéu de palha da Itália e um bracelete, e grossa corrente de ouro que estava na última moda]. (DUMAS FILS, 1981, p.92, tradução nossa).

A elegância e a distinção descritas na primeira vez são reiteradas pelas vestimentas. Elementos que vão ser deixadas de lado quando Armand é apresentado à heroína, no teatro da *Opéra-Comique*. Seu amigo Ernest lhe previne: “*savez-vous à quelle femme je vous présente ? [...] c’est tout simplement a une femme entretenue, tout ce qu’il y a de plus entretenue*” [você sabe a que mulher eu te apresento? [...] é simplesmente uma cortesã, uma das maiores cortesãs]. (DUMAS FILS, 1981, p.94, tradução nossa), reiterando sua posição social em relação às outras mulheres da sociedade. Além das palavras do amigo, ele a encontra em atitude muito diferente da primeira visão: “*Quand j’entrai dans la loge, Marguerite riait aux éclats [...]*”. [Quando entrei em seu camarote, Marguerite ria às gargalhadas ...]. As palavras do próprio Armand enfatizam as gargalhadas de Marguerite como um modo vulgar e impróprio a uma dama. Atitude que será a razão de sentir-se ofendido com a heroína: “*A peine eus-je fermé la porte, que j’ai entendis un troisième éclat de rire*” [Logo após eu fechar a porte, ouvi novas gargalhadas]. (DUMAS FILS, 1981, p.96, tradução nossa). Em seguida, são novamente as palavras de Ernest que vão confirmar a impressão de Armand: “*Il ne faut pas vous tenir pour battu; seulement ne faites pas à ces filles-là l’honneur de les prendre au sérieux*” [Não se dê por vencido; não dê a esse tipo de mulher o prazer de chateá-lo]. (DUMAS FILS, 1981, p.96, tradução nossa). As palavras ditas no diálogo entre os amigos mostram a visão social acerca da posição da cortesã, que, apesar de aparentemente elegante, não deixa de ser apenas uma cortesã.

O contexto do início do enlace amoroso apresenta a cortesã protegida pelo velho duque e assediada pelo desprezado Conde de N., após voltar do tratamento de saúde em Bagnères. Na descrição do encontro na casa de Marguerite, o narrador-personagem-Armand permite que a heroína explique suas atitudes passadas: “*j’ai la mauvaise habitude de vouloir embarrasser les gens que je vois pour la première fois. [...] Mon médecin dit que c’est parce que je suis nerveuse et toujours souffrante*” [eu tenho o mau hábito de constranger as pessoas que eu vejo pela primeira vez. [...] Meu médico diz que é porque estou sempre nervosa e doente]. (DUMAS FILS, 1981, p.106, tradução nossa). Ela justifica a maneira que o tratou e enfatiza sua doença como causa de seus erros. Neste momento, o narrador-personagem também lhe permite explicitar o desprezo que ela sente pelo conde de N.: “*Que cet imbécile de Comte est ennuyeux!*” [Esse imbecil do conde é tedioso!]. (DUMAS FILS, 1981, p.109); e mostra como a doença, apesar de maltratá-la, lhe atribui certa beleza nos gestos e na aparência: “*Sa maigreur même était une grâce*” [Sua magreza mesmo era uma graça] (DUMAS FILS, 1981, p.109, tradução nossa); e de como Armand a vê, enfatizando a imagem da inocência: “*Il y avait dans cette femme quelque chose comme de la candeur*” [Havia nesta mulher alguma coisa como a candura]. (DUMAS FILS, 1981,

p.109, tradução nossa) ; mas também a independência de seus atos: “*Il y avait encore chez Marguerite de la fierté et l’indépendance*” [Havia ainda em Marguerite o orgulho e a independência].(DUMAS FILS, 1981, p.110, tradução nossa). A descrição revela um traço da construção ambígua do perfil da protagonista: da candura à independência. A longa conversação entre Armand e Marguerite mostra sua franqueza em rela o   sua posi o social: “*Il y a longtemps que j’en ai fini, moi, avec la chastet *” [Faz muito tempo que eu abandonei a castidade].(DUMAS FILS, 1981, p.111, tradu o nossa). Após passar mal e se refugiar, a postura da heroína se altera. Ela passa a ser descrita como uma mulher frágil e vulnerável: “*Marguerite, três p le et la bouche entrouverte, essayait de reprendre haleine*” [Marguerite, muito pálida e a boca entreaberta, tentava retomar o fôlego]. (DUMAS FILS, 1981, p.114, tradu o nossa). Da fragilidade, ela passa a demonstrar consciência de sua posi o social, ao afirmar: “*Si je me soignais, je mourrais. Ce qui me soutient, c’est la vie fiévreuse que je mène*”. [Se eu me curasse, eu morreria. O que me sustenta   a vida efervescente que eu levo]; e acrescenta que não tem raz es para preservar a própria vida e que sua posi o social lhe reserva a solid o: “*Puis, se soigner, c’est bon pour les femmes du monde qui ont une famille et des amis ; mais nous, dès que nous ne pouvons plus servir   la vanité ou au plaisir de nos amants, ils nous abandonnent*” [Além disso, se curar   bom para as mulheres da sociedade que tem uma família e amigos; mas n s, desde que não podemos mais servir   vaidade ou ao prazer de nossos amantes, eles nos abandonam].(DUMAS FILS, 1981, p.115, tradu o nossa). Após Armand lhe propor cur -la com seu amor, ela lhe responde: “*Une femme nerveuse, malade, triste, ou gaie d’une gaiet  plus triste que le chagrin, une femme qui crache le sang et qui d pense cent mille francs par an, c’est bon pour un vieux richard comme le duc, mais c’est bien ennuyeux pour un jeune homme comme vous*” [Uma mulher nervosa, doente, triste, ou alegre de uma alegria mais triste que a tristeza, uma mulher que cospe sangue e que gasta cem mil francos por ano,   bom para um velho rico como o duque, mas   tedioso para um jovem como você]. (DUMAS FILS, 1981, p.117, tradu o nossa). A consciência de sua condi o e de sua posi o social se confirma na sequência da conversa o: “*venez me voir, nous rirons, nous causerons, mais ne vous exag rez pas ce que je vaux, car je ne vaux pas grand-chose. [...] vous avez besoin d’être aim , [...]. Prenez une femme mari e*”. [venha me ver, nós riremos, conversaremos, mas não exagere no valor que me d , pois eu não valho muita coisa. [...] você precisa ser amado, [...]. Tenha uma mulher casada]. (DUMAS FILS, 1981, p.118, tradu o nossa). A sugestão de tomar uma mulher casada como amante comprova que a heroína questiona a postura da sociedade que a condena. Oposto a esta visão realista dos fatos, Armand a vê com indulgência e amor, acreditando que ela deve ser salva de seus próprios atos, conforme se percebe nas palavras citadas a seguir:

Ce mélange de gaiet , de tristesse, de candeur, de prostitution, cette maladie même qui devait développer chez elle la sensibilit  des impressions comme l’irritabilit  des nerfs, tout me faisait comprendre que si, d s la premi re fois, je ne prenais

pas d'empire sur cette nature oublieuse et légère, elle était perdue pour moi. [Esta mistura de alegria, tristeza, candura, prostituição, mesmo esta doença que devia desenvolver nela a sensibilidade das impressões como a irritabilidade dos nervos, tudo me fazia entender que se, desde a primeira vez, eu não dominasse essa natureza ingrata e leviana, ela estaria perdida para mim]. (DUMAS FILS, 1981, p.118-119, tradução nossa).

As palavras alegria, tristeza, candura, prostituição, doença, sensibilidade, irritabilidade, natureza ingrata e leviana compõem a visão de Armand sobre a heroína e mostram traços ambíguos de sua personalidade, definindo-a como uma cortesã que não tem controle sobre seus atos, sua saúde ou sobre seus desejos. As palavras da heroína e de Armand já citadas acima, apesar de reiterarem algumas destas características, complementam seu perfil, lhe atribuindo características como: independência e consciência de sua posição social.

Acerca de sua posição a própria heroína afirma: “*Je ne suis ni une vierge ni une duchesse*”. [Eu não sou nem uma virgem nem uma duquesa].(DUMAS FILS, 1981, p.120, tradução nossa). Acerca de sua independência, ela acrescenta: “*Eh bien, si vous me promettez de faire toutes mes volontés sans dire un mot, sans me faire une observation, sans me questionner, je vous aimerai peut-être [...]. je veux être libre de faire ce que me semblera*”. [Muito bem, se você me prometer fazer todas as minhas vontades sem dizer uma palavra, sem fazer nenhuma observação, sem me questionar, quem sabe eu o amarei [...]. Eu quero ser livre para tudo o que eu quiser]. (DUMAS FILS, 1981, p.121, tradução nossa). Ela ainda demonstra que conhece as atitudes dos homens e que preza sua independência: “*Les hommes [...] demandent à leur maitresse compte du présent, du passé et de l'avenir même.[...]. Si je me décide à prendre un nouvel amant maintenant, je veux qu'il ait trois qualités bien rares, qu'il soit confiant, soumis et discret*”. [Os homens [...] pedem à sua amante explicações do presente, do passado e até do futuro. [...]. Se eu me decidir a ter um novo amante agora, eu quero que ele tenha três qualidades bem raras, que ele seja confiante, submisso e discreto]. (DUMAS FILS, 1981, p.121, tradução nossa). As razões de tê-lo aceito rapidamente como amante são dadas pela cortesã: “*je sentis les palpitations violentes et répétées, cela vient de ce que, devant vivre moins longtemps que les autres, je me suis promis de vivre plus vite*”. [eu senti palpitações violentas e repetidas, isso decorre do fato de que eu, devendo viver menos tempo que os outros, eu me decidi viver mais rápido]. (DUMAS FILS, 1981, p.122, tradução nossa). As palavras de Armand e Marguerite durante o primeiro encontro, narrado nos capítulos VII, VIII, XIX e X, a definem como uma cortesã consciente de sua posição, independente e que faz apenas o que deseja. A fragilidade em decorrência da doença é o contraponto de sua força e determinação.

A narração do primeiro encontro, no drama homônimo de Dumas *filis*, ocorre no primeiro ato da peça composto de treze cenas, em que as réplicas das personagens apresentam os acontecimentos, deixando entrever traços do perfil da protagonista e de seus convivas. Diferente do romance, em que ela aceita receber Armand para se livrar do conde de N. (Varville, na peça), no drama, apesar da presença inoportuna de

Varville, há um jantar na casa de Marguerite, onde estão: Saint-Gaudens e Olympe. A chegada de Armand, Gaston e Prudence provocam a exclusão de Varville e todos confraternizam até que a heroína tem um acesso de tosse e se isola dos demais.

De acordo com Ryngaert o texto teatral compõe-se de enunciador e destinatário, “com um apaixonante jogo de falas em busca de destinatários, como fragmentos de linguagem a caminho de um destino”(1995, p.114). Neste contexto, a protagonista do drama é foco das atenções. As outras personagens contribuem para a composição de seu perfil. Na conversação de Nanine e Varville, por exemplo, sabemos do passado de Marguerite: “*Nanine: Elle a été lingère.*” [Nanine: Ela foi costureira]. (DUMAS FILS, 1981, p.265). É também através deles que vem à tona sua relação com M. de Mauriac: “*Nanine: Pauvre homme! C’est son seul bonheur. Il est son père, ou à peu près.*” [Nanine: Pobre homem! Ela é sua única felicidade. Ele é seu pai, ou algo parecido]. (DUMAS FILS, 1981, p.266, tradução nossa). À imagem idealizada por Nanine opõem-se as palavras de Varville que retratam a cortesã na peça de acordo com a visão social:

Varville – Naturellement! Et, comme Marguerite ne ressemblait pas à Mlle de Mauriac autant au moral qu’au physique, le duc promet tout ce qu’elle voudrait, si elle consentait à changer d’existence, ce à quoi s’engagea Marguerite, qui, naturellement encore, de retour à Paris, se garda bien de tenir sa parole ; et le duc, comme elle ne lui rendait que la moitié de son bonheur, a retranché la moitié du revenu ; si bien qu’aujourd’hui elle a cinquante mille francs de dettes. [Varville – Naturalmente ! E, como Marguerite não se assemelhava à senhorita Mauriac na moral como no físico, o duque prometeu tudo o que ela quisesse, se ela consentisse em mudar de vida, com o que concordou Marguerite, mas quando retornou a Paris, deixou de cumprir sua promessa; e o duque, posto que ela lhe dava apenas metade de sua felicidade, cortou a metade do pagamento de suas despesas; por isso hoje ela tem cinquenta mil francos de dívidas]. (DUMAS FILS, 1981, p.268, tradução nossa).

A ironia com que a personagem comenta a relação de Marguerite com o duque sugere que ela é incapaz de deixar a prostituição em virtude do vício de seus hábitos, complementando o perfil da protagonista de modo objetivo e racional. É também através de suas próprias atitudes que se compõe seu perfil. Ela demonstra franqueza com aqueles que a desagradam, como ocorre com o próprio Varville: “*Pour la centième fois, je vous le répète, vous perdez votre temps [...]. si vous devez me parler sans cesse de votre amour, je vous consigne.*” [Pela centésima vez, eu repito, você está perdendo tempo [...]. Se você tiver de falar de seu amor o tempo todo, eu te mandarei embora]. (DUMAS FILS, 1981, p.270, tradução nossa). É também diante de Varville que ela demonstra sua independência ao afirma-lhe: “*Je suis libre d’aimer qui je veux, cela ne regarde personne, vous moins que tout autre.*” [Eu sou livre para amar quem eu desejar, ninguém tem nada com isso, você menos que os outros]. (DUMAS FILS, 1981, p.270, tradução nossa).

Como detentora da ação, a personagem é o elemento capaz de vivenciar e apresentar os acontecimentos de uma peça, já que o teatro é ação e não narração. Os fatos vêm à tona a partir das ações e das palavras das personagens. Nesse sentido, é importante considerar três aspectos: o que ela “diz sobre si mesma, o que faz, e o que

os outros dizem a seu respeito” (PRADO, 1998, p.88). Durante a ação, a personagem pode ser condutora ou suporte das forças atuantes e, ainda, compor a sua própria imagem. É nesta perspectiva que Marguerite apresenta seu ponto de vista sobre si mesma, no drama.

Quando Armand lhe propõe que o amor irá curá-la, por exemplo, a heroína afirma: “*Mais, si je me soignais, je mourrais, mon cher. Ce qui me soutient, c’est la vie fiévreuse que je mène. Puis, se soigner, c’est bon pour les femmes du monde qui ont une famille et des amis ; mais, nous, dès que nous ne pouvons plus servir au plaisir ou à la vanité de personne, on nous abandonne [...]*”. [Mas, se eu me curar, eu morrerrei, meu caro. O que me sustenta é esta vida efervescente que eu levo. Além disso, se curar é bom para as mulheres da sociedade que tem uma família e amigos; mas, nós, desde que não podemos mais servir ao prazer e à vaidade, todos nos abandonam]. (DUMAS FILS, 1981, p.291, tradução nossa). Através das palavras ditas acima, ela demonstra ter consciência de sua posição social e também da visão social acerca de sua classe. Essa consciência não exclui, entretanto, sua postura amorosa, de certo modo sentimental e infeliz, quando declara ser “*une femme nerveuse, malade, triste, ou gaie d’une gaieté plus triste que le chagrin*”. [uma mulher nervosa, doente, triste, ou alegre de uma alegria mais triste que a infelicidade]. (DUMAS FILS, 1981, p.294, tradução nossa); não exclui os traços realistas de seu caráter nem a consciência das necessidades da vida que leva: “*Une femme qui dépense cent mille francs par an, c’est bon pour un vieux Richard comme le duc, mais c’est bien ennuyeux pour un jeune homme comme vous*”. [Uma mulher que gasta cem mil francos por ano serve para um velho rico como o duque, mas é muito tedioso para um jovem como você]. (DUMAS FILS, 1981, p.294, tradução nossa). A importância do respeito aos valores sociais vem à tona nas palavras citadas a seguir: “*Prenez la poste et sauvez-vous, si ce que vous me dites est vrai [...] vous êtes trop jeune et trop sensible pour vivre dans notre monde; aimez une autre femme, ou mariez-vous*”. [Siga seu caminho e salve-se, se isto que você diz é verdade [...] você é muito jovem e muito sensível para viver em nosso mundo; ame outra mulher ou case-se]. (DUMAS FILS, 1981, p.295, tradução nossa). A descrença no amor aparece em suas palavras a seguir: “[...] *tranquillisez-vous, si éternel que soit votre amour et si peu de temps que j’aie à vivre, je vivrai encore plus longtemps que vous ne m’aimerez*”. [... fique tranquilo, por mais eterno que seja o seu amor e por menos tempo que eu viva, eu ainda viverei mais tempo que você me amar]. (DUMAS FILS, 1981, p.299, tradução nossa). Apesar de sua descrença no amor sincero e duradouro, ela decide aceitá-lo como amante em razão da emoção e da sinceridade que demonstra em suas palavras: “*Vous êtes ému, votre voix est sincère, vous êtes convaincu de ce que vous dites; tout cela mérite quelque chose... Prenez cette fleur*”. [Você está emocionado, sua voz é sincera, você está convencido do que você diz; tudo isso merece alguma coisa... Pegue esta flor]. (DUMAS FILS, 1981, p.299, tradução nossa). Apesar de ainda demonstrar certa contradição entre seus atos e palavras, a heroína da peça se mostra mais consciente de sua posição por

não questionar a posição dos homens na sociedade.

O primeiro encontro de Violetta e Rodolphe ocorre no primeiro ato do libreto da ópera, composto de cinco cenas. O encontro e a proposta de amor de Rodolphe à Violetta provocam a reflexão da heroína: momento em que ela reconhece sua posição social, mas cede ao sentimento e ao desejo de amar. Dados que vem à tona através das réplicas das personagens, em recitativos e árias.

Segundo o Dicionário GROVE de música (1994, p.672), a ópera é uma “obra musical dramática”, reiterando a função dramática das réplicas das personagens e aproximando sua estrutura composicional da estrutura do teatro. Para Pavis (1996), “*l’opéra et le théâtre sont aujourd’hui plus liés que jamais*”. [a ópera e o teatro estão hoje mais unidos que nunca], pois “*usant de tous les moyens du théâtre, avec en plus de prestige de la voix et la musique, l’opéra représente le théâtre par excellence*”. [usando de todos os meios do teatro, com maior prestígio da voz e da música, a ópera representa o teatro por excelência].(PAVIS, 1996, p.235, tradução nossa). Esta proximidade entre o teatro e a ópera é justificada pelas estruturas composicionais da peça e do libreto da ópera que trazem uma composição baseada nas didascálias e nas réplicas das personagens.

A ópera, dividida em uma abertura e atos, tem a execução da orquestra, seguida dos recitativos e árias (duos, tercetos, coros, entre outros). Neste trabalho, analisamos os recitativos, momento em que os personagens dialogam e ocorre a ação; e as árias, quando são apresentados os solos dos protagonistas, dando vazão aos seus sentimentos.

Na primeira cena, durante os recitativos, por exemplo, a protagonista afirma: “Et j’y veux faire encore une conquête/ Je vis de plaisirs, de joie et d’amour” [E eu ainda quero fazer uma conquista/eu vivo de prazeres, de felicidade e de amor]. (DUPREZ, 1981, p.420, tradução nossa), mostrando sua postura inicial de conquistadora e indiferente ao amor, como se pode ainda confirmar nos recitativos da cena dois: “Mais aimer, moi?...Jamais ” [Mas amar, eu?... Nunca]. (DUPREZ, 1981, p.421) e continua: “Je suis Hebé ” [Eu sou Hebe...].(DUPREZ, 1981, p.422), enfatizando sua beleza e sua juventude como pilares de sua vida, através da imagem de Hebe – divindade filha de Zeus e Hera, que personifica a juventude. Na sequência, demonstra consciência de sua fragilidade física e de sua condição social, através de um *brindisi*: “[...] Pauvre fleurs passagères/ Nous mourons en un jour./ Illusions, chimères,/Tout nous fuit sans retour.../Buvons !...Le bruit des verres/ Ne fait pas fuir l’Amour.” [Pobres flores passageiras/ Nós morremos em um dia./ Ilusões, quimeras,/ Tudo perdemos sem retorno.../ Bebamos !...Os barulhos dos copos !/ Não afugentam o amor]. (DUPREZ, 1981, p.424, tradução nossa). Na cena três, longe dos convivas, ela confirma sua consciência em duo com Rodolphe e o aconselha: “Je dirais: ‘Fuyez vite!’/ Lorsque le coeur est mort, rien ne le ressuscite.[...] Soyons amis, mais, croyez-moi,/ Mieux vaut que l’on m’évite;/ Je n’aurais plus d’amour, mon coeur n’a plus de foi.” [Eu diria : ‘Fuja rápido!’/ Quando o coração está morto, nada o ressuscita./ Sejamos amigos, mas,

acredite,/É melhor que me evitem;/Eu não saberia mais amar, meu coração não tem mais fé.]. (DUPREZ, 1981, p.427, tradução nossa). Ainda neste duo, ela confirma seu receio de amar, enfatizando o risco da sedução: “Amour, charmant délire,/ Tu ne peux me séduire:/ C’est le martyre/ De notre coeur.” [Amor, delírio encantador,/ Você não pode me seduzir:/ É o martírio/ De nosso coração.] (DUPREZ, 1981, p.427, tradução nossa).

No recitativo da ária, da cena cinco, Violetta demonstra seu medo e seu desejo de amar. Sentimentos opostos que a angustiam antes de se entregar ao amor de Rodolphe: “[...]/Serait-il vrai? Je puis aimer!.../Je puis encor de ma vie/ Renaître les beaux jours, et mon âme ennoblie,/ Par l’amour épurée irait se transformer !... *Est-ce un rêve ou folie*”. [...]/Seria verdade ? Eu posso amar !.../ Eu posso ainda de minha vida/ retomar os belos dias, e minha alma enobrecer,/Pelo amor puro iria se transformar!.../ *Seria um sonho ou uma loucura*].(DUPREZ, 1981, p.430, tradução nossa). No canto, ela declara sua esperança de mudar sua vida pelo amor de Rodolphe: “[...] Dans sa clémence, Dieu permit/ Que ma vie isolée/ Fût, par un amour qu’il bénit,/ Riante et consolée./ D’un passé sans retour/ Abjurons la folie;/ Rodolphe, à l’infamie/ Me ravi en ce jour.” [Em sua clemência, Deus permite/ Que minha vida isolada/ Fosse, por um amor que ele abençoa,/ Feliz e consolada./ De um passado sem retorno/ Renunciamos à loucura;/ Rodolphe, na desonra/ me encantou neste dia.].(DUPREZ, 1981, p.430). Na cabaleta da ária, entretanto, ela declara que não abandonará os prazeres em benefício do amor: “[...] ma tâche est sur la terre/ De briller, fleur éphémère! Je l’accepte, et je préfère/ Les vains plaisirs aux amours!” [minha marca está sobre a terra/ brilhar, flor passageira! Eu aceito, e eu prefiro/Os vãos prazeres aos amores].(DUPREZ, 1981, p.431, tradução nossa). No primeiro ato do libreto, Violetta se mostra seduzida pelo amor, mas afirma que não abandonará seus prazeres em nome deste amor. Apesar disso, ela aceita a proposta de Rodolphe para serem amantes. Além disso, no início do segundo ato, Rodolphe relembra o acordo feito com sua amada: “Elle m’a dit:’Ma vie/ Commence aujourd’hui;/Sois généreux... oublie./Au souffle de ton coeur, mons coeur se purifie. [...]” [Ela me disse: ‘Minha vida/ começa hoje;/ Seja generoso... esqueça./Nas batidas de seu coração, meu coração se purifica.].(DUPREZ, 1981, p.432, tradução nossa), comprovando a entrega amorosa da heroína, .

Na apresentação da transposição do primeiro encontro amoroso dos amantes do romance para o filme *Camille*, de George Cukor, consideramos os quatro encontros que dão origem à concretização do amor, mas damos ênfase aos dois últimos. O primeiro encontro mostra Marguerite e Armando no teatro, momento em que a heroína o confunde com o barão de Varville. No segundo momento, ela está no leilão dos bens de uma cortesã, disputando um par de cavalos com Olympe para salvar o cocheiro idoso da ruína. Ela o reencontra e o convida para sua festa de aniversário em sua casa. Durante a festa, terceiro encontro dos amantes, depois de muitas gargalhadas, dança e todas as formas galanteios entre os convivas, Armand e Marguerite se aproximam, após Marguerite tem um acesso de tosse e se isolar dos convidados. No

quarto encontro, na casa de Armand, ocorre a concretização do amor e a promessa de abandonar a vida mundana.

No filme de Cukor, a heroína está interessada no barão de Varville, personagem que, na peça de Dumas *filis*, é rejeitada pela heroína. Na película, ela o disputa com sua colega Olympe e, com a ajuda de Prudence, torna-se amante do barão. A composição do perfil da heroína do filme se dá a partir das imagens e gestos das personagens apresentados pelo narrador-câmera, das palavras da heroína e das personagens que a cercam. Para Jost (1989, p. 7), as categorias narrativas a serem vislumbradas na análise da ficção cinematográfica – trama, tempo, espaço, personagem, ponto de vista e narração – são coincidentes com aquelas da teoria literária. É preciso, entretanto, considerar a diferença entre os conceitos de “percebido” e de “pensado” na reflexão narratológica, pois, enquanto a literatura sugere com palavras, o cinema apresenta a imagem diante do espectador. Nesta perspectiva, apresentamos a análise baseada na simulação das sequências a partir da imagem que apreendemos enquanto espectadores e analistas do filme, tendo em vista uma análise baseada tanto na imagem (não-verbal) quanto no aspecto verbal da ficção. Salientamos que a sequência é, conforme Aumont; Marie (2003):

um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário, [...] segmentos de planos em que relações temporais de sucessividade diegética são marcadas (AUMONT; MARIE, 2003, p. 268).

O terceiro e decisivo encontro entre Marguerite e Armand ocorre na festa de aniversário da heroína. Ao receber Armand, ela afirma em tom de súplica e olhar aflito: “Tive medo que não viesse”(CAMILLE, 1936, S3, 24:06), demonstrando interesse pelo rapaz. Na festa, os convivas riem, dançam e zombam uns dos outros. Durante o jantar, a heroína afirma que Armand não deve se escandalizar com as palavras e atos dos convivas, pois conhece sua posição social: “Eu não sou uma filha de coronel que saiu do convento”(CAMILLE, 1936, S3, 26:26). Suas palavras contradizem sua atitude no momento da chegada de Armand. Depois do jantar, quando todos dançam polca, Marguerite passa mal e isola-se no quarto. Neste momento, ela permite que Armand lhe corteje e sensibiliza-se novamente com suas palavras, apesar disso, demonstra consciência de sua posição e afirma: “Estou sempre nervosa ou doente, ou triste, ou alegre demais” (CAMILLE, 1936, S3, 30:34) e acrescenta que ele deveria se casar, pois “é jovem e sensível”. Estas palavras demonstram que tem consciência de seu estado físico, de sua posição social e das normas sociais. Apesar disso, ela aceita reencontrá-lo após a saída de todos. Eles se despedem com um caloroso beijo focalizado em plano próximo lateral dos amantes. Após a saída dos convivas, a chegada repentina do barão de Varville, amante de Marguerite, frustra os planos da heroína e, mais uma vez, Armand é preterido. Neste momento, ele toca a campainha enquanto Varville toca piano e indaga ironicamente à heroína sobre a pessoa que estaria na porta. Ela demonstra aflição no olhar, mas ironiza com o barão, afirmando que a pessoa que

estaria na porta seria seu grande amor.

A concretização do amor só se dará, no quarto encontro, na sequência quatro quando Marguerite vai à casa de Armand para impedi-lo de viajar. Neste momento, eles discutem sobre as ações da heroína e ela aceita abandonar o barão e viver com ele no campo. A sequência quatro exibe o quarto encontro dos amantes. Momento em que ela se declara apaixonada e aceita abdicar da vida mundana e do amante rico para realizar seu amor com Armand. A cena inicial mostra Marguerite tentando escrever um bilhete a Armand. Ela pede a Nanine e a Prudence que lhe soletrem a palavra desculpa, mas nenhuma delas sabe escrever. Então, Nanine lhe entrega a carta de Armand, informando que irá viajar pelo mundo. Ela se mostra angustiada e decide passar na casa de Armand antes de ir ao teatro. Durante a conversa, eles falam de amor e ela afirma: “E quando suas lágrimas caíram em minha mão, eu me apaixonei por você”(CAMILLE, 1936, S4, 45:06), mostrando que seu interesse é o amor e a dedicação do rapaz. Mas quando este lhe fala do casamento e da felicidade dos pais, ela acrescenta: “É difícil acreditar que há tanta felicidade neste mundo. [...]. Você nunca me amará por trinta anos. Ninguém me amará”(CAMILLE, 1936, S4, 46:36). Apesar disso, ela aceita abandonar a vida mundana e partir para o campo. A cena final da sequência apresenta os amantes focalizados em plano próximo lateral enquanto a heroína questiona: “Como alguém pode construir uma nova vida em um momento de amor?” e acrescenta “e você me fez querer fechar meus olhos e fazer”(CAMILLE, 1936, S4, 49:00). A sequência se encerra com ela dizendo “sim, sim” às súplicas de Armand. As palavras e gestos mostrados nas cenas do quarto encontro mostram a heroína sensibilizada com o amor demonstrado por Armand. Neste momento, desaparecem as ironias e as dissimulações comuns nas sequências anteriores. Apesar de demonstrar que reconhece sua posição e as dificuldades da realização deste amor, ela se entrega ao sentimento e cede às súplicas do amado, complementando o perfil da protagonista que, doravante, demonstrará seus sentimentos de modo sincero e verdadeiro.

O filme homônimo de Bolognini, protagonizado por Isabelle Huppert, apresenta uma adaptação da história da heroína de Dumas *fils* pautada no romance e na história de seu protótipo. Na película, encontramos dados da ficção retirados do romance homônimo, assim como elementos e fatos da vida real da cortesã Marie Duplessis, como nome da protagonista e a presença de Dumas *fils*, de seu pai e de outras personalidades da época, conforme se pode comprovar através da obra de Micheline Boudet (1993). A história a retrata como uma mulher franca, objetiva e centrada em seus interesses. Da infância pobre à chegada em Paris, ela vive momentos de extrema pobreza, é explorada pelo pai e vendida duas vezes até se tornar a Condessa de Perregaux, a mulher mais desejada da capital francesa.

A narração do encontro e entrega dos amantes no filme *La dame aux camélias*, de Mauro Bolognini ocorre na sequência cinco. Neste momento, a heroína já havia se tornada a condessa de Perregaux em decorrência de seu casamento com o conde de Perregaux e havia mudado seu nome para Marie Duplessis. Os faros narrados

estão ancorados nas imagens do narrador-câmera e nas palavras das personagens, congregando elementos da peça, do romance e da vida da cortesã Alphonsine Plessis.

Enquanto forma artística, “El cine, más que todas las artes, ha tenido el privilegio de congregar las más variadas formas de expresión, privilegio que durante siglos perteneció a la ópera” [o cinema, mais que todas as artes, teve o privilégio de congregar as mais variadas formas de expressão, privilégio que durante séculos pertenceu à ópera]. (FAJARDO, 2000, p. 147, tradução nossa). Nesse sentido, diríamos que o cinema pode, através de sua forma visual, agregar a própria literatura, expressando a ficção e a poesia de modo natural e poético. Na sua representação da realidade vigente, o filme retoma elementos da ficção literária, assim como a dramaticidade do teatro e o lirismo da poesia.

Na sequência cinco, o encontro de Alexandre e Marie começa no teatro, onde ele a vê pela primeira vez e pede ao amigo Agenor [de Guiche] que lhe apresente a ela. A cena seguinte mostra a heroína chegando em casa acompanhada do conde de Stackelberg, onde Morin (seu pai) a serve como mordomo. A conversa de Marie com o pai mostra que ela receberá quatro pessoas: Clemence, Dejaset e Dumas fils e que deseja ter um amante jovem.

- Diga a Clotilde que ela prepare jantar para quatro.

- Quem vem?

- Clemence, com dois amigos.

- E o conde?

-Eu o mandarei embora.

[...]

- De qual deles você gosta?

- [...] Sabe como se conhece uma cortesã bem-sucedida? [...] Pelo amante jovem, apaixonado e sem vontade própria que ela tem em segredo (A DAMA..., 1981, S5, 1:01:43).

A cena descrita mostra a postura racional da protagonista centrada em seus interesses pessoais. A objetividade das palavras confirma sua racionalidade em relação aos sentimentos do conde e a seus desejos. A cena do encontro de Alexandre e Marie se abre com ela tocando piano na sala de sua casa enquanto Alexandre a observa e Clemence e Djazet estão no sofá. Após tocar, ela tem um acesso de tosse e refugia-se no quarto. Alexandre a segue, enquanto aconselha-a a se curar, ele lhe fala de sua origem bastarda: “Minha mãe era bordadeira. [...] Não era sua esposa [De Alexandre Dumas], nunca se casaram. Sou um bastardo”(A DAMA..., 1981, S5, 1:05:31). E ela lhe responde: “E eu sou uma prostituta que cospe sangue e gasta 100 mil francos por ano. Sou boa para um velho rico como o conde de Stackelberg. Todos os amantes jovens que eu tive me abandonaram de um dia para outro”(A DAMA..., 1981, S5, 1:06:00). No trecho acima, transposição da leitura do romance de Dumas *fils*, ela confirma ter consciência de sua posição social, de seus hábitos e de suas obrigações. Acerca de sua saúde, ela acrescenta: “Se eu me curasse, eu morreria.

Continuo a viver só pela vida que levo”(A DAMA..., 1981, S5, 1:06:15). Quando Alexandre lhe conta que a ama desde que a viu pela primeira vez, dois anos antes, ela lhe propõe: “Se você me prometer fazer o que eu digo, sem questionar, eu também o amarei. [...] Quero um amante sem vontade própria, sem suspeitas e sem pretensões. [...]. Um amante sem direitos”(A DAMA..., 1981, S5, 1:07:00). Após Alexandre aceitar seus termos, ela acrescenta: “Mas saiba que gosto desta vida infernal que levo, pois me dá prazer, coisa que você não pode entender”(A DAMA..., 1981, S5, 1:07:37). Após estas palavras, a cena se fecha em close do rosto de Marie e se abre nova cena com os amantes no quarto. Ela, então lhe diz: “Você me teve como ninguém”(A DAMA..., 1981, S5, 1:07:38).

A descrição do momento em que os amantes se conhecem e iniciam o enlace amoroso, no romance de cordel, dá-se através da voz do narrador onisciente que apresenta os protagonistas e os fatos através de 33 estrofes setessilábicas, com rimas ABCBDB. Na narração dos fatos, o narrador onisciente apresenta os versos e insere algumas vozes das personagens. Acerca do narrador, Abreu (2004, p.216) afirma que, nos folhetos de cordel, privilegia-se “o narrador onisciente, a quem cabe a função de apresentar as informações necessárias para o andamento da história, revelando pensamentos, desejos, sonhos, planos e, principalmente, as ações dos personagens”.

O poeta antecipa a possibilidade de alteração do perfil da heroína já na segunda estrofe quando afirma que o amor pode transformar os apaixonados: “Dizem que uma paixão/Transforma qualquer pessoa,/Faz o perverso mudar/(pede perdão e perdoa),/ Modifica quem é ruim/ Em gente pacata e boa”(GERALDO, 2010, p.15). A apresentação da heroína se inicia na estrofe seguinte e enfatiza sua beleza, sua posição e sua infelicidade. Características que contribuem para o desenrolar da trama: “[...]Uma cortesã famosa,/Uma linda meretriz,/Que era muito desejada,/Porém não era feliz,”(GERALDO, 2010, p.15). Os versos citados preconizam a transformação da heroína já no início da narrativa, justificando esta mudança pela infelicidade provocada pela vida que leva e pela força irrefutável do amor, aspecto “irreversível e inalterável” na poesia de cordel (ABREU, 2004, p.212). Elemento que comprova a predominância do romantismo na obra e que está de acordo com a típica heroína do cordel.

De acordo com Abreu (2004, p.207), “a caracterização das heroínas, por exemplo, é quase sempre idêntica: belas, honestas, caridosas, fiéis”. Se a posição social de Margarida contraria esse princípio, na narrativa de Geraldo, ela vai sendo reconstruída com o desenrolar dos fatos e com a evolução do amor até se tornar “bonita e virtuosa”. Sobre sua beleza e sua condição social o narrador ainda acrescenta: “Essa meretriz famosa/ Se chamava Margarida,/Mulher do corpo perfeito,/Muito bela, extrovertida,/ Em toda a grande Paris/ Ela era bem conhecida”(GERALDO, 2010, p.16).

Acerca de sua saúde, o narrador diz: “Essa bela meretriz/ Tinha a saúde agravada,/ Pelo fato de levar/ uma vida conturbada [...]”(GERALDO, 2010, p.17). Acrescenta na estrofe seguinte: “[...] Só vivia de noitadas,/Dando carinho e prazer/ E assim levava a vida/ Que escolheu pra viver”(GERALDO, 2010, p.17). Nos versos acima, percebemos

que as sílabas tônicas reforçam o sentido de suas ações: as redondilhas maiores aqui descritas têm acentos tônicos nas sílabas três e sete de cada verso, enfatizando as palavras: bela, meretriz, saúde agravada, fato, levar, vida, conturbada, vivia, noitadas, carinho, prazer, levava, vida, escolheu, viver, deixando claro que sua doença era uma consequência de seus atos, os quais eram escolhas pessoais da heroína e não uma imposição de alguém.

Após apresentar a heroína e seu amante, o narrador descreve os fatos que antecipam o encontro, reiterando a doença da heroína e a dedicação de Armando. Nos versos seguintes, o narrador antecipa o contexto do primeiro encontro: “Depois que Armando conhece/ A cortesã Marguerite,/ Faz jura que ela seria/ A mulher de sua vida,/ Mas a jovem não sabia/ Ser assim tão preferida.”(GERALDO, 2010, p.18). Nos versos citados, descreve a intensidade do amor de Armando e a posição da heroína em relação ao amor de modo semelhante ao que ocorre no romance e no drama, mas amenizando a postura conquistadora e indiferente mostrada no romance e na peça homônima.

Apesar da predominância do ponto de vista do narrador onisciente, este insere a voz da protagonista para confirmar dados da composição do perfil da heroína. Margarida diz sobre si, na estrofe 22: “[...] Porque de juras de amor/ eu já vivo calejada”(GERALDO, 2010, p.20), e acrescenta na estrofe 24, confirmando sua consciência da posição social da cortesã e de sua condição: “Margarida diz: - Armando,/Faço-te uma confissão:/ Sou uma mulher doente/ E de má reputação./ Meu viver é melancólico,/ Pra mim não tem solução!” (GERALDO, 2010, p.20). E segue, na estrofe seguinte: “Sobrevivo recebendo/ Dinheiro de figurões;/ Sou paga pra dar a eles/ Prazer e satisfações./ Se parar de trabalhar,/ Passarei mil privações.”(GERALDO, 2010, p.21). Além de demonstrar que reconhece sua posição, que vive do dinheiro de “figurões”, ela afirma que deve “satisfações” a estes, e sugere a Armando que encontre uma mulher “Que tenha melhor valia”, conforme vemos na estrofe 26: “Armando, você é moço,/ É belo e tem simpatia,/ E achará uma mulher/ Que tenha melhor valia,/ Pois eu não sou pra ti/ Uma boa companhia”(GERALDO, 2010, p.21). As palavras da heroína reiteram a importância da rima ABCBDB, pois as palavras rimadas nos segundo, quarto e sexto versos nas estrofes proferidas por Margarida apresentam características da heroína, conforme destacamos: “confissão”, “reputação” e “solução”, na estrofe 24 e, “figurões”, “satisfações” e “privações”, na estrofe 25, por exemplo. A rima também reitera seus aspectos e seus atos quando o narrador retoma a voz e narra o momento em que ela aceita ser amante de Armando: “Então se viu nesta hora/ No rosto de *Margarida*/ Um sorriso e uma lágrima/ Como expressão *comovida*,/ Porque ela jamais tinha/ Sido assim tão *preferida*”(GERALDO, 2010, p.21, grifos nossos). Nos versos da estrofe 29, reiteram-se as palavras “Margarida”, “comovida”, “preferida”, enfatizando sua sensibilidade diante do amor de Armando e abordando os primeiros aspectos da alteração e seu perfil, para nas estrofes seguintes se concretizar como uma heroína “bonita e virtuosa”, conforme a perspectiva do cordel (ABREU, 2004, p.207).

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hipertextualidade, definida por Genette como um palimpsesto, retoma termo da antiguidade e traz à tona o sentido da escrita sobreposta, onde um texto é escrito no pergaminho do qual se tenha raspado a escrita primeira, e onde se pode ler tanto o texto último e sobreposto, quanto o primeiro (através das marcas deixadas no pergaminho de couro). Essa analogia nos remete ao sentido da relação composicional, estilística ou temática existente entre o hipotexto e seus hipertextos. Estes trazem traços do primeiro, que são visíveis àqueles que possuem conhecimento do hipotexto. Portanto, assim que tomamos conhecimento desta relação de derivação, passamos a considerar hipotexto para analisar o hipertexto.

No romance, a narração dos fatos e a descrição dos atos, dos desejos e dos posicionamentos da heroína ocorrem através de uma teia de narradores imbricados pelas palavras do narrador-escrevente. Na sua estrutura multiforme, o romance pode ser considerado a forma épica que abrange todas as possibilidades de narração épica, lírica ou dramática, promovendo amplas discussões acerca de temas, espaços, momentos históricos e personagens. Assim, a heroína de Dumas *filis* é composta a partir de tantos olhares internos da narrativa: o narrador-escrevente, o narrador-personagem-Armand, as réplicas da heroína e de outras personagens.

O posicionamento de Marguerite, no primeiro ato da peça, mostra que não acredita no amor por reconhecer sua posição social, mas aceita a proposta de se tornar amante de Armand, quando este lhe promete um amor capaz de curá-la. No romance, a heroína decide amar Armand pelo desejo de ter um amante jovem que não lhe cobrasse nada e questiona posturas sociais para justificar seus atos. Dados que marcam a ampliação do perfil da protagonista no drama.

Na peça, ela respeita e segue os valores da sociedade, apesar de ser uma cortesã e de reconhecer sua posição social. Na ópera, a partir da análise das árias, duos e recitativos, inferimos que ela se transforma após o encontro amoroso, tornando-se fiel ao amor e abandonando a vida mundana, e retomando o aspecto romântico do livro de Dumas *filis*.

O filme de Bolognini mostra uma heroína mais ciente de seus objetivos e de sua classe, que age de acordo com sua vontade, sem considerar valores morais ou sociais. A entrega ao amor se dá para realizar o desejo de amar e para sua felicidade, mas não exclui sua capacidade de dissimular, diferente do filme de Cukor, onde a protagonista se transforma após sua entrega amorosa ou do romance, onde Marguerite apresenta traços racionais que respeitam os valores morais, apesar de criticar a conduta social dos homens da sociedade.

No cordel, o poeta apresenta a protagonista através de versos setessilábicos em que as rimas e a sílabas tônicas ampliam a musicalidade da narrativa poética, compondo o perfil de uma cortesã que reconhece sua posição social e respeita as

leis sociais, mas se comove com o amor e a dedicação de Armando. Apesar de a heroína reconhecer que seus atos são escolhas pessoais, a mudança de hábitos é uma consequência deste amor.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. “Então se forma a história bonita” – relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 22, p. 199-218, jul./dez. 2004.

A DAMA DAS CAMÉLIAS. Direção: Mauro Bolognini. Produção: Mauro Bolognini. Intérpretes: Isabelle Huppert; Gian Maria Volonté; Bruno Ganz; Fabricio Bentivoglio; Clio Goldsmith; Mário Manzana; Jean Babilée; Carla Fracci; e outros. Roteiro: Enrico Medioli. Música: Ennio Morricone. Itália/França: Gaumont; Opera Film; Telemunchen; FR3; Les films du Losange, 1981. 1 DVD (110 min), DVD, son., color.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico do cinema. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. Campinas, SP. : Papirus, 2003.

BAKHTIN, M.. **Esthétique et théorie du roman**. Traduit par Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1997.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1992b.

BEZERRA, Paulo. Prefácio. Uma obra à prova do tempo. In: **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra, 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BOUDET, Michelle. **La Fleur du Mal**: La véritable histoire de La Dame aux Camélias. Paris: Albin Michel, 1993.

CAMILLE. Direção: George Cukor. Produção: David Lewis. Intérpretes: Greta Garbo; Roberto Taylor; Lionel Barrymore; Elizabeth Allan; Jessie Ralph; Henry Daniell; Lenore Ulric; Laura Hope Crews; Rex O'Malley e outros. Roteiro: Zoe Akins; Frances Marion; James Hilton. Música: Herbert Stothart. EUA: MGM, 1936. 1 DVD (109 min), DVD, son., P&B.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DUMAS FILS, Alexandre. **La Dame aux Camélias: roman, théâtre, livret**. Paris: Flammarion, 1981.

_____.A propos de La Dame aux Camélias [préface au drame:1867] In : DUMAS FILS, Alexandre. **La Dame aux Camélias: roman, théâtre, livret**. Paris: Flammarion, 1981. P.497-535.

DUPREZ, E. Violette (La traviata). In: DUMAS FILS, Alexandre. **La Dame aux Camélias: roman, théâtre, livret**. Paris: Flammarion, 1981

FAJARDO, G. A. G. Cine y literatura: una relación productiva en la clase de español/LE. In: TROUCHE, A. L.; REIS, L. de F. (Org.). **Hispanismo 2000**. Brasília, DF: Ministério de Educación, Cultura y Desporto; Associação brasileira de Hispanistas, 2000. p. 147-154. v. 1.

GENETTE, G. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GERALDO, Evaristo. **A Dama das Camélias em cordel**. Ilustrações de Veridiana Magalhães. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

JOST, F. **L’oeil – câmara**: entre filme et roman. 2. ed. Lyon: Presses Universitaires, 1989.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PAVIS, Patrice. **Dictionnaire du Théâtre**. Paris : Dunod, 1996.

PRADO, Décio de Almeida et alli. A personagem do teatro. In: **A Personagem da Ficção**. São Paulo: Perspectiva; 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAMOYAUULT, Tiphaine. A intertextualidade: memória da literatura. São Paulo, 2008.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-85107-12-3



9 788585 107123