



# Literatura:

Expressão estética por meio da linguagem

---

Giovana Reis Lunardi  
(Organizadora)

**Atena**  
Editora  
Ano 2023



# *Literatura:*

Expressão estética por meio da linguagem

---

Giovana Reis Lunardi  
(Organizadora)

 **Atena**  
Editora  
Ano 2023

**Editora chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora executiva**

Natalia Oliveira

**Assistente editorial**

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto gráfico**

Camila Alves de Cremo

Ellen Andressa Kubisty

Luiza Alves Batista

Nataly Evilin Gayde

**Imagens da capa**

iStock

**Edição de arte**

Luiza Alves Batista

2023 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2023 Os autores

Copyright da edição © 2023 Atena

Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena

Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. 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.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

**Conselho Editorial****Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª MiraniIde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

## Literatura: expressão estética por meio da linguagem

**Diagramação:** Ellen Andressa Kubisty  
**Correção:** Maiara Ferreira  
**Indexação:** Amanda Kelly da Costa Veiga  
**Revisão:** Os autores  
**Organizadora:** Giovana Reis Lunardi

<b>Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)</b>	
L776	Literatura: expressão estética por meio da linguagem / Organizadora Giovana Reis Lunardi. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2023.  Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-258-1540-4 DOI: <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.404232507">https://doi.org/10.22533/at.ed.404232507</a>  1. Literatura. I. Lunardi, Giovana Reis. II. Título. CDD 801
<b>Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166</b>	

**Atena Editora**  
Ponta Grossa – Paraná – Brasil  
Telefone: +55 (42) 3323-5493  
[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
contato@atenaeditora.com.br

## DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

## DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

A literatura, ao longo dos séculos, tem sido uma expressão artística que transcende o tempo e o espaço, envolvendo leitores em um mundo de narrativas e explorando a profundidade da linguagem. Neste livro, mergulhamos nessa rica tradição literária para desvendar diferentes perspectivas e dimensões que se entrelaçam entre palavras e páginas.

A coleção “Literatura: Expressão estética por meio da linguagem” está formada por trabalhos de pesquisa que representam uma visão crítica e atualizada sobre a literatura, a linguagem e as línguas. O objetivo principal é promover a discussão científica por meio de uma variedade de trabalhos que abrangem uma ampla gama de pesquisas, estudos de caso, análises de discurso e revisões bibliográficas, abordando de forma interdisciplinar as letras, o ensino de línguas, a literatura e a filosofia. Assim, são abordados diversos e fascinantes tópicos com o intuito de enriquecer o conhecimento de estudantes, especialistas e todos aqueles que nutrem interesse pela literatura e suas múltiplas dimensões.

Com uma abordagem interdisciplinar, os autores unem conceitos e reflexões de diferentes áreas do conhecimento, proporcionando uma visão completa e complexa sobre esses temas. O propósito é explorar as palavras, os sentidos da linguagem e as nuances de personagens literários. Além disso, o livro aborda temas contemporâneos de interesse direto da sociedade, enriquecendo a discussão e promovendo uma reflexão crítica sobre questões relevantes para nossa época.

No Capítulo 1, “A Hora da Linguagem: A Aventura de uma Narrativa”, o autor propõe uma nova abordagem para a leitura do romance *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector, desviando o foco das personagens Macabéa e Rodrigo e concentrando-se na linguagem, nas questões identitárias e sociais relacionadas à Linguagem, além de analisar o romance como um processo criativo.

No Capítulo 2, intitulado “A Centralidade da Narrativa e seu Caráter Transitório” a ideia central é que na escrita marginal, representativa das experiências daqueles que vivem à margem da sociedade, há uma mistura de impressões pessoais, análises de casos e circunstâncias socioeconômicas. No relato do Carandiru, a antiga penitenciária de segurança máxima, Drauzio Varela, atua como narrador e encontra relatos com um alto valor biográfico e decide traçar os caminhos percorridos por alguns detentos.

No Capítulo 3, “A Condição Trágica do Homem no Romance”, a pesquisa identifica elementos do gênero tragédia presentes no romance *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. Partindo da premissa de que essas características também podem ser encontradas na prosa alemã, especialmente na literatura dos séculos XIX e XX, a pesquisa busca mostrar que a condição trágica não



está restrita apenas aos textos gregos antigos ou às peças do Renascimento inglês ou Classicismo francês.

O Capítulo 4, apresenta “O Romance de Pedro e Magalona: Breve Nota sobre o Percurso Editorial de um Clássico da Literatura de Cordel”, este artigo se concentra em um romance de origem desconhecida que circulou por mais de quinhentos anos e se tornou um sucesso editorial em vários idiomas.

No Capítulo 5, “O Autorretrato na Poesia Portuguesa: Os Sonetos Homônimos ‘Eu’, de Florbela Espanca”, o artigo investiga o tema do autorretrato poético nos sonetos “Eu” de Florbela Espanca, presentes em seus *livros Livro de mágoas* e *Charneca em flor*. O estudo mostra como a autora retrata a si mesma e seu eu-lírico por meio desses poemas autorreferenciais.

O Capítulo 6, intitulado “A Literatura Infantil e Juvenil e o Ensino da Língua Espanhola: Desafios e Possibilidades”, apresenta a literatura infantil e juvenil como uma ferramenta para o ensino de línguas estrangeiras, especificamente o espanhol. Além disso, são propostas estratégias de leitura, como fazer conexões, inferências, visualização, sumarização e síntese, para auxiliar as crianças e adolescentes na compreensão do que estão lendo.








No Capítulo 7, “Leitura e Escrita: Práticas Interdisciplinares aos Nativos Digitais”, é interessante saber que a produção se originou de um projeto de extensão aprovado pela Pró-reitora de Extensão e Assuntos Comunitários - PROEX em 2022 e concluído em 2023. O objetivo principal do projeto foi desenvolver atividades de leitura e escrita como práticas interdisciplinares voltadas para os indivíduos que nasceram e cresceram na era digital.

Por fim, no Capítulo 8, “Revisitando um Estudo Prévio: A Intertextualidade Inerente à Inversão das Máximas em ‘Os Meus Sentimentos’, de Dulce Maria Cardoso”, apresenta um estudo que tem como foco a intertextualidade, um fenômeno presente na produção literária que também é abordado pela linguística, especificamente pela Linguística Textual. O embasamento teórico do estudo é fundamentado em grandes nomes como Koch, Bentes e Cavalcante.

Diante do exposto, se pode perceber que a obra “Literatura: Expressão estética por meio da linguagem” traz pesquisas com teoria sólida embasada nos resultados práticos alcançados por professores e acadêmicos dedicados, cujos trabalhos serão apresentados de forma clara e acessível. Com isso, reconhecemos a importância da divulgação científica e, portanto, destacamos a estrutura da Atena Editora, que oferece uma plataforma confiável e de qualidade para que os pesquisadores possam expor e divulgar seus resultados de maneira eficiente.

Boas leituras a todos!

Dra. Giovana Reis Lunardi

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
A HORA DA LINGUAGEM: A AVENTURA DE UMA NARRATIVA	
João Felipe Barbosa Borges	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325071">https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325071</a>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>8</b>
A CENTRALIDADE DA NARRATIVA E SEU CARÁTER TRANSITÓRIO	
Alessandra Barros Pereira Ferreira	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325072">https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325072</a>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>21</b>
A CONDIÇÃO TRÁGICA DO HOMEM NO ROMANCE <i>MORTE EM VENEZA</i> DE THOMAS MANN	
Marcos Fabio Campos da Rocha	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325073">https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325073</a>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>33</b>
O ROMANCE DE PEDRO E MAGALONA: BREVE NOTA SOBRE O PERCURSO EDITORIAL DE UM CLÁSSICO DA LITERATURA DE CORDEL	
Vilma Mota Quintela	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325074">https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325074</a>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>54</b>
O AUTORRETRATO NA POESIA PORTUGUESA: OS SONETOS HOMÔNIMOS “EU”, DE FLORBELA ESPANCA	
Gabriela Cristina Borborema Bozzo	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325075">https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325075</a>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>62</b>
A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL E O ENSINO DA LÍNGUA ESPANHOLA: DESAFIOS E POSSIBILIDADES	
Patricia Moreira Salina Fernandes Pimentel	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325076">https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325076</a>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>80</b>
LEITURA E ESCRITA: PRÁTICAS INTERDISCIPLINARES AOS NATIVOS DIGITAIS	
Rosineide Rodrigues Monteiro	
Ana Gabrielle Coelho Reis Caxeixa	
Gizele Cabral Franquelino	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325077">https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325077</a>	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>94</b>
REVISITANDO UM ESTUDO PRÉVIO: A INTERTEXTUALIDADE INERENTE À INVERSÃO DAS MÁXIMAS EM <i>OS MEUS SENTIMENTOS</i> , DE DULCE MARIA	

CARDOSO

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.4042325078>

**SOBRE A ORGANIZADORA ..... 103**

**ÍNDICE REMISSIVO ..... 104**

## A HORA DA LINGUAGEM: A AVENTURA DE UMA NARRATIVA

---

Data de submissão: 08/05/2023

Data de aceite: 03/07/2023

### João Felipe Barbosa Borges

Instituto Federal Fluminense

Itaperuna - RJ

<https://orcid.org/0000-0002-3536-9495>

**RESUMO:** Cumpre observar que embora a fortuna crítica relativa à obra de Clarice Lispector, e em especial, ao romance *A hora da estrela* (1977), seja relativamente vasta, é apenas sobre as óticas filosófica e social de leitura que recaem estudos exaustivos, de maneira que o foco das abordagens, em geral, parece centrar-se na figura das personagens Macabéa, ou, quando muito, em Rodrigo. Nesta perspectiva, investimos, com este capítulo, na proposição de uma nova leitura para o romance, centrada naquela que acreditamos ser, tão ou mais que as outras, uma das personagens principais: a Linguagem. Foi de nosso interesse, portanto, em uma perspectiva estética de leitura, discorrer não só sobre as questões identitárias e sociais da Linguagem, como sobre o próprio romance enquanto processo criativo. Pretendemos assim, contribuir para as discussões acerca da narrativa na contemporaneidade e, em particular, para a fortuna crítica relativa à

obra clariceana, uma vez que investimos em uma abordagem do romance ainda não explorada pela crítica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Linguagem; *A hora da estrela*; Clarice Lispector; Literatura Contemporânea.

### THE TIME OF LANGUAGE: THE ADVENTURE OF A NARRATIVE

**ABSTRACT:** The critical fortune on the work of Clarice Lispector, and in particular on the novel *A hora da estrela* (1977), is relatively wide. However, it is just about the philosophical and social prospects of reading that focus exhaustive studies: the core of the approaches, in general, seems to focus on the characters Macabéa, or, at most, in Rodrigo. In this perspective, we invest with this article, in proposing a new reading for the novel, centered in what we believe to be, equally or more than the others, one of the main characters: the Language. We were interested, therefore, in an aesthetic perspective of reading, in not just talk about social and identity issues of language, but also about the novel itself as a creative process. We intend thus contribute to discussions of narrative in contemporary and, in particular, to literary criticism on the

work of Clarice Lispector, once invested in a novel approach not yet explored by critics.

**KEYWORDS:** Language; *A hora da estrela*; Clarice Lispector; Contemporary Literature.

“O romance tradicional é a narrativa de uma aventura;

o romance moderno é a aventura de uma narrativa”

(Jean Ricardou)

Em *Escrever estrelas (ora direis)*, Clarisse Fukelman (1995), prefaciando o romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, apresenta, a partir de uma análise global do romance, três perspectivas de leitura: uma filosófica, centrada nas reflexões metafísicas acerca do sujeito e da própria identidade; uma social, apoiada sobretudo na questão do nordestino, marginalizado na sociedade capitalista; e, por fim, uma perspectiva estética, pela qual a romancista sondaria o gesto de criar, o próprio ato da escritura, e desde aí já colocaria em xeque toda uma pretensão à representação fiel da realidade. Ora, é bem sabido que destas, é apenas sobre as duas primeiras óticas de leitura que recaem estudos exaustivos, todos identificando as peculiaridades daquela que parece ter assumido o papel principal na fortuna crítica relativa ao romance<sup>1</sup>: Macabéa – justo ela, personagem de “viver ralo”, que vivia somente “inspirando e expirando, inspirando e expirando” (LISPECTOR, 1998, p. 23), uma *Severina*, como os tantos *Severinos* de João Cabral, iguais em tudo na vida<sup>2</sup>.

E talvez seja esse mesmo o motivo – o vazio e a passividade que marca essa personagem facilmente substituível, que em tudo subverte a noção tradicional de herói – que faz com que a “história de uma moça tão pobre que só comia cachorro quente [...], de uma inocência pisada, de uma miséria anônima”, assumo o palco central, fazendo-nos esquecer de que “a história não é só isso não” (*passim* LISPECTOR, 1998, p. 17). É sim e antes de tudo, a história de alguém que conta uma história. E esse alguém é Rodrigo S.M., narrador-personagem que desde o princípio adverte-nos para o motivo de sua escritura:

Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de “força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por “força de lei”. (LISPECTOR, 1998, p. 18)

Como podemos entrever pelas palavras de Rodrigo, *A hora da estrela* é um romance que critica, para além das questões identitárias e sociais, a si próprio, enquanto processo criativo. Dessa forma, partindo da advertência da personagem, torna-se no mínimo curioso que pela perspectiva estética, pouca atenção ainda tenha sido dada a esta que

---

1 Ver, a exemplo, Guidim (1998), Pereira (1998) e Sperber (1983), que, considerando o romance enquanto uma resposta à crítica que identificava, na obra de Clarice Lispector, a ausência do elemento social, tão natural à voga regionalista, propõem uma perspectiva de leitura centrada na retratação do “problema da migração e da absorção enviesada e cruel do nordestino ao meio urbano do sul do país, onde ele se defronta com outros valores socioculturais” (Guidim, 1998, p. 49).

2 Referência à NETO, João Cabral de Melo. *Morte e vida Severina*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

é uma de suas personagens principais: e não me refiro a Rodrigo, um dos protagonistas porque detentor da palavra, mas à linguagem, que é quem institui a *forma* e faz, portanto, *conteúdo*, porque não é pela nordestina que Rodrigo escreve, mas pela linguagem. Ora, e se esta é uma das personagens principais do romance, natural que passe pelo mesmo crivo de leitura das demais. É nesse sentido, por exemplo, que à semelhança de Macabéa e Rodrigo, também a Linguagem (que a partir daqui, enquanto personagem, assume a maiúscula), passará pelas reflexões filosóficas acerca de sua própria identidade, de sua própria função, algo como se estivesse em busca, ela também, não mais de relatar um fato, mas de praticar o auto-conhecimento:

Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos. O que escrevo é mais do que uma invenção, é um quem será. [...] Esse quem será que existe? (LISPECTOR, 1998, p. 13-14)

É a Linguagem que, no excerto acima, enquanto instrumento da narrativa e da escrita, ganha vida, e personificada, ganha também a condição humana da dúvida: *Esse quem será que existe?* – pergunta o narrador; mas à sua pergunta não existe resposta, porque neste romance, nem mesmo à Linguagem, será dada a compreensão acerca de si. É como se a verdade acerca de algo ou alguma coisa começasse a mostrar traços de sua opacidade, apontando para a visão filosófica que vai contra o dogmatismo, e mostrando que não há visão total, nem verdade única, completa e absoluta, porque, como o próprio Rodrigo diz, “a verdade sobre algo é algo interior e inexplicável” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

É nesse sentido também que a Linguagem passará pelo crivo da perspectiva social, e não só porque é Rodrigo a afirmar que pretende “escrever de modo cada vez mais simples” (LISPECTOR, 1998, p. 14), mas principalmente porque é através desse modo cada vez mais simples de escrever que Rodrigo, via linguagem, pode se aproximar da condição marginal de Macabéa e a sua própria, enquanto escritor. A predominância, no plano narrativo do romance, do discurso indireto livre, reflete bem esta questão. Isso porque coloca em cena uma subjetividade que por vezes confunde as vozes do narrador e da personagem, indo de encontro a uma característica tipicamente pós-moderna, identificada por Hutcheon (1991) como a alternância entre a primeira e a terceira pessoas sem deixar claro quem se expressa, que não só insere, como ao mesmo tempo desestabiliza a subjetividade da linguagem. Assim, igualmente a Linguagem torna-se uma personagem marginal, e se outrora foi, em correntes literárias como o Romantismo e o Realismo, por exemplo, agente diferenciador da fala erudita do autor/narrador e da fala inculta e/ou exótica da personagem, n’*A hora da estrela*, é agente de aproximação e fusão com a marginalidade – o que não quer dizer, é claro, que deixe de ser, por isso, complexa.

Basta que reflitamos um pouco sobre a própria constituição desta (anti)heroína, para que percebamos o quão de complexidade a habita. A começar pela condição mesma de

heroína: notemos que trata-se de uma personagem combatente, no interior de si mesma, a qualquer perspectiva fechada sobre a verdade ou sobre a pretensão de verdade das descrições que se empreende acerca do real. Notemos também que é a personagem que detém, como nenhuma outra, o poder, e duplamente: tanto por sua própria natureza – afinal toda língua é uma classificação, e como tal, instaura e reafirma seu poder (na língua portuguesa, por exemplo, quando dizemos algo sobre nós, somos obrigados a colocarnos como sujeitos antes de enunciar a ação e seu posterior complemento) –, quanto pela maneira como é apresentada no romance, marcada por seu estatuto de palavra divina, e detentora, portanto, do poder de criar e de mudar a realidade, tal como os excertos abaixo nos podem sugerir:

“Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina.” (LISPECTOR, 1998, p. 79)

“Macabéa pedir perdão? Por que? Porque sempre se pede. Por que? Resposta: é assim porque assim é. Sempre foi? Sempre será. E se não foi? Mas eu estou dizendo que é.” (LISPECTOR, 1998, p. 83)

Nessa perspectiva, poderia se pensar na Linguagem – uma vez que esta empreende a empresa heróica do combate e detém o poder divino de fazer com que se a história não exista, passe a existir –, enquanto uma heroína de fato. Mas não uma heroína no sentido tradicional, como personagem fechada e estática, idealmente construída e por excelência ativa, mas como uma “heroína demoníaca”, no sentido que Lukács (2000) imprime ao termo, como personagem inconclusa e aberta, detentora de valores ambíguos, que ao mesmo tempo em que a elevam, a destituem do papel de herói. Assim é que ao mesmo tempo em que será capaz de criar um mundo, com matizes e verdades próprias, privada de sua função primeira, a de comunicar: “A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique” (LISPECTOR, 1998, p. 11), será também combatente desse seu poder divino, atingindo lógica semelhante a que Guimarães atingira em seu *Grande Sertão*: “Tudo é e não é” (ROSA, 1958, p. 13).

E é nesse antagonismo, pois, que o objeto essencial do romance nascerá da busca do auto-conhecimento, que se realiza tanto por parte das personagens, do narrador, do leitor, e como vimos acima, da própria Linguagem, que não deixa de ser, como as outras, uma personagem também. E é decorrente deste antagonismo que a dúvida permanecerá latente, não podendo se atingir, em nenhum dos planos, quaisquer certezas acerca de si, algo como se o narrador ratificasse filosófica, social e esteticamente que “a verdade acerca de sua personagem [e até de si mesmo] não lhe é mais bem conhecida que as próprias personagens ao leitor” (AUERBACH, 2004, p. 482).

E, ora, se a dúvida reside na Linguagem, que como dissemos, é uma das personagens principais, e está, assim como as outras ou até mais, em busca do auto-conhecimento, chegaremos à substância daquilo que nos fala Jean Ricardou na epígrafe: a de que se

“o romance tradicional é a narrativa de uma aventura; o romance moderno [bem como o pós-moderno, a nosso ver] é a aventura de uma narrativa”, porque é enquanto aventura de uma narrativa que a Linguagem, como instrumento desta, irá buscar não um molde pronto, mas a reflexão sobre sua própria forma, fazendo emergir uma obra extremamente metaficcional, falando e refletindo *a e pela* forma. Ademais, o próprio fato de esta não ser a história de Macabéa, mas a história de Rodrigo que conta a história de Macabéa, já contribui significativamente para a reflexão da construção ficcional, o que vai implicar, como lembra Antonio Candido (2003), algo muito peculiar a Clarice Lispector: que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema) passe a segundo plano; e o instrumento verbal (que institui a linguagem) a primeiro.

Como na pintura pós-moderna, em que não temos nenhuma delimitação dos planos, não temos jogos de luz e sombra, delimitação de espaços, contornos, nem nada que nos faça acreditar nessa pintura enquanto uma janela do mundo real, o romance clariceano acaba chamando a atenção para a superfície textual, para a forma como se constrói, tal como podemos entrever nos trechos abaixo:

“Dava-se melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuuulando no aaaar sobre os ooooouteiros, o vago era o seu mundo terrestre, o vago era o de dentro da natureza” (LISPECTOR, 1998, p. 34).

“Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Como vemos, nenhuma tentativa de ilusão. O que encontramos é justamente a atenção do leitor deslocada da “paisagem” para o “vidro da janela”, seja através de recursos lingüísticos que evidenciam a composição puramente material (de letras) das palavras e através da metaficcionalidade (como os exemplos citados), seja ainda, como vimos anteriormente, através do combate à crença de realidade unívoca e objetiva, ou mesmo do afastamento, pela dúvida, de quaisquer formas contornadas, fechadas e definidas. E é exatamente por isso que a linguagem, enquanto instrumento verbal da forma, passará a primeiro plano, relegando ao enredo papel secundário.

E se assim é, porque a linguagem passa a primeiro plano, ela se constituirá como uma das personagens principais – senão a principal. É por isso que a hora da estrela, não será apenas a hora e a vez de Macabéia, que têm sua vida mudada pelas palavras, mas também a hora e a vez da própria palavra, isto é, da Linguagem – que não será, como a de Macabéa, a hora da morte; mas a hora da vida, a hora em que a Linguagem, como instância de poder, dá uma vida e um destino a quem não tinha destino algum: “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu” (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Com essa conclusão, a narrativa soa como uma proposta sobre a continuidade



de uma história que está a se desenrolar. Não se trata do fim, mas do processo, que faz com que também nós, no âmbito da recepção, nos vejamos obrigados a romper com o pensamento literário-positivista que nos acompanhou durante tanto tempo da história, juntamente com seus princípios de Beleza, Equilíbrio, Simetria, pois mais vale a Dúvida, a Obscuridade e a Liberdade, que não se deixam avaliar com facilidade. A obra de Clarice reclama não só do produtor, mas também do leitor, a consciência de que sua formação, no referido contexto, marcada por intensos diálogos, interações e contradições, se dá em termos de possibilidades, e não de regras e verdades absolutas, algo que, aliás, já em sua gênese, o texto pós-moderno em geral parece refutar.

O romance encontra, assim, um modo diferente de realizar a narrativa, pois antes de organizar-se como um sistema de idéias racionais, ele se organiza como um sistema de imagens, de figuras e de formas que se dirigem não tanto a nossa razão, mas a nossa imaginação, justamente por criar um mundo que existe apenas enquanto discurso, mas que de nenhuma maneira a ele se limita, mostrando que ainda há espaço para a narração cujo discurso apresente uma nova beleza: a beleza da dúvida, reiterada pelo narrador nas palavras finais do romance: “Não esquecer que ainda é tempo de morangos. Sim.” (LISPECTOR, 1998, p. 85). Metáfora? De quê? Intertextualidade? Com o quê? Incoerência? Loucura? “O final fora bastante grandiloquente para vossa necessidade?” (LISPECTOR, 1998, p. 86). Ora, e por que respostas se é a dúvida mesma que se pretende instaurar?

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: \_\_\_\_\_. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 471-498.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003, p. 199-215.

FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 5-20.

GUIDIM, Márcia Lígia. **Roteiro de Leitura**: A Hora da Estrela de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo** – história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

NETO, João Cabral de Melo. **Morte e vida Severina**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. **Leituras de Psicanálise. Práticas de Exclusão**. ALB / Mercado Aberto, 1998.

RICARDOU, Jean. **Problèmes du nouveau roman**. Paris: Seuil, 1967.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

PERBER, Suzi Frankl. Jovem com Ferrugem. In: SCHWARZ, Roberto (org). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

# A CENTRALIDADE DA NARRATIVA E SEU CARÁTER TRANSITÓRIO

*Data de submissão: 23/05/2023*

*Data de aceite: 03/07/2023*

**Alessandra Barros Pereira Ferreira**

Programa de Pós-graduação em Letras:  
Estudos Literários/ UFJF  
Valença-RJ  
<https://lattes.cnpq.br/9167129963305612>

**RESUMO:** A escrita, como forma de persuasão do sujeito moderno, tende a padronizar conceitos: seja para o lado de domínio hegemônico, seja para o lado do diferente. A questão da escrita marginal, e consequentemente, o relato daqueles que vivem tal experiência, é permeado de impressões pessoais, análises de casos, ou mesmo circunstâncias socioeconômicas. O relato do Carandiru não foi diferente. Drauzio Varela (1943), no papel de narrador, percorre os pavilhões da extinta penitenciária de segurança máxima, Carandiru (1920-2002), a fim de descobrir casos de contaminação de HIV, entretanto, o que o médico encontra vai além de doenças, descobre relatos com alto valor biográfico, e com isso resolve traçar os percursos por onde alguns detentos passaram e o que fez com que chegassem até ali.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escrita hegemônica, marginalidade, biografia.

## THE CENTRALITY OF THE NARRATIVE AND ITS TRANSITIONAL CHARACTER

**ABSTRACT:** Writing, as a form of persuasion of the modern subject, tends to standardize concepts: either on the side of hegemonic domain, or on the side of the different. The issue of marginal writing, and consequently, the report of those who live such an experience, is permeated by personal impressions, case analyzes, or even socioeconomic circumstances. Carandiru's account was no different. Drauzio Varela (1943), in the role of narrator, travels the pavilions of the extinct maximum security penitentiary, Carandiru (1920-2002), in order to discover cases of HIV contamination, however, what the doctor finds goes beyond diseases, he discovers stories with high biographical value, and with that he decides to trace the paths taken by some inmates and what led them to get there.

**KEYWORDS:** Hegemonic writing, marginality, biography.

## INTRODUÇÃO

Escrever é transitar por verdades e falsas verdades e para que o texto seja passível de transformação social deve-se, primeiramente, saber que este deve ser uma arma de liberação. Porém, sabe-se que para que tal transformação aconteça é preciso levar em consideração fatos importantes na narrativa, tais como: códigos diferentes, abordagem do assunto e referências que levaram o autor a querer abordar tal assunto.

Drauzio Varella<sup>2</sup>, autor de *Estação Carandiru* (2002), aborda, como tema central o HIV, em contrapartida, encontra testemunhos que não deixou de lado. Escreve, analisando os xadrezes (forma como são chamadas as celas), ouve, com atenção, as narrativas dos detentos sobre assuntos pessoais e coletivos. Mostra como é o dia a dia da maior penitenciária de São Paulo: Carandiru (1920-2002).

*Estação Carandiru* (2002) é um relato das vidas marginalizadas que lá se encontram, o que nos faz perceber que o local de onde parte o discurso faz toda a diferença. Ver na marginalidade apenas a questão socioeconômica é insuficiente, pois tais sujeitos são atuantes na esfera pública. “Ser marginal” e “estar marginal” são diferentes, pois o “ser” vivencia a realidade, enquanto que o “estar” focaliza apenas uma circunstância do fato, não abrangendo a totalidade do assunto.

Na década de 60/70, o termo marginal era utilizado como “relação marginalizada” frente ao consumidor e práticas culturais dominantes, ou seja, marginal era aquele que não pertencia ao centro dominante, os “socialmente constituídos”.

O movimento “marginal” surgiu quando se teve a emergência de divulgar textos que conjugavam com o dia a dia e a realidade do autor, dentre esses escritos pode-se citar o filme *Cidade de Deus* (2002), que focaliza assuntos relativos à violência nas favelas do Rio de Janeiro. Músicos como o grupo *Racionais MC's*<sup>3</sup>, que como usam letras que falam do malandro, entre outros assuntos, individualizam o movimento social que diverge da elite.

O marginal é aquele trabalhador, mas também aquele que lida com o tráfico, e ao abordar tal termo, marginal, cria-se uma ruptura com a produção literária, uma vez que as obras surgem como identificação da cultura periférica, já que são diferentes do socialmente constituído, o que nos faz entrever um certo preconceito da maioria da população.

A modernidade é formada sob um discurso que concilia a produção literária nacional e a literatura marginal, que une as diferenças entre eles e quebram a hegemonia daquela,

1 RICOEUR, Paul. Temps et récit. Paris: Seuil, t. 1, 1983, p. 115. Ler também: SCHAFF, W. Empêtrés dans des histoires. Paris: Cerf, 1992.

2 Drauzio Varella é médico cancerologista, formado pela USP. Nasceu em São Paulo, em 1943.

3 Racionais MC's é um grupo brasileiro de rap, fundado em 1988, e formado pelos mcs Mano Brown, Edi Rock e Ice Blue e o DJ KL Jay.

o que conclui a diferença, porém, não torna a literatura marginal menos importante. Ferréz (1975) <sup>4</sup> é um exemplo de autor da literatura marginal, que em suas obras instaura uma identidade a partir da marginalidade.

Faz algum tempo que autores tentam inserir em nossa cultura a literatura marginal, e para isso afirmam que o ser pertencente à periferia teria legitimização ao abordar tal fato, visto que conseguem mostrar a realidade por que passaram, o que confirma o discurso, inserindo-os em uma realidade testemunhal em oposição ao código socialmente constituído.

A literatura marginal sofreu e ainda sofre inúmeras rejeições por parte de estudiosos clássicos, porém, como Ferréz (1975) e Allan da Rosa (1976) <sup>5</sup>, os textos demonstram que a sociedade precisa receber o “soco no estômago” ao ler, e com isso entender e respeitar a cultura que descende de contextos diferentes do que estamos acostumados.

*Estação Carandiru* (2002) foi influenciado diretamente pelos relatos pessoais dos detentos, mas também, percebemos a interferência do autor, Drauzio Varella (1943), nos testemunhos, visto que este tece uma visão mais científica sobre os problemas, enquanto que os “autores” da própria história são subjetivos ao narrar.

Na obra, percebemos a ginga dos malandros, a lãbia dos assaltantes, os passos dos assassinos e as histórias dos ajudantes. Colocar a oralidade na escrita é um meio de dar vida ao personagem, garantindo a estes um espaço no universo socialmente constituído, tornando-os imortais na literatura.

## 1 | A HISTÓRIA

Drauzio (1943) inicia sua introdução dizendo que a vontade de conhecer penitenciárias sempre foi latente, e que, desde novo, sempre foi curioso por isso. Ao assistir a filmes, imaginava como era viver atrás das grades e como as pessoas conviviam com outros que, como eles, infringiram as leis:

“Quando eu era pequeno, assistia àqueles filmes de cadeia em branco e preto. Os prisioneiros vestiam uniformes e planejavam fugas de tirar o fôlego na cadeira do cinema” (VARELLA, 2002, p.9).

Mas ao entrar pela porta, constatou que a realidade se diferia e muito das telas do cinema. As imagens dos filmes em nada se igualavam aos enormes portões e ao frio (calafrio) que sentia sempre que ia ao presídio. Não havia outra maneira: estava envolvido com aquelas pessoas e seus problemas.

Com os dias, foi convivendo com os detentos, e suas histórias eram tão interessantes

---

4 Ferréz, nome artístico de Reginaldo Ferreira da Silva é um romancista, contista e poeta. É ligado à corrente considerada literatura marginal por ser desenvolvida na periferia das grandes cidades e tratar de temas relacionados a este universo.

5 Allan da Rosa é escritor e angoleiro. Integra desde o princípio o movimento de Literatura Periférica de SP e foi editor do clássico selo “Edições Toró”. Historiador, mestre e doutorando na Faculdade de Educação da USP. É autor de *Da Cabula* (Prêmio Nacional de Dramaturgia Negra, 2014), *Zagaia* (juvenil), dos livros-CD *A Calimba* e *a Flauta* (Poesia Erótica, com Priscila Preta) e *Mukondo Lírico* (Prêmio Funarte de Arte Negra, em 2014), além do ensaio “Pedagogia, Autonomia e Mocambagem” e outras obras.

que procurou mostrar como “a perda da liberdade e a restrição do espaço físico não condizem com a barbárie” (VARELLA, 2002, p.10).

As leis socialmente constituídas ganham novos contornos. São refeitas para que todos possam conviver e garantir o respeito, assim tudo que foge a elas é punido com rigor. Isso é percebido por diversas vezes pelo médico, que constata, através dos relatos, que a lei é mais eficaz dentro do presídio.

Os nomes descritos nem sempre são verdadeiros, como afirma a malandragem: “- Numa cadeia, ninguém conhece a moradia da verdade” (VARELLA, 2002, p.11), pois tal ficção serve para dar espaço às histórias, em uma cena, cujo foco principal é criar uma ponte entre as pessoas (detentos, funcionários do presídio) e o público-leitor, mostrando o dia a dia e a vida de pessoas marginalizadas e/ou vítimas sociais. Mas até que ponto todos são inocentes? Tal interrogação nos remete à obra de Ferréz, *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) <sup>6</sup>, que retrata o ser periférico esquecido pela sociedade, o que não difere da história em questão, que os seres humanos jogados no xadrez são deixados de lado pelas autoridades e sociedade por não serem dignos de confiança.

O presídio tinha meios de segurança antigos, as portas só se abriam quando a anterior se fechava, e o sistema de revista não era encenação, quem fosse pego com drogas nas visitas, era preso e deveria cumprir pena nas dependências do COC (Centro de Observação Criminal). Porém, nem tudo era visto, pois a quantidade de visitas era enorme e com isso muitas coisas passavam despercebidas, como armas, drogas e telefones.

Os detentos tinham livre acesso dentro do Carandiru, o que, para os funcionários atrapalhava o andamento da segurança, pois aconteciam muitas disputas nos pavilhões, e não eram apenas socos, as pauladas e facadas é que decidiam a disputa. Crimes variados conviviam nas celas, desde simples assaltos a latrocínios, o que influenciava o surgimento de gangues nos pavilhões. Os mais espertos influenciavam os “ingênuos”, fazendo-os auxiliarem nos crimes e roubos dentro do complexo penitenciário.

Os pavilhões eram divididos em nove, cada um com um número razoável de presos. O pavilhão Dois é a entrada da cadeia, convivem 800 presos que cuidavam da administração, e era ali que os “recém-chegados” recebiam o uniforme e realizavam o corte de cabelo, além de ouvirem os “mandamentos” do presídio:

“- Vocês estão chegando na Casa de Detenção de São Paulo para pagar uma dívida com a sociedade, Aqui não é a casa da vovó e nem da titia, é o maior presídio da América Latina. Aqueles que forem humildes e respeitarem a disciplina, podem contar com os funcionários para ir embora do jeito que a gente gosta: pela porta da frente, com a família esperando. Agora, o que chega dizendo que é do Crime, sangue nos olhos, que é com ele mesmo, esse, se não sair no rabeção do Instituto Médico Legal, pode ter certeza que vamos fazer de tudo para atrasar a vida dele. Gente assim, nós temos mania

---

6 A realidade refletida no livro é aquela vivida diariamente pelo escritor, e retrata um cenário comum para muitos brasileiros. A obra carrega consigo críticas acerca da estagnação do status quo da sociedade e sobre a situação na qual foram deixadas as pessoas que habitam as favelas: esquecidas pelo poder público, marginalizadas pela sociedade e constantemente vítimas de preconceitos enraizados na cultura brasileira.

Muitos que chegam, por saber a periculosidade dos pavilhões, pedem para ficar no Dois, pois sabem que ali, por ficar próximo da administração, era mais tranquilo e mais difícil de se meter em “encrencas”.

O pavilhão Quatro ficava ao lado do Dois, continha menos de 400 presos, e os detentos ficavam em celas individuais, por causa de problemas de saúde, ou por terem sido jurados de morte. Sem sol, trancados todo o tempo, as celas eram infestadas de baratas, sarnas e todo tipo de doenças, o que, para a organização de direitos humanos era visto como “desnecessário”, pois os indivíduos que estavam ali não aprenderiam nada, o que o contrário é que era esperado. Porém, os detentos jurados de morte preferiam ficar ali a ir para outro pavilhão, recusavam-se a serem transferidos de pavilhão, pois poderiam morrer por conta de antigos desafetos.

No pavilhão Cinco era o que se encontrava em piores condições: fios fora da parede, água empoçada e lâmpadas queimadas. Os presos penduravam roupa para secar nas janelas, o que conferia um “clima de cortiço” ao lugar.

Além da biblioteca, da enfermaria e da sala de aula, existe a “Isolada”, vinte celas que comportam de 4 a 10 homens em cada. Cumprem pena nesse lugar, homens que foram pegos com armas ilegais, tráfico ou plano de fuga. Ficam 30 dias neste local, com janelas cobertas por uma chapa perfurada e sem sol. Mas também é nesse pavilhão que se fabricavam as facas usadas na cadeia.

No pavilhão Seis tinha mais ou menos 300 presos. Era lá que se encontravam pessoas de países diferentes cumprindo pena por tráfico de cocaína, e que foram obrigados a ficar porque fizeram parte da conexão nigeriana no Brasil. E é também nesse pavilhão que as palestras sobre prevenção à AIDS aconteciam.

Já o pavilhão Sete foi construído para o trabalho, e assim permaneceu até o fim. Era um pavilhão tranquilo por ter pouca lotação e abrigar as práticas esportivas. Porém, por ser o mais próximo da muralha, era o preferido para as fugas subterrâneas.

No Oito, a solidão acompanhava quem lá habitava, era o conhecido “fundão”. Continha enormes galerias e quase 100 metros de comprimento. Moravam lá quase 1700 pessoas, porém, cada um cumpria, calado, seus anos de pena. Mas também, era nesse pavilhão que tinha o maior campo de futebol da cadeia, de chão batido, era lá que os detentos disputavam partidas contra os times de rua que eram convidados pelo complexo. O mais curioso nessas disputas era que não havia desrespeito com os visitantes, se houvesse, o detento responsável por tal ato era punido e proibido de voltar aos campeonatos. Nesse pavilhão só detentos reincidentes chegavam, ou seja, somente réus conhecedores dos crimes permaneciam, como descreve Rolney, detento que cumpria 12 anos, e quando foi liberado, matou seu melhor amigo por estar morando em sua casa com sua companheira: “- Aqui mora quem já passou pelo jardim- de- infância da cadeia. Entre nós não existem

meias palavras. Não pode confundir *a* com *b*. Ou é ou não é. Se não é, morreu” (VARELLA, 2002, p. 33).

E foi no pavilhão Nove que chegou a ter mais de 2000 presos, a maioria réu primário. Nesse pavilhão existiam duas celas de triagem, que chegavam até a 30 prisioneiros dormindo no chão e em condições precárias. Os condenados eram liberados as quartas ou aos domingos para receberem visitas ou procurar uma vaga em um xadrez, tarefa difícil, já que todas as celas tinham um dono, ou seja, quem já estava lá há mais tempo, tinha direito ao lugar.

O Nove era um pavilhão que os desafetos se encontravam, e a alta de jovens faziam as confusões ser frequente, o que fazia com que os recém-chegados procurassem abrigo no pavilhão Cinco. Mas depois do massacre de 1992, perceberam-se que nesse pavilhão, por conta de existirem alguns réus experientes, a questão das discussões eram frequentes, como afirma um faxineiro, condenado a 27 anos por assalto a um banco: “ – Em nenhum dos dois pode pisar no ovo, só que no Oito é você mesmo que coloca o ovo. No Nove, são os outros, e ainda espalham sabonete no chão para escorregar.” (VARELLA, 2002, p. 35).

A questão das discussões e brigas dentro da penitenciária eram tidas como “acerto de contas” por problemas dentro e fora, antes ou depois da pena. A vingança fazia parte do itinerário dos homens encarcerados. E é por essa narrativa, carregada de malandragem, que conheceremos algumas histórias, que abarcavam desde os crimes até suas justificativas.

## 1.1 A CASA

O xadrez, como eram chamadas a celas, eram bem organizadas, limpas, principalmente, em dias de visita. Cada detento, para ter direito a um “canto” deveria pagar de \$ 150 a \$ 200 reais, isso pelos mais simples, os luxuosos, como o que existia no Oito, valia até \$2000.

A questão da cobrança se deve ao fato de antiguidade. Os detentos mais antigos tinham direitos sobre a cela, principalmente depois que os recursos destinados à manutenção acabaram e tudo ficou por conta dos presos. Existe uma privacidade dentro das celas, os detentos penduram um lençol, chamado de “come-quieto”, para que quem passasse do lado de fora, não pudessem ver as “intimidades”.

Toda cela tem um vaso sanitário, que chamam de “boi”, que era limpo de várias formas, mas a forma escolhida era jogar água fervente, para que ratos não subam, e ainda depois disso tapavam com um plástico cheio de terra para evitar odores. Além disso, existiam também uma pia e um cano, para tomarem banho. Alguns detentos, domados pelo vício da cocaína, vendem seus chuveiros elétricos para os mais espertos.

O beliche era, geralmente, de madeira, esta conseguida de formas escusas. As camas eram colocadas junto às portas ou encostadas ao teto, este que davam o nome de “galhada”. O detento que quiser privacidade deve colocar cortinas coloridas para separar



as suas beliches das outras, como narra VARELLA, 2002, p.39: “-O cortinório é de lei, devido que senão, tem gente olhando para mim o tempo todo. Sabe lá o que? É onde que muito companheiro de mente fraca perde as faculdades e dá cabo da própria existência”.

As características físicas da cadeia são sempre as mesmas: fotos de mulheres nuas e de santos. Ninguém pode entrar no xadrez do companheiro sem que se tenha permissão do morador para isso, caso contrário, sofre violências físicas por isso.

## 1.2 O AMANHECER

Às 5 horas da manhã começava o dia no Carandiru, os da faxina, como eram chamados, passavam com o carrinho de pães e café e serviam as canecas dos detentos. Aqueles que não queriam acordar cedo deixavam suas canecas penduradas, e um saco plástico para o pão. Existia um grande respeito pelo sono alheio, como explica *Sem – Chance*, um mulato franzino que ganhou apelido de tanto repetir essas palavras no final das frases: “Tem que ser na manha. Se acordar cedinho, todo mundo dormindo, se for urinar no boi e der descarga ou fazer qualquer zuadinha, o senhor tem que mudar no xadrez. Acordar vagabundo é sem chance.” (VARELLA, 2002, p. 44).

Às 8 horas se inicia o destranque, e os detentos assumem seus postos, há um corre-corre nos corredores. Mas tudo fica calmo quando às 9 horas o almoço era servido. Nesse momento, o silêncio e o respeito nos corredores são imensos, a presença na galeria, nesse momento é vista como algo contra a higiene alimentar e punida severamente. As regras para a alimentação eram rígidas: não poderia usar o boi, nem cuspir ou escarrar, caso contrário tomava “paulada”, o respeito era grande.

Como a cozinha foi desativada, a comida era servida através de quentinhas, que eram ricas em gordura e amido, o que aumentava o número de obesos, hipertensos e diabéticos nas celas. Em contrapartida, partidas de futebol eram realizadas, muitos detentos viam nisso uma “fuga” da realidade a qual viviam.

A janta era servida às 14 ou 15 horas, porque às 17 horas era a contagem para voltar. Quem tivesse fome depois disso, tinha que contar com os “jumbos”, sacolas trazidas pela família e deixadas na portaria nos dias de semana.

Fechadas as celas, não se ouve uma só voz, o silêncio caía e a solidão imperava. Mas, os corredores, com o silêncio da noite, se tornavam sombrios, e é nesse pânico que muitos suicídios aconteciam, até que visitas íntimas foram permitidas, diminuindo o número de casos.

## 1.3 AS VISITAS

Todas as Sextas-feiras, as celas eram limpas e higienizadas para que as visitas fossem recebidas a contento: “- Para as visitas encontrar nós num ambiente mais adequado

nos princípios da higiene e civilização.” (VARELLA, 2002, p. 51).

As famílias dormem nas filas para que possam entrar rapidamente. A maioria das visitas eram compreendidas por mulheres: namoradas, mães e esposas. Nessas visitas, muitas mulheres concebiam filhos, e não era comum ver crianças de colo chegando no depois de um tempo para visitar seus pais.

O cansaço das filas só era vencido quando a saudade era quebrada, uma vez que só poderiam se ver uma vez na semana. As mulheres, geralmente, levavam drogas para os companheiros venderem nas celas, pois diziam ser o “sustento” da família, mas os revistadores, por terem anos de prática nas revistas, já conheciam os tipos de mulheres que as levavam: “ – Se a mulher se aproxima e diz: “Ô, chefão”, já sei que é mulher de ladrão!” (VARELLA, 2002, p. 57).

Outro aliado é o olfato, pois muitos detentos trocam de lugar com as visitas para tentar fugir, porém, o cheiro do presídio é característico, e logo a tentativa de fuga se torna frustrada. O trabalho nas penitenciárias mexe com o psicológico dos guardas, e muitos não conseguem dar conta do serviço e da vida pessoal, esquecendo-se da família, já que passam muito tempo longe deles.

## 1.4 ESTUDO

O trabalho no Carandiru, com Varella, começou em 1990, contando o número de pessoas que haviam contraído o HIV. Foram examinados 2492 detentos com a ajuda de seis presidiários ex-usuários de cocaína injetável, e que, com a habilidade, poderiam ajudar na coleta de sangue. Os resultados: 17,3% dos presidiários estavam infectados, assim como 78% dos 82 travestis também, o que era um fator preocupante: uso de drogas injetáveis e o número de parceiros sexuais era a maior causa de transmissão da doença.

O problema visto pelo médico era que como os guardas revistavam as celas e confiscavam seringas, estimulavam o uso comunitário das mesmas, o que disseminava o surto de hepatite e AIDS, o que não era diferente da periferia de São Paulo e de outras cidades brasileiras.

Varella viu nos filmes uma forma de orientar os encarcerados quanto ao uso de seringas e prevenção de doenças, visto que o índice era altíssimo. O cinema era usado para ver vídeos e propagandas de pessoas conhecidas falando sobre a conscientização sobre a doença, logo depois, Drauzio (1943) subia ao palco e falava sobre a epidemia e suas causas. Quando o médico percebeu que os slogans de “diga não às drogas” não seriam viáveis, inseriu, com a ajuda de um detento, vídeos sobre sexo, pois percebeu que assim a atenção dos detentos seria maior, sabiam que para assistir aos vídeos pornô, primeiro tinham que assistir às palestras.

Varella percebeu também que os homens da penitenciária nutriam uma consideração por ele que ia além das grades, o desrespeito era inconcebível a ele, e se houvesse um

mínimo de desrespeitoso, havia sempre alguém para chamar a atenção do que havia desrespeitado. Com isso, o médico percebeu que sua responsabilidade era bem maior do que havia imaginado: "... foi no meio daqueles que a sociedade considera como escória que percebi com mais clareza que o impacto da presença do médico no imaginário humano, um dos mistérios de minha profissão." (VARELLA, 2002, p. 75).

## 2 | A TEORIA DE LEJEUNE E ARFUCH NO RITUAL BIOGRÁFICO DE VARELLA

*Lejeune*<sup>7</sup> parte do conceito de pacto como um compartilhamento entre autor, narrador e protagonista para representar a natureza da referência na autobiografia, visto que o parecer do protagonista é captado pelo leitor, ou seja, existe um acordo entre o dono da história e seu público, o que decide para a autenticação da história.

Em "*El pacto autobiográfico*" (1973), *Lejeune* (1805-1859) propõe um contato direto entre o autor e leitor, contato que vai determinar a forma como o texto será lido e interpretado, e suas possíveis visões acerca do problema abordado, havendo um conjunto de discursos.

O autor resume seu trabalho à união de investigações e autobiografias, porém, com mesclagens, ou seja, usa entrevista, crônica ou pastiche, com isso há como resultado um trabalho conjunto: o "eu" que conta, o "eu" que escreve e o "eu" que lê, defendendo um ponto de vista particular sobre as projeções que o texto pode ter. O sentido nos leva a refletir sobre o que motivou o autor de determinado texto a escrever sobre tal assunto, e o que o levou a suscitar os sentidos que percebemos, enquanto leitores.

Assim, escrevendo livros, crítica ou poesia, tecemos com o leitor um fio condutor, que o levará a conhecer a história, os personagens e o tempo proposto na narrativa, o que valida a classificação de um texto como aceitável ou não. Portanto, devemos considerar que *Lejeune* (1805-1859) afirma que a escrita e a leitura não são iguais, podem ter traços que se assemelham, porém, deve-se levar em consideração o testemunho e a forma como ele será interpretado.

O autor firma seu estudo no funcionamento experimental da autobiografia, ou seja, torna como possível várias experimentações sobre a escrita do "eu", retoma as características dos textos autobiográficos, como uso da primeira pessoa, a subjetividade ao tratar os assuntos e a relativa postura retomada ao longo dos escritos, com isso percebe que pode se aprofundar, criando, assim, pactos com seu leitor.

Com isso, temos mais de uma visão acerca da abordagem do tema: uma em que se vê a forma pessoal de tratamento do tema, outra que seria a mais objetiva e relativa aos assuntos abordados. Com isso, percebe-se que não se trata somente da identidade do autor, mas como trata essa identidade nos textos analisados, podendo chegar a uma

---

<sup>7</sup> Philippe Lejeune (1805-1859) foi um estudioso na área do discurso pessoal, escreveu ensaios e análises falando sobre autobiografia, com o intuito de coloca-los como conjunto de manifestações literárias e artísticas, centrou-se no conceito: "pacto-autobiográfico" para fazer uma distinção entre a narrativa ficcional e um relato de vida.

espécie de *voyeur* da identidade a ser abordada, e que, por conta disso, pode-se apagar histórias e desenvolver outras.

O problema dessa junção de histórias é o fato da relação entre o texto propriamente escrito e as possíveis relações extratextuais que ele pode assumir, o que pode causar problemas de referência com o leitor, visto que a autobiografia gera vários pontos de conhecimento em uma realidade que, talvez, seja diferente do que este entende, perdendo seu caráter de autobiográfico.

Não se trata aqui de estabelecer, como o autor acima, uma diferença entre autobiografia e biografia, propriamente dita, porém, há que se estabelecer o intento do autor, Varella, ao estabelecer a narrativa como forma de protesto e cunho ficcional, até que ponto *Estação Carandiru* se torna ficção? Ou, em que medida a obra possui um tom biográfico? Nesse contexto, tecerei um parâmetro acerca das histórias relatadas, bem como as performances de ficção e biografia.

A obra de Varella aproxima leitor e autor porque, justamente, abre a parte mais íntima das pessoas, e tenta formar um elo entre os dois. Existe na obra, *Estação Carandiru*, um enlace de vários tipos de introspecção: testemunhos, diálogos, confissões, etc. O autor mergulha no mais profundo das pessoas, e com elas vivencia desde os bons pensamentos (conceito de família e amigos), até as confissões do delito (roubos, drogas), o que sempre é confirmado por eles como inocentes.

“Em inocência, a cadeia é farta. Na primeira conversa, o observador se convencerá de que ninguém é culpado. São todos vítimas de alguma armação da polícia, de um delator, do advogado sem-vergonha, do juiz, da mulher ingrata ou do azar” (VARELLA, 1999, p.158).

Podemos dizer que na obra analisada, existe o pacto zero, pois o “Eu” que narra não é o mesmo “Eu” que age, tornando a narrativa em um marco indeterminado: nem autobiográfico, nem romanesco, assim o narrador não é o protagonista e sim busca de fora os acontecimentos, interagindo com os principais.

*Lejeune* (1805-1859) afirma que a identidade é percebida implicitamente através dos títulos que neles aparecem os nomes dos autores ou seção inicial do texto, em que o narrador se cumpre a fazer o papel do autor, e com isso assume um compromisso com o leitor, deixando-o convencido de que ele é quem diz ser na capa.

Ainda há a forma explícita, forma em que o nome narrador-personagem é o mesmo nome que está na capa do livro, por exemplo, Varella relata a história de detentos que pagam suas dívidas com a justiça e o autor acaba vivendo com eles o dia a dia da prisão, também é um testemunho, pois o autor faz uma reflexão sobre o que sente perante o que vivencia, o que *Arfuch*<sup>8</sup> (2010), contextualiza como referência de internalização à vida:

“O vivido é sempre vivido por nós mesmos, e faz parte de seu significado

---

8 Leonor Arfuch em sua obra, *O Espaço Bibliográfico*, faz uma reflexão sobre questões como: subjetividade, modo de narrar e razão dialógica, questões importantes na Modernidade. Faz uma investigação sobre a relação do sujeito com sua linguagem, com a sociedade, e tipos de discurso que são compartilhados, bem como os discursos imaginários.

que pertença à unidade desse 'nós mesmos'. [...] A reflexão autobiográfica ou biográfica na qual se determina seu conteúdo significativo fica fundida no conjunto do movimento total que ela acompanha sem interrupção" (ARFUCH, 2010, p.38).

Pode-se verificar que a cada história relatada revisitamos as celas, redescobrimos os delitos e, juntos, nos tornamos testemunhas das confissões do outro, pois contar uma história é "dar vida a ela", e assim as conclusões tiradas oscilam entre o que é o certo e o errado, fazendo-nos ter uma visão mais particular com a aparição da vida "real" nas palavras, levando-nos ao *voyeurismo* do cotidiano de violência, seja nas ruas do Rio de Janeiro ou São Paulo, ou até mesmo no Carandiru.

Observa-se, através do relato, que a vida particular ganha um caráter público, tornando o leitor um cúmplice, resgatando a fórmula de *Lejeune* (1805-1859) menos "contratual", mas algo como essência de "autobiografia".

### 3 | O PACTO E A DIMENSÃO DISCURSIVA DE ESTAÇÃO CARANDIRU

O pacto com o leitor se dá pelas formas e tons com que o discurso, como testemunho, é elaborado, o que se pode destacar o quão inesperado, mas ao mesmo tempo tão óbvio se dá o desfecho. A busca de identidades pessoais e coletivas dá forma à importância do "biográfico vivencial nos gêneros discursivos contemporâneos" (ARFUCH, 2010, p.64).

A dimensão do discurso narrativo se torna mais ampla à medida que o enunciado se torna diretivo, ou seja, direto para um receptor que "eu" já espero que receba a mensagem da maneira como a postulei, e esse "outro" já formula uma resposta para as vozes deixadas nas lacunas do texto, o que distribui no texto tons afetivos através da voz do narrador. Assim se tece um texto com intenção do outro já formular uma resposta, isto é, há aí uma interação dos participantes nessa escrita, ou um acordo, como um "pacto", segundo *Lejeune* (1805-1859).

Mas não se deve esquecer que as vozes das lacunas são expressadas pelo autor e pelo receptor, o que torna o discurso algo subjetivo, pois:

"O fato de prefigurar o destinatário e sua reação de resposta frequentemente apresenta muitas facetas que apontam um dramatismo interno muito especial ao enunciado (alguns tipos de diálogo cotidiano, cartas, gêneros autobiográficos e confessionais)" (BAKHTIN, 1982, p. 286).

A narração de vida do "outro" se torna aceitável, ao passo que as várias atitudes do "herói" vão se configurando na esfera da escrita, combinando fatos anteriores aos presentes, desembocando no "anti-herói" da modernidade, através da visão do malandro moderno, como se pode comparar com Macunaíma, em que o protagonista mostrou sua malandragem em conseguir o que queria enquanto que nas narrativas heroicas o que é mostrado são somente os grandes feitos de um povo ou de um herói. Dessa forma, é o homem comum aproximando-se das mazelas e do cotidiano da sociedade.

São os laços que existem entre o autor/narrador e seu receptor que fazem com que a biografia exista, pois as cumplicidades é que fazem com que a receptividade seja perfeita. O que o leitor espera é que o texto traduza sua vida “real”. Mas não se trata de verdades, e sim sobre o sentido que o texto terá para quem o ler.

Portanto, o valor biográfico ganha importância quando há a busca da identidade e da identificação, formas que instauram o deslocamento do “eu” que conta e do “eu” que escuta, formando leitores capazes de debater sobre a vida e os problemas encontrados nela: “é possível se perguntar agora sobre o trânsito que leva do “eu” ao “nós”, o que permite revelar o *nós* no eu, um “nós” não como simples somatória de individualidades [...], mas em articulações com algum valor compartilhado[...]” (ARFUCH, 2010, p. 82). O que faz com que o leitor encontre uma relação instantânea com a “totalidade da vida”, isto é, ir em busca de significados para a existência do “Eu”.

## 4 | CONCLUSÃO

Podemos depreender que a obra *Estação Carandiru* (2002) possui um caráter narrativo com enfoque no ser-humano, objetivando valores como amizade ou proteção. Varella busca uma conciliação ou valor moral entre detentos e o leitor, numa possibilidade de conhecimento de vida alheia.

A narrativa, ora contada, suscita a uma temporalidade em relação ao mundo próprio do protagonista, do relato e do tempo em que será lido, fato que configurará as várias formas de diálogo com o leitor, articulando os acontecimentos em uma ordem de estruturação e importância para quem lê e quando lê, pois o acolhimento dos acontecimentos depende do momento em que será lido.

O tempo da narrativa equivale a um tempo de quem escreve e outro de quem lê, assim se experimenta uma transformação no campo prático do relato, o que configura um relato biográfico e não autobiográfico.

Em relação à história, a obra se mostra com acontecimentos verdadeiros, mas não deixa de trabalhar alguns fatos como ficção, trabalhando, enquanto obra literária, um testemunho de época ou “experiência” literária a partir das características dos indivíduos ora mencionados.

Ao analisar a sociedade brasileira, pode-se perceber que a desigualdade social é algo que assola muitas famílias, e que talvez, esse seja um dos maiores problemas que levam um indivíduo a se “meter” com a malandragem.

Os personagens reais se misturam aos da ficção, tecendo a narrativa, cujos nomes são verdadeiras representações do anti-herói, com isso se tornam partes de uma novela da vida real, ao passo que há uma afirmação sobre a falta de identidade da sociedade brasileira, porém, o autor concilia as diferenças na tentativa de convivência dentro da penitenciária.

Assim como Roberto DaMatta, em *Carnavais, Malandros e Heróis* (1997), afirma que todos aspiram ao status de pessoa em relação à condição de indivíduo, os detentos se tornam pessoas com identidades, ao passo que aceitam as leis e as respeitam: “– Alfinete, é o seguinte: no final da tarde, vai aparecer um finado na rua Dez do quarto andar. Você desce para a Carceragem e se apresenta. Diz que o cara ofendeu a senhora tua mãe que está no hospital, cuidando da filha viúva.” (VARELLA, 2002, p. 149).

Os indivíduos escolheram aceitar para sobreviver, aceitaram o destino que lhes foi imposto pela maioria, e assim, através da violência imposta, percebe-se o enfrentamento da situação através da omissão e da exploração pela violência social.

O papel do narrador em 1ª pessoa nos faz perceber um ponto de vista claro, pois expõe seu engajamento no problema, o que é comprovado através das metáforas sobre sobrevivência na penitenciária: “Nem tudo são flores entre elas, brigam e falam mal umas das outras, porém se unem diante do perigo, por instinto de sobrevivência.” (VARELLA, 2002, p. 155), relatando sobre os travestis no meio carcerário.

É através da obra analisada que se percebem as vozes daqueles que, por infringir as leis, acabaram dentro das celas lutando pela sobrevivência, e Varella mostra o lugar-comum ao qual o leitor se equipara a essas vozes: que vivem uma rotina comum como a de um homem na sociedade. O autor expõe na narrativa malandros já acostumados no crime “ensinando” os inexperientes a sobreviver no cárcere, o que acabam aprendendo a tirar vantagem, mas também a se proteger, já que é melhor apanhar dos guardas do que delatar um “amigo”, pois o malandro é aquele que sabe sobreviver nas adversidades.

## REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico - dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética de la creación verbal**. México: Siglo XXI, 1982 [1979]. [*Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992].

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERRÉZ. (organizador) **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. **Ninguém é inocente em São Paulo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

LEJEUNE, Philippe. **L'autobiographie en France**. 2. ed. Paris : Armand Colin, [1971] 1998a.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Paris: Seuil, t. 1, 1983, p. 115. Ler também:

SCHAFF, W. **Empêtrés dans des histoires**. Paris: Cerf, 1992.

VARELLA, Drauzio Varella. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

# A CONDIÇÃO TRÁGICA DO HOMEM NO ROMANCE *MORTE EM VENEZA* DE THOMAS MANN

*Data de aceite: 03/07/2023*

### **Marcos Fabio Campos da Rocha**

Doutor em Teoria Literária (UFRJ) e professor de língua e literatura alemã (UFF).

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é o de identificar elementos próprios do gênero *tragédia* dentro do romance *Morte em Veneza* de Thomas Mann. Parte-se da premissa que algumas dessas marcas subsistam na prosa alemã, sobretudo na literatura dos séculos XIX e XX. A condição trágica não se limitaria assim aos cenários do texto grego antigo ou aos das peças da Renascença inglesa ou do Classicismo francês. Uma vez reunidos esses componentes em número suficiente pela leitura de tragédias ou na teoria literária, será possível reconhecer esse legado mais facilmente nas páginas de certos romances ou novelas. *Versão corrigida e reeditada.*

**PALAVRAS-CHAVE:** Tragédia; Romance; Literatura alemã; Thomas Mann

Esta pesquisa que investiga a possibilidade de sobrevivência de aspectos da tragédia como gênero literário dentro de outras formas como o romance ou a

novela, já encontrou respaldo através da primeira e da segunda parte desse trabalho dedicadas a outros títulos de autores como Franz Kafka e Heinrich von Kleist. Nessas ocasiões foi-nos possível comprovar que a literatura alemã dos séculos XIX e XX pode acolher elementos do gênero trágico transpostos para a prosa de ficção. Apesar das diferenças intrínsecas a esses gêneros literários, sobretudo aquelas de suporte – um para o palco e outro para leitura – é possível encontrar neste último um variado elenco de características da tragédia que iluminam a prosa de maneira peculiar, concedendo-lhe uma dimensão e uma dinâmica que não só atestam a plasticidade do gênero romance como também o transformam em digno herdeiro da tragédia. Embora os séculos XIX e XX ofereçam em sua história incontáveis oportunidades de se identificar cenários potencialmente trágicos, nossa pesquisa tem mostrado que é também na pequena escala que as marcas da tragédia se manifestam com vigor. Ou seja, não é necessariamente em meio a grandes acontecimentos, batalhas



ou revoluções que o destino trágico aparece com maior probabilidade. É preciso ter-se em conta que o enredo trágico não se faz incondicionalmente nos cenários mais sombrios nem nas épocas mais difíceis para a humanidade. A experiência trágica no romance tem ensinado que ela pode se realizar no cotidiano mais banal e, no entanto, ser suficientemente forte e significativa para colocar o indivíduo em cheque. É este o herói da tragédia: o indivíduo em seu momento existencial máximo, na hora da decisão mais urgente (ROSENFELD, 1996, p. 75ss) .

Nossos procedimentos em termos de metodologia de pesquisa repetem o esquema já empregado nas ocasiões anteriores para Kafka (ROCHA, 2017b) e Kleist (ROCHA, 2017a), pois revelaram-se produtivos e garantem segurança na abordagem. Antes da análise do romance, realiza-se a leitura de três ou quatro tragédias que servem de material teórico, uma vez que nelas se buscam os elementos constitutivos desse gênero literário. Em seguida, passa-se ao estudo de ensaios sobre a teoria da tragédia propriamente dita a fim de se confirmar as hipóteses de leitura. O mesmo se repete para a teoria do romance. A escolha dos títulos de tragédia é aleatória, mas procura cobrir períodos diferentes nos quais esse tipo de teatro esteve em evidência. Pretende-se, assim, obter subsídios básicos para serem mais tarde utilizados na leitura do romance eleito para a pesquisa. No caso deste estudo em especial, nossa escolha recaiu sobre a *Antígona* de Sófocles (2006), a *Antígona* de Jean Anouilh (1946), a *Athalie* de Jean Racine (2005) e o *Woyzeck* de Georg Büchner (1963). Como se vê, quatro peças de quatro épocas diferentes: a primeira é da Antiguidade Clássica; a segunda é do tempo da 2ª. Guerra Mundial; a terceira é do Classicismo francês e a última do início do século XIX. Com exceção da evidente identidade entre as duas primeiras, o que todas elas compartilham entre si? Nada, a não ser o fato de que todos os seus heróis são indivíduos nos seus momentos decisivos. Este é o denominador comum entre elas, sendo que nos três primeiros casos, o enredo se passa dentro das paredes dos palácios ou dos templos e, no último, em meio a um ambiente militar e proletário. Para que a leitura dessas quatro obras se fizesse com maior proveito, achamos conveniente recorrer a ensaios sobre a teoria da tragédia dos seguintes autores: Jean Pierre Vernant e Pierre Vidal-Niquet (2011). Por fim, concluímos nossa fundamentação teórica com o aporte proporcionado pela teoria do romance e pela história da literatura alemã nos textos de Anatol Rosenfeld (1996). Concluída a fase de levantamento teórico, pudemos passar à leitura de *Morte em Veneza*. Escolhemos uma versão em português da Companhia das Letras de 2015 com tradução de Herbert Caro. Em algumas passagens recorreremos a uma edição alemã da DBG de 1958. Não por desconfiança do texto em português, mas por curiosidade de desfrutar certos trechos que em alemão soam ao leitor musicais e poéticos.

O que importava era, portanto, descobrir o quanto do gênero trágico pode ser encontrado neste título de Mann, escrito em 1912. Se tomarmos os dois estudos dedicados, um ao *Michael Kohlhaas* de Kleist e o outro a *O Castelo* de Kafka, podemos nos dar conta de o quanto o formato *novela* promete render em termos de identificação

com a tragédia. Sendo a novela um conto estendido, ela se adéqua com maior propriedade a um regime de economia de meios que vai se mostrar muito mais próximo da tensão característica da tragédia. O romance é, via de regra, uma estrutura que admite uma hierarquia de vários personagens desenvolvidos ao longo de histórias secundárias que, sem contrastar com o todo, têm autorização de coexistir com a condição de contribuir para a identificação com o eixo principal. A novela, ao contrário, se aproxima mais do conto, tão característico do Brasil. Em comum, esses dois últimos gêneros têm enredo em torno de um único personagem principal que estará sempre em cena e ausência de entrecosmos paralelos. A novela e o conto não devem ter afluentes. O romance já os admite, com a condição de que esses para ele convirjam. A novela narra o caminho do protagonista para o encontro com seu destino desde o início. Por sua vez, o conto se ocupa, em geral, apenas do desenlace final, resumindo ao máximo o que o antecede, se o fizer. Por isso, na novela, todas as informações do narrador contribuem para que o herói se torne logo mais denso, mais tenso e mais decidido. Sua questão é de caráter existencial e terá de ser resolvida com os poucos meios à disposição. Tudo ao longo do texto deve convergir para o herói. Não haverá divagações sobre outros assuntos. Observações acerca do cenário, da natureza ou da cidade devem ser tão precisos quanto breves. Todos os outros personagens serão coadjuvantes e nunca disputarão o prosclênio com o protagonista, nem mesmo o antagonista. Por sua concisão, a novela parece de fato ser o meio mais indicado para abrigar elementos do ambiente trágico. Esta condição sobre as dimensões do texto em prosa é diretamente proporcional à tragédia no teatro e ao grau de tensão e intensidade que se espera deste tipo de espetáculo (ROCHA, 2017a).

A tragédia grega é o ancestral sobre a qual todas as outras se fundam. Ela foi durante o relativamente curto espaço de tempo de cem anos a expressão de uma cultura que se encontrava no mesmo momento tanto em seu auge como próxima de sua decadência. O século V a.C. viu surgir em sucessão natural os nomes dos três tragediógrafos mais importantes: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes – os três nomes que conseguiram alcançar nosso tempo. Decorridos assim 2500 anos, chegaram até nós apenas 32 textos produzidos por eles, embora se saiba que somados ultrapassariam 200 títulos. Infelizmente a contemporaneidade precisa se conformar com a pequena fração desse tesouro, para sempre perdido. Perdida está também a produção de diversos outros autores, pois os três nomes mais conhecidos não eram os únicos. Sabe-se, no entanto, que as tragédias eram apresentadas em grupos de três, em trilógicas, sempre acompanhadas de uma comédia. O público as conhecia por causa dos festivais anuais organizados em honra do deus Dioniso, o Baco de Roma, sempre associado ao vinho, à natureza, à noite e ao êxtase. Os concursos de tragédias eram realizados no início da primavera, tempo em que a sexualidade retorna com mais vigor. Em eras ainda mais remotas, a tragédia era, na verdade, um ritual dedicado ao deus Dioniso e alguns autores ainda se referem ao termo *tragédia* como uma associação de *ode* (canto) com *tragos* (bode), embora essa

interpretação não signifique consenso. Imagina-se que os participantes estivessem assim trajados – com peles de bode – durante as procissões e cerimônias em honra ao deus. Aos poucos, o ritual cedeu lugar à encenação que, a princípio, estava a cargo apenas do coro que empregava versos ditirâmicos, mais tarde iâmbicos, mais apropriados aos diálogos que foram se formando a partir do destaque do corifeu, o chefe do coro, e do acréscimo de outros personagens. Em comum com a proto-tragédia, os concursos anuais de primavera em honra de Dioniso, isto é, a própria tragédia do século V procurou manter a conexão com o mistério, acento indispensável ao ambiente trágico. Haverá, portanto, sempre uma ordem de coisas que escapa ao homem e que se faz presente no momento da decisão. É preciso ter-se em conta que o momento civilizatório da Grécia naquele tempo era completamente instável. Apesar de Atenas ter conseguido se impor como líder dentre as cidades mais importantes, uma enorme ameaça representada pela iminência da invasão persa fazia com que o cotidiano da *pólis* estivesse bem longe da tranquilidade imaginada para as comemorações pela chegada da primavera. As chamadas Guerras Médicas mobilizaram as cidades da Liga de Atenas durante cinco décadas. Depois delas, foi a vez das terríveis Guerras do Peloponeso que opuseram Atenas e seus aliados contra Esparta e que também duraram décadas, até o fim do século V. Em resumo, a tragédia daquele tempo – que representou a primeira expressão de teatro no ocidente – procurava, através dos recursos e mitos herdados das epopéias de Homero, encenar a própria inquietude grega, as terríveis incertezas e, sobretudo, a massacrante insegurança que sentia o homem da democracia ateniense, prestes a ver-se completamente só, ao sabor dos acertos ou desacertos políticos e militares. Na verdade, esse indivíduo já se via abandonado pelos deuses do Olimpo que começavam ali a sua despedida. A tragédia é o palco do homem diante do nada. Em meio a uma democracia parcial, o homem grego se via diante de inimigos poderosíssimos que não lhe davam motivos para dormir. A ameaça do fim próximo era um estado de alma permanente. Assim como na tragédia, o indivíduo é o alvo diante de uma situação que para ele não tem mais saída digna a não ser aquela que está em suas mãos. A tragédia é o momento em que um desafio – *hybris* – à ordem, uma atitude de enfrentamento e talvez até de rompimento será necessária sob risco de perda do próprio reflexo no espelho. Assolado então por uma incontornável exigência moral – a *ananké* grega – o herói decide-se pelo ato e, a partir desse momento, não haverá mais volta. O coro acompanhará toda sua trajetória até o final, ciente de tudo que levou o herói até aquele ponto. Por vezes, lamentando-lhe a sorte, por vezes, clamando pelo auxílio dos deuses, o coro, liderado por um corifeu, geralmente se mostra solidário com a dor do protagonista, mas pode também condenar-lhe as escolhas e repreendê-lo pela decisão tomada. Essa censura pode ser reforçada pelo papel do adivinho. Ninguém mais do que ele representa com mais intensidade a dimensão do desconhecido. Função comum nas cortes e cidades da Antiguidade mais remota, o vate é aquele que desenlaça os impasses trazendo uma informação que ensinará tanto o *reconhecimento* como a *peripécia*, a brusca mudança de

rumo que acarreta o *insight* esclarecedor. Exemplar na história de Édipo, ele se apresenta também em outras situações e pode vir disfarçado de cigana ou de sonho, conforme a época de produção do texto. Os oráculos expressos por ele ou por outro vidente exterior à cidade representam a imponderabilidade do destino, a orfandade do homem diante do cosmo incomensurável e mudo sob o qual a vontade do indivíduo desamparado de tudo é insuficiente para entender-lhe os mecanismos e as razões (ROCHA, 2017a).

O romance, o meio eleito de uma Modernidade mais cética, não os convocará, pois ela já desconhece o inefável. Em seu lugar, surgirão os disfarces já mencionados ou pelo menos uma intuição. Seja como for, a tragédia é o *locus* da incerteza e de disputa entre o *logos*, uma transcendência de perfil mais racional de inspiração apolínea, e outra, de origem mais obscura, de inspiração dionisíaca, noturna. Dividido assim pelos vaticínios do dia e pelos *daímones* de seu lado escuro, o indivíduo vê-se presa de forças poderosas e de difícil identificação (ROCHA, 2017b).

A tragédia parte do princípio que o erro é a condição existencial primordial, a condição inevitável do homem sobre a Terra, seja ele ontológico como o erro de Adão e Eva, seja ele uma maldição familiar como a dos Labdácidas, os ancestrais de Édipo, ou mesmo pessoal, como o adultério de Jasão. A ordem cósmica exige que os erros antigos sejam finalmente tributados e os erros recentemente cometidos sejam imediatamente tribunalizados. Não há tempo para tergiversações e o personagem trágico não se furtará à decisão. É chegada a hora do acerto de contas e o erro foi a força que o envolveu e o arrastou até aquela situação que já não admite mais adiamento (ROCHA, 2017b).

No romance a pressão se exercerá quase da mesma maneira. Surge a convicção de que não há mais espaço para negociação com sua *ananké*, com suas exigências morais. A ação decorrente da decisão será, na tragédia, sempre contrária às convenções e mesmo a Modernidade terá as suas. Da mesma forma, a *hybris*, a desfaçatez, a desmedida, o desrespeito indispensável, o desafio ao poder, fará parte do repertório do herói romanescos de perfil trágico. No romance, as forças antagonistas estarão igualmente presentes, mas podem não ser de fácil reconhecimento, pois na Modernidade a autoridade coroada e o plano do divino se retraem. Outras variáveis entram no lugar e não seria exagero dizer que o herói trágico pode se ver diante do nada ou de poderes de identificação dificultosa, diluídas que estão as fontes que de fato detém a voz e o mando. *O Castelo* de Franz Kafka é um bom exemplo para isso. Nele, a grande autoridade moderna se confunde com o fundo sem perder um milímetro do controle (ROCHA, 2017b). No caso do *Michael Kohlhaas* de Kleist, as autoridades do Renascimento ainda se orgulhavam em se mostrar. Seja como for, no romance, tratar-se-ão sempre de circunstâncias ameaçadoras que envolvem dinâmicas desconhecidas e livres de vigilância e cuja língua é de compreensão codificada (ROCHA, 2017a).

Um último aspecto da tragédia a comentar seria o fato de ela se resguardar dentro de uma esfera lingüística que a resguarda do desgaste do lugar comum. O mistério

que ela preserva faz-se notar igualmente na linguagem que não pode ser a mesma do cotidiano. E nem poderia ser, uma vez que ali o discurso dominante não é do homem comum nem o da vida ordinária, mas o do cosmos inescrutável, diante do qual as palavras da trivialidade perdem sua vigência. A própria organização textual em versos já impõe um fator de estranhamento, necessário à atitude correta diante de um texto ou mesmo de um espetáculo cujas origens remontam a rituais ainda envoltos em brumas (ROCHA, 2017b).

No romance da Modernidade, o recurso à metrificação seria, no mínimo, arriscado uma vez que a princípio, seu público teve uma educação sem a mesma contextualização que o público das tragédias antigas e o gênero sempre se caracterizou por um texto em prosa. Mesmo assim, os romancistas já estudados em nossas pesquisas anteriores sobre o tema não descuidaram desse fator e conseguiram expressar em suas obras – *O Castelo*, de Kafka e o *Kohlhaas* de Kleist – uma forma de transmitir esse estranhamento, seja pela intrincada sintaxe, possível no original em alemão, seja pela eleição de uma língua eivada de autoritarismo e descaso (ROCHA, 2017a/b).

A tragédia é, portanto, não apenas uma encenação grega dos temores civis diante das guerras imensas que pareciam não ter fim, mas também o momento na arte no qual o indivíduo se vê só diante do escuro, do vazio, do insondável. A tragédia é o espaço para a questão da inevitável solidão do indivíduo perante o nada, é um portal que se entreabre para um domínio do qual não haverá retorno, da passagem para a ruína iminente e para além da qual ele se projetará sem qualquer noção do que dele restará. Ela é enfim, o marco divisório de uma civilização que no século IV – o século de Aristóteles – já não será mais a mesma e que no palco ritualizava suas despedidas de uma era que, por mais brutal que tenha sido, foi também um tempo de poesia, de integração espiritual e de reverência diante da Criação, mas que desapareceu para sempre. Sensíveis ao montante das perdas, alguns romances parecem tentar resgatar esse *quantum* de resignação e perplexidade que aqueles indivíduos guardavam e que a Modernidade parece desconsiderar e substituir pelo conhecimento. Os romances que gozam desse legado, procuram manter acesa uma pequena chama que nos aquece a memória a fim de que não nos esqueçamos que ainda não controlamos nossa existência.

## BREVES INFORMAÇÕES SOBRE A TEORIA

Concluída esta introdução e dada a limitação de páginas, esboçaríamos a seguir apenas as diretrizes que nortearam a análise de dados a partir da leitura das quatro tragédias, da teoria da tragédia e da teoria do romance. No seu desenvolvimento específico, cada uma dessas seções é bastante minuciosa, mas, aqui, nos contentaremos com um rápido sobrevoos apenas do resumo das quatro tragédias lidas.

A *Antígona* de Sófocles (2006) é um dos pilares da cultura ocidental e seu tema é tanto o destemor como o destempero. A coragem inquebrantável cabe a Antígona para

enfrentar seu tio Creonte, sucessor de Édipo, em Tebas. A insensatez de Creonte foi de punir sua sobrinha com a pena de morte, por ela ter tentado cumprir as exéquias para seu irmão Polynice. Sua *hybris* a leva ao seu destino, mas é Creonte quem, devido a sua intransigência, sofre em vida por seus despropósitos.

A *Antígona* de Jean Anouilh (1946), ou *Antigone*, no original em francês, guarda o mesmo tema, mas propõe duas mudanças surpreendentes no texto. Essa peça foi encenada pela primeira vez em 1944, ainda durante a ocupação alemã na França e essas modificações conferem a ela um perfil singular, pois a transformam num exortação secreta à resistência. De fato, a primeira surpresa é que Antígone, depois de longas discussões com Créon, nas tragédias, diálogos ásperos chamados de *ágon*s ou esticomitias, convence-se de que a defesa de Polynice era um projeto vão, mas continua a exercer uma resistência ao tio, agora de caráter puramente ideológico. Mesmo tendo desistido de conceder as honras fúnebres ao irmão, ela persiste em sua oposição, o que a leva igualmente à sentença de morte. A segunda modificação de Anouilh sobre o texto grego refere-se ao fato de seu Créon ser apresentado como um tirano muito mais hábil em seu discurso sinuoso e autoritário do que seu par grego. Enquanto o Creonte de Sófocles dá ordens e espera obediência, o de Anouilh dá ordens e persuade pela palavra, apresentando uma elasticidade maior do que a de seu homônimo.

O terceiro texto de ilustração foi a *Athalia* de Jean Racine. Última peça do autor, já no final do século XVII, ela conta com coros, o que era muito raro na produção desse artista. O enredo é bíblico e consta tanto do II Livro dos Reis, XI quanto de II Crônicas, XXIII e foi reinterpretado em oratório por Haendel em 1733. Personagem real e histórico, Athalia foi rainha de Judá entre 842 e 834 a.C. Filha de Achab e de Jezebel, ela esposou Joram e foi mãe de Ochozias. Depois da morte deste, ela mandou matar todos seus descendentes e usurpou o trono. Sem o saber, seu neto fora salvo pelo sacerdote do Templo e mantido em esconderijo. Ele e sua mulher conseguem que o pequeno Joas seja reconhecido pelos levitas como sucessor legítimo e proclamado rei, enquanto Athalia é capturada e condenada. A peça contém *ágon*s em seu segundo ato e *estásimos* do coro de meninas ao fim dos quatro primeiros atos. O personagem é tido como trágico por excelência, não só pela desfaçatez e violência, como também pela *hybris* sem medidas ao desafiar o poder de Deus (ABEL, 1968).

A quarta tragédia escalada para compor o quadro de ilustração foi o *Woyzeck* de Georg Büchner (1963). Autor alemão desaparecido em 1837 com apenas 24 anos, Büchner escreveu textos para o teatro muito além de seu tempo. Inovadoras no tema e na forma, suas peças só estreariam na Alemanha quase cem anos após a morte do autor. A história é baseada em fatos reais da crônica policial da época e conta a história dos últimos dias de um pobre barbeiro de uma pequena cidade cujos fregueses se aprazem em confundir e desprezar. Transformado em ópera por Alban Berg há exatos cem anos, trata-se, na verdade, da tragédia do homem massacrado pelos poderes, ignorado pelas autoridades,

maltratado pela medicina e invisível para a mulher e para os amigos. Abandonado por todos e desamparado pela indiferença generalizada, seu esforço trágico é fazer-se ouvir. Ou seja, Woyzeck encerra em si a condição do homem moderno, quase sempre incapaz de se fazer ouvir e desprezado pelos poderes do mundo. Seus únicos momentos de ternura se dão na contemplação de seu filho pequeno. Após ser humilhado pelo amante de Marie, Woyzeck se decide pela ação, mas em vez de se vingar dele, investe contra ela e, depois, desaparece sem que o texto diga nem como nem para onde.

## **A LEITURA TRÁGICA DE MORTE EM VENEZA**

Escrito em 1912, após uma visita de Thomas Mann a Veneza acompanhado da esposa Katia e de outros familiares, o livro narra a história dos últimos dias de Gustav Aschenbach, um escritor que vivia oprimido psicologicamente por sua própria literatura de natureza patriótica e muito edificante. No caso de Aschenbach, sua escrita refletia sua prática sempre marcada por uma estrita disciplina de trabalho e pela seleção de temas cujos heróis eram perfeitos exemplos de virtude e determinação, tal como ele. Cansado de toda essa severidade, ele resolve partir de férias para o sul da Europa. Após uma frustrada estadia na costa croata, ele decidiu trocar a Ístria por Veneza, que ele já conhecia, mas, daquela vez, chegaria lá por mar e não por trem, exatamente como o autor, o que marca o texto com traços autobiográficos.

A partida de Aschenbach para o exterior foi, em boa parte, sugerida por um personagem mudo com o qual ele depara em frente a uma funerária perto do Jardim Inglês na capital da Baviera. Esse encontro breve e misterioso descreve o homem como um estranho de etnia indefinida. Sua atitude estática justamente em frente a uma oficina de estatuária para cemitérios provoca no leitor relações inevitáveis na imaginação, pois esse homem será, mais tarde, associado a outras aparições semelhantes, como um *Leitmotiv* ao longo do texto, à figura do gondoleiro enigmático que conduz o escritor ao Lido; ao personagem bizarro do passageiro idoso a bordo do navio na travessia do Adriático e, por fim, ao músico ambulante na serenata apresentada para os hóspedes do hotel. Todos podem ser interpretados como quatro espectros em um só.

O premiado filme de Lucchino Visconti, de 1972, começa a partir deste ponto em que o maestro Aschenbach – então um músico com traços de Mahler, e não um escritor – desembarca em Veneza. No filme e no romance, a cena da travessia da laguna é de grande intensidade tanto pictórica quanto literária. Persuadido pelo gondoleiro, um dos avatares do estranho da marmoraria, Aschenbach se acalma e procura gozar do passeio de gôndola, intuindo, sem compreender, que o que realmente conta realmente são as travessias, não o destino. Uma vez instalado no hotel em frente ao mar, Aschenbach põe em movimento o eixo principal da narrativa, a saber, sua paixão por um garoto de apelido Tadzio. Entregue à sua rotina de férias dividida entre leituras sob o guarda-sol e passeios solitários pelas ruas

e canais de Veneza, ele vê, um dia, uma família polonesa de aparência aristocrática e da qual faziam parte três meninas, uma governanta francesa, uma condessa muito elegante e austera e Tadzio, um garoto de uns quatorze anos com trajes de marinheiro.

De início, o olhar de Aschenbach sobre ele foi suficiente para perceber que o menino não parecia pertencer ou não queria pertencer ao resto do grupo. Esse primeiro encontro casual deu-se no saguão do hotel, enquanto as crianças e a governanta esperavam pela senhora para tomar o desjejum. Os outros encontros se darão de novo ou nesse mesmo lugar, ou na praia em frente, ou na cidade, ou no terraço, ou até no elevador. Nessas ocasiões, nenhum dos dois trocará uma palavra sequer com o outro, apenas olhares cada vez mais intensos e cada vez mais embaraçosos para o alemão. **Uma microestrutura da novela inteira pode ser esboçada sobre qualquer um desses momentos: um olhar, um sentimento, um desejo, uma frustração.** É quase um motivo condutor, um refrão que se repete e se repete.

Entre um e outro episódio a intervenção da voz do narrador oculto procura descrever o estado de alma sempre mais confuso e ansioso do escritor, imobilizado, paralisado, incapaz de agir. Suas reflexões levam em consideração todas as barreiras que o separam de Tadzio: Aschenbach, um homem maduro, de mais de cinquenta anos, tomado de amor interdito por um rapazola, ambos estrangeiros numa praia do Lido de Veneza. A primeira impressão que ocorre ao leitor pode ser o sofrimento de Aschenbach. Um estado agravado pela impossibilidade de se aproximar do menino. O tema da solidão do personagem já foi estudado em texto anterior da ABRALIC sobre a mesma obra e constante dos anais de 2018 da associação. Ali, seus autores observaram que “Gustav Aschenbach pagou o preço por ser ele mesmo, por viver à sua maneira” (ELIAS e PINTO, 2018, p. 398). Logo adiante, os mesmos autores registram que “o ser não é livre para escolher a solidão uma vez que a solidão lhe é imposta pela própria natureza do ser [...] a solidão está relacionada com a existência do ser humano em si, à sua condição natural de existência” (Ibidem).

O herói já recebe, assim, sua primeira característica de perfil trágico, pois o solitário é também um desafiante das convenções sociais e isso requer determinação. O narrador nos explica que o personagem teve, um dia, uma família, mas que ela se desfez. Natural de uma região periférica de maioria eslava no Reich guilhermino, sua carreira de sucesso e ascensão, baseada em rigorosa disciplina, reflete o comportamento dos imigrados que precisam convencer e fazer-se respeitar, o que acentua sua condição trágica, uma vez que se investe muita energia em uma luta sem fim. No caso específico desse escritor, sua temática de predileção era a vida dos monarcas alemães. Seu último livro havia sido sobre o protótipo de todos eles: Frederico II. Ao se aprofundar no relato de vida do rei prussiano, Aschenbach parecia querer garantir para si um reconhecimento e uma autorização da população para existir e pertencer, um esforço por uma aceitação que, para ele, não seria alcançável se ele levasse uma vida burguesa e comum, este conflito, aliás, um outro bordão, um outro tema recorrente dentro da literatura de Thomas Mann. Mas, agora, Aschenbach



parecia estar nos seus dias de Doutor Fausto, farto de tudo isso e querer viver o outro lado da vida, ainda que só.

Em sua jornada, é curioso observar como ele cumpre, pouco a pouco, cada uma das profecias expressas tacitamente por cada um dos quatro “oráculos” que lhe cruzam o caminho. O primeiro, o estranho à porta do cemitério o inspira a partir e a deixar aquela vida monótona que ele vinha levando há tempos. O segundo, o bizarro passageiro idoso que parecia querer passar-se por jovem a bordo do navio e cujas palavras de despedida, gritadas para ele do guarda-corpo do navio soaram-lhe quase incompreensíveis, mas podiam se referir secretamente a Tadzio, e, logo depois, o gondoleiro veneziano. Ainda haverá um último cujas palavras enganosas levarão Aschenbach a um último e fatal equívoco.

Mas eis que Aschenbach acaba por seguir-lhe as pegadas ao acolher as sugestões que lhe foram feitas inclusive pelo barbeiro do hotel para parecer mais moço, pois Aschenbach precisava agradecer. O cavalheiro alemão também acatou as poucas e quase ininteligíveis palavras que lhe dirigiu o misterioso gondoleiro pirata que o conduziu ao hotel. Embora contrariado, ele logo deixou-se envolver pelo conforto da curta viagem, mesmo que sentado numa estreita gôndola. Mais tarde, o leitor ver-se-á autorizado a interpretar esta cena como um serviço do barqueiro Caronte na passagem do Styx rumo ao Hades (BULLFINCH, 2006, p. 258). Por fim, há uma última sibila simbolizada pelo músico no último capítulo de *Morte em Veneza*. Com uma fisionomia igualmente extravagante que alude aos outros “vates” como o gondoleiro, o velho jocoso e o estrangeiro do cemitério, o cantor mambembe é descrito como um saltimbanco cuja serenata em grupo encanta Aschenbach. Ao mentir ao hóspede sobre as medidas sanitárias já em curso em Veneza devido à epidemia de cólera, ele acaba por condenar o escritor alemão definitivamente (MANN, 2015, p. 69ss) à morte.

Seria também Tadzio um quinto profeta, uma espécie de anjo da morte que não diz palavra, mas aponta, na praia do último dia, para uma direção além do horizonte que Gustav Aschenbach logo iria tomar (MANN, 2015, p. 83)? A atmosfera trágica da novela é reforçada ainda mais em seu último ato, ou capítulo, através do sonho revelador que teve o escritor e durante o qual sua alma finalmente se liberta dos amargos e pesados grilhões que o prendiam às convenções desumanas e arbitrárias e autoriza seu ego a aventurar-se sem remorsos por regiões do sentimento que ele não ousava explorar (MANN, idem, p. 76ss). O papel dos vaticínios é, portanto, representado na novela do Prêmio Nobel de Literatura de 1929 de maneira diversa e inequívoca e todas guardam esse aspecto do infável, do grandioso além da compreensão tão caro à tragédia, mas localizado também na prosa alemã do século XX. Haverá outras em que a Modernidade concederá à tragédia o mesmo espaço de evolução?

A título de conclusão, podemos agora, propor a pergunta fundamental: Será *Morte em Veneza* um herdeiro da tragédia? E nossa resposta é um assertivo *sim*. Não só pelos vários motivos aqui apresentados, mas também pelo fator *decisão*. A tragédia grega

encena a problematização da responsabilidade do homem por seu destino, ali colocada pela primeira vez (VERNANT e NIQUET, 2011, p. 161).

Aschenbach decide em cinco ocasiões e em todas elas contra si mesmo: Ele se persuade que o gesto do homem diante do cemitério era um reforço ao seu sentimento de náusea e tédio; o deboche do velho do navio que não parecia lhe acenar com bons augúrios; depois, o gondoleiro misterioso que o força a viajar com ele; em seguida, as inverdades interesseiras do músico da bandinha que iludem Aschenbach e o convencem a permanecer quando ele deveria ter partido; e, por fim, o gesto de Tadzio ao apontar-lhe o por do sol, imagem essa da qual ele já não tinha mais força para se desvencilhar.. Ele perpetua em seu “erro” mesmo sem o saber, configurando o que se chama de *ironia trágica*. Essas cinco pequenas decisões perfazem uma única, um elemento imprescindível em qualquer tragédia.

Um outro *sim* a esta pergunta relaciona-se ao fato de que essa novela guarda traços da tragédia até na linguagem, pois segundo Rosenfeld (1996) ali se encontram trechos inteiros no original em alemão em ritmos do ditirambo, a versificação da tragédia arcaica.

Por outro lado, a *ananké* de Aschenbach se dá de duas maneiras: Primeiro, partir para longe de si mesmo e, em segundo, entregar-se à vida. Duas necessidades que ele procura satisfazer, sem saber, no entanto, que elas o levariam à ruína, à desgraça.

Por fim, a *hybris* do alemão é múltipla: ele afronta por estar todo o tempo só, por ver o mundo de forma diferente, por amar um homem e por amar um menino.

O texto de Mann é também uma tragédia por conter dois tipos de coro: um corifeu, na voz do narrador desconhecido que comenta tanto o passado como os sentimentos de Aschenbach. E um outro, mudo mas eloqüente em seu silêncio que é o isolamento do escritor.

A densidade de *Morte em Veneza* é comparável à concisão exigida de uma tragédia. Existe completa unidade de espaço e de ação. A do tempo, nas várias semanas que o protagonista passa ali, é representada pela aparente imobilidade cronológica das férias que repete a cada dia as mesmas rotinas, os mesmos impulsos abortados, as mesmas frustrações e que em *Morte em Veneza* são interrompidas apenas pela morte do herói.

## REFERÊNCIAS

ABEL, Lionel. **Metateatro**. Tradução de Barbara Heleodora e comentários de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ANOUILH, Jean. **Antigone**. Paris: La table ronde, 1946.

BULFINCH, Thomas. **Mitologia**: história de deuses e de heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BUECHNER, Georg. Woyzeck. In Mayer, H. **Georg Buechner, Woyzeck**. Dichtung und Wahrheit. Vollstaendiger Text und Paralippomena; Dokumentation. Frankfurt/M u. Berlin: Ullstein, 1967.

ELIAS, Angela M. e PINTO, Aroldo, J. A poética da solidão na narrativa *Morte em Veneza* de Thomas Mann. In **ABRALIC**, anais do congresso 2018, p. 397-408.

MANN, Thomas. **A Morte em Veneza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Tradução de Herbert Caro.

RACINE, Jean. **Fedra; Ester; Atalia**. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 159-259.

ROCHA, Marcos Fabio. **A permanência da tragédia nas formas da narrativa. Volumes 1 e 2**. Hipóteses acerca de um perfil trágico no romance *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist, e em *O Castelo* de Franz Kafka. Dissertação de pós-doutorado em dois volumes: UERJ, 2017a, 125p. mimeo; UERJ, 2017b, 141p. mimeo.

ROSENFELD, Anatol. Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso. In **Texto e Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 201-224.

SOFOCLES. **Antígona**. Porto Alegre: L&PM, 2006. Tradução Donaldo Schueler.

VERNANT, J.P. e VIDAL-NIQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

# O ROMANCE DE PEDRO E MAGALONA: BREVE NOTA SOBRE O PERCURSO EDITORIAL DE UM CLÁSSICO DA LITERATURA DE CORDEL

*Data de aceite: 03/07/2023*

### **Vilma Mota Quintela**

Graduada em Letras Vernáculas (Universidade Federal de Sergipe - UFS); mestre em Teoria e História Literária (Universidade de Campinas - UNICAMP) e doutora em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura (Universidade Federal da Bahia - UFBA), com estágio doutoral na Universidade de Paris X- UPX. Foi professora efetiva da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (1997-2000) e, desde 2014, atua como professora adjunta na Universidade Federal de Sergipe, sua Alma Mater. Desenvolve, atualmente, pesquisa de pós-doutoramento intitulada “Figurações do feminino na narrativa tradicional popular: a emblemática história da bela Magalona”, no CICS.NOVA – Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa.

Este artigo tem como foco um romance de origem incerta, em circulação ao longo de mais de quinhentos anos; um êxito editorial em diversos idiomas, sem

dúvida, um dos mais célebres títulos da biblioteca tradicional popular de todos os tempos. Situado na época das Cruzadas, nele, conta-se as aventuras vividas por um casal de nobres amantes: ele, um conde provençal; ela, uma princesa napolitana. Conquanto o contexto histórico tenha, nesse caso, importância secundária, e a obra se caracterize por certa liberdade poética no que diz respeito a esse aspecto, o contexto da narrativa original, pode-se concluir, é a aliança civilizatória estabelecida entre a aristocracia cristã e a igreja apostólica, na Europa medieval.

O romance tem, como ponto de partida, a Provença, aquando do domínio político dos condes de Toulouse no sul da França. O pano de fundo da trama reporta ao período da consumação das alianças entre o reino de Nápoles e a Casa de Anjou, sob a liderança de Carlos I, conde de Anjou e da Provença e, posteriormente, também rei da Sicília e de Nápoles<sup>1</sup>. A narrativa, na qual o sentido lendário se sobrepõe ao

<sup>1</sup> A propósito, sobre o contexto histórico do romance, ver ANDRIES e BOLLÈME, 2003. Ver também BARING-GOULD, Sabine. *Troubadour-Land*. Sobre as relações políticas entre a dinastia de Anjou e os reinos da Sicília e de Nápoles, ver, dentre outras referências, JORDAN - *Les origines de la domination angevine en Italie*.

histórico, tem como objeto a escalada heroica e espiritual do casal protagonista, da qual decorrerá a fundação de uma dinastia católica memorável.

Inicialmente, a história gira em torno de um certo Pedro ou Pierre, filho de um tal senhor Jehan de Cerise (Jehan de Provence, na versão da *Bibliothèque Bleue*) e de sua mulher, uma nobre dama, filha de um conde nomeado Álvaro D´Albara, na versão da *B.B.*, identificado como conde da Barcelona<sup>2</sup>. Ao saber que o rei de Nápoles tinha uma filha de incomparável beleza, Pedro decide ir vê-la. A contragosto de seus pais, ele parte a essa grande viagem, vestindo a sua armadura cavaleiresca, que traz, como distintivo, duas chaves, em sinal de sua devoção ao apóstolo Pedro, de quem herdara o nome. Ao chegar anônimo a Nápoles, ele toma parte de uma justa recreativa, promovida pelo rei em honra da filha, e, sob o olhar atento da bela e cobiçada princesa, chamada Magalona, vence, com distinção, alguns dos mais valorosos cavaleiros dos reinos vizinhos que para ali acorreram. A conexão amorosa entre a herdeira real e o então cognominado “cavaleiro das chaves” é imediata. Dá-se, em seguida, uma série de encontros furtivos entre os jovens enamorados, facilitados pela dama de companhia da princesa, no transcurso dos quais, Pedro oferece à ama três anéis de família que trazia consigo, comprovando, assim, a sua origem nobre e as suas boas intenções para com a princesa. As joias serão entregues à Magalona, que as reterá para si, como um sinal do amor e da lealdade do pretendente misterioso. Após isso, os dois decidem fugir e casar em segredo, visto que a mão da jovem já havia sido empenhada a um príncipe aliado do rei napolitano. Arquetam, pois, uma fuga às terras provençais, incluindo, no plano de viagem, uma breve estada em Roma, onde se daria o casamento. Em meio ao caminho, ainda na primeira parada, ela adormece sob uma árvore e, enquanto a contempla em seu sono, ele observa uma pequena bolsa de seda escondida entre os seios da amada. Cuidadosamente, ele a retira dali e, curioso, procura ver o que nela continha. Lá estão os três anéis que ele havia confiado à ama de Magalona. Evitando acordá-la, Pedro coloca o embrulho a seu lado, sobre uma pedra. É quando, repentinamente, as joias são fisdadas por uma ave de rapina. Nesse ponto, cumpre abrir um parêntese para assinalar o potencial simbólico dessa espécie de pássaro, cuja presença, tão recorrente nas antigas fábulas, tanto orientais quanto ocidentais, pode evocar diversos significados. Outrossim, vale ressaltar, a propósito, a apropriação da imagem da águia e do falcão como símbolo distintivo da nobreza, na tradição heráldica dinástica.

Tomado de surpresa pelo ocorrido, imediatamente, Pedro dobra seu manto, coloca-o, gentilmente, sob a cabeça da bela adormecida, antes apoiada em suas pernas, e corre atrás da ave, que voa, em direção ao mar. Ele consegue atingi-la com uma pedra e a bolsa cai, flutuando sobre as águas. Pedro então toma um pequeno barco que se encontra preso às margens, e avança a fim de resgatar os anéis. Mas o vento e as ondas se levantam violentamente e o homem é arrastado Mediterrâneo a dentro, indo parar nas costas do Egito, na cidade de Alexandria, onde o sultão do lugar o faz prisioneiro e pajem.

<sup>2</sup> Ver edições da *Bibliothèque Bleue* (*B.B.*) nas referências.

Enquanto isso, a bela Magalona, que, ao acordar, depara-se sozinha no bosque, hesita por um instante, desorientada, para, em seguida, movida por fé inabalável, decidir seguir o plano da viagem antes traçada. Inicia-se, nesse ponto, o protagonismo da heroína. Como um sinal de desprendimento, ela liberta os cavalos que transportaram o casal até ali e agora descansavam à sombra. Feito isso, Magalona segue a pé em direção à Roma, encontrando, no caminho, uma pobre peregrina, a quem oferta as próprias vestes em troca dos trajes maltrapilhos da viajante. Em Roma, assim disfarçada, a princesa reza na Igreja de S. Pedro, onde é acolhida por um seu parente como uma humilde peregrina. Daí, segue em direção ao porto mais próximo e, na sequência, transporta-se, em um barco, às costas provençais, em direção a uma pequena ilha, indicada, por viajantes, como um lugar propício à fundação de um eremitério. Lá, ela se desfaz das joias que trouxera consigo e constrói um modesto hospital, onde almeja tratar dos doentes peregrinos de passagem pela região.

Ao saber da boa e misteriosa mulher, a condessa, mãe do jovem Pedro, procura conhecê-la e, conquistada por seu sincero acolhimento, em lágrimas, compartilha a sua dor pela ausência do filho amado, desaparecido durante uma viagem solitária a Nápoles. Magalona a conforta, ignorando a identidade do cavaleiro em questão. Na sequência, há o motivo dos peixes, em cujas vísceras encontram-se os três anéis que Pedro confiara à ama de Magalona, os mesmos raptados pela ave de rapina quando o casal viajava a Roma. Quanto a isso, cumpre lembrar que o peixe é reconhecido, desde tempos remotos, como um antigo símbolo cristão. Ofertados por um pescador aos pais do cavaleiro desaparecido, os peixes ou, antes, o encontro, pela condessa, das joias de sua família em meio às vísceras daqueles, marcam o início da *anagnorisis* ou reconhecimento, que, como veremos, abrangerá, daí ao final do relato, uma série de desvelamentos providenciais.

Enquanto disso, na Alexandria, após prestar valioso serviço ao sultão que o aprisionara, Pedro é, finalmente, liberado para visitar os pais, mediante a promessa de seu retorno ao sultanato, após um tempo na companhia daqueles. Em sua viagem de navio de volta à casa materna, Pedro carrega consigo, em barris de madeira, a avultada fortuna que lhe fora ofertada pelo sultão, a qual encobrirá com sal, mantendo-a, assim, a salvo da cobiça alheia. Antes de chegar ao condado do cavaleiro das chaves, o navio aporta em uma pequena ilha. Pedro decide conhecer o lugar, afastando-se dos demais. Cansado, ele adormece na praia, onde é deixado por seus companheiros, após a tentativa em vão de encontrá-lo. Ao chegar à região da Provença, o capitão do navio resolve doar à peregrina hospitaleira, fundadora e gestora de um eremitério edificado em uma das ilhotas costeiras, os barris contendo o carregamento de sal pertencente ao prisioneiro egresso da Alexandria, que ficara para trás. Logo, o tesouro ali escondido é descoberto por Magalona, que o converte em recursos para a fortificação do eremitério e a edificação de uma igreja, a qual ela dá o nome do santo homônimo do amado desaparecido.

Distante dali, abandonado na ilha deserta, esse último se vê, mais uma vez, perdido e desolado. Passado um tempo, já à beira da morte, ele é recolhido por pescadores que o

transportam ao eremitério de Magalona. Debilitado pela doença, o viajante não reconhece a amada sob o véu da hospitaleira, e, da mesma forma, não é reconhecido por ela. Um dia, porém, em meio à convalescença, o doente resolve confiar a sua história à pia mulher, que, finalmente, identifica-o como o cavaleiro das chaves, o seu amante, agora encoberto pelos efeitos nefastos do sofrimento vivido. Entretanto, tomada por forte emoção, com grande esforço, ela mantém em segredo a sua identidade real até o desfecho apoteótico, quando ela se revelará ao amado, ao passo que restituirá o filho pródigo a seus pais. Segue-se, após isso, o esperado matrimônio, encerrando a narrativa um sumário sobre o futuro dos amantes, cuja descendência daria continuidade à dinastia napolitano-provençal. Por fim, é informado como os restos mortais dos protagonistas, mortos depois de viverem uma longa e afortunada vida, foram depositados na igreja de São Pedro, agora também conhecida pelo nome de sua fundadora.

Como se revela ao cabo, o romance se configura como uma lenda em torno da construção da emblemática e histórica Igreja de São Pedro de Magalona, hoje também chamada Catedral de São Pedro e São Paulo de Magalona ou, simplesmente, Catedral de Magalona<sup>3</sup>.



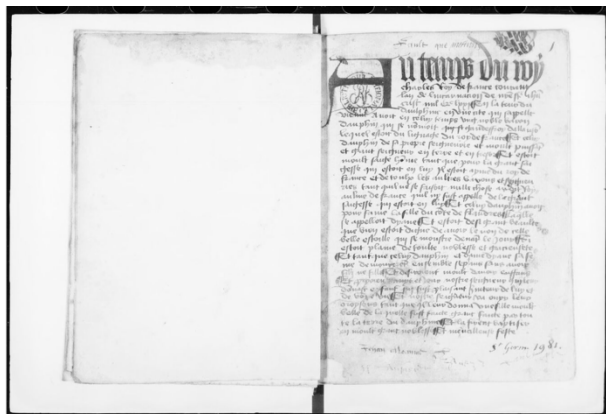
Cartão postal de 1900 da Igreja de Magalona (Postkarte\_Cathedrale\_von\_Maguelonne\_vor\_1900.jpg).  
Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Postkarte\\_Cathedrale\\_von\\_Maguelonne\\_vor\\_1900.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Postkarte_Cathedrale_von_Maguelonne_vor_1900.jpg#mw-jump-to-license).

Situada ao sul de Montpellier, no departamento de Hérault, a fortificação, hoje um ponto turístico da região, fica em um conhecido circuito de peregrinação mariana. Nessa região e arredores, entre os séculos XII e XIII, desenvolveu-se uma pujante poesia trovadoresca em dialetos d'oc (*langue d'oc*) e, posteriormente, uma influente produção escrita em verso e em prosa, na qual Coville (1974) observa um significativo influxo do francês d'oïl, mais especificamente, do falado em Paris e cercanias, incluindo as cortes de Anjou e Borgonha outros importantes focos de influência cultural e política<sup>4</sup>. Nesse

<sup>3</sup> Ver, dentre outras referências, BARING-GOULD, obra citada.

<sup>4</sup> Ver COVILLE, Alfred. *La vie intellectuelle dans les domaines d'Anjou-Provence de 1380 à 1435*.

contexto, Coville destaca, dentre outros expoentes, Pierre de la Cépède, autor de *Paris et Vienne* (1432), outro clássico da novela de cavalaria do século XV; Louis de Beauvau, reconhecido como autor do *Roman de Troyle* (1454-55?), uma tradução do *Il Filostrato* do florentino Giovanni Boccaccio, tradução essa também atribuída a Pierre de Beauvau, pai do primeiro<sup>5</sup>; e Antoine de La Sale, autor do *Petit Jehan de Saintré* (1456), cuja temática, como procuro adiante pontuar, conecta-se, de certa forma, à antológica *Querelle des femmes*<sup>6</sup>. Antes de serem reproduzidas em prensas de tipos móveis, essas obras foram objeto do apreço de membros da alta aristocracia, por mando ou em honra de quem foram manuscritas em códices, às vezes, ricamente iluminados<sup>7</sup>. Dessa forma, esses manuscritos passavam a integrar bibliotecas privadas de condes, duques, príncipes e reis, como é o caso do manuscrito do romance de *Paris e Vienne*, cuja cópia, em meados do século XV, fora solicitada ao autor pelo próprio Jean da Calabria, filho mais velho de René I, rei de Nápoles, conde da Provença e duque de Anjou<sup>8</sup>.



Cópia da página inicial do Ms. 20044 do romance de Paris e Vienne, de La Cépède, supostamente, o mais antigo da obra (1432). Manuscrito conservado na Biblioteca Nacional da França.

Nesse próspero e aristocrático ambiente literário, que se desenvolveu na região da Provença, no período entre fins do século XIV e meados do subseqüente, quando do auge cultural e político da casa de Anjou-Provença-Sicília, Coville situa a origem do romance

5 Ver VIELLIARD, Françoise. Gabriel Bianciotto, *Le roman de Troyle*, 1994. In: *Romania*.

6 A propósito, sobre o papel da imprensa na promoção do debate cultural em torno da mulher no século XV, ver VIENNOT, Éliane. *Ce que l'imprimerie changea pour les femmes*.

7 Já a partir do último triênio do século XV, as obras produzidas nesse contexto, em grande parte, viriam a integrar o repertório de impressos literários publicados nas tipografias pioneiras das cidades de Lyon e Paris, dentre outros importantes focos da imprensa francesa em seus primórdios. Sobre os primórdios da imprensa francesa, ver HULVEY, Monique. *Sellers and Buyers of the Lyon Book Market in the Late 15th Century*. Ver, também, LABANDE, Léon-Honoré. *L'imprimerie en France au XVe siècle: étude sur sa propagation dans les différentes villes et sur l'influence exercée par les typographes d'origine allemande*.

8 Ver COVILLE, obra cit.. Consultar uma suposta cópia do manuscrito original da obra (Ms. 20044), datado de 1432. Esse documento encontra-se conservado na Biblioteca Nacional da França. Ver também Ms. Fr. 1480, produzido, possivelmente, em 1443, conservado na Biblioteca do Arsenal, de Paris.



de Pedro e Magalona, aqui em estudo<sup>9</sup>. Quanto à autoria da obra, o que temos não vai muito além da afirmação do cónego de Montpellier Pierre Gariel, que, sem apresentar indícios materiais inequívocos, atribui o romance a um certo cónego da antiga catedral de Magalona, nomeado Bernardo de Trévies<sup>10</sup>. Na contramão de Gariel, Coville questiona esse dado, que se tornou dominante quando se trata de situar a origem desse romance anônimo, e traz elementos convincentes, do ponto de vista histórico literário, de sua pertinência ao ciclo anjevino-provençal. De acordo com Coville, La Cépède, Beauvau e La Sale tinham em comum estreitas relações culturais com a casa de Anjou, onde, como já foi dito, desenvolveu-se a langue *d'oïl*, predominante na França setentrional. A essas relações, o historiador atribui o estilo e a linguagem do conjunto das obras daquela geração, incluindo o romance em estudo. Em especial, o crítico assinala a preferência desses escritores pelo francês de influência anjevina, ou seja, pelo francês praticado no Norte, o que, portanto, distanciava essa produção do estilo languedociano, consagrado pelos trovadores provençais dos séculos anteriores. Não é, portanto, descabido afirmar que, a partir do final do século XV, quando passaram a ser impressas e reproduzidas em quantidades expressivas<sup>11</sup>, essas obras tiveram alguma relevância como instrumento à unificação política e linguística do território francês.

Nesse ponto, de modo a endossar a tese de Coville, importa destacar alguns aspectos que indiciam a pertinência do nosso romance ao contexto literário anjevino-provençal. Começemos por observar, pontualmente, para não nos desviarmos do objetivo do presente artigo, como se configura o cronotopo<sup>12</sup>, isto é, as relações espaço-temporais na narrativa. Como vimos, a *História de Pierre e Magalona* se desenvolve entre a Provença, a cidade de Nápoles e o sultanato da Alexandria, três importantes focos de trocas comerciais e culturais realizadas via o Mar Mediterrâneo, na baixa Idade Média e depois. Esse dado nos permite aproximar nosso romance da *História do Cavaleiro Paris e da bela Vienne*, romance em prosa do marselhês Pierre de la Cépède<sup>13</sup>.

9 Obra cit..

10 Também denominado Treviez, Trevis, Tribus ou Trevisanus. Trata-se do autor autodeclarado da seguinte inscrição em latim, que se encontra no lintel do portal ocidental da antiga igreja de Magalona: AD PORTVM VITE SITIENTES QVIQVE VENITE. HAS INTRANDO FORES, VESTROS COMPONITE MORES. HINC INTRANS ORA, TVA SEMPER CRIMINA FLORA. QVICQVID PECCATVR LACRIMARVM FONTE LAVATVR. B. D. IIIVIS FECIT HOC ANNO INC. DO. CLXXVIII (Cf. BARING-GOULD, obra citada, p. 231.) “Vinde à porta da videira sedento. Antes de adentrá-la, ajusta o comportamento. Ao cruzar o arco, chora por teus crimes. Pois, na fonte das lágrimas, todo pecado é lavado. Bernardo de Trévies fez isso em 1178.” Versão minha, com base no original em latim e na seguinte tradução em inglês: “Let those who will come thirsting to the gate of Life. On entering these doors compose your manners. Entering here pray, and ever bewail your crimes. All sin is washed away in the spring of tears. Bernard of Trevis made this, A.D. 1178”. Cf. BARING-GOULD, obra e página citadas. A polémica em torno da suposta autoria de Trévies se inicia com Pierre Gariel (1584-1674), historiador e cónego de Montpellier, que, em sua obra *Idée de la ville de Montpellier*, informa que o romance teria sido composto no século XII pelo cónego de Magalona, e “polido”, no século XIV, por Petrarca, quando, ainda adolescente, o poeta italiano fora cursar Direito em Montpellier. Outra versão, menos recorrente e nada provável, diz que o romance teria sido polido por Rabelais. A propósito, ver COVILLE, obra citada. Ver, também, QUINTELA, Vilma Mota. “Figurações do feminino na emblemática história da ilustre Magalona: estado da arte”.

11 Ver nota 8.

12 A propósito, ver BAKHTIN, “O Problema da forma” e “Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica)”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*.

13 Ver LA CÉPÈDE, Pierre de la. *Histoire du chevalier Paris et de la belle Vienne*. Ver também: BENNETT, H. S.. Romances and tales. In: *Thought & culture of the english renaissance: An Anthology of Tudor Prose - 1481-1555*; e

Situada em 1271, entre o sudeste da França e o Oriente Médio, com breve passagem pela região de Anjou e por Veneza, a narrativa conta a história de um amor incontinenti e inabalável, tão proverbial quanto o que uniu Pedro e Magalona. Trata-se da história de amor entre o filho de um honrado barão, rico senhor de terras, e a herdeira do delfinado de Viennois, do qual o pai do herói era vassalo. Semelhantemente ao que ocorre no romance em estudo, as intenções matrimoniais do casal vêm a ser contrariadas pela ordem aristocrática, haja vista a posição social inferior do cavalheiro enamorado. Antes que o amor venha a triunfar, desse consórcio, em princípio, fora da lei, resultará a reclusão forçada da heroína, filha do delfim, de nome Godefroy D'Alençon, e o exílio do cavalheiro enamorado. Valendo-se da astúcia, aspecto que também marca a personalidade do herói, a protagonista resiste à ordem paterna, desviando-se, tal qual Penélope, por meio da dissimulação, dos pretendentes arrançados pelo delfim, incluindo, dentre esses, o filho do poderoso duque de Borgonha. Enquanto isso, Paris, que chorava as suas mágoas em Gennes, na região de Anjou, decide partir definitivamente para as terras mouriscas. De Veneza, ele cruza o mar indo parar em Constantinopla, onde permanece por um ano e aprende a língua e os hábitos dos sarracenos. Disfarçado de um deles, ele adentra os domínios muçulmanos e ouve falar da Terra do Prestes João, na Etiópia. Ele avalia integrar-se àquela lendária comunidade cristã, mas, antes, decide visitar o Santo Sepulcro, em Jerusalém, então sob domínio maometano. Próximo dali, toma conhecimento do sequestro do senhor de Viennois, pai de sua amada, que se encontrava prisioneiro na Alexandria, quando lá o delfim estivera a serviço do Papa e do rei da França, em uma cruzada contra os sarracenos. Usando de astúcia, depois de conquistar a confiança do sultão, ele acaba por conseguir resgatar o seu antigo desafeto, que não o reconhece sob o disfarce de aventureiro mouro, e ali mesmo, por sua vida, o delfim lhe promete a mão da filha mais velha, a própria Vienne, objeto do amor do herói. Na sequência, ambos retornam ao sul da França, ponto de partida da narrativa, onde, após uma série de eventos episódicos, dar-se-á o esperado *grand finale*.

Não é preciso uma minuciosa análise do enredo de *Paris e Vienne* para se concluir que se trata, basicamente, do mesmo cronotopo do romance anterior, salvo pontuais diferenças. Historicamente, o delfinado de Viennois situava-se no que hoje equivale ser o sudeste francês, nos limites da Provença, terra natal do cavaleiro Pierre. Da mesma forma, o contexto do romance remete à época da instauração das alianças políticas entre a casa de Anjou-Provença e os reinos da Sicília e Nápoles, no final do século XIII. Ainda no que concerne aos elementos narrativos, vale mencionar, dentre outros aspectos, as referências - anacrônicas nos dois exemplares - a figuras históricas relacionadas, direta ou indiretamente, aos domínios anjevino-provençais, a exemplo dos condes de Toulouse e da Provença e do duque de Borgonha, figura eminente naquele meio. Visto que não pretendo aqui aprofundar esse aspecto, o que devo fazer em outra oportunidade, importa,

---

CRÉCY, Marie-Claude de, BROWN-GRANT, Rosalind (Scientific editors) – Introduction. In: LA CÉPÈDE, Pierre de. *Paris et Vienne*.

por hora, assinalar: não sendo, necessariamente, cabais, quando se trata de estabelecer conexões histórico-literárias inequívocas entre as obras em questão, as coincidências de caráter temático e espaço-temporal, passíveis de serem observadas quando colocamos as duas narrativas lado a lado, não deixam de ser significativas. Quanto a isso, assinalo ainda um outro dado, que, se não indicia, pelo menos, sugere certo vínculo entre essas obras. Refiro-me à visão de mundo, em particular, no que concerne às relações entre amor e matrimônio, como se pode observar, análogas nesses dois romances. Abro aqui parênteses para contextualizar esse aspecto. A respeito disso, também tratarei brevemente, sem a pretensão de aprofundar-me além do necessário à introdução do assunto, sobre o qual devo me debruçar futuramente.

A julgar pela figuração dos protagonistas e pelo desdobramento dos eventos narrados, podemos incluir esses dois romances entre as típicas novelas de cavalaria pré-renascentistas, também referidas como romances de casal<sup>14</sup>. A propósito, em seu estudo sobre o assunto, a crítica e historiadora medievalista Leah Otis-Cour (2005) observa a distinção entre essa modalidade e o romance cortês medieval propriamente dito, a exemplo de *Tristão e Isolda* e dos romances de Chrétien de Troyes. Nesses últimos, como também se vê na poesia trovadoresca provençal, torna-se patente a incompatibilidade entre o amor passional e a plena integração social. Nesse âmbito, raramente, o amor leva ao casamento, figurando, o adultério, como traço distintivo da cultura do “fin’amour”, o amor gentil, objeto da “gaia ciência”. Dito de outro modo, trata-se da dicotomia entre *caritas* (amor de Deus) e *cupiditas* (desejo terreno)<sup>15</sup>. O romance de casal, que, haja vista o seu caráter edificante, configura-se, sob certo ângulo, como uma espécie de precursor do romance de educação sentimental, segue uma linha bem distinta daquela predominante em romances como, por exemplo, os do ciclo arturiano. Nos romances de casal, que aqui denominarei pré-renascentistas, o casamento deixa de ser uma camisa de força social para se converter em lugar privilegiado ao amor exemplar, capaz de conciliar *cupiditas* e *caritas*, pela subordinação da primeira dessas forças, isto é, pela via da sublimação. Em suma, nos romances de casal, o amor ideal dá lugar aos sentimentos sublimes, desprendidos, inspiradores de atos grandiosos do ponto de vista moral. Fundamentado nessa ética, o casamento pressupõe o consentimento mútuo, tal como o instruído por teólogos e canonistas cristãos desde o final do século XII<sup>16</sup>. Isto é, a escolha do cônjuge demanda sentimentos recíprocos de lealdade, capazes de enfrentar e conter as ambições dinásticas, tal como se configura nas histórias de Paris e Vienne e Pierre e Magalona.

---

14 O termo “pré-renascentista” é usada por Bennett para designar a heroína de romances de casal surgidos no final da I. M., tais como *Paris e Vienne* e *Pierre e Magalona*. Ver BENNETT, H. S.. “Romances and tales”. Sobre o romance de casal, ver OTIS-COUR, Leah, “Mariage d’amour, charité et société dans les « romans de couple » médiévaux”. Sobre o amor cortês, ver também: ROUGEMONT-Denis de. *O Amor e o Ocidente*; e LEWIS, C.S.- *The Allegory of Love*.

15 ver OTIS-COUR, Leah, obra cit..

16 ver OTIS-COUR, Leah, obra cit.. Ver também: HENRIQUES, Orlando José Guerra. *Matrimônio: A sacramentalidade de um sacramento diferente*. A ideia do matrimônio como uma comunhão espiritual, isto é, como um ato consensual em essência, tem, em Hugo de São Victor, o seu expoente máximo.

Esses dois romances podem ser relacionados, por oposição, como diferentes faces de uma mesma moeda, às duas outras obras referidas por Coville, aqui antes mencionadas, seja, o *Roman de Troyle*, de Beauvau, e o *Petit Jehan de Saintré*, de La Sale<sup>17</sup>. Como vimos, ambos os romances versam sobre a história de um amor edificante que culmina em um casamento próspero, sustentado pelo consentimento e fidelidade mútua. Na antípoda dessa tópica, como se pode observar, situa-se o argumento das narrativas de Beauvau e de La Sale. Não obstante suas especificidades discursivas, essas duas também dialogam entre si no que concerne à temática e à forma como essa se desenvolve - sendo, a primeira, a tradução do poema *Il Filostrato*, de Boccaccio, uma narrativa cômico elegiaca em tom passional; e, a segunda, uma sátira cavaleiresca, que se apresenta como uma espécie de romance de formação. Em ambas as narrativas, a ironia serve a uma crítica implícita do ideal do amor cavaleiresco, tendo, ambas, como objeto, a traição amorosa. Nas duas, a personagem do cavaleiro, amante fiel, sofre as consequências deletérias do amor desmedido, que, no primeiro caso, leva à morte do herói, e, no segundo, ao doloroso aprendizado sobre as supostas inconstâncias e falsidades das mulheres. Busca-se, dessa forma, expor a incompatibilidade entre o etos do cavaleiro valoroso, constante no amor professado à dama alvo de sua afeição, isto é, leal à concepção do verdadeiro e puro amor, e o caráter frívolo daquela, de cujo afeto ele é privado. No primeiro caso, o narrador, espécie de *alterego* do autor, vale-se do exemplo trágico do romance entre Troilo e Criseida para justificar o seu julgamento genérico sobre a infidelidade feminina. No segundo, conta-se, na terceira pessoa, a trajetória do herói, que ascende, da condição de pajem, à de alto cavaleiro da corte do rei da França. Para tanto, ele segue, fielmente, as instruções de uma dama mais experiente, de quem se torna amante, culminando, a história desse amor avassalador, supostamente, correspondido, com a vil traição daquela, por motivos, aparentemente, fúteis. Em ambas as narrativas, a traição e a consequente privação amorosa são os motivos da detração da mulher, bem como do tom misógino que marca o discurso.

Tal é a premissa da sátira do amor cortês, que tem como um de seus precursores mais célebres e influentes, *Le Roman de la Rose*, mais especificamente, a segunda parte do poema, da autoria do Jean de Meun, datado do último terço do século XIII<sup>18</sup>. A partir dessa época, a tópica da infidelidade das mulheres, desenvolvida nesse clássico da literatura cavaleiresca medieval, com o qual, de certa forma, o autor de *Petit Jehan de Saintré* dialoga, desenvolve-se em uma série de outras obras. Por exemplo, ela também é o ponto de partida do *Liber lamentationum Matheoluli*, poema, como o de J. de Meun, na primeira pessoa e em versos octossílabos, de teor moralista, escrito, originalmente, não na *langue d'oïl* como o romance da rosa, mas em latim, por volta de 1295, por Mathieu de Boulogne. Traduzida para o francês com o título *Lamentations de Matheolus*, no final

17 Ver COVILLE, obra citada.

18 Ver THUASNE, Louis. *Le Roman de la Rose*.

do século XIV, por Jehan Le Fèvre de Resson (1320-1387)<sup>19</sup>, essa obra parece ter sido o estopim do debate sobre as mulheres, que começou a tomar corpo no início do século XV, na França, no reinado de Carlos VI. Essa querela ficou conhecida como a *Querelles des femmes* e teve, como figura central, a notável escritora veneziana Cristine de Pizan, súdita daquela corte<sup>20</sup>.

Na introdução de sua *Cité des dames* (1405), a autora se refere ao livro de Matheolus, provavelmente, à tradução de Le Fèvre, como o pivô daquela sua obra, cuja escrita teria sido motivada pelo desejo de refutar os argumentos misóginos do autor<sup>21</sup>. O livro de Cristine também estabelece diálogo implícito com *Le livre de Léesce* (1380-87), do mesmo Le Fèvre de Resson, de acordo com Linda Burke (2013), um dos textos fundamentais da tradição literária medieval tardia, especialmente, no que concerne ao debate sobre as mulheres e ao seu papel no matrimônio<sup>22</sup>. Tal como o livro de Cristine de Pizan, o poema de Le Fèvre é uma engajada defesa da honra das mulheres, sendo, essa obra, disposta pelo autor como uma réplica à Mathieu de Boulogne, cujo poema, anos antes, ele mesmo traduzira para o francês<sup>23</sup>.

Esse dado curioso vem a endossar a hipótese de que havia ou configurava-se, em tal contexto, em que a visão de mundo cavaleiresca dava lugar a outras formas de interação sócio-cultural, certa demanda à participação da mulher, que, em determinados âmbitos, cumpria assumir um papel ativo, não apenas na esfera das relações domésticas, isto é, no âmbito matrimonial, como também em um âmbito social mais amplo, notadamente, o âmbito paroquial. Quanto a isso, é sugestivo o comentário atribuído ao cônego Gariel, segundo o qual o autor da história de Pedro e Magalona a teria escrito para conduzir as senhoras, de maneira mais agradável, à caridade e às fundações piedosas<sup>24</sup>.

Não deixa de ser um indício de certa mudança, no que se refere à visão sobre a mulher, no século XIV, a notoriedade alcançada pelo “livro de Léesce”, poema apologético no qual Le Fèvre introduz o tema das *neufs preuses*, em clara referência ao motivo dos “nove heróis” (*neuf preux*), surgido em meados daquele mesmo século<sup>25</sup>. Nessa

---

19 BURKE, Linda. *The Book of Gladness / Le Livre de Léesce: A 14th Century Defense of Women, by Jehan Le Fèvre*. Ver, também, RESSON, Jehan le Fèvre de- *Les lamentations de Matheolus et Le livre de Léesce* (poèmes français du XIVe siècle). T.1 e 2.

20 Para um breve conceito da *Querelles des femmes*, ver: VIENNOT, Eliane. Revisiter la « querelle des femmes » : mais de quoi parle-t-on?.

21 Sobre o livro de Cristine de Pizan, ver CURNOW, M. (trad. e apres.). *The Livre de la cité des dames, of Christine de Pizan*; e DEPLAGNE, Luciana E. de F. C. (trad. e apres.). *A Cidade das damas, de Christine de Pizan*.

22 Ver BURKE, Linda, obra citada.

23 Idem.

24 Ver Fauriel, Claude. *Histoire de la poésie provençale*.

25 Ver CASSAGNES-BROUQUET, Sophie. Les Neuf Preuses, l'invention d'un nouveau thème iconographique dans le contexte de la Guerre de Cent ans. In: SAINCLIVIER, Jacqueline et alii. *Le genre face aux mutations Masculin et féminin, du Moyen Âge à nos jours*. O tema do “preux” é um motivo estético e literário surgido na primeira metade do século XIV, no contexto da Guerra dos 100 anos, em meio à crise do ideal cavaleiresco dos séculos anteriores. Em resposta a isso, poetas recriam uma espécie de lenda épica em torno de nove heróis, que incorporam o ideal de bravura, valor e coragem, que caracterizou o etos cavaleiresco cortês. Em contrapartida, em seu livro de Léesce, o poeta e magistrado Jean Le Fèvre de Resson introduz o motivo das “neufs preuses”, que, posteriormente, também será desenvolvido por Cristine de Pizan, na *Cité des dames*. O motivo das mulheres célebres, desenvolvido por Le Fèvre e Cristine de Pizan, aparece, a primeira vez, na obra intitulada *De mulieribus claris* (1374) de Giovanni Boccaccio, diversas vezes referido

obra, Léesce, personificação da alegria, assume a palavra para tratar das benesses do casamento, reservadas ao homem capaz de bem discernir o valor da mulher. Partindo desse pressuposto, ele critica e desafia a conduta misógina de três poetas de grande notoriedade na época: Ovídio, Jean de Meun e Mathieu de Boulogne, esse último, como dito anteriormente, o autor das lamentações de Matheolus, a quem, em sua defesa da mulher, ele refuta frontalmente. O ponto crucial da crítica de *Ressons* incide, em particular, contra a estupidez dos homens que condenam as mulheres pelo que delas se diz, e, não, pelo que elas são. Em suma, aplicando esse mesmo raciocínio aos homens, o poeta exorta a sua audiência a considerar o caráter de uma pessoa, independentemente do sexo, pelas suas ações individuais.

O ponto de vista utilitarista do autor quanto ao papel da mulher no matrimônio, observada por Linda Burke<sup>26</sup>, não contradiz o fato de que o Livro de Léesce, uma crítica veemente a certo *status quo*, sinaliza um ponto de inflexão no discurso sobre a mulher, ao menos, no contexto político-cultural em que essa obra se insere. Quanto a isso, há que se observar: tal libelo, certamente, não teria lugar no ambiente onde surgiu se não houvesse o consentimento real e, também, a demanda dos leitores a quem essa obra se destinava, a saber, a alta sociedade aristocrática da corte dos reis Carlos V e Carlos VI, onde o autor viveu, tendo atuado como magistrado em Paris.

Reforça esse dado o surgimento, no início do século XV, do livro da *Cité des dames*, de Cristine de Pizan, tratado alegórico em que, indo muito além da defesa das mulheres e do matrimônio, a autora idealiza uma cidade inteira construída com os feitos de mulheres notáveis, que ela agrupa em, basicamente, três categorias, a saber: as guerreiras; as das “altas ciências” e das artes; e, por fim, as santas e virtuosas cristãs. Cada uma dessas remete, em especial, a uma das três virtudes que instruem a narradora em seu intento de projetar a cidade alegórica, seja, a Razão, a Retidão e a Justiça. Por fim, terminada a obra, é chamada a governá-la a Rainha dos Céus, a Virgem Maria, estando, a cidade, dessa forma, pronta para receber e abrigar mulheres virtuosas dos mais diversos estratos sociais. Inclui-se aí, além da rainha da França, Isabel da Baviera, a quem a obra é oferecida, e das demais mulheres da alta aristocracia, outras senhoras e damas honradas viventes na corte, a exemplo da própria Cristine. Se, na relação de Le Fèvre só há lugar para as mulheres guerreiras da antiguidade, as *neufs preuses* que atuaram em um passado já extinto, o elenco de Cristine, é ampliado significativamente. Como dito anteriormente, entre as mulheres dignas de abrigar a sua cidade ideal, além das guerreiras da antiguidade e das chamadas mulheres “das altas ciências” e das artes, muitas dessas, protagonistas de fatos

---

em *Cité des dames*. Ao contrário de Le Fèvre, que faz uma incisiva defesa do valor das mulheres e da superioridade dessas em relação aos homens, embora destaque as qualidades das mulheres por ele relacionadas, G. Boccaccio, ao contrário, relativiza essas qualidades, apontando aspectos que indicam o contrário. Sobre a perspectiva de C. Pizan sobre o motivo das mulheres célebres, em comparação com a visão de Boccaccio, ver PELEGRÍ, Emily Pilar. “De la infamia a la virtud. reformulación de de *Mulieribus Claris* en le livre de *La cité des dames* de Christine de Pizan”. In: Dossier “Aproximaciones a la figura de Christine de Pizan”, pp. 65-72.  
26 Obra cit..

históricos, então, relativamente, recentes, ela inclui, também, as suas contemporâneas das mais diversas esferas sociais. Esse fato merece uma apreciação mais aprofundada, tendo em vista a sua relevância no que concerne ao papel político que, enquanto súdita da corte, ela assumia naquele contexto histórico específico. Por hora, haja vista que isso extrapola os propósitos deste artigo, contento-me em apenas mencioná-lo, reforçando, com esse exemplo, o que disse antes sobre a demanda pela participação da mulher nesse âmbito cultural, notadamente, no âmbito matrimonial e no religioso.

Essa breve digressão a respeito dos dois discursos estruturantes da chamada *Querelles des femmes*, a saber, o referente à detração da mulher, com base na afirmação de seus supostos vícios, e a réplica daquele, fornece elementos que permitem situar a produção referida por Coville, aqui comentada, incluindo o romance de Magalona e Pierre em um contexto cultural mais amplo. Como procurei ilustrar, abstraindo-se a diferença manifesta entre os dois romances de cavalaria e os dois em que figura, produção literária que se desenvolvia no sul da França, no âmbito da Casa de Anjou-Provença-Sicília, de certa forma, vêm a endossar entre o ambiente cultural e, e a vida literária, certamente, mais dominante, que se desenvolvia em torno da com e o permitem ampliar o contexto temático das obras situadas por Coville, *O Roman de Troyle* e o *Petit Jehan de Saintré*, situados por Coville no âmbito da produção literária da ligada à casa de produção dos dois poemas que Coville situa no ci antes comentados, situar os dois poemas as obras comentadas por Coville<sup>27</sup>, incluindo-se o romance de Pierre e Magalona nesse contexto de dis que tem como texto precursor o *Roman de la Rose*, de Jean de Meun; cujo exemplar mais antigo parece ter sido *Le Livre de Léesce*, de Le Fèvre de Resson.

Composto, originalmente, não se sabe se em francês, em latim ou em provençal, esse romance se disseminou em diferentes línguas (francês, provençal, alemão, castelhano, catalão, português, grego, russo etc), em diversas partes da Europa, a começar pela França, e tem, como texto matriz, a versão posta em língua francesa, em meados do século XV. Já por volta do final desse mesmo século, o romance já integra o repertório da literatura de colportagem, que, nos dois séculos subsequentes, entra em plena voga<sup>28</sup>.

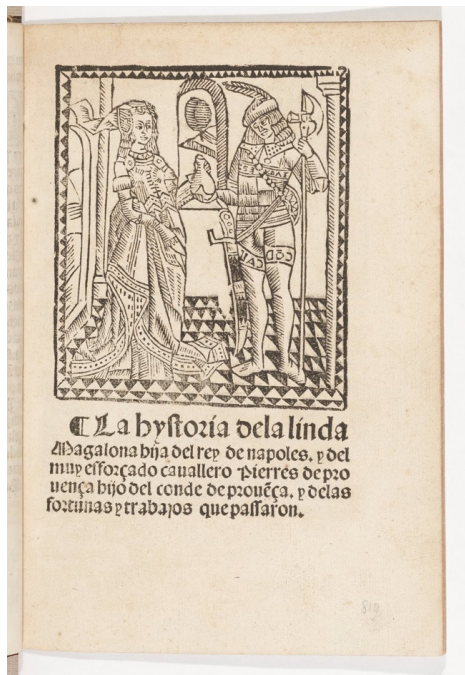
Na península ibérica, as primeiras edições do romance surgem já na primeira metade do século XVI, em castelhano. Há registro de edições em espanhol publicadas em 1519 (Burgos), 1526 (Toledo), em 1533 (Sevilha), em 1602, em Saragoça, para citar apenas algumas das mais antigas. Há também registro de uma edição catalã, de 1650, publicada em Barcelona<sup>29</sup>.

---

27 Obra cit..

28 Ver QUINTELA, Vilma Mota. "Figurações do feminino na emblemática história da ilustre Magalona: estado da arte".

29 Ver BRUNET, G. – *La France littéraire au XVIe siècle*.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*La historia de la linda Magalona hija del rey de Napoles e del muy efforçado cavallero Pierres de Provença hijo del conde de Provença: y de las fortunas y trabajos que passaron.* Edição de Juan Cromberger (1533). Exemplar pertencente à Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne, cote: RXVI 879. Pièce 3.

De acordo com Márcia Abreu (1993), ao todo, existiram, pelo menos, 13 edições em português do cordel de Magalona, publicadas ao longo de 219 anos<sup>30</sup>. A edição mais antiga em língua portuguesa, da qual hoje se tem notícia, data da primeira metade do século XVIII, sendo esta uma publicação de 1737, impressa em Lisboa, na Oficina de Manoel Fernandes da Costa<sup>31</sup>. Já o exemplar mais antigo publicado em Portugal, por mim localizado, é uma edição lisboeta em idioma castelhano, datada de 1664.

30 A propósito, ver ABREU, Márcia – *Cordel português\ folhetos nordestinos: confrontos (um estudo histórico-comparativo)*.

31 Encontra-se um exemplar dessa edição na Biblioteca Nacional de Lisboa, sendo disponibilizada, para leitura, a versão digitalizada da obra.





*Historia de la linda magalona hija delrey de napoles, y del muy noble, y esforçado cavallero pierres de provença, hijo del conde de prove[n]ça : y de las muchas adversidades, y grandes trabajos, que passaron, siendo siempre conitantes en la virtud, y como despues reynaron, y acabaron su vida honradamente en servicio de dios. Edição de Domingos Carneiro (1664). Exemplar pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal (cota: RES. 6712 P.).*

É possível que, os primeiros exemplares da obra, tenham chegado no Novo Mundo, na bagagem de imigrantes advindos da península ibérica, talvez, já por volta do século XVI. A propósito, informa, Peter Burke (2014), que, em 1600, entraram no México 10.000 cópias do romance<sup>32</sup>. No Brasil, há registro da circulação de edições em língua portuguesa da obra a partir da segunda metade do século XVIII<sup>33</sup>. Na primeira metade do século seguinte, após a liberação da impressão tipográfica no país, esse e outros êxitos editoriais da literatura de cordel portuguesa passam a ser também publicados no Rio de Janeiro<sup>34</sup>. Já a partir do final desse mesmo século ou do início do subsequente, alguns dentre os mais populares títulos da biblioteca popular portuguesa ganham versão brasileira, passando a compor o repertório da literatura de folhetos que, então, formava-se no Nordeste do país<sup>35</sup>.

No que se refere à denominação “romance”, que delimita o gênero ou subgênero dessa obra, cumpre precisar: não nos ocupamos aqui de um romance no sentido moderno do termo. Outrossim, a rigor, também não tratamos de um “rimance”, composição narrativa

32 BURKE, P.- “Chivalry in the New World”.

33 Ver ABREU, idem.

34 Ver CASCUDO, Luís da Câmara – *Cinco livros do povo e Vaqueiros e cantadores*.

35 Ver CASCUDO, idem; ver, também, QUINTELA, Vilma Mota - *O Cordel no fogo cruzado da cultura*.

em verso da qual tratam os estudiosos do romanceiro oral, a exemplo do crítico literário João David Pinto Correia, homenageado da presente publicação, que, em seu livro *O Essencial sobre o romanceiro tradicional* (1986), resume:

Integrando-se no género europeu da «balada», o romance é o seu representante poético-narrativo na Península Ibérica e apresenta características próprias, em relação às « baladas» escocesas e inglesas, às «viser» dinamarquesas ou às «bilinas» russas (...). Tendo as suas origens na Baixa Idade Média, não necessitou de suportes escritos (...) para perdurar até aos tempos actuais, transmitindo-se no longo e complexo processo de boca a ouvido e de ouvido a boca, que, de acordo com Ramón Menéndez-Pidal, designamos por «tradicionalidade».<sup>36</sup>

Como bem o define o filólogo Ramón Menéndez Pidal, referido no trecho supracitado, o romanceiro tradicional ibérico compreende um conjunto de composições de carácter épico-lírico, em versos octossílabos, na classificação métrica hispânica, ou heptassílabos, na portuguesa, também conhecidas como “romances velhos”<sup>37</sup>. Cumpre observar, a estória de Magalona e Pierre não possui composições correspondentes ou análogas no romanceiro ibérico - pelo menos, não, versões anteriores à sua publicação original em francês. Não obstante, nela, encontramos elementos narrativos presentes nessa produção, bem como no fabulário tradicional. Esse é o caso do motivo do rapto dos anéis da heroína, a princesa Magalona, por uma ave de rapina, incidente do qual decorrerá a separação providencial dos amantes. A propósito, como informam Menendez Pelayo (2017) e Câmara Cascudo (1953 e 1984), esse motivo, recorrente em fábulas orais de povos diversos, figura no poema *L’Escoufle*, escrito no início século XIII, de autoria do célebre Jean Renart (autor de *Le Roman de la Rose* ou *Guillaume de Dole*); como também na estória do príncipe Camaralzaman e da princesa Badura, das *Mil e uma noites*. Esse mesmo motivo figura na “Storia di Ottinelo e Giulia”, um romance italiano à moda bizantina, cuja edição mais antiga, por mim localizada, data do século XVI<sup>38</sup>. Tais correspondências remetem ao solo comum no qual se popularizaram essas narrativas, muitas das quais, a exemplo das canções de gesta e dos romances corteses, entraram para o repertório da literatura de colportagem europeia, durante o processo de popularização da prensa de tipos móveis, a partir do final do século XV.

Produto desse contexto histórico, o romance de Pedro e Magalona (Pierre e Maguelonne, no original) reúne elementos típicos dos livros de cavalaria surgidos no medievo tardio, as novelas ou romances de capa e espada, parodiados por Miguel de Cervantes no *Dom Quixote de La Mancha* (1605), esse, sim, considerado um protótipo do que viria a ser o moderno romance ocidental. A propósito, quanto ao romance em estudo, um eloquente indício da grande popularidade dessa narrativa, isso já no início do século XVII, pouco mais de um século após o seu surgimento em língua francesa, é a sua

36 Cf. CORREIA, J. D. P.- *O Essencial sobre o romanceiro tradicional*, p. 5-6.

37 Ver PIDAL, R. M.- *Flor Nueva de Romances Viejos*.

38 Ver BLÉMONT et CANNOY, 1890.

evocação pelo anti-herói cervantino, leitor contumaz das novelas de cavalaria medievais. De modo significativo, o nome dos dois amantes emerge, recorrentemente, na memória do engenhoso fidalgo, em meio a delírios, nos quais ele embaralha fatos e personagens, como ocorre no trecho a seguir, onde Quixote confunde Magalona e Pierre com Clamades e Clarmonda, outro casal celebrizado nas narrativas cavalheirescas:

Pois quem poderá negar ser verdadeira a história de Pierres e da linda Magalona, se hoje em dia ainda se vê no arsenal dos reis a cravelha com que se conduzia o cavalo de madeira que o valente Pierres montava pelos ares, que é um pouco maior que um varal de carreta? E perto da cravelha está a sela de Babioca, e em Roncesvalles está a trompa de Roland, grande como uma viga. Disso se infere que existiram Doze Pares, que existiram Pierres, que existiram Cides e outros cavaleiros semelhantes <sup>39</sup>.

Quanto à narrativa em estudo, tratamos de um romance de cavalaria, relativamente, tardio, surgido, talvez, já por volta do século XV. Enquanto tal, ele apresenta aspecto misto, à semelhança dos chamados romances bizantinos. Nele, além de um motivo antológico advindo do fabulário oriental<sup>40</sup> (como vimos, o motivo do rapto dos anéis), encontramos, já diluídos ou abrandados, elementos próprios da matéria cavalheiresca europeia antiga, sobretudo, das canções de gesta carolíngias e dos romances de cavalaria do ciclo italiano do período renascentista, a exemplo do “Romance de Troye” e outros do gênero<sup>41</sup>.

Mais especificamente, o romance de Pedro e Magalona, que, tardiamente, tradicionalizou-se, entrando para o repertório da oralidade, compõe a antiga coleção da literatura de cordel de origem europeia, na qual também se incluem as histórias da Imperatriz Porcina, de Roberto do Diabo, da Donzela Teodora, de João de Calais, as quais, juntamente com o romance em estudo, o nosso Câmara Cascudo denominou “livros do povo”.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cordel português\ folhetos nordestinos: confrontos (um estudo histórico-comparativo)*. Tese de doutorado. Campinas: IELUNICAMP, 1993.

\_\_\_\_\_. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras\ALB, 1999.

ANDRIERS, Lise et BOLLÈME, Geneviève. *La Bibliothèque Bleue*. Paris: Robert Laffont, 2003.

39 Cf. CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*, p. 361. A propósito, ver, nessa edição, nota 5 do capítulo XLIX.

40 Na França chamados *fableaux* (contos tradicionais de origem árabe, indiana ou persa). Ver PARIS, 1914.

41 Para LINCY (1835), o romance de cavalaria se divide em três ciclos ou ramos: 1º. Ciclo de Carlos Magno, o mais antigo (“canções de gesta”); 2º Ciclo da Távola redonda; 3º Ciclo de Alexandre e outros heróis da antiguidade, o mais moderno. Para esse autor, estão fora dessa classificação os romances mistos. Já para DEVAU (1869), há quatro divisões importantes no *corpus* dos antigos romances de cavalaria: 1º Ciclo de Carlos Magno; 2º Ciclo da Távola redonda; 3º Ciclo dos nove valentes (“romans des neuf preux”); 4º Ciclo dos romances de Amadis. No grupo dos romances mistos, os quais talvez possamos denominar “bizantinos”, não enquadrados na classificação do autor, incluem-se “Olivier de Castilha”, “Gérard de Nevers”, “Les Chevaliers du Soleil”, “Flores da Grécia”, “Gérard de Roussillon”, “Jean de Paris”, “Melusine”, “Cleomades e Claremond”, “Flores e Blanchefleur” e “Pierre de Provence e Maguelonne”, dentre outros.

BAKHTIN, M.. "O Problema da forma" e "Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica)". In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP\HUCITEC, 1990, pp. 57-70 e 211-362.

BARING-GOULD, Sabine. *Troubadour-Land*. Londres: W. H. Allen, 1891. Em linha: <https://archive.org/details/introubadourland00bariuoft/page/n7/mode/2up?view=theater>.

BENNETT, H. S.. Romances and tales. In: NUGENT, Elizabeth M. (editora) - *Thought & culture of the english renaissance: An Anthology of Tudor Prose - 1481-1555*. Leiden: Martinus Nijhoff/The Hague, 1969, pp. 563-70.

BLÉMONT, MM. Émile et CANNOY, Henry. *La Tradition*. 4<sup>o</sup> anée, n<sup>o</sup> VII. Paris: Le Chevalier\ H. Welter. Juillet, 1890.

BLOM, Helwi - «*Pierre de Provence* », in base ELR : *éditions lyonnaises de romans du XVIe siècle (1501-1600)*, Pascale Mounier (dir.), 2021. Em linha: <https://rhr16-elr.unicaen.fr/fiches/107>.

BOCCACCIO, Giovanni. *Filostrato*, a cura di Vittore Branca. In *Tutte le opere*. vol. II, Milano: Mondadori, 1964.

BRUNET, Pierre-Gustave. *La France littéraire au XVe siècle, ou Catalogue raisonné des ouvrages en tout genre imprimés en langue française jusqu'à l'an 1500*. Paris: Librairie A. Franck, 1865.

BURKE, Linda (Translated, annotated and with an introduction). *The Book of Gladness / Le Livre de Léesce: A 14th Century Defense of Women, by Jehan Le Fevre*. Jefferson, NC: McFarland, 2013.

BURKE, Peter, «Chivalry in the New World», *Historias Fingidas*, 2 (2014), pp. 3-12. DOI 10.13136/2284- 2667/22. ISSN 2284-2667.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Os cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

\_\_\_\_\_. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Itatiaia/ EDUSP, 1984.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie. Les Neuf Preuses, l'invention d'un nouveau thème iconographique dans le contexte de la Guerre de Cent ans. In: SAINCLIVIER, Jacqueline (dir.) et alii. *Le genre face aux mutations Masculin et féminin, du Moyen Âge à nos jours*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução e notas de Ernani Ssó. Versão digital. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2012.

CORREIA, J. D. P.- *O Essencial sobre o romanceiro tradicional*. Lousã: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

CURNOW, M. (trad. e apres.). *The Livre de la cité des dammes*, of Christine de Pisan. Tese de Phd. Nashville, 1975.

COVILLE, Alfred. *La vie intellectuelle dans les domaines d'Anjou-Provence de 1380 à 1435* (1<sup>a</sup> ed. 1941). Genève: Slatkine Reprints, 1974.

CRÉCY, Marie-Claude de, BROWN-GRANT, Rosalind (Scientific editors) – Introduction. In: LA CÉPÈDE, Pierre de. Paris et Vienne. Paris: Garnier, 2015, pp. 7-124.

DELVAU, Alfred. *Des Romans de chevalerie*. IV Tomos. Paris: Librairie Bachelin-Deflorenne, 1869.

DEPLAGNE, Luciana E. de F. C. (trad. e apres.). *A Cidade das damas, de Christine de Pizan*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

FAURIEL, Claude. *Histoire de la poésie provençale*. Tomo III. Paris: Benjamin Duprat, 1846.

GAUTIER, Léon. *Les épopées françaises: étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*. T. 2. Paris: Librairie Universitaire, 1894.

HENRIQUES, Orlando José Guerra. *Matrimônio: A sacramentalidade de um sacramento diferente*. Dissertação de mestrado. Universidade Católica Portuguesa \ Faculdade de Teologia. Porto: 2014. Em linha: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/16221/1/MATRIM%C3%93NIO%20a%20sacramentalidade%20de%20um%20sacramento%20diferente.pdf>. Consultado em 03/2022.

HULVEY, Monique. Sellers and Buyers of the Lyon Book Market in the Late 15th Century. In: DONDI, Cristina et alii - *Printing R-Evolution and Society 1450-1500. Fifty Years that Changed Europe*. Veneza: Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 727-752.

LABANDE, Léon-Honoré. *L'imprimerie en France au XVe siècle: étude sur sa propagation dans les différentes villes et sur l'influence exercée par les typographes d'origine allemande*. Mayence: Philipp von Zabern, 1900.

LA CÉPÈDE, Pierre de. *Histoire du chevalier Paris et de la belle Vienne*. Lyon: Louis Perrin\ Paris: Crozet, 1835. Em linha: <https://www.notesdumontroyal.com/document/598a.pdf>. Consultado em 03/2022.

LA SALE, Antoine de. *Histoire et cronique du petit Jehan de Saintré et de la jeune dame des Belles Cousines, sans aultre nom nommer*. Paris: Librairie Générale, 1890.

LEWIS, C.S.-*The Allegory of Love*. New York: Oxford University Press, 1958.

LINCY, Leroux de: “De Quelques observations sur l'origine des romans de chevalerie. In: Analyse critique et littéraire du roman de Garin-Le-Loherain. Paris: Techener Libraire, 1835.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Obras completas. Orígenes de la novela*, t. II, vol. 1-2, éd. de Ana Luisa Baquero Escudero (coord.), Raquel Gutiérrez Sebastián et Borja Rodríguez Gutiérrez (éd.), Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo – Universidad de Cantabria, 2017.

MORERI, Louis. *Nouveau supplement au grand dictionnaire historique genealogique, géographique, etc. de Louis Moreri: pour servir à la dernière édition de 1732 & aux précédentes : tome second, H-Z*. Paris: Jacques Vincent et alii, 1749. Em linha: [https://play.google.com/books/reader?id=\\_kLFCtYIV5sC&pg=GBS.PP4&hl=pt](https://play.google.com/books/reader?id=_kLFCtYIV5sC&pg=GBS.PP4&hl=pt). Consultado em 03/2022.

OTIS-COUR Leah, « Mariage d'amour, charité et société dans les « romans de couple » médiévaux », *Le Moyen Age*. 2005/2 (Tome CXI), p. 275-291. DOI : 10.3917/rma.112.0275. Em linha: <https://www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2005-2-page-275.htm>. Consultado em 03/2022.

PARIS, Gaston. Paris, Gaston. *La littérature française au moyen âge (XIe-XIVe siècle)*. 5e éd., notes bibliogr. rev., corr. et augm.). Paris: Hachette, 1914.

PELEGRÍ, Emily Pilar. “De la infamia a la virtud. reformulación de de Mulieribus Claris en le livre de La cité des dames de Christine de Pizan”. In: Dossier “Aproximaciones a la figura de Christine de Pizan”. *Revista Exlibris*. Número 8. Dezembro de 2019 (ISSN 2314-3894), pp. 65-72. Em linha: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/3283/2124>. Consultado em 03\2022.

PÉRICAUD, Antoine. *Bibliographie lyonnaise du XVe siècle*. Lyon: Imprimerie de Louis

PIDAL, R. M. - *Flor Nueva de Romances Viejos*. 46º ed.. Madri: Espasa Calpe S.A., 2001.

QUINTELA, Vilma Mota (2021). Figurações do feminino na emblemática história da ilustre Magalona: estado da arte. *Herança - Revista De História, Patrimônio e Cultura*, 4(2), 073–088. <https://doi.org/10.29073/heranca.v4i2.416>. Consultado em 03\2022.

RESSONS, Jehan le Fèvre de- *Les lamentations de Matheolus et Le livre de Léesce* (poèmes français du XIVe siècle). T.1 e 2. Paris: Émile-Buillon, 1892-1905.

ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente*. Tradução de Paulo Brandie Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SOCIÉTÉ D'ÉTUDES PROVENÇALES. Annales de Provence. *Revue d'Archéologie, histoire, linguistique de la région provençale*. 2e série, 11e année. Aix-em-Provence: Typographie et Lithographie B. Niel, 1914.

THUASNE, Louis. *Le Roman de la rose*. Paris: Edgar Malfère, 1929.

TIMELLI, Maria Colombo. « Pierre de Provence et la Belle Maguelonne, a cura di Anna Maria Babbi », Studi Francesi. Em linha: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/30006>. Consultado em 03\2022.

VELLIARD, Françoise. Gabriel Bianciotto, Le roman de Troyle, 1994. In: *Romania*. Tome 115, n°459-460, 1997. pp. 563-566; [https://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_1997\\_num\\_115\\_459\\_2256\\_t1\\_0563\\_0000\\_3](https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1997_num_115_459_2256_t1_0563_0000_3). Consultado em 03\2022

VIENNOT, Éliane. Ce que l'imprimerie changea pour les femmes. IN: *Revue de la BNF* 2011/3 (n° 39), pp. 14-21. Em linha: <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-3-page-14.htm>. Consultado em 03\2022.

\_\_\_\_\_. Revisiter la « querelle des femmes »: mais de quoi parle-t-on ? Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012. Em linha: <http://www.elianeviennot.fr/Articles/Viennot-Querelle1-intro.pdf>. Consultado em 03\2022.

### Edições do romance de Pedro e Magalona consultadas (Ordem cronológica)

*Pierre de Provence et la belle Maguelonne*. Lyon (Rhône, France): Barthélémy Buyer (1433-1485), Guillaume Le Roy (14..-1493?). Edição realizada por volta de 1475 (1472?). Fonte dos dados: <https://portail.bibliissima.fr/fr/ark:/43093/edata5e871f0192c8fe44db5ff92c25e169fa0492fa9e>. Em linha: <https://books.google.fr/books?vid=BML37001103719907>. Consult. em 03\2022.

*La historia de la linda Magalona hija del rey de Napoles e del muy efforçado cavallero Pierres de Provença hijo del conde de Provença: y de las fortunas y trabajos que passaron* (1526). Exemplar pertencente à Biblioteca Nacional da França. Em linha: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33420225s>. Consultado em 03\2022.

*La historia de la linda Magalona hija del rey de Napoles e del muy efforçado cavallero Pierres de Provença hijo del conde de Provença: y de las fortunas y trabajos que passaron*. Edição de Juan Cromberger (1533). Exemplar pertencente à Bibliothèque int.eruniversitaire de la Sorbonne, cote: RXVI 879. Pièce 3. Em linha: <https://nubis.univ-paris1.fr/ark:/15733/358m>. Consultado em 03\2022.

*Historia de la linda magalona hija delrey de napoles, y del muy noble, y esforçado cavallero pierres de provença, hijo del conde de prove[n]ça : y de las muchas adversidades, y grandes trabajos, que passaron siendo siempre constantes en la virtud, y como despues reynaron, y acabaron su vida honradamente en servicio de dios. 40 p., in 4o* (16 cm). Lisboa: Domingos Carneiro, 1664. Exemplar pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal (cota: RES. 6712 P.).

*Historia verdadeira da princeza magalona, filha delrey de napoles, e do noble, e valeroso cavalheiro pierres, pedro de provença*. Lisboa Occidental: Offic. de Manoel Fernandes da Costa, 1737. Em linha: <https://purl.pt/30786/service/media/pdf>. Consultado em 03\2022.

*Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne*. Paris: Costard, 1776. Em linha: <https://play.google.com/books/reader?id=aUxHpfkQwd0C&pg=GBS.PP2&hl=pt>. Consultado em 03\2022.

*La Bibliothèque bleue*. Tome I. Contenant: Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne, Histoire de Robert, le Diable, duc de Normandie, et Histoire de Richarde sans Peur, son fils. Liège: F. J. Desoer, 1787. Em linha: <https://play.google.com/books/reader?id=1XK7JtYsP7oC&pg=GBS.PR12&hl=pt>. Consultado em 03\2022.

*Collection de Poésies, Romans, Chroniques, publiée d'après d'anciens Manuscrits et d'après des Editions Des XVe et XVIe Siècles* · L'istoyre de Pierre de Provence et de la belle Maguelone -Volume 18. Paris: Silvestre, 1845. Em linha: <https://play.google.com/books/reader?id=ueBiAAAACAAJ&pg=GBS.PP1&hl=pt>. Consultado em 03\2022.

*Histoire de Robert le Diable, suivie de Richard Sans Peur, et de Pierre de Provence et la Belle Maguelonne*. CASTILLON, J. (éditeur). Bibliothèque Bleue. Paris: Garnier Frères, 1862. Em linha: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k164380d.r=Histoire%20de%20Robert%20le%20Diable%2C%20suivie%20de%20Richard%20Sans%20Peur%2C%20et%20de%20Pierre%20de%20Provence%20et%20la%20Belle%20Maguelonne?rk=21459;2>. Consultado em 03\2022.

1. Reedições modernas de edições antigas

BIEDERMANN, Adolphe. *La Belle Maguelonne*. Édité par les Bourlapapey, bibliothèque numérique romande, 1913. Em linha. [www.ebooks-bnr.com](http://www.ebooks-bnr.com).

ROUDAUT, François (Éditeur scientifique). *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*. Classiques Garnier. Paris: Garnier, 2009.

## Manuscritos consultados

*Manuscrito 1501*. 186 v.. (1401-1500). 1º « Le Romant de Troylle », ou « Phillostrato translaté par BEAUVAU, seneschal d'Anjou ». 2º « Le Livre de Maguelonne ». O Livro de Maguelonne começa à página 117 (marcada no alto da página). Source gallica.bnf.fr / BnF. Consultado em 03\2022.

*Manuscrito 1502.* Le Livre de Pierre, filz du conte de Provence, et de la belle Maguelonne, fille du roy de Naples.. 72 v.. Documento incompleto (sem a parte inicial: inicia-se à página 137, marcada no alto da página). Source gallica.bnf.fr / BnF. Consultado em 03\2022.

*Manuscrito 19167.* COULDRETTE (copista). *Romans en vers et en prose : la Belle Hélène ; Mélusine, par Pierre de Provence.*, 303 f.. Source gallica.bnf.fr / BnF. Consultado em 03\2022.

*Manuscrito Coburg 4* (Ms. 4). Pierre de Provence et la belle Maguelonne. Landesbibliothek Coburg. 145 f. [S.l.], [1480?]. Cópia digital em: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:70-dtl-0000034304>. Consultado em 03\2022.

*Manuscrito El. f. 98.* “Belle dame sans merci” (Alain Chartier), Demandes joyeuses en forme de quolibets (Anônimo), Pierre de Provence et la belle Maguelonne (Anônimo). “Message d’amour” (Jean Piquelin) . Ballade “Haultain Pana” (Anônimo). Chanson “Ma bouche rit” (Anônimo). 134 f.. Torgau: ±1496. Allemagne, Iena, Thüringer Universitäts-und Landesbibliothek, | Cópia digital disponível em: [https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest\\_cbu\\_00016590](https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00016590). Consultado em 03\2022.

Manuscrito 3354. (Reproduction partielle). 1400-1499 (15e s.). *Sept sages de Rome (Les); Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne ; etc.* Incipit référence de l’oeuvre Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne: “Après l’ascencion de Nostre Seigneur Jhesu Crist quant la sainte foy catholique commença de regner es parties de Gaule qui maintenant est appelée France”. Folio 60r - 109r.. Em linha: Paris, Arsenal, 3354, f. 2v (Armoiries de Varennes). Consultado em 03\2022.

*Manuscrito 20044.* *Pierre de la Cépède | Paris et Vienne.* France, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 20044. Em linha: <https://portail.biblissima.fr/fr/ark:/43093/mdataf9b406dd7a0e443b1bc193ea661e359d7995c9b0>. Consultado em 03\2022.

*Manuscrito Fr. 1480.* *Pierre de la Cépède | Paris et Vienne.* PARIS, Bibliothèque de l’Arsenal. Em linha: <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/3706>. Consultado em 03\2022.



# O AUTORRETRATO NA POESIA PORTUGUESA: OS SONETOS HOMÔNIMOS “EU”, DE FLORBELA ESPANCA

Data de submissão: 29/05/2023

Data de aceite: 03/07/2023

**Gabriela Cristina Borborema Bozzo**

FCLAr/UNESP

Araraquara – SP

<http://lattes.cnpq.br/8978103083856101>

**RESUMO:** O presente artigo tem como tema o autorretrato poético, ou seja, o retrato do próprio poeta e eu lírico realizado por meio do texto poético. Já nosso corpus, como indica o título, é constituído por dois sonetos de Florbela Espanca que têm o mesmo nome: “Eu”. O primeiro integra a produção de estreia da escritora portuguesa, *Livro de mágoas*. O segundo, por sua vez, faz parte da publicação póstuma *Charneca em flor*. Objetivamos, assim, investigar o tema do autorretrato poético nos sonetos selecionados. Para tanto, pautamo-nos, para tratar de questões relativas ao retrato poético, no artigo “O autorretrato em Literatura: ilustração e ruína”, de Eunice Ribeiro. Também trataremos de fragmentos da tese de doutoramento *Autorretratos na poesia portuguesa do século XX*, de Teresa Pinto da Rocha Jorge Ferreira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia portuguesa. Florbela Espanca. Autorretrato poético.

## SELF-PORTRAIT IN PORTUGUESE POETRY: THE HOMONEY SONNETS “EU”, BY FLORBELA ESPANCA

**ABSTRACT:** This article has as its theme the poetic self-portrait, that is, the portrait of the poet himself and the lyrical self realized through the poetic text. Our corpus, as the title indicates, consists of two sonnets by Florbela Espanca that have the same name: “Eu”. The first is part of the debut production by the Portuguese writer, *Livro de Mágoas*. The second, in turn, is part of the posthumous publication *Charneca em flor*. Thus, we aim to investigate the topic of poetic self-portrait in the selected sonnets. For that, we guided ourselves, to deal with questions related to the poetic portrait, in the article “O autorretrato em Literatura: ilustração e ruína”, by Eunice Ribeiro and we will deal with fragments of the doctoral thesis *Autorretratos na poesia portuguesa do século XX*, by Teresa Pinto da Rocha Jorge Ferreira.

**KEYWORDS:** Portuguese poetry. Florbela Espanca. Poetic self-portrait.

## 1 | INTRODUÇÃO

O tema que permeia nosso artigo é o autorretrato poético. Isso significa que

nossa investigação aqui exposta gira em torno de poemas em que poetas escrevem um retrato de si mesmos, e esses autorretratos podem ser mais visuais ou subjetivos. Assim, há casos de autorretratos poéticos em que o poeta foca em suas características físicas e seu universo exterior. Contudo, também temos os autorretratos poéticos atravessados visceralmente pela subjetividade do poeta, como é o caso dos dois sonetos homônimos da escritora portuguesa Florbela Espanca que escolhemos investigar.

Nesse sentido, nosso *corpus* é composto por dois sonetos, ambos de mesmo nome – “Eu”. O primeiro soneto está presente no livro de estreia de Florbela, publicado primeiramente em 1919, intitulado *Livro de mágoas*. Já o segundo soneto só é publicado postumamente, um ano após o suicídio de Florbela, em 1931, na publicação *Charneca em flor*.

Logo, objetivamos averiguar os aspectos do autorretrato poético nos sonetos selecionados, buscando compreender qual perspectiva a escritora adota nos sonetos que já denunciam tratar-se de autorretratos devido ao título “Eu”. Além disso, buscamos compreender a evolução do autorretrato publicado em 1919 e o outro, publicado em 1931.

Nossa baliza teórica é composta por um artigo e uma tese de doutoramento, da qual selecionamos fragmentos para compor nossa averiguação da teoria do autorretrato. Assim, o artigo elencado foi “O autorretrato em Literatura: ilustração e ruína” (2015), de Eunice Ribeiro. Já a tese de doutoramento, defendida em 2019 por Teresa Pinto da Rocha Jorge Ferreira na Universidade Nova de Lisboa, é intitulada *Autorretratos na poesia portuguesa do século XX* (2019).

## 2 | O AUTORRETRATO POÉTICO

A priori, dedicamos nossa atenção ao texto de Eunice Ribeiro de 2015 intitulado “O autorretrato em Literatura: ilustração e ruína”. Assim, Ribeiro (2015, p. 326):

(...) o autorretrato em literatura corresponde, segundo Beaujour, a uma forma literária significativamente mais complexa, heterogênea e descontínua do que a autobiografia, operando com um sistema de mediações culturais e enciclopédicas menos explicitamente imputáveis, por outro lado, às imagens plásticas.

A comparação com a autobiografia realizada no trecho em pauta é válida – autorretrato e autobiografia são formas de um indivíduo versar sobre si. Contudo, o autorretrato de que tratamos, o poético, se distingue da autobiografia, pois esta última geralmente é uma produção prosaica, se formos elencar apenas uma diferenciação.

Além disso, a complexidade, heterogeneidade e descontinuidade retomadas por Ribeiro no trecho supracitado podem ser relacionadas ao fato de que nem sempre o autorretrato poético se assemelha ao das artes plásticas, pois, inevitavelmente, por mais subjetivo que seja, retrata a imagem do pintor. Já o autorretrato poético tem a liberdade das

palavras: pode ser extremamente subjetivo e não tratar, em nada, da aparência física do poeta, mas sim de sua psique, sensações, pensamentos e sentimentos. Sobre isso, Ribeiro (2015, p. 326) afirma:

Mesmo se a dominante descritiva continua a ser-lhe inerente, aquilo que sobretudo o caracteriza, na perspectiva do autor, diz respeito à sua configuração essencialmente aberta, não narrativa e não retrospectiva. Trata-se, para o autorretratista, de inquirir sobre aquilo que é no próprio momento em que escreve, mais do que contar a história do eu e o percurso das suas metamorfoses (...).

Nesse trecho, percebemos uma perspectiva visceral do autorretrato poético: ao contrário da autobiografia, o escritor, ao escrever um autorretrato poético, não conta uma história explícita de sua existência. Desse modo, o autorretrato eterniza, em palavras, uma fugaz autopercepção do poeta, estritamente relacionada ao momento em que ele a escreve, tratando-se de um recorte do momento vivido enquanto se autorretrata em uma poesia.

Já quanto à tese de Ferreira, Florbela é apenas citada em nota de rodapé, que traz justamente uma referência aos sonetos que constituem nosso *corpus*. Assim, trataremos do fragmento “Breve enquadramento teórico”, subtítulo de sua introdução que aborda a teoria do autorretrato. Nele, Ferreira retoma o mesmo autor francês que Ribeiro cita: Michel Beaujour.

Nesse sentido, percebe-se que o autorretrato poético é marginal no que tange à dedicação a ele realizada pelos Estudos Literários. Sobre isso, primeiro, temos a seguinte afirmação de Ferreira (2019, p. 7): “Não obstante, ainda que Beaujour destaque o caráter poético do autorretrato literário, as obras que analisa para pensar esta categoria são em prosa, (...)” Ou seja, o próprio autor francês que se dedica ao autorretrato o faz, majoritariamente, aos textos prosaicos. Ainda, temos: “Os estudos sobre autobiografia têm incluído referências aos autorretratos literários, sem destacar os autorretratos poéticos.” (FERREIRA, 2019, p. 8). Em outras palavras, o autorretrato poético, ou seja, escrito em poesia possui um aspecto marginal tanto na teoria do autorretrato literário quanto na crítica sobre ele.

Após apresentar essas e outras observações que nos levam à conclusão relativa ao aspecto marginal do autorretrato poético, Ferreira (2019, p. 9) afirma:

(...) afigura-se necessário deslocar as leituras dos autorretratos poéticos de um contexto teórico relativo a textos narrativos ou em prosa (como são os referidos estudos sobre a autobiografia e sobre o autorretrato literário), para o âmbito dos estudos sobre a poesia lírica, entendida como categoria literária com uma tradição própria, por forma a discutir melhor, a partir dos poemas, de que modo estes admitem leituras autorretratísticas e de que modo podem ser relacionados com a autobiografia.

Assim, Ferreira justifica a relevância de seu estudo não só no que tange ao autorretrato poético português do século XX, como propõe o título de sua tese, como também ressalta a importância de estudarmos o autorretrato poético nos Estudos Literários.

Por fim, é importante ressaltar que a presente seção do artigo objetiva, apenas, delimitar o tema e a escassez de estudos sobre ele em nossa área de atuação enquanto pesquisadores, o que foi constatado por Ribeiro e Ferreira. Dessa forma, não nos limitaremos aos pressupostos aqui elencados na investigação dos sonetos de Florbela, mas sim, partiremos do pressuposto da marginalidade do autorretrato poético e da necessidade de debruçar-nos em pesquisas sobre ele, como o presente artigo tem como objetivo fazê-lo.

### 3 | QUEM TEM MEDO DE FLORBELA ESPANCA?

Florbela Espanca (1894-1930) foi uma poetisa portuguesa muito importante para a literatura portuguesa tanto lírica quanto em prosa. As considerações aqui pontuadas foram tecidas a partir do texto introdutório da antologia poética de Florbela de que fazemos uso, “A poética de Florbela” (2015), por Renata Soares Junqueira, além da biografia da poetisa disponível nos sites nomeados *Casa Florbela Espanca e e Biografias*.

A escritora portuguesa foi uma mulher transgressora, o que justifica o título dessa seção, uma alusão à peça teatral do estadunidense Edward Albee *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (1962). Um exemplo desse comportamento desaprovado socialmente é notório em sua vida pessoal: teve três companheiros românticos ao longo de sua curta vida. A brevidade de sua vida deve-se ao fato de a escritora portuguesa ter cometido suicídio, aos quase trinta e seis anos de idade, pois faleceu no dia anterior ao do seu aniversário: sete de dezembro de 1930.

Apesar da força de sua poética, produzida quase totalmente na década de 1920, os condutores do primeiro Modernismo português, como Fernando Pessoa, nunca a ela aludiram. Isso se deu, muito provavelmente, por tratar-se de uma poética de uma mulher: “De fato, Florbela era mesmo marginal – porque era mulher e as mulheres não adentraram o espaço restrito aos homens da Geração de Orpheu, (...)” (JUNQUEIRA, 2015, p. 8). Assim, devido ao seu sexo, Florbela não teve o reconhecimento de seus contemporâneos homens.

Ademais, cabe destacar que é possível notar, nos Estudos Literários, que a poética e o comportamento de Florbela trouxeram, para os estudos sobre sua produção poética, a perspectiva feminista presente em sua obra. Independentemente desses estudos, é inegável que a escritora portuguesa era uma mulher à frente de seu tempo. Além do aspecto transgressor e intimista de sua produção poética – e de sua vida em sociedade – temos o fato de que Florbela mistura, em sua poética, sofrimento, solidão e desencanto com o desejo e busca pela felicidade.

Quanto à sua morte, Florbela tentou suicídio outras vezes antes de conseguir, de fato, findar sua existência. Acredita-se que, além de ter uma condição mental grave, a morte do irmão Apeles, aos trinta anos em 1927, em um acidente de avião, teria agravado o quadro de Florbela, levando-a a percorrer os caminhos do suicídio.

## 4 | O PRIMEIRO SONETO “EU”, DE 1919

O primeiro soneto “Eu”, presente no livro de estreia de Florbela, primeiramente publicado em 1919 e intitulado *Livro de mágoas*, segue transcrito na íntegra abaixo:

### Eu

Eu sou a que no mundo anda perdida,

Eu sou a que na vida não tem norte,

Sou a irmã do Sonho, e desta sorte

Sou a crucificada... a dolorida...

Sombra de névoa ténue e esvaecida,

E que o destino amargo, triste e forte,

Impele brutalmente para a morte!

Alma de luto sempre incompreendida!...

Sou aquela que passa e ninguém vê...

Sou a que chamam triste sem o ser...

Sou a que chora sem saber porquê...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,

Alguém que veio ao mundo pra me ver

E que nunca na vida me encontrou!

(ESPANCA, 2015, p. 19)

Formalmente, como já afirmado, trata-se de um soneto devido à sua composição: dois quartetos e dois tercetos. Além disso, as duas primeiras estrofes do soneto são compostas por rimas interpoladas, enquanto as duas últimas são constituídas por rimas alternadas. Já quanto ao sentido poético do soneto, faremos uma divisão por estrofes e, depois, uma interpretação do soneto como um todo.

A primeira estrofe demonstra um eu lírico que emana uma sensação de autopercepção negativa, que pode ser percebida nas expressões “anda perdida”, “não tem sorte”, “crucificada” e “dolorida”. Contudo, pode-se interpretar que há um paradoxo nesta estrofe. Ele ocorre na relação entre os trechos destacados e a parte “Sou irmã do Sonho”, que, diferentemente das expressões elencadas anteriormente, pode ter um sentido positivo e até esperançoso em meio ao caos que se instala nessa estrofe.

A segunda estrofe traz uma perspectiva de que o eu lírico é empurrado para a morte pelo destino, além de se definir como “Alma de luto” que é “sempre incompreendida”. Ademais, pode-se perceber uma áurea de fraqueza do eu lírico frente ao destino que,

pelo contrário, é descrito como forte o suficiente para empurrá-lo para a morte. Já no último verso, temos a ideia do luto e da incompreensão da alma do eu lírico. Seria essa incompreensão advinda da sociedade? De alguém específico? Do destino? Tratando-se de um soneto do livro de estreia de Florbela, mulher que publica poesia em tempos nos quais a mulher não ocupava espaços como o literário, o de escritora, o de poetisa, acreditamos que a incompreensão pode ser multifatorial, contudo, majoritariamente social e relacionada ao meio literário, em seu tempo escasso de poetisas.

A terceira estrofe nos mostra uma visão do eu lírico na perspectiva de outrem: invisível, entendido erroneamente como triste e que chora sem saber o motivo do choro. Já a quarta estrofe trata, sob outro ângulo, dessa invisibilidade: o eu lírico afirma que ele pode ser apenas parte do sonho de alguém que o procura neste mundo e nunca o encontrou.

Pensando no poema como um todo, podemos inferir que ele percorre a solidão – tema do soneto que se constitui como um autorretrato poético de Florbela – vivida pela poetisa pela condição de mulher que ousa publicar poesia no início do século XX. Tal solidão está relacionada ao fato de que a escritora sabe que será julgada pela sociedade pelo ato do fazer poético, principalmente pela sociedade literária majoritariamente masculina em seu tempo, como elencamos anteriormente sobre a Geração de Orpheu, contemporânea à Florbela, ser um movimento totalmente masculino (JUNQUEIRA, 2015, p. 8).

## 5 | O SEGUNDO SONETO “EU”, DE 1931

Por sua vez, o segundo soneto intitulado “Eu” foi primeiramente publicado em 1931, ano posterior à morte de Florbela, mais precisamente na obra poética *Charneca em flor*. Segue sua transcrição integral abaixo:

### Eu

Até agora eu não me conhecia,  
julgava que era Eu e eu não era  
Aquela que em meus versos descrevera  
Tão clara como a fonte e como o dia.

Mas que eu não era Eu não o sabia  
mesmo que o soubesse, o não dissersa...  
Olhos fitos em rútila quimera  
Andava atrás de mim... e não me via!  
Andava a procurar-me - pobre louca!-  
E achei o meu olhar no teu olhar,  
E a minha boca sobre a tua boca!

E esta ânsia de viver, que nada acalma,  
E a chama da tua alma a esbrasear  
As apagadas cinzas da minha alma!  
(ESPANCA, 2015, p. 99)

Neste segundo autorretrato poético de Florbela, temos a composição de soneto novamente, como já elencado. O esquema de rima se mantém em relação ao soneto anterior: as duas primeiras estrofes do soneto são compostas por rimas interpoladas, enquanto as duas últimas são constituídas por rimas alternadas. Repetiremos o procedimento no que tange à investigação do sentido poético: averiguação de cada estrofe e, no final, uma interpretação do soneto como um todo.

A primeira estrofe demonstra um eu lírico que se descobre alguém diferente de quem pensava ser até então. A segunda dá continuidade a essa perspectiva: o eu lírico afirma que não sabia quem era antes e, por isso, corria atrás de si. Contudo, confessa que agora sabe quem ele é. O termo “rútila quimera” é simbólico e refere-se, possivelmente, a uma brilhante heterogeneidade, ou seja, combinação de elementos divergentes. Podemos interpretar que os “olhos fitos” nessa combinação heterogênea são os olhos do eu lírico buscando a si mesmo antes deste encontro do qual o poema trata. A terceira estrofe ocorre, de fato, um encontro – consigo mesma ou com o outro – que, na quarta estrofe, culmina em um eu lírico que renasce das cinzas, como uma fênix, pela brasa da alma do outro.

Apesar dos símbolos “rútila quimera” e o que fica implícito no final ao renascer das cinzas, a fênix, este soneto apresenta uma áurea de objetividade e confissão quanto à autopercepção, ao autorreconhecimento e ao autoconhecimento. Além disso, temos o tema que atravessa visceralmente o soneto: o encontro. Este encontro pode ser consigo mesmo, por se reconhecer e se perceber de uma forma que até então não conseguia. Nesse sentido, podemos inferir uma temática do duplo no tema do encontro. Outrossim, pode ser, concomitantemente, um encontro com o outro, que enxerga o eu lírico e o salva do apagamento e do esquecimento quando a chama de sua alma acende a do eu lírico, que já se resumia em cinzas apagadas, talvez devido ao fato de ter se percebido tardiamente, quanto estava já sem vida (chama) e, no encontro, renasce.

## 6 | OS AUTORRETRATOS POÉTICOS DE FLORBELA ESPANCA

O primeiro soneto apresentado é marcado intensamente pela subjetividade, simbolismo e paradoxo, evidenciando uma imaturidade poética de uma escritora que está nascendo no meio literário português com sua publicação de estreia, tendo como tema principal, para nós, a solidão. Já o segundo é marcado pela objetividade (apesar dos dois símbolos supracitados), clareza, autorreconhecimento, autopercepção, autoconhecimento, denunciando uma maturidade poética mais desenvolvida em relação ao primeiro. O tema central do segundo soneto apresentado é, para nós, o encontro: consigo e com outrem.

Contudo, o elemento do autorretrato poético é o elo entre os poemas: temos uma poetisa a falar de si, não se sua forma física, mas de seu interior, de seus sentimentos, percepções e pensamentos sobre si e sobre o mundo que a circunda. Esses autorretratos, visceralmente marcados pela solidão e, depois, pelo encontro, podem ser assim denominados devido ao fato de comporem, como o propõe Ribeiro (2015, p. 326), uma forma de eternização do momento em que a poetisa escreve cada soneto. Como uma fotografia de seu eu interior – como anunciam os títulos dos sonetos – a poetisa apresenta uma autopercepção fugaz e relacionada exatamente com o momento em que redige o poema, que se torna um recorte de um momento vivido, no caso, por Florbela, enquanto escreve um autorretrato poético sobre seu interior.

Por fim, da solidão ao encontro, os sonetos – autorretratos poéticos – marcam o percurso literário da poetisa portuguesa, da publicação de estreia à publicação póstuma. Ainda, eles eternizam a percepção da poetisa sobre si mesma nesses momentos díspares de sua produção poética e de sua existência enquanto indivíduo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi possível perceber, em nosso percurso neste artigo, que os sonetos homônimos “Eu”, de Florbela Espanca, podem ser interpretados sob o viés do autorretrato poético. Não nos prendendo exclusivamente em perspectivas teóricas – as quais são, inclusive, escassas quando o tema é o autorretrato poético – procuramos elaborar interpretações livres dos sonetos que constituem o *corpus*, relacionando-os entre si e, mais brevemente, com a ideia de autorretrato elencada por Eunice Ribeiro em “O autorretrato em Literatura: ilustração e ruína”.

## REFERÊNCIAS

CASA FLORBELA ESPANCA. **Amar! Amar! E não amar ninguém!** Disponível em: <https://www.casaflorbelaespanca.com/biografia>. Acesso em: 28 mai 2023.

ESPANCA, F. **Florbela Espanca**: antologia poética. São Paulo: Martin Claret, 2015.

FERREIRA, T. P. R. J. **Autorretratos na poesia portuguesa do século XX**. Tese de doutorado em Estudos Portugueses – Estudos de Literatura. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2019, 353f.

FRAZÃO, D. **Florbela Espanca**: poetisa portuguesa. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/florbela\\_espanca/](https://www.ebiografia.com/florbela_espanca/). Acesso em: 28 mai 2023.

JUNQUEIRA, R. S. Introdução: A poética de Florbela. In: ESPANCA, F. **Florbela Espanca**: antologia poética. São Paulo: Martin Claret, 2015.

RIBEIRO, E. O autorretrato em Literatura: ilustração e ruína. **Limite. Revista de estudos portugueses y de la lusofonia**. Cáceres: UEX, n. 9, 2015.



# A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL E O ENSINO DA LÍNGUA ESPANHOLA: DESAFIOS E POSSIBILIDADES

*Data de submissão: 09/06/2023*

*Data de aceite: 03/07/2023*

**Patricia Moreira Salina Fernandes Pimentel**

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP  
Faculdade de Filosofia e Ciências – FFC  
Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGEDU  
Marília – São Paulo  
<https://lattes.cnpq.br/8563468865475041>  
<https://orcid.org/0000-0002-9578-149X>

**RESUMO:** Este capítulo tem como proposta apresentar a literatura infantil e juvenil como um recurso para o ensino de línguas estrangeiras. A intenção é trazer a literatura como um instrumento para apropriação da língua espanhola perpassando por diversos aspectos básicos da literatura, como: ilustração, a estrutura narrativa, o narrador, o ponto de vista, personagens, espaço e tempo, formas e gêneros literários – em palavras ou imagens, e pela especificidade de uma obra. Além de estratégias de leitura para possibilitar que as crianças e adolescentes compreendem o que leem, como conexões, inferência, visualização, sumarização e síntese. Através dessas atividades o objetivo principal é ampliar o conhecimento de mundo, a consciência

cultural e social para o desenvolvimento humano das crianças, adolescentes e jovens. E ainda salientar a importância da literatura como produção cultural, para a transmissão cultural e para apresentar o mundo para esses sujeitos. Para embasar esse capítulo, foi realizada uma revisão bibliográfica com alguns autores abordados na disciplina, além das contribuições da filosofia da linguagem, e os pressupostos do círculo de Vygotsky. A ideia para elaborar e organizar o capítulo é subdividi-lo em tópicos, inicialmente a intenção é trazer as palavras iniciais com reflexões e concepções, seguido de uma visão de literatura e cultura que norteia a discussão como primeiro tópico, como segundo tópico abordar brevemente a literatura e o ensino da língua espanhola e seus desafios, como terceiro tópico trazer as estratégias de leitura para possibilitar a reflexão e a compreensão do que está sendo lido, como quarto tópico trazer o autor e ilustrador Roger Mello para exemplificar algumas atividades práticas com a obra “*A pipa*” ou “*La cometa*”, e por fim as palavras finais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Educação. Literatura infantil e juvenil. Filosofia da Linguagem. Ensino de línguas.

## CHILDREN'S AND YOUTH LITERATURE AND THE TEACHING OF SPANISH LANGUAGE: CHALLENGES AND POSSIBILITIES

**ABSTRACT:** The purpose of this chapter is to present children's and youth literature as a resource for foreign language teaching. The intention is to present literature as an instrument for the appropriation of the Spanish language, going through several basic aspects of literature, such as: illustration, narrative structure, narrator, point of view, characters, space and time, literary forms and genres - in words or images, and the specificity of a work. In addition to reading strategies to enable children and adolescents to understand what they read, such as connections, inference, visualization, summarization, and synthesis. Through these activities, the main objective is to broaden children's, adolescents', and young people's knowledge of the world, and cultural and social awareness for human development. In addition, to highlight the importance of literature as cultural production, for cultural transmission, and to present the world to these subjects. To support this chapter, a bibliographic review was performed with some of the authors debated in the course, in addition to the contributions of the philosophy of language, and the assumptions of Vygotsky's circle. The idea to elaborate and organize the chapter is to subdivide it into topics. Initially the intention is to bring the initial words with reflections and conceptions, followed by, a vision of literature and culture that guides the discussion, as a first topic. As a second topic, to briefly address literature and the teaching of the Spanish language and its challenges. The third topic is to bring the reading strategies to enable reflection and understanding of what is being read. The fourth topic is to bring the author and illustrator Roger Mello to exemplify some practical activities with the piece "A kite" or "La cometa", and finally the final words.

**KEYWORDS:** Education. Children's and youth Literature. Philosophy of Language. Language teaching.

### 1 | PALAVRAS INICIAIS

Para esse primeiro momento se busca um diálogo entre as teorias e minhas reflexões, para entender os princípios norteadores para a formação da compreensão leitora, a partir de certa concepção do ensino de leitura, resignificando as práticas de leitura inserida na escola, para que ocorra uma transformação para que então promova a formação de leitores e leitoras, Portanto, há de se considerar, alguns desafios como a ausência de práticas de leitura literária, compreender a leitura estética e a leitura utilitarista, refletir sobre as estratégias de leitura e compreensão leitora, ressaltar a materialidade do livro, a intencionalidade na escolha do obra e a consciência da interdisciplinaridade entre a literatura e o ensino.

São os pressupostos da teoria histórico-cultural (THC) que fundamenta e embasa considerar a leitura como prática social e a cultura como ferramenta para o desenvolvimento humano, e um instrumento primordial, para ampliar os atos e gestos de ler, a formação do leitor, as estratégias para o ensino significativo do ato de ler, as atividades de leitura, e para conhecer os gêneros literários, é a literatura.

Segundo as contribuições da filosofia da linguagem, Volochinov (2017) traz a

vivência como o que afeta e vive no sujeito, então é fundamental considerar a narrativa em afeição, a leitura em alteridade, a qualidade leitora e a autonomia.

A narrativa em afeição pontua que para provocar essa vivência e experiência aos sujeitos leitores é importante que haja afetamento, ou seja, que as aproximações em relação e na aproximação ao que se lê, e que, o que nos afeta se dá na troca e na relação com o outro.

A concepção de leitura em alteridade - olhos, ouvido e voz – a partir pressupostos da THC e contribuições da filosofia da linguagem, é considerar não somente, o OUTRO como constituinte do meu EU inacabado, ou seja, é o ‘OUTRO de quem ´roubo´ as palavras para dizer o que tenho a enunciar’, ‘o Outro para quem eu me inclino e falo’, ‘o OUTRO a respeito de que ou de quem falo’, e ‘o OUTRO que faz parte do processo de elaboração do ato de enunciar’, mas também considerar a dialogia e a relação do enunciador com o próprio enunciado. O diálogo, nasce da troca e da relação com o outro, na alteridade, e a partir dessa relação as experiências e as vivências do sujeito se ampliam, e Jakubinski (2015) considera o conjunto dessas experiências e vivências, como massa aperceptiva – acervo cultural.

Com a finalidade de que a qualidade leitora, a leitura em alteridade e a narrativa em afeição realmente aconteça, é certo que os livros e a formação cultural do sujeito são essenciais, assim como a leitura em casa com a família – fora da escola, é inegável que a literatura é a parte estética da leitura, e concordando Volochinov (2017), as palavras são as sensações, são os signos prenes de valores, sentidos, e social, por certo, é o afetamento – as experiências e vivências, que então promovem o desenvolvimento cultural. É importante compreender que, segundo Volochinov (2017), experiências é o que se aprende na relação com o outro, e que vivências, só se torna vivência com a tomada de consciência – apropriação.

Pensar em autonomia leitora, há de se considerar que o entorno literário faz a diferença pois as relações são importantes para promover a autonomia do leitor, como, direcionar para os detalhes das imagens e palavras (olhos), ao contar para o outro (boca), ao escutar a fala do outro (ouvidos), para se afetar com as histórias (coração), mente curiosa (para refletir), para cuidar e manusear os livros, e livros. Para os teóricos e pressupostos da teoria histórico-cultural, o meio é uma fonte importante para o desenvolvimento, e o entorno é importante para a atividade. Segundo Lima, Fonseca-James e Castro (2016), “o meio é considerado por Vigostki (2010), como fonte importante para o desenvolvimento infantil”, e ainda,

[...] para compreender corretamente o papel do meio no desenvolvimento da criança é sempre necessário abordá-lo não a partir de, creio ser possível formular dessa maneira, parâmetros absolutos, mas, sim, a partir de parâmetros relativos. Além disso, deve-se considerar o meio não como uma circunstância do desenvolvimento, [...], mas é sempre necessário abordá-lo a partir da perspectiva de qual relação existe entre a criança e o meio em

A partir disso, é fundamental entender o meio ou entorno literário como círculos de cultura ou centros de interesses, que amplia o conhecimento, promove a aprendizagem portanto o desenvolvimento, não somente das crianças, mas também dos adolescentes, jovens e adultos, ressaltando ainda a importância das trocas a partir da relação com o outro, em um evento social e em determinado tempo.

O desejo principal, como professor(a)/pesquisador(a) é criar a necessidade de novos desejos, de acordo com Freire (2019) e Freinet (1976), o que move o sujeito é a curiosidade, é o psíquico, é o que impulsiona a capacidade de aprender, e esse 'curiosar', se encontra com Bakhtin (2011) quando fala sobre o evolutivo, portanto partir do interesse do sujeito é fundamental para que o ensino, a leitura o afeta. Freinet (1978) continua ressaltando a importância do tateio, de dar voz ao sujeito para que ele participa da elaboração, organização e escolhas dos projetos, atividades e obras a serem eleitas para o momento de apropriação, para ampliar as experiências e vivências, através da troca e na relação entre os sujeitos, promovendo o desenvolvimento cultural de cada um desses sujeitos. Quando essa relação tem afeto, amorosidade – sentido e sentimento, essa troca, o diálogo se torna mais significativa e despertando maior interesse dos sujeitos promovendo a autonomia e o desenvolvimento social e cultural, portanto humano.

Quais seriam os princípios para bons leitores? Podemos elencar alguns princípios, naturais e até de senso comum, como: ler todos os dias um pouco, visitar bibliotecas e livrarias, observar o outro ao ler, fazer perguntas, ler com certa fluidez, trocar livros, cuidar dos livros, falar sobre livros com amigos, pensar e refletir quando ler, e utilizar estratégias de leitura (imaginar o que está por vir, tentar adivinhar o significado de uma palavra...). Mas será que esses princípios ampliariam realmente o interesse pelos livros ou promoveriam bons leitores?

O que é ler? Ler exige uma formação cultural, é buscar elementos para quebrar as proteções que impedem o entendimento, e para isso são necessários elementos culturais, históricos e sociais. Portanto, ler, não é conhecer as letras, os significados, não é decodificar e codificar.

Para Jakubinski (2015), ler é aprender a fazer perguntas e negociar sentidos, para que essa leitura realmente aconteça é necessário que o leitor amplie seu acervo cultural, isto é sua massa aperceptiva. Quanto mais ampliada a massa aperceptiva (experiências e vivências) mais ampliada será sua capacidade de compreensão e negociação de sentidos. Portanto, ler é acrescentar mais sentidos do que retirar sentidos na reflexão de um texto. Então ensinar leitura é alimentar a cultura do outro, pois a cultura é fundante para o leitor.

Neste contexto, a intenção é contribuir com reflexões sobre a importância do livro, da leitura e da literatura, como ferramentas para o desenvolvimento cultural e consciência de mundo do sujeito, e como elas podem despertar o interesse e ampliar conhecimento

para o ensino de uma língua estrangeira promovendo um aprendizado mais significativo e tornando mais prazerosa sua apropriação.

## 2 | COM A PALAVRA O LIVRO, A LITERATURA E A CULTURA

“Eu te apresento o mundo”.

Michèle Petit.

Em tempos anteriores, a cultura era ‘experienciada’, somente, através de histórias, lendas, contos, e mitos, pelas narrações, lembranças de vivências, memórias ou algo que foi passado e apropriado, ou simplesmente algo que foi descoberto e que afetou, portanto na relação como o outro, na relação de alteridade, no diálogo. Essa cultura oral contribuiu para a construção de sentidos, representação de espaço e tempo, através também das canções, danças, provérbios, palavras e gestos compartilhados. A partir da necessidade humana, com o surgimento do papiro, pergaminho, e com a organização do *volumen* e *codéx*, e a seguir a imprensa e os livros, a cultura passa a ser ‘experienciada’ e vivenciada através não somente das histórias contadas de geração para geração, a cultura oral, mas também pelos livros, a cultura escrita. E considerar o livro como objeto da cultura humana, é trazer essa dialogia entre o livro e leitor, “palavras que terei dito, lido ou contado e que tornarão possível uma experiência poética do espaço”. (PETIT, 2010, p.15).

Segundo Petit (2010), o livro é construção humana fundado na cultura, é transmissão cultural - viva e carregada de palavras e histórias lançadas por uma sociedade com consciência simbólica, imaginária e lendária, repleta de canções, poesias, obras de artes e ritos. O livro traz narrações que nos inscreve na história e nos mostra o cotidiano dos sujeitos de uma geração distinta, carregada de conhecimentos outros, promovendo um sentimento, uma sensação de liberdade, mas também traz os sentimentos de ausência, mistérios da vida e da morte, as diferenças, o medo, o desconhecido, a rivalidade, o amor, entre outros.

Ademais, para Petit (2010), os livros escondem as descobertas dos seres humanos, e trazem as surpresas dessa descoberta de mundo, cabendo a cada sujeito dar sentido e vivenciá-las, assim como, “a literatura, que, como o teatro de sombras, faz aparecer e desaparecer à vontade. Você poderá brincar com ela ao longo da vida se bem lhe parecer”. (PETIT, 2010. p. 18).

Neste contexto, a ‘transmissão cultural’ é observar cada detalhe, é compartilhar, é uma apropriação, e “a cultura e, particularmente, a literatura, oral e escrita, ajudam a dar forma a lugares onde viver, a instalar pequenas câmaras para si onde pensar”. (PETIT, 2010, p. 21).

Para Arena (2010), não há distanciamento entre literatura e cultura, e continua que para considerar o leitor, como sujeito “apropriante da cultura humana” (p.15), é importante,

[...] entender que a literatura medeia a relação da criança com a cultura de sua época, mas transcende a ela, tanto para o passado, quanto para o futuro, [...], e porque a criança, imersa em um contexto cultura, necessita desse contexto para se apropriar da cultura que encharca o gênero literário que tem acesso. (ARENA, 2010, p. 15).

É certo que, o sujeito aprende atribuir sentidos na sua relação com a literatura e na relação com o outro, em um movimento de apropriação da cultura. E ainda, segundo Arena (2010), “[...] a língua é considerada como parte da cultura – e constituinte do gênero discursivo, da enunciação literária”, é importante uma aproximação real entre o leitor e a literatura, pois a língua é múltipla, é língua viva – se modifica e se transforma, e com “[...] a palavra, signo pleno de um enunciado”, é um projeto de dizer quem tem uma narrativa visual, o sujeito compreende a “[...] a cultura de uma época, em diálogo ininterrupto com o passado e o presente”, na relação com o outro. O signo, é o mediador de leitura (é o espaço, é a imagem, é o texto), é o dialógico, é uma ponte entre o ‘eu’ e o ‘outro’, que traz o significado social. É importante entender a linguagem, como uma prática social, usada pelo homem para a troca de cultura, nas relações e situações na vida, em diversos gêneros e enunciados (responsivos), que afeta, constituindo o conceito de diálogo e provocando o desenvolvimento cultural e intelectual do sujeito, ampliando sua consciência de mundo, e como uma ferramenta para sua formação humana.

Segundo Arena (2010), o ato de ler é prática cultural, é dialógico, é um jogo de negociação de sentidos – que responde às perguntas, de reflexão portanto de pensamento, é ler com intencionalidade, em outras palavras, é “[...] necessário compreender que ler literatura não se trata de um vício que se instala, mas de uma prática cultural que se insere em projetos de vida”. (ARENA, 2010, p. 29). São os atos humanos que carregam a cultura.

Com base na compreensão de literatura como prática cultural, e de cultura como uma forma específica de relação dos sujeitos com o mundo, como essencial ao processo de sua formação e desenvolvimento cultural, dentro de um contexto histórico e social, a partir da relação de alteridade com o outro, é certo que, essas condições promovem o processo de formação humana.

### **3 | A LITERATURA E A LÍNGUA ESPANHOLA: UM BREVE DIÁLOGO COM ESTUDIOSOS DA TEMÁTICA<sup>1</sup>**

Fernández (2018) traz que o ensino e aprendizagem de espanhol no Brasil tem passado por vários desafios ao longo do tempo, o que também tem afetado a formação dos professores.

A autora, ainda relata que, o momento atual não está diferente, o que reflete diretamente na determinação e esforço desses profissionais, que já saem para um mercado

---

<sup>1</sup> A obra trazida para esse diálogo, “*A literatura Infantil e Juvenil em língua espanhola – História, teoria, ensino*” foi traduzida pela autora deste texto.

de incertezas e desprestígio da língua espanhola (castelhano).

Um breve percurso pela história, segundo Fernández (2018), traz que a formação didática para o ensino da literatura, ainda que os estudos literários recebam a devida atenção. Então, uma parte da produção literária do mundo hispânico é considerada na academia – seja nos cursos de graduação ou pós-graduação, nas pesquisas e publicações – mas, por outro lado, tem pouco espaço nas escolas.

Há de se considerar, não apenas a importância da literatura em si, mas também que seu conteúdo vai muito mais além ao revelar ao leitor os infinitos elementos históricos, culturais e transculturais que implica o texto literário. Diante disso, é relevante a inclusão de textos elaborados por autores de origens diferentes, pois a diversidade cultural, de pontos de vistas, de concepções, e de experiências docentes e leitoras são aspectos positivos, porque evidenciam que as distâncias não são tão grandes, e quando um se dispõe a conhecer o mundo do outro, tudo se amplia e se enriquece.

Ainda é importante considerar as múltiplas possibilidades que o professor tem para o uso de obras literárias em seus cursos e aulas. Entender a literatura não somente como apreciação estética, mas também como conhecimento, história, cultura e revelação de mundos e experiências novas. Evidenciar que a obra literária não pode deixar de existir nos programas de cursos e nos materiais didáticos. Além disso, destacar a importância de refletir cuidadosamente, sobre o papel que a literatura tem na formação das crianças e adolescentes como leitores e sujeitos.

Para Cardoso (2018, p. 15) é importante “[...] pensar o ensino da língua e da literatura espanholas como amplas possibilidades de comunicação entre áreas outras, valorizando os aspectos culturais e subjetivos, considerar o contexto da literatura hispânica a partir de quem estuda ‘de dentro’”, promovendo um “diálogo entre países e culturas, em histórias das histórias, em inquietações e interesse que aproximam Espanha, Peru, Uruguai, Colômbia, Guatemala, Venezuela e Brasil.” (CARDOSO, 2018, p. 16).

Nahum (2018), traz que, uma teoria como sistema lógico de levantamento de hipóteses, então a teoria psicanalítica, semiótica ou polissêmica, nasce em um âmbito específico mas que são aplicadas em diversos campos cognitivos. Desde que os russos formalistas atribuíram cientificidade aos estudos literários, a teoria da literatura tem se multiplicado amplamente, durante o século XX, e muitas das teorias desenvolvidas foram aplicada à literatura infantil. Um problema que se enfrenta é se é legítimo falar de *literatura infantil*, adjetivando como se fosse uma característica regional ou estética.

Segundo Nahum (2018), vários textos que não foram escritos para crianças são adotados pelo público infantil com sua literatura, e concorda que vários livros da literatura, que não foram escritos para um público infantil, foram consagrados como obras que poderiam ajudar no desenvolvimento do ser humano no processo de formação, quando, em suas palavras Spitzer (1980) afirma,

Son varios los grandes libros de la literatura universal que, pese a no haber sido escritos para un público infantil, han quedado consagrados como obras capaces de ayudar a desarrollar la sensibilidad del ser humano en período formativo. (SPITZER, 1980, p. 291, apud. NAHUM, 2018, p. 23).

Diante desse contexto, Aguilera (2018) em diálogo com Pettit (1999), traz que a leitura auxilia os sujeito de várias forma e facilita o acesso ao conhecimento, à apropriação da língua, a consciência de si, a ampliação de conhecimento de mundo, assim como o desenvolvimento de novas formas de sociabilidade, nas palavras de Pettit (1999),

[...] la lectura puede ayudar al niño de varias formas y facilitarle el acceso al conocimiento, la apropiación de la lengua, la construcción de sí mismo, ensanchamiento del horizonte de referencia, así como el desarrollo de nuevas formas de sociabilidad. (PETTIT, 1999, p. 105, apud. AGUILERA, 2018, p. 47).

Estudiosos da temática que compõem essa obra, destacam algumas obras literárias de autores espanhóis e hispano-americanos ou traduzidas para a língua espanhola que podem apoiar professores(as)/pesquisadores(as) em suas pesquisas, ações, e cursos. Algumas obras clássicas como: *La chinela de cristal*, *Hansel y Gretel*, *Los músicos de Bremen* – dos Irmãos Grimm; *La Cenicienta*, *Caperucita Roja* e *Blancaneives* – compilados por Perrault na França, e as series de contos que compõem *Las mil y una noches*. Ainda destaca obras raramente lidas em sua totalidade como, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* – Cervantes, e *Hamlet* – Shakespire. Obras que surgiram na mesma época que as Fábulas – La Fontaine na França, *Fabulario de cuentos antiguos y nuevos* – Sebastián Mey na Espanha. Obras escritas para elite no século XVIII, como as *Fabulas literárias* – Tomás de Iriarte e *Fabulas morales* – Felix María de Sammaniego. Na América Central, os autores destacam algumas obras como: *Cuentos de mi tía Panchita* (1920), *Rimas*, *Las fantasias de Juan Silvestre* e *En una silla de ruedas* – Carmem Lyra; *Cuentos viejos* (1923) – María Leal de Noguera; *Mulita Mayor* (1949) – Carlos Luis Sáenz; a antologia *Poemas para niños* – Fernando Luján; *Cocori* (1947) – Joaquín Guitiérrez; *Novela de los viajes y aventuras de Chico Paquito y sus duendes* (1982) – Adela Ferreto; *Diez cuentos para ti* (1942) e *Cuentos de Nausicaa* (1952) – Lilia Ramos, e o romance juvenil *Marcos Ramírez* – Luis Falla, grande clássico infantil costarriquense, segundo Barco (2018, p. 60). Em El Salvador a produção literária dirigida a infância, segundo a autora, *Cantos de cuna* – Francisco Espinosa (1933); *Panchimalco* – Alejandro de Sabino Deodanes (1960); *Expresión literaria de nuestra vieja raza* – Adolfo Herrera (1966); *Mitología de Cuscatlán* – Miguel Ángel Espino (1976); e *Leyendas* – José Villegas (1984). Na Nicarágua a publicação que marcou o início das obras literárias e da literatura infanto-juvenil (LIJ) foi *Un guegue me contó* (1988) – María López Vigil; seguidas de *Pipil popol o la Historia de Pluma de Fuego* – Floricelda Rivas Aráuz; *El costal de huesos* – Silvia Ortega Rosales; e *Dos pulgas em apuros* (1988) – Norma Guadamuz. Em Guatemala o início da LIJ está marcado com a obra *Mi niño, por el hogar, por la escuela* (1929), entre outros. Segundo Mesías-Lema (2018),



ataualmente o livro infantil ilustrado está sendo utilizado como ferramenta pedagógica, como *El monstruo de colores* – Ana Llenas (2012), entre outros. No Peru, Morveli (2018), faz uma análise com a obra *Cholito y el oro de la selva* (2016) de Óscar Cholcado. Ainda Lopes (2018) traz a obra de Gloria Mercedes Valdívia de Kirinus, pensa a possibilidade da LIJ latino-americana considerando as mescla cultural, escrevendo a obra nas duas versões *Te conto que me contaram Te cuento que me contaron*. Sins (2018) traz *Bodas oscuras* de Yolando Pino Suavedra, com um conta da cultura chilena. Bayona (2018), traz a obra sobre eventos fatídicos da Colômbia em *El abuelo rojo* (2017) de Isaías Romero Pacheco. Fuente (2018) traz as obras de Ana María Matute, *Paulina, el mundo y las estrellas* (1960), *Los Hijos muertos*, *Las mercaderes*, *Primera memoria*, *El polizón de Ulises* (1965) e *Sólo pie descalzo* (1983), entre outras. Por fim, Haetinger (2018) traz uma resenha da obra da uruguaia Magdalena Helguera *El regalo de tía Clara* (2017).

Neste breve diálogo com os autores dessa obra, é importante destacar como a LIJ e a literatura clássica, contribuíram e contribuem, não somente, para o ensino da língua, mas como também, para entender as culturas outras, para a tomada de consciência de mundo, para despertar o interesse dos leitores e ampliar o conhecimento desses sujeitos, além de promover o desenvolvimento cultural e formação humana.

#### 4 | AS ESTRATÉGIAS DE LEITURA EM ANÁLISE

Jakubinski (2015) traz que a leitura mobiliza a massa aperceptiva (acervo cultural) para a consciência, e segundo Bakhtin (2005), o sujeito ao ler mobiliza todo seu discurso interno para que a compreensão do texto aconteça. Ao ler, no caso a literatura, ocorre a interação leitor e texto, e a intencionalidade e amorosidade do professor(a)/pesquisador(a) é fundamental para que essa interação realmente contribuía para a tomada de consciência e para a apropriação e compreensão de leitura. Segundo Giroto e Souza (2010), ao ler o sujeito faz conexões com sua vida, fazendo uma pergunta ou inferência, através de “conexões com os personagens, situações e problemas” (p. 45), ou seja, diferentes atos que são práticas culturais, as experiências e vivências para que ocorra apropriação, atribuindo significado e sentido – para a promoção da capacidade leitora e leitura realmente aconteça. Ler, então, é um jogo de negociação de sentido.

As estratégias de engajamento, fundamentais para a formação do leitor independente e autônomo, como atenção e concentração do sujeito, vão se consolidando a partir dos questionamentos ao texto, do desenvolvimento cultural do sujeito. Nós adultos somos leitores estratégicos, pois utilizamos estratégias de leitura para o engajamento sem mesmo perceber.

Essas estratégias mobilizam conhecimentos para que as leituras ocorram de maneira que o leitor compreenda o texto, não se dão somente no momento da leitura, mas segundo autores como Jolibert (1984) e Solé (1988), acontecem antes (livro, inferências

- antecipar), durante (leitura silenciosa ou compartilhada) e depois da leitura (retomar - conexões) do texto.

O texto pode ser compreendido entre Literário, Didático e Paradidático. O texto literário é um texto polissêmico – é o espaço da liberdade de linguagem, pois traz várias linguagens, não são implícitos, traz espaços em branco, jogos de imaginação, provocam sentimentos e emoções. O texto didático, no entanto, tem uma característica utilitária, carregando uma mensagem objetiva com a pretensão de trazer informações claras e ensinar algo. Já o texto paradidático é uma ficção utilitária que tem a pretensão de distrair o leitor com uma mensagem final de ensinar.

Segundo Girotto e Souza (2010), leitores autônomos realizam deduções e conexões (procuram informações), projeções e visualizações (imagens, vivências), reflexões (pensamento), inferências (significado e sentido), associam ideias, formulam hipóteses (conhecimento prévio), fazem perguntas, portanto atribuem significado ao texto – fundamentais para apropriação e tomada de consciência.

Outros aspectos fundantes para promover a apropriação e tomada de consciência, portanto experiências e vivências para contribuir para a leitura autônoma dos sujeitos, é não somente pensar no ambiente, no entorno e espaço em que a leitura e partilhas acontecem, mas também a escolha do livro, a intencionalidade, as trocas e a relação com o outro.

Segundo Girotto e Souza (2010), outros estudiosos da temática Cosson (2007) e Ferreira (2009) destacam que, o texto literário promove aproximação e diálogo com os sujeitos e o mundo, o diálogo com textos outros, e oferece ao leitor a descoberta.

Diante dessas reflexões, pensar em estratégias, não somente, para ampliar o conhecimento prévio do leitor e despertar o interesse para a obra, em questão, para promover a compreensão, e apropriação, como antecipação, a interlocução (diálogo), o questionamento e indagação, mas também para estratégias de leitura, como conexões, inferências, visualizações, questionamentos, sumarizações e síntese são fundamentais ainda para a formação do sujeito leitor.

As conexões podem ser texto-texto, texto-leitor e texto-mundo, que trazem alguns elementos importantes para que os sujeitos compreendem o que leem, como; gênero, formato, forma, autor, estrutura do texto, palavras sinais, estilo de escrita e características da literatura.

Outra estratégia de leitura, fundamental para a compreensão é a inferência, Girotto e Souza (2010, p. 77) define como “ler nas entrelinhas”, ou seja, o sujeito estabelece relações com o seu cotidiano (expressões, os gestos, o tom na voz), além de levar em consideração as informações de um texto, pensam sobre o texto e suas evidências. Segundo os autores, há de se considerar alguns aspectos para ensinar o sujeito a inferir, como: inferir o significado de palavras desconhecidas, inferir pela capa e ilustrações, inferir pelo texto, reconhecer o enredo e inferir os temas da narrativa.

A seguinte estratégia, foco para o próximo tópico desse capítulo, é a visualização.

Pensar na relação leitor e visualização, é inferir por imagens. Segundo Girotto e Souza (2010),

Visualizar é, sobretudo, inferir significados, por isso visualização é uma forma de inferência, justificando a razão dessas duas estratégias, serem abordadas tão proximamente. Quando os leitores visualiza, estão elaborando significados ao criar imagens mentais, isso porque criam cenários e figuras em suas mentes enquanto leem, fazendo com que eleve o nível de interesse e, assim a atenção seja mantida. (GIROTTI; SOUZA, p. 85).

Bons leitores quando visualizam, trazem emoções, sons, cheiros e sentimentos para o texto, fazem relações texto e mundo trazendo suas experiências e vivências, e tem melhores recordações. A seguir exemplos de atividades que podem ser realizadas, visualizar com livros de imagens – completar informações e elaborar significados, criar imagens mentais – usar os sentidos para compreender o texto, e visualizar com livros e filmes – criar e comparar imagens,

As duas outras estratégias, são a sumarização e síntese. A sumarização é entender e definir o que é importante, é encontrar a ideia principal do texto, destacando as palavras chaves ou frase, os detalhes, títulos, fazer anotações. Algumas atividades para serem realizadas para ensinar a sumarizar é, separar os tópicos, pensar a importância do texto (para quem?). A outra estratégia, que também será pontuada brevemente, é a síntese – resumir e sintetizar é atribuir sentidos importantes, como parafraseando para resumir o texto, recontando para resumir a informação, e resumir o conteúdo de um texto e se posicionar, são algumas atividades pensadas para promover bons leitores.

Dessa forma a leitura é uma prática social, e não algo como decodificar ou codificar, com aspectos reducionistas e sem intencionalidade, mas sim uma relação de diálogo entre leitor e o livro, este carregado de toda a sua materialidade como texto, ilustrações, miolo, dobra/margem/calha, folha de rosto, contra capa e capa, fundamentais para despertar o interesse do sujeito ao explorá-lo e experimentá-lo.

Assim, para o próximo tópico deste capítulo, relato a importância da relação com o livro e com a literatura para o ensino da língua espanhola, e algumas possibilidades de projetos, a partir de um livro ilustrado.

## **5 | O LIVRO ILUSTRADO, A LÍNGUA ESPANHOLA E ROGER MELLO – BREVES APROXIMAÇÕES**

O livro ilustrado possibilita vasta liberdade para o leitor, pois trata-se de uma linguagem de caráter artístico por meio de imagens - imagética, e requer uma leitura para além do verbal, onde as surpresas vão surgindo, e as descobertas se revelam a cada imagem, a cada tonalidade ou cor, e o leitor precisa desvelar, imaginar, inferir para interpretar o que está sendo lindo, estabelecer um diálogo entre a narrativa de imagem e design, cenário e personagens, estabelecendo sentidos sem o apoio do narrativa do texto

escrito, promovendo a autonomia do sujeito leitor. Nas palavras de Girotto e Souza (2016),

O pensamento, a imaginação, a linguagem, a atenção, a memórias, a apreciação estética e outras capacidades humanas, como representar por meio de diferentes linguagens (desenhar, pintar, modelar, dançar, dramatizar, etc.); aprender atos enunciativos; apropriar-se do ler e escrever, do falar de acordo com o padrão culto; dentre outras qualidades ou formas de conduta especificamente do humano, contribuem, assim, para e com o processo de aprendizagem e do desenvolvimento do psiquismo infantil. (GIROTTTO; SOUZA, 2016, p.12).

Compreender que esse processo para além do desenvolvimento infantil, mas para o desenvolvimento cultural das crianças, adolescentes, jovens e até adultos, portanto o sujeito, é o que embasa minhas ações como professora/pesquisadora.

Faria (2021), faz uma crítica acerca da literaridade ser negada pela academia aos livros para crianças e jovens, isto é, entender que a literatura para jovens seja considerada como não literária. Para Faria (2021),

[...] o texto literário é polissêmico, pois sua leitura provoca no leitor reações diversas, que vão do prazer emocional ao intelectual. Além de simplesmente fornecer informações sobre diferentes temas – históricos, sociais, existenciais e éticos, por exemplo -, eles também oferecem vários outros tipos de satisfação ao leitor: adquirir conhecimentos variados, viver situações existências, entrar em contato com novas ideias etc. (FARIA, 2021, p. 12).

Diante desse contexto e reflexões, e compreender que toda palavra é grávida, carregada de sentidos e valores ideológicas – enunciado, destaco a importância dos textos literários, portanto dos livros de literatura para ampliar o conhecimento e o ensino de línguas estrangeiras. Portanto ainda com a palavra Faria (2021) que dialoga com Poslaniec & Houyel (2000),

[...] a leitura literária seria “a capacidade de perceber, para além do sentido imediato, para além do sentido implícitos, o modo de construção de um livro. E isso, concluem Poslaniec & Houyel, “pode ser a ocasião de um verdadeiro prazer de tipo intelectual”. (FARIA, 2021, p.17).

A narrativa nos livros de imagem, são contadas por imagens sem o apoio do texto verbal. Segundo Faria (2021), Ricardo Azevedo (1997) ressalta que o livro de imagens é pouco explorado e o considera “uma linguagem, um suporte formal e conceito, riquíssimo em possibilidades.” Ainda para o autor,

Os recursos de um livro sem texto estão vinculados, por exemplo, ao discurso cinematográfico e televisivo e às histórias em quadrinhos, ou seja, profundamente comprometidos com os sistemas expressivos contemporâneos, por sua vez cada vez mais ligado ao texto visual, vide o alto consumo, hoje, de cinema, vídeos, *clips*, televisão, publicidades, *cd-roms*, HQs etc. [...] Nada impede, por exemplo, que seja criado um livro sem texto verbal dirigido ao público em geral, independentemente de faixas etárias. (AZEVEDO, 1997, apud. FARIA, 2021, p. 57-58).

E é a partir dessas discussões que se dá a aproximação de um dos livros ilustrados

de Roger Mello para o ensino da língua espanhola para crianças, adolescente, jovens e adultos.

Quem é Roger Mello? Roger Mello, nascido em 20 de dezembro de 1965, formado pela Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. No início de sua carreira, na Zappin, dedicando-se ao desenho animado. Como ilustrador, autor de livros de imagens e para crianças, produtor visual e dramaturgo conquistou diversos prêmios. Recebeu da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, os prêmios Malba Tahan, Luís Jardim, Ofélia Fontes, Melhor Ilustração e 15 prêmios Altamente Recomendável, além dos prêmios, Prêmio Jabuti (Ilustração e Melhor Livro Juvenil); Prêmio Especial Adolfo Aizen; Prêmio pelo Conjunto da Obra da UBE; Prêmio Monteiro Lobato; Prêmio Adolfo Bloch e da Fondation Espace Enfants (Suíça) o Grande Prêmio Internacional. Ainda conquistou duas vezes o selo *White Ravens* da Biblioteca Internacional de Munique. Tornou-se *hors-concours* dos prêmios da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), e em 2014, ganhou o Prêmio Hans Christian Andersen, o mais importante prêmio infanto-juvenil do mundo.

Uma de suas obras, *A pipa* em português e *La cometa* em língua espanhola, ambas da Editora Global, será considerada para breve análise e como usá-la para o ensino da língua, para crianças, adolescentes e jovens.

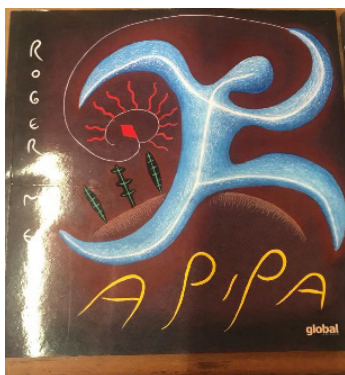


Imagem 1 - Capa (Português)

Fonte: Acervo da autora (2023)



Imagem 2 – Cubierta (Língua Espanhola)

Fuente Colección de la autora (2023)

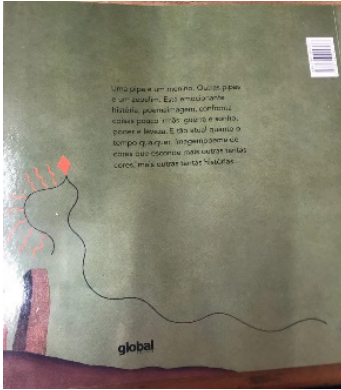


Imagem 3 – Quarta capa

Fonte: Acervo da autora (2023)

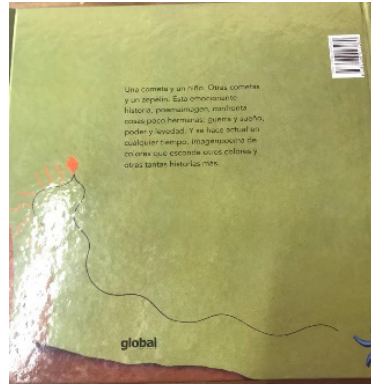


Imagem 4 - Contraportada

Fuente Colección de la autora (2023)

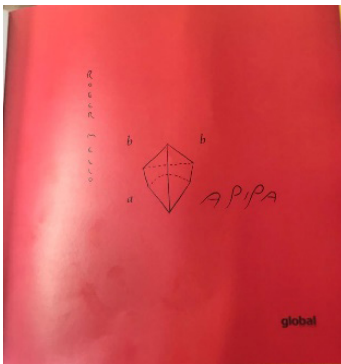


Imagem 5 - Folha de rosto

Fonte: Acervo da autora (2023)

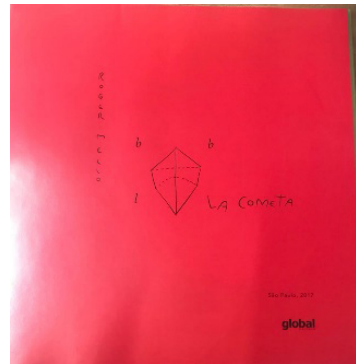


Imagem 6 - Anteportada o portadilla

Fuente Colección de la autora (2023)

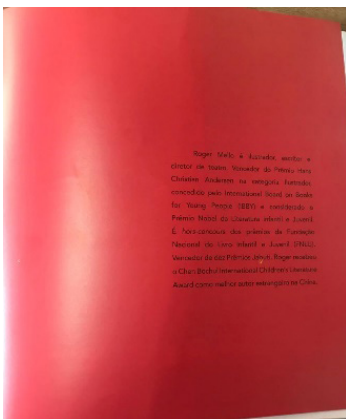


Imagem 7 – Biografía

Fonte: Acervo da autora (2023)

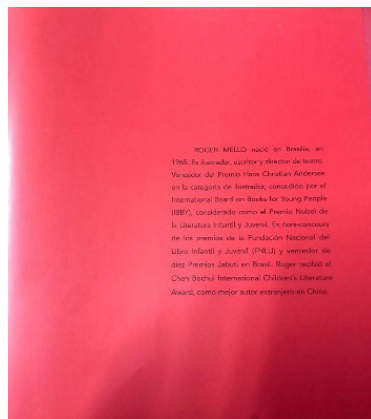


Imagem 8 – Biografía

Fuente Colección de la autora (2023)

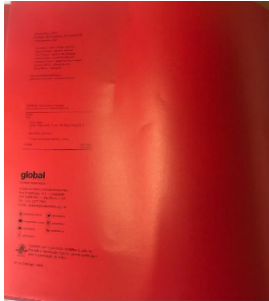


Imagem 9 – Ficha catalográfica

Fonte: Acervo da autora (2023)



Imagem 10 – Portada

Fuente Colección de la autora (2023)

Como trabalhar o livro ilustrado para o ensino da língua espanhola? Segundo Faria (2021, p.59), “a narrativa nos livros de imagens pode ter um encadeamento muito simples, mas pode também chegar a estruturas bem complexas, é preciso que o professor(a)/ pesquisador(a) compreenda a obra para que as inferências e visualização alcancem a intencionalidade anteriormente elaborada e proposta.

Essa obra de Roger Mello, é uma narrativa por imagem, que traz a história de uma pipa e um menino. Inicia com o menino confeccionando sua pipa, com papel vermelho, barbante, e cola. Quando finalmente sua pipa está pronta, o menino sai, onde parece estar um dia bonito e ensolarado, para soltá-la, correndo e brincando feliz. Em certo momento, aparecem outras pipas, o menino triste e cabisbaixo, desiste de empinar sua pipa e fica observando o horizonte. Em outro momento, talvez no dia seguinte, o menino avista um zepelin, surpreso, ainda tenta empinar sua pipa, quando de repente essa escapa de sua mão, e correndo atrás, ele se encontra em outro cenário. Um cenário sombrio, com soldados de guerras armados, e sua pipa continua voando alto e ficando cada vez menor como o menino. A guerra, o troteio começa acertando em cheio sua pipa que cai faltando um parte, queimada pelas bombas, em um cenário ainda mais escuro o menino e sua pipa, encontra um outro menino maior e mais forte, poderoso, empinando seu zepelin, então o menino parte, triste em um cenário ainda mais sombrio e escuro, cabisbaixo.

Esta obra traz uma relação dual – a dualidade entre a guerra e o sonho, confrontando poder e leveza. Pode-se pensar que essa obra seja, segundo Bakhtin (2010) um ‘grotesco realista’ por ser mais genuíno, pois traz um assunto tão atual hoje quanto em outros tempos, e retrata a realidade de que tudo que está no mundo é instável. Ainda para o autor, fala sobre a cultura popular e a dualidade dos mundos – é a renovação da vida, essa relação dual, entre o popular e a elite, alto e baixo, oficial e não-oficial, o sério e o riso, entre outras inúmeras dualidades da vida. O grotesco para Bakhtin (2010) é a vida, está na linguagem do povo, é o que abala o oficial, é o lugar da liberdade e da renovação. E tudo se encontra na história e na cultura, portanto na literatura e na compreensão de mundo. O autor ainda destaca uma ambivalência, isto é, uma relação do tempo e da evolução, o antigo e o novo,

sempre presentes nos ciclos da vida e na evolução da natureza.

É certo que, com essa história de MELLO (2017; 2018), o leitor pode além de vivenciar essa ambivalência - a surpresa e o espanto, a alegria e a tristeza, a paz e a violência, também vivencia a cultura, o brincar, o movimento das imagens, as cores, a arte, entre outros sentimentos e emoções. O autor traz várias linguagens, das cores, das formas, dos traços e ponto, do tempo e espaço, e movimento.

Diante dessa riqueza de linguagens, pensar nas várias possibilidades de troca na relação com o outro e com o livro, nesse diálogo e aprendizagem, a partir de experiências e vivências – é uma ‘tarefa’ simples e complexa. Simples por ser uma obra tão expressiva e real, e complexa por inúmeras inferências e visualizações, propostas de atividades possíveis, podendo acolher diferentes sujeitos – crianças, adolescentes, jovens e adultos; e línguas outras, além da língua espanhola, objeto de estudo em questão.

Nesse sentido, aponta-se as sugestões que seguem:

- *Objetivo:* despertar a percepção visual, ampliar a imaginação, discutir sobre guerra e sonho, fazer conexões e inferências, apresentar novos enunciados, elaborar recriações da narrativa oral; e para sujeitos já alfabetizados é possível elaborar narrativas escritas individuais ou compartilhadas.
- *Materiais:* possibilidade de produzir pipas com os sujeitos.
- *Antes da leitura...* Normalmente, ao introduzir um livro para o ensino de línguas estrangeiras, o primeiro momento com os sujeitos, é despertar certo interesse pela história e provocar a curiosidade e a imaginação, fazendo inferências antes mesmo de apresentar a obra.
- *Durante a leitura...* Uma possibilidade seria o professor(a) provocar os sujeitos, passando pelas imagens e cena, e inferir sobre o que aquele cenário mostra e desperta em cada um, quais emoções, as cores, formas e detalhes que eles trazem. Essa atividade pode ser realizada pelo(a) professor(a), com questionamentos, como Por quê? Onde? Qual? O que? ou pode partir das trocas entre os sujeitos (parceiros). A antecipação também pode ser um instrumento para ampliar as discussões e promover reflexões.
- *Depois da leitura...* É importante que os sujeitos tenham a oportunidade de dialogar com a história individualmente ou compartilhar, recontar, e para as crianças maiores, adolescentes, jovens e adultos – a possibilidade de elaborar um texto a partir das ilustrações do autor em diálogo com seus significados, sentidos e emoções.

Segundo Freire (2011, p.25), “[...] que todas estas reações orais que se vão dando durante as discussões nos Círculos de Cultura devem ser transformadas em textos [...]”. (FREIRE, 2011, p. s/n.).

Logo, compreender o livro como objeto da cultura humana, a importância da sua materialidade, de suas várias linguagens, de seus diversos gêneros textuais, de sua



narrativa visual, e os pedaços do mundo em suas imagens, o caracteriza como instrumento fundante para ampliar o conhecimento e compreensão de mundo do sujeito leitor.

## 6 | PALAVRAS FINAIS

Com base nas contribuições da filosofia da linguagem, a palavra alheia é muito importante, melhor dizendo, a palavra outra se entrelaça com a palavra minha e se sai carregada de valores e sentidos outros, se constituindo em palavra minha outra. Neste contexto, a linguagem oral e escrita, são instrumentos de produção humana, e segundo nos pressupostos da teoria histórico-cultural, o homem é um ser histórico e cultural, portanto produtor de cultura, portanto, a ‘transmissão cultural’ é fundamental para o processo de seu desenvolvimento cultural e formação humana, isto é, ensinar a cultura para crianças, adolescentes e jovens, bem como o afetamento que o movimento histórico e cultural acarreta nas relações sociais e eventos da vida, são importante para promover essa aproximação entre a cultura minha, cultura alheia e cultura alheia-minha (nossa).

De acordo com Bakhtin (2010) é preciso ser diferente sem ser indiferente, isto é, considerar dois centros de valores, o ‘eu’ e o ‘outro’, em outras palavras, a partir dessa representação de alteridade - o sujeito se constitui pelo outro, pela linguagem e pela cultura.

Uma vez que, Volochinov (2017) afirma ser pelos enunciados concretos que a língua entre na vida do ser humano, e que toda e qualquer obra é a consciência do autor e leitor, é o diálogo.

Então, é certo compreender que, a literatura, não só, é generosa, é acolhedora, é libertária, é revolucionária, é democrática, é comunicação afetiva, porque permite que os sujeitos se encontrem, como também nutre o sujeito leitor. A riqueza da literatura, para Perrotti (1986), é sua poeticidade e sutileza.

Neste contexto, é importante destacar como as obras literárias, e a compreensão do livro como objeto da cultura humana, a importância da sua materialidade, de suas várias linguagens, de seus diversos gêneros textuais, de sua narrativa visual, e os pedaços do mundo em suas imagens, contribuem, não somente, para o ensino da língua, mas como também, para entender as culturas outras, para a tomada de consciência de mundo, para despertar o interesse dos leitores e ampliar o conhecimento desses sujeitos, além de promover o desenvolvimento cultural e formação humana.

## REFERÊNCIAS

ARENA, D. B. *A Literatura Infantil como produção cultural e como instrumento de iniciação da criança no mundo da cultura escrita*. In: SOUZA, R. J. de. (Org.). **Ler e compreender: estratégias de leitura**. Campinas: Mercado das Letras, 2010. pp. 13 -44.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do Ato Responsável**. [Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco]. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017. 160 p.

CARDOSO, R.M. (Org.). **A literatura infantil e juvenil em língua espanhola – História, Teoria, Ensino**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

FARIA, M.A. **Como usar a literatura infantil na sala de aula**. 5. ed., 6ª impressão. São Paulo: Contexto, 2021.

FREIRE, P. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. 14. ed. rev. atual. — Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GIROTTO, C.G.G.S. SOUZA, R.J.de. *Estratégias de Leitura: Para ensinar alunos a compreender o que leem*. In: SOUZA, R. J. de. (Org.) (et al). **Ler e compreender: estratégias de leitura**. Campinas: Mercado das Letras, 2010. pp. 45-114.

GIROTTO, C. G.G.S. SOUZA, R. J. de. *Práticas De Leitura na infância: desatando os nós da formação de ouvintes e leitores*. In: SOUZA, R. J. de. (Org.). **Literatura e Educação Infantil: livros, imagens e práticas de leitura**. Campinas: Mercado das Letras, vol.1, 2016. pp. 11-38.

JAKUBINSKI, L. *A percepção na percepção da fala*. In. **Sobre a fala dialogal**. São Paulo: Parábola, 2015. pp. 87 – 98.

LIMA, E.A. de, FOSENCA-JAMES, C.R.X., CASTRO, R.M. *A contação de histórias: o entorno em questão*. In: SOUZA, Renata Junqueira de. (Org.). **Literatura e Educação Infantil: para ler, contar e encantar**. Campinas: Mercado das Letras, vol.2, 2016. pp. 173-194.

MELLO, R. **Grupo Editorial Global**. <https://grupoeditorialglobal.com.br/autores/lista-de-autores/biografia/?id=637>. Acesso em 30 de janeiro de 2023.

MELLO, R. **La cometa**. Ilustração MELLO, R. Tradução de: A pipa. 1.ed. São Paulo: Global, 2017

MELLO, R. **A pipa**. 4.ed. São Paulo: Global, 2018.

PETIT, M. *A transmissão cultural para tornar o mundo habitável*. In. RÖSING, T.M.K. BURLAMAQUE, F.V. (org.) **De casa e de fora, de antes e de agora: estudos de literatura infantil e juvenil**. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2010. pp. 13 – 29.

VOLÓCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

# LEITURA E ESCRITA: PRÁTICAS INTERDISCIPLINARES AOS NATIVOS DIGITAIS

*Data de submissão: 16/06/2023*

*Data de aceite: 03/07/2023*

### **Rosineide Rodrigues Monteiro**

Docente auxiliar do curso de Letras do Centro de Estudos Superiores de Tefé – CEST da Universidade do Estado do Amazonas, orientadora de TCC, graduada em Letras pela Universidade Federal do Amazonas-UFAM e especialista em Didática do Ensino Superior pela Faculdade de Educação da Serra - FASE. UEA – Tefé/AM  
<https://lattes.cnpq.br/4151776187258374>

### **Ana Gabrielle Coelho Reis Caxeixa**

Acadêmica do 5º período do curso de Letras do Centro de Estudos Superiores de Tefé – CEST da Universidade do Estado do Amazonas – UEA.  
<https://orcid.org/0009-0000-3584>  
UEA – Tefé/AM

### **Gizele Cabral Franquelino**

Acadêmica do 5º período do curso de Letras do Centro de Estudos Superiores de Tefé – CEST da Universidade do Estado do Amazonas – UEA.  
<https://lattes.cnpq.br/8035996771952483>  
UEA – Tefé/AM

aprovado pela Pró - Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários – PROEX em 2022 e finalizado em 2023. Ele tem como enfoque o desenvolvimento de atividades de leitura e escrita como práticas interdisciplinares aos sujeitos nativos nessa era, considerando o fato de que ambas são necessárias tanto para a formação educativa, quanto para a formação cultural de todos os indivíduos. Por esse motivo, pretende ampliar o olhar reflexivo e crítico sobre a importância da leitura para o indivíduo e para a sociedade possibilitando-o à interpretação e re-escrita do lido associando à realidade com auxílio dos gêneros do discurso utilizados na comunicação diária. O referencial teórico está fundamentado em Faulstich (2003), Koch e Elias (2014), Terra (2019) e Palfrey (2011). A metodologia guiada por Lakatos (2017) e Cervo, Bervian e Silva (2007) utilizou o material pedagógico relacionado aos gêneros do discurso como meio de ensino para desenvolver as práticas interdisciplinares. A carga horária do projeto foi de 10 horas semanais, no contraturno das aulas do (a) bolsista. As atividades foram desenvolvidas uma vez por semana através da postagem de vídeos na *internet*. Os resultados indicam que nem todos os vídeos tiveram um alcance muito grande,

**RESUMO:** O artigo Leitura e escrita: práticas interdisciplinares aos nativos digitais é oriundo de um projeto de extensão

com exceção do 3º que conseguiu atingir mais de 100 pessoas. Embora os vídeos tivessem assuntos relevantes, eles não foram suficientes para fazer o internauta interagir. Deste modo, ressalta-se que, apesar de não haver o alcance esperado a cada vídeo exposto, eles permanecerão na mídia para que os internautas entendam que, no processo de leitura e compreensão de texto, existe um leitor que busca por informações visando entendê-las, do mesmo modo no processo de escrita, existe um escritor que tenta escrever segundo as normas regidas pela gramática.

**PALAVRAS-CHAVE:** Leitura. Escrita. Vídeos na *internet*.

## READING AND WRITING: INTERDISCIPLINARY PRACTICES FOR DIGITAL NATIVES

**ABSTRACT:** The article Reading and writing: interdisciplinary practices for digital natives comes from an extension project approved by the Dean of Extension and Community Affairs – PROEX in 2022 and finalized in 2023. It focuses on the development of reading and writing activities as interdisciplinary practices to native subjects in this era, considering the fact that both are necessary both for the educational formation and for the cultural formation of all individuals. For this reason, it intends to broaden the reflective and critical view on the importance of reading for the individual and for society, enabling the interpretation and re-writing of what has been read, associating it with reality with the aid of the speech genres used in daily communication. The theoretical framework is based on Faulstich (2003), Koch and Elias (2014), Terra (2019) and Palfrey (2011). The methodology guided by Lakatos (2017) and Cervo, Bervian and Silva (2007) used the pedagogical material related to speech genres as a means of teaching to develop interdisciplinary practices. The workload of the project was 10 hours a week, in the after-hours of the scholarship holder's classes. The activities were developed once a week by posting videos on the internet. The results indicate that not all videos had a very large reach, with the exception of the 3rd that managed to reach more than 100 people. Although the videos had relevant subjects, they were not enough to make Internet users interact. Thus, it is emphasized that, although there is not the expected reach for each exposed video, they will remain in the media so that internet users understand that, in the process of reading and understanding the text, there is a reader who searches for information in order to understand it. In them, likewise in the writing process, there is a writer who tries to write according to the norms governed by grammar.

**KEYWORDS:** Reading. Writing. Videos on the internet.

## 1 | INTRODUÇÃO

Na era digital e para os nascidos nela, a importância e permanência das diferentes plataformas de mídias sociais e de entretenimento, é cada vez mais presente. Tal relevância, se dá não somente pela velocidade com que as coisas acontecem no mundo digital, como também, pela forma como ele se torna cada vez menor no que se refere à comunicação e compartilhamento de informações.

Levando em consideração tudo isso, a diversificação de assuntos presentes, virtualmente, confere e contribui com o ambiente escolar por meio de vídeos, posts e sites

nos quais são compartilhados, comentados e curtidos através dos *likes*. Dentro desse meio, podemos encontrar os mais diversos tipos de textos, que por sua vez, possuem gêneros textuais variados que se apresentam em forma de publicações, sendo de fácil acesso, como em sites de

jornais que auxiliam nas notícias do dia a dia, fóruns de discussão, posts no Instagram e etc.

Leitura e escrita são termos de grande relevância e indissociáveis que caminham em perfeita combinação no contexto social. Devido tal importância delineou-se o artigo Leitura e escrita: práticas interdisciplinares aos nativos digitais, que possui o objetivo geral de ampliar o olhar reflexivo e crítico sobre a importância da leitura para o indivíduo e para a sociedade possibilitando-o à interpretação e re-escrita do lido associando à realidade.

Ademais, desenhou-se também os objetivos específicos, a saber: entender que a leitura é um processo de interação entre leitor e o texto na busca de informação pertinente aos objetivos que a norteiam; Diferenciar gêneros textuais e tipos textuais; Possibilitar aos internautas um olhar mais ampliado na leitura, construção e re-escrita de textos narrativos, descritivos, expositivos e argumentativos.

Diante dos objetivos traçados, percebe-se, então, que as redes sociais são um auxílio na disseminação de informação, tornando-se de grande ajuda nas escolas, levando a cultura digital para a educação de maneira simples, dinâmica e atualizada.

O artigo justifica-se por enfatizar tanto a leitura, quanto a escrita de textos a partir dos gêneros do discurso, por isso, parte de conceitos relacionados ao texto e seus gêneros narrativos pela prática da leitura, escrita, atividades interativas e compartilhamento, assim como seu uso nas redes sociais.

Primeiro, o início de tudo na vida do ser humano começa pela leitura de mundo e segue durante toda sua vida, sendo assim, as práticas efetivas de leitura são essenciais para desvendar o obscuro e fortalecer a vida acadêmica e cultural.

Segundo, se não houver o hábito da leitura, conseqüentemente, não será desenvolvido no acadêmico e internautas, a prática da escrita, por sua vez, eles não saberão responder questionários nem se comunicar bem através das redes sociais.

Terceiro, por meio das mídias sociais, é possível disseminar, de maneira prática e rápida, textos que contenham informativos educacionais que contribuirão para a aquisição de conhecimentos por internautas, discentes e docentes das escolas públicas.

O desenvolvimento de tais práticas ocorre através dos conceitos publicados *online* e compartilhamento de ideias, transformando-se em uma rede interativa e dinâmica que beneficiará a todos àqueles que mostrarem-se pré-dispostos a adquirir informação de forma simples e eficaz.

Assim sendo, os vídeos postados em plataformas digitais abordando acerca dos gêneros textuais são apoiados nas superestruturas mais frequentes como narrativa, injuntiva, descritiva e expositiva e argumentativa (*stricto sensu*). Eles se encontram disponíveis no

Facebook no intuito de atingir o maior número de interessados e, certamente, contribuiu na educação dos que os visualizaram.

## 2 | A IMPORTÂNCIA DA LEITURA NA SOCIEDADE

O ato de ler é de muita importância na sociedade de hoje e sempre, pois possibilita ao leitor uma visão de seu primeiro mundo, antes da leitura da palavra. Parafraseando Freire (2011), esse ato implica em fazer reflexões sobre a percepção crítica, interpretação e re-escrita do lido, bem como das relações entre o texto e o contexto. Ou seja, a leitura em si, representa o bem maior em toda uma sociedade constituída por bons leitores e, para àqueles que ainda não tiveram essa oportunidade, busquem-na.

Ao ler toda pessoa busca obter uma informação mais detalhada sobre algum assunto. Neste caso, a “leitura pressupõe busca de informação. Por isso é importante escolher bem o texto para ler. Para que o leitor se informe é necessário que haja entendimento daquilo que ele lê” (FAULSTICH, 2003, p. 13). Sendo assim, precisamos compreender o que estamos lendo, mas caso isso não ocorra, o texto não adicionará informações para o leitor.

Para Solé (1998, p. 22), “a leitura é um processo de interação entre o leitor e o texto; neste processo tenta-se satisfazer (obter uma informação pertinente para) os objetivos que guiam sua leitura”. Nesta abordagem, a leitura serve como um suporte na busca de informações ou mesmo para satisfazer o prazer do leitor.

Existem alguns tipos de leitura, por exemplo, na “leitura informativa busca-se respostas a questões específicas” (FAULSTICH, 2003, p. 14). A leitura informativa é aquela utilizada com a intenção de coletar dados e informações peculiares de apreensão ao novo conhecimento.

Outro tipo de leitura é a crítica que “significa reconhecer a persistência dos conteúdos apresentados, tendo como base o ponto de vista do autor e a relação entre este e as sentenças-tópico” (FAULSTICH, 2003, p. 19). A leitura crítica exige do leitor uma visão abrangente e permite descobrir e coletar informações implícitas dentro de um texto que, requer uma análise profunda no estabelecimento de ideias principais e secundárias.

No ato de leitura crítica, “diferençar as ideias significa hierarquizar os assuntos pela ordem de importância, analisar as ligações que os unem e ordenar os fatos ou ações ao longo de um raciocínio” (FAULSTICH, 2003, p.21). Tudo isso é pertinente à ideia de ser organizado, crítico e sábio ao relacionar os assuntos por prioridades para o bom discernimento das ideias.

Mais outro tipo de leitura é a interpretativa que “requer total domínio da leitura informativa. Para que se faça leitura interpretativa é necessário que se reconheçam determinadas capacidades de conhecimento” (FAULSTICH, 2003, p. 22). Na leitura interpretativa, é necessário ter uma opinião própria a respeito das ideias do texto, mas para isso é de suma importância ter conhecimento da leitura informativa, que por sua vez

significa obter informações e dados.

### 3 | A COMUNICAÇÃO MEDIADA PELOS GÊNEROS TEXTUAIS NA *INTERNET*

No ato da leitura, às vezes, o leitor se depara com todos os tipos de gêneros que nem sempre consegue discerni-los. Neste processo, ele desenvolve uma competência visando identificar os tipos de gêneros, que de acordo com Koch e Elias (2014, p. 54), “em outras palavras, todos nós, falantes/ouvintes, escritores/leitores, construímos, ao longo de nossa existência, uma competência metagenérica, que diz respeito ao conhecimento de gêneros textuais, sua caracterização e sua função.” Tal competência diz respeito a compreensão e a possibilidade de identificar os diferentes tipos de textos e sua utilidade no cotidiano.

Em relação ao estudo de gêneros textuais, parafraseado Koch e Elias (2014), ressalta-se que eles contribuem de forma expressiva para o alargamento da compreensão do processo cognitivo do texto no contexto de recepção e produção. Marcuschi (2002) também centra-se nesta área de estudo e afirma que a comunicação só é possível por meio de gêneros textuais (quer orais, que escritos), entendidos como práticas socialmente constituídas com propósitos comunicacionais configuradas concretamente em textos.

A comunicação se efetiva através de sequências descritiva, narrativa, injuntiva, explicativa, argumentativa e dialogal, mas resta ao produtor do discurso escolher uma delas, neste caso, “cabe ao produtor escolher, dentre as sequências disponíveis – descritiva, narrativa, injuntiva, explicativa, argumentativa, dialogal [...]” (KOCH; ELIAS, 2014, p. 63). Isto diz respeito à reprodução de certa informação no formato escrito em que o produtor do texto deverá escolher entre os esquemas linguísticos qual melhor se encaixaria na situação apresentada e circunstância social em que se encontra.

A sequência descritiva “caracteriza-se pela apresentação de propriedades, qualidades, elementos componentes de uma entidade, sua situação no espaço e etc.” (KOCH; ELIAS, 2014, p. 65). Como o próprio nome já diz, a sequência descreve e caracteriza situações do cotidiano, pessoal, local ou do objeto.

Nas sequências expositivas “tem-se a análise ou síntese de representações conceituais numa ordenação lógica” (KOCH; ELIAS, 2014, p. 67). Os textos expositivos apresentam um tema por conceito, definição, comparação, descrição e enumeração. Assim, seu objetivo é o de explicar, expor e discutir sobre determinado assunto.

As sequências injuntivas “apresentam prescrições de comportamentos ou ações sequencialmente ordenadas, tendo como principais marcas os verbos no imperativo, infinito ou futuro do presente e articuladores adequados ao encadeamento sequencial [...]” (KOCH; ELIAS, 2014, p. 68). Os textos injuntivos ou instrucionais explicam a metodologia sobre algum conceito ou tema, sendo comum o uso de verbos no imperativo e ainda os articuladores apropriados ao encadeamento sequencial das ações prescritas.

As sequências argumentativas *stricto sensu* são aquelas que apresentam “uma

ordenação ideológica de argumentos e/ou contra-argumentos. Nelas predominam elementos modalizadores, verbos introdutórios de opinião, operadores argumentativos” (KOCH; ELIAS, 2014, p. 72). Essas sequências chamadas de *Stricto sensu* vem da expressão latina e significa literalmente “em sentido específico”, nelas os textos têm uma sequência lógica de argumentos e/ou contra-argumentos.

Além disso, existem outros gêneros também que servem ao propósito comunicativo facilitando a interação entre os nascidos na era digital como o *e-mail* e *WhatsApp*. De acordo com Terra (2019, p. 206), essa forma de interação entre produtor e receptor é conhecida como:

A palavra *e-mail* provém do inglês, forma abreviada de *eletronic mail* (correio eletrônico). O substantivo correio permite identificar sua função social: trata-se de um sistema que possibilita o intercâmbio de mensagens. O adjetivo eletrônico restringe o substantivo correio, indicando que se trata de mensagens eletrônicas, aqui entendidas aquelas que são transmitidas pela *internet*.

Tal forma de recurso serve como método ou sistema que permite enviar mensagens através de um endereço eletrônico pela *internet*. Esse meio é bastante seguro e permite que a comunicação seja alcançada a longas distâncias.

Outro meio de comunicação muito usado pelos nativos digitais é o *WhatsApp*, “um aplicativo criado em 2009 que serve para a troca instantânea de mensagens. Embora possa ser utilizado por meio de um computador de mesa ou *notebook*, seu uso se dá sobretudo em *smartphones*” (TERRA, 2019, p. 207). Tal aplicativo multiplataforma serve à finalidade de mensagens instantâneas, chamadas de voz e vídeo e chamadas para *smartphones*. Ele pode enviar imagens, vídeos e documentos através de uma conexão com a *internet*, viabilizando, assim, o processo comunicativo.

Com isso, a comunicação se efetiva mediada pelas tecnologias ativas que surgiram para conectar as pessoas conhecidas como Nativos Digitais, pois conforme Palfrey (2011, p. 14), “os Nativos Digitais estão sempre conectados”. Isso significa que essas pessoas conectam-se com outras para trocar mensagens e *posts* utilizando-se tanto da leitura quanto da escrita no processo interativo.

A função da universidade se efetiva ao promover projetos com ações planejadas para serem difundidas através das plataformas digitais, por meio de vídeos. No desenvolvimento deste trabalho, é discutido o ensino da língua portuguesa com auxílio dos tipos de textos narrativos, descritivos, argumentativos e expositivos aos internautas. Assim sendo, é fundamental destacar a importância dessas tecnologias na contemporaneidade a serviço da educação.

## 4 | PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O campo metodológico foi guiado pelo levantamento de obras que nortearam a



pesquisa com publicações já tornadas públicas em “livros, pesquisas, monografias, teses, artigos científicos, impressos ou eletrônicos” (LAKATOS, 2017, p. 200). Todas as obras publicadas em revistas e livros, dentre outros, servem para a coleta de informação a ser utilizada como ponto de referência na escrita deste trabalho feito a partir de uma leitura exploratória.

Este tipo de leitura exploratória “realiza descrições precisas da situação e quer descobrir as relações existentes entre seus elementos componentes” (CERVO; BERVIAN, SILVA, 2007, p. 65). Neste aspecto, essa leitura é recomendada quando existe pouco conhecimento sobre o problema a ser estudado para a compreensão do assunto acerca da leitura e escrita associada às práticas interdisciplinares aos nativos digitais. Logo, a leitura exploratória foi necessária para a obtenção de mais conhecimentos pelo (a) bolsista que os difundiu aos internautas.

As ações planejadas foram expostas em vídeos, com auxílio das tecnologias ativas, e postadas na *internet* visando possibilitar aos alunos e internautas um olhar mais ampliado na leitura, construção e re-escrita de textos narrativos, descritivos, expositivos e argumentativos, na esperança de alcançar o maior número possível de internautas. A metodologia foi guiada por encontros semanais, entre coordenadora, bolsista e voluntários (as), com orientações via WhatsApp ou presencial para sanar dúvidas.

A carga horária total foi de 10 horas semanais, no contraturno das aulas da bolsista, assim distribuídas: 03h para leitura de conteúdos que subsidiarão as atividades do projeto; 04h para produção e exposição de vídeos na *internet*; 02 para a sintetização das atividades semanais desenvolvidas; 01h por encontro semanal com a coordenadora, objetivando-se orientações e vistoria das atividades organizadas pela bolsista que ocorreram na casa dela.

## 5 | RESULTADOS ESPERADOS E ALCANÇADOS

Depois que o trabalho constituído por ações delineadas finalizou, manteve-se o desejo de ampliar o olhar reflexivo e crítico sobre a importância da leitura para o indivíduo e para a sociedade na mídia social. Nesta abordagem, salienta-se que, embora os vídeos postados não tenham alcançado o maior número possível de internautas como o esperado, eles continuaram sendo postados visando contribuir na ampliação do conhecimento de todos que os visualizaram.

Os resultados esperados foram traçados previamente em forma de ações dialogadas entre coordenadora, bolsista e voluntário (a). Neste caso, a bolsista cumpriu as atividades, a saber: contribuiu nas discussões e leituras dos textos para a elaboração das atividades propostas; executou o plano de trabalho sob a supervisão do coordenador (a); não alcançou o maior número possível de internautas através dos vídeos expostos no Facebook.

Além disso, anexou no SISPROJ e apresentou, após 6 (seis) meses de vigência da bolsa, o relatório parcial de atividades contendo os resultados até então alcançados

e o relatório técnico final do projeto, sob a forma de exposição oral; Aprimorou seus conhecimentos como acadêmica e futura professora Língua Portuguesa em sincronia com os atos de ensinar e aprender; Executou as atividades propostas no projeto e participou ativamente como bolsista das atividades sugeridas para a obtenção de frequência mínima de 75% dos encontros e, elaborou um artigo científico e o publicou como capítulo de livro em E-book.

Os resultados alcançados, posteriormente, ao desenvolvimento das ações aconteceram a partir da publicação de cada vídeo, referente aos meses de agosto do ano de 2022 até dezembro e aos meses subsequentes de janeiro de 2023 até junho do mesmo ano, como está explicado a seguir:

No mês de agosto de 2022 foi postado o 1º vídeo o qual aludiu sobre os gêneros do discurso lenda, fábula, história em quadrinho e autobiografia. Em seguida, a explicação sobre cada um dos gêneros pertencentes à ordem do narrar, aos internautas, e ao final do vídeo foi apresentada uma autobiografia. Infelizmente, devido a um problema não identificado com a plataforma social, o vídeo se apresentou indisponível após alguns dias, no entanto, até a última checagem, ele obteve um total de 3 (três) curtidas, 1 (um) comentário e 2 (dois) compartilhamentos.

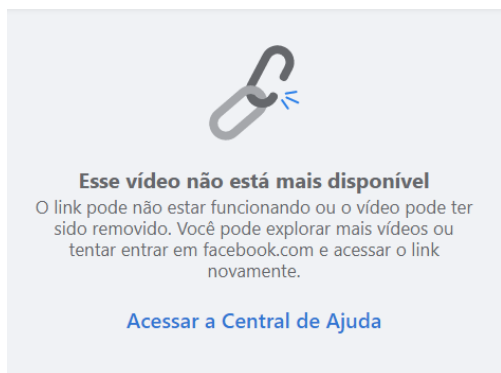


Figura 1

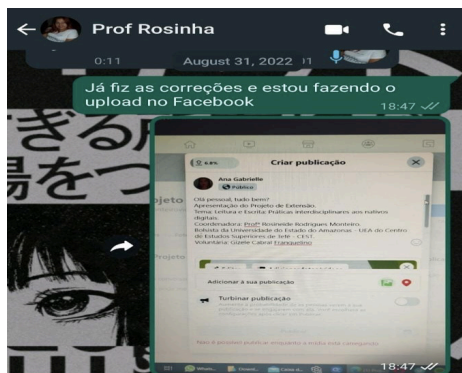


Figura 2

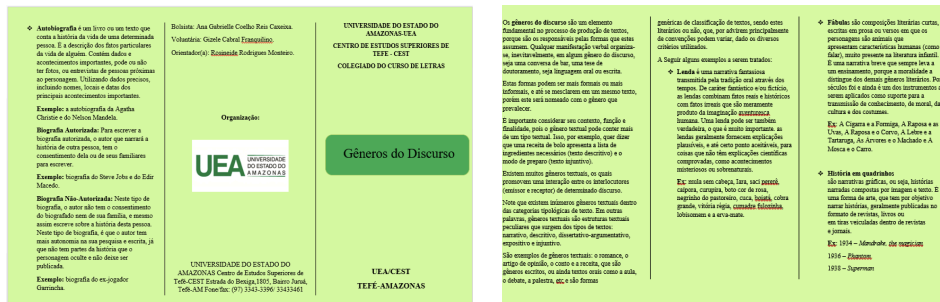


Figura 3

Os gêneros textuais servem ao propósito comunicacional que acontece por meio da leitura que “pressupõe busca de informação”. Por isso é importante escolher bem o texto para ler” (FAULSTICH, 2003, p. 13). De tal forma, visa-se explicar e exemplificar aos internautas, os mais variados tipos de texto, para que sua leitura seja de melhor entendimento, assim, facilitando sua compreensão sobre determinado assunto.

No mês de setembro de 2022 foi postado o 2º vídeo acerca dos gêneros do discurso cardápio, lista de compras, anúncios, classificados, caricaturas. Também houve aula explicativa sobre os gêneros do discurso da ordem do descrever, aos nativos digitais e, ao final, a apresentação do texto cardápio ou lista de compras. Novamente, sem sucesso na descoberta do porquê, o vídeo se apresentou indisponível na página, contudo até a última checagem, o vídeo obteve um total de 3 (três) curtidas, 2 (dois) comentário e 2 (dois) compartilhamentos.



Figura 4

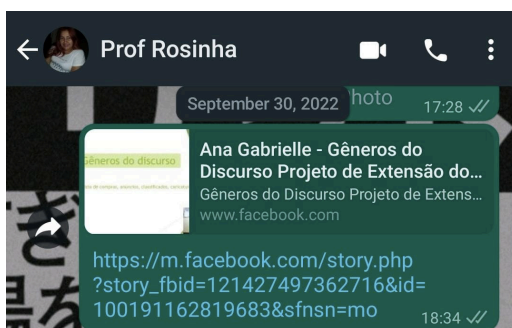


Figura 5

De acordo com Koch e Elias (2014, p. 54), “construímos, ao longo de nossa existência, uma competência metagenérica, que diz respeito ao conhecimento de gêneros textuais, sua caracterização e sua função”. Tal competência discorre sobre a compreensão e a possibilidade que os falantes/ouvintes, escritores/leitores, de identificar os diferentes tipos textuais e sua utilidade no cotidiano.

No mês de outubro foi postado o 3º vídeo referente aos gêneros do discurso receita culinária e manual de instrução, em que se explicou os gêneros do discurso da ordem dos instrucionais (prescrição) aos internautas. Por fim, a apresentação de texto, receita culinária e manual de instruções. Essa aula foi a que mais obteve resultados positivos, no quesito engajamento, obtendo um total de 16 (dezesesseis) curtidas, 12 (doze) comentários e 107 (cento e sete) visualizações.

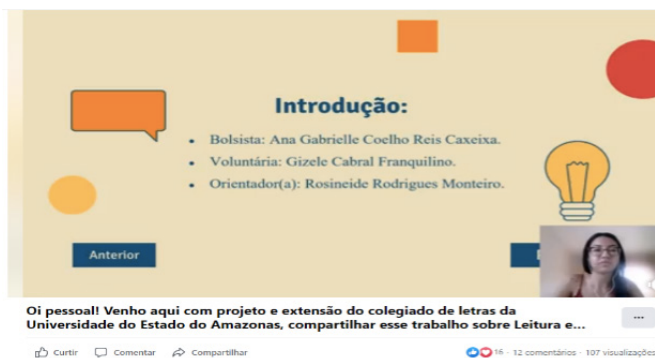


Figura 6

Apoiado em Palfrey (2011), salienta-se que os Nativos Digitais, se encontram em um mundo conectado utilizando as plataformas sociais. Nesta abordagem, por meio das plataformas virtuais, pode-se levar informação e conhecimento respectivo aos gêneros do discurso a mais estudantes e àqueles que buscam o saber.

No mês de novembro foi postado o 4º vídeo referente aos gêneros textuais. Neste mês, ocorreu a elaboração de aula em PowerPoint a respeito dos gêneros do discurso verbete de dicionário, aula, relatório e uma breve explicação sobre os gêneros do discurso da ordem do expor. O vídeo obteve um total de 6 (seis) curtidas e 18 (dezoito) visualizações.



Figura 7

Parafrazeando Koch e Elias (2014), nas sequências expositivas os textos apresentam um tema por conceito, definição, comparação, descrição e enumeração. Assim, seu objetivo é o de explicar e discutir sobre determinado assunto almejando que o interlocutor adquira o conhecimento por meio da informação exposta na rede social.

No mês de dezembro foi postado o 5º vídeo alusivo aos gêneros textuais. Neste mês, aconteceu a elaboração de aula em PowerPoint e explicação do conteúdo em vídeo contendo o gênero do discurso dissertação, assim como a apresentação de texto dissertativo. O vídeo obteve um total de 9 (nove) curtidas e 3 (três) comentários e 46 (quarenta e seis) visualizações.



Figura 8

Nesta abordagem, quem escolhe a sequência ‘adequada a cada situação é o produtor do texto, isto é, “a que lhe parecer mais adequada, tendo em vista os parâmetros da situação” (KOCH; ELIAS, 2014, p. 63). A sequência dissertativa objetiva à reprodução de certa informação no formato escrito, além de também procurar convencer o interlocutor/ leitor sobre uma tese ou ideia e, para isso, deverá escolher entre os esquemas linguísticos qual melhor se encaixaria na situação apresentada e circunstância social em que se encontra.

O mês de janeiro de 2023, ocorreu tanto a elaboração do Relatório Técnico Parcial referente às atividades do projeto, quanto a apresentação das atividades desenvolvidas, em uma sala reservada, como observa-se nas imagens.



Figura 9



Figura 10

No mês de março de 2023 foi postado o 6º vídeo alusivo aos gêneros textuais. Neste mês, também ocorreu a elaboração de aula em PowerPoint, referente aos tipos textuais descritivo e explicação respectiva à descrição objetiva e subjetiva, bem como apresentação de texto descritivo. Como podemos ver na imagem, o vídeo obteve um total de 11 (onze) curtidas, 6 (seis) comentários e 23 (vinte e três) visualizações.

**Características de um texto descritivo:**

- o Retrato verbal;
- o Ausência de ação e relação de anterioridade ou posterioridade entre as frases;
- o Predomínio de substantivos, adjetivos e locuções adjetivas;
- o Utilização da enumeração e comparação;
- o Presença de verbos de ligação;
- o Verbos flexionados no presente ou no pretérito (passado) e
- o Emprego de orações coordenadas justapostas.

**Engagement Statistics:**

- 11 Curtidas
- 6 Comentários
- 23 Visualizações do vídeo por no mínimo 8s

Figura 11

O texto descritivo “caracteriza-se pela apresentação de qualidades [...]” (KOCH; ELIAS, 2014, p. 65). Parafraseando as autoras (2014), a sequência descritiva é organizada tendo como base a caracterização e apresentação da imagem de um determinado objeto, pessoa, animal e ambiente em que predominam os verbos de estado e situação e ainda predominam articuladores espaciais/situacionais.

É pertinente reforçar também que todas as práticas de ensino de Língua Portuguesa são válidas quando visam “melhorar a qualidade de ensino no país” (BRASIL, 1998, p. 17). Assim, tais práticas podem ser trabalhadas em diferentes contextos, seja na sala de aula, seja na mídia social, o importante é que o ensino seja difundido a todas as camadas sociais.

Desse modo, os resultados revelam que apesar de não haver muitos comentários nos vídeos postados pelos internautas, eles foram de grande valia no estudo relacionado

aos gêneros textuais, por contribuírem de forma expressiva para o alargamento da compreensão do processo cognitivo do texto no contexto de recepção e produção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, confirma-se que o trabalho desenvolvido tornou possível tecer, ao longo desses meses, valiosas considerações que fomentam o ponto inicial de debate acerca da leitura e aprendizado dos mais diversos tipos e gêneros textuais que a língua portuguesa possui. Ademais, neste campo de estudo, ressalta-se que a comunicação só é possível por meio de gêneros textuais (quer orais, quer escritos), entendidos como práticas socialmente constituídas com propósitos comunicacionais configuradas concretamente em textos.

Nesse sentido, apesar das dificuldades que muitos professores enfrentam no ensino da nossa língua materna, eles não desanimam e promovem práticas diferenciadas visando à ascensão de todos os cidadãos no campo do saber. Por esse motivo, é fundamental que haja uma maior valorização e incentivo sobre o tema viabilizando tanto as novas metodologias quanto o uso das redes sociais.

Além disso, é fundamental a utilização, principalmente, dos meios tecnológicos nas escolas atrasadas e longínquas desse País, que apesar de debater o assunto, nos últimos anos, ainda assim, pouco se fala sobre a necessidade de reforma nas escolas públicas para atender às demandas desse público. Isso diz respeito tanto à infraestrutura das instituições quanto ao preparo profissional, questão que ainda caminha a passos lentos para uma possível resolução.

As ações planejadas e expostas em vídeos, no Facebook possibilitou aos internautas um olhar mais ampliado em relação à leitura, bem como na identificação dos tipos de textos narrativos, descritivos, expositivos e argumentativos, por meio da competência metagenérica, que baseia-se no conhecimento de gêneros textuais, sua caracterização e sua função. Assim sendo, as aulas foram transmitidas na esperança de alcançar o maior número possível de interlocutores e disseminar o saber.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa/Secretaria de Educação Fundamental. - Brasília: MEC/SEF, 1998.

CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino; SILVA, Roberto da. **Metodologia Científica**. 6.ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

FAULSTICH, Enilde L. de J. **Como ler, entender e redigir um texto**. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 51. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e escrever**: estratégias de produção textual. 2. ed., 2ª impressão – São Paulo: Contexto, 2014.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 8.ed. São Paulo: Atlas, 2017.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Raquel; Bezerra, Maria Auxiliadora (orgs.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucena, 2002.

PALFREY, John. **Nascidos na era digital**: entendendo a primeira geração de nativos digitais. Tradução: Magda França Lopes; revisão técnica: Paulo Gileno Cysneiros. Porto Alegre: Grupo A, 2011.

SOLÉ, Isabel. **Estratégias de Leitura**. 6.ed. São Paulo: Artmed, 1998.

TERRA, Ernani. **Práticas de leitura e escrita**. São Paulo: Saraiva Educação, 2019.



# REVISITANDO UM ESTUDO PRÉVIO: A INTERTEXTUALIDADE INERENTE À INVERSÃO DAS MÁXIMAS EM OS MEUS SENTIMENTOS, DE DULCE MARIA CARDOSO

*Data de aceite: 03/07/2023*

**Gabriela Cristina Borborema Bozzo**

<http://lattes.cnpq.br/8978103083856101>

**RESUMO:** A intertextualidade é um fenômeno inerente à produção literária. Contudo, não é só por ela estudada: a intertextualidade também é corpus da linguística e, no caso do presente estudo, em especial pela Linguística Textual. Assim, a fim de revisitar um estudo prévio, cujo tema foi a inversão das máximas no romance *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso, que constitui nosso *corpus*, propomo-nos neste artigo averiguar o aspecto intertextual, sob o viés da Linguística Textual, da inversão dessas máximas nesse *corpus*. Para tanto, embasamo-nos no artigo previamente publicado por nós e seu respectivo referencial teórico, bem como a publicação *Intertextualidade: diálogos possíveis*, de Koch, Bentes e Cavalcante.

**PALAVRAS-CHAVE:** intertextualidade; inversão de máximas; *Os meus sentimentos*; Linguística Textual.

REVISITING A PREVIOUS STUDY: THE INTERTEXTUALITY INHERENT IN THE INVERSION OF MAXIMUMS IN OS MEUS SENTIMENTOS, BY DULCE MARIA CARDOSO

**ABSTRACT:** Intertextuality is a phenomenon inherent to literary production. However, it is not only studied by it: intertextuality is also a corpus of linguistics and, in the case of the present study, especially by Textual Linguistics. In order to revisit a previous study, whose theme was the inversion of the maxims in the novel *Os Meus Sentimentos*, by Dulce Maria Cardoso, which constitutes our corpus, we propose in this article to investigate the intertextual aspect, from the perspective of Textual Linguistics, of the inversion of these maxims in this corpus. For that, we base ourselves on the article previously published by us and its respective theoretical framework, as well as the publication *Intertextualidade: diálogos possíveis*, by Koch, Bentes and Cavalcante.

**KEYWORDS:** intertextuality; inversion of maximus; *Os meus sentimentos*; Textual Linguistics.

## 1 | INTRODUÇÃO

O tema do presente artigo, a intertextualidade, vem sendo explorado por nós na escrita da tese de doutoramento. Até então, foram priorizados textos de crítica e teoria literária. Contudo, como contraponto, nos deparamos com a publicação *Intertextualidade: diálogos possíveis* (2008), de Koch, Bentes e Cavalcante, que traz uma perspectiva da Linguística Textual acerca do fenômeno da intertextualidade.

Já nosso *corpus* é constituído pelo segundo romance da escritora portuguesa contemporânea Dulce Maria Cardoso, cujo título é *Os meus sentimentos* (2012), primeiramente publicado em 2005. O romance apresenta um desafio formal imenso ao leitor: montar um quebra-cabeças para compreender os fatos do possível último dia de sua vida, que Violeta, a narradora-protagonista, narra de cabeça para baixo, presa pelo cinto de segurança, após um acidente automobilístico. Faz parte desse desafio ao leitor, também, apreender a história de vida de Violeta, que é contada entremeadada ao discurso desse que pode ser seu último dia de vida que, por sua vez, é contado em ordem inversa. Esse esquema ficcional se mantém do capítulo um ao seis. Do sétimo ao décimo, sem deixar de entremear no discurso a história de sua vida, Violeta imagina como seria seu resgate, velório e a continuidade da vida daqueles que a cercam: o meio-irmão Ângelo e a filha Dora. No décimo primeiro capítulo, consideramos que Violeta encontra a sua paz interior após narrar as feridas do passado. Para nós, a personagem permanece viva durante todo a narração, e um indício dessa interpretação é que, após narrar a própria morte, cita a posição desconfortável em que se encontra no carro. É importante ressaltar, ainda sobre o *corpus*, os desafios sociais sofridos por Violeta: uma mulher obesa, considerada promíscua e mãe solo.

É nesse contexto que surge a inversão das máximas, já estudada e publicada por nós anteriormente, como referenciado. Violeta inverte o *slogan* da revolução dos cravos, por exemplo, objetivando desmascarar a sociedade portuguesa contemporânea, e foi a partir dessa perspectiva que ampliamos o projeto artístico da escritora, proposto por Gonçalves Neto e Gama, tendo como *corpus* o terceiro romance de Cardoso, *O chão dos pardais*. Ainda, no estudo prévio, comparamos a inversão de máximas de Cardoso com a inversão da moral das fábulas de Thurber, embasando-nos no texto de Carnes.

Por sua vez, o objetivo do presente estudo é apresentar um panorama diferente dessa inversão de máximas, pensando na intertextualidade sob o viés da Linguística Textual. Assim, além de valer-nos de nosso artigo prévio e, indiretamente, de seu referencial teórico, pautamo-nos também em *Intertextualidade: diálogos possíveis*, de Koch, Bentes e Cavalcante.

## 2 | EXPLORANDO O CORPUS: O ROMANCE *OS MEUS SENTIMENTOS*, DE DULCE MARIA CARDOSO

O romance que constitui nosso *corpus* tem um formato bem diferente das narrativas tradicionais: é constituído por um único período, pontuado apenas por vírgulas e com interrupções de frases graficamente isoladas (a que chamamos de bordões quando se repetem ao menos três vezes no discurso romanesco). Além disso, é repleto de anacronias (analepses) e constitui, de fato, um quebra-cabeça para o leitor formar e compreender suposto último dia de vida de Violeta e a história de sua vida, que é entremeadada ao discurso da narrativa primeira, ou seja, o dia do acidente. Esse dia é contado na ordem inversa, e é entremeadado pela história de vida de Violeta.

Nesse sentido, o romance se inicia, no primeiro capítulo, com a narradora-protagonista logo após o acidente automobilístico que sofre na rodovia durante a madrugada. Essa narrativa é a que constitui o primeiro capítulo. O segundo, por sua vez, fala da perda de controle da direção do carro, imediatamente antes do acidente.

O terceiro capítulo, por sua vez, trata da parada numa loja de conveniência de posto de gasolina para comer e, depois, trata do seu jogo de caça com caminhoneiros. Esse jogo é constituído por uma encenação de estupro manipulada por Violeta, que finge ser vítima sexual de caminhoneiros, mas, na realidade, ela que os caça para fazer parte do jogo:

(...) estacionada no parque para camionistas, com os máximos acesos, aguardando a minha presa desta noite, o camionista mais curioso, mais inquieto, uma vez identificada a presa ajo segundo as regras que a minha experiência neste tipo de caça me permitiu construir, sou sempre cautelosa, e numa noite destas não me convém espantar a presa, os homens são os animais mais medrosos que conheço, a minha primeira regra consiste numa troca de papéis, torno-me a presa perfeita de qualquer caçador, mesmo do mais inexperiente, quando tiver saciado a carne não me incomoda que descubram a verdade, até me divirto quando isso acontece, se por acaso me dizem, tu sabes é muito, ou outras coisas piores, quer dizer, outras coisas que julgam piores, por exemplo, saiste-me cá uma putéfia, tanto se me dá, depois da carne saciada tanto se me dá que me insultem ou me elogiem, (...) (CARDOSO, 2012, p. 32).

O perigoso jogo de Violeta, no dia do acidente, culmina em uma insegurança: toda vez que lhe perguntam o nome, a personagem responde “um nome de flor que também é uma cor” (CARDOSO, 2012, p. 47), e sempre respondem “Rosa”, mas, nesse dia, o caminhoneiro responde seu nome verdadeiro, e ela entra na paranoia de que ele já a conhecia antes.

O quarto capítulo, por sua vez, narra o jantar com o meio-irmão Ângelo, que também é pai da filha de Violeta, Dora, também presente no jantar, fruto de um incesto que, na época, Violeta não tinha conhecimento, pois não sabia do filho que o pai tinha fora do casamento arranjado. Esse jantar acontece num restaurante indiano onde, quando Violeta acompanhava sua mãe ao salão de beleza, funcionava o Salão Princesa. Esse fato gera

várias analepses iniciadas por frases graficamente isoladas que, muitas vezes, compõem um bordão e, alguns deles, máximas invertidas.

A ida ao banco para oficializar a venda da casa dos seus pais ocorre no capítulo cinco. Violeta acredita que vai consertar o passado e seus traumas de infância (rejeitada pela mãe por ser gorda e abandonada pelo pai constantemente ausente) ao vender a casa, que se personifica e se torna personagem na narrativa:

(...) a casa que apertava as paredes para me sufocar e baixava os tetos que me esmagavam, uma falta de ar, ainda hoje quando lá fui, as telhas e os vidros partidos, o vento a assobiar nas escadas e a falta de ar de sempre, a Dora tem de se convencer que nunca falámos da mesma casa, (...) (CARDOSO, 2012, p. 89)

Assim, a narradora-protagonista personifica a casa, transformando-a no símbolo da sua angústia e rancor em relação ao passado. A última visita à casa, que antecede a ida ao banco, uma vez que a narrativa é invertida do capítulo um ao seis, é apresentada nesse sexto capítulo e desperta memórias traumáticas na personagem.

O capítulo sete narra seu resgate, o oito como Violeta imagina o dia seguinte à sua morte, o nove o seu velório e o dez a continuidade da vida de Dora e Ângelo. Contudo, interpretamos que, do sétimo ao décimo capítulo, Violeta está delirando ainda no carro, pois além de acidentada, estava bêbada. Nossa interpretação se fortalece com a seguinte passagem da página 274, posterior ao capítulo sete, que se inicia na 245, quando narra o resgate e sua morte: “a não ser quando se fica nesta posição esquisita de cabeça para baixo, suspensa pelo cinto de segurança,” (CARDOSO, 2012, p. 274). Ou seja, está a imaginar sua morte, pois ainda se encontra na posição desconfortável no carro pós-acidente.

Por fim, consideramos que no capítulo onze, a personagem encontra a paz e perde a obsessão pelo passado, após narrar não só esse que poderia ter sido seu último dia de vida, mas também a história dessa vida, como se a narração a libertasse de tentar corrigir o passado.

### 3 | UMA RETOMADA DO ESTUDO PRÉVIO

Primeiramente, o estudo prévio sobre a inversão de máximas em nosso *corpus* relacionou-o com o projeto artístico da escritora, proposto por Gonçalves Neto e Gama em “Liquidez, reconfigurações e pluralidades: a representação identitária da sociedade portuguesa em Chão dos pardais, de Dulce Maria Cardoso” (2012). O objetivo era expandir esse projeto artístico, cujo intuito, segundo seus propositores, é desmascarar a sociedade portuguesa contemporânea, para o nosso *corpus*, ou seja, o romance *Os meus sentimentos*. Nesse estudo prévio (BOZZO, 2018, p. 413), afirmamos:

Ele [o projeto artístico] consiste em desmascarar a realidade social portuguesa através de uma análise irônica e detalhada da mesma, buscando desmistificar o sujeito português e sua realidade e, ao mesmo tempo, propor uma reflexão ao seu leitor acerca dos problemas políticos e sociais de Portugal.

Logo, observa-se o viés político-social desse projeto artístico proposto no artigo mencionado. É interessante destacar que o projeto artístico é sobre a produção romanesca de Dulce Maria Cardoso, mas que não foi comentado ou criado por ela, e sim por seus propositores Gonçalves Neto e Gama, sendo, portanto, uma ideia fruto da fortuna crítica da escritora.

Em segundo lugar, citando Cerdas e Aristóteles, concluímos que Cardoso não faz uso da máxima em seu contexto original, mas sim, subverte-o. Ou seja, a máxima, que era geralmente proferida por pessoas mais velhas e sábias e transmitiam uma moral social tecnicamente inquestionável, em Cardoso, assume aspecto subversivo, pois em *Os meus sentimentos*, ela é proferida por Violeta, a narradora-protagonista que não se encaixa nos padrões sociais de beleza e comportamento, em outras palavras, ela não é nada do que a sociedade espera de uma mulher. Além disso, ela aparenta, no romance, estar na casa dos 30-40 anos, ou seja, não é um indivíduo ancião e sábio.

Por fim, comparamos o uso das máximas por Cardoso em *Os meus sentimentos* com o uso da fábula por Thurber, que utilizava a fábula, um gênero que pretende passar uma moral social, para criticar a própria capacidade da fábula de alterar alguma estrutura social. É uma metafábula. Já Cardoso utiliza as máximas, cujo propósito original é a transmissão de sabedoria, para questionar o saber que tais máximas seriam capazes de trazer, subvertendo-as e ironizando-as. Contudo, é importante destacar os diferentes propósitos dos autores, Thurber e Cardoso: o primeiro é niilista e descrente de uma possível melhora na sociedade e nos seus valores, já a segunda utiliza dessa ferramenta (a máxima) para despertar o leitor para o posicionamento crítico frente o contexto português contemporâneo, como as falhas em incorporar, no país, as premissas da Revolução dos Cravos.

## 4 | UM NOVO PANORAMA TEÓRICO: A INTERTEXTUALIDADE SOB O VIÉS DA LINGUÍSTICA TEXTUAL E A SUA RELAÇÃO COM A MÁXIMA

No início do segundo capítulo de *Intertextualidade: diálogos possíveis*, os autores iniciam a discussão com o seguinte trecho:

Acreditamos que a noção de *détournement* – termo que, na falta de uma tradução que nos pareça satisfatória, preferimos manter o original – tal como formulada por Grésillon e Maingueneau (1984), se ampliada, seria capaz de subsumir grande parte dos casos de intertextualidade implícita. Segundo esses autores, “o *détournement* consiste em produzir um enunciado que possui marcas linguísticas de uma enunciação proverbial, mas que não pertence ao estoque dos provérbios reconhecidos.” (p. 114). Preconizam eles a existência de um *détournement* de tipo *lúdico*, simples jogos com a sonoridade das palavras, como aquele que as crianças – mas não só elas – gostam de inventar, que não estejam à serviço de uma manobra política ou ideológica, a par de outro, de tipo *militante*, que visa dar autoridade a um enunciado (captação) ou a destruir aquela do provérbio em nome de interesse das mais diversas ordens (subversão). Aqui, pois, o objeto é levar o interlocutor a ativar o enunciado original, para argumentar a partir dele;

ou então, ironizá-lo, ridicularizá-lo, contraditá-lo, adaptá-lo a novas situações ou orientá-lo para um novo sentido, diferente do sentido original. Os autores reconhecem que essa distinção coloca problemas de fronteira, mas acreditam que possui valor operatório. Somos de opinião, contudo, que todo e qualquer exemplo de *détournement* é “militante” em maior ou menor grau, visto que ele sempre vai orientar a construção de novos sentidos pelo interlocutor. (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 45, grifos dos autores).

Aqui, nos interessa o *détournement* do tipo militante e subversivo, porque é dele que vamos tratar na intertextualidade inerente à inversão de máximas no romance em pauta. Além disso, a intertextualidade está intrínseca na noção do *détournement* militante, uma vez que esse fenômeno subverte o sentido dos enunciados proverbiais, criando significados a partir dessa subversão. Logo, há uma relação intertextual entre o enunciado proverbial e sua versão subvertida por meio do *détournement*. Ainda sobre o *détournement*, destaca-se o trecho abaixo:

(...) o *détournement* envolve, em grande parte dos casos de subversão, uma contradição ao texto-fonte, por intermédio da negação de uma parte ou do todo, pelo apagamento da negação que ele encerra, ou, ainda, pelo acréscimo de expressões adversativas. Por meio dessas formas de retextualização, isto é, de transformação de um texto em outro, (...) operam-se, portanto, diversos tipos de *détournement*, entre os quais se podem mencionar: a) *détournement* de provérbios, frases feitas, (...) c) *détournement* de provérbios, frases feitas, clichês, *slogan*, passagens bíblicas etc., (...). (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 51)

Nesse sentido, pode ser percebido no fenômeno *détournement* de tipo militante um jogo intertextual subversivo, pois utiliza-se o original para subvertê-lo, negá-lo, e essas ações constituem, diretamente, casos de intertextualidade. Sendo o fenômeno intertextual visto sob essa ótica, pode-se inferir que o ato de subverter e/ou negar enunciados, no caso, provérbios, frases feitas e, como intitlamos o nosso caso, máximas, constitui casos de intertextualidade.

## 5 | AMPLIANDO HORIZONTES: A INVERSÃO DE MÁXIMAS AVERIGUADA SOB A PERSPECTIVA DA INTERTEXTUALIDADE NA ÓTICA DA LINGUÍSTICA TEXTUAL

A primeira máxima averiguada por nós no estudo prévio é “a quantidade de coisas de que as pessoas se convencem que precisam” (CARDOSO, 2012, p. 113), que surge no capítulo cinco, quando Violeta está aguardando ser chamada no banco para assinar a venda da casa de seus pais. Essa máxima é apresentada após uma reflexão da narradora-protagonista sobre o funcionário do banco que lhe atendeu:

(...) o funcionário até podia admitir que detesta o que faz se isso não o revoltasse mais, não fosse a troca do apartamento, o carro novo da mulher, o computador da filha mais velha, o infantário do mais pequeno, as férias de verão, e ninguém o obrigava a levantar-se cedo para se sentar a uma

secretária a recolher informações enfadonhas sobre anônimos tão enfadonhos como as informações a que dão origem, o funcionário ficava a dormir todas as manhãs ou partia num cargueiro e dava a volta ao mundo, quando era novo sonhou com isso (...) (CARDOSO, 2012, p. 111).

Após essa reflexão, ela imagina a insatisfação do chefe desse funcionário, que já se tornou uma personagem fictícia em sua mente, a partir do qual ela cria esse chefe e suas infelicidades:

(...) o chefe do funcionário aborrece-se com os pedidos de crédito monótonos que anônimos igualmente monótonos fazem, não fosse a casa de férias, o monovolume novo, o patrocínio do filho velejador, as viagens da filha poliglota, e ninguém o obrigava a levantar-se todas as manhãs para se enfiar neste gabinete, apesar da secretária e da cadeira regulável, do computador mais potente e da central telefónica, o chefe do funcionário dedicava-se à agricultura biológica, em novo quis ser agricultor e preocupa-se com os nitratos nos legumes, o chefe do funcionário assina os pedidos de crédito e coloca-os em pastinhas com capas transparentes (...) (CARDOSO, 2012, p. 112).

Em seguida, ela imagina a vida do chefe do chefe do funcionário com quem de fato interagiu:

(...) também o chefe do chefe do funcionário está maçado com os pedidos de crédito fastidiosos que anônimos igualmente fastidiosos fazem, não fosse o chalezito na neve, a casa num condomínio de luxo, a estada em Londres da filha mais velha, a especialização do filho do meio nos EUA, a mania do mais novo de ser artista, os carros de todos, as motos de todos, os cigarros e as bebidas de todos, as vaidades de todos, ah, os fins de semana com a amante em Nova Iorque, e ninguém o obrigava a levantar-se todas as manhãs para se enfiar num gabinete com uma vista tão acanhada (...) (CARDOSO, 2012, p. 112-113).

Logo, observam-se narrativas particulares que ilustram e, no discurso romanesco, antecedem a máxima universal supracitada. Sobre a relação entre os trechos e a máxima, afirmamos no estudo prévio:

As narrativas particulares ilustram a máxima “a quantidade de coisas de que as pessoas se convencem que precisam” (CARDOSO, 2012, p. 113) e expõem que, independentemente da posição social, a infelicidade reina, o topo não existe, o dinheiro e o *status* nunca são suficientes. Apesar das diferenças de classe, a insatisfação é comum a todas as pessoas que se deixam oprimir pela subserviência a um tipo de trabalho que não lhes dá prazer, e que suportam pela necessidade de custear consumismos questionáveis. Violeta propõe reflexões sobre o absurdo naturalizado no mundo em que vivemos. Critica o consumismo, o capitalismo, a família tradicional portuguesa, enfim, os costumes de uma cultura e de uma sociedade. (BOZZO, 2018, p. 410).

Assim, pensando na intertextualidade da Linguística Textual e no fenômeno *détournement*, no qual a intertextualidade é inerente, essa máxima pode ser relacionada à “venda” da ideia de meritocracia no ocidente: se trabalhar duro, terá dinheiro e será feliz. Podemos inferir, nesse sentido, intertextualidade entre a máxima de Violeta com o

dito provérbio japonês “Treine enquanto eles dormem, estude enquanto eles se divertem, persista enquanto eles descansam, e então, viva o que eles sonham”, facilmente encontrado na internet na linguagem dos ditos “memes”.<sup>1</sup> Nesse caso, o dito provérbio japonês é meritocrático e otimista. Já Violeta, apesar de ser uma personagem pessimista e amarga, traz uma reflexão realista com a máxima “a quantidade de coisas de que as pessoas se convencem que precisam” (CARDOSO, 2012, p. 113). Assim, nesse caso de *détournement* (que, segundo os autores que citamos, é sempre militante – premissa com a qual concordamos), há uma subversão da ideia vendida pelo sistema capitalista e consumista que, nesse contexto, se torna o texto-fonte.

A segunda máxima explorada no estudo prévio é “o povo vencido nunca mais será unido” (CARDOSO, 2012, p. 124), uma subversão clara do *slogan* da Revolução dos Cravos (Portugal, 1974): “o povo unido jamais será vencido”. Nesse caso, temos um *détournement* que inverte um *slogan*, possibilidade proposta por Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 51) no trecho supracitado. A intertextualidade entre a máxima de Violeta e o slogan de um evento histórico português demonstra um caso de *détournement* subversivo. Além disso, é importante destacar que a máxima é emitida pela narradora-protagonista em três aspectos: (1) pela descrença que apresenta em relação ao ser humano (e, como consequência, às revoluções e sua capacidade de mudar algo de fato na realidade de um país); (2) por influência dos seus pais passadistas e antirrevolucionários e (3) uma crítica à efetividade da revolução no que tange a mudanças sociopolíticas em Portugal, uma vez que a máxima é emitida como um julgamento da Violeta do tempo da narração, no carro após o acidente, em relação a uma analepse que resgata uma passagem de sua história familiar.

Na terceira máxima do estudo prévio (e última aqui averiguada por nós) temos uma proferida por Maria da Guia, que foi empregada doméstica dos pais de Violeta (Baltazar e Maria Celeste) por muitos anos: “quando nos põem numa vida não sabemos ter outra” (CARDOSO, 2012, p. 187). Essa máxima e o discurso em que está inserida denunciam a continuidade do aspecto servil da personagem Maria da Guia, mesmo quando já não trabalhava para os pais de Violeta:

a farda que se esgarça num quarto alugado, não mais que cinco metros quadrados, quando por lá passo, o que faço raramente, só quando não tenho mesmo mais nada para fazer e me apetece falar com um tecido esfiapado, casas sem botões, duas mangas que se mexem com dificuldade / a menina desculpe isto ser tão acanhado / [...] a Maria da Guia que teve o azar de sobreviver aos donos [...] (CARDOSO, 2012, p. 190)

Violeta refere-se a ela como “farda”, reduzindo sua identidade ao aspecto servil advindo de sua ocupação e classe social. Nesse caso, a perspectiva de Maria da Guia pode formar um jogo intertextual, um *détournement*, com a “venda” da ideia de meritocracia, ou seja, ascensão social por meio do trabalho que o capitalismo neoliberal dissemina.

---

<sup>1</sup> Imagens com frases que buscam trazer a reflexão e o riso disponíveis em redes sociais e sites de busca (on-line).



A máxima contradiz o preceito neoliberal e, ainda, apresenta uma crítica a esse sistema econômico, formando um *détournement* militante, subversivo e de negação.

## 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, nesse artigo, expor uma outra perspectiva analítica acerca da inversão de máximas em *Os meus sentimentos*, fenômeno já previamente estudado por nós e publicado em 2018, com foco na expansão do projeto artístico sobre a obra da escritora portuguesa proposto pelos autores Gonçalves Neto e Gama, além da comparação com o trabalho do escritor de fábulas Thurber, que utiliza o gênero para invalidá-lo como exemplo e moral a serem seguidos socialmente.

Assim, foi possível perceber como a intertextualidade (na perspectiva da Linguística Textual) e o fenômeno *détournement*, no qual a intertextualidade é intrínseca, agem na inversão de máximas previamente averiguada. Portanto, o presente artigo pode ser visto como uma espécie de atualização e complementação em relação ao estudo prévio.

Para fins de verificação, selecionamos três máximas – as mais pertinentes para este estudo – do estudo prévio para ilustrar como se desenvolve a intertextualidade e o *détournement* nesses casos. Demonstramos esse desenvolvimento e recorreremos a trechos do romance que compõe o *corpus* para tornar a averiguação mais clara e legítima. Nosso objetivo, portanto, foi alcançado: implementar um novo ponto de vista sob o qual a inversão de máximas em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso, pode ser averiguada.

## REFERÊNCIAS

BOZZO, Gabriela Cristina Borborema. A inversão das máximas em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso. **Palimpsesto**. Rio de Janeiro: UERJ, v. 17, n. 27, 2018.

CARDOSO, Dulce Maria. *Os meus sentimentos*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2012.

GONÇALVES NETO, Nefatalin.; GAMA, Ângela Patrícia Felipe. Liquidez, reconfigurações e pluralidades: a representação identitária da sociedade portuguesa em *Chão dos pardais*, de Dulce Maria Cardoso. *Anais da ABRALIC*. Campina Grande, 2012. p. 1-7.

KOCH, Ingedore Grünfeld Villaça.; BENTES, Ana Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008.

PENSADOR. *Treine enquanto eles dormem, estude... Provérbio Japonês*. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/MTg5ODM2Nw/>. Acessado em: 15 out 2022.

**GIOVANA REIS LUNARDI:** Possui graduação na área de Letras, mais especificamente na Licenciatura em *Letras Habilitação Português/Espanhol e suas Respectivas Literaturas* pela Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC), concluída no ano de 2008. Concluiu a especialização em *Produção e Revisão de Textos* pela Unochapecó, no ano de 2009, tendo desenvolvido pesquisa em Autoria e Análise do Discurso. Além disso, obteve especialização em *Literaturas do Cone Sul* pela Universidade Federal Fronteira Sul (Chapecó), concluída no ano de 2013, com pesquisa sobre “Metáforas na ficção de Jorge Luis Borges”. Em 2014, concluiu seu Mestrado em Letras, com ênfase em Estudos Linguísticos, na Universidade de Passo Fundo (UPF), com dissertação intitulada “Teoria dos Blocos Semânticos e orientação argumentativa para construção do sentido em reportagem jornalística: compreensão leitora do título metafórico ao texto”. Recentemente, no ano de 2022, ela concluiu seu Doutorado em Linguística no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com linha de pesquisa em Cognição e Uso. A autora possui experiência como professora na Educação Básica, incluindo cursinhos pré-vestibulares, e no Ensino Superior, em instituições particulares e federais, ao longo de mais de dez anos. Ela também atuou como colunista de um jornal local, escrevendo sobre literatura, e como revisora de revistas e jornais na região oeste de Santa Catarina. Atualmente, a autora desenvolve diversos trabalhos como conteudista, produzindo materiais didáticos para o ensino superior, incluindo videoaulas, aulas, ebooks e bancos de questões. Além disso, a autora exerce a função de professora substituta no departamento de Letras da Universidade Federal Fronteira Sul, no campus de Realeza (PR). É autora de artigos científicos, palestrante e tutora de cursos e realiza pesquisas na área da linguística e ensino, com publicações relevantes em periódicos nacionais e internacionais.

**A**

Adolescentes 62, 65, 68, 73, 74, 77, 78  
*A Hora da Estrela* 1, 2, 3, 5, 6  
 Autobiografia 16, 17, 18, 55, 56, 87  
 Autorretrato poético 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61

**B**

Bakhtin 18, 38, 49, 65, 70, 76, 78, 79  
 Biblioteca 12, 33, 37, 45, 46, 52, 74  
 Biografia 8, 17, 19, 57, 61, 79

**C**

Clarice Lispector 1, 2, 5, 6  
 Clássico 10, 33, 37, 41, 69  
 Cordel 33, 45, 46, 48  
 Crianças 15, 29, 62, 65, 68, 73, 74, 77, 78, 98

**D**

Diálogos 6, 17, 24, 27, 94, 95, 98, 102  
 Dom Quixote 47, 48, 49, 104  
 Drauzio Varela 8

**E**

Educação 6, 10, 26, 40, 62, 79, 80, 82, 83, 85, 92, 93, 103  
 Ensino de línguas 62, 73, 77  
 Escrita 3, 8, 10, 16, 18, 20, 28, 36, 42, 66, 71, 78, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 93, 95  
 Estação Carandiru 9, 10, 17, 18, 19, 20  
 Estudos literários 8, 56, 57, 68  
 Eu 4, 5, 10, 16, 17, 18, 19, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 66, 67, 78  
 Europa medieval 33

**F**

Fernando Pessoa 57  
 Filosofia da linguagem 62, 64, 78, 79  
 Florbela Espanca 54, 55, 57, 60, 61  
 Franz Kafka 21, 25, 32  
 Freire 65, 77, 79, 83, 93

**G**

Gêneros textuais 77, 78, 82, 84, 88, 89, 90, 91, 92, 93

**H**

Herói 2, 4, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 29, 31, 39, 41, 48

**I**

Internet 80, 81, 84, 85, 86, 101

Intertextualidade 6, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 102

Inversão de máximas 94, 95, 97, 99, 102

**J**

Jovens 13, 34, 62, 65, 73, 74, 77, 78

**L**

Leitores 16, 19, 43, 63, 64, 65, 68, 70, 71, 72, 78, 79, 83, 84, 88

Leitura 1, 2, 3, 6, 16, 21, 22, 26, 28, 45, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 92, 93

Liberdade 6, 11, 33, 55, 66, 71, 72, 76, 79

Linguagem 1, 3, 4, 5, 17, 26, 31, 38, 62, 64, 67, 71, 72, 73, 76, 78, 79, 101

Linguística textual 94, 95, 98, 99, 100, 102

Lírico 10, 54, 58, 59, 60

Literatura 1, 6, 7, 9, 10, 20, 21, 22, 28, 29, 30, 33, 38, 41, 44, 46, 47, 48, 49, 54, 55, 57, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 78, 79, 103

Literatura alemã 21

Literatura contemporânea 1

Literatura infantil e juvenil 62, 79

**M**

Marginalidade 3, 8, 9, 10, 57

Modernismo 6, 57

**N**

Narrador 2, 3, 4, 6, 8, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 29, 31, 41, 62

Narrativa 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 13, 16, 17, 19, 20, 28, 32, 33, 36, 38, 39, 41, 46, 47, 48, 56, 62, 64, 67, 72, 73, 76, 77, 78, 82, 84, 96, 97

**P**

Plataformas digitais 82, 85

Poesia 10, 16, 26, 36, 40, 54, 55, 56, 59, 61

Provença 33, 35, 37, 38, 39, 44, 45, 46, 52

**R**

Relato 8, 9, 16, 18, 19, 29, 35, 72

Roma 23, 34, 35, 51

Romance 1, 2, 3, 4, 5, 6, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 69, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102

**S**

Sentidos 16, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 77, 78, 99

**T**

Thomas Mann 21, 28, 29, 32

Tipologia textual 104

Tragédia 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32

**V**

Vygotsky 62, 63

# Literatura:

Expressão estética por meio da linguagem

---

 [www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

 [contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)


 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)


 [www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

# Literatura:

Expressão estética por meio da linguagem

---

 [www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

 [contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)

 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)

 [www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)