

A Literatura é arte de compor em verso, de acordo com princípios da eloquência e poesia. A palavra "litteris" que significa "Letras" em tradução grega "grammatiké" em prosa ou em verso, de acordo com princípios teóricos e práticos do discurso ou da eloquência e poesia. A palavra Literatura vem do latim "litteris" que significa "Letras" e possivelmente em tradução do grego "grammatiké".

# **TECER A LITERATURA**

## **TRADUÇÃO - DISCURSO - ENSINO**

**Ana Maria Sá Martins**  
**Jeanne Ferreira de S. da Silva**  
Organizadoras

**Ana Maria Sá Martins**  
**Jeanne Ferreira de S. da Silva**  
Organizadoras

# **TECER A LITERATURA**

**TRADUÇÃO - DISCURSO - ENSINO**

## **Conselho Editorial**

Ana Lucia Abreu Silva

Ana Lúcia Cunha Duarte

Eduardo Aurélio Barros Aguiar

Fabíola Oliveira Aguiar

Helciane de Fátima Abreu Araújo

Jackson Ronie Sá da Silva

José Roberto Pereira de Sousa

José Sampaio de Mattos Jr

Luiz Carlos Araújo dos Santos

Maria Medianeira de Souza

Maria Claudene Barros

Emanoel Cesar Pires de Assis

Rosa Elizabeth Acevedo Marin

## **Editoração**

Jeanne Ferreira de S. da Silva

## **Diagramação**

Paul Philippe Gomes Frazão

**Ana Maria Sá Martins**  
**Jeanne Ferreira de S. da Silva**  
Organizadoras

# **TECER A LITERATURA**

**TRADUÇÃO - DISCURSO - ENSINO**

# **TECER A LITERATURA: TRADUÇÃO - DISCURSO - ENSINO**

Copyright: Ana Maria Sá Martins, Jeanne Ferreira de S. da Silva

Copyright da presente edição: Eduema

Capa: Jeanne Ferreira

Martins, Ana Maria Sá, Silva, Jeanne Ferreira de Sousa (organizadoras)

Tecer a literatura: Tradução, discurso e ensino / Martins, Ana Maria Sá, Silva, Jeanne Ferreira de Sousa -- São Luís: Eduema, 2021.

Formato: Livro Digital

Vários autores.

Autores.

ISBN 978-65-89821-36-6

1 Literatura 2.Tradução 3. Discurso 4. Ensino. I  
Martins, Ana Maria Sá, Silva, Jeanne Ferreira de Sousa da,

Eduema  
[www.editora.uema.br](http://www.editora.uema.br)

CDD

2021

# SUMÁRIO

<b>1. NOTRE-DAME DE PARIS E SUA ADAPTAÇÃO LITERÁRIA PARA O LEITOR INFANTOJUVENIL BRASILEIRO.....</b>	<b>7</b>
Luziane de Sousa Feitosa Diógenes Buenos Aires de Carvalho	
<b>2. O ESPÍRITO LIVRE DE DOM QUIXOTE: GENEALOGIA DO RESGATE DOS CLÁSSICOS NO MODERNISMO ESPANHOL.....</b>	<b>18</b>
Walter Pinto de Oliveira Neto	
<b>3. O PEQUENO PRÍNCIPE, EM TRADUÇÃO/ADAPTADA POR GULLAR.....</b>	<b>31</b>
Ingrid Lopes Rodrigues Piauilino Jeanne Ferreira de Sousa da Silva	
<b>4. A ADAPTAÇÃO DE DOM QUIXOTE DE LA MANCHA, DE CERVANTES, POR GAGO GALLARDO: O humor e a formação de jovens leitores.....</b>	<b>42</b>
Antonia Cristina Rodrigues Pereira Rayssa Myllena Gomes de Araújo Jeanne Ferreira de Sousa da Silva	
<b>5. DOIS SÉCULOS, DUAS CIDADES? Uma leitura comparada de Tempos difíceis, de Dickens, e Passageiro do fim do dia, de Figueiredo.....</b>	<b>50</b>
Gabriela Lages Veloso Maria Iranilde Almeida Costa	
<b>6. ENTRECruzando a poética de Augusto dos Anjos e Rubén Darío: o sentido da morte..</b>	<b>63</b>
Bruna dos Santos Silva Maria José de Jesus Pereira Jeanne Ferreira de Sousa da Silva	
<b>7. ANÁLISE DA OBRA RETEXTUALIZADA “GRANDE SERTÃO: VEREDAS” .....</b>	<b>72</b>
Letícia Rodrigues da Silva	
<b>8. MEMES E TELEDRAMATURGIA: uma análise crítico-discursiva do risível no movimento intermídia e intergênero.....</b>	<b>81</b>
Camila Alves Rocha Carlos Eduardo de Paula Santos Welistony Camara Lima Ana Maria Sá Martins	
<b>9. O QUE QUER DIZER MEU CORAÇÃO: INVESTIGANDO A CONSTRUÇÃO DO ETHOS DISCURSIVO EM FANFICS DO CIBERESPAÇO.....</b>	<b>92</b>
Milena Sousa Da Silva Ana Patrícia Sá Martins	
<b>10. “ESTOU SOZINHA NO MUNDO”: uma análise crítico-discursiva da condição feminina no conto preciosidade, de Clarice Lispector.....</b>	<b>104</b>
Luana Kerly Alves Coelho Ana Maria Sá Martins	

# NOTRE-DAME DE PARIS E SUA ADAPTAÇÃO LITERÁRIA PARA O LEITOR INFANTOJUVENIL BRASILEIRO.

Luziane de Sousa Feitosa<sup>1</sup>

Diógenes Buenos Aires de Carvalho<sup>2</sup>

**RESUMO:** Considerado pela crítica literária um romance histórico e de tese, *Notre-Dame de Paris* (1831) contribuiu para a consagração de Victor Hugo no cenário literário ocidental e, por consequência, sua obra tem sido lida por gerações sucessivas de leitores. Em vista disto, este trabalho busca evidenciar os artifícios adotados no sentido de aproximar esse romance do público infantojuvenil brasileiro a partir da análise de *O corcunda de Notre-Dame* (1997). Acredita-se que refletir sobre a maneira como a obra de Victor Hugo chega ao público brasileiro é uma atividade relevante, pois, através de adaptações, seja literária ou fílmica, muitos leitores têm o primeiro acesso, e talvez o único, aos romances do escritor. Por esse motivo, ressalta-se os aspectos relativos às estruturas formais da narrativa, tratamento dado ao enredo e temas de *Notre-Dame de Paris*, adotados com o intuito de torná-la mais atrativa aos olhos das crianças e dos jovens brasileiros.

**Palavras-Chave:** Adaptação literária. *O corcunda de Notre-Dame*. Literatura infantojuvenil. Victor Hugo.

**ABSTRACT:** Considered by literary criticism as a historical and thesis novel, *Notre-Dame de Paris* (1831) contributed to Victor Hugo's consecration in the Western literary scene and, as a consequence, his work has been read by successive generations of readers. So the present paper tries to reveal the artifice adopted to approximate this novel of the Brazilian children public from the analysis of *O Corcunda de Notre-Dame* (1997). The study on how the work of Victor Hugo comes close to the Brazilian public is a relevant activity because through adaptations, whether literary or cinematographic, many readers have the first access, and perhaps the only one, to the novels of the

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí, na área de concentração Estudos Literários (2012). Graduada em Letras Português/ Francês pela Universidade Federal do Piauí (2010). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estudos Comparados, Literatura infantojuvenil, Literaturas de Língua Portuguesa/Francesa e suas adaptações/ traduções literárias. Foi professora do quadro provisório da Universidade Estadual do Maranhão e da Universidade Federal do Maranhão. Atualmente é professora efetiva da Rede Municipal de Educação de Codó-MA e doutoranda em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará.

<sup>2</sup> Graduado em Letras/Português (UESPI), Especialista em Leitura e Produção de Textos (PUCMinas), Mestre e Doutor em Letras (PUCRS/CAPES). Realizou estágio de Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF). Professor da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Professor convidado do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL/UFPI). Coordenador do Grupo de Pesquisa LLER - Literatura, Leitura e ensino (CNPq/UESPI). Editor-chefe do periódico eletrônico Letras em Revista (UESPI/<https://ojs.uespi.br/index.php/ler>), Integrante do GT Leitura e Literatura infantil e juvenil da ANPOLL (Coordenador 2016-2020) e integrante da RELER ? Rede de Estudos Avançados em Leitura (Cátedra UNESCO de Leitura/iiLer ? Instituto Interdisciplinar de Leitura - PUC Rio) e do Grupo de Pesquisa A narrativa ficcional para crianças e jovens: teorias e práticas (UERJ). Autor dos livros *As crianças contam as histórias: os horizontes dos leitores de diferentes classes sociais* (Edufpi), que recebeu o selo de Altamente Recomendável pela FNLIJ, e *A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil* (Edufpi/CRV). Organizou em parceria os livros *Ensino de Literatura no contexto contemporâneo* (Mercado de Letras), *Literatura Infantil e Juvenil: olhares contemporâneos* (Mercado de Letras), *Quando se lê a literatura infantil e juvenil, o que se lê? Como se lê?* (Bonecker), *Linguagens, cultura e ensino* (Paco Editorial), *Estudos de Gênero e a Literatura para Crianças e Jovens: um diálogo pertinente* (EDUCS), *Literatura, contemporaneidade e ensino* (Max Limonad), *Literatura, sujeitos de gênero e outros discursos* (Edufpi). Membro do corpo editorial de diversos periódicos nacionais. Coordenou o curso de graduação em Letras/Português, o Mestrado Acadêmico em Letras e foi Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação. Desenvolveu atividades de docência nos ensinos fundamental e médio em escolas públicas/privadas e na Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), no campus de Caxias - MA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: Estética da Recepção, Literatura infantil e juvenil, Adaptação literária, Formação do leitor, Ensino de literatura, Letramentos literário e digital. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1593-4952>

writer. Therefore, we sought to highlight aspects of the formal structures of narrative treatment of the plot and themes of *Notre-Dame de Paris* adopted to make it more attractive to Brazilian children and young readers.

**Keywords:** Literary Adaptation. *O corcunda de Notre-Dame*. Children's Literature. Victor Hugo.

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem o propósito de contribuir para os estudos acerca do processo de tradução/ adaptação de obras de Victor Hugo no Brasil, sobretudo no que concerne ao trabalho voltado para o público infantojuvenil. Nesse sentido, foi adotado como parâmetro o romance *Notre-Dame de Paris* (1831), que juntamente com *Les Misérables* (1862) e *Les Travailleurs de la mer* (1866) são constantemente difundidos no país. Em vista disso, o *corpus* de análise foi a adaptação literária *O corcunda de Notre-Dame*, título editado e reimpresso pela editora Scipione desde 1997, um trabalho confiado a escritores como Jiro Takahashi.

Por que as crianças e os jovens não leem o romance na íntegra e sim na forma de uma adaptação? Este questionamento tem gerado controvérsias. Alguns estudiosos, como Bamberger (1995) e Coelho (2000), compartilham a ideia de que, em princípio, não se deve proporcionar aos leitores o contato com extensas obras. Assim, embasados em pressupostos de áreas do conhecimento como a psicologia e a pedagogia, destacam a importância da obra literária para evolução da personalidade do indivíduo de acordo com seus diferentes estágios de desenvolvimento. Há pesquisadores, contudo, que defendem a totalidade da obra literária, pois acreditam que esta não pode ter nenhum de seus elementos omitidos, ou simplificados sem prejuízo para a estética do texto. Frente à impossibilidade de ler a obra em seu idioma de origem, eles propõem aos leitores o recurso da tradução.

As pesquisas, geralmente, privilegiam a tradução em detrimento da adaptação, a princípio correlacionada aos estudos intersemióticos. Todavia, os limites entre adaptar e traduzir no campo literário não são facilmente delimitados, há circunstâncias em que a adaptação se configura como inerente ou complementar à tradução no sentido de sanar possíveis dificuldades relacionadas a situações culturais e palavras sem equivalentes na sociedade onde a obra de origem estrangeira será difundida. Situações como essas serão estudadas neste trabalho ao se pensar a adaptação escolhida.

A adaptação *O corcunda de Notre-Dame* (1997) foi escrita por Jiro Takahashi e editada por uma editora reconhecida no mercado de obras voltadas para crianças e jovens: Scipione. A fim de nortear a análise comparativa entre os dois textos, adaptação e texto fonte, será referência o romance *Notre-Dame de Paris* (1967), publicado pela editora Garnier-Flammarion. Primeiramente, serão observados os aspectos extratextuais, ou seja, as características formais/tipográficas que contribuem para o significado da narrativa. Posteriormente, o trabalho se voltará para o aspecto discursivo da adaptação *O corcunda de Notre-Dame*, ressaltando as



estratégias e escolhas feitas pelo adaptador no sentido de levar a redução da narrativa, o que se estende aos seus vários elementos: o narrador, as personagens, o tempo, o espaço, além do enredo.

## 2 O CORCUNDA DE NOTRE-DAME: ASPECTOS FORMAIS DA ADAPTAÇÃO

O número de traduções de poemas e romances de Victor Hugo no Brasil durante o século XIX é proeminente. Esse era um ofício exercido por ilustres personalidades que se dedicaram à tradução e, portanto, à difusão de sua obra. Entre esses escritores, destacam-se Gonçalves Dias, por ter traduzido *Bug-Jargal* em 1846, considerada durante certo tempo a primeira obra de Victor Hugo traduzida no Brasil, até ser descoberta a tradução de *Feuilles d'Automne*, feita por Maciel Monteiro em 1841; Castro Alves, por ter traduzido a poesia *Persévérant* e outra versão de *Bug-Jargal*. Além de Machado de Assis, um admirador e leitor assíduo de suas obras, que em 1866 traduziu o romance *Les travailleurs de la Mer*.

No século XX, o sucesso de *Notre-Dame de Paris* era evidente assim como seu valor mercadológico. O romance passou a inspirar a escritura de roteiros cinematográficos e a produção de filmes em diferentes países. Quanto a sua difusão no Brasil, Correia (1957) afirma que em 1957 foi publicada a primeira edição brasileira desse título, uma tradução de sua autoria denominada *Nossa Senhora de Paris*, com o intuito de aproximar a obra *Notre-Dame de Paris* à língua falada pelos brasileiros, tendo em vista que, anteriormente, no Brasil o acesso a esse clássico era apenas por meio de edições portuguesas.

Tendo sido legitimado como um clássico da literatura ocidental, a leitura da obra de Victor Hugo tornou-se relevante também para o público infantojuvenil, motivo pelo qual as editoras adaptam constantemente seus textos. Assim, sob o pretexto de aproximá-los desse público e atender aos anseios da escola, principal responsável pela formação de leitores, a cada ano, surge no mercado livreiro nacional grande número de adaptações da obra de Hugo que se converteu em grande fonte de renda. Pensando nesses fatores, o presente artigo tem como objeto de análise a adaptação *O corcunda de Notre-Dame* editada pela Scipione em 1997. Pretende-se analisá-la comparativamente em relação ao texto fonte, tomando como parâmetro a versão publicada pela editora Garnier-Flammarion em 1967.

No volume, *O corcunda de Notre-Dame* (1997), anterior à narrativa, os editores apresentam uma pequena biografia do autor produzida em resposta à pergunta *Quem foi Victor Hugo?* Esse texto oferece dados relacionados à sua participação no contexto político francês e à origem de seu romance em 1831. Entretanto, privilegia aspectos de sua vida pessoal, como é o caso da traição cometida por sua esposa Adèle Foucher e Saint-Beuve; tais informações, acredita-se, são desnecessárias, sobretudo quando esse leitor é uma criança ou jovem. Acrescente-se que Victor

Hugo viveu quase um século de intensa atividade literária e política, logo, há outras informações mais salubres e que foram desconsideradas.

De acordo com Carvalho (2006), as adaptações circulam no Brasil de diferentes formas: isoladamente, como título individual; na forma de coletânea, ou antologia, englobando vários títulos geralmente com uma única matriz narrativa, por exemplo: coletânea de contos, lendas medievais, ou apresentação da obra de um único autor. Por fim, essas duas formas citadas anteriormente podem vir reunidas de maneira mais ampla, dando origem a uma série, coleção ou biblioteca. A obra *O corcunda de Notre-Dame*, portanto, se apresenta, juntamente com outras obras de autores consagrados, na forma de uma série.

Em entrevista concedida a Monteiro (2002, p. 138), Jiro Takahashi afirma que, em sentido amplo, a recriação literária é uma forma de criação, um novo texto, que precisa deixar claro a relação que mantém com a obra consagrada. Dessa forma, múltiplas possibilidades se oferecem ao adaptador que decide fazer da obra original o ponto de partida para a criação de um texto independente na forma e no significado, ou basear-se nessa obra para criar uma adaptação, uma condensação, uma paráfrase ou uma paródia. Para Takahashi, no primeiro caso, a narrativa é uma nova criação sem compromisso com a obra consagrada, já no segundo, os direitos autorais do autor devem ser respeitados.

Ao reconhecer que determinada obra é uma iniciativa independente quanto ao cânone, o escritor deixa subtendido que está realizando um trabalho criativo e original; por outro lado, se assegura estar traduzindo uma obra, exige-se dele o máximo de fidelidade. A editora Scipione se coloca no meio termo dessa discussão, ora admite que a obra de Victor Hugo é adaptada, informação visível na capa da narrativa, ora garante se tratar de uma tradução e adaptação, como é possível observar na folha de rosto. Assim, a editora se resguarda de possíveis críticas relacionadas às metodologias utilizadas para a elaboração de seu texto.

Um elemento que se destaca nas adaptações da obra *Notre-Dame de Paris* realizadas no Brasil é o título. As diversas editoras responsáveis pela adaptação dessa obra, em geral, evocam a personagem Quasímodo, o corcunda de *Notre-Dame*, para nomear a narrativa. Esta mudança exerce grande influência na interpretação do romance e antecipa que a ação privilegiará essa personagem e não a catedral.

Grijó (2007) assegura que a relação estabelecida entre a adaptação e o que denomina “obras artísticas” é particular e diferenciada, pois quando se trata do diálogo entre obras de arte e seu autor, a valoração reside no próprio diálogo, enquanto na adaptação o valor está no original, sendo, na maioria das vezes, o nome do autor, em detrimento do adaptador, que aparece em primeiro plano. Na capa da adaptação *O corcunda de Notre-Dame* (1997), primeiramente aparece o nome de Victor Hugo, seguido do título da obra, destacado com fonte maior e em negrito. Posteriormente, observa-se o nome do adaptador Jiro Takahashi, em fonte menor que o do autor. Na imagem que ilustra a capa, Quasímodo aparece atrás de Esmeralda segurando um grande sino,

praticamente a única imagem que de alguma forma remete à catedral Notre-Dame. Esta imagem antecipa o conteúdo da narrativa e interfere na expectativa do leitor. Este, possivelmente, deduzirá que a ação central da narrativa gira em torno da personagem em destaque: Esmeralda.

As ilustrações da adaptação *O corcunda de Notre-Dame* (1997) foram produzidas por Jayme Leão, adotando uma técnica semelhante ao desenho a lápis. Mas não se trata de uma imagem uniforme, as páginas ilustradas possuem pequenos rabiscos que conjuntamente dão forma às figuras. Com exceção da capa, o preto é a única cor utilizada nessas imagens, que estão situadas no final dos capítulos e no transcorrer da narrativa. Com relação a cor, Biazetto (2008, p. 77) ressalta que, dentre os elementos visuais, a cor é o elemento que mais atrai e transmite emoção ao leitor. Por meio da combinação de cores, pode-se alcançar uma “ampla variedade de significados” e, considerando a ambientação da narrativa, é possível fazer escolhas diferentes. Dessa forma, se constata que o uso de cores neutras nas ilustrações da adaptação *O corcunda de Notre-Dame* (1997) pode estar relacionado à época retratada na narrativa: Idade Média, um período considerado obscuro. Na capa da ilustração, Quasímodo possui uma expressão má e sinistra. Não obstante, ao folhear a narrativa, o leitor se depara com um indivíduo cabisbaixo, com cara de tolo. As imagens ressaltam suas características físicas: corpo desproporcional e deformado, com uma enorme corcunda, rosto feio, sobrancelhas grossas e uma grande verruga sobre o olho direito.

Da mesma forma que o adaptador, o ilustrador também é um leitor, ilustra “o seu Quasímodo”, como lhe parece. De fato, esse não necessariamente corresponde ao mesmo pensado por Victor Hugo, por Jiro Takahashi, ou qualquer outro leitor. Isso porque enquanto sujeito em interação com a narrativa, cada leitor possui o poder de imaginar, visualizar, construir seus cenários e personagens. Por esse motivo, se percebe uma suavização nos traços relacionados aos aspectos físicos de Quasímodo, quando comparado com a descrição realizada na narrativa de Hugo, ou seja, ilustrador e adaptador, certamente, tiveram a preocupação de não chocar o jovem leitor.

Dentre as estratégias utilizadas pelo adaptador para reescrever uma narrativa, destacam-se: a supressão e condensação de episódios; a atualização e simplificação da linguagem; além de alterações na sequência e foco narrativo. Esses recursos são responsáveis, dentre outros fatores, pelo decréscimo do número de páginas da obra, uma notável característica da literatura infantojuvenil por partir da premissa de que, para atingir o público almejado, as narrativas precisam ser destituídas de complexidade.

Em *O corcunda de Notre-Dame* (1997), o enredo se desenvolve em 119 páginas, das quais 113 correspondem à narrativa e 06 aos paratextos: capa, contracapa, folha de rosto, duas páginas informativas sobre “Quem foi Victor Hugo?” e uma sobre “Quem é Jiro Takahashi?”. Em contrapartida, a extensão da obra de Victor Hugo é de 512 páginas, sendo 475 de trama propriamente dita e 37 de elementos paratextuais: capa, contracapa, cronologia da vida do escritor, prefácio, nota do autor à edição de 1832 e sumário da obra.

Assim sendo, uma possível justificativa para a redução do número de páginas da adaptação, por sinal menos questionável que a ideia de minimizar a complexidade do texto fonte ou adequá-lo aos leitores brasileiros, em princípio, não acostumados com a leitura de obras extensas, aponta como motivo preponderante razões econômicas, ou seja, o custeio na produção e difusão de obras. Esse é um fator que exerce grande influência sob a produção de textos literários. Em geral, quando o escritor adapta ou produz uma obra, é informado previamente do número de páginas e do tempo de que dispõe para o lançamento.

Vê-se também que, na contracapa de *O corcunda de Notre-Dame* (1997), os editores fazem uma síntese de seu enredo. A catedral *Notre-Dame* apresenta-se como cenário e testemunha de uma fatalidade envolvendo as três personagens principais da narrativa, cujas vidas são entrelaçadas por algo que se assemelha a um triângulo amoroso. Essa síntese também pretende situar o leitor sobre o tempo em que se passa a narrativa. Entretanto, a data que consta no corpo do texto, 1842, foi impressa de forma errônea.

Segundo o autor, a história baseia-se numa inscrição em grego feita numa torre da catedral de Notre-Dame, que significa “fatalidade”. Gravada em **1842**, pelo arcebispo D. Claude Frollo, refere-se à paixão incontrolável que ele nutria por Esmeralda, jovem dançarina crescida entre ciganos. Quasímodo, o corcunda que fora criado por D. Claude e tornara-se sineiro da catedral, também era apaixonado por ela, e acaba agindo como um herói para salvar sua amada (TAKAHASHI, 1997, p. 02).

O enredo se passa na Idade Média, mais precisamente em 1482, data em destaque na capa da edição produzida em 1967 pela Garnier-Flammarion. Um equívoco de tal natureza traz grandes implicações para a compreensão dessa narrativa: afinal se passa no século XV ou XIX? No entanto, cabe ressaltar que a dúvida se desfaz ao prosseguir a leitura, pois na terceira página da adaptação o leitor é prontamente direcionado à Idade Média.

Em suma, entende-se, a partir do exposto, que tanto os textos verbais como os visuais existentes na capa da adaptação, assim como na contracapa, orelhas, folhas de rosto, prefácios, posfácios, são recursos editoriais que auxiliam os leitores na construção de sentido, interferindo diretamente na recepção do texto e orientando sua leitura. A visualização/leitura desses paratextos, por conseguinte, antecede a leitura da palavra.

### **3 OS ELEMENTOS DA NARRATIVA: PERMANÊNCIA E SUPRESSÃO**

Ao adaptar uma obra, os escritores se atêm, sobretudo, ao que está escrito em detrimento do como está escrito. Segundo Grijó (2007), isso afeta sobremaneira o discurso literário, visto que os clássicos são obras de referência não apenas pela trama que encerram, mas especialmente por sua construção estilística, o que abrange o tratamento dado à linguagem, ou seja, o modo de contar.

Sobre esse aspecto, a editora Scipione evidencia que a obra de Victor Hugo foi adaptada com linguagem simples e atual, tarefa assumida por Jiro Takahashi.

Assim sendo, no sentido de ajustar o texto ao leitor da atualidade, os adaptadores adotam uma série de técnicas que culminam, especialmente, na redução do número de páginas da narrativa, característica a que se fez referência no tópico anterior, por se tratar de um elemento formal com implicações diretas na obra literária. Ainda na entrevista concedida a Monteiro (2002), já citada anteriormente, Takahashi ressalta que “condensar” um clássico para determinado público, como o escolar, é uma atividade válida por expressar valores importantes de serem discutidos por jovens em formação. Nessa perspectiva, a adaptação torna-se sinônimo de simplificação e condensação de cânones literários. Questionado sobre o motivo de redigir novas versões de clássicos da literatura, Jiro Takahashi afirma:

No fundo, o que chamamos de adaptação literária deveria ser mais apropriadamente chamada de condensação ou edição condensada, como nos países de língua inglesa. É nessa perspectiva que vejo um sentido nas ‘adaptações’[...] A fidelidade total e absoluta não ocorre mesmo nas edições de clássicos em versões não adaptadas. O que o inglês lê de Shakespeare não é exatamente o que ele escreveu (MONTEIRO, 2002, p. 139).

A redução é apontada por Genette (2010) como uma transformação quantitativa passível de ocorrer em um texto. Trata-se de uma abreviação da obra a ser adaptada, sem grande incidência em sua temática, e tem como antítese o *aumento*, ato de estendê-la. Ambas as operações implicam modificações que não afetam apenas sua extensão, mas sua estrutura e conteúdo. O teórico citado admite a impossibilidade de um texto ser reduzido ou aumentado sem que sofra modificações essenciais em sua textualidade. Portanto, para Genette (2010), ao realizar uma dessas práticas o escritor constrói um novo texto.

O teórico aponta três tipos fundamentais de alterações redutoras: condensação, excisão e concisão. A condensação se apoia no texto de maneira indireta e sem se ater aos seus detalhes, pois visa a manter apenas sua significação e apresentar a totalidade da obra. Os produtos originados desse processo se equivalem, sendo corriqueiramente denominados resumo, súmula, síntese e sinopse, práticas que, por sua natureza, não podem dar origem a textos ou obras literárias. Como apontado no tópico anterior, a síntese, na adaptação em análise, é um procedimento adotado na contracapa de *O corcunda de Notre-Dame* (1997).

Isto posto, embora Takahashi parta do princípio de que adaptação é o mesmo que condensação, esta, tomando por base os estudos de Genette (2010), pode ser relacionada, em particular, ao procedimento redutivo de excisão, termo que se contrapõe a concisão. Isso ocorre porque enquanto a primeira procede através de cortes na estrutura narrativa, a segunda visa a

sintetizar o texto sem supressão de nenhuma de suas temáticas significativas, ainda que não preserve nenhuma frase ou palavra do texto original.

Genette (2010, p. 84) afirma também que “a concisão no que ela produz, goza de status de obra que não é atingido pela excisão”, isso porque, embora este seja o processo redutor mais simples é também o mais “brutal” e “agressivo” à estrutura e ao sentido de um texto, por se tratar de um método que consiste na mera supressão de elementos. O teórico informa que essa ação não ocasiona necessariamente uma redução do valor de uma narrativa, esta pode eventualmente ser aprimorada com a supressão de alguma parte considerada sem utilidade.

A prática de subtrair maciçamente (amputação) partes estruturais de um texto tem sido amplamente difundida no campo relacionado à literatura infantojuvenil. No entanto, esse público não é o único motivador dessas simplificações, partes dos romances são suprimidas quando estes são adaptados para o teatro, cinema ou televisão.

Genette (2010 p. 76) enfatiza que uma prática de reescrita tem como base uma prática de leitura, “no sentido radical, isto é de escolha de atenção”. Mesmo diante da edição completa de uma obra, os leitores naturalmente realizam um processo mental em que determinada parte do texto, considerada menos relevante, é lida rapidamente, ou simplesmente desconsiderada.

E esta infidelidade espontânea, que pelo menos tem uma razão de ser, altera a ‘recepção’ de muitas outras obras [...] Ler é bem (ou mal) escolher, e escolher é abandonar. Toda obra é mais ou menos amputada desde seu verdadeiro lançamento, quero dizer desde sua primeira leitura (GENETTE, 2010, p. 76-77).

Durante a leitura de uma obra, o leitor faz escolhas, presta mais atenção a um fato, desconsidera outro, até mesmo altera a sequência de leitura proposta pelo autor. Na maioria das vezes, as explanações descritivas e/ou os detalhes históricos são lidos mais rapidamente ou mesmo ignorados. Quando se trata da adaptação literária para o público infantojuvenil, grande parte dessa tarefa de escolher e, portanto, suprimir aspectos considerados exteriores à ação fica a cargo do adaptador.

Ao adaptar *Notre-Dame de Paris*, Takahashi parece se utilizar dos três métodos redutores apontados por Genette (2010) e, deste modo, sintetiza o enredo do romance, como na contracapa; condensa determinados parágrafos ou capítulos; além de suprimir episódios, personagens históricas, descrições relativas ao tempo, ao espaço, pensamentos e sentimentos das personagens. Isso ocorre porque cabe ao adaptador decidir quais elementos permanecem e quais são suprimidos neste novo texto que privilegia os fatos diretamente relacionados à Esmeralda - jovem para a qual convergem a paixão desenfreada do padre Claude Frollo, o desejo do soldado Phœbus, a admiração de Gringoire, a amizade e o amor de Quasímodo, personagem de aparência monstruosa a quem poucos atribuiriam sentimentos tão nobres, como os mostrados no texto.

O enredo da obra *Notre-Dame de Paris* se desenvolve em 11 Livros, cada Livro possui entre dois e oito capítulos numerados, no transcorrer dos quais são apresentados os espaços em que a obra se desenvolve, suas personagens e eventos centrais. Embora determinados capítulos desse sumário não sejam tão óbvios, já que são denominados com expressões latinas e gregas, exigindo do leitor um conhecimento prévio acerca de temas específicos para correlacionar com o conteúdo da narrativa, no geral: antecipam os eventos desenvolvidos no enredo; dão ênfase a alguns espaços como “*La grand’salle*”, “*La place de Grève*”, “*Notre-Dame*”, “*Les trou aux rats*”; e personagens, como os capítulos do Livro I que fazem referência ao nome das personagens “*Pierre Gringoire*”, “*Monsieur le Cardinal*”, “*Maître Jacques Coppenole*”, “*Quasímodo*”, “*La Esmeralda*”.

A adaptação literária *O corcunda de Notre-Dame*, por sua vez, não possui um sumário que preceda a narrativa, fato diretamente ligado ao procedimento redutivo de excisão. Devido a sua amplitude, as dificuldades de quem pretende adaptar essa obra se iniciam no índice. Esse pode ter sido um dos motivos porque Jiro Takahashi, apesar de ter subdividido a narrativa em 11 Livros, assim como na obra fonte, preferiu denominá-los “Livro Um”, “Livro Dois”, sem a indicação do nome dos capítulos. Essa forma se difere daquela presente na obra escrita por Victor Hugo, dado que este numera as partes de seu romance da seguinte maneira: “*Livre Premier*” (Livro primeiro), “*Livre deuxième*” (Livro segundo) e atribui títulos aos capítulos.

Os procedimentos determinantes para a redução da extensão do texto fonte ocorrem em todos os níveis ou planos - narrativos, espaciais, temporais. Na adaptação, o narrador descreve o que se passa na interioridade das personagens, seus pensamentos, suas vontades, assim como no texto fonte. Ainda que ambos sejam heterodiegéticos, de acordo com a nomenclatura adotada por Genette (1972), na obra de Victor Hugo o narrador intervém naturalmente no discurso, por meio de comentários, esclarecimentos, visando a uma interação constante com seu narratário. Já na adaptação, o narrador imprime sua autoridade mascarada por meio de sua linguagem impessoal, descrevendo os eventos e os diálogos de forma objetiva.

Na obra de Victor Hugo, o tempo da narrativa pode ser claramente acompanhado por meio de expressões temporais recorrentes ao longo do texto. No início da história, a personagem que assume a autoria do livro afirma que “há alguns anos” encontrou a palavra *ΑΝΑΓΚΗ* em uma parede de *Notre-Dame*. O leitor, posteriormente, tem indícios de que ele está situado no século XIX, mas o dia da “visita” à catedral continua impreciso. O narrador da adaptação literária *O corcunda de Notre-Dame*, por sua vez, antecipa que a narrativa gira em torno da palavra *ΑΝΑΓΚΗ* e evidencia que os eventos se passam em janeiro de 1482. Contudo, nas últimas páginas da narrativa, o narrador estabelece uma indefinição temporal que se estende até seu final.

Ao serem transpostos para a adaptação, os traços relacionados ao aspecto físicos de Quasímodo e maldade de caráter de Claude Frollo são abrandados, por meio da linguagem e das ilustrações que suprimem certas minúcias que colaboram para o grotesco das personagens. Em

contrapartida, as cenas grotescas, relacionadas à tortura e à morte, são mantidas na adaptação, esta descreve com riqueza de detalhes o sofrimento das personagens frente a iminência da morte, fenômeno incompreensível e não aceito por muitas pessoas, o que se estende às crianças e jovens. O escritor Jiro Takahashi não desconsidera o domínio que a fatalidade exerce sobre o destino das personagens. Apesar de suprimir determinados fatos, mantém o trágico desfecho da narrativa, resiste à tentação de criar soluções “felizes” e românticas para o fim dos eventos.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As adaptações privilegiam a ação em detrimento de outros aspectos estilísticos. No caso de *O corcunda de Notre-Dame* (1997), observa-se o deslocamento da personagem principal da narrativa; esta deixa de ser a catedral *Notre-Dame*, o que se deduz não apenas pela notória mudança de título, mas também a partir dos eventos e temas prestigiados e omitidos pelo adaptador.

O título deixa transparecer que Quasímodo é o protagonista, entretanto, observando os elementos visuais e textuais da adaptação, se constata que Esmeralda é a personagem de maior destaque nas ilustrações e na narrativa. A ação se desenvolve em torno dessa cigana, considerada inspiradora de paixões, e seus admiradores que conjuntamente têm um trágico fim.

Os enredos da obra fonte e da adaptação são finalizados com a descrição de uma ação ao mesmo tempo sublime (símbolo de amor incondicional), e grotesca: a suposta morte de Quasímodo, personagem que, espontaneamente, teria se dirigido ao local onde jogaram o corpo de Esmeralda (Ossário de Montfauco) para juntar-se a ela e ali morrer abraçado aos seus restos mortais, um ato que pode ser relacionado à necrofilia. Soldados encontraram dois esqueletos abraçados, um deles, possui visíveis deformações nas vértebras, uma perna mais curta que a outra e não havia sido enforcado.

Além disso, na adaptação, o debate sobre a arquitetura medieval e sua constante degradação, assim como a substituição desta pela escrita, e, por extensão, pela literatura, é secundário. Em seu romance, Victor Hugo chama a atenção para a própria dinâmica do mundo, grandes invenções e as novas formas de o homem pensar que vão sendo substituídas por outras. Atualmente, a humanidade vive um novo momento em que o livro de papel, sucessor do “livro de pedra”, passa a ser substituído pelo “livro digital”. As temáticas desenvolvidas na obra de Victor Hugo não se limitam ao seu tempo, embora o enredo esteja situado no passado, o romance trata dos problemas atuais da humanidade.

Por meio de adaptações, os autores canônicos e suas obras são popularizados, tornados mais acessíveis. Contudo, não se compartilha da ideia de que os leitores sejam incapazes de ler o texto fonte, apenas se reconhece a possibilidade de a adaptação, assim como uma nova edição de uma obra, contribuir para sua atualização, retirar a “poeira” que recai sobre si, conduzindo-a ao não



esquecimento. Isso não significa que esses autores devam ser lidos a qualquer preço, não valida o descuido com que determinados textos são trabalhados: más edições, más traduções, más adaptações, más interpretações. Portanto, o debate deve recair sobre todas as formas intertextuais que se isentam da correspondência com as obras de diversas maneiras, mas se utilizam da popularidade de seus escritores para obter notoriedade.

A adaptação literária se difundiu ao ponto de não poder ser simplesmente ignorada como pretendiam alguns críticos. Dessa forma, vem ganhando espaço e adeptos, sobretudo a partir do século XX. Nesse sentido, mais importante do que ignorar as adaptações da obra de Victor Hugo, e demais escritores, é pensar na forma como os clássicos chegam às mãos das crianças e jovens brasileiros.

## REFERÊNCIAS

- BAMBERGER, Richard. **Como incentivar o hábito de leitura**. São Paulo: Ática, 1995.
- BIAZETTO, Cristina. As cores na ilustração do livro infantil e juvenil. In.: OLIVEIRA, Ieda de (org.) **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, 2008. p.75-91.
- CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil**. Tese (Doutorado em Letras), PUCRS, FALE, 2006.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1972.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- GRIJÓ, Andréa Antolini. Quem conta um conto aumenta um ponto? Adaptações e literatura para jovens leitores In.: PAIVA, Aparecida; MARTINS, Aracy; PAULINO, Graça; CORRÊA, Hércules; VERSIANI, Zélia (orgs). **Literatura – saberes em movimento**. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2007. p. 93-110.
- HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris**. Paris: Garnier-Flammarion, 1967.
- HUGO, Victor. **Nossa Senhora de Paris**. Trad. Hilário Correia. Volume XIII e IX (Obras completas). São Paulo: Editora das Américas, 1957.
- HUGO, Victor. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. Paris: Nelson Éditeurs, sd.
- HUGO, Victor. **O corcunda de Notre-Dame**. Adaptação Jiro Takahashi. São Paulo: Scipione, 1997 (Série Reencontro).
- MONTEIRO, Mario Feijó Borges. **Adaptações de clássicos brasileiros: paráfrases para o jovem leitor**. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: Puc, 2002.

# O ESPÍRITO LIVRE DE DOM QUIXOTE: GENEALOGIA DO RESGATE DOS CLÁSSICOS NO MODERNISMO ESPANHOL

Walter Pinto de Oliveira Neto<sup>3</sup>

**RESUMO:** No presente artigo analisa-se a maneira em que o romance *Don Quijote de la Mancha* e o personagem Dom Quixote foram interpretados na modernidade espanhola, com base, nos textos de algum dos seus intelectuais modernistas de mais relevância, sendo estes Azorín (1971), Unamuno (2014 e 1966) e Ortega y Gasset (2014). Objetivei mostrar como o clássico adotou uma roupagem inovadora no começo do século XX, cuja ideia principal recaí na ruptura com a ideia tradicional de autor e crítica elitista como formadores definitivos de sentido do texto literário. O resultado desta pesquisa aponta para uma ideia heterogênea e aberta sobre a noção de obra, autor e leitor.

**Palavras-chave:** *Don Quijote de la Mancha*. Don Quijote. Literatura española. Modernismo. Crítica literaria.

**RESUMEN:** En el presente artículo analizo la manera en que la novela *Don Quijote de la Mancha* y el personaje Don Quijote fueron interpretados en la modernidad española, basándome, para tal fin, en los textos de alguno de sus intelectuales modernistas de más relevancia, siendo estos Azorín (1971), Unamuno (2014 y 1966) y Ortega y Gasset (2014). Objetivé mostrar como el clásico adoptó un ropaje innovador a principios del siglo XX, cuya idea principal recae en la ruptura con la idea tradicional de autor y crítica elitista como formadores definitivos de sentido del texto literario. El resultado de esta investigación apunta para una idea heterogénea y abierta sobre la noción de obra, autor y lector.

**Palabras clave:** *Don Quijote de la mancha*. Don Quijote. Literatura española. Modernismo. Crítica literaria.

## 1 INTRODUÇÃO

Os modernistas, enquanto canalizadores do *ethos* da modernidade, caracterizam-se pela pluralidade de perspectivas estéticas e filosóficas, que dificultam ou impossibilitam o agrupamento desses artistas em um movimento cultural e artístico homogêneo. No caso específico da literatura, seria injusto mencionar que o modernismo brasileiro, por exemplo, é uno, dado que os autores que compõem esse movimento, dessa nação, compartilham da mesma ideologia, dos mesmos valores estéticos e das mesmas influências. Sendo assim, qual

---

<sup>3</sup> Licenciado em Letras Português/Espanhol e suas respectivas Literaturas pela UEMA (2016 - 2020). Mestrando em Letras, na linha de Estudos teóricos e críticos em literatura pela UFMA (2021 - ) Pesquisador dos grupos de pesquisa: TECER (UEMA) e POLIFONIA (UFMA). Foi Bolsista PIBEX-UEMA pelo projeto de Extensão "Ensino da oralidade nas aulas de língua espanhola: uma interação necessária" (2016 -2017), orientado pela profa. Ma. Jeanne Ferreira Sousa da Silva. Foi Bolsista CNPQ, com o projeto de pesquisa intitulado: "Escrita feminina: estudo das propostas teóricas acerca do feminino"; (2018-2019); e "A anarquia de fazer-se mulher" (2019-2020), ambos orientados pela profa. Dra. Andrea Teresa Martins Lobato. Desenvolve pesquisas relacionadas às áreas de literaturas estrangeiras modernas, com ênfase em literatura espanhola moderna; relação entre literatura e filosofia; escrita de si.

a semelhança entre uma Clarice Lispector e um Guimarães Rosa, ambos modernistas e da mesma fase? Quase nenhuma, mas ambos se amparam no mesmo eixo criador: a liberdade.

Como es sabido, el Modernismo sintetiza y naturaliza diferentes tradiciones y corrientes estéticas del siglo XIX – el Arte por el arte, el Parnasianismo, el Impresionismo, el Simbolismo, el Decadentismo, etc. – fuertemente influidas por el Romanticismo y de complicada diferenciación tanto para los contemporáneos como para nosotros; pero, al realizar este ejercicio de condensación, descubre que esa nomenclatura atomizada se puede integrar en un proyecto estético común y más amplio conformado no por ámbitos opuestos y excluyentes, sino por un diseño complementario, armonizado en la medida de lo posible, aunque reconociendo sus contradicciones internas. (PEREIRO OTERO, 2008, p. 32).<sup>4</sup>

De acordo com o supracitado, os modernistas são parcialmente harmônicos, carregados de contradições internas, difíceis de condensar, opostos e ao mesmo tempo complementários. Dessa forma, podem-se encontrar distintas modernidades e distintos modernos dentro de uma só modernidade e um só grupo de modernistas.

No cenário espanhol, a historiografia literária espanhola tem feito uma cisão no modernismo, separando seus escritores em dois grupos: por um lado os modernistas e por outro a *Generación del 98*. Os modernistas, influenciados pela estética harmônica e melodiosa do nicaraguense Rubén Darío (1867–1916), adotaram uma postura párea à dos parnasianistas, em que o culto ao belo, à perfeição e a apologia à forma são as bases da sua postura. Por outro lado, a *Generación del 98* se manteve amparada em um percurso pendular entre o passado e o presente, em que o *quê* devia se impor ao *como* (SALINAS, 2001).

Do ponto de vista da recepção e da crítica literária, essa cisão no modernismo espanhol foi fixa até a metade do século XX. A partir daí, até os dias atuais, chegou-se à conclusão de que nunca houve tal quebra entre modernistas e *Generación del 98*, mas um só espírito diversificado e ao mesmo tempo sincrônico à crise nacional do *fin del siglo* (MARÇAL, 2020).

No que também coincidem os críticos (MARÇAL, 2020) é na idolatria que esses escritores proferiam ao passado, concretamente à Idade Média: momento de máximo esplendor da nação espanhola. A fim de recuperar o orgulho ibérico perdido, esses intelectuais tentaram resgatar traços da tradição e trazê-las à contemporaneidade. Nesse

---

<sup>4</sup> Como bem se sabe, o Modernismo sintetiza e naturaliza diferentes tradições e correntes estéticas do século XIX – a Arte pela arte, o Parnasianismo, o Impressionismo, o Simbolismo, o Decadentismo, etc. – Fortemente influenciadas pelo Romantismo e de complicada diferenciação tanto quanto os contemporâneos como para nós; porém, ao realizar esse exercício de condensação, descobre que essa nomenclatura atomizada pode se integrar em um projeto estético comum e mais amplo conformado não por âmbitos opostos e excludentes, mas por um aspecto complementário, harmonizado na medida do possível, ainda que reconhecendo suas contradições internas. (Tradução minha).

sentido, figuras como o personagem Don Quijote, do romance *Don Quijote de la Mancha*, voltaram a ocupar destaque no campo artístico-cultural espanhol, agora com uma roupagem diferente, longe da crítica do romantismo ou realismo, mais preocupados com saber o que o autor quis dizer, que, necessariamente, o que o texto diz ao leitor no presente.

Partindo dos pontos previamente explicitados, apresentarei os escritos de três intelectuais espanhóis modernos: Antonio Ruiz “Azorín”, Miguel de Unamuno e Ortega y Gasset, com o intuito de entender a maneira em que os escritores da Espanha conceberam a crítica literária do seu tempo no que se refere aos clássicos, sobretudo ao romance de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*. Com esse intuito, basear-me-ei nos seguintes textos: *O sepulcro de Dom Quixote* (2014), *Sobre la interpretación del Quijote* (1966), *Clásicos y modernos* (1971) e *Meditaciones del Quijote* (2014).

A partir desses preceitos, pretendo mostrar como os modernistas espanhóis adotaram uma ideia heterogênea e aberta sobre a noção de obra, autor e leitor, utilizando o seu clássico mais aclamado, *Don Quijote de la Mancha*, como objeto fulcral de análise.

## **2 AZORÍN E A POSTERIORIDADE DO QUIXOTE**

No artigo *La historia literaria* (1971), Azorín faz menção ao grande número de manuais de história literária espanhola que surgiram nos últimos anos. Na concepção do intelectual, sempre houve um número considerável de críticos e pesquisadores que se preocuparam com compilar cronologicamente os autores icônicos da literatura nacional desde os primórdios com *El Cid* até a contemporaneidade. A diferença, não obstante, entre o passado e o presente, é a grande inserção de eruditos estrangeiros que têm voltado sua curiosidade às obras espanholas e autores espanhóis (AZORÍN, 1971).

Azorín utiliza essa premissa para fazer uma distinção entre os críticos-historiadores estrangeiros e espanhóis da literatura espanhola. No entendimento dele, os forâneos se encontravam muito mais atualizados que os espanhóis no que tange à modernização da crítica e historiografia literária.

Para ilustrar melhor seu pensamento, Azorín compara o inglês James Fitzmaurice-Kelly (1858–1923) com o cantábrio Menéndez-Pelayo (1856–1912). Enquanto o britânico é responsável por criar um dos compêndios mais atualizados e interdisciplinares da história da literatura espanhola até esse momento, o segundo – considerado o grande intelectual espanhol finissecular – tem feito mais um desserviço à cultura espanhola que ao contrário

(AZORÍN, 1971). A discordância de Azorín com respeito ao método de Pelayo tem razão de ser no falso eruditismo de que o segundo professa.

Além da dificuldade linguística e do vazio intelectual que os textos de crítica e história literária de Pelayo possuem, Azorín sentencia que o arquétipo pelayoniano pertence ao passado. Assim, na contemporaneidade, os escritores espanhóis que se debruçam nos estudos literários devem

ver la producción literaria, no como una cosa espontánea, indeterminada [...] sino como algo que tiene su origen, su asiento y su relación estrecha, íntima con un medio social determinado y con una raza. [...] no podrá darse historia literaria completa sin que coloquemos el producto literario en su medio, en su sociedad, en su instante. (AZORÍN, 1971, p. 111).<sup>5</sup>

O artigo segue relatando ao respeito dos problemas de aplicar o método de autores como Menéndez-Pelayo ou Ramón de Campoamor. Faz-se alusão, por exemplo, que os jovens, quando estudam literatura a partir dos manuais clássicos e classicistas de literatura espanhola, sentem que a arte literária é um instrumento ao serviço da beleza, da vaidade e do distanciamento entre classes. Obvia-se elementos extrínsecos à obra como a biografia do autor, cultura da região onde a obra foi escrita ou a cultura da região em que ocorre a narrativa, recepção do texto etc. Esses e outros fatores são os que Azorín acha essenciais para a reconstituição de uma orgânica história literária nacional: “en resolución: una historia en que la producción literaria se nos ofrezca, no solo colocada en su medio social, sino en la verdadera realidad que tuvo en su tiempo; eso es lo que pedimos” (AZORÍN, 1971, p. 113).<sup>6</sup>

O tema é revisitado e ampliado pelo autor em outro ensaio intitulado *Los clásicos*. Aqui, Azorín faz uma crítica ao conservadorismo dos leitores do seu tempo, principalmente aos leitores dos clássicos. Para o escritor de *La voluntad* (1902, originalmente), o espírito do passado não é o mesmo que o do presente, pelo que se deixar levar pela tradição da crítica literária precedente é uma atividade que desdenha a realidade vigente (AZORÍN, 1971, p. 180).

Continua o espanhol a afirmar que os grandes autores, como Cervantes ou Lope de Vega, foram interpretados de maneiras diferentes, dependendo da época e o lugar em que o

---

<sup>5</sup> Ver a produção literária, não como uma coisa espontânea, indeterminada [...] mas como algo que tem sua origem, seu assento e sua relação estreita, íntima com um meio social determinada e com uma raça. [...] não poderá ensinar-se história literária completa sem que coloquemos o produto literário em seu seio, em sua sociedade, em seu instante. (Tradução minha).

<sup>6</sup> Em resolução: uma história em que a produção literária se nos ofereça, não só colocada em seu meio social, mas em a verdadeira realidade que teve em seu tempo; isso é o que pedimos. (Tradução minha).

leitor se situasse. Portanto, questiona-se Azorín, “¿qué razón hay para que ahora, en este preciso momento de la historia, se detenga la ejercitación del intelecto humano?” (AZORÍN, 1971, p. 180).<sup>7</sup> Ele afirma que os intelectuais finiseculares são mais tradicionalistas que os intelectuais do romantismo ou da ilustração – e isso há de mudar.

A inevitabilidade da modernização se dá pela necessidade de renovação espiritual de toda uma geração. Entretanto, o progresso artístico é realizado por pessoas, mas não por quaisquer delas, sendo somente os escritores corajosos os que revisitam o cânone com a intenção subtrair o que há de melhor nele, e assim trazê-lo ao presente. Dessa forma, adiciona-se a dose necessária de liberdade que todo texto literário precisa para criar novos paradigmas, novas eras, nova literatura.

Por isso, Azorín clama que “no nos atemorizen las rimbombancias y oropeles que se ha rodeado éstos o los otros nombres. **Juzguemos a los muertos con arreglo a los vivos**” (AZORÍN, 1971, p. 181, grifo meu).<sup>8</sup> E vai além quando diz que o verdadeiro artista não é aquele que tenta prosseguir com a estrutura literária tradicional, mas aquele que julga e cria uma obra com a sensibilidade do presente. Assim, o eu do aqui-e-agora se encarregará, automaticamente, de aceitar e descartar aquilo que do texto não serve às características do tempo em que é recepcionado, permanecendo um conjunto definitivo, carregado de uma potência que mudará a excitabilidade artística atual. Então, cabe aos críticos, pesquisadores e leitores em geral, aceitar a sincronicidade da literatura para que esta não encontre impedimentos e/ou atrasos no desenvolvimento artístico das novas gerações (AZORÍN, 1971, p. 181).

Azorín afunila a temática dos clássicos e o lidar dos eruditos espanhóis do seu tempo para com as obras icônicas, quando Francisco Rodríguez Marín (1855–1944) publica o terceiro volume do *Quixote*. Essa edição, comenta o integrante da *Generación del 98* no ensaio *Cervantes y sus coetáneos*, é caracterizada pelo labor escrupuloso, fino, elegante, agudo e erudito do seu autor (AZORÍN, 1971, p. 83).

Vale-se Azorín dessa argumentação para compilar e debater no seu texto ao respeito do *Quixote* e dos pseudo-eruditos, mais uma vez. A distinção entre este texto e os que apresentei anteriormente, recai na objeção à mitificação que se tem feito sobre Miguel de

---

<sup>7</sup> Que razão há para que agora, neste preciso momento da história, detenha-se a exercitação do intelecto humano? (Tradução minha).

<sup>8</sup> Não nos atemorizem as elegâncias desmensuradas com que estes ou outros nomes têm se rodeado. **Julgamos aos mortos com as roupagens dos vivos.** (Tradução minha).

Cervantes na posterioridade, como se Cervantes tivesse sido desde sempre o grande autor que hoje os leitores atestam que é.

Para Compagnon (2012), o texto literário pode estar ou não de acordo com a sociedade; pode acompanhar o movimento ou procedê-lo. Para Azorín, o *Quixote* foi um claro exemplo de um texto que procedeu a um movimento e a um povo. Isto é, o *Quixote* nem sempre fora compreendido e muito menos exaltado da maneira que merecera: somente recebera as vanglórias de obra emblemática de uma nação muitos anos após sua publicação. Essa demora aconteceu pela figura empírica de Miguel de Cervantes, possuidor de um carácter e fama que não agradava a muitos.

Segundo Azorín,, “el *Quijote* ni fue estimado ni comprendido por los contemporáneos de Cervantes” pelo que “el *Quijote* no lo ha escrito Cervantes; lo ha escrito la posterioridad” (AZORÍN, 1971, p. 85).<sup>9</sup> A crítica, então, vai dirigida aos que idolatram Cervantes em detrimento do *Quixote*:

España es el país de los abstraccionistas; aquí es donde florece de modo extraordinario, maravilloso, la abogacía, y no habrá en el planeta ningún pueblo tan pródigo de monólogos, jurisperitos, rábulas, picapleitos y tíos Licurgos. Y sabido es también que la abogacía es el arte de la abstracción, el arte de reducido todo a fórmulas y procedimientos. (AZORÍN, 1971, p. 83-84).<sup>10</sup>

Os *picapleitos*, *jurisperitos*, *abstraccionistas* etc aos quais Azorín se refere são os eruditos contemporâneos a ele que tencionavam resgatar a glória do *Quixote* a partir da glória de Cervantes, sendo que, na concepção de Azorín e Miguel de Unamuno, não houve ser mais antagônico ao *Quixote* que seu autor (AZORÍN, 1971). Sendo assim, é o texto e a essência filosófica e estilística do romance que o fez a grande obra da história da literatura espanhola e não a influência do autor empírico. Ademais, se *Don Quijote de la Mancha* aportou tanto prazer literário a gerações e gerações de leitores em todo o mundo, deveu-se aos leitores que ressignificaram o texto, trazendo-o aos seus respectivos tempos e espaços geográficos. Essa sincronicidade é a que Azorín defendeu e, como veremos a seguir, também, Unamuno.

### 3 UNAMUNO, O LIBERTADOR DO SEPULCRO DE DOM QUIXOTE

---

<sup>9</sup> O *Quixote* nem foi estimado nem compreendido pelos contemporâneos de Cervantes pelo que o *Quixote* não o escreveu Cervantes; o escreveu a posterioridade. (Tradução minha).

<sup>10</sup> Espanha é o país dos abstracionistas; aqui é floresce de modo extraordinário, maravilhoso, a advocacia, e não haverá em o planeta nenhum povo tão pródigo de monólogos, jurisperitos, rábulas, bajuladores e tíos Licurgos. E sabe-se também que a advocacia é a arte da abstração, a arte de reduzi-lo tudo a fórmula e procedimentos. (Tradução minha).

Dentre todos os intelectuais da *Generación del 98*, Miguel de Unamuno provavelmente foi o que mais atenção deu ao *Quixote*<sup>11</sup>. Não falamos isso somente porque ele tenha um ensaio<sup>12</sup> – dos mais conhecidos do autor – sobre a obra de Miguel de Cervantes, mas também e, principalmente, pela assiduidade em que evoca à figura de Don Quijote.

Para Unamuno, toda a essência da alma *castellana* se traduz não na obra do *Quijote*, mas no personagem Don Quijote. Ele acredita que Cervantes criou uma obra que nem ele próprio conhecia em toda sua potencialidade. Em realidade, fora o povo espanhol que, identificado com o espírito do fidalgo, soube subtrair o que há de eterno no texto *cervantino*. Entretanto, na concepção de Unamuno, um problema relevante necessitava ser resolvido com relação aos leitores da sua época e nação.

Na opinião de Don Miguel, “es España una de las naciones en que menos se lee el *Quijote*, y desde luego aquella en que peor se suele leer” (UNAMUNO, 1966, p. 645).<sup>13</sup> A atrevida afirmação do intelectual espanhol está fundamentada em vários textos, mas o ensaio *O sepulcro de Dom Quixote e Sobre la interpretación del Quijote* trazem as elucidações que melhor servem ao propósito deste trabalho.

Miguel de Unamuno publicou originalmente *O sepulcro de Dom Quixote* como ensaio na revista *La España Moderna*, no ano de 1906. Em 1914, a versão definitiva do texto seria incorporada como prólogo à segunda edição do ensaio *Vida de Don Quijote y Sancho*. No texto, a crítica de Unamuno é direcionada ao “sagrado esquadrão dos cruzados bacharéis, barbeiros, padres, cônegos ou duques disfarçados de Sanchos” (UNAMUNO, 2014, p. 264-265), isto é, críticos, docentes, eruditos e outros comentadores da obra de Cervantes, que fazem um exercício classicista e homogeneizador de interpretação do clássico.

Na visão do escritor de *Niebla*, se o Quixote voltasse à vida condenaria seus leitores pelo fato de o interpretarem erroneamente, dado que se tenta, constantemente, explicar logicamente suas ações. Unamuno opina que tentar explicar o Quixote por meio da razão aniquila toda possibilidade de que este ressuscite, ou seja, de que a obra seja assumida de maneira que na contemporaneidade se possa apreender o valor positivo e eterno dela. E qual seria esse valor positivo? A loucura. E o que seria a loucura para Unamuno? A seguir, o intelectual nos explica essa característica inerente ao ser humano “apaixonado” da vida e,

---

<sup>11</sup> Antonio Machado, em *Tiempos de Castilla* (1912), menciona que o espírito de Don Quijote se encontra em Miguel de Unamuno.

<sup>12</sup> Referimo-nos ao ensaio *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905, originalmente).

<sup>13</sup> É Espanha uma das nações em que menos se lê o Quixote, e com certeza aquele em que pior se lê. (Tradução minha).



portanto, criador de vida (UNAMUNO, 2014, p. 267), assim como a diferença entre o **louco** e o **idiota**:

[...] temos falado muitas vezes do que é a loucura, e comentamos aquilo do *Brand* ibseniano, filho de Kierkegaard, de que está louco aquele que está só. E concordamos que uma loucura qualquer deixa de sê-lo quando se faz coletiva, no momento em que é loucura de todo um povo, de todo o gênero humano talvez. Quando uma alucinação se faz coletiva, se faz popular, se faz social, deixa de ser alucinação para se converter numa realidade, em algo que está fora de cada um dos que a compartilham. E você e eu estamos de acordo em que é preciso levar às multidões, levar ao povo, levar ao nosso povo espanhol uma loucura qualquer, a loucura de qualquer um de seus membros que esteja louco, mas louco de verdade e não de mentirinha. Louco, e não idiota. (UNAMUNO, 2014, p. 263-264).

Dessa forma, o **louco** seria o que sofre uma alucinação coletiva e popular, que o leva aos grandes feitos reais. Isto é, só a loucura tem o poder de modificar a realidade. O **idiota**, por outro lado, é o que fica no meio do caminho entre a racionalidade e a loucura. Ampara-se numa vida que, por tentar atingir o equilíbrio absoluto, acaba se situando no meio do nada; o **idiota** não transforma nem a si mesmo nem ao outro.

Sendo assim, a missão dos **loucos** é o de resgatar o sepulcro de Dom Quixote do domínio dos racionalistas, para em seguida iluminar novamente o mundo a partir da estrela quixotesca, à qual trará a febre pela vida, a sede pela agonia e a fome da angústia (UNAMUNO, 2014, p. 268). O sucesso da empreita dependerá da união daqueles que, assim como Unamuno, cansaram-se da lógica e, uma vez unidos, batalharão contra o que o autor denomina de bacharéis. Dessa forma que a essência de Dom Quixote retornará de onde nunca deveria ter saído: dos braços do povo.

Para interpretar ao cavaleiro de La Mancha a partir do seu espírito puro, é necessário que o leitor e viver da literatura se desassocie tanto de Cervantes como da crítica literária. Unamuno escreve que, para atingir a vocação do romance, faz-se necessário que o leitor desconfie da arte, da ciência ou “pelo menos disso que chamam de arte e ciência e que não são senão mesquinhos arremedos da ciência e da arte verdadeiros” (UNAMUNO, 2014, p. 266).

Por fim, antes de passar para o seguinte tópico, vale a pena uma breve detenção sobre a noção de resgate do espírito do fidalgo. Quando o espanhol menciona que resgatar o fundamento do Quixote é uma tarefa necessária, não está se referindo a que se entenda ao personagem/obra como ele o entende, nem sequer como se entendia nos primórdios do texto, no século XVI, mas que se permita ao Quixote ser livre; que não lhe aprisionem em estruturas interpretativas racionais, pois suporia a escravização do herói nacional.

O Quixote só alcançou tal dimensão porque se permitiu que cada geração “que se ha ido sucediendo ha ido añadiéndose algo a este Don Quijote, y ha ido él transformándose y agrandándose” (UNAMUNO, 1966, p. 652)<sup>14</sup>. Portanto, privá-lo de outras interpretações é interromper a perene capacidade da obra de ser mais-de-si.

#### 4 A RESSURREIÇÃO DE CERVANTES EM GASSET

A maneira em que Unamuno e Ortega vislumbraram o *Quixote* se difere em muitos aspectos. Na verdade, o pensamento de ambos, *grosso modo*, encontra-se em posições, se não antagônicas, ao menos muito distantes. Como vimos no subtópico anterior, Unamuno atribuiu ao personagem da obra de Cervantes a essência que todo homem espanhol carrega dentro de si. Entretanto, a metafísica de Don Miguel não encontra espaço na filosofia imanente de Ortega, muito mais centrada em aspectos culturais, estéticos e sociais direcionados a atingir o “real”.

Segundo Ortega, “sólo debe ser lo que puede ser, y sólo puede ser lo que se mueve dentro de las condiciones de lo que es... Lo que una cosa debe ser no puede consistir en la suplantación de su contextura real, sino, por el contrario, en el perfeccionamiento de ésta” (GASSET, 1983, p. 101)<sup>15</sup>. O que propõe o madrilenho é obviar atitudes filosóficas como as de Unamuno e Anaximandro que, por direcionar unilateralmente este último seu olhar às estrelas, acabou perdendo o rumo, acabou esquecendo qual seu verdadeiro caminho na Terra.

Sendo assim, Ortega retira de Unamuno o carácter transcendental de Dom Quixote, atribui-lhe uma roupagem imanente, e, a partir daí, utiliza-o para refletir, entre outros tantos temas, ao respeito da crítica literária e artística superficial do seu tempo.

Em *Meditaciones del Quijote* (1914, originalmente), primeira obra do autor, Gasset adverte que a atenção exclusiva à figura de Dom Quixote prejudicou o restante da obra e, em consequência, o próprio personagem. Para o intelectual, é necessário que se estude a obra no seu conjunto para assim conseguir uma noção mais ampla e clara do estilo de Cervantes, que, no que lhe diz respeito, é o fidalgo uma condensação do seu autor. Dito de outra forma,

---

<sup>14</sup> Que sucedeu a outra tem adicionado algo a este Dom Quixote, e tem ido ele transformando-se e agradando-se. (Tradução minha).

<sup>15</sup> Só deve ser o que pode ser, e só pode ser o aquilo que se move dentro das condições daquilo que é...O que uma coisa deve ser não pode consistir na suplantação da sua contextura real, mas, pelo contrário, no aperfeiçoamento desta. (Tradução minha).

o indivíduo só pode ser entendido por meio, primeiramente, da sua **espécie**: “el individuo Don Quijote es un individuo de la especie Cervantes” (GASSET, 2014, p. 87).<sup>16</sup>

A partir do exposto, podemos entender que, para Gasset, a função da crítica e do leitor assume uma perspectiva que não tínhamos vislumbrado até o momento neste trabalho. Tanto Azorín como Unamuno rejeitaram a figura do autor na sua totalidade. Centraram-se, sob outra perspectiva, na autonomia subjetiva do eu e na capacidade sincrônica do texto. Ortega y Gasset, por sua vez, assinala a Cervantes como um dos guias que o leitor e a crítica devem seguir para uma interpretação correta do texto literário.

A obra de Cervantes é passível de interpretação enquanto a pondere o leitor a partir de Cervantes, mas “no el Cervantes en los baños de Argel, no en su vida, sino en su libro. Para eludir esta desviación biográfica y erudita, prefiero el título qui jotismo a cervantismo” (GASSET, 2014, p. 87).<sup>17</sup> O *quijotismo*, então, é a essência que Miguel de Cervantes deixou como legado. Conforme o escritor de *La rebelión de las masas*, Don Quijote de la Mancha é um grande enigma que só os Édipos da modernidade conseguirão decifrar: “¡Cervantes – un paciente Hidalgo que escribió un libro –, se halla sentado en los elíseos prados hace tres siglos, y aguarda, repartiendo en derredor melancólicas miradas, a que le nazca un nieto capaz de entenderle!” (GASSET, 2014, p. 88)<sup>18</sup>. E quais são estes Édipos, estes netos capazes de entender o “avô” do Quixote? Os *meditadores*.

Gasset entende que a realidade para o sujeito moderno é a empírica, que retira toda a potência vital da existência. Propõe, em seu lugar, vislumbrar a realidade como os gregos a olhavam: “Cuando buscamos la realidad, buscamos las apariencias. Mas el griego entendía por realidad todo lo contrario: **real es lo esencial, lo profundo y latente**; no la apariencia, sino las fuentes vivas de toda apariencia” (GASSET, 2014, p. 195, grifo meu)<sup>19</sup> E como encontrar a fonte viva de toda aparência? Meditando, o que para o filósofo espanhol

es el movimiento en que abandonamos las superficies [...] En la meditación nos vamos abriendo un camino entre masas de pensamientos, separamos unos de otros los conceptos, hacemos penetrar nuestra mirada por el imperceptible intersticio que queda entre los más próximos, y una vez puesto cada uno en su lugar dejamos tendidos resortes ideales que les impidan confundirse de nuevo. Así, podemos ir y

---

<sup>16</sup> O indivíduo Dom Quixote é um indivíduo da espécie Cervantes. (Tradução minha).

<sup>17</sup> Não o Cervantes das casas de banho de Argel, não em sua vida, mas em seu livro. Para eludir este desvio biográfico e erudito, prefiro o título *quijotismo* a *cervantismo*. (Tradução minha).

<sup>18</sup> Cervantes – um paciente Fidalgo que escreveu um livro -, encontra-se sentado nos elísios prados há três séculos, e aguarda, repartindo em derredor melancólicos olhares, que nasça um neto capaz de entendê-lo! (Tradução minha).

<sup>19</sup> Quando buscamos a realidade, buscamos as aparências. Mas sobre a realidade o grego entendia o contrário: **real é o essencial, o profundo e latente**; não a aparência, mas as fontes vivas de toda aparência. (Tradução minha).

venir a nuestro sabor por los paisajes de las ideas, que nos presentan claros y radiantes sus perfiles. (GASSET, 2014, p. 125–126).<sup>20</sup>

Assim sendo, a meditação é vital para que o ser humano consiga ver além do que se lhe apresenta empiricamente. A realidade, neste caso, é uma aparência que se descortina ao meditar ou que se eleva a uma outra potência quando a poesia se apodera dela (GASSET, 2014, p. 213). Nesse sentido, a poesia, mais abrangentemente ainda a literatura, é capaz de entender as circunstâncias sócio-históricas de um povo, pois nelas se encontram a essência das sociedades em que a obra literária se inspira – nisso concorda Gasset com Unamuno – mas também, principalmente, das sociedades em que o autor do seu objeto se inspira.

Por esses motivos que *Dom Quixote* é tão importante para o progresso circunstancial do povo espanhol. Se “la literatura genuina de un tiempo es una confesión general de la intimidad humana de entonces” (GASSET, 2014, p. 230)<sup>21</sup>, então é Cervantes o dono da chave que abre a porta da sala onde se encontram as inquietudes e necessidades íntimas da nação espanhola. Assim, faz-se relevante que os leitores do *Quixote* encontrem a maneira de se reconectar ao fidalgo Don Quijote mediante seu autor, Miguel de Cervantes.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de *Kenosis* (BLOOM, 1991) ajuda a entender que a originalidade artística de cada geração depende da quantidade de “rebeldes” que se posicionam contrários ao que é imposto. Nesse sentido, ainda que os conservadores pensem que a renovação do cânone signifique a desaparecimento da importância dos grandes escritores e suas obras, a intervenção dos iconoclastas na interpretação e ressignificação dos clássicos logra justamente o contrário.

Propagou-se na modernidade a ideia de que os escritores e leitores possuem uma obrigação para com escritores e leitores pretéritos, devido a que nenhuma obra ou interpretação surge do vazio. Assim, por muito tempo se pensou que não havia maneira alguma de pagar essa dívida e dessa maneira fazer germinar o novo. Contudo, o movimento dialético da *Kenosis* cria fissuras nesse modelo dependente, realçando, em seu lugar, a liberdade tanto do objeto como daquele que o vislumbra (BLOOM, 1991).

---

<sup>20</sup> É o movimento em que abandonamos as superfícies [...] Na meditação vamos abrindo um caminho entre massas de pensamentos, separamos uns conceitos de outros, fazemos penetrar nosso olhar pelo imperceptível interstício que resta entre os mais próximos, e uma vez colocado cada um no seu lugar, deixamos situadas as bases ideais que lhes impeçam confundir-se de novo. Assim, podemos ir e vir confortavelmente pelas paisagens das ideias, que apresentam a nós claros e radiantes perfis. (Tradução minha)

<sup>21</sup> “Aliteratura genuína de un tiempo é uma confissão geral da intimidade humana de então. (Tradução minha).

Antoine Compagnon acompanha Bloom quando comenta que “a literatura confirma um consenso, mas produz também a dissensão, o novo, a ruptura” (COMPAGNON, 2012, p. 36). Adversamente ao que pensam os **bacharéis**<sup>22</sup>, o que está em pauta para os *meditadores*<sup>23</sup> da literatura é a defesa contra uma tradição crítica que rejeita todo carácter subjetivo, o que produz uma eterna luta de classes entre uma elite que se postula detentora do que é literatura de boa ou má qualidade e/ou literatura que tem X ou Y sentido engessado. Sendo assim, do que se trata é “de resistir à alternativa autoritária entre a teoria e o senso comum, entre tudo ou nada, porque a verdade está sempre no entrelugar” (COMPAGNON, 2012, p. 27).

Para convalidar a ideia de que a literatura moderna, ao menos por parte de algum dos seus máximos expoentes, possui um carácter sincrónico, valei-me de alguns ensaios de modernistas espanhóis, a fim de apresentar uma perspectiva nacional renovadora e transitoria da crítica literária, que na primeira metade do século XX dava seus primeiros passos rumo à concepção de obra aberta.

A partir do exposto, é possível chegar à conclusão de que qualquer tentativa de interromper o rumo progressivo da literatura é romper com sua capacidade de transformar consciências. Mas isso não será possível enquanto existam escritores e leitores possuídos pelo espírito livre de Dom Quixote.

## REFERÊNCIAS

- AZORÍN, José Martínez Ruiz. **Clásicos y modernos**. 6ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG: 2012.
- GASSET, José Ortega y. **Meditaciones del Quijote**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.
- GASSET, José Ortega y. La magia del “deber ser”. In: **Obras completas III**. Madrid: Alianza – Revista de Occidente, 1983.
- MARÇAL, Márcia Romero. O pensamento de Miguel de Unamuno sobre a Modernidade: europeização, urbanização e progresso. **Polifonia**, Cuiabá-MT, v.27, n.45, 2020, p.10-32. Disponível em: [encurtador.com.br/gvNPT](http://encurtador.com.br/gvNPT). Acesso em: 29 mai. 2020.
- PEREIRO OTERO, José Manuel. Las múltiples heterogeneidades del Modernismo. In: **La escritura modernista de Valle-Inclán: orgía de colores**. Madrid: Editorial Verbum, 2008.

---

<sup>22</sup> Lembre-se o leitor que este termo fora utilizado por Unamuno para designar aos que aprisionaram as novas interpretações do Quixote.

<sup>23</sup> Lembre-se, também, o leitor, que este termo fora utilizado por Gasset para se referir àqueles que vislumbram a arte além daquilo que é consensual e superficial.

SALINAS, Pedro. **Literatura española Siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2001.  
UNAMUNO, Miguel de. Sobre la interpretación del Quijote. In: **Obras Completas I**. Madrid: Escelicer, 1966.  
UNAMUNO, Miguel de. O sepulcro de Dom Quixote. Trad. Erivelto da R. Carvalho. **Revista Cerrados**, v. 22, n. 35, 4 jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/14145>. Acesso em: 1 abr. 2020

## ***O PEQUENO PRÍNCIPE, EM TRADUÇÃO/ADAPTADA POR GULLAR***

Ingrid Lopes Rodrigues Piauilino<sup>24</sup>

Jeanne Ferreira de Sousa da Silva<sup>25</sup>

**RESUMO:** O clássico *O Pequeno Príncipe* de Sant-Exupéry recebe pelas mãos do renomado poeta Ferreira Gullar uma nova tradução/adaptação. Tal produção é objeto de análise desse estudo, o qual tem por finalidade discutir as estratégias eleitas pelo tradutor para tornar a obra mais atualizada e aproximá-la do público para o qual ela foi pensada – já que a tradução, publicada pela Editora Agir, circulou em todas as escolas públicas do Brasil de Ensino Fundamental, por meio do PNBE. Diante de tal relevância, a presente pesquisa apropriou-se dos estudos de Rosemary Arrojo (2002); Paul Ricoeur (2011); Susan Bassnett (2005) e Sousa (2014), Hans Robert Jauss (1994) e Zilberman (1987). Pretende-se, portanto, ampliar as discussões em torno da consolidação da tradução/adaptação como gêneros literários com expressivo valor estético.

**Palavras-chave:** Tradução; Adaptação; Recepção.

**ABSTRACT:** The classic *The Little Prince* of Sant-Exupéry receives a new translation/adaptation from the renowned poet Ferreira Gullar. This production is the object of analysis of this study, which aims to identify and discuss the strategies elected by the translator to make the work more updated and so bring it closer to the public for which it was intended - since the translation, published by Editora Agir, circulated in all public schools in Brazil of Elementary School through the PNBE. Faced with such relevance and scope, the present research appropriated the studies of Rosemary Arrojo (2002); Paul Ricoeur (2011); Susan Bassnett (2005) and Sousa (2014), Hans Robert Jauss (1994) and Zilberman (1987). The present study, therefore, intends to expand the discussions around the consolidation of translation/adaptation as literary genres with expressive aesthetic value.

**Key-Words:** Translation; Adaptation; Reception.

### **1 INTRODUÇÃO**

No atual cenário literário, são crescentes os estudos sobre as traduções e adaptações dirigidas aos jovens leitores. Assim, o clássico *O Pequeno Príncipe* de Sant-Exupéry, publicado pela primeira vez em 1943 nos Estados Unidos, insere-se nesse contexto como o

---

<sup>24</sup> Graduanda em Letras-Português/Inglês pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e bolsista em Iniciação Científica pela FAPEMA, pesquisa sobre Jornalismo Literário. Além disso, participa do Grupo de Pesquisa TECER da UEMA e Grupo de Pesquisa Polifonia da UFMA. Possui interesse na área de Literatura, Ficção e Poema.

<sup>25</sup> Graduada em Letras pela Faculdade Santa Fé, especialista em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual do Maranhão e Mestre pela Universidade Estadual do Piauí, doutoranda em Educação pela Universidade Lusófona de Tecnologias e Humanidade, em Lisboa - Portugal. Integramte do Grupo de Pesquisa LLER - Literatura, Leitura e ensino (CNPq/UESPI). Coordena o grupo de pesquisa TECER (UEMA) em Tradução, Discurso e Ensino vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras (UEMA). Atualmente é professora da Universidade Estadual do Maranhão atuando da área de Língua e Literatura Portuguesa e Espanhola e da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão.

terceiro livro mais traduzido no mundo e recebe, no Brasil, uma nova tradução/adaptação realizada pelo poeta Ferreira Gullar.

Dessa forma, esta pesquisa tem por finalidade investigar e discutir as estratégias de tradução utilizadas pelo escritor a fim de aproximar a obra ao público-alvo para qual foi projetada, uma vez que esse livro circulou pela Editora Agir nas escolas públicas de Ensino Fundamental do Brasil por meio do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) e tornou o clássico amplamente divulgado no país.

Também, tem-se como objetivo ampliar as discussões em torno da consolidação da tradução/adaptação como gêneros literários com expressivo valor não somente estético, mas também social, uma vez que possibilitam a democratização da literatura. Outros aspectos investigados são: o papel das ilustrações na obra escolhida e a interferência dos elementos editoriais no texto traduzido. Por isso, o presente estudo é ancorado em uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, portanto, apropriou-se dos estudos de Rosemary Arrojo (2002); Paul Ricoeur (2011); Susan Basnett (2005) e Sousa (2014), os quais apresentam aspectos teóricos acerca do texto traduzido e adaptado pelo viés literário.

Além dos autores citados, foi-se necessário trilhar pelos estudos de Hans Robert Jauss (1994) e Zilberman (1987), dado que esses favorecem a análise com foco no leitor, isto é, como as escolhas - seja na forma, meio, assunto ou estilo -, do tradutor levam em consideração um dado público receptor.

Percebe-se, nesse sentido, a relevância do trabalho devido à pesquisa no que tange às traduções e adaptações feitas pelo autor Ferreira Gullar, pois essa vertente de sua produção, ainda que seja renomada, é minimamente explorada no meio acadêmico. Outrossim, é importante destacar como as adaptações influenciam na formação do leitor infantojuvenil, visto que esse gênero literário permite o primeiro contato desse público com os clássicos da literatura mundial.

## **2 TRADUÇÃO LITERÁRIA E CULTURAL**

A palavra “tradução” tem origem do latim e significa “ato de conduzir além, de transferir”, esse conceito indica uma interpretação simplória do processo de traduzir, o qual era bastante utilizado nos mosteiros europeus do século IX, em que traduzir tinha quase o mesmo sentido de copiar, visto que os monges reproduziam o texto grego para o latim.



Com a chegada do século XIX, a representação da figura do autor é valorizada e a tradução recebe um teor pejorativo, pois os leitores buscavam na obra traduzida a exata cópia do original em sentidos e forma. Além disso, os autores – como Robert Frost, Paul Valéry e George Steiner – acreditavam que “traduzir é destruir” (ARROJO, 2002, p. 26), isto é, acreditam que esse processo não capta a essência do texto literário ou mantém a intenção do autor na medida em que algo na estrutura ou na temática é perdido durante a tradução.

Contudo, o primeiro ponto a ser considerado na Teoria da Tradução é a impossibilidade de transpor exatamente o significado de um texto para o outro, pois cada língua possui seu próprio contexto cultural, histórico e composição gramatical/linguística, assim sendo, é improvável que se possa transpor uma sentença para outra língua com a exata carga semântica ao mesmo tempo em que mantenha o escopo dessa. Em suma, é necessário assumir a intraduzibilidade entre línguas distintas, afinal o valor sociocultural de uma palavra difere entre elas, assim como o contexto de uso, portanto, “o processo envolve também um conjunto completo de critérios extralinguísticos” (BASNETT, 2005, p.35).

Logo, entende-se que a tradução implica perda, porém esse fato não é negativo, pois toda obra é um amontoado de textos anteriores, assim, pode-se questionar inclusive a nomenclatura “original”. Este “não é fixo ou estável e depende do contexto em que ocorre” (ARROJO, 2005, p.23), assim, todo texto quando produzido “deixa de ser uma representação ‘fiel’ de um objeto estável (...) e passa a ser uma máquina de significados em potencial”. (ARROJO, 2005, p.23).

Dessa forma, nota-se que não há possibilidade de transpor na “íntegra” um livro, dado que a própria tradução é resultado da percepção do leitor/tradutor e existe o afastamento cultural ou temporal. Assim, a teórica Rosemary Arrojo (2002) no livro “Oficina de tradução: a teoria na prática” define tradução como “um palimpsesto – a cada nova tradução apaga traduções anteriores e produz sua própria interpretação do original. É impossível julgar qual é melhor, ou se há melhor.” (ARROJO, 2002, p.23-24).

Diante do debate entre intraduzível e traduzível, o autor Paul Ricoeur (2011) prefere um caminho prático entre encaminhar o texto literário até o leitor ou levar esse até a obra, com isso, surgem duas direções para a tradução: literal ou cultural. Assim, a tradução cultural deve ocorrer quando há “discrepâncias culturais intransponíveis, em que o que é descrito no texto de partida não encontra situação equivalente na língua de chegada” (FRIO, 2013, p.18).

Também, a adaptação, ainda que não possua uma teoria consolidada, tem por função autônoma de “atender às necessidades de um novo público-alvo” (FRIO, 2013, p.22), ou

seja, a obra precisa ser domesticada para que outros leitores tenham acesso a essa. Logo, esse processo “abre espaço para acréscimos, omissões, criações, adequações culturais” (FRIO, 2013, p.22), ainda que mantenha ligação com o livro “original”. Logo, a adaptação é um processo de alteração mais intensivo na obra tendo em vista um determinado tipo de leitor, ainda que mantenha as características principais do texto-fonte.

Portanto, o tradutor, além de conhecer a língua-alvo e considerar o contexto sociocomunicacional, precisa ter uma vasta leitura e um senso estético para poder transpor as intenções do autor, a estranheza/familiaridade do texto. Por isso, diversos tradutores também são escritores como Ferreira Gullar.

Concebe-se, por conseguinte, a relevância da Tradução Cultural por essa permitir escolhas tradutórias que aproximem o leitor infantojuvenil da obra literária clássica, isto é, o texto traduzido/adaptado se torna o primeiro contato desse público com textos considerados cânones – os quais sem a tradução dificilmente chegariam até eles. Por isso, a literatura traduzida assume o papel democratizador e educacional, ainda mais com o PNBE que amplia a familiaridade do livro *O Pequeno Príncipe*, por exemplo, com os jovens leitores das escolas públicas dentro do Brasil.

Dessa forma, a adaptação é vista como um processo criador, o qual reestabelece o equilíbrio comunicacional, pois uma obra do século anterior pode ser atualizada para os novos leitores. Além disso, pode ser comparado ao processo físico de refração, visto que a luz é a mesma, ainda que esteja modificada. Assim, o texto original ao ser aproximado do leitor demonstra a preocupação com a recepção da obra assim como a transferência do valor estético dessa.

### **3 O PEQUENO PRÍNCIPE ADAPTADO:** estratégias de tradução

Nesta parte da pesquisa, ter-se-á como foco a investigação no que tange ao estilo empregue por Ferreira Gullar ao traduzir e adaptar a obra *O Pequeno Príncipe* do Francês de 1943 para o a Língua Portuguesa de 2014 e a relação das escolhas tradutórias com o horizonte de expectativa defendido por Jauss, isto é, “o conjunto de convenções que constituem a competência de um leitor (ou de uma classe de leitores) num dado momento; o sistema de normas que define uma geração histórica” (COMPAGNON, 2010, p.154).

Assim, o livro em questão foi escrito e publicado no contexto histórico da Segunda Guerra Mundial, além de retratar especificidades da época turbulenta, por exemplo a

quantidade da população mundial, crise política e humanitário. Outro ponto em relação ao conteúdo que só é recepcionado pelo leitor na obra-fonte é o universo masculino representado pelo Pequeno Príncipe (le Petit Prince), o carneiro (le mouton), a raposa (le renard), a serpente (le serpent) e o aviador (le aviateur) em contraste a uma única figura feminina: a rosa (la rose). Nesse sentido, há uma construção no enredo original que não é transportado ao português por questões gramaticais, visto que os gêneros de raposa e serpente são femininos.

Nesse sentido, “cabe ao adaptador, sujeito histórico do seu tempo, compreender as indagações dos leitores infanto-juvenis e as possibilidades da obra ao ser adaptada de respondê-las. (CARVALHO, 2006, p.18)”, assim coloca o leitor em seu próprio contexto social a fim de proporcionar e facilitar uma formação cidadã e intelectual, além de talhar caminhos para que ele possa compreender melhor a si e a realidade na qual vive.

Com a finalidade de contemplar às expectativas estéticas e culturais do jovem leitor brasileiro e, dado que “conforme Jauss anota, uma obra ‘só se converte em acontecimento literário para seu leitor’; portanto, é esse sujeito que afiança a vitalidade e continuidade do processo literário” (ZILBERMAN, 2008, p.98), a tradução de Ferreira Gullar explicita um cuidado maior com transposições culturais e linguísticas entre o Francês de 1943 e o Português brasileiro de 2015. Nesse sentido, trilha o caminho da tradução cultural e da adaptação as quais assumem o papel de reconhecer o valor pragmático e literário da obra-fonte, mas tendem a atender às necessidades de um novo público leitor o qual percorre outros questionamentos e carências, assim, a presente análise levará em conta que “na adaptação literária a figura do leitor apresenta-se mais determinante ainda para a realização do processo de criação, uma vez que a intenção é atingir um público com um perfil bastante delimitado e é essa representação que orienta a reescrita de uma obra.” (CARVALHO, 2006, p.17)

**Quadro 01- O aviador desiste de seu sonho**

<i>Le Petit Prince</i> (1943)	Tradução Literal	<i>O Pequeno Príncipe</i> (2015)
Alors je ne lui parlais ni de serpents boas, ni de forêts vierges, ni d'étoiles. Je me mettais à sa portée. Je lui parlais de bridge, de golf, de politique et de cravates. (EXUPERY, 1947, p. 7)	Então, eu não contei a ela sobre as cobras jiboias, florestas virgens ou estrelas. Eu me coloco a porta. Eu estava conversando com ele sobre ponte, golfe, política e gravatas. (Tradução nossa)	Eu, então, não lhe falava nem de jiboias, nem de florestas virgens. Passei a andar conforme a música. Falava-lhe de bridge, de golfe, de política e de gravatas. (EXUPERY, 2015, p. 11)

Fonte: Análise organizada pela autora

Ferreira Gullar ao adaptar o trecho “Je me mettais à sa portée”, o que em uma tradução literal iria afastar o leitor da intencionalidade da obra e para evitar isso, o poeta escolhe utilizar a adaptação a fim de manter o sentido pragmático da sentença, contudo de uma forma na qual os leitores em formação do Brasil possam compreender com mais facilidade, visto que Gullar atende ao horizonte de expectativa do público-alvo do livro. Dessa forma, é notório que o tradutor optar por escolhas linguísticas as quais se adequam ao uso atual da linguagem na sociedade brasileira, além de preferir adaptar a obra para uma feição contemporânea.

**Quadro 02-** Dedicatória do livro

<i>Le Petit Prince</i> (1943)	Tradução Literal	<i>O Pequeno Príncipe</i> (2015)
<p>À LÉON WERTH</p> <p>Je demande pardon aux enfants d’avoir dédié ce livre à une grande personne. J’ai une excuse sérieuse: cette grande personne est le meilleur ami que j’ai au monde. (...) Toutes les grandes personnes ont d’abord été des enfants.</p> <p>(Mais peu d’entre elles s’en souviennent.) Je corrige donc ma dédicace:</p> <p>À LÉON WERTH</p> <p>QUAND IL ÉTAIT PETIT GARÇON</p> <p>(EXUPERY, 1947, p. 4)</p>	<p>A Léon Weth</p> <p>Peço perdão às crianças por ter dedicado este livro a um adulto. Tenho uma desculpa séria: esta pessoa adulta é o melhor amigo que tive no mundo. (...) Todas as pessoas adultas já foram crianças.</p> <p>(Mas, poucas entre elas se lembram disso) Corrijo minha dedicatória, então:</p> <p>À LEON WERTH</p> <p>QUANDO ELE ERA UM PEQUENO GAROTO.</p> <p>(Tradução nossa)</p>	<p>A Léon Werth</p> <p>Peço perdão às crianças por dedicar este livro a uma pessoa adulta. Tenho um sério motivo: essa pessoa é o melhor amigo que tenho no mundo. (...) Todas as pessoas adultas foram crianças um dia (mas poucas se lembram disso). Corrijo minha dedicatória:</p> <p>A Léon Werth quando criança</p> <p>(EXUPERY, 2015, p.8)</p>

Fonte: Análise organizada pela autora

Dois pontos são essenciais de análise: em primeiro lugar é importante ressaltar que na Língua Francesa não existe, no quesito da Gramática Normativa, o sujeito oculto. Visto isso, ao traduzir a dedicatória a qual inicia o livro, o escritor brasileiro optou por uma linguagem coloquial a qual estivesse mais próxima da realidade cotidiana dos jovens leitores e, por conseguinte, ele omite o sujeito da frase. Em segundo lugar, ao contrário da tradução de Dom Barbosa a qual transportou a tradução de “grandes personnes” para “pessoas grandes”, F.G. prefere adaptar o termo por “pessoas adultas” o que enfatizado por ele em entrevista à Folha de São Paulo, quando diz: “Saint-Exupéry, quando fez o livro, foi num tom de quem está conversando, contando uma história para alguém, criança ou adulto, porque o livro tem essa ambiguidade”, afirma. A nova versão refere-se aos ‘adultos’ e não mais às ‘pessoas grandes’”.

### Quadro 03- O avião desenha os baobás

<i>Le Petit Prince</i> (1947)	Tradução Literal	<i>O Pequeno Príncipe</i> (2015)
Je dis: « Enfants! Faites attention aux baobabs! » (EXUPÉRY, 1943, p. 24)	Eu digo: “Crianças! Prestem atenção aos baobás!”. (Tradução nossa).	Digo: “Meninos! Cuidado com os baobás!” (EXUPÉRY, 2015. P.24)

Fonte: Análise organizada pela autora

O uso de “meninos” se dá pela intenção de atingir o público infantojuvenil o qual não teria uma recepção identitária tão grande com o termo “crianças” e ao mesmo tempo abrange o contexto cultural brasileiro que na linguagem popular utiliza “meninos”, assim, alcança melhor o público-alvo da obra.

A Língua Francesa não comporta, em sua forma padrão, o sujeito oculo ao contrário da Língua Portuguesa de vertente brasileira. Também, os falantes brasileiros em contextos informais optam pelo uso do verbo com sujeito oculo. Dessa forma, o tradutor Ferreira Gullar decide pela aproximação entre a língua cotidiana e a obra traduzida o que enfatiza a:

Importância que existe por parte do tradutor a escolher determinada linguagem, elementos culturais, lexicais e processos tradutórios para transmitir de forma mais adequada de acordo com o público alvo, a mensagem de forma traduzida para a língua alvo, do texto da língua original, observando adequadamente os critérios do público-leitor. (BARBOZA, 2018, p. 27)

### Quadro 04 - O avião age como um adulto

<i>Le Petit Prince</i> (1947)	Tradução Literal	<i>O Pequeno Príncipe</i> (2015)
– Et tu crois, toi, que les fleurs... – Mais non ! Mais non ! Je ne crois rien ! J’ai répondu n’importe quoi. Je m’occupe, moi, de choses sérieuses ! (SAINT-EXUPÉRY, 1943, p. 29)	-E você acha, que as flores... -Não! Não! Eu não acho nada! Eu disse uma coisa qualquer. Eu me ocupo de coisas sérias! (Tradução nossa).	- E você acha então que as flores... - Não acho nada! Respondi a primeira coisa que me passou na cabeça. Estou ocupada com uma coisa séria. (SAINT-EXUPÉRY, 2015, p. 28)

Fonte: Análise organizada pela autora

Ao suprimir “Mais non! Mais non!” e empregar somente “Não acho nada!”, o tradutor avizinha o texto com o cotidiano do jovem leitor a fim de atender às expectativas culturais desse. Também, F.G. avizinha a narrativa em “Respondi a primeira coisa que me passou na cabeça”, sendo essa uma frase frequente no linguajar popular brasileiro. Ademais, em “Eu me ocupo de coisas sérias!”, ele opta pelo verbo estar no Presente do Indicativo com sujeito oculo e retira o pronome “me” de uma possível tradução literal que, portanto, simplifica a intencionalidade da obra-fonte, uma vez que

Nesses casos, quando o elemento central é a informação pragmática a ser passada, é conveniente que a tradução dê prioridade à clareza, à fluência, à transparência e à facilidade de leitura de um texto e leve em conta o gosto e o interesse do público leitor, ou seja, que privilegie a língua-alvo e suas formas de expressão mais correntes, adaptando o texto, seu léxico e sua sintaxe a seus consumidores finais. (ZIMBRES, 2015, p.49)

Também, Gullar seleciona o pronome “você” para comportar os sentidos de “tu” da Língua Francesa, os quais estão alocados na proximidade e intimidade entre os interlocutores, além do tom de informalidade.

#### Quadro 05 - O avião e o Pequeno Príncipe conversam no deserto

<i>Le Petit Prince</i> (1947)	Tradução Literal	<i>O Pequeno Príncipe</i> (2015)
Et c'était vrai. J'ai toujours aimé le désert. On s'assoit sur une dune de sable. On ne voit rien. On n'entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence... (EXUPÉRY, 1943, p.88)	E era verdade. Eu sempre amei o deserto. Nele nós podemos sentar em uma duna de areia. Não se vê nada. Não se escutava nada. E ainda assim, há algo que vibra no silêncio. (Tradução nossa).	E era verdade. Sempre gostei do deserto. A gente se senta numa duna de areia. Não se vê nada. Não se ouve nada. E, no entanto, alguma coisa se irradia no silêncio... (SAINT-EXUPÉRY, 2015, p.78)

Fonte: Análise organizada pela autora

Outra problemática a ser retratada na pesquisa são os tempos verbais do Francês: *Passé Simple* e *Passé Composé* os quais são utilizados em momentos diferentes ao longo da obra: o primeiro é disposto em situações nas quais o avião-narrador relembra o passado, especificamente o seu contato com o Pequeno Príncipe; enquanto o segundo retrata o começo e fim da obra assim como alguns comentários destinados diretamente ao leitor. Contudo, o *Passé Simple* não expressa nenhuma influência no presente, além de ser usado em textos literários e jornalísticos enquanto o *Passé Composé* se caracteriza pela intervenção no presente e uso comum, assim, causam efeitos diversos no discurso. Ademais, ambos ao serem traduzidos ao Português só possuem um único tempo verbal correspondente: o Pretérito Perfeito. Por isso, não há como transpor essa diferença com a mesma carga semântica presente na obra-fonte para a obra-alvo, ainda que Gullar alterne entre o Pretérito Perfeito e Imperfeito como em “e era verdade” e “sempre gostei”.

#### Quadro 06 - A raposa e o Pequeno Príncipe se despedem

<i>Le Petit Prince</i> (1947)	Tradução Literal	<i>O Pequeno Príncipe</i> (2015)
– Adieu, dit-il... – Adieu, dit le renard. Voici mon secret. Il est très simple: on ne voit bien qu'avec le coeur. L'essentiel est invisible	-Adeus, disse ele... -Adeus, disse a raposa. Eis aqui meu segredo. Ele é bem simples: nós só vemos bem com o coração. O essencial é invisível aos olhos. (Tradução nossa).	– Adeus – disse ele. – Adeus – disse a raposa. – Eis o meu segredo. É muito simples: a gente só vê bem quando vê com o coração. O essencial é invisível aos olhos.

pour les yeux. (EXUPÉRY, 1943, p. 83)		(SAINT-EXUPÉRY, 2015, p. 74)
---------------------------------------	--	------------------------------

Fonte: Análise organizada pela autora

Tem-se o uso de “a gente” ao invés de nós o que é justificável pelo uso comunicacional de “on” no Francês, pois esse assume a mesma função pragmática de “a gente”, ao mesmo tempo que está mais próximo da variação informal da língua. Outrossim, Gullar decide por “irradia” a qual tende a um tom mais poético e lírico que se encaixa bem ao contexto da narrativa.

#### Quadro 07 - A raposa e o Pequeno Príncipe conversam sobre “cativar”

<i>Le Petit Prince</i> (1947)	Tradução Literal	<i>O Pequeno Príncipe</i> (2015)
<p>– Non, dit le petit prince. Je cherche des amis. Qu’est-ce que signifie « apprivoiser » ?</p> <p>– C’est une chose trop oubliée, dit le renard. Ça signifie « créer des liens... » (EXUPÉRY, 1943, p. 78)</p>	<p>-Não, disse o pequeno príncipe. Eu procuro amigos. O que significa “amansar/domesticar”?</p> <p>-É algo muito esquecido, disse a raposa. Significa “criar laços...”. (Tradução nossa).</p>	<p>– Não – respondeu o pequeno príncipe. – Ando à procura de amigos. Mas o que quer dizer “cativar”?</p> <p>– É uma coisa quase sempre esquecida – disse a raposa. – Significa “criar laços”. (SAINT-EXUPÉRY, 2015, p.68)</p>

Fonte: Análise organizada pela autora

O termo “cativar” que foi escolhido inicialmente por Dom Marcos Barbosa não corresponde ao sentido original da obra-fonte em “apprivoiser”, pois essa em uma tradução ao português estaria mais próxima de “domesticar”. Contudo, essa frase clássica foi cristalizada no imaginário comum do leitor o qual “independentemente de sua formação ou profissão, carrega também sua história de leituras, construída a partir de sua relação com a literatura e com outras formas de textos transmitidos pela escrita” (ZILBERMAN, 2008, p.98). Dessa forma, como a obra visava estar mais perto do seu público-alvo e “conforme Jauss anota, uma obra ‘só se converte em acontecimento literário para seu leitor’; portanto, é esse sujeito que afiança a vitalidade e continuidade do processo literário” (ZILBERMAN, 2008, p.98), não há alteração dessa palavra na tradução de F.G.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vistas as análises acima, nota-se que Ferreira Gullar decide pela Tradução Cultural ao traduzir expressões idiomáticas e, por ter em vista atender às necessidades e expectativas de um determinado público leitor, opta pelo processo de adaptação. Além disso, utiliza estratégias tradutórias para levar o clássico até o leitor brasileiro do século XIX, tendo em vista a grande

discrepância não somente linguística entre a Língua Portuguesa e Francesa, como também pela distância estética, histórica e cultural entre a França de 1943 e o Brasil de 2015.

Assim, percebe-se a importância na figura do tradutor, pois não basta somente entender as duas línguas, mas é essencial que ele tenha sensibilidade artística para que, por meio dele, o leitor possa ter acesso aos traços literários da obra-fonte. Portanto, tem-se o processo de tradução e adaptação como escolhas que visam a democratização da leitura assim como a facilitação da relação entre original e leitor, além de serem o primeiro contato dos jovens leitores com os grandes clássicos da literatura mundial.

## REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- BARBOZA, Lara Suênia Santa Cruz. O Pequeno príncipe—uma análise sobre o papel do tradutor. **Anais Eletrônicos do IV SEFELI**, v. 4, 2018, 2018. Disponível em: [https://scholar.google.com.br/scholar?hl=ptBR&as\\_sdt=0%2C5&q=O+Pequeno+Pr%C3%ADncipe+%E2%80%93+uma+an%C3%AAlise+sobre+o+papel+do+tradutor.&btnG=](https://scholar.google.com.br/scholar?hl=ptBR&as_sdt=0%2C5&q=O+Pequeno+Pr%C3%ADncipe+%E2%80%93+uma+an%C3%AAlise+sobre+o+papel+do+tradutor.&btnG=). Acesso em: 30 mar. 2020.
- BARZOTTO, Leoné. A tradução literária tecendo sua própria história. **Acta Sci. Human Soc. Sci. Paraná**, v.9, n. 1, p.41-50, 2007. Disponível em: [https://scholar.google.com.br/scholar?hl=ptBR&as\\_sdt=0%2C5&q=BARZOTTO%2C+Leon%C3%A9.+A+tradu%C3%A7%C3%A3o+liter%C3%A1ria+tecendo+sua+pr%C3%B3pria+hist%C3%B3ria&btnG=](https://scholar.google.com.br/scholar?hl=ptBR&as_sdt=0%2C5&q=BARZOTTO%2C+Leon%C3%A9.+A+tradu%C3%A7%C3%A3o+liter%C3%A1ria+tecendo+sua+pr%C3%B3pria+hist%C3%B3ria&btnG=). Acesso em: 30 mar. 2020.
- BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **A adaptação literária para crianças e jovens: Robson Crusóé no Brasil**. 2006. 539 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2118/1/388858.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2020.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- FRIO, Fernanda. As fronteiras entre tradução e adaptação: da equivalência dinâmica à adaptação de Garneau. **TradTerm**. São Paulo, v.22, p.15-30, Dezembro/2013. Disponível em: [https://scholar.google.com.br/scholar?hl=ptBR&as\\_sdt=0%2C5&q=FRIO%2C+Fernanda.+As+fronteiras+entre+tradu%C3%A7%C3%A3o+e+adapta%C3%A7%C3%A3o+da+&btnG=](https://scholar.google.com.br/scholar?hl=ptBR&as_sdt=0%2C5&q=FRIO%2C+Fernanda.+As+fronteiras+entre+tradu%C3%A7%C3%A3o+e+adapta%C3%A7%C3%A3o+da+&btnG=). Acesso em: 30 maio 2020.
- JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.
- NUPLITT – Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução. **Dicionário de tradutores literários no Brasil**: Ferreira Gullar. Disponível em: <https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/FerreiraGullar.htm>. Acesso em: 18 fev. 2020.
- \_\_\_\_\_, Antoine de. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- \_\_\_\_\_, Antoine de. **O Pequeno Príncipe**. Tradução: Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Agir, 2015.
- \_\_\_\_\_, Antoine de. **Le Petit Prince**. Nova Iorque: Reynal & Hitchcock, 1943.
- ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_, Regina. Recepção e leitura no horizonte da literatura. **Alea: estudos neolatinos**, v. 10, n. 1, p. 85-97, 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2008000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100006&lng=en&nrm=iso)Acesso em: 30 mar. 2020.
- ZIMBRES, Patricia de Queiroz Carvalho. **Tradução Literária e Teoria da Tradução**. 2015. 153 f. Tese (Doutorado em letras) - Curso de Letras, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução,



Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em:  
[http://bdm.unb.br/bitstream/10483/11586/1/2015\\_PatriciadeQueirozCarvalhoZimbres.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/11586/1/2015_PatriciadeQueirozCarvalhoZimbres.pdf). Acesso  
em: 30 mar. 2020.

## A ADAPTAÇÃO DE *DOM QUIXOTE DE LA MANCHA*, DE CERVANTES, POR GAGO GALLARDO: O humor e a formação de jovens leitores

Antonia Cristina Rodrigues Pereira<sup>26</sup>

Rayssa Myllena Gomes de Araújo<sup>27</sup>

Jeanne Ferreira de Sousa da Silva<sup>28</sup>

**RESUMO:** Ao longo dos anos a produção dos HQ's se diversificou e atingiu o interesse de inúmeras editoras, sobretudo daquelas ligadas aos programas federais, como o PNBE, que impulsionou a produção de traduções e adaptações literárias em formato de HQs, para circular nas escolas públicas de todo Brasil. Dentre as adaptações está o clássico espanhol *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel Cervantes, adaptada por Caco Galhardo. Neste estudo, buscou-se analisar o humor, representado na linguagem e nas ilustrações utilizadas por Gallardo, para atingir o leitor escolar. Esta investigação trata-se de uma pesquisa qualitativa, de cunho bibliográfica, com a seleção e análise de um referencial teórico, cujo aporte está nas contribuições de Machado (2002), Possenti (1998) e Travaglia (2015), que possibilitaram explorar o tema e produzir novas conclusões. Como resultado, portanto, pode-se verificar que o humor explorado por Galhardo evidencia ser este elemento capaz de envolver o aluno/leitor e despertar neste o gosto pela leitura literária. A pesquisa destaca ainda que as adaptações literárias ocupam um lugar didático em âmbito escolar, importante na formação de leitores inexperientes que por vezes tem pouco ou nenhum acesso aos grandes clássicos da literatura.

**Palavras-chave:** HQs. Adaptação Literária. Humor.

**RESUMEN:** A lo largo de los años, la producción de cómics se ha diversificado y ha alcanzado el interés de numerosas editoriales, especialmente las vinculadas a programas federales, como PNBE, que impulsó la producción de traducciones y adaptaciones literarias en formato de cómic, para circular en las escuelas públicas de todo Brasil. Entre las adaptaciones, se encuentra el clásico español Don Quijote de La Mancha, de Miguel de Cervantes, adaptado por Caco Galhardo. En este estudio, se buscó analizar el humor, representado en el lenguaje y las ilustraciones utilizadas por Gallardo, para llegar al lector escolar. Esta investigación es una investigación cualitativa, bibliográfica, con la selección y análisis de un marco teórico, cuyo aporte está en Machado (2002), Possenti (1998) y Travaglia (2015), que permitieron explorar el tema y producir nuevas conclusiones. Como resultado, por tanto, se puede ver que el humor explorado por Galhardo muestra que este elemento es capaz de involucrar al alumno / lector y despertar en él el gusto por la lectura literaria. La investigación también destaca que las adaptaciones literarias ocupan un lugar didáctico en el ámbito escolar, importante en la formación de lectores inexpertos que en ocasiones tienen poco o ningún acceso a los grandes clásicos de la literatura.

---

<sup>26</sup> Graduanda em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão. Integrante do Grupo de Pesquisa Tecer – Tradução, Discurso e Ensino do Programa de Pós-graduação em Letras – UEMA.

<sup>27</sup> Graduanda do curso de Letras-Espanhol na Universidade Estadual do Maranhão

<sup>28</sup> Graduada em Letras pela Faculdade Santa Fé, especialista em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual do Maranhão e Mestre pela Universidade Estadual do Piauí, doutoranda em Educação pela Universidade Lusófona de Tecnologias e Humanidade, em Lisboa - Portugal. Integrante do Grupo de Pesquisa LLER - Literatura, Leitura e ensino (CNPq/UESPI). Coordena o grupo de pesquisa TECER (UEMA) em Tradução, Discurso e Ensino vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras (UEMA). Atualmente é professora da Universidade Estadual do Maranhão atuando da área de Língua e Literatura Portuguesa e Espanhola e da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão.

**Palabras clave:** Comics. Adaptación literaria. Humor.

## 1 INTRODUÇÃO

*Dom Quixote de La Mancha*, originalmente “El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha”, é considerada a obra mais importante da Literatura Espanhola. Escrita em dois tomos por Miguel de Cervantes nos anos de 1605 e 1615, a narrativa trabalha com o humor e satiriza as novelas de cavalaria da época. O protagonista que nomeia o livro, já idoso, entrega-se a leitura dos romances sem perceber a passagem do tempo, acreditando que as aventuras narradas nas leituras, de fato aconteceram. Depois de esmerar-se exageradamente aos livros, acaba por perder o juízo, enchendo a cabeça com fantasias alucinantes.

Não satisfeito, ele sai pelo mundo como cavaleiro andante, em busca de injustiças para solucionar, “[...] com suas armas e seu cavalo à procura de aventuras”. (GALHARDO, 2005, p.5). Dom Quixote sai acompanhado do seu fiel escudeiro, Sancho Pança, e com seu cavalo que nomeia “Rocinante”, para viver incríveis façanhas pelas cidades de La Mancha, Aragão e Catalunha. A narrativa é recheada de humor, característica que transcende as páginas da obra e envolve narrador, personagens e leitor.

Considerando isso, pretendeu-se analisar neste estudo a forma que o humor é construído na adaptação de Caco Galhardo, com o objetivo de investigar como esse recurso está representado na linguagem e nas ilustrações feitas pelo cartunista, para atingir o leitor escolar. Outrossim, visaremos destacar como as ilustrações humorísticas na narrativa podem envolver o leitor em construção, pois o humor visual é uma estratégia que vale muito a pena ser explorada, ajudando a quebrar a resistência inicial dos leitores mais jovens e despertar para o hábito da leitura.

A metodologia utilizada durante o estudo foi a pesquisa bibliográfica, seguida da realização de leituras e análise da obra em questão. Ademais, fez-se ampliações das referências sobre a temática, com destaque para Possenti (1998), Machado (2002) que salienta sobre a necessidade de uma adaptação literária atraente para crianças ou jovens em seu primeiro contato de leitura com um clássico e Travaglia (2015) que aponta o humor como um gênero textual que entra na formação de outros gêneros textuais.

## 2 O HUMOR NA ADAPTAÇÃO DE CACO GALHARDO

Historicamente, o humor é manifestado de diferentes formas e divulgado por diferentes vias de acesso ao público, pode-se afirmar que independentemente de como é construído e do enfoque social do qual se utiliza, esse recurso tem sido um dos meios de se atingir a audiência desejada, portanto, não há como negar que o discurso humorístico está presente também no cotidiano dos

alunos. (TRINDADE, 2001, p.2). Além de provocar o riso, o humor pode apresentar crítica e despertar a reflexão por meio de ironias ou outros recursos expressivos.

*Dom Quixote: Histórias em Quadrinhos*, adaptada por Caco Galhardo, apresenta um caráter cômico nas suas ilustrações, em uma sequência escolhida pelo autor a partir da obra original, e nos traços bem-humorados do cartunista, o leitor visita as passagens mais significativas do clássico de Cervantes, desde as reflexões iniciais, que remetem à transformação do pacato fidalgo no visionário cavaleiro andante, até as grandes batalhas. É possível observar a fluidez do texto na adaptação, que vem abastada de traços humorísticos, narrados a partir das aventuras do personagem principal junto do seu escudeiro, Sancho Pança.

O HQ é um gênero textual que tem relação quase que direta com o humor, pois é muito comum observar a presença da comicidade nesse tipo de produção, assim como destaca Moraes (2014).

Sabe-se que o ser humano convive com o humor há milhares de anos e que sua relação com os quadrinhos se faz com propriedade [...] por conseguinte, o humor ajudou a solidificar a linguagem quadrinhística utilizada nas produções contemporâneas. (MORAES, 2014, p. 256).

Portanto, devido a familiaridade que há entre HQ's e humor, essas adaptações tornam-se um ótimo recurso para se trabalhar a leitura e até mesmo trazer os clássicos para a sala de aula.

Machado (2002, p.15), diz que “o primeiro contato com um clássico, na infância e adolescência não precisa ser com o original. O ideal mesmo é uma adaptação bem feita e atraente.” Com esse destaque da autora, salientamos o quão importante é para o jovem o contato com um texto que converse com seu momento de vida e o instigue ao hábito da leitura na escola ou em outros momentos e contextos. O uso do humor para essa finalidade é fundamental como um recurso de aproximação para um potencial leitor.

Comparando a observação de Ana Maria Machado pela perspectiva da adaptação de Galhardo, nota-se que o cartunista a desenvolveu de forma bem atrativa e envolvente, através da qual se nota diversos acontecimentos que exigem a atuação da imaginação do leitor. Além do texto verbal, o humor fica marcado em cada uma das ilustrações do cartunista, em que imaginação e comicidade se conectam, para alcançar o objetivo principal da narrativa, que é despertar o jovem leitor em potencial para o hábito da leitura.

Portanto, é de suma importância a excelência nesse trabalho, algo que Caco Galhardo fez com maestria, pois, independentemente do tipo de leitor que tenha contato com a obra, as construções feitas pelo cartunista provocam o humor quando se relacionam com o texto verbal. Um exemplo dessa ocorrência está no recorte que analisaremos a seguir.



Figura 1: Dom Quixote: Histórias em Quadrinhos - Caco Galhardo, 2005.

No primeiro quadro o cartunista ilustra Dom Quixote de ponta cabeça, sem dúvida, para destacar que não se tratava de um leitor qualquer, mas de um leitor desajuizado e que segundo o texto lia “de sol a sol”. Para enfatizar a loucura do protagonista, no segundo e terceiro quadros Galhardo se apropria de expressões populares como “secaram os miolos” e “perder o juízo” para explicar de forma claro que Dom Quixote enlouquecera de tanto ler. A comicidade está presente tanto nas ilustrações quanto na informalidade do texto. A fisionomia de Quixote magro, careca, olhos cerrados e babando constroem a imagem da loucura. Assim, a ilustração não apenas confirma o que é dito pelo verbal, mas o completa, mostrando outras características inerentes do personagem. Em outras palavras, as ilustrações dão vida ao texto, o que constrói um jogo de palavras e imagens que são dois meios de comunicação distintos e que provocam o riso, alcançando o efeito de sentido que se desejou produzir.

Na adaptação de Caco Galhardo, os desenhos refletem na maior parte da narrativa as imaginações de Dom Quixote, e a comicidade representada nas ilustrações faz jus à obra original. Um exemplo disso, é que no famoso episódio da batalha com os moinhos de vento, Galhardo ilustra de forma singular as visões do protagonista. Muitas páginas da obra foram utilizadas para relatar esse episódio, em que a riqueza de detalhes ganha destaque. São ilustrações feitas tanto do que era real para Sancho Pança, quanto das visões imaginárias de Dom Quixote, que no lugar dos moinhos de vento, via um gigante que o afrontava. É notável a valorização que o cartunista dá para esse episódio, que é um dos mais marcantes na obra original.

Na ocasião da batalha com os “desaforados gigantes”, como assim Dom Quixote definiu, Galhardo abusa de recursos imagéticos e de símbolos para ilustrar o protagonista possuído de ódio, são traços e cores que enfatizam esse sentimento do personagem. Esses recursos, além dos linguísticos, marcam ainda mais o humor na adaptação, o que é um atrativo para o leitor, despertando a curiosidade para o que seguirá.

Vale ressaltar que, na adaptação em estudo, o cartunista consegue transpor com fidelidade os traços cômicos da narrativa para os quadrinhos, e adapta o texto de uma forma divertida e curiosa,

fazendo com que o jovem leitor tenha contato com a essência da obra original. Caco Galhardo “preserva os trechos-chave, nos quais estão contidos os “sinais visíveis e invisíveis” que preparam o público para entrar no mundo ficcional em que Dom Quixote emerge”. (SILVA, 2014, p. 81).

Travaglia (2015), aponta o humor como um gênero textual que entra na formação de outros gêneros textuais, e é notável que esse recurso está quase que sempre interligado aos HQ’s, algo fundamental para que o vínculo emocional necessário seja criado, considerando que é mais provável que o aluno se identifique e leia uma obra em que sinta prazer, do que com livros tradicionais que muitos ainda não tem maturidade para apreciar, uma vez que, na idade escolar, a maioria das crianças e adolescentes apreciam leituras que têm recursos imagéticos ou textos curtos, e o trabalho com o humor é um forte aliado nesse processo de primeiros contatos.

Outro ponto que se pode destacar, é sobre a importância de ouvir os alunos acerca de suas preferências, pois a participação deles nesse processo contribuirá para alcançar o objetivo, dado que, pode-se até ler por obrigação, mas a transformação para um leitor só acontece se o aluno realmente gostar de ler. E cabe ao professor, que é um dos responsáveis por essa formação, fazê-la através, principalmente, das metodologias utilizadas em sala, direcionando o caminho e proporcionando momentos que os alcancem, momentos esses que são decisivos para a formação leitora.

Observando a grandeza da adaptação de Galhardo, Lopesb, Rolima e Rolimc (2015, p. 92) destacam que:

[...] a fidelidade ao texto original e os traços simples do ilustrador denotam uma preocupação estética que não se limita à intenção pedagógica notável nas demais adaptações e, paradoxalmente, amplia suas possibilidades de leitura [...] o traço peculiar de Galhardo dá simplicidade aos quadinhos, ao mesmo tempo em que se abre a experiências distintas na composição imagética.

De modo geral, o texto e as ilustrações se completam, e o enredo é organizado de uma forma que não compromete a compreensão do leitor sobre os principais acontecimentos da narrativa.

É necessário salientar que, Caco Galhardo não enfatiza na adaptação os episódios depressivos de Dom Quixote, o que torna a narrativa mais apropriada para o leitor infante-juvenil. O que ganha destaque mesmo são os momentos cômicos e as aventuras do protagonista com seu fiel escudeiro. Ademais, o cartunista “deixa em aberto os caminhos do cavaleiro andante, com desfecho também em aberto, em conformidade com a imaginação fértil de crianças leitoras”. (LOPESB; ROLIMA; ROLIMC, 2015, p. 92).

### **3 O HUMOR COMO RECURSO PARA A FORMAÇÃO DO LEITOR**

Segundo Possenti (1998) os textos humorísticos são carregados de ingredientes linguísticos, nos quais percebe-se claramente o uso dos recursos fonéticos, sintáticos, semânticos, pragmáticos e discursivos, tornando-os importantes tanto para o processo de leitura, quanto para a aquisição de

outros conhecimentos. São textos que se destacam devido a multimodalidade que os envolvem, tendo em vista que a construção ocorre por meio da linguagem verbal e gráfico-visual.

A adaptação de Galhardo é um exemplo para essa consideração de Possenti, que se reflete nos artifícios linguísticos utilizados pelo cartunista. O uso das onomatopeias e figuras sintáticas dão expressividade à construção dos enunciados, principalmente ao que se refere às falas de Dom Quixote. Além dos recursos pragmáticos utilizados por Galhardo, que ilustra o contexto da obra e faz com que o leitor compreenda os enunciados emitidos.

Além disso, Assis (2019) destaca que

[...]as questões voltadas ao vocabulário são um ponto importante para o desenvolvimento do riso. Ora, se houve riso por parte dos alunos é porque a compreensão se fez presente, de uma forma ou de outra. As adjetivações dos personagens, por exemplo, formam o gatilho necessário para a compreensão textual. (ASSIS, 2019, p.47)

É exatamente a compreensão que João Assis pondera, um dos fatores indispensáveis para a provocação humorística no leitor. E é notável essa conversa na adaptação de Caco Galhardo, evidenciada tanto no texto verbal quanto nas ilustrações.

Em *Uma introdução ao estudo do humor pela Linguística*, Travaglia (1990) destaca sobre o pensamento de Apte (apud. Travaglia) que sumariza o conceito de humor e seus objetivos. Nesse sentido diz:

[...]o humor refere-se, primeiro à uma experiência cognitiva, muitas vezes inconsciente, envolvendo redefinição interna da realidade sócio-cultural e resultando em um estado mental de prazer; segundo, aos fatores socioculturais externos que disparam esta experiência cognitiva; terceiro, ao prazer derivado da experiência cognitiva rotulada “humor”; e quarto, às manifestações externas da experiência cognitiva e do prazer resultante, expressas através do sorriso e do riso de satisfação. (APTE, 1985, p. 9) *citado por* (Travaglia 1990, p. 67)

Conforme as palavras de Travaglia (1990) o humor é um recurso capaz de promover uma experiência cognitiva, isso porque para ele provoque o riso é necessário que o leitor recorra ao seu conhecimento de mundo, ao seu repertório de leituras e busque nesse universo as conexões necessárias para gerar o risível.

No contexto das histórias em quadrinhos é fundamental que esses aspectos sejam considerados, mas é preciso cultivar a liberdade de leitura, com respeito ao universo do jovem leitor. O papel do docente é imprescindível, pois ele enquanto mediador precisa propiciar/incentivar o jovem/leitor a estar atento às lacunas do texto, completando seu sentido. Ressalta-se ainda a importância de não eximir os leitores do contato com a obra original, pois é um direito que lhes cabe, considerando também que a adaptação não substitui o texto integral, dado que é uma outra experiência de leitura.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Diante da análise empreendida, verificou-se que a adaptação de Gallardo mostra-se como matéria literária valiosa para aproximar o leitor inexperiente com o clássico de Cervantes, pois utiliza-se de recursos linguísticos e visuais que favorecem a atualização da linguagem e torna o texto atrativo ao jovem leitor.

Gallardo conseguiu preservar o humor do texto original, acrescentando à história as imagens caricatas próprias dos HQ's, reforçando ainda mais o efeito humorístico. Essas estratégias promovem o prazer de ler e a compreensão do texto literário, que geralmente possui uma linguagem de difícil acesso. Além disso, a comicidade presente na adaptação diverte o leitor e leva o aluno a se identificar com as situações vividas pelo protagonista, com cenas bem-humoradas e que permitem a interação do leitor com a mensagem, completando o círculo da informação. Sendo assim, a adaptação de Caco Galhardo concretiza-se com recurso relevante para a leitura em sala de aula, pois contribui, sem dúvidas, para a formação do leitor e para os primeiros passos em direção ao gosto pelo clássico.

## REFERÊNCIAS

- ARAGÃO, S. M. **A Séria Tarefa de Traduzir o Humor nos Quadrinhos. Mestrado: (Quadrinhos e Linguagem)** - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, agosto 2011.
- ASSIS, J. P. H. **O HUMOR NA SALA DE AULA: proposta para o desenvolvimento da compreensão leitora.** Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2019.
- GALHARDO, Caco. **Dom Quixote: Histórias em Quadrinhos.** Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Peirópolis, 2005.
- SILVA, Jeanne, Ferreira de S. da. **El Quijote en la Proeza de Ferreira Gullar: uma leitura da adaptação literária de Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes, para leitores juvenis.** Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Piauí. Teresina, 2014.
- LOPESB, Marcelo Silvío; ROLIMA, Anderson Teixeira; ROLIMC, Marina Ambrozio Galindo. **Quadrinhos na Biblioteca Escolar: o Caso Dom Quixote.** Rev. Ens. Educ. Cienc. Human. , Londrina, v.17, n.1, p.86-96, 2016.
- MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os Clássicos Universais desde cedo.** Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 2002.
- MORAES, Marcela Marabeli de. **Humor nas HQ's - Uma Proposta de Estudo Identitário Voltado à Reflexão do Ensino da Língua Portuguesa.** Revista Escrita, vol. 19 - 10.17771/PUCRio.escrita.2376. Rio de Janeiro, 2014.
- POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso.** São Paulo: Contexto, 1998.
- TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Texto humorístico: o tipo e seus gêneros.** In: CARMELINO, Ana Cristina (Org.) Humor: eis a questão. São Paulo: Cortez, 2015
- TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística.** eDELTA - Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 55-82, 1990. ISSN/ISBN: 01024450.
- TRINDADE, M. M. **Ensinando e Aprendendo com Humor: Leitura e Produção de Textos Humorísticos.** Dissertação (Mestrado em Linguística). Centro de Comunicação e Expressão, Pós-Graduação Letras/Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 2, 2001.





## DOIS SÉCULOS, DUAS CIDADES? Uma leitura comparada de *Tempos difíceis*, de Dickens, e *Passageiro do fim do dia*, de Figueiredo

Gabriela Lages Veloso<sup>29</sup>

Maria Iranilde Almeida da Costa Pinheiro<sup>30</sup>

**RESUMO:** A grande cidade figura como cenário, na construção ficcional, desde os clássicos romances europeus do século XIX até às narrativas contemporâneas, que compreendem os traços babélicos da cidade do século XXI. Neste sentido, o principal objetivo deste artigo é propor uma leitura comparada das obras *Tempos Difíceis* (1854), de Charles Dickens e *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, a fim de investigar as possíveis congruências e dissonâncias nas cidades dos séculos XIX e XXI, tal como foram representadas nesses textos. Para tanto, utilizaremos como contribuição teórica os estudos de Lefebvre (2001); Patrocínio (2013); Rolnik (1995); Ventura (1994), dentre outros.

**Palavras-chave:** Representação da cidade. Realidade Social. Estudo comparado.

**ABSTRACT:** The great city figures as a setting, in the fictional construction, from the classic European novels of the 19th century to the contemporary narratives, which comprise the babelic traits of the city of the 21st century. In this sense, the main objective of this article is to propose a comparative reading of the works *Hard Times* (1854), by Charles Dickens and *Passageiro do fim do dia* (2010), by Rubens Figueiredo, in order to investigate the possible congruences and dissonances in 19th and 21st century cities, as represented in these texts. To this end, we will use as theoretical contribution the studies of Lefebvre (2001); Patrocínio (2013); Rolnik (1995); Ventura (1994), among others.

**Keywords:** City representation. Social Reality. Comparative study.

### 1 INTRODUÇÃO

A grande cidade é objeto de investigação de diversas áreas do conhecimento, dentre as quais sobrepõe-se a Literatura que, de acordo com Compagnon (2009, p.50), “percorre regiões da experiência que os outros discursos negligenciaram, mas que a ficção reconhece em seus detalhes”. Foi com o advento da modernidade que a cidade alcançou esse patamar

---

<sup>29</sup> Graduanda do Curso de Letras – Língua Portuguesa, da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Bolsista de iniciação científica do PIBIC/CNPq. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa TECER – Estudos de Tradução, Discurso e Ensino (UEMA). Membro do Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura (UEMA). Atualmente é colunista das Revistas Sucuru e Literatura Errante.

<sup>30</sup> Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (1995), mestrado em Ciência da Literatura (2001) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorado em Ciência da Literatura (2014), também pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é Professora Adjunta II da Universidade Estadual do Maranhão e docente permanente do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Poesia e Ficção contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: narrativas contemporâneas, teoria literária e literatura brasileira.

de destaque, de tal modo que modernidade e experiência urbana chegam a ser considerados termos correlatos, e, porque não dizer, sinônimos.

O romance – gênero literário que surgiu no século XIX – se ambientou no cenário urbano, imerso nas práticas e consequências provocadas por um momento de intensas descobertas científicas e marcado significativamente pelas transformações econômico-sociais da Revolução Industrial. Foi nesse contexto que Charles Dickens produziu o clássico *Tempos Difíceis* (1854), no qual pintou uma imagem da fictícia cidade de Coketown, envolta na névoa de fumaça produzida por grandes indústrias têxteis. Dois séculos após os romances de Dickens, Rubens Figueiredo retoma a temática urbana, ao narrar os traços babélicos da cidade contemporânea – dispersa, fragmentada, despida de horizontes de expectativas elevadas – no livro *Passageiro do fim do dia* (2010). Afinal de contas, apesar de se tratarem de dois séculos e duas geografias diferentes, porque a narrativa literária se interessa tanto em desvendar os labirintos urbanos, em fazer da representação da cidade um tema sempre presente?

Com o intuito de investigar essas e outras questões, o presente artigo tem como objetivo propor uma leitura das obras *Tempos Difíceis* (1854), de Charles Dickens e *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, a fim de investigar as possíveis congruências e dissonâncias nas cidades dos séculos XIX e XXI, tal qual foram representadas nos referidos textos. Para tanto, iremos transitar por várias esferas do conhecimento científico, tais como Teoria Literária, Crítica Literária, Sociologia, Arquitetura, Filosofia, além do recurso à fortuna crítica que já se formou em torno do tema das cidades e sua representação literária. Por isso, utilizaremos como aporte teórico os estudos de Compagnon (2009); Lefebvre (2001); Patrocínio (2013); Rolnik (1995); Ventura (1994), dentre outros.

Este trabalho será subdividido da seguinte maneira: inicialmente, faremos uma breve conceituação do termo cidade; em seguida, investigaremos a representação da experiência urbana na literatura, em especial a dos séculos XIX e XXI; e, por fim, procederemos à leitura dos romances *Tempos Difíceis* (1854) e *Passageiro do fim do dia* (2010), a fim de estabelecer aproximações e/ou distanciamentos no trato da relação urbano x humano na representação literária. Vale ressaltar que essa pesquisa foi desenvolvida em colaboração com o Grupo de pesquisa TECER - Estudos de Tradução, Discurso e Ensino (UEMA), e, que é fruto do

projeto de iniciação científica intitulado “CIDADE E SUBJETIVIDADE: representação da experiência urbana pela ficção brasileira contemporânea”<sup>31</sup>, financiado pelo CNPq.

## 1. O QUE É CIDADE?

Das antigas civilizações até a metrópole contemporânea, de que modo surgiram e se transformaram as primeiras cidades? Essa longa história é narrada, em parte, pela própria urbe. Graças ao legado deixado por nossos ancestrais, por intermédio de grandes obras arquitetônicas, podemos desvendar os primeiros sinais de existência da cidade. Dessa maneira, “além de continente das experiências humanas, a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história” (ROLNIK, 1995, p. 9). As primeiras cidades surgem mediante o processo de sedentarização. Esse advento proporcionou ao homem uma nova maneira de se relacionar com a natureza: a fim de se estabelecer em um lugar para o cultivo da terra é necessário assegurar a posse definitiva de um território. Portanto, a urbe está intimamente ligada à sociedade, e, conseqüentemente, à política. Em nossos dias, a efígie do urbano é compreendida como sede de produção e consumo. A cidade contemporânea é, inquestionavelmente, tomada pelo comércio. Entretanto, em que momento a urbe assumiu essa configuração? Essa questão remonta às “cidades capitalistas, que começaram a se formar na Europa Ocidental ao final da Idade Média” (ROLNIK, 1995, p. 29). Dessa maneira, devemos recorrer ao processo de industrialização, a fim de compreender a complexa estrutura na qual está inserida a cidade contemporânea. Nesse sentido, “a grande cidade é correlata à grande indústria” (ROLNIK, 1995, p. 75). Por isso, de acordo com Lefebvre (2001),

Para apresentar e expor a “problemática urbana”, impõe-se um ponto de partida: o processo de industrialização. Sem possibilidade de contestação, esse processo é, há um século e meio, o motor das transformações na sociedade. Se distinguirmos o indutor e o induzido, pode-se dizer que o processo de industrialização é indutor e que se pode contar entre os induzidos os problemas relativos ao crescimento e à planificação, às questões referentes à cidade e ao desenvolvimento da realidade urbana (LEFEBVRE, 2001, p. 11).

A princípio tinham-se gigantescas máquinas produzidas com ferro ou madeira e impulsionadas pelo vapor. Atualmente contamos com um grande aparato de equipamentos de aço acionados por softwares. Assim, a indústria é um ponto de convergência entre “a cidade das chaminés e do apito” e a “cidade automatizada”, visto que, o processo pelo qual

---

<sup>31</sup> Projeto de pesquisa – Edital Nº 11/2019 – PPG/UEMA – PIBIC (CNPQ/FAPEMA/UEMA).

a cidade passou, ao comportar a grande indústria, foi revolucionário, pois trouxe consigo mudanças decisivas, tanto ao caráter quanto à natureza dos aglomerados urbanos (ROLNIK, 1995). Dessa maneira, a cidade alcança o duplo patamar de abrigo e reflexo da sociedade que nela habita. Nessa perspectiva, uma das características mais marcantes da vida urbana, sobretudo na atualidade, é o caráter segregante que ela carrega, isso porque, de acordo com Rolnik (1995),

É como se a cidade fosse um imenso quebra-cabeças, feito de peças diferenciadas, onde cada qual conhece seu lugar e se sente estrangeiro nos demais. É a este movimento de separação das classes sociais e funções no espaço urbano que os estudiosos da cidade chamam de segregação espacial (ROLNIK, 1995, p. 40-41).

A segregação atinge diversos âmbitos, dentre os quais se sobressaem: classe social, raça, faixa etária e até mesmo a distância que temos de percorrer de nossas casas até os nossos locais de estudo e/ou trabalho. Logo, “A cena clássica cotidiana das grandes massas se deslocando nos transportes coletivos superlotados ou no trânsito engarrafado são a expressão mais acabada desta separação – diariamente temos que percorrer grandes distâncias para ir trabalhar ou estudar” (ROLNIK, 1995, p. 42). Diante disso, a cidade contemporânea é, incontestavelmente, dividida por “muros visíveis e invisíveis” (ROLNIK, 1995), que são fundamentais à sistematização do território urbano.

Portanto, ao versar sobre a cidade contemporânea estamos nos ocupando de um meio complexo, de uma cidade partida (VENTURA, 1994), permeada por desigualdades. Os abismos entre as classes sociais são tão profundos a ponto de existirem dois mundos, dentro de uma mesma cidade, o mundo dos ricos e o mundo dos pobres. Enquanto o primeiro trata-se de um espaço munido com os melhores e mais modernos serviços públicos, o segundo é um lugar negligenciado pelo Estado, rico apenas em mazelas, escassez e violência. A violência – crimes, mortes, acidentes automobilísticos, degradação do meio ambiente, vulnerabilidade das moradias, confrontos armados – é um reflexo “do caráter contraditório da cidade industrial – ela é, ao mesmo tempo, potência de criação e destruição, catalisadora de energia e máquina de morte” (ROLNIK, 1995, p. 82). Após esse breve panorama sobre a história da cidade, que se mostrou pertinente para a compreensão do território urbano enquanto objeto de estudo de várias áreas do conhecimento científico, será apresentada, a seguir, a representação da experiência urbana na literatura, em especial dos séculos XIX e XXI.

### **3 REPRESENTAÇÃO DA EXPERIÊNCIA URBANA NA LITERATURA**

A cidade enquanto escrita é fruto da concepção do indivíduo que lê o espaço urbano a partir de seus traços físicos, culturais e mitológicos. Dessa maneira, na tentativa de encontrar sentidos, o sujeito compreende a cidade como convergência de aspectos simbólicos e materiais, mas também como palco de transformações. Portanto, ao escrevermos a cidade estamos, coincidentemente, lendo-a; assim como tecendo uma figura para essa volúvel realidade. Assim, desenhar “seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes e grafias é uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade” (GOMES, 1997, p. 179). À vista disso,

Sobre tal cidade, ou em tal cidade, se exercita o olhar literário, que sonha e reconstrói a materialidade da pedra sob a forma de um texto. O escritor, como espectador privilegiado do social, exerce a sua sensibilidade para criar uma cidade do pensamento, traduzida em palavras e figurações mentais imagéticas do espaço urbano e de seus atores (PESAVENTO, 1999, p. 09).

Ao longo do século XIX, autores como Baudelaire, Dickens, Victor Hugo, entre outros, retrataram a cidade industrial europeia, que “aparece como uma poderosa e fascinante máquina que se alimenta da energia da natureza e de muitos homens, mulheres e crianças e os leva à exaustão e pobreza” (ROLNIK, 1995, p. 82). A cidade moderna, portanto, se apresenta como resultado dos processos revolucionários de industrialização e urbanização, pois a “produção industrial, após um certo crescimento, produz a urbanização; fornece as condições desta e lhe abre possibilidades” (LEFEBVRE, 2001, p. 85). Dessa maneira, o espaço urbano se revela como cenário de disputas, bem como “fonte de idéias e inovação, paixão, violência e medo” (ROLNIK, 1995, p. 86).

A cidade moderna é marcada por complexas transformações de ordem política e econômica, que alteraram permanentemente a história da civilização urbana, e, porque não dizer, humana. Nesse sentido, os grandes romances europeus do século XIX têm como pano de fundo, predominantemente, a cidade industrial, marcada por conflitos, graves problemas sociais – tais como fome, violência, poluição, invisibilidade e miséria – bem como a eclosão de um novo sentimento, próprio das sociedades capitalistas: o individualismo, que destrói os laços comunitários e transforma multidão em um sinônimo de solidão. O século de afirmação do urbano é, por primazia, o século XX, no qual se perderam os referenciais da cidade idealizada – utópica e plena – e holística da experiência urbana. No decurso desse século, as massas deslocaram-se para as cidades, e, à vista disso, lutaram pelo direito à cidade (LEFEBVRE, 2001), em outros termos, o direito a ter direitos na cidade. Na atualidade, a cidade (esparça, segmentada, desprovida de horizontes de altas expectativas) exige leituras

que concebam os traços babélicos que a urbe traz consigo. Nesse sentido, a literatura contemporânea, enquanto fruto desse tempo bombardeado por tensões e crises de identidade, representa o cenário urbano, em toda a sua diversidade e subtração de certezas.

A experiência urbana é traduzida, por meio da literatura, sob um olhar plural, como um fenômeno caótico, implacável, multifacetado, mas também contestador de subjetividade. A reflexão sobre a literatura contemporânea, implica, necessariamente, no estudo sobre a figuração do espaço – majoritariamente, o urbano – acerca dos embates que os sujeitos empreendem diante do lugar no qual vivem/transitam e elaboram suas frágeis construções identitárias. Nos últimos anos, o universo urbano tem assumido o protagonismo nas obras de inúmeros escritores. Isso, uma vez que a cidade é um reflexo da vida contemporânea em toda a sua complexidade, permeada por diversidade, tensões e incomunicabilidade. Sendo assim, a cidade impõe, por seus espaços, a emergência de novas subjetividades, fundamentadas, via de regra, na urgência de ser/viver entre as muitas negativas que são anunciadas continuamente, aos sujeitos deslocados que nela habitam.

O brilho que a literatura incide sobre o cenário urbano, ora compromete-se com um efeito de visibilidade total, ora revela os segredos mais obscuros da cidade, seu aspecto mais obscuro, compreendido neste ponto como “aquilo que entra em cena de forma transgressiva, provocando a imaginação e a pudicácia do escritor e do leitor” (PURCENO, 2010, p.64). A ficção contemporânea, com o intuito de representar o cenário urbano sobrecarregado de sentido, tem se dedicado, na maioria das vezes, aos temas relacionados à cidade, dentre eles: as diversas formas de violência atreladas à cultura do medo; a relação espaço-tempo nos percursos narrativos de personagens em trânsito e oprimidos em suas marcas de subjetivação (etnia, classe social, gênero, idade, orientação sexual); a contracultura e suas relações com a experiência urbana.

A escrita contemporânea tem se dedicado a proporcionar modos de conhecimento da realidade atual, maneiras de ordenar o que, por natureza, é desordem e caos, no instante em que retrata cenas, acontecimentos e sensações que vivenciamos, ou nos relatos de episódios (insólitos, cruéis ou banais) que integram a nossa experiência urbana. A literatura brasileira contemporânea, portanto, encontra-se em um labirinto de possibilidades, dentre as quais sobleva-se no constructo ficcional, narrativas que, em sua maioria, se ambientam no universo urbano. De acordo com Patrocínio (2013), nos textos literários contemporâneos é recorrente a tríade realidade social, violência e marginalidade, dentre as temáticas versadas, dando corpo a uma cidade contemporânea que é fragmentada e dispersa, que se tensiona

entre local e global. Após essa breve contextualização sobre a representação da experiência urbana na literatura, em especial dos séculos XIX e XXI, serão analisados, a seguir, os romances *Tempos Difíceis* (1854), de Charles Dickens e *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, à luz da Literatura Comparada.

#### **4 DOIS SÉCULOS, DUAS CIDADES?**

A grande cidade, como já vimos anteriormente, figura como cenário, na construção ficcional, desde os clássicos romances europeus do século XIX – época na qual a industrialização bem como a expansão urbana foram consolidadas – até às narrativas contemporâneas, que compreendem os traços babélicos da cidade do século XXI. Nesse contexto, sobressaem-se os estudos de Literatura Comparada, pois

é a arte metódica, pela pesquisa de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, contanto que pertençam a várias línguas ou várias culturas, façam parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los. (BRUNEL, et alli, 1995, p. 140)

Diante disso, a Literatura Comparada se dedica a analisar obras literárias – temporal e espacialmente distantes (ou não) – em busca de analogias, aproximações, influências ou traços de similitude. Nesse sentido, vale enfatizar que intencionamos, neste artigo, propor uma leitura comparada das obras *Tempos Difíceis* (1854), de Charles Dickens e *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, a fim de investigar as possíveis congruências e dissonâncias nas cidades dos séculos XIX e XXI, tal como foram representadas nesses textos.

De acordo com Daniel Puglia, no texto de orelha do livro *Tempos Difíceis* (1854), as “consequências mais nefastas trazidas pelo rápido avanço do capitalismo no século XIX formam um dos pilares em que se estrutura a estética de Dickens”. Assim, no romance *Tempos Difíceis* (1854), Dickens pintou uma imagem da sociedade inglesa imersa nas transformações propiciadas pela Revolução Industrial, no final do século XIX, por isso, a narrativa se ambienta na fictícia cidade de Coketown, envolta pela névoa de fumaça das grandes indústrias têxteis, bem como retrata os abismos existentes entre as condições de vida dos patrões/donos das fábricas e os proletários/trabalhadores ingleses – chamados de “Mãos”, ao longo da obra. A fábrica com suas chaminés, o circo do Sr. Sleary, a escola e a discrepância entre a suntuosa mansão do grande industrial Bounderby e o miserável cubículo



de seu funcionário Stephen: eis algumas alegorias presentes no romance, que remetem a uma crítica direta ao Capitalismo e às condições insalubres e abusivas as quais os trabalhadores eram submetidos.

Por sua vez, a obra de Rubens Figueiredo, *Passageiro do fim do dia* (2010), “busca narrar formas de filiação do sujeito à cidade, examinando o atrito que se realiza entre a subjetividade e a experiência urbana” (PATROCÍNIO, 2014, p. 92), uma vez que apresenta em uma cidade inespecífica – portanto todas e qualquer uma –, o personagem principal, nominado Pedro, em um trajeto de deslocamento pela urbe tumultuada. O autor narra o trajeto do personagem Pedro dentro de um ônibus que liga o centro de uma grande cidade à periferia, em deslocamento do trabalho para a casa da namorada, em um bairro afastado, evidenciando um trajeto longo. Pedro, não integrado, observa, olha, analisa com certo distanciamento o que ocorre ao seu redor. Seguindo os pensamentos e memórias de Pedro, sentado em um assento elevado do ônibus lotado, somos apresentados à condição periférica e labiríntica da grande cidade, ao encontro de personagens multifacetados, heterogêneos, marginalizados e em situação de vulnerabilidade social, e à constatação de que espaços invisíveis na cidade revelam que vivemos em cidades partidas, que há muitas cidades na cidade.

Em uma primeira leitura de *Tempos Difíceis* (1854) e *Passageiro do fim do dia* (2010), podemos ressaltar o coincidente tom de denúncia dos narradores em face das desumanas e insalubres condições sociais enfrentadas pelos trabalhadores, bem como temos um vislumbre de que existem dois mundos dentro de uma mesma cidade, “o mundo dos ricos e o mundo dos pobres” (VENTURA, 1994, p. 10). Essa visão crítica da grande cidade industrial e dos dilemas enfrentados pela população empobrecida evidencia a primeira similaridade entre essas duas obras que são nosso objeto de análise, como demonstram as passagens a seguir:

As ruas estavam quentes e poeirentas naquele dia de verão, e o sol estava tão claro que não se podia olhá-lo fixamente, e brilhava até mesmo através do denso vapor que descia sobre Coketown. Fornalheiros saíam dos corredores subterrâneos para o pátio das fábricas e sentavam-se em degraus, colunas e cercas, enxugando o rosto escurecido e contemplando o carvão. A cidade parecia fritar em óleo. Havia por toda a parte o sufocante cheiro de óleo. (DICKENS, 1854, p.129-130).

A sombra da fila, estendida quase ao máximo sobre a calçada, era a única sombra. A demora do ônibus, o bafo de urina e de lixo, a calçada feita de buracos e poças, o asfalto ardente com borrões azuis de óleo, quase a ponto de fumegar - Pedro já estava até habituado. Não são os mimados, mas sim os adaptados que vão sobreviver (FIGUEIREDO, 2010, p. 8).

A partir dos recortes acima, podemos notar que essas obras carregam consigo semelhanças tanto no que diz respeito aos cenários descritos – ambientes sujos e quentes, embebidos em óleo, com odores fétidos, que denotam a condição precária em que vivem as pessoas que ali trabalham/transitam – bem como no que se refere à escolha vocabular, como, por exemplo, a utilização da palavra “poeirenta”, aliada à ideia de altas temperaturas próprias de locais poluídos, para designar o estado em se encontravam as ruas, nas duas obras analisadas, como fica evidente nos trechos: “As ruas estavam quentes e poeirentas” (DICKENS, 1854, p. 129) e “O sol atacava direto as ruas poeirentas” (FIGUEIREDO, 2010, p. 36). O segundo aspecto de similitude encontrado nos romances de Dickens e Figueiredo refere-se ao que Lefebvre (2001, p. 118) denomina de “pessoas mergulhadas no cotidiano”, conforme observamos nos fragmentos a seguir:

Havia ruas largas, todas muito semelhantes umas às outras, e ruelas ainda mais semelhantes umas às outras, onde moravam pessoas também semelhantes umas às outras, que saíam e entravam nos mesmos horários, produzindo os mesmos sons nas mesmas calçadas, para fazer o mesmo trabalho, e para quem cada dia era o mesmo de ontem e de amanhã, e cada ano equivalente do próximo e do anterior (DICKENS, 1854, p. 37).

E o movimento do ônibus, por caminhos tão bem marcados, as pistas abertas entre o casario pobre e sem fim - desde a fila no ponto final, em companhia de passageiros que ele já conhecia de vista - para não falar do esforço do motorista em conduzir o veículo, que se somava ao esforço do próprio motor barulhento e maltratado para carregar aquela gente, aquele peso, até o fim da linha - tudo isso sublinhava e confirmava toda semana o mesmo impulso. Assim, através das sextas-feiras, as semanas corriam sem parar, uma a uma, para dentro de outras semanas (FIGUEIREDO, 2010, p. 149).

De acordo com as passagens supracitadas, notamos outra semelhança entre os livros: os personagens – todos eles sem nome – estão presos em rotinas tão frenéticas, quanto idênticas (casa – trabalho – casa), a tal ponto que não têm consciência de sua apatia, alienação, e, por isso, vivem tão automatizados quanto às máquinas com as quais trabalham, “para retomar à tarde o mesmo caminho e voltar para casa a fim de recuperar as forças para recomeçar tudo no seguinte” (LEFEBVRE, 2001, p. 118). Sem dúvida, é importante ressaltar que nos fragmentos acima surgem também dissonâncias, visto que, se por um lado, o narrador de Dickens relata que os trabalhadores do século XIX caminhavam até as fábricas, ou seja, moravam nos seus arredores, por outro, o narrador de Figueiredo descreve a jornada diária dos trabalhadores do século XXI, que precisam percorrer longos trajetos de casa para o trabalho, utilizando um transporte coletivo, que inexistia na Era Vitoriana: o ônibus. A terceira similaridade identificada nas obras *Tempos Difíceis* (1854) e *Passageiro do fim do*

*dia* (2010) concerne à visão alienada e dissimulada que os patrões têm de seus empregados, como demonstram as passagens a seguir:

Digo-lhe agora os fatos. É o trabalho mais agradável que há, é o trabalho mais leve que há e é o trabalho mais bem pago que há. Mais do que isso, não poderíamos melhorar as fábricas, a não ser que forrássemos o piso com tapetes persas (DICKENS, 1854, p. 143).

Mesmo assim, ali, como em toda parte, achavam que já estavam pagando muito, que a despesa era excessiva, que os impostos eram altos, que as pessoas não sabiam economizar, que uma empresa moderna tinha de ter poucos empregados ganhando o mínimo possível (FIGUEIREDO, 2010, p. 60).

É evidente, nos excertos acima, que os patrões, nos dois romances, são indiferentes às desumanas condições enfrentadas por seus empregados. Enquanto no primeiro trecho temos a fala de Bounderby, proprietário da indústria, no segundo temos a voz de um narrador onisciente. Entretanto, as duas obras, ao seu modo, criticam as horas excessivas de trabalho, as condições insalubres das fábricas – locais imundos, malcheirosos, com barulhos ensurdecedores –, os péssimos salários, bem como o desrespeito aos trabalhadores. É importante ressaltar que as primeiras leis trabalhistas surgiram apenas em meados de 1917, ou seja, na época em que o livro *Tempos Difíceis* foi escrito elas inexistiam, por esse motivo, é ainda mais problemático chegar à conclusão que, no século XXI, persistem as mesmas mazelas e penúrias sociais do século XIX. Esse descrédito aos trabalhadores transcende os patrões e alcança todos aqueles que pertencem a camadas mais elevadas da sociedade, conforme notamos nos fragmentos a seguir:

A cidade fora arruinada tão frequentemente que era inacreditável que houvesse aguentado tantos golpes. Decerto nunca houve porcelana tão frágil como aquela com que foram feitas as fábricas de Coketown. Se forem manuseadas sem cuidado, quebrarão com tamanha facilidade que se poderia imaginar que eram defeituosas. Estavam quebradas quando deveriam ter mandado as crianças que trabalhavam para a escola; estavam quebradas quando foram nomeados inspetores para avaliar seu funcionamento; estavam quebradas quando os inspetores acharam duvidoso que se pudesse justificar o modo como o maquinário cortava as pessoas em pedaços; estavam em pedaços quando se sugeria que talvez não precisassem produzir tanta fumaça. (DICKENS, 1854, p. 129).

Levaram para o departamento médico: dessa vez, era um homem e o doutor lhe deu três dias. Disse para ela descansar, não se machucar de propósito só para ficar sem trabalhar, disse para ela não bancar a esperta que ele conhecia aqueles truques. (FIGUEIREDO, 2010, p. 155).

As passagens acima deixam explícito o modo que os trabalhadores são tratados. Ao passo que o primeiro trecho traz o grito de revolta do narrador de Dickens frente aos desmandos dos inspetores da fábrica, que “acharam duvidoso que se pudesse justificar o modo como o maquinário cortava as pessoas em pedaços” (DICKENS, 1854, p. 129); no

segundo excerto é narrada a história de uma personagem chamada Rosane, que havia ferido o pulso, enquanto trabalhava em uma fábrica de refresco, “em troca de quase nada” (FIGUEIREDO, 2010, p. 158), apesar disso, o médico da companhia foi ríspido, pois acreditava ser conhecedor daqueles “truques”. Por fim, ressaltamos as simetrias encontradas na paisagem urbana marginalizada dos romances de Dickens e Figueiredo, conforme observamos nos fragmentos a seguir:

Na parte mais trabalhadora de Coketown; nas fortificações mais íntimas daquela feia cidadela, onde a natureza era mantida firmemente do lado de fora pelas mesmas paredes de tijolos que mantinham os ares e gases letais do lado de dentro; no coração do labirinto de pequenos quintais e ruas estreitas que foram trazidos à vida em partes, cada parte com a pressa violenta de servir ao propósito de um único homem, e o todo como uma família desnaturada cujos membros acotovelvavam-se, pisoteavam-se e esmagavam-se uns aos outros até a morte; no recanto mais afastado daquela exaurida caixa de fumaça, onde as chaminés, por falta de ar que produzisse correntes, eram construídas numa imensa variedade de formas retorcidas e atrofiadas, como se em cada casa houvesse uma tabuleta assinalando o tipo de pessoa que se poderia esperar que nascesse ali (DICKENS, 1854, p. 78).

No Tirol, agora - e foi Rosane que chamou a atenção de Pedro para isso, um dia - , não havia mais quase nenhuma árvore. O sol atacava direto as ruas poeirentas, onde o capim cinzento só crescia a custo nos cantos dos muros e das pedras. Com o tempo, para abrigar as famílias em expansão, as casas foram aumentadas e desdobradas de tal modo que não havia mais terreno livre em quase nenhum dos lotes. Várias construções ocuparam até a calçada, às vezes ainda chegavam um pouco além e, assim, o traçado de algumas ruas mudou. Elas ficaram mais estreitas, sinuosas (FIGUEIREDO, 2010, p. 36).

Contemplamos, a partir dos trechos acima, um cenário bem semelhante nos dois romances: “o mundo dos pobres” (LEFEBVRE, 2001) – um labirinto de construções sem nenhum planejamento, que servem de abrigo para um número de pessoas muito maior do que podiam comportar, por isso, são frequentes, nas narrativas, expressões que denotam ambientes asfixiantes, reduzidos e subdivididos à enésima potência. Além disso, é evidente que se tratam de lugares nos quais o meio ambiente encontra-se completamente degradado e desmatado. A poluição está por toda parte: no ar cinzento e tóxico, nas ruas por onde corre o esgoto a céu aberto. Fome, violência, invisibilidade e miséria perfazem essas cenas.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A grande cidade é objeto de investigação de diversas áreas do conhecimento, dentre as quais se sobrepõe a Literatura. Dessa maneira, a cidade enquanto escrita é fruto da concepção do indivíduo que lê o espaço urbano a partir de seus traços físicos, culturais e mitológicos. A cidade em toda a sua complexidade exige leituras que concebam os traços

babélicos que a urbe traz consigo. Nesse sentido, o principal objetivo deste artigo foi propor um paralelo de leitura entre os livros *Tempos Difíceis* (1854), de Charles Dickens e *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, a fim de investigar as possíveis congruências e dissonâncias nas cidades dos séculos XIX e XXI, tal como foram representadas nesses textos.

Ao longo de nossas análises, observamos que apesar de estarem situadas em séculos distintos – XIX e XXI –, essas obras carregam consigo semelhanças tanto no que diz respeito aos cenários descritos – ambientes poluídos, embebidos em óleo, com odores fétidos, que denotam a condição precária em que vivem as pessoas que ali trabalham/transitam – bem como no que se refere às péssimas condições sociais enfrentadas pelos trabalhadores – que estão presos em rotinas tão frenéticas, quanto idênticas: as horas excessivas de trabalho, os salários medíocres e as instalações insalubres das fábricas – locais imundos, malcheirosos, com barulhos ensurdecedores.

Portanto, podemos apontar, à guisa de uma prévia conclusão, que se tratam de dois séculos e uma cidade – a grande cidade industrial – visto que as dissonâncias se fizeram mínimas em nossas análises, referindo-se apenas a questões culturais e “avanços” tecnológicos próprios do século XXI. Vale ressaltar, conforme a representação literária confirma e a vida cotidiana evidencia, persistem no século XXI as mesmas mazelas e penúrias sociais do século XIX. Entretanto, é importante enfatizar que “a leitura, por si só, não resolve os problemas sociais e/ou individuais, mas ter opções, compreender as situações é menos amargo que ser levado, sem noção do que se passa à sua volta” (YUNES, 2009, p. 58), à vista disso, a leitura dos romances *Tempos Difíceis* (1854) e *Passageiro do fim do dia* (2010) se impõe como fundamentais.

## REFERÊNCIAS

- BRUNEL, Pierre et alli. **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- DICKENS, Charles. **Tempos Difíceis**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014 [1854]. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-tempos-dificeis-charles-dickens-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/>>. Acesso em: 19/06/20.
- FIGUEIREDO, Rubens. **Passageiro do fim do dia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. In: **Semear**: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 179-188, 1997. Disponível em: <[http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem\\_12.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html)>. Acesso em: 20/06/2020.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

PATROCÍNIO, P. R. T. Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo. In: CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. (Orgs.). **O futuro pelo retrovisor**: inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

PESAVENTO, S. J. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1999.

PURCENO, S. Ensaio de leitura. In: PÉCORRA et al, A. **Porque ler Hilda Hilst**. São Paulo: Editora Globo, 2010.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida**. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.

YUNES, Eliana. **Tecendo um leitor**: uma rede de fios cruzados. Curitiba: Aymará, 2009.

# ENTRECRUZANDO A POÉTICA DE AUGUSTO DOS ANJOS E RUBÉN DARIO: O SENTIDO DA MORTE

Bruna dos Santos Silva<sup>32</sup>

Maria José de Jesus Pereira<sup>33</sup>

Jeanne Ferreira de Sousa da Silva

**RESUMO:** Neste artigo, adentra-se no universo literário dos escritores Augusto dos Anjos e Rubén Dario, buscando apresentar semelhanças em seus estilos literários, o significado do sentimento sombrio em seus versos e nas temáticas de seus poemas, tendo como foco o sentido da morte para os mesmos. Para tanto, buscou-se dialogar com os estudos dos teóricos, Antônio Candido (1999), Arthur Schopenhauer (2004), entre outros. O estudo é fruto de pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico. Esse estudo visa ampliar e contribuir com as discussões em torno da produção poética dos autores, mostrando dentre tantas possibilidades o olhar poético dos mesmos sobre o tema em questão.

**Palavras-chave:** Poética. Morte. Estilos literários.

**RESUMEN:** En este artículo, se adentra en el universo literario de los escritores Augusto de los Ángeles y Rubén Dario, buscando presentar semejanzas en sus estilos literarios, el significado del sentimiento sombrío en sus versos y en las temáticas de sus poemas, teniendo como foco el sentido de la muerte para los De la misma. Para ello se buscó dialogar con los estudios de los teóricos Antônio Candido (1999), Arthur Schopenhauer (2004), entre otros. Este estudio pretende ampliar y contribuir con las discusiones en torno a la producción poética de los autores, mostrando entre tantas posibilidades la mirada poética de los mismos sobre el tema en cuestión.<sup>34</sup>

**Palabras clave:** Poética, Muerte, estilos literarios.

## 1 INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como finalidade fazer uma abordagem sobre a temática da morte e sua representação no contexto poético. Inicialmente, apresenta-se algumas considerações sobre este tema, a fim de evidenciar características pulsantes nos estilos literários de Rubén Dario e Augusto dos Anjos, considerados como poetas malditos, exatamente por imprimirem em suas obras estilos e questões que reincidem ao objeto em

---

<sup>32</sup> Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão.

<sup>33</sup> em Especialização em Docência do Ensino Superior pelo CAPEM (2015); Psicopedagogia Clínica e Institucional (2021) pelo CAPEM - Centro de Avaliação, Planejamento e Educação do Maranhão. Possui graduação em Letras - Espanhol pela Universidade Estadual do Maranhão (2018) e graduação em Licenciatura Plena em pedagogia - Universidade Estadual do Maranhão (2013).

estudo. Mediante a esta exposição buscou-se mostrar a importância da temática da morte, correlacionando-a ao contexto da produção poética desses escritores, .

Deste modo, apresenta-se uma análise comparativa das obras, e por meio destas provocar a reflexo sobre o sentido da morte para eles, partindo do pressuposto que ambas carregam consigo uma carga temática semelhante no que tange a melancolia, pessimismo, exotismo, mistério, inclinação para morte entre outros temas. Nesse aspecto, inicialmente abordaremos sobre um breve histórico bibliográfico dos poetas; suas características literárias e análise comparativa dos poemas.

Para tanto, como aporte teórico dialoga-se como os estudos de Antônio Candido (1999), uma vez que este traz em sua abordagem a questão sentimental, o lado melancólico dos poetas incompreendidos pela sociedade; e o filósofo Shopenhauer (2004), que fala em sua temática que o medo da morte acontece pela falta do conhecimento da mesma, caso contrário, a tendência do homem é esperar seu fim de forma tranquila.

Portanto, por meio dessas obras pretende –se mostrar a características literárias entre esses autores no que tange o sentido da morte para ambos, fazendo o uso de recursos estilísticos, analisando a linguagem e estilo. Desse modo, esse universo literário é de suma importância para todos os interessados na área.

## **2 ENTRECruzando a Poética de Augusto dos Anjos e Rubén Darío: O Sentido da Morte**

Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos nasceu em Engenho Pau D'Arco, na Paraíba, em 20 de abril de 1884. Cursou Direito em Recife, porém seu ofício era lecionar Língua Portuguesa em seu estado e, posteriormente, no Rio de Janeiro, para onde se mudou em 1910 com sua esposa. Em 1911, com a morte de seu primeiro filho, viveu a primeira grande tragédia de sua vida pessoal. Em 1912, foi publicado seu único livro, denominado “Eu. Faleceu aos 30 anos de idade, vítima de pneumonia, no dia 12 de novembro de 1914, na cidade de Leopoldina.

Félix Rubén Garcia Sarmiento nasceu em Metapa, na Nicarágua, em janeiro de 1867. Mas passou toda a infância em León, na casa dos avós. Mais tarde adotou, de um avô, o sobrenome “Darío”. Aos treze anos de idade publicou seu primeiro poema. Aos quinze ele já colaborava em jornais da capital, Manágua, para onde se mudou. Suas primeiras publicações, no entanto, saem em Santiago do Chile, onde, na época, ele



residia: *Abrojos* (1887), *Primeras notas* (1888), inicialmente intitulado *Epístolas y poemas*, e *Azul* (1888), poesia e contos, que se tornará um de seus livros mais conhecidos e que é um dos marcos do modernismo nas Américas. E em 1916 veio a óbito.

Augusto dos Anjos é um poeta excepcional, incomparável na literatura brasileira é considerado o poeta do “mal gosto”, do feio, grotesco, hediondo, escarro entre outros. Sua obra é a soma do realismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo e outras tendências da segunda metade do século XIX e início do século XX. Já Rubén Dario, o poeta maldito da América é considerado o pai do modernismo e um dos grandes inovadores da linguagem poética em letras espanholas. Suas produções representam os dois lados do atlântico e são repletas de símbolos e ferramentas que influenciaram centenas de escritores.

Dentre as vastas obras dos autores, elegeu-se os seguintes poemas, *Solitário* que está contida no livro “*Eu*”, de Augusto dos Anjos; e *Lo Fatal* que pertence ao livro *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Dario.

#### SOLITÁRIO

Como um fantasma que se refugia  
Na solidão da natureza morta,  
Por trás dos ermos túmulos, um dia,  
Eu fui refugiar-me à tua porta!

Fazia frio e o frio que fazia  
Não era esse que a carne nos contorta...  
Cortava assim como em carniçaria  
O aço das facas incisivas corta!

Mas tu não vieste ver minha Desgraça!  
E eu saí, como quem tudo repele,  
— Velho caixão a carregar destroços

— Levando apenas na tumba carcaça  
O pergaminho singular da pele

#### LO FATAL

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,  
y más la piedra dura porque esa ya no siente,  
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser  
vivo, ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,  
y el temor de haber sido y un futuro terror...  
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
y sufrir por la vida y por la sombra y por lo que no  
conocemos y apenas sospechamos,  
y la carne que tienta con sus frescos racimos,  
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,

¡Y no saber adónde vamos,  
ni de dónde venimos!...

Segundo o filósofo Shopenhauer (2004), a morte é a derrota do desejo de viver. Nesse sentido, podemos inferir que há este sentimento no poema *Solitário* quando o eu lírico sofre por um amor não correspondido em que fica à espera da pessoa amada, a qual não percebe esse amor nem sua existência. Assim como na última estrofe na qual fica clara uma das suas principais características que é o apego a à morte, o eu – lírico diz que esperou a amada sem obter respostas e que saiu da porta em carcaça dentro de um caixão e apenas em

pele e osso. A morte de modo geral é vista como um grande mal, mas por outro lado, também é encarada como um bem, ou seja, como algo desejado de forma que vem sanar os sofrimentos causados em vida. De acordo com o filósofo:

O conhecimento, ao contrário, bem longe de ser a causa do apego à vida, atua em sentido apostó; ele revela o pouco valor da vida, e combate, desse modo, o medo da morte. Quando prevalece o conhecimento, o homem avança ao encontro da morte com o coração firme e tranquilo. ( SHOPENHAUER, 2004, p.26)

No poema *Lo fatal*, Dario utiliza elementos da natureza para externar os sentimentos que envolvem seu ser. O poema fala do contraste entre vida e morte. É o grito de desejo e ao mesmo tempo o medo da morte. Ele utiliza a simbologia da perda poética, para representar a felicidade do não sentir justaposta com martírio e sentimento de se estar ciente de sua existência. Nestas duas produções fica visível o posicionamento do eu lírico a aversão à vida e imensa tristeza, acompanhados de angústia e melancolia.

No poema Solitário o eu – lírico sofre por um amor não correspondido, em que fica à espera da pessoa amada a qual não percebe o esse amor e nem a sua existência. Na última estrofe fica clara uma das suas principais características que é o apego à morte quando o eu – lírico diz que esperou a amada sem obter respostas e que saiu da porta em carcaça dentro de um caixão e apenas em pele e osso.

Dessa maneira, de acordo com o texto, fatalmente o ser humano, desde o momento da sua existência, está condenado às dores e fadado ao nada. O poema não nega que o homem é um ser que caminha para a morte:

O modo sentimental e intimista, colorido ou não pelo pessimismo mais ou menos satânico, é um tom geral nesse tempo entre os poetas jovens (muitos dos quais mortos na quadra dos vinte anos), e isso os tornou populares numa sociedade sequiosa de emoções fáceis. (...) Esses jovens poetas que se apresentavam como rejeitados pelas convenções e incompreendidos pela sociedade, foram paradoxalmente os mais queridos e difundidos no Brasil do século XIX, chegando às camadas modestas pela onda de recitais e serenatas que cobriu o país. (CANDIDO, 1999, p. 44).

Com relação à estrutura, pode –se dizer que ambas as produções proporcionam austeridade na forma e rico conteúdo metafórico, são representações pessimistas que retratam um olhar angustiado da vida, uma intensa nostalgia, a incredibilidade, com uma linguagem e estilo personalizado que critica a condição humana. Fica em evidência uma espécie de transvaloração estética, onde o horrendo, o grotesco e o dissonante assumem sua condição de belo, assim como, o jogo de palavras, a sonoridade dos versos.

É nítido em ambos os poemas características voltadas a abordagem da morte, bem como o eu lírico quando expõe que almejou a adorada sem conseguir sequer retorno se

afastou da porta em carcaça dentro do caixão e somente em pele e osso. Desse modo, “Solitário” revela os sentimentos do eu lírico ao ser deixado e desamparado ao frio daquele dia, “[...]Fazia frio e o frio que fazia/ Não era esse que a carne nos conforta/ Cortava assim como em carniça/ O aço das facas incisivas corta!/ Mas tu não vieste ver minha desgraça ! [...]”.

Suas poesias descrevem uma visão aflita da vida, ou seja, pessimista, juntamente como uma lamúria perto de ser cruel e vulgar, repreende a condição humana.

A temática em *Lo fatal* se faz presente numa analogia sombria representada no calor dos versos e na volúpia dos sofrimentos e aflições do indivíduo se conjectura em alguma coisa intensa e universal “[...]y suflir por la vida y por la sombra y por lo que no conocemos y [...]”. Diante deste fragmento somos expostos a uma reflexão grandiosa a respeito do vazio das coisas como, por exemplo, o nada e a morte em seus estágios mais desedificados, referenciando fortemente a morte.

É importante frisar que nos dois poemas, o uso das reticências é para mostrar a subjetividade dos poetas, elas tem um grande poder de sugestão e ricos matizes melódicos, seu uso depende do estado emotivo do escritor. As reticências são utilizadas para transmitir na linguagem escrita sentimentos e sensações típicas da linguagem falada, com hesitações, dúvidas, surpresa, suspense, tristeza, ironia entre outras. Sendo assim, isto é evidente nos versos: *y el temor de haber sido y um futuro terror... !y no saber adónde vamos, ni de donde venimos!.../ Não era esse que a carne nos conforta...*

Todo poema possui uma carga semântica inevitável. Em *Lo fatal* e *Solitário*, é bem evidente o uso de figuras de linguagem, sendo que nestes é notório a utilização de vocábulos nos quais são atribuídos sentimentos humanos a seres inanimados, fica bem explícito no fragmento do poema *lo fatal*: / “*Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo*”/ e em *solitário* no trecho: / “*na solidão da natureza morta*”/, representando uma prosopopeia, bem como redundância de termos no âmbito das palavras, / “*y más la piedra dura porque esa ya no siente*”/[...] *!cortava assim como em carniçaria aço das facas incisivas corta*”/, pleonasma, repetições de fonemas que auxiliam na musicalidade dos versos dentre outros elementos intrínsecos no texto.

#### NOCTURNO

Quiero expresar mi angustia en versos que  
abolida dirán mi juventud de rosas y de

#### A OBSESSÃO DO SANGUE

Acordou, vendo sangue... Horrível! O osso  
Frontal em fogo... Ia talvez morrer,  
Disse. Olhou-se no espelho. Era tão moço,

ensueños, y la desfloración amarga de mi vida  
por un dolor y cuidados pequeños.

Y el viaje a un vago oriente por entrevistados  
barcos, y el grano de oraciones que floreció en  
blasfemias, y los azoramientos del cisne entre  
los charcos, y el falso azul nocturno de  
inquerida bohemia.

Lejano clavicordio que en silencio y olvido no  
diste nunca al sueño la sublime sonata,  
huérfano esquife, árbol insigne, oscuro nido  
que suavizó la noche de dulzura de plata...

Esperanza olorosa a hierbas fresca, trino del  
risueño primaveral y matinal, azucena  
tronchada por un fatal destino, rebusca de la  
dicha, persecución del mal...

El ánfora funesta del divino veneno que hade  
hacer por la vida la tortura interior; la  
consciencia espantable de nuestro humano  
cieno y el horror de sentirse pasajero, el  
horror de ir a tuntas, en intermitentes  
espantos, hacia lo inevitable desconocido, y la  
pesadilla brutal de este dormir de llantos !de  
la cual no hay más ella que nos despertará!

Ah! Certamente não podia ser!

Levantou-se. E, eis que viu, antes do almoço,  
Na mão dos açougueiros, a escorrer  
Fita rubra de sangue muito grosso,  
A carne que ele havia de comer!

No inferno da visão alucinada,  
Viu montanhas de sangue enchendo a  
estrada,  
Viu vísceras vermelhas pelo chão...

E amou, com um berro bárbaro de gozo,  
O monocromatismo monstruoso  
Daquela universal vermelhidão!

O poeta tenta esclarecer como se dá a aversão de sentimentos que o eu –lírico demonstra. A dor aparece, primeiramente, como um imenso sofrimento que leva ao desespero, mas logo se torna uma fonte de prazer baseado no repúdio: também mostra relação de dor humana com a proximidade da morte, levando em consideração a retratação do sofrimento carnal e a notabilidade do sangue.

Traz a ambiguidade na contrariedade de sentimentos, sendo que a mesma está presente no eu –lírico, que narra e observa toda a situação, ora com terror, ora com impassibilidade, como se soubesse o desfecho que irá surpreender o leitor.

O poema, Nocturno de Rubén Darío pertence a obra *Cantos de vida y esperanza*. Esta produção é uma reflexão amarga sobre a angústia da existência. O momento da noite e toda a magia que envolve a escuridão são elementos basilares para a construção do sentido sombrio dos versos, assim como a sua inquietude melancólica é o reflexo dos pesares, embaraços, decepções, tristezas e dores sofrida na vida externado pelo poeta em versos.

A poesia de ambos escritores é marcada pela união de duas concepções de mundo distintas: de um lado, a dor cósmica, que busca o sentido da existência humana; de outro lado, a objetividade do átomo, a experiência físico – química. O que mais aproxima os escritos ao público leitor é a ousadia ao utilizar uma temática tão presente que aborda questões em torno das incertezas do século XX, do medo da guerra, sua angústia em face de problemas e distúrbios pessoais e seu pessimismo.

Nesse sentido, de acordo com Silveira apud Carvalhal:

Em literatura comparada procedem-se as comparações de caráter especial e com finalidade positiva. Com a finalidade, extremamente fecunda para a história do espírito, de verificar a filiação de outra obra ou de um autor a obras e autores estrangeiros, ou de um momento literário ou da literatura interna de um país a momentos literários ou literaturas de outros países. (SILVEIRA, 1964, p. 15 apud CARVALHAL, 2006, p. 20).

É importante mencionar que os poetas utilizam em suas obras as figuras de linguagem como, sinestesia, prosopopeia, metáfora, antítese, pleonasma dentre outras, transmitindo para suas produções o pessimismo, a inclinação para a morte, o medo, características da aversão à vida, imensa tristeza acompanhada de angústia e melancolia. Sentimentos com o mesmo sentido literário, nos proporcionando assim, uma rasa comparação de estilos e temáticas aderida por ambos os poetas.

Portanto, é notório em ambas produções o tom pessimista presente nos versos. A vida é vista como se fosse nada, uma passagem cheia de dor e ressentimento que conduz a um único destino, que é a morte. Sentimentos como o amor, por exemplo, é tratado como um instinto, ou às vezes como uma espécie de veneno que corrompe a alma. A dor existencial é vivida amargamente em cada verso utilizando palavras que expressam a dor do viver e sentir e estas são transmitidas ao seu leitor.

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A temática da morte é expressa sobre óticas perspectivas distintas. Devido às influências e às diferenças contextuais de cada escritor. Os poetas acabam por enveredar-se na morbidez simbólica, por meio das palavras, cada qual ao seu modo; sendo que mesmo que tratem de temas semelhantes, em suas obras estão afloradas suas subjetividades deferindo assim, não só os períodos uns dos outros, mas as especificidades individuais, mesmo daqueles que compartilham semelhantes influências.

Simbolicamente existem várias características expressam a ligação literária que percorre a obra de ambos os poetas. O nicaraguense é consagrado como o máximo representante de uma nova

corrente literária em língua hispânica, ao fazer florescer como ninguém o Modernismo, com sua inigualável maestria sendo influenciado pelas correntes francesas parnasianismo e simbolismo, já o paraibano foi um precursor das ideias modernistas em América, quando rompe com a noção de que a poesia só deve expressar o que é lírico e agradável. Por este e outros aspectos é considerado parnasiano por uns e simbolista por outros. Parnasiano, em virtude de sua preferência pelo soneto, que executava com perfeição e rigor. Simbolista, pela sugestão ao pessimismo, pela preocupação com a psique e o decadentismo.

Portanto, independente do período, ou das características de cada autor, a abordagem sobre a morte manifesta –se, no texto poético, como expressão simbólica de grande parte dos questionamentos e incertezas da humanidade, transpostos, por exemplo, nos períodos analisados, especificamente por meio das subjetividades poéticas que os compõem. Os poemas analisados retratam a temática por meio das especificidades de cada poeta, refletindo perspectivas que se diferem acerca de um mesmo tema, na presente análise, a morte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANJOS, Augusto dos. **Toda a poesia**. 2 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- CARVALHAL, Tânia F. **Literatura Comparada**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1998.
- JOZEF, B. **História da Literatura Hispano-americana**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- ROMERO, Caio Steffano. **Três faces da morte: análise comparada dos Períodos Barroco, Romântico e Moderno**. VI EPCT (Encontro de Produção Científica e Tecnológica). In: CÂNDIDO Disponível em: [http://www.fecilcam.br/nupem/anais\\_vi\\_epct/PDF/linguistica\\_letras\\_artes/13.pdf](http://www.fecilcam.br/nupem/anais_vi_epct/PDF/linguistica_letras_artes/13.pdf). Acesso em: Jan. de 2021.
- TUFANO, D. **Estudos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Moderna, 1995.
- El problema filosófico en “Lo Fatal” de Rubén Darío • P / 27-30: Cultura de Paz. Managua, Nicaragua • Volumen 22 • N° 68 • Enero - Abril, 2016.



## ANÁLISE DA OBRA RETEXTUALIZADA “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”

Letícia Rodrigues da Silva<sup>35</sup>

**RESUMO:** As discussões sobre a leitura, o leitor e a obra literária com vistas ao letramento literário, por vezes recaem sobre a prática do professor, enquanto sujeito mediador e formador de leitores. Tendo em vista tal realidade, o presente artigo aborda a perspectiva da retextualização de obras literárias como processo formador do leitor literário, cujo objetivo é levantar teorias sobre a retextualização como atividade mediadora entre autor – texto – leitor e, analisar a obra retextualizada de “Grande Sertão: Veredas” e seus elementos gráfico-editoriais adicionando reflexões sobre os elementos contribuintes para a formação dos leitores. A pesquisa é de cunho bibliográfico, com o embasamento teórico de pesquisas centrada na área de Tradução e suas subáreas: Retextualização e Ensino, utilizando teóricos como COSSON (2019), JAKOBSON (1995), entre outras.

**Palavras-chave:** Tradução; Retextualização; Leitura; Texto Literário.

**ABSTRACT:** Discussions about reading, the reader, and the literary work with a view to literary literacy, sometimes fall on the practice of the teacher, as a mediator and trainer of readers. Because of this reality, the present article approaches the perspective of the Re-textualization of literary works as a formative process for the literary reader, whose objective is to raise theories about re-textualization as a mediating activity between author - text - reader and to analyze the re-textualized work of "Grande Sertão: Veredas" and its graphic-editorial elements, adding reflections on the elements that contribute to the formation of readers. The research is bibliographic, with the theoretical basis of research centered in the area of Translation and its subareas: Re-textualization and Teaching, using theorists such as COSSON (2019), JAKOBSON (1995), among others.

**Keywords:** Translation; Re-textualization; Reading; Literary text.

### 1 INTRODUÇÃO

É sabido que a atividade de traduzir é uma das mais antigas do mundo. É uma forma na qual o homem utilizou para se comunicar com o outro que não fala a mesma língua. Porém, a tradução ganhou, ao longo dos anos, uma gama de visões das mais diversas, em virtude da ampliação dos estudos dessa área.

Dentre essas visões, entendem tradução como apenas a transposição da linguagem; uma decodificação de um signo para outro equivalente (tratando-se de línguas estrangeiras). Diante desses conceitos tão mecânicos, surge também dicotomias: sentido literal ou figurado, uma tradução fiel ou com criatividade, as palavras do autor ou do tradutor.

---

<sup>35</sup> Graduando em Letras/Português na Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Integrante do Grupo de Pesquisa TECER – Tradução, Discurso e Ensino do Programa de Pós-Graduação em Letras - UEMA



Entretanto, qual o conceito de tradução? Teóricos como J. C. Catford (1980 *apud* ARROJO, 2007, p. 12) diz que tradução é a “substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra língua”. Em contraponto, Jakobson (1995) diz que “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído” (p.63). Ou seja, em ambas as definições, prevalece o domínio de determinado signo para ser substituído por outro equivalente em outra língua.

Sobre o conceito de tradução literária, Tania Franco Carvalhal (1993) ainda afirma que “trata-se de transferir para uma determinada (e contemporânea) tradição literária uma obra escrita em outra língua e, muitas vezes, em outro tempo” (p. 47). A pesquisadora acrescenta ainda que, a criação literária e a tradução, são atividades concomitantes e que, a última, trata-se também de uma produção textual.

A tradução exige que, ao exercer a atividade de traduzir, o indivíduo possua o domínio daquela outra língua para não apenas realizar uma transposição de palavras, mas sim “substituir a mensagem por mensagens inteiras da outra língua” (JAKOBSON, p. 65). Seguindo a mesma linha de pensamento, Arrojo (2007, p. 12 e 13) utiliza uma metáfora para explicar o método da tradução. Ela compara a atividade como um caminhão com cargas, na qual o transportador deve levar a carga, para o outro destino, intacta, assim é a traduzir um determinado texto da língua 1 para uma língua 2, “o tradutor traduz, isto é, transporta a carga de significados, mas não deve interferir nela, não deve ‘interpretá-la’”.

No contexto dos estudos da tradução, existe um ramo de estudo e pesquisa que se volta exclusivamente para a tradução literária, ou seja, um exercício de transposição da linguagem que ultrapassa a prática de transportar palavras, vocábulos, o estudo vai além, visto considerar que o texto literário carrega em si um amálgama de sentidos e que por vezes interferem e dificultam do entendimento do público-alvo para o qual a obra literária está sendo traduzida.

Mediante a esses conceitos apresentados, entende-se que a tradução é um estudo da literatura para que haja uma criação pessoal de uma obra literária, portanto, é uma atividade essencial para fomentar a literatura de outros países. Sendo assim, quando o tradutor entra em contato com a obra, não apenas deve-se limitar a decodificação, mas relacionar esse texto com tantos outros e indagando-o.

## **2 A LITERATURA E A RETEXTUALIZAÇÃO**

A literatura é um campo vasto que pode ser explorado nas mais diversas áreas, sendo uma ferramenta integradora. Seu uso em sala de aula, dispensa comentários, pois é notório que a literatura é instrumento ideal no auxílio do professor, principalmente, quando o assunto é língua estrangeira, pois é um material de suporte que permite ao educador incluir em sua aula discussões pertinentes sobre cultura, vocabulário, história, entre outros.

Porém, quando se fala nos grandes clássicos da literatura universal, que em geral trazem um vocabulário rebuscado e uma estética aprimorada, os leitores juvenis contemporâneos demonstram pouco interesse, conforme demonstra as pesquisas de Carvalho (2006). Assim sendo, muitos leem adaptações ou resumos para alguma atividade ou prova, pois consideram a obra “chata”, com “vocabulário rebuscado”.

Para atender a todos os públicos que o mercado editorial dispõe, também, de obras adaptadas que consiste em um gênero de múltiplas feições, cujo sentido e forma possuem variação. Segundo a classificação de Vasquez-Ayora (1977 *apud* AMORIM, 2013), há a tradução literal e oblíqua, a segunda seria apenas a transposição literal das palavras, para eles, é neste tipo que ocorre a maior possibilidade de erros na atividade. E, a adaptação, estaria presente nesta classificação, eles conceituam como “uma mesma mensagem se expressa com outra situação equivalente”, ou seja, é um texto expressado por outro meio.

Teóricos como George L. Bastin ([1998]2011, p. 3 *apud* AMORIM, 2013) diz que "adaptação pode ser entendida como um conjunto de intervenções tradutórias que resultam num texto que geralmente não é aceito como uma tradução, mas que, apesar disso, é reconhecido como representativo de um texto fonte". Nesta afirmação, a adaptação é vista como outra face da tradução, e não a mesma linha de estudo. Todavia, se adaptar é transpor uma ideia de um texto-fonte para um novo texto e, traduzir consiste na transposição de significados, pode-se considerar, nesta pesquisa, que ambas são muito próximas e permitem um diálogo entre elas.

Há, ainda, o termo *retextualização*, que, segundo Matêncio é:

Textualizar é agenciar recursos *linguageiros* e realizar operações linguísticas, textuais e discursivas. Retextualizar, por sua vez, envolve a produção de um novo texto a partir de um ou mais textos-base, o que significa que o sujeito trabalha sobre estratégias linguísticas, textuais e discursivas identificadas no texto-base para, então, projetá-las tendo em vista uma nova situação de interação, portanto um novo enquadre e um novo quadro de referência. A atividade de retextualização envolve, dessa perspectiva, tanto relações entre gêneros e textos – o fenômeno da intertextualidade – quanto relações entre discursos – a interdiscursividade. Em outras palavras, se retextualizar é produzir um novo texto, então toda e qualquer atividade propriamente de retextualização irá implicar, necessariamente, mudanças de propósito, pois o sujeito opera, fundamentalmente, com novos parâmetros de ação da linguagem, porque produz novo texto: trata-se, assim, de

redimensionar a projeção de imagens entre interlocutores, de seus papéis sociais e comunicativos, dos conhecimentos partilhados, das motivações e intenções, do espaço e do tempo de produção/recepção, enfim, de atribuir novo propósito à produção textual” (2003, p. 3-4).

Destarte, autores como Travaglia ainda complementam que:

Ao traduzir (retextualizar em outra língua), o tradutor deve antes de mais nada ter em mente deixar abertos os caminhos da interpretação, embora, naturalmente sua tradução reflita sua própria interpretação e espelhe o sentido que para ele é, por assim dizer, o mais importante no original. (2003, p.40).

Logo, retextualizar, é uma prática da tradução, pois através de um texto-base alimenta-se para uma nova criação literária. Desse modo, tanto a atividade de retextualizar como a de traduzir, exige que o leitor seja crítico, deve haver a interpretação desse para compreender o texto original e suas variações carregadas de significado. E, nesse artigo, optou-se utilizar o termo *retextualização* como sinônimo de *adaptação*, em virtude de todo processo desse último resultar em uma obra retextualizada, pois há uma transposição de um gênero para outro, mantendo a ideia principal.

Assim sendo, o mercado editorial vem cada vez mais adaptando obras literárias para atrair os novos leitores ou, até mesmo, adultos que querem conhecer um pouco mais da literatura. Sendo assim, uma das retextualizações mais famosas, são de narrativas clássicas para quadrinhos, em virtude desse gênero ser mais atrativo, por conta das figuras e ilustrações. E é por meio dessas que deve-se instigar o leitor a desenvolver suas primeiras habilidades leitoras.

Cosson (2019) afirma que “a leitura é uma competência individual e social, um processo de produção de sentidos que envolve quatro elementos: o leitor, o texto e o contexto” (p.36), ou seja, não é apenas a decodificação do que o autor diz, mas sim, o que o texto em conjunto quer revelar. É nesse ponto que a retextualização e os elementos que a compõem torna-se necessário para que haja o desenvolvimento da criticidade do indivíduo diante do texto.

É através desse princípio que a pesquisa em questão visa analisar uma retextualização da obra de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, uma narrativa, que foi transportada para uma *graphic novels*, uma história em quadrinhos e, agregar reflexões sobre como essas obras contribuem para a construção do leitor.

Sobre a obra escrita por Rosa, o texto primário foi publicada inicialmente em 1956, em mais de 600 páginas e sem divisão de capítulos, utilizando uma linguagem regionalista

e original. O protagonista da obra é Riobaldo, ex-jagunço, que conta sobre suas lutas e seu grande amor, Diadorim, cujo cenário é em Goiás, nos Sertões da Bahia e Minas Gerais.

*Grande Sertão: Veredas* não segue uma ordem-linear, pois o narrador-personagem não segue a regularidade dos fatos ocorridos e faz reflexões sobre a vida, a existência do homem, entre outros temas. Também marcada pelos neologismos e arcaísmos, a obra torna-se complexa e desmotivadora para quem não conhece o autor. Diante disso, a editora Globo fez uma adaptação da obra, com o a arte de Rodrigo Rosa, e preservando os acontecimentos relevantes e todas as características da obra primária.

O texto reduzido para 169 páginas, traz ilustrações fazendo referência ao relato proposto pelo escritor que contribuem para que haja o engajamento e a construção dos significados presentes na obra, além de uma linguagem mais clara. Para uma abordagem didática, o professor poderia trabalhar esta obra com alunos do Ensino Médio, pois se trata de uma produção enquadrada dentro de um período literário - o Modernismo, que visava uma ruptura com os clássicos e a proposta de uma nova linguagem. Esse diálogo do texto e seu contexto é colaborativo para que e efetive a compreensão e a importância da obra, além de ampliar as discussões sobre questões da época.

Nas discussões sobre tradução e adaptação, alguns pesquisadores não aceitam nenhuma alteração em uma obra literária, “fundamentados no fato de que a obra literária é um todo indispensável, resulta do amálgama conteúdo-forma, que não pode ser decomposto em seus elementos constituintes sob pena de perderem a sua verdade ou autenticidade literária” (COELHO, 1996, p. 10). Tendo em vista essa concepção tradicional a respeito da literatura, pode-se dizer que, a modernidade, apresenta um outro cenário no meio literário, fazendo uso das retextualizações de obras que possuem valor significativo para a literatura brasileira.

Toda retextualização ocasiona um apagamento de alguns elementos em sua composição, porém, essa ação está presente desde a gênese da literatura, em que as narrativas orais foram transcritas, servindo de modelo para outras produções. Portanto, a criação literária está interligada com o processo de retextualização, como exemplo, a literatura infantil que está cercada por adaptações de grandes autores.

Não muito diferente, aconteceu na obra retextualizada em questão, muitos elementos foram suprimidos para que tornasse a leitura mais dinâmica e mais atraente para os leitores. Também foram acrescentados elementos característicos das histórias em quadrinhos, como balões e ilustrações, que contribuem para o engajamento do leitor. Todas essas

características são fundamentais na hora da leitura e, dentro do ambiente escolar, elas tomam outra dimensão: a construção de significados.

Por isso a importância de o processo de formação de leitores dentro da escola. A leitura de obras clássicas brasileiras, permite não só a compreensão, mas o acréscimo de conhecimento para a identidade do leitor. Cosson (2009), em seu livro *Letramento literário: teoria e prática*, fala sobre a deficiência do ensino de literatura e que, para que haja uma mudança de cenário, o educador deve entender que “precisam vencer uma noção conteudística do ensino para compreender que, mais que um conhecimento literário, o que se pode trazer ao aluno é uma experiência de leitura a ser compartilhada” (p.23).

Partindo da visão do autor, é necessário que haja uma iniciativa por parte do docente de trabalhar as obras literárias de forma significativa para o aluno, expondo as vivências do personagem – as narrações sobre o seu passado como, morte de sua mãe, sua infância, entre outros temas – e trazer para a realidade do aluno.

Trabalhar esses elementos permitem que a escola estimule os alunos a continuar em busca de conhecimento e, segundo Soares (2003, apud SOUZA *et. al.*, 2012):

Considera-se que é a escola e à escolarização que cabem tanto a aprendizagem das habilidades básicas de leitura e de escrita, ou seja, a alfabetização, quanto o desenvolvimento (...) das habilidades, conhecimentos e atitudes necessárias ao uso efetivo e competente da leitura e da escrita nas práticas sociais que envolvem a língua escrita, ou seja, o letramento (SOARES, 2003, p. 891).

As finalidades para as quais a escola propõe ao aluno – seja ensinar, promover o aprendizado e avalia-lo – contribuem nas práticas de linguagem que esse ambiente promove. A exemplo, podemos citar os paradidáticos ofertados pela escola que, geralmente, são obras adaptadas para que haja o interesse dos alunos.

Ao fazer usos de materiais que possibilitam a ampliação da visão de mundo dos alunos, o professor propõe para que eles expandem os seus conhecimentos. Porém, é necessário que o docente reconheça quem são seus alunos, pois é a partir dessa identidade que o conhecimento será válido. Por exemplo, um discente que pretende prestar o vestibular vai se interessar tanto para os aspectos históricos como sociais da obra, todavia, um aluno que não aspira entrar em uma universidade, pode desconsiderar esses elementos e, talvez, se interessar mais pelos aspectos gráficos.

Assim sendo, o professor deve não estratificar a leitura em apenas alguns pontos, mas sim deixar que os próprios alunos interpretem e construam seus conhecimentos com base no texto. Tal ação é exercida através da mediação de leitura que:

São múltiplas ações usadas pelo mediador para o trabalho de leitura, como espalhar livros e deixar que as crianças explorem e escolham livremente; promover rodas de conversa entre os alunos em que se fale sobre os livros lidos pelo grupo e suas impressões; ler um livro em voz alta para os alunos, permitindo que eles escolham o que querem ouvir; estimular o empréstimo de livros com comentários e ‘dicas’; ajudar os alunos em suas escolhas pessoais; ouvir os alunos contarem as histórias lidas por eles; ouvir os alunos lerem histórias (FERRAZ, 2008: 16 *apud* CINTRA, 2018).

Essa prática permite que o leitor esteja em um contato direto com elementos que compõem a obra e, ainda, escutar os diferentes pontos de vistas dos colegas. Ter esse momento, partindo do texto secundário proposto nesse artigo, torna-se relevante para o entendimento da construção da identidade como leitor. Deixar a perspectiva tradicional da leitura – na qual o autor manifesta interesse em algo que se torna claro em um determinado momento – e sim, recusar a presença do autor como o centro do entendimento, “a leitura passa a tomar o texto como horizonte e limite. Ler não é buscar o que disse ou quis dizer o autor, mas sim revelar o que está no texto” (COSSON, 2019, p. 37). É fazer o aluno entender as linhas e entrelinhas da obra, centralizar o discente (leitor) para que esse processo seja atingido.

A partir dessas contribuições que a tradução e o letramento literário proporciona que pode acontecer a efetivação do conhecimento e, a escola, exerce o seu papel que é possibilitar aos alunos a disseminação do conhecimento e, a não estratificação dele.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução é um exercício que vai além da transposição de palavras, o indivíduo que exerce essa atividade precisa se apropriar da obra que está trabalhando para transpor toda a essência e não deixar que os elementos se percam e, que o principal objetivo seja alcançado: traduzir a ideia do texto.

Portanto, seja essa tradução literária e suas ramificações, como a retextualização – aqui entendida no mesmo sentido de adaptar –, seja a tradução para uma obra cinematográfica o centro do trabalho será manter a ideia principal. Expressar seja em outra língua, ou em outro suporte, ou em outro gênero a essência do texto primário.

Assim sendo, a pesquisa em questão, adotando o termo *adaptação* e *retextualização* como sinônimos, em virtude de desse primeiro ser um processo resultante do segundo, pois a atividade de retextualizar consiste em alterar o texto-fonte para outra modalidade, sendo para gêneros textuais ou até mesmo para a oralidade.

Visto isso, trabalhar com os gêneros adaptados de obras consideradas clássicas da Literatura Brasileira com o público juvenil, como “Grande Sertão: Veredas” retextualizado para o gênero história em quadrinhos, é inserir esses novos leitores em um contexto que, possivelmente, eles não conheciam sobre a Literatura. Para isso, o professor deve mediar esse percurso, possibilitando que eles construam significados acerca da obra, relacionando com outros temas e outras vivências, para a formação de um indivíduo letrado.

É através da autonomia construída ao longo das aulas que o leitor consegue construir significados e tecer sobre o texto no qual foi proposto. E, o processo de retextualização, permite que esses conhecimentos sejam acionados e construídos, em razão das características dos gêneros e dos elementos que compõem a construção do texto.

Por meio desses conceitos inicialmente apresentados aos alunos e as atividades e ações desenvolvidas pelo docente, não centralizar a interpretação em apenas “o que o autor quis dizer”, mas sim que construção o educando pode fazer acerca dessa obra, que possibilitará um desenvolvimento de habilidades e constituição de um pensamento crítico.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcel Alvaro de. **A adaptação como procedimento técnico de tradução: uma leitura descritiva do Hamlet em quadrinhos brasileiro.** Revista Brasileira de Linguística Aplicada, Belo Horizonte, v.13, n.1, 2013. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-63982013000100014#nta01a](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-63982013000100014#nta01a) Acesso em: 23 de outubro de 2020.

CARVALHAL, Tânia Franco. **A tradução literária.** ORGANON, Rio Grande do Sul, v. 7, n. 20, p. 47-52, 1993. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/issue/view/2086> Acesso em: 24 de setembro de 2020.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil.** Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

CINTRA, Anna Maria. **Leitura na escola: uma experiência, algumas reflexões.** In: ELIAS, Vanda Maria. **Ensino de Língua Portuguesa: oralidade, escrita e leitura.** 1 ed., 4º reimpressão, São Paulo: Contexto, 2018.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática.** 2 ed., São Paulo: Contexto, 2009. \_\_\_\_\_ . **Círculos de leitura e Letramento Literário.** 1 ed., 3ª reimpressão, São Paulo: Contexto, 2019.

JAKOBSON, Roman. Os aspectos linguísticos da tradução. 20.ed. In: **Linguística e comunicação.** Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

MATENCIO, Maria de Lourdes Meirelles. **Referenciação e retextualização de textos acadêmicos: um estudo do resumo e da resenha.** Minas Gerais, 2003. Disponível em: <http://www.letramento.iel.unicamp.br/portal/?p=208>. Acesso em: 24 de setembro de 2020.

REIS, Dennys da Silva. **Tradução: a retextura.** 2011. 94 f., il. Monografia (Bacharelado em Letras - Tradução - Francês) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

SOUSA, Ana Lúcia Silva; CORTI, Ana Paula; MENDONÇA, Márcia. **Letramentos no ensino médio**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. **Tradução Retextualização**: a tradução numa perspectiva textual. São Paulo: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2003.



## MEMES E TELEDRAMATURGIA: uma análise crítico-discursiva do risível no movimento intermídia e intergênero

Camila Alves Rocha<sup>36</sup>

Carlos Eduardo de Paula Santos<sup>37</sup>

Welistony Camara Lima<sup>38</sup>

Ana Maria Sá Martins<sup>39</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem por objetivo analisar as diferentes replicações de um meme oriundo de uma cena da novela, exibida pela emissora de televisão Globo, *A Senhora do Destino* (2004), extraídos da rede social *Twitter* e do site *UOL*, identificando de que forma a construção de sentidos são formuladas através da análise do discurso crítica, dos diferentes significados e categorias analíticas e que possam contribuir com os estudos sobre o riso, multiletramentos e análise crítica em memes. As simbologias gráficas, os significados construídos e ressemiotizados no gênero meme foram analisados através da Teoria Discursiva Crítica postulada por Fairclough (2003) e o estudo sobre o riso, fundamentado em Santos (2012).

**Palavras-chave:** Memes; Análise de Discurso Crítica; Riso e Risível.

**RESUMEN:** Este trabajo tiene como objetivo analizar las diferentes réplicas de un meme proveniente de una escena de la telenovela, mostrado por la cadena de televisión Globo, *A*

---

<sup>36</sup> Graduanda em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas (2017 - atual), pela Universidade Estadual do Maranhão, foi estagiária do Museu do Palácio dos Leões e é membro (2019 - 2021) dos Grupos de Pesquisa: TECER (2019-atual) - com ênfase nos eixos de Tradução, Literatura, Discurso e Ensino -, vinculado ao PPG - Letras/UEMA em parceria com Núcleo de Línguas da UEMA/NUCLIN, sob a coordenação da Profa. Ma. Jeanne Ferreira de Sousa da Silva; MELP (2020 - atual) - Multiletramentos no Ensino de Língua Portuguesa e Estrangeiras -, vinculado à UEMA e CNPq, sob a coordenação da Profa. Dra. Ana Patrícia Sá Martins; e GPADC (2021-atual) - Grupo de Pesquisa em Análise de Discurso Crítica: ideologia, representação e letramento (UECE), sob a coordenação do Prof. Dr. Lucineudo Machado Irineu. Integrou, ainda, o Centro Acadêmico de Letras UBUNTU - Gestão Maria Firmina dos Reis (2019-2020) no cargo de Secretária das Relações e Articulações Acadêmicas. Foi por duas vezes bolsista do Programa de Monitoria da UEMA, nas áreas de Linguística (2019 - 2019), em Leitura e Produção Textual, e Literatura (2020 - interrompido), em Literatura Brasileira - do Romantismo ao Realismo. Foi duas vezes bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica/PIBIC (2019 - 2020): como voluntária nas áreas de Análise de Discurso Crítica (ADC) e Ensino; e fomentada pela FAPEMA (2020 - 2021), nas áreas de ADC, multimodalidade e multiletramento, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Maria Sá Martins.

<sup>37</sup> Graduado em Letras Língua Portuguesa, Inglesa e Suas Respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA; atualmente é mestrando em Linguística pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e membro do grupo de pesquisa Multiletramentos no ensino de Línguas (UEMA).

<sup>38</sup> Acadêmico do curso de Letras Língua Portuguesa, Língua Espanhola e Literaturas da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA, Bolsista PIBIC/UEMA/FAPEMA, Membro dos Grupos de Pesquisas "Multiletramentos no ensino de Línguas - CNPq" e "TECER - Estudos de Tradução, Discurso e Ensino (UEMA)." Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, Língua Espanhola e Análise de Discurso Crítica.

<sup>39</sup> Atualmente é professora Adjunta do Departamento de Letras na Universidade Estadual do Maranhão e professora na Rede Municipal de Ensino, na UEB Santa Clara. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Linguística, Língua e Literatura.

*Senhora do Destino* (2004), extraído de la red social Twitter y el sitio UOL, identificando cómo la construcción de significados se formulan a través del análisis de discursos críticos, diferentes significados y categorías analíticas y que pueden contribuir a los estudios sobre la risa, multiherramientas y análisis crítico en memes. Las simbologías gráficas, los significados construidos y resemiotizados en el género meme fueron analizados a través de la teoría discursiva crítica postulada por Fairclough (2003) y el estudio sobre la risa de Santos (2012).

**Palabras-clave:** Memes; Análisis crítico del discurso; risas y risibles.

## 1 INTRODUÇÃO

O estudo do riso é amplo e complexo, abarcando uma enorme quantidade de teorias e áreas do conhecimento. Aristóteles, na Grécia antiga, já debatía sobre o tema que, conforme Berger (1998) apud Santos (2012, p. 33) “concebe o humor como uma imitação de indivíduos com posturas ridículas (e, portanto, inferiores às demais pessoas)”. Nessa mesma linha, Hobbes associa humor e poder. Para Freud o humor pode ser entendido como uma agressão camuflada (geralmente com teor sexual) (SANTOS, 2012). Já em Bergson (1993) entende-se a relação entre o riso e a sociedade, pressupostos que tomaremos como base neste estudo. Propp (apud, SANTOS, 2012, p. 33) ressalta que “[...] o nexo entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural. Lá, onde um ri, outro não ri. A causa disso pode residir em condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal”.

A multimodalidade está relacionada a necessidade de prestarmos atenção aos elementos verbais e não verbais de um texto, aos diferentes modos de produção de linguagem. Discutir a multimodalidade é discutir os multiletramentos, que, em síntese, pode ser entendida como a articulação entre os diferentes tipos de letramento (literário/social<sup>40</sup>/crítico/digital/visual). Este último pode ser entendido como a capacidade de interpretar a informação visualmente apresentada, baseado na premissa de que as imagens podem ser lidas e que seu significado pode ser decodificado através de um processo de leitura.

Entendendo que a escola deve considerar o aluno no contexto social em que ele está inserido e possibilitar que este faça diferentes leituras, destacamos a insurgência das mídias e meios digitais na sociedade do século XXI que possibilitam leituras de diferentes

---

<sup>40</sup> Street (2014, p. 18/19), que define Letramento como “uma abreviatura para práticas sociais de leitura e escrita”.

linguagens. Nesse sentido, conforme Coscarelli & Kersch (2016, p. 7) “estes novos tempos pedem também um (novo) professor que não só saiba fazer essas leituras, mas trabalhe com os alunos essas estratégias, desenvolvendo-as a partir do que já sabem”.

A Análise de Discurso Crítica tem como fundador Fairclough (2003), que em suas pesquisas buscou investigar a influência das relações de poder, entre linguagem e sociedade, utilizando como material empírico os diferentes textos em circulação, articulando o linguístico e o social com vistas à uma transformação social. É uma abordagem transdisciplinar que rompe com fronteiras epistemológicas que operacionaliza e transforma diferentes discursos, que estão intimamente relacionados à prática social. Em sua concepção, há três significados do discurso: o acional, o representacional e o identificacional. O acional está ligado ao modo de agir, interagir e como esses elementos se estabelecem no gênero textual. O representacional refere-se às formas de representação do discurso seja objetivo, subjetivo ou social. O identificacional está associado aos estilos e como eles constituem uma identidade, (DE LIMA-NETO&DE OLIVEIRA, 2019).

Nesse contexto, o objetivo dessa pesquisa é analisar as diferentes construções de sentidos nos memes apresentados - texto multimodal constituído por elementos orais, escritos e visuais - identificando as funções e as ações praticadas pelo locutor e pelo interlocutor, examinando as estratégias argumentativas, utilizando as categorias analíticas da análise do discurso crítica. Para a análise das diferentes replicações do meme apresentado a seguir, buscamos, através dos significados acional, representacional e identificacional, categorias analíticas que lançassem luz para construção de sentidos. Assim, para o significado acional, selecionamos a intertextualidade, para o significado representacional a interdiscursividade e a avaliação/modalidade relacionadas ao significado identificacional.

#### **4 SIGNIFICADOS E CATEGORIAS DE ANÁLISE DOS MEMES**

Nesta secção, são apresentadas as análises dos três (3) memes (identificados, sequencialmente, M1, M2 e M3) extraídos da rede social *Twitter*, que foram selecionados por tratarem de temáticas atuais e significativas como política, economia e saúde, dentre outras, uma vez que esses gêneros carregam características, simbologias gráficas e significados construídos e ressemiotizados, referentes à constituição dos múltiplos modos semióticos que permeiam o gênero (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006). Cabe ressaltar que, os três memes aqui analisados se encontram vinculados ao meme-fonte (MF), oriundo de

uma cena da novela, exibida pela emissora de televisão Globo, *A Senhora do Destino* (2004), em que a antagonista, Nazaré Tedesco, dispara em fuga com uma criança recém-nascida em seus braços numa ponte sobre o Rio São Francisco.

**Figura 1:** MF



Fonte: *Twitter* (2021).

Desse modo, a fim de compreender a constituição do risível por meio desse gênero, adotam-se como critérios de análise das representações, os significados acional, representacional e identificacional presentes nos textos; e, como categorias de análise, a intertextualidade, a interdiscursividade e a modalidade e avaliação.

#### **4.1 Análise da categoria intertextualidade no M1**

O M1 se trata de uma adaptação do MF devido à elevação do preço do arroz (CARNEIRO, 2020) nos mercados e supermercados do Brasil durante a Pandemia do Novo Coronavírus (SARS-cov-2) entre os meses de abril de 2020 e março de 2021 (SPLAK, 2020).

**Figura 2:** M1



Fonte: *Twitter* (2021)

Na figura 2, podemos identificar o discurso como polifônico, marcado pela articulação implícita das vozes de textos verbais e não-verbais num texto não-verbal. A voz presente nessa figura responde a fenômenos socioeconômicos de vozes externas: o colapso econômico brasileiro durante a crise sanitária pandêmica, simbolizado pela elevação do preço do arroz, e a crise social, simbolizada pelo desespero frente à diminuição da renda e aumento do desemprego.

Em referência ao MF (figura 1), a recontextualização é evidenciada no M1 (figura 2). Encontram-se preservados todos os elementos visuais do original, com exceção do recém-nascido (símbolo da inocência, da bonança e da esperança) carregado por Nazaré (antagonista que simboliza a maldade humana e social na trama, sendo capaz de raptar, duas vezes, crianças indefesas face ao seu mau-caratismo e tendência criminosa), que foi substituído pelo pacote de arroz da marca Tio João (5kg). Nesse sentido, eleva-se a questão da cultura alimentar brasileira (SPLAK, 2020, p. 11) – considerando que a relação alimentar ultrapassa a necessidade natural para sobrevivência humana –, visto que a comida, para os seres humanos, “é sempre cultura (...) nunca apenas pura natureza. A humanidade adotou como parte essencial de suas técnicas de sobrevivência os modos de produção, de preparação e de consumo dos alimentos” (CARNEIRO, 2008, p. 10 *apud* SPLAK, 2020, p. 11) – deve-se atentar, ainda, aos detalhes, pois o fato do arroz ser pesado em 5kg, tem-se a simbolização da alimentação não somente do ator social enquanto indivíduo, mas enquanto membro familiar também.

No tocante à conjuntura sociocultural brasileira, a base tradicional e essencial consiste na combinação dos itens arroz e feijão (SPLAK, 2020), que gravitam no imaginário coletivo difundido em todas as regiões do extenso território nacional. Abdicar o consumo desses alimentos pode representar a perda de partes da identidade e humanidade dessa população, resultando na fragmentação do seu poder (VAN DIJK, 2018). É nessa linha que se trama o tecido do risível, brotando “da constatação de um defeito, de uma inadequação do indivíduo” (SANTOS, 2012, p. 27) à ordem socioeconômica, de onde se eleva o significado social do riso, preenchendo essa exigência da vida cotidiana e cumprindo com “sua função útil” (BERGSON, 1993 *apud* SANTOS, 2012, p. 24) num foco de resistência (THOMPSON, 1995, pp.81-9 *apud* RESENDE & RAMALHO, 2006, p. 50).

## 4.2 Análise da categoria interdiscursividade no M2

“Diferentes discursos constituem diferentes perspectivas de mundo, associadas a diferentes relações que as pessoas estabelecem com o mundo, dependendo de suas posições no mundo e das relações estabelecidas com outras pessoas” (FAIRCLOUGH, 2003; MARTINS, 2009, p. 44).

Para Vieira e Ramalho (2016, p. 172), a interdiscursividade está relacionada a “heterogeneidade de textos em termos da articulação de diferentes discursos”. Em paráfrase a Fairclough (2001), o interdiscurso é a complexa configuração interdependente de formações discursivas (tipos de discurso), sendo a entidade estrutural que subjaz aos eventos discursivos e não a formação individual ou o código: “a análise interdiscursiva de um texto relaciona-se à identificação dos discursos articulados e da maneira como esses discursos são articulados” (MARTINS, 2017, p. 8).

**Figura 3:** M2



Fonte: *Twitter* (2020)

Na figura 3 (M2), a representação imagética tem origem em uma telenovela brasileira em que a vilã rouba um bebê de sua família e ameaça jogá-lo de uma ponte. Em seguida, o autor(a) do meme faz uma montagem, uma recomposição, trocando o rosto da antagonista pelo rosto da atual ministra de Estado da Mulher, da família e dos Direitos Humanos, Damares Alves. Isto ocorre no momento em que a ministra foi acusada de realizar uma adoção irregular de uma criança indígena. De acordo com parentes, Kajutiti Kamayurá (Lulu), foi tirada irregularmente da aldeia, aos seis (6) anos de idade. Levada pela missionária Márcia Suzuki, amiga de Damares, a garota teria deixado a aldeia para,

supostamente, fazer um tratamento ortodôntico em Brasília, mas nunca foi levada de volta à família biológica.

Desse modo, para entender esta imagem é necessário acessar uma série de informações prévias, implícitas, que não estão expressas em palavras, mas que circulam na sociedade produzindo sentidos. Uma informação importante é que a ministra Damares é uma legítima representante da Direita conservadora, que em suas falas sempre busca unir suas crenças pessoais à gestão do Governo Federal, em um *discurso político-religioso*. Essa postura gera críticas de diferentes setores da sociedade, em especial de representantes da Esquerda, que historicamente empreendem posições ideológicas<sup>41</sup> diferentes.

Em vista disso, para entender como o risível se constitui, é necessário compreender quais discursos se atravessam, quais interpretações podem ser feitas, quais representações ideológicas estão implicadas. Santos (2012, p. 35) afirma que “para ser compreendido e levar ao riso, o humor precisa tratar de atitudes humanas que tenham ligação com uma sociedade, com uma cultura, com um determinado grupo social e com um tempo histórico definido”, nesse sentido, “o ser humano só ri quando conhece”, “a piada que faz rir uma parcela de receptores pode ser considerada ofensiva para outra parcela”.

Nessa significação, o meme é uma crítica clara à postura da ministra, que é colocada na posição de “vilã” e “sequestradora” de uma criança, um comportamento incondizente com o cargo que ocupa. É provável que o meme gere risos em sujeitos posicionados ideologicamente como progressistas – que se identificam com *discursos de esquerda* – e não gerar riso aos liberais – interseccionados por *discursos de Direita*. Ambos são *discursos políticos* e, portanto, *ideológicos*, essa “articulação [no meme] serve a propósitos de negação de um discurso em nomeada afirmação de outro” (RESENDE e RAMALHO, 2006, p.71).

### 4.3 Análise da categoria modalidade/avaliação no M3

A categoria do significado identificacional que iremos utilizar para a análise do meme a seguir é a modalidade/avaliação. Esta é moldada por estilos e através dos marcadores linguísticos podemos identificar as avaliações afirmativas, deônticas (negação), afetivas e de presunções valorativas (suposições). Na replicação do meme a seguir, podemos observar avaliações realizadas por meio de presunções valorativas.

---

<sup>41</sup> Para Thompson (2011, p. 76), ideologias são “as maneiras como o sentido serve para estabelecer e sustentar relações de dominação”, exercidas através de poder, que para a ADC é temporário, tem equilíbrio instável. Dessa maneira, ideologia se combate com ideologia, principalmente no campo da linguagem.

Durante uma das edições do programa “Estúdio i”, o comentarista Otávio Guedes comparou a atitude do Presidente Jair Bolsonaro com a Vilã Nazaré Tedesco, por este ter tentado convencer a população de que foi o “responsável pela liberação de insumos pela produção da vacina Coronavac no Instituto Butantan”, (REDAÇÃO NT, 2021).

**Figura 4: M3**



**Fonte: Uol, 2021.**

A figura 4 (M3) traz Nazaré Tedesco envolvida em uma dimensão que, além de cômica, é política e faz uma crítica ao cenário em que vive o Brasil diante da pandemia do Covid-19. Segundo o site UOL, no dia 25 de janeiro de 2021, João Dória, atual governador de São Paulo, desmentiu em sua conta, na rede social Twitter, a informação de que o presidente Jair Bolsonaro (Sem Partido) teria liberado insumos vindos da China para a produção da CoronaVac,

A cena de negociação que foi ao ar na novela “Senhora do Destino”, na qual Nazaré faz o intercâmbio entre o bebê de sua filha adotiva e sua liberdade, serve de tímica para a análise, aqui, realizada através da categoria de avaliação. Assim, foi possível identificar presunções valorativas de que João Dória também pretendia informar que houve uma negociação, porém, realizada pelo governo paulista e o Instituto Butantan, que produziu a vacina contra a covid-19 no Brasil e não pelo presidente da república, Jair Bolsonaro e seus aliados. Vale salientar que, Dória é visto atualmente como forte concorrente para as eleições de 2022 e associado ao fato de que existe uma corrida ou disputa para a distribuição da vacina contra o coronavírus aqui no país, essa exposição que põe em voga quem de fato negociou com a China, o coloca como protagonista dessa disputa e isso gera expectativas em seus apoiadores e causa vexame para o atual presidente.



Essa construção de sentidos através de uma falsa negociação entre o vilão (Jair Bolsonaro – Nazaré Tedesco) e o mocinho (João Dória – Maria Do Carmo / Isabel) é muito recorrente na teledramaturgia e na política, em que os personagens secundários são enganados e persuadidos a crer no benefício da oferta negociada (o insumo / bebê roubado). O que chama atenção na replicação desse meme é que ele sai da esfera novelística e atravessa programas jornalísticos, pondo em xeque a relação já estabelecida por Oscar Wilde (1994) sobre a teoria de que a arte imita a vida ou a vida imita a arte.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo trata de um recorte da pesquisa, em andamento, intitulada “**Linguagem e discurso em ambiente digital: uma abordagem crítico-discursiva**” e fomentada pelo PIBIC/UEMA/FAPEMA (cota 2020-2021), sob a orientação da Profa. Dra. Ana Maria Sá Martins. Nesse sentido, os resultados preliminares por ora obtidos corroboram as hipóteses levantadas no que tange a complexidade do riso nos movimentos intermídia (televisão-redes sociais) e intergênero (telenovela-meme), revelando os aspectos semióticos e multimodais do gênero meme.

Desse modo, nosso estudo foi mediado pelos conceitos da ADC, por Fairclough (1989; 2001; 2003); de meme, por Dawkins (2010); do riso, por Santos (2012); e da semiótica, por Kress e Van Leeuwen (2006). Os memes selecionados para a presente análise possibilitaram uma ampla discussão sobre temáticas diversas dentro do mesmo eixo imagético, reafirmando que esse gênero textual/discursivo traz consigo recursos discursivos auxiliares para a ampliação do debate crítico acerca das dinâmicas sociais.

Por fim, acredita-se que o objetivo maior da pesquisa foi atingido e, embora persistam muitas lacunas, esperamos que esta análise resulte na efetiva contribuição para a comunidade acadêmica, propondo, através, da reflexão, uma transformação social, uma vez que numa cultura contemporânea dominada pela mídia, os meios dominantes de informação e entretenimento são fontes profundas e muitas vezes não percebidas de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar e o que não (KELLNER, 2001) De modo que, os dados e os resultados apresentados possam ser oportunos tanto para a compreensão dos conceitos, elementos, noções e pressuposto da ADC quanto como material de consulta, apoio e diálogo para futuras investigações nos campos de discurso, multimodalidade, estudo do riso e semiótica.

## REFERÊNCIAS

- ADSON, Márcio. A gaitada que eu dei com esse meme!!! Damares Tedesco!! 31 jan. 2019. **Twitter**: @marcioadson. Disponível em: <<https://twitter.com/marcioadson/status/1090934958275903489?s=21>>. Acesso em: 02 fev. 2021.
- DAWKINS, R. **O gene egoísta**. São Paulo: Edusp, 2010.
- KELLNER, D. **A cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Trad. Ivone Castilho Benedetti, Bauru-SP: EDUSC, 2001.
- LIMA-NETO, Vicente; DE OLIVEIRA, Erika Guimarães. **Memes no Facebook**: letramento crítico na escola pública a partir do humor. **Periferia**, v. 11, n. 1, p. 33-53, 2019. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/36445>>. Acesso em: 05 de fev 2021.
- FAIRCLOUGH, N. **Language and Power**. New York: Longman, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Discurso e mudança social**. Brasília: UNB, Trad. 2001.
- \_\_\_\_\_. **Analysing Discourse Textual analysis for social research**. London: Routledge, 2003.
- KERSCH, Dorotea Frank; COSCARELLI, Carla Viana. Pedagogia dos multiletramentos: alunos conectados? Novas escolas + professores. In. **Multiletramentos e multimodalidade**: ações pedagógicas aplicadas à linguagem. (Orgs.) KERSCH, Dorotea Frank; COSCARELLI, Carla Viana; CANI, Josiane Brunetti. Campinas, SP: Pontes Editora, 2016.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images**: The grammar of visual design. London: Routledge, 2006.
- MARTINS, Ana Maria Sá. **Representações do feminino**: uma análise discursiva dos perfis jornalísticos de O Estado do Maranhão. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, 2009.
- MARTINS, Ana Maria Sá. Uma análise da construção discursiva das representações do feminino na mídia impressa ludovicense. In: Santana, Fabíola de Jesus Soares; Nélo, Maria José. (org.). **Múltiplos discursos**. 1ªed.são luís: Eduema, 2017, v. 1, p. 13-34.
- MONDENGO, Rodrigo. Nazaré (que obviamente seria bolsonarista) versão 2020. 10 set. 2020. **Twitter**: @rodrigomondengo. Disponível em: <<https://twitter.com/rodrigomondengo/status/1304144070260989954?s=21>>. Acesso em: 16 jan. 2021.
- RAMALHO, Viviane; RESENDE, Vieira de Melo. **Análise de discurso (para a) crítica**: o texto como material de pesquisa. Vol. 1, Campinas, SP: Pontes Editora, 2016.
- REDAÇÃO NT, 2021. Comentarista da GloboNews compara governo Bolsonaro com Nazaré Tedesco. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/televisao/2021/01/26/comentarista-da-globonews-compara-governo-bolsonaro-com-nazare-tesesco-157614.php>>. Acesso em: 05 de fev 2021.
- RESENDE, V. de M. RAMALHO, V. **Análise de discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.
- SANTOS, Roberto Elísio dos. Reflexões teóricas sobre o humor e o riso na arte e nas mídias massivas. In. **Humor e riso na cultura midiática**: variações e permanências. SANTOS, Roberto Elísio dos; ROSSETI, Regina. (orgs). São Paulo: Paulinas, 2012.
- SPLAK, Camila da Silva. **Pandemia à moda da casa: o que comemos durante a maior crise sanitária da nossa época**. 27f. Relatório do Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Jornalismo) – Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. 2020. Disponível em:

<[https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/218516/Relat%c3%b3rioTCC\\_PandemiaAModaDaCasa.pdf?sequence=5&isAllowed=y](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/218516/Relat%c3%b3rioTCC_PandemiaAModaDaCasa.pdf?sequence=5&isAllowed=y)>. Acesso em: 28 jan. 2021.

STREET, Brian. **Letramentos sociais**: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação. Trad. Marcus Bagno, 1º ed. São Paulo: Parábola Editora, 2014.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 9. ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

VAN DIJK, T. A. **Discurso e poder**. São Paulo: Contexto, 2018.

WILDE, Oscar. A decadência da mentira e outros ensaios. Trad. João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

## ***O QUE QUER DIZER MEU CORAÇÃO: INVESTIGANDO A CONSTRUÇÃO DO ETHOS DISCURSIVO EM FANFICS DO CIBERESPAÇO***

Milena Sousa Da Silva<sup>42</sup>

Ana Patrícia Sá Martins<sup>43</sup>

**RESUMO:** Grande parte dos jovens leitores têm acesso à literatura através do ambiente escolar, uma vez que este é considerado como elemento primordial no desenvolvimento humano e social, conforme preconizam os documentos curriculares oficiais e pesquisadores como Antônio Cândido. Contudo, pesquisas acadêmicas têm demonstrado que ainda existe grande dificuldade para uma maior motivação e apropriação do texto literário desses jovens. Considerando a crescente presença da tecnologia nas práticas sociais da contemporaneidade, desenvolvemos uma pesquisa bibliográfica e documental, visando analisar a construção do *ethos* discursivo no discurso ficcional de uma *fanfic* intitulada “O que quer dizer meu coração”, publicada na plataforma *Spirit Fanfic*, com base na (re) leitura da obra “Dom Casmurro”, de Machado de Assis. Reapropriada a partir da temática sobre orientação sexual e identidade de gênero, a narrativa ficcional da *fanfic* evidencia a percepção que o autor tem sobre as regras sociais, demonstrando seu sofrimento perante sua percepção de amor e amar, não permitidas pelas relações de convívio social, pré-determinadas e impostas pela sociedade.

**Palavras-chave:** Ethos discursivo, *Fanfics*, Ciberespaço.

**ABSTRACT:** Most young readers have access to literature through the school environment, since it is considered a primary element in human and social development, as recommended by official curriculum documents and researchers such as Antônio Cândido. However, academic research has shown that there is still great difficulty for greater motivation and appropriation of the literary text of these young people. Considering the growing presence of technology in contemporary social practices, we developed a bibliographic and documentary research, aiming to analyze the construction of the discursive ethos in the fictional discourse of a fanfic entitled “What does my heart mean”, published on the *Spirit Fanfic* platform, based on (re) reading of the work “Dom Casmurro”, by Machado de Assis. Reappropriated from the theme of sexual orientation and gender identity, the fictional narrative of the fanfic highlights the perception that the author has about social rules, demonstrating his suffering before his perception of love and love, not allowed by social relationships, pre-determined and imposed by society.

**Keywords:** Ethos discursive, Fanfics, Cyberspace.

### **1 INTRODUÇÃO**

A escola é considerada um elemento primordial no desenvolvimento humano e social, uma vez que é por meio dela que muitos jovens leitores têm acesso à literatura. Contudo, é de conhecimento de boa parte do meio ambiente escolar que ainda existem

---

<sup>42</sup> Graduanda do curso de Letras licenciatura, da Universidade Estadual do Maranhão, *Campus Balsas*.

<sup>43</sup> Professora Adjunta no Departamento de Letras e no Programa de Pós-Graduação do Mestrado em Educação, da Universidade Estadual do Maranhão. Doutora em Linguística Aplicada, é coordenadora do Grupo de Pesquisa do CNPq Multiletramentos no Ensino de Línguas (MELP - UEMA)

grandes percalços para que se obtenha um resultado positivo do letramento literário desses jovens.

Diante de tais dificuldades encontradas por esses jovens, e ao observar que a internet tem feito parte das práticas sociais letradas destes, é de grande importância estar atento ao modo em que são utilizados esses recursos a favor do conhecimento, uma vez que motivar a atenção de jovens e, ao mesmo tempo, contribuir para o enriquecimento intelectual é de grande importância para o educador. Sendo assim, é de imensa relevância apontar as mídias digitais como uma grande fonte de contribuição para a formação literária de cada indivíduo.

Perante o exposto, partimos para a relação tecnologia e leitura literária. A literatura, o acesso e apropriação desta passam por processos de adaptação, caminhando junto com o desenvolvimento tecnológico. Crescendo cada vez mais o meio digital e a relação com a literatura, surgem então as produções de textos ficcionais no ciberespaço, baseadas em grandes obras literárias, as quais permitem que se realizem leituras, produções e reproduções de diversas obras literárias, filmes e entre outras, abordando em destaque as *fanfics*.

Zappone (2008) designa como *fanfics* as produções de narrativas veiculadas por sites que publicam contos, romances ou histórias em quadrinhos que explorem certo gênero ou certa personagem, caracterizando-se pelo seu traço de ficcionalidade, entrelaçando imagens e formas verbais. A autora complementa esclarecendo que as *fanfics* remetem a um universo ficcional, no qual figuram atores, tal como numa narrativa veiculada por meio impresso.

Zappone (2008) explica que, ao representar um universo ficcional, uma *fanfic* situa-se como uma narrativa literária, pois evoca diferentes situações espaço-temporais, configurando uma história ou fábula que representa ou mimetiza situações reais, ou ao menos, que se assemelham no imaginário coletivo dos usuários que acessam o ciberespaço. Pesquisas realizadas sobre a temática apontam que em plataformas digitais em que são realizadas publicações desse gênero, são encontradas grandes quantidades de produções ficcionais de jovens leitores que (re) significam leituras de clássicos literários nacionais e mundiais.

Nesse sentido, após pesquisas realizadas durante o ano de 2020 para a construção do trabalho de conclusão de curso da primeira autora, foram examinados livros didáticos do ensino fundamental e médio na cidade de Balsas – MA. Verificamos que dentre os literatos brasileiros recorrentes nos livros de língua portuguesa, Machado de Assis foi unânime, como também uma de suas obras mais conhecidas: “Dom Casmurro”. Paralelamente a essa

percepção, no Estágio supervisionado, tivemos relatos de nossos alunos da educação básica sobre plataformas de publicação, divulgação e circulação de *fanfics*.

Diante dessas constatações, foi identificado que naqueles textos ficcionais os jovens leitores não somente retratavam uma leitura de suas narrativas preferidas, mas, acima de tudo, produziam um discurso de (re) apropriação dos clássicos lidos. Desse modo, uma problemática passou a orientar nossa pesquisa: “Como se constrói o *ethos* discursivo nas *fanfics* produzidas a partir da obra “Dom Casmurro”, de Machado de Assis? ” Visando responder à referida problemática, desenvolvemos o presente trabalho, objetivando analisar a construção do *ethos* no discurso ficcional de *fanfics*, a partir do processo de produção e (re) apropriação de jovens leitores da obra “Dom Casmurro”, de Machado de Assis.

Para organizar essa reflexão, este trabalho foi organizado em quatro partes, além da introdução, na qual fazemos uma apresentação geral da pesquisa empreendida. Inicialmente, discorreremos acerca das principais bases teórico-metodológicas que nos possibilitam discutir as possíveis articulações entre a produção ficcional no contexto das mídias digitais e a análise de uma *fanfic* na plataforma *Spirit Fanfic*, sob a perspectiva da Análise do Discurso Literário. Em seguida, analisamos a construção do *ethos* discursivo na *fanfic* selecionada, e, por fim, tecemos as considerações finais, para, posteriormente, expormos as referências citadas nesse trabalho.

## **2 A PRODUÇÃO DE FANFICS MACHADIANAS NO CONTEXTO DAS MÍDIAS: Perspectiva teórica**

Conforme argumentam Lima e Versuti (2018, p. 612), na construção de narrativa transmídia e no contexto da transmídiação há um conceito relevante de ser mencionado: o de universo ficcional transmídia. Para as pesquisadoras, o universo ficcional transmídia trata-se do conjunto de conteúdos/produtos culturais construídos por meio da transmídiação, seja esta praticada pelos produtores de determinada marca ou pelos consumidores. De acordo com as autoras, no centro da constituição das narrativas transmídia estão os fãs do universo ficcional, os quais se constituem enquanto agentes criativos fundamentais na constituição do universo ficcional transmídia, uma vez que são eles que, ao atenderem o convite para estabelecerem essas conexões, definem não apenas os usos das mídias, mas também aquilo que efetivamente circula entre elas a partir de suas distintas plataformas. (JENKINS, 2009).

Considerando a influências das grandes mídias digitais nas práticas sociais letradas contemporâneas, entendemos que esse agenciamento se deve aos comportamentos

característicos desses sujeitos no contexto da cultura digital, isto porque estes não aceitam consumir um produto cultural de forma passiva, têm necessidade de ampliar o significado do conteúdo consumido, bem como de participar da construção do conteúdo. Essas características surgem e estão cada vez mais presentes e frequentes por meio das tecnologias digitais de informação e comunicação (TDIC). Levando em consideração estas características, destacamos o ato de transmídiação desses sujeitos fãs do universo transmídia concretizado nas *fanfics*.

As *fanfics* geralmente usam ambientes como *blogs* ou páginas eletrônicas para a mídia escrita. São frequentemente metalinguísticas, porque os autores começam a pensar sobre como escrevem, sobre seu domínio da língua, principalmente, sobre os comentários que recebem em suas criações, e, a partir destes, vão moldando e remoldando seu texto, de maneira colaborativa (FREITAS, 2016, p. 45). Segundo Barros (2009), a construção da autoria compartilhada no universo da *fanfic* refere-se à produção escrita de pessoas que usam a tecnologia digital para continuar o diálogo com autores e obras preferidas. Conforme a autora, no ciberespaço, os fãs se apresentam com pseudônimos, escrevem textos e seguem as regras para postar em *websites* exclusivos; alguns deles são editoras virtuais.

Esses fãs são pessoas anônimas que buscam em comunidades virtuais outros fãs para dialogar sobre seus autores, personagens, livros e filmes preferidos. Dialogando juntamente com a literatura, a produção da *fanfic* estaria intimamente ligada à leitura, permitindo ao leitor o letramento literário e também possibilitando a ressignificação da leitura literária. No ciberespaço, é identificada uma inovação no ambiente de criação textual literário mais precisamente dito, se tornando possível criar e recriar e apreendendo o mundo, além de absorver e gerar a sua participação do leitor como autor. Na realidade, nesse local, o ciberespaço, se encontram as *fanfics*, a partir das quais o leitor/escritor/fã é capaz de se apresentar individualmente num meio onde é fundamentalmente formado atuações coletivas.

Mediante as averiguações das *fanfics*, Freitas (2016) observou uma nova perspectiva de escrita, propondo ao criador estabelecer uma criação e leitura distintas, ao que se é trabalhado no dia a dia, em razão de que o leitor também é simpatizante de uma determinada obra, onde escritores e leitores de *fanfics* estão predispostos não somente a dialogar, mas também em atuar no procedimento de criação e adaptações.

Segundo Goncalves (2017), é necessária uma investigação científica do fenômeno das adaptações, a partir de três princípios: primeiro, porque essas adaptações existem e marcam presença constante em nosso cotidiano de internauta; segundo, porque elas trazem,

para a cena de suas atividades, o diálogo com os textos literários, dando a eles uma recepção além da mídia impressa; terceiro, porque percebemos que estamos vivendo uma transição histórica e crítica importante, tanto para a teoria da adaptação quanto para a teoria do literário. Daí a importância de manter a atenção voltada para essas práticas textuais e intertextuais do ambiente digital.

Tendo em vista que a transmídiação dos fãs de universos transmídia ampliam experiências, tanto a sua como a de outros fãs, e os conteúdos do universo por meio de produção de narrativas ficcionais autorais, a partir de seus engajamentos com o conteúdo, suas críticas e não aceitarem o simples consumo dos produtos culturais oferecidos pelas mídias, pretendemos investigar as manifestações dialógicas na construção do *ethos* discursivo no discurso literário de uma *fanfic* machadiana da obra Dom Casmurro, a partir do aporte teórico da Análise do discurso literário, com base, principalmente, nas obras de Maingueneau.

Conforme informações do site oficial da Academia Brasileira de Letras, Joaquim Maria Machado de Assis tem importância fundamental na constituição da literatura brasileira, sendo considerado o pai do Realismo brasileiro, cujo marco inicial é seu romance, “Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1881). Quanto a obra “Dom Casmurro, texto-base para a *fanfic* analisada nesse trabalho, é uma narrativa que se passa por volta de 1857, na cidade do Rio de Janeiro. O narrador realiza uma trajetória pelos bairros e ruas do Rio, desde o Engenho Novo, onde escreve sua obra, até a Rua de Matacavalos, onde passou sua infância e conheceu Capitu, Bentinho e Capitu, com que se casa em 1865 e separa-se em 1872.

Depois de alguns anos tentando ter um filho, Capitu dera à luz Ezequiel, cujo nome é uma homenagem ao melhor amigo de Bentinho, Ezequiel Escobar, a quem conheceu quando estudaram juntos no seminário. Bento enxerga no filho a figura do amigo recém-falecido, afogado na praia, e fica convencido de que fora traído pela mulher, o que faz Bento recorrer ao suicídio. Neste momento, Ezequiel entra em seu escritório e Bento decide matar a criança, desistindo no último momento. Ao invés disso, fala ao garoto que não é seu pai e Capitu escuta tudo, lamentando-se pelo ciúme de Bentinho, que, segundo ela, fora despertado pela casualidade. Após inúmeras discussões, o casal decide separar-se e o protagonista se torna, pouco a pouco, o amargo Dom Casmurro. Capitu morre no exterior e Ezequiel tenta reatar relações com ele, mas a semelhança extrema com Escobar faz com que Bento Santiago continue rejeitando-o. Ezequiel acaba morrendo de febre tifoide durante uma pesquisa arqueológica em Jerusa.



Acerca da relevância da obra na literatura, Gonçalves (2017) argumenta que, há dois séculos, Machado de Assis já chamava para o diálogo de seu legado literário outras línguas e outras culturas. Hoje, com esse diálogo já em curso, temos meios de incluir outras formas de conversa com seus textos, muito além do que sonhou o bruxo do Cosme Velho. Neste contexto contemporâneo do século XXI, em que a sua literatura divide espaço com diversas formas de arte e cultura, ela se torna tanto mais acessível quanto mais suportes o leitor dispõe para acessá-la. Desse modo, nossa intenção, neste estudo, é alargar as fronteiras das adaptações de uma das suas principais narrativas, “Dom Casmurro”, pretendendo investigar esses novos paradigmas de adaptação de suas obras que emergem no ciberespaço e promovendo, por meio da análise de uma *fanfic*, como esse gênero digital pode permitir o encontro do aluno/leitor/navegador com sua (re) apropriação da obra literária.

Para tanto, nos apoiamos no suporte teórico-analítico do discurso literário com base nos estudos de Maingueneau (2006, p.60). Segundo o autor, “o discurso literário se enquadra na categoria dos discursos constituintes, o qual designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma”. Maingueneau (2006) destaca que o *ethos* discursivo está diretamente relacionado à *cenografia*, pois, ao se produzir um discurso, seja de cunho político, religioso ou de outra esfera, o enunciador cria um contexto que seja favorável ao seu discurso, com aparatos visuais, simbólicos, a entonação, as gesticulações, contribuindo, assim, para o *ethos* que se pretende criar.

A cenografia, através dos conteúdos engendrados pelo discurso, permite especificar e validar o *ethos*. Através daquilo que diz o mundo que representa, a obra tem de validar essa cenografia que ela mesma impõe desde o início. A cenografia é a cena da fala; ela se apresenta para além de toda cena de fala que seja dita no texto. É construída no desenvolvimento do próprio texto, já que não é imposta pelo gênero; é simultaneamente aquilo da qual emana o discurso e aquilo que esse discurso constrói, ela valida um enunciado que, por sua vez, deve validá-la.

Para isso, o discurso precisa ser condizente com o público, a fim de que essa imagem se construa de forma positiva. Conforme os estudiosos Paulo, Nascimento e Laruccia (2014), devemos levar em conta que os interlocutores criam uma imagem do locutor antes mesmo que se enuncie, o que é denominado como *ethos pré-discursivo*. Os autores explicam que essa imagem pode ser reforçada ou desmistificada no momento da enunciação, portanto,

podemos afirmar que é por meio do *ethos* que o locutor provoca no interlocutor determinada imagem de si.

Maingueneau (2006) assegura ainda que a *cena englobante* se relaciona ao tipo de discurso. Portanto, todo enunciado literário está inserido numa cena englobante literária. Segundo o autor francês, “todo enunciado literário está vinculado a uma cena englobante literária, sobre a qual se sabe em particular, permitindo que seu autor use um pseudônimo, e que os estados de coisas que propõe sejam fictícios” (MAINGUENEAU, 2006, p. 251). A *cena genérica*, por sua vez, está relacionada ao contrato associado a um gênero ou a um subgênero de discurso: poesia, prosa, romance, narrativa poética etc. A obra é enunciada através de um gênero do discurso determinado e da qual é parte integrante. Desse modo, o gênero não é exterior à obra, mas uma de suas condições, estando sujeita a certo número de parâmetros, dispositivos de comunicação definidos.

A partir de nossos apontamentos teóricos, realizamos pesquisas bibliográficas e documentais, e em seguida foi realizada a busca por plataformas digitais de produção e publicações de *fanfics*, sendo selecionada para o presente trabalho a *Nyah Fanfiction*. Nesta, foi eleita a *fanfic* intitulada: *O que quer dizer meu coração*, a fim de realizarmos a análise da construção do *ethos* discursivo, com base na Análise do Discurso Literário, na perspectiva de Maingueneau. A *fanfic* elencada aborda como temática principal a orientação sexual e a identidade de gênero, temas que ainda sofrem preconceito na sociedade em geral e silenciados nas escolas. A *fanfic* se trata de uma relação consentida de dois adultos do mesmo sexo.

A plataforma *Spirit Fanfic*<sup>44</sup> foi escolhida por possuir acesso gratuito, designer chamativo e atualizado, com acesso rápido e simples, e os usuários, após um cadastro rápido, têm acesso a milhares de publicações, organizadas por gêneros, tipos e data de publicação. Conta ainda com suporte de ajuda para recém-chegados ao espaço, contribuindo para futuros utilizadores assíduos dos serviços prestados.

No processo de catalogação quantitativa das *fanfics* sobre a obra “Dom Casmurro”, identificamos as temáticas mais recorrentes e as dividimos por categorias. Após a catalogação quantitativa das *fanfics*, deu-se a identificação das temáticas mais recorrentes na plataforma, levando em consideração as que possuem conteúdos de gêneros relevantes, um quantidade relativamente grande de visualizações e curtidas, uma boa escrita sem

---

<sup>44</sup> <https://www.spiritfanfiction.com/historia/o-que-dizer-de-meu-coracao-13577876/capitulo1>

transgressões graves à norma culta da língua, a data de publicação, e as categorias, uma vez que a plataforma abrange diversos tipos de categorias como filmes, series, quadrinhos, novelas etc, e a partir desses critérios chegamos à *fanfic* aqui analisada.

Como observamos no Quadro 01:

**Quadro 1- Fanfics catalogadas na plataforma Nyah Fanfiction em 2020**

GÊNEROS	Comedia	Drama- Tragédia	Romântico	Aventura	Ação	LGBTQI+
	Darling Escobar	Seu	Manhã como todas	A vida de Julie	Bento Santiado – A lança no coração do maligno	O casarão
	Postumante	Amor não me quebre	Quanta tristeza eu posso aguentar	O inicio de um sonho, que deu tudo errado	Dom Casmurro – capítulo 1	Dom Casmurro
	Dom Casmurro	O mar	O que dizer de meu coração	A hora da estrela	Provavelmente improvável	
	O outro lado de Bentinho	Tu és meu amor	O segredo de Bentinho	Carolina	A justiça não é pra todos	
	Eu, Helena Morley	Emboscada da paixão	O amor de Bentinho e Capitu			

Fonte: Elaborada pelas autoras

### 3 A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* DISCURSIVO NA FANFIC *O QUE QUER DIZER MEU CORAÇÃO*<sup>45</sup>

A *fanfic* selecionada na plataforma Spirit Fanfic, intitulada: *O que quer dizer meu coração* trata como tema principal a orientação sexual e a identidade de gênero, temáticas que ainda sofrem preconceito pela sociedade em geral e ainda muito silenciadas nas abordagens escolares. A *fanfic* relata uma relação consentida entre dois adultos do mesmo sexo.

Quando se aborda assuntos de indivíduos LGBTQIA+, surgem diversos questionamentos e com eles também o preconceito, pois diante do crescimento de uma onda

<sup>45</sup> Disponível em: <https://www.spiritfanfiction.com/historia/o-que-dizer-de-meu-coracao-13577876/capitulo1>

de homofobia e transfobia contra esses indivíduos ainda é uma dura realidade mundial e na maioria dos casos legitimada pelos estados, pois ao apresentarem comportamentos que vão contra a normalidade dita como padrão, são violentados, abusados e mortos, realidade essa presente em todas as regiões do mundo. Nesse sentido, debater sobre esse tema torna relevante a necessidade da busca por direitos LGBTQIA+, pois é um assunto que está em ascensão e abre a possibilidade de dar visibilidade e representatividade nos âmbitos trabalhados, dando credibilidade às causas dessa comunidade.

No início da *fanfic O que quer dizer meu coração*, observamos a cenografia empregada na narrativa, a partir da menção feita ao seminário: “*Era apenas mais uma tarde no seminário*”. Sabemos que esta referência não é aleatória, haja vista que na obra machadiana ‘Dom Casmurro’ é o local em que a personagem Bentinho vive boa parte da infância e adolescência. Percebemos assim que o autor da *fanfic* se utiliza desta referência para basear a sua cenografia.

Em seguida, o autor acrescenta à cenografia o enclausurado quarto onde os personagens interagem, e começa a descrever minuciosamente a interação entre ambos: “*Os dois estavam na cama de Escobar, a porta do quarto estava trancada, e o mundo se movia silencioso, poderia ser só os dois, apenas Bentinho, Escobar e a chuva*”. A partir de então, a descrição do autor faz menção ao mundo criado a partir daquela situação presente, traz a descrição daquele mundo citado, o mundo silencioso e calmo que os dois habitavam naquele mundo, o quarto. O narrador vai sugerindo ao leitor que os personagens pudessem ali se relacionar como um casal, mas com delimitações, essas descritas pelas paredes, barreiras que os impediam de assumir qualquer forma de afeto em público sem quaisquer julgamentos.

Podemos relacionar essa barreira como um sentimento do autor exposto em sua escrita, a partir de sua visão da sociedade quanto a relacionamentos homo afetivos. Ao empregar determinados indícios textuais, o autor evidencia a sua cenografia. Segundo Maingueneau (2001), a cenografia não é apenas um cenário onde o discurso se apresenta no interior de um espaço já construído, no caso o quarto do seminário, instalada desde a obra principal baseada, é independente dele, ela é a enunciação que ao decorrer se constrói progressivamente.

O autor utiliza de toda uma cenografia já instaurada para localizar o lugar, que legitima o fato que o personagem carrega sentimentos abordados na obra baseada, como identificado no trecho: “*As vozes dos dois, unidas e indo em direção aos céus, misturando*

–se com o barulho da chuva que cai lá fora”. A escolha gramatical utilizada pelo autor evidencia a insistência de deixar claro que os personagens estão dispostos a ficarem juntos, e em seguida molda a forma com que o leitor possa sentir que o ambiente frequentado seja uma espécie de refúgio, um submundo criado para os encontros e daquela maneira, juntos, buscar por Deus, o principal propósito do ambiente externo. Maingueneau (2001) explica que o mundo apresentado pela obra deve se legitimar na sua cenografia, ou seja essa relação proposta pelo orador com o leitor, se torna necessária, pois se caracteriza como uma justificativa dos fatos de que o mundo proposto é compatível com a sua enunciação literária mostrada.

No trecho: “*Me pergunto sobre quem escreveu este cântico (...) Alguém apaixonado, tenho certeza. – Bentinho replicou, e o sorriso que adornou os lábios de Escobar era terno e gracioso*”, o autor utiliza a voz do personagem para se referir a criação de um cântico da bíblia, e as circunstâncias dessa criação, que na visão dos personagens, ocorreu por alguém tão apaixonado quantos eles. Dessa maneira, o orador utiliza desse discurso para fomentar a paixão sentida pelos dois, pois somente apaixonados teriam esta percepção, e que só é perceptível ao leitor por conta da linguagem emprega e a maneira como dirige ao receptor.

Dentro do contexto, o orador se utiliza de uma figura de linguagem para que se justifique tamanho amor expressado anteriormente: “*Que o amor não pode ser apagado nem por as águas de um rio*”. O leitor é instigado novamente a essa idealização de amor, o amor como um sentimento tão forte quanto as águas de um rio, com grandes forças, capazes de mover grandes barreiras, essa percepção do orador é empregada justamente para que o leitor possa de fato entender a dimensão do amor colocado em debate.

Seguindo, o autor trata de descrever as demonstrações de afeto entre os personagens: “*É sim, Escobar replicou, por fim, se inclinou para poder beijar Bentinho, seus lábios quentes e macios do outro contra os seus, tornando-lhes possessão. Bentinho nunca havia se sentido tão amado, tão querido, quanto quando ele estava nos braços de Escobar, sua boca junto ao do outro*”. A descrição dos mínimos detalhes na enunciação envolvida faz com que o leitor tenha a percepção do quão profundo eram os sentimentos expressados, o orador cria uma descrição carregada de detalhes que sugere ao leitor a noção da qual o autor contém, noção essa adquirida somente a quem passa.

No trecho: “*Ele havia parado de racionalizar aquilo de acordo com as regras que a sociedade lhe impunha*”, entendemos que o orador aborda o contexto imposto pela

enunciação e diante da cenografia exposta, pois refere-se a uma sociedade que não aceitaria ou via com bons olhos a troca de afeto no ambiente citado, uma vez que carregada de regras e doutrinas pregadas durante gerações, essas ações não seriam permitidas. A percepção que o orador tem sobre a sociedade e o ambiente de convívio sobre as relações homo afetivas refletem na maneira como ele descreve e faz a distinção de comportamentos perante a situação e posteriormente na construção de sua obra, pois esta é a noção que se detém.

A autodescrição e a comparação a um sentimento do enunciador, transformados ao seu favor em ações concretas, intitula e idealiza o sentimento descrito ao mundo projetado, que por sua vez evidencia ao receptor que aquela projeção realizada se torna a idealização de um sentimento contido, mas que possui a necessidade de ser livre e exposto. Como aponta Maingueneau (2001, p.171), qualquer obra administra ao seu modo a relação entre o que diz e o próprio fato de poder dizê-lo.

No trecho: “*Amor no fim do dia era ser querido por alguém, assim como se queria alguém, era ficar numa tarde cinzenta e fria deitados na cama, lendo a bíblia um para o outro e caindo de sono ao som da voz do outro, pausas para beijar entre cada bocado livre, amor era poder andar livre*”, podemos observar a construção da definição do sentimento e a percepção de amor para o autor, concebida de modo que fundamente toda a descrição, esta fundamentação está inteiramente relacionada às diversas percepções que o autor obtém até dada a construção, percepções essas obtidas mediante relações de convívio, por meio de conhecimentos pré-concebidos.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

No presente trabalho, analisamos como se dá a construção do *ethos* na *fanfic O que quer dizer meu coração*, a partir das categorias formuladas por Dominique Maingueneau, no âmbito da Análise do Discurso literário. Pudemos observar como as cenas enunciativas fazem emergir o *ethos* em na narrativa ficcional apresentada, aparada, construída e recriada a partir da obra “Dom Casmurro”, de Machado de Assis.

As análises feitas nessa pesquisa direcionam a um diálogo por meio da análise do discurso para a melhor compreensão do *ethos* discursivo, baseado em cenografias que surgem da enunciação, o pensamento que o público produz a representação do *ethos* e enunciador mesmo antes de ele falar; nessa relação é construída uma diferença entre os *ethos* pré-discursivo e o *ethos* discursivo. Podemos dizer que a imagem prévia que se faz do orador

está baseada em representações culturalmente partilhadas, isto é, nos estereótipos que se fixam na cultura de um povo, de uma sociedade. Tendo em vista a *fanfic* analisada, percebemos que o orador utilizou dos estigmas envolvidos na obra e a sua concepção sobre o personagem Bentinho e, por meio da construção da *fanfic*, sobrepôs em sua criação a própria visão quanto às relações e aos problemas relacionados a ele.

Evidenciamos que os estudos que envolvem a Análise do Discurso são de grande importância para o processo de produção e para o autor de produções literárias, tendo em vista que produções em determinados meios, no caso a internet, ainda são invalidadas, mas que agregam tanto a discentes como a docentes, cruzando assim áreas pouco exploradas. Nesse sentido, acreditamos que nossa pesquisa pode evidenciar essas outras formas de narrativas ficcionais, assim como ter contribuído para novas perspectivas de estudos linguísticos e literários com as práticas letradas da sociedade contemporânea.

## REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA. **Biografias** Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/machado-de-assis/biografia>>. Acesso:21/11/19.
- BARROS, Maria Rita. **Construção da autoria compartilhada no universo da fanfiction**. Dissertação. (Mestrado em Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: < <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14614>>. Acesso: 06/10/19.
- CARNEIRO, Maria Angélica Laurentti. **Cenografia e Ethos - Legitimação enunciativa em uma notícia jornalística**. 2004. 10 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem- Unicamp, São Paulo, 2004.
- GONCALVES, Maria Leite. **Ler Machado/ acessar Machado: reinvenção do clássico machadiano no ciberespaço**. Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Juiz de Fora, 2017. p. 23-96. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5432>>. Acesso: 06/12/19.
- LIMA, Daniella de Jesus; VERSUTI, Andrea Cristina. Língua dos fãs: as *fanfics* e suas potencialidades. **Linha Mestra**, N.36, P.612-616, SET.DEZ.2018
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FREITAS, Marcia Regina. Contribuições do digital para a formação do leitor literário: interações na leitura de *A hora da estrela*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Mestrado Profissional em Letras em Rede Nacional - **PROFLETRAS**. Araguaína, 2016, p.14-53.
- PAULON, Andréa; NASCIMENTO, Jarbas Vargas do; LARUCCIA, Mauro Maia. Análise do Discurso: fundamentos teórico-metodológicos. **Diálogos Interdisciplinares**. São Paulo, vol.3. n. 1, 2014, p. 26-45.
- SÁ-SILVA, Jackson Ronie. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Rio Grande, ano 1, n. 1, 2009. Disponível em: <<https://www.rbhcs.com/rbhcs/article/viewFile/6/pdf>>. Acesso:21/11/19.
- ZAPPONE, Mirian H. Y.. Fanfics – Um caso de letramento literário na cibercultura. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 29-33, abr./jun. 2008. Disponível em:<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4749>>. 22/10/19.

**“ESTOU SOZINHA NO MUNDO”:** uma análise crítico-discursiva da condição  
feminina no conto *preciosidade*, de Clarice Lispector

Luana Kerly Alves Coelho<sup>46</sup>

Ana Maria Sá Martins<sup>47</sup>

**RESUMO:** A presente pesquisa tem como objetivo analisar os diferentes tipos discursos que ditam as condutas da mulher em sociedade. Para tanto, selecionou-se o conto *Preciosidade*, inserido no livro *Laços de Família* (1960), de Clarice Lispector. Considerando as impressões negativas que a personagem tem sobre si, devido às imposições sociais implícitas e explícitas, buscou-se examinar as práticas sociais envolvidas nesse processo a partir da Análise de Discurso Crítica, por Fairclough (2001, 2003), e o modelo tridimensional de análise, proposto por Fairclough & Chouliaraki (1999). A partir desse pressuposto, fez-se possível estabelecer um diálogo entre as áreas de Literatura e Linguística, visando a promoção do estudo discursivo, que busca desenvolver o senso crítico da sociedade.

**Palavras-chave:** Mulher, Texto Literário, Análise de Discurso Crítica.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze the different discourses types that dictate the women conduct in society. To this end, it was selected the short story *Preciosidade* that is inserted in the book *Laços de Família* (1960), by Clarice Lispector. Considering the negative impressions that the character has about himself, due to the implicit and explicit social impositions, we sought to examine the social practices involved in this process from the Critical Discourse Analysis, by Fairclough (2001, 2003) and the three-dimensional analysis model proposed by Fairclough & Chouliaraki (1999). Based on this assumption, it was possible to establish a dialogue between the Literature and Linguistics areas, aiming to promote the discursive study that seeks to develop the society's critical sense

**Key-words:** Women; Literary Text; Critical Discourse Analysis.

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O estudo da linguagem está diretamente relacionado à compreensão dos movimentos de uma sociedade. Assim, a linguagem não é somente a manifestação escrita ou oral daquilo

---

<sup>46</sup> Graduanda do curso de Letras Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual do Maranhão- UEMA (2017-); pesquisadora do grupo de pesquisa: MELP- Multiletramento no ensino de Línguas (UEMA/ CNPQ) e do grupo de estudo TECER- Estudos de tradução, discurso e ensino; Bolsista de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão- FAPEMA, com o projeto intitulado: Memes na sala de aula: um desafio para uma educação linguística crítica, que faz parte do projeto LINGUAGEM E DISCURSO EM AMBIENTE DIGITAL: uma abordagem crítico- discursiva (2020-2021). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas.

<sup>47</sup> Professora Adjunta no Departamento de Letras e no Programa de Pós-Graduação do Mestrado em Educação, da Universidade Estadual do Maranhão. Doutora em Linguística Aplicada, é coordenadora do Grupo de Pesquisa do CNPq Multiletramentos no Ensino de Línguas (MELP - UEMA)



que está sendo posto em determinado contexto, mas também, um mecanismo essencial que vai orientar as discussões a partir de determinados grupos, o que implica a existência de atores sociais, discursos múltiplos, ideologias e processos hegemônicos estruturados. Partindo dessa afirmação, este trabalho tem por objetivo evidenciar as representações sociais de gênero no conto *Preciosidade* (1960), de Clarice Lispector, a partir da teoria de Análise do Discurso Crítica (doravante ADC), proposta pelo linguista, Norman Fairclough (1985).

A Análise do Discurso Crítica trata-se de uma teoria que busca investigar as construções linguísticas por um viés crítico analítico, ou seja, o estudo discursivo e suas propriedades, situados em diversos textos que solidificam as práticas sociais, textos esses que podem ser propagados de diversas maneiras e gêneros, imbricados em um contexto político, social e carregado de indicadores ideológicos que constituem as relações de poder sobre espaços e grupos específicos. Ao se tratar das constituições do discurso, “para Fairclough (2001), o discurso figura de três principais maneiras, como parte de práticas sociais, na relação entre textos e eventos: como modos de agir, como modos de representar e como modos de ser” (RESENDE e RAMALHO, 2006, p.61). Assim sendo, entende-se o texto - independente da sua origem ou veiculação - como um meio de explicitar posições sociais, questões públicas, posições de poder e condições socialmente impostas, o que reitera a necessidade de analisar crítica e categoricamente a sua criação, contextualização e temáticas escolhidas, implicando, assim, em movimentos de reflexão e mudança social.

Importa destacar o caráter transdisciplinar da ADC, o que permite um diálogo direto entre estudos linguísticos e sociais direcionados à compreensão de um texto literário. Deste modo, o presente trabalho, através do texto escolhido veiculado a sua autoria, tem o propósito de analisar as representações acerca da mulher, visando a clarear discussões necessárias, atuais e socialmente situadas. Neste viés, as temáticas escolhidas para escopo desta pesquisa, voltam-se para as condições impostas na construção do feminino; às situações comuns que uma mulher vive no dia-a-dia, escolhas ditas individuais que são resultados de múltiplos discursos sociais, com destaque à ideologia patriarcal e suas imposições ao corpo e comportamento feminino e, por fim, à compreensão da figura feminina nos espaços que ocupa e sua negligenciada liberdade e desprendimento sobre seu próprio corpo.

O trabalho estrutura-se em três seções, além da introdução e da conclusão. Na segunda seção, apresenta-se a abordagem teórica da Análise de Discurso Crítica proposta por Fairclough (1985) e conceitos chaves que justificam esta pesquisa, bem como as

categorias utilizadas para a posterior análise do texto selecionado. A terceira seção busca detalhar o enredo do conto *Preciosidade* (1960), com o objetivo de apresentar as temáticas principais que justificam a proposta de análise por um viés discursivo, salientando a relação autor- texto, com o propósito de destacar as marcas próprias da escrita de Lispector, bem como, a constituição do compilado de contos do livro *Laços de Família* (1960), onde encontra-se o referido texto. Na quarta seção, apresenta-se a análise dos dados, através das categorias de análise utilizadas na ADC, visando a detalhar as marcas sociais e discursivas presentes na construção e significação do conto, ligando-se, assim, à pertinência das temáticas colocadas em evidência e às mudanças sociais que podem e devem surgir a partir de uma leitura reflexiva do texto literário, que como já dito, trata-se de uma representação social. E, por fim, nas considerações finais, apresentamos as possíveis contribuições da pesquisa e a perspectiva de sua ampliação.

## **2 ANÁLISE DE DISCURSO CRÍTICA: TEORIA, SIGNIFICAÇÃO E APLICAÇÃO**

A Análise do Discurso Crítica (doravante ADC), é uma teoria situada no campo da Análise do Discurso (AD), com uma proposta teórico-metodológica para análise da linguagem em uso. Assim, a ADC vai se ater a todos os eventos sociais que estão interligados às articulações da linguagem, com o intento de tornar claro e passível de mudanças os variados discursos postos em uma sociedade e suas condições de existências, que não por acaso, são frutos de estruturas sociais que tendem a separar os indivíduos em posições desiguais, assim, em linhas gerais, a teoria de ADC surge com o objetivo de pautar questões políticas, estruturas dominantes e dominadas, grupos favorecidos e desfavorecidos em um determinado contexto, a fim de, a partir das análises discursivas, mostrar caminhos possíveis para reflexão e mudanças efetivas.

A ADC possui como principal representante o linguista Norman Fairclough, por quem este termo foi adotado a partir da publicação do seu artigo publicado em 1985, no periódico *Journal of Pragmatics*. É importante destacar que há variadas abordagens no campo da ADC, que de acordo com Wodak e Meyer (2009, p.20 apud MAGALHÃES, 2017, p.28) são divididas pela escolha e métodos dos seus autores, dentre elas há a abordagem Dialético-relacional (DR) proposta por Fairclough, cujo método teórico será aqui utilizado. Cada abordagem possui um arcabouço teórico específico, bem como um direcionamento para algum campo do discurso. Contudo, a tratar-se da ADC proposta por Fairclough, há um ponto essencial que consiste no enquadre teórico-metodológico, a teoria tridimensional

proposta por Fairclough (2001a) e Fairclough e Chouliaraki (1999), que colocam em destaque o espaço que foi cedido pela centralidade do discurso à centralidade em práticas sociais, desvelando outros pontos importantes da abordagem que são as categorias de análises.

Fairclough (2001) propôs a Teoria Social do Discurso (TSD), teoria esta que segundo BARROS (2008, p.200), “apresenta uma concepção de linguagem e um quadro analítico construídos a partir do conceito de prática social” ligada, assim, à Análise do Discurso Textualmente Orientada (ADTO), uma vez que o linguista considera a constituição discursiva, a partir da combinação entre práticas linguísticas (texto), práticas discursivas e práticas sociais, constituindo o modelo tridimensional de análise já mencionado.

Ademais, na construção do seu método analítico crítico, Fairclough (2003), retorna à afirmação da formação do discurso como parte das práticas sociais, o que desencadeia, com influência da Linguística Sistêmico Funcional (LSF), nos três significados de onde partem as categorias de análises. São eles: **significado acional**, **significado representacional** e **significado identificacional**. No significado acional, há uma atenção para o texto como mecanismo de interação social; no representacional, há a representação do mundo, ou seja, os discursos inseridos em um texto e por fim, o significado identificacional que se atém à análise da construção identitária de cada indivíduo a partir de determinado discurso. Como dito, cada significado possui suas próprias categorias de análises. Contudo, no processo de análise, cada analista do discurso vai elencar as categorias que melhor se relacionam com o corpus escolhido, a fim de demonstrar aspectos importantes imbuídos no texto, atividade esta que será determinada na próxima seção.

### **3 DIÁLOGOS POSSÍVEIS: ANÁLISE CRÍTICA DISCURSIVA E O TEXTO LITERÁRIO**

Ao se falar em Literatura, há a afirmação necessária de que se trata da reunião de textos de variados gêneros, que buscam levantar temáticas pertinentes, também ligadas aos eventos sociais. Assim, a Literatura não está dissociada de questões fundamentais que marcam uma sociedade e suas inúmeras fragmentações, pelo contrário, é um espaço propício para a disseminação e reflexão acerca de inquietações reais, há também na formulação do conceito de literatura a sua matéria prima que nada mais é do que a palavra, essa palavra que se formula em determinado momento como um tipo de discurso. Outrossim, vale ressaltar a literatura como teoria, que “concentra-se na formulação de conceitos e pressupostos, cuja

finalidade é a interpretação e explicação do texto literário, nos seus aspectos formais e semânticos, unindo dois extremos: o interno (texto em si) e o externo (contexto histórico)” (SILVA, 2015, p.19). Dito isto, clareiam-se as possibilidades de unir a teoria literária com a teoria linguística aqui proposta, com o objetivo central de desvelar questões sociais a fim de, a partir da leitura exploratória e explicativa, realçar mudanças possíveis.

No que compete às constatações sobre o significado de “crítica”, palavra importante neste trabalho, lancemos atenção sobre as definições da linguista Ruth Wodak (2005), que defende as ciências críticas a partir de três traços dos seus posicionamentos epistemológicos, que seriam: o tipo de evidências que elas são capazes de apontar; o grau de envolvimento com o objeto analisado e o modo como se relacionam com o público de suas pesquisas (BATISTA et al, 2018, p.25). Logo, considerando esses aspectos, reitera-se o diálogo possível entre as teorias destacadas, enfocando a análise proposta pela ADC ao texto literário.

Nesta perspectiva, a escolha do texto a ser analisado se deu a partir da observação da relevância do enredo e da temática sempre atual sobre o deslocamento feminino em sociedade e todas as opressões que sustentam estruturas ditas como “comuns”. Vale ressaltar, que é importante mencionar a origem do que foi escrito e as inferências da autoria no texto. O que será feito neste trabalho.

O livro *Laços de Família* (1960), trata-se de um compilado de treze contos, onde dez destes se desdobram em narrativas do feminino, os múltiplos entraves enfrentados no dia-a-dia, as situações corriqueiras e tão brutalmente naturalizadas que beiram o imperceptível. A obra foi escrita por Clarice Lispector, escritora que promoveu, através de variados gêneros literários, uma escrita que insere o leitor por um lugar comum, mas, que rompendo com o habitual, convida cada leitor a um novo olhar, mais atencioso e íntimo. A escrita fluida de Clarice, provoca uma consciência crítica natural, uma vez que a autora busca pontos habituais para desvelar camadas mais densas de uma sociedade, esse mesmo caminho está presente em outros gêneros escritos por Lispector, como os romances, cartas, crônicas e livros infantis.

Aqui, ao se falar especificamente do gênero literário conto, é possível considerar marcas estruturalmente fundamentais que seriam as narrativas mais curtas, os espaços delimitados, a quantidade reduzida de personagens e a mensagem central ou ainda o conjunto de fragmentos que enveredam para uma leitura pontual dos discursos dispostos. Contudo, apesar do formato mais enxuto do gênero em questão, percebe-se um percurso textual que

não se sustenta ao óbvio, é o entrelaçar das palavras que revelam vagarosamente o ponto central, como se Clarice ao escrever, desse luz ao indizível, àquilo que só pode ser compreendido intimamente e que requer determinado esforço para ser materializado. Nessa perspectiva, ao que se refere a este processo do indizível proposto por Clarice, Miranda (2013, p. 12) infere que:

Pode-se, portanto, compreender a busca de Clarice pelo indizível como um ato ético de acolhimento daquilo que se pretende negar e excluir. Há, em seus escritos, o reconhecimento da dupla função de limite e causa que o indizível comporta. A escrita de Clarice Lispector opera um corte que evidencia, de um lado, o que é possível relatar e, de outro, aquilo que é experimentado, mas que permanece excluído do campo discursivo, ou seja, é indizível. Evidencia, sobretudo, que a experiência com o indizível é a mola do discurso. (MIRANDA, 2013, p. 12)

Nesse sentido, o desdobramento dessa “mola” discursiva, torna-se ponto essencial, pois é este o espaço que pode promover uma melhor compreensão e, mais especificamente, ao recorte desta pesquisa, a compreensão crítica sobre os discursos imbuídos na narrativa. Deste modo, o conto *Preciosidade*, inserido no livro *Laços de Família*, traz em sua narrativa a rotina não incomum de uma adolescente de 15 anos, que acorda cedo, nem sempre mantém os hábitos de higiene – porque ninguém está lhe olhando - e que segue ritualisticamente pela rua escura da madrugada, em direção ao ponto de ônibus, deslocando-se até a sua escola e posteriormente, após as aulas, retornando para casa, onde finalmente esta pode deixar de ser observada, deduzida e descoberta.

A personagem que não é nomeada, possui uma série de questionamentos e inquietações no seu percurso diário. A rapidez com que caminha pelas ruas, o som dos sapatos no chão, o constrangimento de ser vista por homens e meninos no ônibus, o conforto de sentar ao lado de uma mulher no trajeto e todas as etiquetas que a moldam como mulher neste ato de deslocar-se, são pequenos e significativos símbolos que remetem a uma estrutura social, assim como, os seus dois espaços de segurança, que a afastam do olhar que a objetifica: a escola, onde ela é vista como inteligente e resumida a isto e em casa, onde pode ser, despreocupadamente, ela mesma.

A explanação geral do conto, desenha os pontos principais a serem discutidos, a começar pela presença de uma figura feminina, jovem, em seu processo de deslocar-se e nem sempre reconhecer-se nos ambientes que transita; passando pela relação incômoda desta personagem com seus trajetos, movida, sobretudo, por uma observância masculina e por direções pré-estabelecidas de seu lugar no mundo, culminando assim, na sua áspera

conclusão de solidão e seu polimento para seguir em uma sociedade que a obriga a ser discreta, pronta, sutil e silenciosa.

As junções dessas temáticas desencadeiam, sob um olhar crítico, às estruturas ideológicas e hegemônicas a que a figura feminina é submetida, o que justifica a necessidade de uma análise detalhada da construção do texto e sua relação com a sociedade que existe além e através da ficção. Neste sentido, a análise do corpus desta pesquisa, se dará a partir do significado representacional, com a categoria de interdiscursividade; significado acional, com a categoria de intertextualidade e significado identificacional, com a categoria de metáfora. Para tanto, oito excertos foram extraídos do conto *Preciosidade*, a fim de evidenciar os discursos presentes na narrativa e a maneira que estes são construídos, impulsionados e utilizados como mecanismos de opressão.

## **4 ANÁLISES DO CONTO *PRECIOSIDADE* À LUZ DA ADC**

### **4.1 Análise do Significado Representacional- Interdiscursividade**

A interdiscursividade trata da combinação de diferentes discursos, do encontro entre vozes discursivas que formulam uma temática central. Para tanto, Batista (2018, p.153), discorre que “diferentes discursos estão relacionados, por exemplo, a diferentes posições de pessoas no mundo e a diferentes formas de relação entre pessoas”, assim, o discurso que cada indivíduo carrega, possui um efeito em sociedade e produz novos discursos que representam uma postura social, como será demonstrado nos excertos a seguir:

(1) “Então subia, séria como uma missionária por causa dos operários no ônibus que ‘poderiam lhe dizer alguma coisa’. Aqueles homens que não eram mais rapazes. Mas também de rapazes tinha medo, medo também de meninos. Medo que lhe ‘dissem alguma coisa’, que a olhassem muito. Na gravidade da boca fechada havia a grande súplica: respeitassem-na. Mais que isso” (p.83)

(2) “Escolhia no bonde um banco se possível vazio ou, se tivesse sorte, sentava-se ao lado de alguma asseguradora mulher com uma trouxa de roupa no colo, por exemplo- e era a primeira trégua” (p.84)

(3) “Era do que parecia ter sido avisada: enquanto executasse um mundo clássico, enquanto fosse impessoal, seria filha dos deuses, e assistida pelo que tem que ser feito, mas, tendo visto o que os olhos, ao verem, diminuem, arriscara-se a ser um ela-mesma que a tradição não amparava” (p.89)

No excerto (1), há a exposição de dois grupos. O primeiro que corresponde às mulheres e o segundo aos homens, ambos ambientados em um espaço público, mas, ocupando posições diferentes que podem ser interpretadas a partir das posturas adotadas pela

personagem principal, mulher, em relação aos operários, homens. A escolha pela caracterização como ‘uma missionária’ nos leva a perceber um *discurso religioso* que, seguindo a estereotípiia proposta, induz a uma postura comportada, comedida e cuidadosa, adotada pela personagem a fim de não ser vista pelos homens. Por outro lado, o uso da conjugação verbal ‘respeitassem-na’ precedido pela ação de ‘súplica’, infere uma condição de grupo dominante e dominado, duramente retratado pelo pedido de um direito básico de estar, confortavelmente em determinado lugar, assim, é evidenciado um *discurso machista* que produz um conjunto de regras a serem seguidas pelo grupo oposto, fato que é colocado pela autora a partir do ‘natural’ posicionamento da adolescente, em um sentido de proteção, embalado por um sentimento de medo. O excerto (2) reafirma o sentimento da personagem, a busca por proteção e segurança que é possível através de dois caminhos: o estar só e estar acompanhada por outra mulher. Há, então, desde o pedido de socorro até a condição de segurança pela companhia de outra mulher, um recorte social significativo de protesto e apoio, que socialmente poderia ser acolhido como um *discurso feminista* de luta, acolhida e proteção das mulheres, visto que esses são preceitos básicos do movimento.

O excerto (3) reafirma o discurso religioso já mencionado, que propõe uma verticalização da postura do indivíduo. Assim, enquanto a personagem seguisse um protocolo frente aos embates sociais, esta seria amparada pelos ‘deuses’, simbolizando o divino, contudo, no momento em que seus olhos se voltassem para si mesma, ela não seria ‘amparada’ pela tradição, logo, evidencia-se um acordo imposto socialmente, como condição de proteção, que de certa forma, retira outras possibilidades de quem os seguem, é o *discurso religioso* patriarcalmente estruturado que dita regras especialmente para mulheres, com forte influência, sobretudo, a mulheres adolescentes, nesta fase de amadurecimento, como proposto no texto.

#### **4.2 Análise do significado Acional- Intertextualidade**

A intertextualidade compreende a presença de outros textos dentro do texto analisado, o que Bakhtin (1997) menciona como dialogia do discurso, ou mesmo, polifonia<sup>48</sup>. Contudo, ainda que a ideia de intertextualidade seja normalmente vinculada a presença de citações diretas, Vieira e Resende (2016) afirmam que há também na proposta

---

<sup>48</sup> Segundo Bakhtin, a polifonia é a presença de muitas vozes em um mesmo texto.

discursiva, esse intertexto como discurso indireto, como texto parafraseado, resumido e ainda como atos de fala, como nos excertos:

(4) “Estou sozinha no mundo! (...) Nunca ninguém vai me ajudar, nunca ninguém vai me amar” (p.92)

(5) “Voltou ao banco e ficou quieta, com um focinho. ‘Uma pessoa não é nada’. ‘Não’, retrucou-se em mole protesto, ‘não diga isso’, pensou com bondade e melancolia. ‘Uma pessoa é alguma coisa’, disse por gentileza” (p.93)

Na construção da narrativa é perceptível a voz do narrador onisciente e da personagem, assim, no desenvolvimento da estória, há momentos em que o próprio narrador relata as emoções da personagem utilizando o *discurso indireto*, há também a fala da personagem dando sequência ao próprio enredo, que configura um *discurso direto* e também *marcações de atos de fala*, quando a voz do narrador relata uma ação desenvolvida pela personagem, utilizando, neste caso, o pronome “Ela” e verbos de ação. Não por acaso, é comum que essa variedade de vozes se cruze na construção do texto, estabelecendo intenções próprias na narrativa, que revelam a voz do autor e a voz do personagem, combinando-se a uma intenção específica.

Assim, no excerto (4) há um registro de *discurso direto*, onde a personagem articula sua voz sobre si, direcionando o curso do texto, expondo uma conclusão que se originou de uma atividade anterior. Logo, esse discurso apresenta uma visão negativa da personagem, que é construída pela autora do texto como uma maneira de demonstrar os resultados de uma atitude social sobre um grupo específico, neste caso, uma mulher em uma sociedade avessa a ela. Já no excerto (5) há o entrecruzamento da voz do narrador e da personagem, representado pelo uso de aspas, onde a ação é antecedida pela narração, a ação seria assim *um ato de fala*, um discurso que se articula entre a organização do narrador e a ação da personagem, que neste momento, sustenta um monólogo sobre a temática de ‘valoração’ em um contexto social. Assim, a escolha das articulações de vozes em diferentes discursos, constrói uma finalidade para o que é narrado. A autora abre espaço para a presença da personagem em discurso direto quando esta se propõe a externar suas emoções, como uma estratégia de clarear a temática central do conto. Por outro lado, a escolha pelo ato de fala simboliza uma postura pacífica do ocorrido, demonstrando a busca individual por acolhimento e noção de ‘valor’, uma vez que isto não é encontrado em um contexto geral da sociedade, eis então outro desdobramento da representação do feminino.

### **4.3 Análise do significado Idenficcional - Metáfora**



O uso de metáforas é dado como algo comum em sociedade, constantemente algo é falado com uma menção interna a outro tema, ou seja, algo é dito/escrito metaforicamente. Assim, Resende e Ramalho (2019, p.86), reafirmam que “as metáforas estão infiltradas na vida cotidiana (...) sendo assim, nosso sistema conceptual é metafórico por natureza”, ademais, nos estudos discursivos o uso de metáforas, por carregarem sentidos diversos, também remetem a outras estruturas, como nos excertos a seguir:

(6) “Numa fração de segundos a tocaram como se a eles coubessem todos os sete mistérios (...) e mais larva se tornou” (p.90)

(7) “Depois recuou devagar até um muro, corcunda, bem devagar, como se tivesse um braço quebrado” (p.91)

(8) “Até que, assim como uma pessoa engorda, ela deixou, sem saber por que processo, de ser preciosa. Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto” (p.93)

Os três excertos remetem às mensagens da narrativa de forma metafórica, o que Lakoff e Johnson (2002) conceituam como a compreensão de “uma coisa em termo de outra”, assim, no excerto (6), relacionado com o discurso mítico e religioso que compreende os sete mistérios do mundo<sup>49</sup>, a autora faz menção a uma quebra desse conjunto mítico transformando a personagem em ‘larva’, com a ideia de algo pequeno, ainda no começo de sua evolução. Desse modo, nota-se a escolha atenciosa da junção do discurso mítico ao discurso religioso como “gênese”. No excerto (7), a explicação da ação da personagem como ‘um braço quebrado’ leva a ideia de perda, ruptura de algo importante, que na narrativa do texto, se trata do toque brusco recebido, que repercute como uma invasão, uma contaminação.

Por fim, no excerto (8) a autora pauta um discurso machista que justifica a perda da preciosidade ao ato de engordar, o estranhamento causado por aquilo que corrompe, socialmente a visão do belo e essencial, a isto se compara a perda da personagem e se concretiza com a metáfora da ‘proteção do ovo até que nasça o pinto’ à proteção da inocência daquela menina até o momento em que a mesma foi “tocada” pelo mundo, um mundo que a oprime e que a direciona a um contexto de medo e de constante vigilância, e que é representado pela figura masculina inserida em uma sociedade agressiva e desigual. Esses discursos entrelaçados dão novos sentidos àquilo que poderia ser visto como uma narrativa

---

<sup>49</sup> Para os Gregos o número sete é sagrado pois representa a soma de 4+3. Sendo 4, as 4 virtudes, 4 pontos cardeais e o 3 representa o céu e as três virtudes teológicas: fé, esperança e caridade.

comum e cotidiana, demonstrando assim o viés crítico da escritora, que enquanto mulher, está intimamente ligada ao que é narrado.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise do texto selecionado, foi possível identificar e reafirmar o que Fairclough (2001) nomeia por discurso como prática linguística (o próprio texto) e discurso como prática discursiva e social. Assim, foi possível identificar, ainda, a maneira pela qual o texto se constrói, a partir de estruturas já estabelecidas socialmente e como as inferências não são ingênuas, visto que, partem de um agente social situado em uma camada da sociedade, o que norteia um posicionamento marcado pela forma da escrita e pelos discursos que carrega.

Ademais, outro ponto importante é a possibilidade de aproximação da teoria linguística com a teoria literária, visto que, a construção de um texto literário comunga com o uso de formas linguísticas e a construção de representações, logo, é possível reconhecer não somente o uso de diferentes linguagens, mas também, a maneira como esse uso constitui discursos que se sustentam através de várias ideologias, desencadeando diferentes práticas.

Por fim, a partir do uso de categorias propostas pela teoria da Análise de Discurso Crítica, afirma-se a possibilidade de extrair significados produzidos pelas representações que se relacionam com a origem daquilo que é escrito, o espaço situado e as posturas adotadas pelo autor do texto, são bem como representadas literariamente a partir da maneira com que o enredo é construído. Espera-se que esse trabalho possa reforçar as múltiplas maneiras de entender um texto literário e conseqüentemente, situá-lo socialmente, reiterando, assim, a importância do seguimento desse tipo de estudo para a construção de uma sociedade mais crítica e posicionada socialmente.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria E. Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1953].
- BATISTA, J.R.L; SATO, D.T.B; MELO, I.F. **Análise do Discurso Crítica para linguistas e não linguistas**.- 1 ed- São Paulo: Parábola Editorial, 2018.
- BARROS, D.E.C. **Análise do Discurso Crítica: pesquisa social e linguística**. 1º JIED- p.200-211, Março, 2018.
- CLARICE, Lispector. **Laços de Família**. 1960. 3º ed. Rocco, 2008.
- CHOULIARAKI, Lillie; FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse in late modernity. Rethinking critical discourse analysis*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999, p.60.

- LAKOFF, G; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Educ, 2002.
- MAGALHÃES, Izabel; Martins, André Ricardo; RESENDE, Viviane de Melo. **Análise do Discurso Crítica: um método de pesquisa qualitativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.
- MIRANDA, A.A.W.R de. **O indizível em Clarice Lispector: uma leitura em interface com a psicanálise**- Vitória: EDUFES, 2013.
- RESENDE. Viviane; RAMALHO, Viviane. **Análise do Discurso Crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.
- RAMALHO, Viviane; RESENDE, Vieira de Melo. **Análise de discurso (para a) crítica: o texto como material de pesquisa**. Vol. 1, Campinas, SP: Pontes Editora, 2016.
- SILVA, A. R. **Teoria Literária: poética e teatro**. Cáceres- MT: UNEMAT Editora, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Analysing Discourse: textual analysis for social research**. London: Routledge, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Discurso e mudança Social**. Brasília: UNB, Trad. 2001.
- WODAK,R. (1996); CHILTON, Paul (orgs.) (2005). **A new Agenda in (Critical): Theory, Methodology**, Amsterdam: John Benjamins Publishinh Co.

## RESUMO DO CURRÍCULO LATTES DOS AUTORES