



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**VARIAÇÕES DE ALICE: CARROLL (2013) E SÁ (2016) À LUZ DA COMPARAÇÃO
DIFERENCIAL**

RITA DE CÁSSIA FERNANDES MONTEIRO

JOÃO PESSOA
2025

RITA DE CÁSSIA FERNANDES MONTEIRO

VARIAÇÕES DE ALICE: CARROLL (2013) E SÁ (2016) À LUZ DA COMPARAÇÃO DIFERENCIAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) para defesa de Mestrado.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de Pesquisa: Leituras Literárias

Orientadora: Profa. Dra. Alyere Silva Farias.

JOÃO PESSOA

2025

**Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

M778v Monteiro, Rita de Cássia Fernandes.

Variações de Alice : Carroll (2013) e Sá (2016) à
luz da comparação diferencial / Rita de Cássia
Fernandes Monteiro. - João Pessoa, 2025.
146 f. : il.

Orientação: Alyere Silva Farias.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura infantojuvenil. 2. Literatura de
cordel. 3. Alice no País das Maravilhas. 4. Comparação
diferencial. I. Farias, Alyere Silva. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-93(043)



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
RITA DE CÁSSIA FERNANDES MONTEIRO

Aos vinte e um dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e cinco, às catorze horas e trinta minutos, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “Variações de Alice: Carroll (2013) e Sá (2016) à luz da Comparaçāo Diferencial”, apresentada pelo(a) aluno(a) Rita de Cássia Fernandes Monteiro, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Roberto Carlos Assis, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. A professora Doutora Alyere Silva Farias (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte as Professoras Doutoras Marinês Andrea Kunz (PPGL/UFPB) e Rosangela Neres Araujo da Silva (UEPB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **APROVADA**. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Alyere Silva Farias (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 21 de julho de 2025.

Parecer:

O estudo atende aos objetivos propostos e ao que se espera de uma dissertação e contribui para o avanço científico no âmbito da literatura brasileira e dos estudos comparatistas. Neste sentido, a banca sugere a publicação do trabalho em artigos para ampliar a divulgação desta pesquisa.

Documento assinado digitalmente
gov.br ALYERE SILVA FARIAS
Data: 21/07/2025 16:24:09-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br MARINES ANDREA KUNZ
Data: 22/07/2025 18:35:06-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Alyere Silva Farias
(Presidente da Banca)

Prof^a. Dr^a Marinês Andrea Kunz
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
gov.br ROSANGELA NERES ARAUJO DA SILVA
Data: 21/07/2025 21:58:31-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dr^a Rosangela Neres Araujo da Silva
(Examinadora)

Rita de Cássia Fernandes Monteiro
(Mestranda)

Ao meu pai (*in memoriam*) e à minha mãe,
por serem abrigo em dias de tempestade.
Por serem abraços em dia de sol.
E acalento em dias nublados.

AGRADECIMENTOS

A Deus e aos bons espíritos por concederem a realização desse sonho, o cosmo.

Aos meus pais, Janete e João (*in memoriam*), por serem meu maior exemplo de luta, de amor e de apoio. Obrigada por acreditarem no poder da educação. À minha irmã e sobrinha, Joara e Melina. Aos meus familiares — Adriana, Alex, Antonio Carlos, Igor, Isabel, Ivonete, Josinalva, Josinete e Milton — pelo apoio ao longo dessa caminhada.

Aos meus amigos por todo suporte ao longo desse caminho, Lívia, Selton, Jessica, João, Alyne, Bárbara, Brenna, Ruth, Sara, Sthefany e Maria Izabel.

Aos amigos que fiz na pós-graduação e subverteram a ideia de solidão nesse meio acadêmico, Rebeca Monteiro e Nathalya Caldas.

À professora Rosângela e ao professor João Paulo pela amizade, pelos conselhos e pelo incentivo à pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), em especial, ao professor Mousinho e às professoras Alyere, Luciane, Marinês e Juliana.

Aos amigos do grupo de pesquisa Insolitum, coordenado pela professora Luciane.

À minha orientadora, Alyere Farias, pelos conselhos, pelo suporte e pelos ensinamentos ao longo desses dois anos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa. Viva à educação pública!

“Nas veredas do cordel,
Sigo as mais bonitas trilhas,
Vou compondo minha história
Em canções e redondilhas.
E, sem cometer tolice,
Narro a história de Alice
No País das Maravilhas”
(Sá, 2010, p. 10).

“Ficou ali sentada, os olhos
fechados, e quase acreditou estar
no País das Maravilhas, embora
soubesse que bastaria abri-los e
tudo se transformaria em insípida
realidade...” (Carroll, 2013
[1865], p. 148)

RESUMO

A presente pesquisa, amparada nos estudos comparatistas, busca analisar o processo de reescrita e reconfiguração das obras *Alice's Adventures in Wonderland* (2013), de Lewis Carroll e *Alice no País das Maravilhas em cordel* (2010), de João Gomes de Sá. Com base nos postulados da professora Ute Heidmann (2010, 2011), realizamos o nosso estudo a partir do método de comparação diferencial. A teoria desenvolvida pela autora visa analisar o processo de reescrita não a partir da semelhança, mas dos elementos diferenciais dos construtos, evocando as contribuições linguísticas, culturais e sociais de cada reescrita. Diante disso, *Alice* (2013) e *Alice* (2016) apresentam um elemento em comum: a travessia de uma curiosa menina por um espaço fantasioso, expondo as variações de uma mesma anedota (Adam; Heidmann, 2011) e não uma simples cópia uma da outra. Esse processo, além disso, reverbera as escolhas socioculturais, as quais refletem o período de produção e as temáticas abordadas por cada um dos textos, haja vista que, enquanto a *Alice* (2013) de Carroll se debruça em uma travessia em busca do conhecimento de sua identidade e a compreensão de *si*, a *Alice* (2016) de Sá mergulha em uma análise social do seu contexto, visto que personagem, ao longo da travessia, versa por diferentes temáticas do âmbito social, sendo algumas delas pertencentes às temáticas consideradas fraturantes para o público infantil e juvenil. Nesse sentido, objetivamos analisar o processo de reescrita e reconfiguração das obras *Alice's Adventures in Wonderland* (2013) e *Alice no País das Maravilhas em cordel* (2016) com enfoque nas dimensões languageira, sociocultural e discursiva. Para a construção metodológica e teórica da análise, recorremos a estudos de diferentes áreas, como Cademartori (2010), Coelho (2000, 2012), Colomer (2003, 2017), Zipes (2023), que percorrem o espaço da produção literária infantojuvenil; Abreu (1999), Alves (2020), Melo *et al.* (2020), referências nos estudos sobre a Literatura de Cordel no Brasil; Adam; Heidmann (2011), Maingueneau (2010), Neves (2011), que percorrem as dimensões languageiras, discursivas e culturais dos estudos da comparação diferencial, entre outros. *Alice* (2013) e *Alice* (2016) subvertem a ideia de passividade e enveredam por curiosas e desafiadoras aventuras ao longo do País das Maravilhas, seja em prosa ou em verso, pela busca da sua identidade ou pelo debate sobre os temas fraturantes, a curiosa menina, em cada obra, constrói um diálogo que instiga o leitor a refletir sobre os elementos que compõe a sua trajetória, perpassando por diferentes subjetividades e temáticas ao longo do universo maravilhoso.

Palavras-Chave: Literatura Infantojuvenil; Literatura de Cordel; *Alice no País das Maravilhas*; *Alice no País das Maravilhas em cordel*; Comparação diferencial.

ABSTRACT

The present research, grounded in comparative literary studies, seeks to analyze the processes of rewriting and reconfiguration of *Alice's Adventures in Wonderland* (2013), by Lewis Carroll and *Alice no País das Maravilhas em Cordel* (2010), by João Gomes de Sá. Based on the theoretical framework proposed by Professor Ute Heidmann (2010, 2011), this study adopts the method of differential comparison. Rather than focusing on similarities, this approach emphasizes the differences between literary constructs, highlighting the linguistic, cultural, and social contributions of each rewriting. In this light, *Alice* (2013) and *Alice* (2016) share a fundamental element: the journey of a curious girl through a fantastical space, revealing variations of the same anecdote (Adam; Heidmann, 2011), rather than mere replication. This process also reflects the sociocultural choices embedded in each text, which are indicative of their respective periods of production and thematic concerns. While Carroll's *Alice* (2013) centers on a journey toward self-knowledge and identity formation, Sá's *Alice* (2016) engages in a social critique of her context; throughout her journey, the protagonist addresses various themes from the social sphere, some of which are considered delicate or disruptive for a child and adolescent audience. In this sense, we aim to analyze the process of rewriting and reconfiguring the works *Alice's Adventures in Wonderland* (2013) and *Alice no País das Maravilhas em cordel* (2016) with a focus on the lingual, sociocultural and discursive dimensions. To construct the methodological and theoretical foundation of the analysis, this study draws on scholars from various fields, such as Cademartori (2010), Coelho (2000, 2012), Colomer (2003, 2017), and Zipes (2023), who contribute to the field of children's and young adult literature; Abreu (1999), Alves (2020), and Melo et al. (2020), whose works are key references on cordel literature in Brazil; and Adam, Heidmann (2011), Maingueneau (2010), and Neves (2011), who explore the linguistic, discursive, and cultural dimensions of differential comparison, among others. Ultimately, *Alice* (2013) and *Alice* (2016) challenge the notion of passivity and embark on curious and provocative journeys through Wonderland. Whether in prose or verse, in search of identity or in reflection on socially sensitive themes, the curious girl in each narrative constructs a dialogic space that invites the reader to reflect on the elements that shape her path—traversing diverse subjectivities and themes across the marvelous universe.

Keywords: Children's and Young Adult Literature; Cordel Literature; *Alice's Adventures in Wonderland*; *Alice no País das Maravilhas em Cordel*; Differential Comparison.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: As Aventuras de Alice no País das Maravilhas (Edição Zahar) e Alice in Wonderland (Animação dos estúdios Walt Disney).....	28
Figura 2: Alice no País das Maravilhas, de Monteiro Lobato.....	42
Figura 3: Branca de Neve e o Soldado Guerreiro (1917-1918), de Leandro gomes de Barros..	
55	
Figura 4: O Pequeno Príncipe em cordel, de Olegário Alfredo.....	67
Figura 5: O Pequeno Príncipe em cordel, de Josué Limeira.....	68
Figura 6: Capa de Alice no País das Maravilhas em cordel (2016).....	78
Figura 7: Alice em cordel.....	79
Figura 8: Alice: edição bolso de luxo: Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá (2010).....	93
Figura 9: Alice: edição comentada e ilustrada: Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá (2013).....	94
Figura 10: Convite do lançamento de Alice no País das Maravilhas em cordel.....	97
Figura 11: Capa e quarta capa de Alice em cordel (2016).....	98

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – A curiosidade e a dimensão linguageira na reescrita de <i>Alice</i> (2013).....	30
Quadro 2 – A (re)contextualização e a dimensão linguageira na reescrita de <i>Alice</i> (2016).80	
Quadro 3 – Aproximações e transformações entre <i>Alice</i> (2013) e <i>Alice</i> (2016).....	100
Quadro 4 – Ambientação em <i>Alice</i> (2013) e <i>Alice</i> (2016).....	103
Quadro 5 – Ambientação em <i>Alice</i> (2013) e <i>Alice</i> (2016).....	104
Quadro 6 – O Coelho Branco e o Coelho Engravatado em <i>Alice</i> (2013) e <i>Alice</i> (2016).....	105
Quadro 7 – A travessia em <i>Alice</i> (2013) e <i>Alice</i> (2016).....	107
Quadro 8 – Intertextualidade em <i>Alice</i> (2013) e <i>Alice</i> (2016).....	107
Quadro 9 – Os alimentos e a mudança em <i>Alice</i> (2013) e <i>Alice</i> (2016).....	109
Quadro 10 – Do que fala Alice?.....	110
Quadro 11 – Os habitantes do País das Maravilhas.....	112
Quadro 12 – Questionamento entre sonho e realidade.....	123

SUMÁRIO

1 VEREDAS INICIAIS: UMA APRESENTAÇÃO.....	1
2 LEITURAS, REESCRITURAS E TRADUÇÕES: ALICE EM XEQUE.....	10
2.1 Antes do Coelho Branco: um breve olhar do cenário literário infantil e juvenil.....	11
2.2 Lewis Carroll e Alice no espaço histórico-literário: a quebra de paradigma na dimensão cultural.....	20
2.3 <i>Alice</i> (2013), de Carroll: a dimensão textual.....	27
3 UMA VIAGEM PELO PAÍS DAS MARAVILHAS NO CENÁRIO NACIONAL.....	38
3.1 Alice no cenário nacional: reescrituras do País das Maravilhas.....	40
3.1.1 <i>Reescrituras nacionais de Alice no século XXI</i>	45
3.2 Alice nas veredas do cordel.....	48
3.2.1.1 <i>A rima, a xilogravura e as reconfigurações editoriais: o cordel no século XXI</i>	62
3.3 Uma viagem por São Saruê: a reescrita de João Gomes de Sá.....	70
3.3.1 <i>A dimensão textual de Alice em cordel</i>	79
4 VARIAÇÕES DE ALICE: CARROLL E SÁ À LUZ DO MÉTODO DE COMPARAÇÃO DIFERENCIAL.....	90
4.1 Pelo País das Maravilhas e São Saruê: os contextos de criação.....	90
4.2 A Alice de Carroll e a Alice de Sá: semelhanças e transformações.....	99
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	131

1 VEREDAS INICIAIS: UMA APRESENTAÇÃO

A Literatura é indomável. [...] Esse gêneros literários: conto, romance, crônica, eles são faróis para a navegação. E o que é a navegação? A criação literária.
Cristhiano Aguiar¹

Na infância, somos apresentados a diversas histórias de universos maravilhosos, príncipes e princesas em busca do “viveram felizes para sempre”, mas também, somos apresentados a histórias de meninas curiosas, personagens que desafiam a ordem estabelecida em busca da felicidade e viajam entre a casa da sua avó e universos fantásticos. No processo de crescimento, conhecemos outras versões desses enredos, encontramos os personagens em livros ilustrados, nos contos reescritos, em romances, em produtos comerciais e em produções para a televisão e para o cinema. Com o passar dos anos, amadurecemos, mas essas narrativas permanecem no nosso imaginário e influenciam a leitura de outras versões. Nesse processo, entre tantas histórias, conhecemos outras reescrituras, somos expostos às aventuras que os personagens enveredaram nos séculos passados, suas ilustrações e seus espaços culturais. Entre algumas histórias que destaco, como *Cinderela*, *Branca de Neve*, *Peter Pan*, *Alice no País das Maravilhas* e *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, existe uma característica em comum entre as personagens: a curiosidade.

Como as figuras fictícias, sou uma pessoa curiosa, desde a infância. E, como Alice, me tornei “cada vez mais curiosa”². Foi por meio dessa curiosidade que me apaixonei pela literatura e fui influenciada a conhecer inúmeros universos. Do conto ao cordel, do felizes para sempre ao final abrupto e inquietante, naveguei por diferentes histórias, de diferentes nacionalidades e características, do realismo à fantasia. Nesse mesmo período, apaixonei-me pela possibilidade de contar uma história de inúmeras maneiras. Notar as diferenças entre produções e a integração dos elementos de diferentes culturas era algo que me encantava. A junção da paixão pela literatura, pelo cinema e por outras formas de arte, foram alguns dos fatores que impulsionaram diretamente minha escolha pelo curso de Letras. Durante o período da graduação, por coincidência, uma das narrativas que marcaram minha infância retorna. Assim, *Alice no País das Maravilhas* figura, mais uma vez, no meu percurso, mas, desta vez, no espaço acadêmico. Com orientação da professora Doutora Rosângela Neres, na Universidade Estadual da Paraíba, Campus III, na cidade de Guarabira, tive o prazer de

¹ FLIP 2022: Encruzilhadas do Brasil, com Cidinha da Silva e Cristhiano Aguiar. Mediação: Nanni Rios. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GP80zKH7V1Y>.

² Aqui rememoro “Alice becomes “curiouser and curiouser”” (Auerbach, 1973).

compor o seu grupo de pesquisa *Literatura, Cultura Visual e Ensino* (LITECVE) e desenvolver a pesquisa intitulada *A construção da personagem em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll*. O referido estudo inicia em meados de 2021 e apresenta seu resultado em 2022, por meio do desenvolvimento e da publicação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Nessa vereda, a inquietação e a curiosidade que marcam a personagem permanecem comigo e influenciam a escolha de continuar a aventura pelo País das Maravilhas e pelo âmbito da pesquisa.

A partir disso, surge o ensejo de continuar a caminhada acadêmica, nesse momento, na pós-graduação. Partindo da obra carrolliana, surgem algumas perguntas norteadoras para o projeto inicial: qual a influência de *Alice no País das Maravilhas* no campo da Literatura Infantil e Juvenil? Quando pensamos em adaptação da obra carrolliana no espaço nacional, quais são as versões existentes? Existe alguma versão que transgrida a estrutura do romance, do conto e dos livros com sínteses da história e se relacione com características nacionais? Nesse mergulho pelo universo literário e, também, cinematográfico, encontramos algumas produções, enfatizo as que instigaram o processo de construção do *corpus*: *Alice*³ (2008), *Turma da Mônica – Alice no País das Maravilhas*⁴ (2017), *Alice no País das Maravilhas em cordel* (2010). Dentre as obras citadas anteriormente, selecionamos o escrito *Alice no País das Maravilhas em cordel*, de João Gomes de Sá. A escolha da obra se engenha em razão da materialização da estilística cordelista no suporte livro, na aproximação com a abordagem destinada aos leitores do campo infantil e juvenil, além de sua construção intersemiótica e linguística.

No projeto apresentado, partimos da hipótese da importância da obra carrolliana para o campo Infantil e Juvenil e sua influência na Cultura Popular nacional. A partir disso, nosso objetivo geral buscava desenvolver uma análise da obra *Alice's Adventures in Wonderland* (), de Lewis Carroll, e a sua influência no campo da Literatura Infantil e Juvenil, a fim de refletir sobre os aspectos multimodais e regionais empregados em novas versões, como encontrado na releitura *Alice no País das Maravilhas em cordel* (2010), de João Gomes de Sá. Entretanto,

³ *Alice* é uma série nacional produzida e exibida pela HBO, com direção de Karim Aïnouz e Sérgio Machado. A primeira temporada contou com 13 episódios e estreou em 21 de setembro de 2008. Resumo: A série conta a história de Alice (Andreia Horta), uma moça de 25 anos que vem de Palmas para São Paulo receber uma pequena herança deixada por seu falecido pai. Ao chegar na metrópole, Alice descobre um novo mundo, faz novos amigos e vive experiências que a fazem se encantar pela cidade e provocam transformações decisivas em sua vida. Alice mergulha no universo cosmopolita e na efervescência do cenário cultural paulistano. Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt1447826/?ref_=ext_shr_ln

⁴ Nesta versão, a Mônica, com sua personalidade marcante, reinterpreta Alice, enquanto outros personagens de Mauricio de Sousa vivem papéis não menos importantes. Ricamente ilustrado, inspirador e surpreendente, este livro é recomendado para leitores de todas as idades. Disponível em: <https://www.lojagirassolbrasil.com.br/turma-da-monica-alice-no-pais-das-maravilhas>

com o resultado de leituras teóricas propostas pela orientadora Dra. Alyere Silva Farias e o direcionamento dos postulados da professora Ute Heidmann e o seu método de comparação diferencial (2010), revogamos parte do objetivo inicial e o reescrevemos com base na metodologia proposta por Heidmann (2010). Heidmann elabora esse método a partir de estudos dos gêneros, da tradução e das reescrituras dos mitos gregos e dos contos (Neto, 2011), o qual visa analisar o processo de reescrita não a partir da semelhança, mas dos elementos diferenciais dos construtos, evocando as contribuições linguísticas, culturais e sociais de cada reescrita.

A partir disso, recorremos ao Catálogo de Teses e Dissertações, plataforma digital da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), para a realização do levantamento bibliográfico de dissertações e de teses elaboradas a partir dos postulados de Ute Heidmann. Além disso, perscrutamos outras fontes no processo do mapeamento bibliográfico, como o periódico *Scientific Electronic Library Online* (SciELO), no qual buscamos por pesquisas publicadas no Brasil com base na metodologia citada. Entre os resultados, encontramos 13 trabalhos; a partir desse dado, realizamos a seleção das pesquisas que convergem para a abordagem do nosso estudo. Dessa forma, destacamos os seguintes trabalhos:

- CAMPELO, Janeide Maia. *Esperando Ulisses: o mito de Penélope à luz da comparação diferencial e discursiva*. 30/01/2014 – Mestrado em Estudos da Linguagem. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- SILVA, Arthur Vinicius Dantas da. *Mel no asfalto: percepções do Neutro nos contos de Caio Fernando Abreu*. 05/10/2014 – Mestrado em Estudos da Linguagem. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- KUNKLER, Odara Raquel. *O ciclo indiano de Marguerite Duras à luz da comparação diferencial: a reconfiguração de um personagem*. 26/11/2014 – Mestrado em Estudos da Linguagem. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- FARIAS, Alyere Silva. *A metamorfose em “Meu tio o Iauaretê”: um estudo sobre as reconfigurações do ser por meio da palavra*. 03/12/2015 – Doutorado em Estudos da Linguagem. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- CAMPELO, Janeide Maia. *Velhos crimes, novas histórias: Nelson Rodrigues reconfigura Electra*. 31/07/2018 – Doutorado em Estudos da Linguagem. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

- VIANA, Fabiano Barboza. *Gilles Deleuze e a Intertextualidade Diferencial: Contribuições para Literatura Comparada*. 05/03/2021 – Doutorado em Filosofia. Instituição de Ensino: Universidade de São Paulo.
- MEDEIROS, Eric Inácio de. *Exu, Ogum e outras mitologias na encruzilhada*. 14/12/2022 — Mestrado em Artes Cênicas. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Ouro Preto.
- BEIGUI, Alex. *Para além do global, da origem e da influência: apontamentos sobre o método da comparação diferencial*. Revista Brasileira de Literatura Comparada [online]. 2024, v. 26.⁵
- FERREIRA, Daiane Francis Fernandes. *Das reescritas dos contos de Perrault no Brasil a uma literatura juvenil brasileira traduzida na França (séculos XIX e XXI)*. 12/09/2024. — Doutorado em Educação, Linguagem e Psicologia. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.

Diante do levantamento em questão, um dado nos chama atenção, apenas um estudo relacionando à metodologia (Heidmann, 2010) com o campo/obras que integram o espaço da Literatura Infantil e Juvenil. Dessa forma, ao retornarmos ao nosso projeto e ao *corpus* que abarca a *Alice carrolliana* e a *Alice* em cordel, reestruturamos a nossa ideia inicial. A partir disso, projetamos as seguintes perguntas para o desenvolvimento da pesquisa: quais aspectos linguageiros, culturais, intersemióticos e discursivos diferenciam as duas obras? Como a personagem Alice se apresenta no romance e no cordel? Quais elementos diferenciam as duas personagens? Partindo desse ponto, apresentamos a seguinte hipótese: a aproximação entre as obras se projeta em razão do enredo central, mas os aspectos socioculturais, linguísticos e mercadológicos influenciam a escolha de determinados elementos nas reescrituras, tanto no contexto vitoriano quanto na contemporaneidade brasileira, evidenciando o caráter diferencial em diversas estruturas da construção textual.

Assim, definimos um novo objetivo geral. Diante disso, objetivamos analisar o processo de reescrita e de reconfiguração das obras *Alice's Adventures in Wonderland* e *Alice no País das Maravilhas em cordel* com enfoque nas dimensões linguageira, sociocultural e discursiva⁶. Realizaremos esta análise considerando os postulados de Heidmann (2011), a qual propõe uma definição de cultura e de texto a partir da associação

⁵Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2596-304x20242651e20240848>>. Epub 17 jun 2024. ISSN 2596-304X. <https://doi.org/10.1590/2596-304x20242651e20240848>.

⁶ Ute Heidmann propõe um método comparativo que permite considerar um texto e suas traduções como tantas enunciações singulares que constroem, cada uma, seus efeitos de sentido ao ligarem-se de forma significativa ao seu próprio contexto sociocultural e linguístico. A relação entre texto original e traduções se dá como um diálogo intertextual entre as línguas e as literaturas. Esse diálogo intertextual é, em parte, integrante do perpétuo diálogo entre as línguas e as literaturas teorizado por Bakhtin, diálogo que a comparação diferencial tem por tarefa evidenciar (Adam; Heidmann, 2011, p.16).

com os estudos de Bakhtin (1981), uma vez que, para a autora, essa definição propõe “um conceito operatório eficaz” (Adam; Heidmann, 2011, p. 350). Diante disso, “a cultura é composta de *discursos* que retêm a memória coletiva (os lugares comuns e os estereótipos como as palavras excepcionais), discursos com relação aos quais cada sujeito é obrigado a se situar” (Heidmann *apud* Bakhtin, 2011, p. 349).

Desse modo, optamos por organizar nossos capítulos em dois subtópicos que darão conta das dimensões languageira, sociocultural e discursiva de maneira didática. Em linhas gerais, ao optarmos pelos estudos comparativos, com ênfase na metodologia de comparação diferencial, buscamos ampliar o *locus* de análise ao enveredar pela ideia de que “apesar do traço comum, percebido em primeiro lugar, os fenômenos ou textos a serem comparados são fundamentalmente *diferentes*” (Heidmann, 2010, p. 65). Enveredando pela ideia de *récritures*⁷, definimos essa concepção textual “como uma construção baseada em várias fontes e em constante negociação com o mundo social”⁸ (Fernandes Ferreira, 2024, p. 133, tradução nossa). Com isso, podemos entender a reescrita como um processo de reinvenção e de recontextualização textual em diálogo com as dimensões do meio social, em suas esferas culturais, languageiras e discursivas. Elas não são obras estáticas, haja vista que provocam no leitor a construção de diversos sentidos em diferentes contextos sociais.

Para o desenvolvimento de nosso estudo, recorremos à perspectiva metodológica da comparação diferencial sobre os gêneros, que parte da prerrogativa de Derrida (1986) ao discutir a obra de Blanchot, no que se refere à compreensão de que não há um texto sem gênero e, portanto, “desde que há texto — isto é, conhecimento do fato de que uma sucessão de enunciados forma um todo de comunicação —, há efeito de genericidade — isto é, inscrição dessa sucessão de enunciados numa classe de discurso” (Adam; Heidmann, 2011, p. 18). Esse conceito propõe que um texto possa ser partícipe de vários gêneros. Desse modo, iremos explorar alguns dos chamados efeitos de genericidade que acompanham os textos aqui elegidos para o exercício da comparação. Como tais efeitos de genericidade dependem dos vários regimes de genericidade, definimos o regime de genericidade autorial, o leitorial e o editorial para organizar essa leitura.

Consideraremos como nossa análise do regime autorial as escolhas lexicais e semânticas realizadas pelos autores e os efeitos de sentido relacionados aos seus contextos culturais de produção. A análise do regime de genericidade leitorial se realizará sempre que

⁷ Na tradução do francês para o português brasileiro,

⁸ No original: [...] comme une construction à partir de sources diverses et en constante négociation avec le monde social (Fernandes Ferreira, 2024, p.133).

considerarmos as chamadas grades genéricas de nosso momento de leitura, que incidem sobre a nossa recepção enquanto leitoras das duas obras analisadas, visto que o tempo passado sobre um texto afeta e é afetado em sua (re)contextualização, nossas considerações sobre as escolhas relacionadas à escrita da obra pelos autores ou à circulação da obra, realizarão sempre esse regime específico. O regime de genericidade editorial, por sua vez, será analisado no momento de contextualização da circulação das duas obras, bem como da caracterização do que podemos chamar de difusão mercadológica de cada um dos nossos objetos de estudo.

Estabelecer como ponto de partida esses três regimes de genericidade é essencial para didatizar a construção de nosso trabalho. No entanto, durante a nossa análise, evitaremos a repetição dos termos expostos acima, em favor do diálogo contínuo entre as instâncias enunciativas, editoriais e, sobretudo, leitoriais, que se imbricam no próprio movimento analítico comparatista, assim, para o regime de genericidade autorial, iremos nos referir aos autores e ao seu contexto cultural ou, quando discutirmos a dimensão lingüística e discursiva dos textos, poderemos nos referir ao narrador, a personagens ou ao eu-lírico.

Para o regime de genericidade editorial, precisaremos aludir ao contexto de produção cultural dos diversos processos mercadológicos e ativaremos o regime leitorial a todo tempo em que desenvolvermos as nossas considerações a respeito do processo dinâmico do que Adam e Heidmann (2011) chamam de recepção-interpretação, que se realiza, incide, afeta e é afetado pelos dois regimes de genericidade anteriores, no plano da produção e da edição.

Ainda em relação à genericidade, é preciso considerar a definição de texto que orienta metodologicamente a Comparação Diferencial, que parte da perspectiva de Genette (2006) e o comprehende a partir de três componentes que interagem de modo contínuo: a textualidade, a transtextualidade e a já apresentada genericidade.

Em relação à textualidade, será preciso considerar em nossa análise os elementos desde o nível textual, realizando a análise linguística de alguns elementos de destaque, a exemplo da classe de palavras verbo, ou dos predicativos, e os seus possíveis modos de incidência ou de afetamento no discurso. Para esse aspecto analítico, elegemos o viés da gramática funcionalista, que considera a língua como uma atividade social (Castilho, 1994) e optamos pelas propostas de Maria Helena Moura Neves (2011) para analisar esse plano. Observaremos, ainda, no nível enunciativo, as relações discursivas entre personagens, ou narrador, ou eu-lírico. No plano da materialidade, pertencente ainda ao nível enunciativo, observaremos questões relacionadas à formatação e ao suporte das obras escolhidas para esta análise.

No que se refere ao nível transtextual, procuraremos considerar o plano peritextual, que compreende ao que Adam e Heidmann (2011) chamam de enquadramento do texto, ou seja, tudo o que acompanha o texto literário, desde os títulos, subtítulos, prefácio, lide, contracapa, etc., e o plano da intertextualidade, considerando que os textos entram em diálogo intergenérico, visto que é possível observar a construção de diferentes efeitos de sentido quando em um texto há referência a outro, como será possível perceber sobretudo na composição de Sá e na relação intertextual com um dos textos de Manoel Camilo dos Santos. Ainda nesse nível, analisaremos, no capítulo final, elementos de diferenciação entre as Alices, como observam Adam e Heidmann,

A identificação das diferenças entre (inter)textos permite perceber as diferenças entre gêneros e categorias do interdiscurso dos textos em questão. Podem-se considerar as transformações intertextuais como reveladoras dos componentes genéricos macro ou microtextuais. Pode-se observar a existência de tal diálogo intergenérico nas traduções literárias que ocorrem no modo intertextual.

Desse modo, procuraremos observar essas questões nesses níveis, planos e regimes, a partir da concepção de genericidade adotada por Heidmann (2010), a fim de construir os nossos dois objetos comparáveis, visando conhecer suas diferenças, perceber em que genericidade se inscrevem e refletir sobre como essa genericidade é construída social e culturalmente, não só editorialmente, mas também no âmbito leitorial. Partindo desse pressuposto, apresentamos com mais detalhes nossos objetos.

Alice's Adventures in Wonderland apresenta a história de Alice, uma criança que, em uma tarde ensolarada no jardim de sua casa, inesperadamente, encontra um Coelho Branco — que fala, usa relógio e se veste como um humano — e o segue até sua toca. A menina, fascinada por aquela figura desconhecida e inusitada, cai em sua toca e adentra em um país totalmente diferente do seu, vivenciando divertidas e inusitadas aventuras. Em seu período de publicação, a narrativa de Carroll quebra os paradigmas propostos pela literatura destinada ao público infantil e juvenil, ao apresentar uma personagem ativa e questionadora (Cademartori, 2010), fugindo do tom pedagogizante de profusa parte das produções anteriores.

Alice no País das Maravilhas em cordel apresenta um país completamente diferente da estrutura vitoriana criada por Carroll. O País das Maravilhas de Sá é construído a partir dos elementos socioculturais e languageiros que, convencionalmente, identifica-se como o Nordeste brasileiro (Albuquerque Júnior, 2011). Nos versos cordelísticos, somos levados a um processo *transtextual*, a viver as aventuras da pequena e curiosa menina. Alice, ao encontrar um Coelho falante, segue-o até cair em uma cacimba encantada e se deparar com um lugar

totalmente diferente daquele de onde veio. A partir disso, a menina passa por uma série de curiosas e divertidas aventuras no País das Maravilhas, o que, nessa obra, remete a um dos espaços mais conhecidos da literatura cordelista nordestina: a fantástica São Saruê⁹.

A reescrita de Sá revela ao leitor uma mescla entre a oralidade — ao retratar os recursos languageiros característicos da “cultura nordestina” — e os referenciais socioculturais por meio de elementos gastronômicos, geográficos, literários e históricos do Nordeste brasileiro.

Acerca dessa percepção cultural, evidenciamos que não é de nosso interesse reforçar as visões cristalizadas a respeito dessa região do Brasil, visto que, como afirma Durval Muniz Albuquerque Júnior (2011), as construções imagéticas e textuais criadas a respeito do Nordeste, bem como os mecanismos de memória e discursividade sobre o Nordeste, são maquinarias de produção e sobretudo de repetição que modernizam certas formas de ser/estar e fazer sem alterar as relações de poder que se estabeleceram há tempos. Desse modo, criticando os olhares analíticos que ainda permeiam os estudos sobre o cordel enquanto expressão de um regionalismo folclorizado, sobretudo quando estabelecem uma relação de distinção entre a produção literária e a produção literária de cordel, ou mesmo do que se chama atualmente de “cordelivro”, como discutiremos adiante.

Ainda nesse ponto, *Alice em cordel* envereda pela reconstrução do texto, uma vez que a estrutura do romance é posta de lado, e o enredo ganha *corpus* em versos. Além disso, a *Alice em cordel* transgride a estrutura comumente adotada em produções cordelistas — folhetos — e apresenta-se no suporte livro.

Com a exposição e a breve contextualização dos nossos objetos, retornamos ao nosso objetivo geral, o qual busca analisar o processo de reescrita e de reconfiguração das obras *Alice* (2013) e *Alice em cordel* (2010) com enfoque nas dimensões languageira, sociocultural e discursiva. A partir desse propósito, elencamos três objetivos específicos, sendo eles:

a) investigar as dimensões languageiras, culturais e discursivas de *Alice's Adventures in Wonderland* (2013), de Lewis Carroll, e suas reverberações no contexto histórico e sociocultural da Literatura Infantil e Juvenil;

b) examinar — com apporte nas dimensões languageiras, culturais e discursivas — a obra *Alice no País das Maravilhas em cordel* (2010), de João Gomes de Sá, e o processo de reescrita na estrutura cordelista e suas reconfigurações na contemporaneidade;

⁹ O cordel *Viagem a São Saruê* (1956), de Manoel Camilo dos Santos (1905-1987), possui 33 estrofes, sendo 31 sextilhas e duas décimas, e narra a ida do poeta a um país maravilhoso, chamado São Saruê

c) analisar, com base no método de comparação diferencial, as reescrituras da Alice de Carroll e da Alice de Sá.

A partir dessa divisão, fragmentamos os objetivos específicos em cada capítulo, seguindo a ordem exposta acima, respectivamente. Desse modo, no *capítulo 2*, abordamos as dimensões linguageiras, culturais e discursivas de *Alice's Adventures in Wonderland* (2013), de Lewis Carroll, e suas reverberações no contexto histórico e sociocultural da Literatura Infantil e Juvenil no período que antecede e sucede à obra. Refletimos, neste capítulo, principalmente, com base nos postulados de Heidmann (2011) e Beigui (2015), ao versarem sobre a comparação diferencial; Cademartori (2010), Coelho (2012), Coelho (2020), Colomer (2017), Lajolo;Zilberman (2006), Prado (2008), com enfoque nos conceitos e pressupostos da Literatura Infantil e Juvenil; Cohen (1998), Gardner (2000), Perrone-Moisés (2016), na análise da publicação da obra *Alice's Adventures in Wonderland*, Cohen (1998), Gardner (2000), Perrone-Moisés (2016).

No *capítulo 3*, teremos a abordagem comparativa diferencial e consideraremos a construção de um contexto de cultura nordestina a partir de Albuquerque Júnior (2011), em diálogo com Hall (2005), Canclini (2008), Abreu (1999), Melo (2020), Alves (2020), entre outros, a fim de examinar, nas dimensões linguageira, discursiva e textual, a obra de João Gomes de Sá, *Alice no País das Maravilhas em cordel* (2010).

No *capítulo 4*, completamos a proposta da comparação diferencial, escolhida para o desenvolvimento deste estudo, e será construído a partir da retomada das reconfigurações analisadas nos capítulos anteriores, a fim de destacar suas diferenças, evidenciando, assim, as possibilidades de leituras ofertadas por cada uma das obras e de suas interações.

Por fim, apresentaremos as considerações finais, nas quais retomaremos nossas reflexões e destacaremos as potencialidades da leitura das obras a partir da metodologia elegida.

2 LEITURAS, REESCRITURAS E TRADUÇÕES: ALICE EM XEQUE

*O sonho, a fantasia e o nonsense se instauram como subversão do mundo racional
(Cademartori, 2010, p. 16).*

Lewis Carroll, ao publicar, em 1865 *Alice's Adventures in Wonderland*, promove “a constituição decisiva de uma literatura infantil e juvenil com voz própria” (Colomer, 2017, p. 163), ou seja, o autor apresenta novidades em relação às representações cristalizadas na Literatura Infantil e Juvenil, que agora assumia o caráter de persona autêntica e questionadora. Diante disso, é a partir dessa afirmação de Colomer (2017) que enveredamos pelo espaço sociocultural da obra e sua influência na concepção de uma reconfiguração na literatura para crianças e jovens no Ocidente.

Contudo, antes de enveredar pelo nosso percurso, é importante enfatizar que *Alice* (2013) não figura apenas no espaço ocidental, mas, marca presença em contextos socioculturais e languageiros do Oriente, como nas reescrituras e (re)interpretações *Prelude to Alice in Wonderland*¹⁰ (vídeo still), 2010-2012, de Farideh Lashai, *Alice in the Country of Hearts*¹¹ (2010), de QuinRose, *Alice in Borderland* (2020), de Tsuyoshi Imai, entre outras obras que refletem o espaço e a dinâmica sociodiscursiva da sociedade na qual o texto circunda (Farias, 2015). Diante do exposto, em razão do nosso estudo, realizamos o recorte geográfico para o contexto cultural, languageiro e discursivo ocidental.

Alice (2013) é publicada apenas na segunda metade do século XIX, mas apresenta correlação e influência de elementos culturais, discursivos e languageiros que figuram anteriormente na produção de textos endereçados ao público infantil e juvenil ocidental. Nessa acepção, traçaremos uma breve contextualização do período histórico/cultural da Literatura Infantil e Juvenil com apporte em pesquisas de estudiosos da área e trechos da obra carrolliana. Esse caminho dialoga com “o processo dinâmico no qual um texto faz proposição de sentido à qual outro texto responde” (Adam; Heidmann, 2011, p. 351).

Além disso, essa escolha correlaciona com nossa metodologia, uma vez que um dos livros-base da nossa abordagem metodológica, *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar* (2011), de Jean-Michel Adam e Ute Heidmann, versa pelo universo das reescrituras dos contos de fadas — textos-base da literatura para crianças e jovens — e expõe o processo metodológico, o qual utilizamos neste estudo. Assim, como afirma a autora,

¹⁰ Prelúdio a Alice no País das Maravilhas

¹¹ Alice no País dos Corações

[...] luto a favor de uma comparação, cujo objetivo não é a universalização, mas a diferenciação das línguas, das literaturas e das culturas e a análise de suas interações. Trata-se de colocar à prova este método comparativo, aplicando-o a diferentes domínios do comparatismo, como, por exemplo, as reescritas dos mitos e dos contos. Mitos e contos, em suas múltiplas formas de representação, são até hoje fenômenos culturais importantes (Adam; Heidmann, 2011, p. 349).

É com esse olhar que enveredamos pelo escopo da Literatura Infantil e Juvenil para crianças e jovens e perscrutamos os contos de fadas e sua reescrita presente em *Alice* (2013).

2.1 Antes do Coelho Branco: um breve olhar do cenário literário infantil e juvenil

A literatura para crianças e jovens possui seu cenário marcado em meio a Era Moderna¹², visto que, antes desse período, a criança era caracterizada como um adulto em miniatura (Coelho, 2000) e não reconhecida com singularidades, direitos e deveres distintos do público adulto. Diante desse cenário, é apenas em meados do final do século XVII, na Europa, que surge propriamente uma literatura destinada a esse público. Os primeiros textos destinados ao público infantojuvenil emergiram da tradição oral popular — histórias transmitidas de geração para geração, mitos e lendas locais — e eram reescritos conforme as intencionalidades do período (Cademartori, 2010) e da classe social endereçada, promovendo a “diferenciação das línguas, das literaturas e das culturas” (Heidmann, 2010, p. 65) de cada país, uma vez que a mesma trama circulava por diferentes espaços territoriais e culturais da Europa, atribuindo, em sua contação e ulteriormente reescrita, os aspectos linguageiros e culturais do local.

Esse processo não é exclusivo do percurso da Literatura Infantil e Juvenil, haja vista que histórias pertencentes a outras esferas literárias partiram do processo de reescrita da oralidade para o texto escrito, como aponta Tavares (2005):

Antes de serem recolhidos, copiados, revisados e publicados na forma que conhecemos hoje, os poemas épicos de Homero, a *Ilíada* e a *Odisseia*, passaram séculos sendo transmitidos deste modo: pessoas recitavam, pessoas escutavam e iam decorando. Chega um período da história, no entanto, em que a sociedade precisa de versões escritas daquele livro. Começa então o processo de escolher, entre inúmeras versões de cada trecho, qual a versão “certa”. Isso não acontece só na literatura. A Igreja Católica passou séculos

¹² A Idade Moderna foi um período histórico que sucedeu à Idade Média e antecedeu a Idade Contemporânea, seu período é situado entre os séculos XV e XVIII, com o início marcado pela tomada de Constantinopla em 1453 e com seu fim em 1789 com a tomada da Bastilha pelos parisienses.

mexendo na *Biblia*, tirando e colocando livros, até dar-lhe a forma que ela tem hoje (Tavares, 2005, p. 106-107).

As primeiras produções endereçadas ao público infantil ganham *corpus*, inicialmente, na França, com o autor Charles Perrault (1628-1703) ao publicar¹³ a coletânea *Histoires ou Contes du temps passé, avec des Moralités Contes de Ma Mère l'Oye*¹⁴ (1697). As reescrituras produzidas por Perrault eram baseadas em narrativas populares transmitidas oralmente entre as camadas mais baixas da sociedade. Essas narrativas chegavam até o autor por meio dos contadores que integravam a vida doméstica como servos (Cademartori, 2010)¹⁵. Entretanto, é importante ressaltar que a produção de Perrault ecoa os ensejos burgueses e o conflito entre as classes, haja vista que o autor enxergava o popular com uma visão burlesca e depreciativa (Cademartori, 2010).

Além disso, o francês expropria as narrativas e os causos populares e os reescreve para adequação dos ensejos moralizantes e pedagógicos da sua classe social, assim, subtraindo os aspectos relativos à cultura popular — costumes, dialetos e referenciais econômicos — e introduzindo o teor moralizante, cultural e econômico da classe burguesa (Cademartori, 2010). É com essa estrutura que a burguesia¹⁶ surge como um dos importantes elementos da dimensão cultural nesse processo de reescrita, uma vez que “a noção de discurso implica que todo o texto é indissociável de seu contexto de enunciação e que ele constrói os seus efeitos de sentido em estreita relação com ele” (Heidmann, 2014, p. 29).

À face do exposto, a produção de Perrault constitui os famosos contos de fadas, narrativas que, por muito tempo, foram consideradas paradigmas da literatura para crianças e jovens (Cademartori, 2010). Porém, é importante ressaltarmos que Charles Perrault não foi o primeiro a produzir contos de fadas escritos na França, mas, sim, a francesa Marie-Catherine Le Jumel de Barnevile (1650-1705) ao publicar *Histoire d'Hypolylt, Comte de Duglas*¹⁷

¹³ O autor registrado foi Pierre Perrault D'Ar mancour, filho de Perrault, que na época estava com dezenove anos de idade. Nelly Novaes Coelho acredita que o autor não quisesse arriscar sua reputação de escritor “culto” com a publicação de uma literatura popular, que poderia ser considerada frívola. De qualquer forma, a obra agradou em cheio, sendo muitos os que a consideram a primeira obra da literatura voltada especificamente para o público infantil (Merege, 2010, p. 58).

¹⁴ Tradução: *Histórias ou Contos do tempo antigo com Moralidades ou Contos da Mamãe Gansa*.

¹⁵ Perrault [...] realiza seu trabalho após a *Fronde*, movimento popular contra o governo absolutista no reinado de Luís XIV, cuja repressão deixou marcas de terror na França. Os contos chegam à família Perrault através de contadores que, na época, se integravam à vida doméstica como servos. É preciso levar em conta que se trata de um momento histórico de grande tensão entre as classes (Cademartori, 2010, p. 39).

¹⁶ A burguesia configura sua origem “a partir da desintegração do regime feudal, que tinha como características uma economia semiestagnada, localizada e em grande parte de subsistência para um sistema em que o crescimento econômico repousava na competição da livre iniciativa privada, concorrência pelos mercados e o negócio com propósito de lucro” (Bessa, et al, 2012, p. 169).

¹⁷ Tradução: *História de Hipólito, Conde de Douglas*.

(1690), romance o qual continha o primeiro conto de fadas, intitulado *L'Île de la Félicité*¹⁸. Diante disso, podemos compreender esse processo de produção na seguinte perspectiva:

Os contos de fada foram cultivados para garantir que os jovens fossem preparados adequadamente para as suas funções sociais. Muitos deles foram adaptados a partir dos contos italianos de Straparola e Basile, e dos contos orais de babás, governantas e criados das classes mais baixas. Todos eles foram cuidadosamente refinados para serem contados em salões e círculos da corte e, mais tarde, publicados para atender a um público mais amplo. De fato, na década de 1690 houve uma tremenda moda de escrever e divulgar contos de fada literários para adultos e jovens. Quando Marie-Catherine d'Aulnoy incluiu o notável conto de fada distópico “*L'Île de la félicité*” em seu romance *Histoire d'Hipollyt, comte de Duglas*, ela não sabia que estava prestes a criar uma tendência na França. Em cinco anos, os contos de fada literários tornaram-se o assunto dos salões literários, ou o que tinha sido o assunto desses salões agora ganhava a forma impressa (Zipes, 2023, p. 38-39, grifos nossos).

Com o advento das mudanças políticas, culturais e sociais que permeavam a Europa no período compreendido entre as décadas finais do século XVII e o século XVIII, as quais promoviam a efervescência do pensamento iluminista e o impulso ao pensamento racional, as reescritas dos contos de fadas foram momentaneamente esquecidas no contexto literário e editorial europeu (Merege, 2010). Nesse cenário, como aponta Merege (2010), é apenas no século XIX que a Literatura Infantil e Juvenil na Europa aufere novos capítulos. Deslocando-se geograficamente, os contos de fadas destinados às crianças e aos jovens ressurgem dessa vez na Alemanha, com os irmãos Jacob Ludwig Carl Grimm (1785 – 1863) e Wilhelm Carl Grimm (1786 – 1859), com a publicação de uma das mais famosas coletâneas de conto de fadas, *Kinder- und Hausmärchen*¹⁹ (1812).

Diferentemente do processo que ocorre na França, na Alemanha a publicação das reescrituras versa pelo campo acadêmico, uma vez que os irmãos desenvolviam um projeto linguístico²⁰, o qual visava realizar o estudo das raízes da língua alemã e a presença de outras culturas nos dialetos (Coelho, 2012) e, com isso, “fixá-las no papel, antes que a urbanização e a industrialização viessem a modificá-las irreversivelmente” (Merege, 2010, p. 64). Nesse percurso, em diferentes situações, os irmãos encontraram divergentes versões da mesma

¹⁸ Tradução: *A Ilha da Felicidade*.

¹⁹ Contos infantis e domésticos

²⁰ [...] o culto à Razão acima de qualquer forma de pensamento mágico acabou condenando os contos de fadas a uma espécie de ostracismo. Eles só voltariam a ser considerados importantes a partir das pesquisas em Linguística e Folclore realizadas pelos Irmãos Grimm, cujas obras são de grande importância não apenas para o estudo do conto de fadas como um todo, mas também na sua divulgação para os países da América, inclusive o Brasil (Merege, 2010, p. 62).

história, evidenciando a dimensão cultural de circulação da narrativa, não apenas na Alemanha, mas em outros países da Europa. À vista disso,

As fontes para os contos eram europeias, germânicas antigas e burguesas. O público era uma classe média em crescimento. Os irmãos Grimm viram uma missão nos contos e eram missionários burgueses. E apesar de nunca ter empregado ou buscado converter de uma maneira rude, eles de fato modificaram os contos muito mais do que fomos levados a acreditar. Sua coleção teve sete edições durante suas vidas e era constantemente aumentada e revisada. Wilhelm Grimm, o mais conservador dos dois irmãos, fazia a maioria das revisões, e é fato conhecido que ele tentou limpar os contos e torná-los mais respeitáveis para as crianças da burguesia — mesmo que a publicação original não fosse expressamente dirigida às crianças. Os irmãos Grimm coletaram os contos não apenas para “prestar um serviço para a história da poesia e da mitologia” mas também escreveram um livro que podia oferecer prazer e aprendizado. Eles diziam que a sua edição de 1819 era um *Erziehungsbuch* (um livro educativo) e discutiam o modo como poderiam tornar as histórias mais puras verdadeiras e justas. No processo, eles eliminaram cuidadosamente aquelas passagens que pensaram que poderiam ser prejudiciais para as crianças. Isso se tornou um padrão consistente nas revisões após 1819. Depois que os contos foram impressos e considerados apropriados para os públicos de classe média, Wilhelm tentou consistentemente atender às expectativas do público. **E o público leitor alemão estava adotando cada vez mais um estilo Biedermeier ou vitoriano em suas morais e éticas** (Zipes, 2023, p. 79, grifos nossos).

Essas narrativas, em diferentes esferas socioculturais, perpassam pelo processo de registro na cultura escrita consoante as intencionalidades dos autores e do público endereçado. Dentre as reescrituras produzidas pelos irmãos que apresentam registro escrito em outras culturas, destacamos a narrativa *Chapeuzinho Vermelho*. Esse processo evidencia o caráter diferencial das produções escritas, tanto em sua esfera cultural quanto em sua esfera linguageira. Desse modo, na França, sob a autoria do francês Charles Perrault e com o título *Le Petit Chaperon Rouge* (1697), a reescrita apresenta a história de uma menina que, ao levar alimentos para sua avó adoentada, é devorada por um lobo. Na produção de Perrault, não existem subtrações de episódios considerados violentos, no conto eles são apresentados para dialogar com a moral presente no final da narrativa, como podemos observar no trecho abaixo²¹:

Chapeuzinho Vermelho puxou a lingueta e a porta se abriu. O lobo, vendo-a entrar, disse-lhe, escondendo-se na cama debaixo das cobertas: “Ponha o bolo e o potinho de manteiga em cima da arca, e venha se deitar comigo.”

²¹ Neste capítulo, em consonância com o desenvolvido pelos Jean-Michel Adam e Ute Heidmann em *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar* (2011), apresentaremos os recortes da tradução em português brasileiro e na nota de rodapé no idioma oficial do autor do texto.

Chapeuzinho Vermelho tirou a roupa e foi se enfiar na cama, onde ficou muito espantada ao ver a figura da avó na camisola.
 Disse a ela: “Minha avó, que braços grandes você tem!”
 “É para abraçar você melhor, minha neta.”
 “Minha avó, que pernas grandes você tem!”
 “É para correr melhor, minha filha.”
 “Minha avó, que orelhas grandes você tem!”
 “É para escutar melhor, minha filha.”
 “Minha avó, que olhos grandes você tem!”
 “É para enxergar você melhor, minha filha.”
 “Minha avó, que dentes grandes você tem!”
 “É para comer você.”
 E dizendo estas palavras, o lobo malvado se jogou em cima de Chapeuzinho Vermelho e a comeu (Perrault, 2004 [1697], p. 338). ²²

Esse enlace é reconfigurado na produção dos irmãos Grimm. Com isso, é importante frisar, como aponta Coelho (2012), o processo de publicação das diferentes reescrituras idealizadas pelos alemães, uma vez que os autores efetuaram múltiplos processos de subtração dos episódios violentos, seja retirando, amenizando ou desenvolvendo a partir de uma nova abordagem, visando ao público e aos ideais impostos para a faixa etária. Nessa perspectiva,

No fim, o material concebido inicialmente para servir ao estudo de filólogos e folcloristas acabou sendo expurgado de todo conteúdo “inadequado a crianças”, como referências a sexo ou gravidez pré-nupcial, além de boa parte do humor jocoso que caracteriza as narrativas orais. Por outro lado, muitos contos conservam e até intensificam o grau de violência, enfatizando a punição para os maus (Merege, 2010, p. 64).

Na reescrita dos alemães, *Rotkäppchen* (1812), o tom de advertência permeia o escrito, ao retratar os conselhos da mãe para a pequena criança. Entretanto, no seu percurso para a casa da avó, a menina encontra o Lobo que se aproveita da sua inocência para descobrir informações do seu destino. Esse conto, como aponta Heidmann (2011), figura como um dos contos de advertência ou de alerta dos escritores, haja vista que ocorre a recompensa para os bons e a punição para os maus. Além disso, a presença da moral trespassa pelo conto, como fica evidente no seguinte recorte:

²² No original: Le Petit Chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s’ouvrit. Le Loup, la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture: “Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi”. Le Petit Chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa mère-grand était faite en son déshabilé. Elle lui dit: “Ma mère-grand, que vous avez de grands bras!” – “C’est pour mieux t’embrasser, ma fille”. – “Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes!” – “C’est pour mieux courir, mon enfant”. – “Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles!” – “C’est pour mieux écouter, mon enfant.” – “Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux!” – “C’est pour mieux voir, mon enfant”. – “Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents!” – “C’est pour te manger”. Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge, et la mangea

Chapeuzinho Vermelho gritou um olá, mas não houve resposta. Foi então até a cama e abriu as cortinas. Lá estava sua avó, deitada, com a touca puxada para cima do rosto. Parecia muito esquisita.

“Ó avó, que orelhas grandes você tem!”

“É para melhor te escutar!”

“Ó avó, que olhos grandes você tem!”

“É para melhor te enxergar!”

“Ó avó, que mãos grandes você tem!”

“É para melhor te agarrar!”

“Ó avó, que boca grande, assustadora, você tem!”

“É para melhor te comer!”

Assim que pronunciou estas últimas palavras, o lobo saltou fora da cama e devorou a coitada da Chapeuzinho Vermelho.

Saciado o seu apetite, o lobo deitou-se de costas na cama, adormeceu e começou a roncar muito alto. Um caçador que por acaso ia passando junto à casa pensou: “Como essa velha está roncando alto! Melhor ir ver se há algum problema.” Entrou na casa e, ao chegar junto à cama, percebeu que havia um lobo deitado nela.

“Finalmente te encontrei, seu velhaco”, disse. “Faz muito tempo que ando à sua procura.”

Sacou sua espingarda e já estava fazendo pontaria quando atinou que o lobo devia ter comido a avó e que, assim, ele ainda poderia salvá-la. Em vez de atirar, pegou uma tesoura e começou a abrir a barriga do lobo adormecido. Depois de algumas tesouradas, avistou um gorro vermelho. Mais algumas, e a menina pulou fora, gritando: “Ah, eu estava tão apavorada! Como estava escuro na barriga do lobo.”

Embora mal pudesse respirar, a idosa vovó também conseguiu sair da barriga. Mais que depressa Chapeuzinho Vermelho catou umas pedras grandes e encheu a barriga do lobo com elas. Quando acordou, o lobo tentou sair correndo, mas as pedras eram tão pesadas que suas pernas bambearam e ele caiu morto.

Chapeuzinho Vermelho, sua avó e o caçador ficaram radiantes. O caçador esfolou o lobo e levou a pele para casa. A avó comeu os bolinhos, tomou o vinho que a neta lhe levara, e recuperou a saúde. Chapeuzinho Vermelho disse consigo: “Nunca se desvie do caminho e nunca entre na mata quando sua mãe proibir (Grimm, 2004 [1812], p. 25).²³

²³No original: Es rief: "Guten Morgen," bekam aber keine Antwort. Darauf ging es zum Bett und zog die Vorhänge zurück. Da lag die Großmutter und hatte die Haube tief ins Gesicht gesetzt und sah so wunderlich aus. "Ei, Großmutter, was hast du für große Ohren!" - "Dass ich dich besser hören kann!" - "Ei, Großmutter, was hast du für große Augen!" - "Dass ich dich besser sehen kann!" - "Ei, Großmutter, was hast du für große Hände!" - "Dass ich dich besser packen kann!" - "Aber, Großmutter, was hast du für ein entsetzlich großes Maul!" - "Dass ich dich besser fressen kann!" Kaum hatte der Wolf das gesagt, so tat er einen Satz aus dem Bette und verschlang das arme Rotkäppchen. Wie der Wolf seinen Appetit gestillt hatte, legte er sich wieder ins Bett, schliefe ein und fing an, überlaut zu schnarchen. Der Jäger ging eben an dem Haus vorbei und dachte: Wie die alte Frau schnarcht! Du musst doch sehen, ob ihr etwas fehlt. Da trat er in die Stube, und wie er vor das Bette kam, so saph er, dass der Wolf darin lag. "Finde ich dich hier, du alter Sünder," sagte er, "ich habe dich lange gesucht." Nun wollte er seine Büchse anlegen, da fiel ihm ein, der Wolf könnte die Großmutter gefressen haben und sie wäre noch zu retten, schoss nicht, sondern nahm eine Schere und fing an, dem schlafenden Wolf den Bauch aufzuschneiden. Wie er ein paar Schnitte getan hatte, da sah er das rote Käppchen leuchten, und noch ein paar Schnitte, da sprang das Mädchen heraus und rief: "Ach, wie war ich erschrocken, wie war's so dunkel in dem Wolf seinem Leib!" Und dann kam die alte Großmutter auch noch lebendig heraus und konnte kaum atmen. Rotkäppchen aber holte geschwind große Steine, damit füllten sie dem Wolf den Leib, und wie er aufwachte, wollte er fortspringen, aber die Steine waren so schwer, dass er gleich niedersank und sich totfiel. Da waren alle drei vergnügt. Der Jäger zog dem Wolf den Pelz ab und ging damit heim, die Großmutter aß den Kuchen und trank den Wein, den Rotkäppchen gebracht hatte, und erholte sich wieder; Rotkäppchen aber dachte: Du willst dein Lebtage nicht wieder allein vom Wege ab in den Wald laufen, wenn dir's die Mutter verboten hat

Esse processo de deslocamento enfatiza os efeitos provocados pela inserção e recontextualização do texto em diferentes culturas, sistemas socioeconômicos e languageiros. Como os mitos, os contos de fadas são reescritos segundo os índices e a intencionalidade dos autores, do público e dos movimentos literários (Adam; Heidmann, 2011). Como ocorre com os irmãos Grimm, a burguesia²⁴ e o ideário cristão influenciam diretamente as reescrituras dos alemães. Diante disso, a ideia de similitude dos contos (Propp, 1970) é desconfigurada pela pesquisadora Heidmann (2011), uma vez que cada reescrita surge em um período, espaço cultural, languageiro e socioeconômico diferente, evidenciando as diferenciações dos escritos, como expõe Heidmann (2011):

A própria ideia de “similitude dos contos do mundo inteiro” (Propp, 1970, p. 27), que preside tanto a empresa estruturalista do autor de *Morphologie du conte* como a epistemologia dos especialistas do estudo dos contos, esconde a natureza das profundas diferenças disfarçadas pelas semelhanças de motivos (p. 61).

Em relação aos contos de fadas, ainda na primeira metade do século XIX, dessa vez, na Dinamarca, emerge uma nova leva de reescrituras destinadas ao público infantojuvenil, idealizada pelo escritor Hans Christian Andersen (1805-1875). Seguindo o caminho, até então, semelhante ao de Perrault e dos irmãos Grimm, o dinamarquês é responsável por recolher e publicar em formato escrito as reescrituras oriundas das histórias populares transmitidas oralmente da cultura dinamarquesa.

Embebido pelos anseios do movimento romântico, seus ideais sociais — ao contrário de Perrault e dos irmãos Grimm, Andersen nasce em uma família de classe baixa, situação que reflete em seus escritos — e sua perspectiva religiosa (Merege, 2010) regem sua construção literária, apresentando uma dimensão languageira e cultural diferente dos contos franceses e alemães. Andersen é responsável por retratar uma linguagem oralizada que dialoga diretamente com o seu público de destino, as crianças. Assim,

Andersen em frente esses dois preceitos, escolhendo uma linguagem oralizada que fala diretamente às crianças e terminando seus contos sem que nenhuma voz de adulto intervenha para separar, claramente, o bem do mal e moralizar, explicitamente. Andersen inventa uma maneira de escrever e de dizer muito diferente dos modelos, dos estilos e das convenções estabelecidas (Adam; Heidmann, 2011, p. 66).

²⁴ Assim, podemos entender a burguesia como um dos pontos — econômico, cultural e histórico — do sistema capitalista. Diante disso, a estrutura social que figurava durante o Feudalismo, sistema econômico anterior, aufera novos contornos e a sociedade passa a constituir duas classes distintas: a burguesia e o proletariado. Marx e Engels (2008) caracterizam a burguesia como a centralizadora dos meios de produção e de propriedade e o proletariado como mercadorias que precisam vender seu trabalho para sobreviver.

Desse modo, Coelho (2012) aponta que “Andersen passou à história como a primeira voz autenticamente “romântica” a contar histórias para as crianças e a sugerir-lhes padrões de comportamento a serem adotados pela nova sociedade que naquele momento se organizava” (p. 14) em razão das mudanças elencadas pela ascensão da burguesia. Diante dessa reconfiguração social, surgem agentes no processo de consolidação da estrutura burguesa, como a família e a escola (Lajolo; Zilberman, 2006). Nesse contexto, enfatizamos esse cenário, uma vez que, como em outros setores constituintes e divisores da sociedade burguesa, a criança é privilegiada ou afetada pelo sistema, haja vista que pertencentes às classes menos favorecidas — tanto adultos quanto crianças — buscavam condições para sua sobrevivência.

Esse cenário seria um pequeno prelúdio para a virada de chave na literatura destinada aos pequenos e aos jovens leitores a partir da segunda metade do século XIX. Com isso, observando os espaços de produção dos autores citados anteriormente, as reescrituras reverberam espaços sociais do período de produção, seja em sua dimensão sociocultural, seja em sua dimensão textual e discursiva. Nesse cenário, as produções podem ser observadas como um

produto singular de uma interação sociodiscursiva, um texto é o traço escrito e material da atividade de uma instância enunciativa social e historicamente determinada. Em sua diversidade temporal e geográfica, os discursos refletem a pluralidade e a complexidade das práticas sociais inscrevendo-se nas línguas, em culturas e em gêneros diferentes (Heidmann, 2010, p. 69).

Com as mudanças provenientes do “novo” modelo econômico, a estruturação social, a ampliação do número de escolas e o revisitado a figura da criança, a Literatura Infantil e Juvenil recebe novos olhares e ressignificações na segunda metade do século XIX, principalmente, na esfera europeia e norte-americana. Com narrativas descritas em espaços longínquos permeados por tons moralistas e com personagens que fugiam da idade a qual os textos se destinavam (Colomer, 2017), a virada de chave do século XIX apresenta personagens questionadores e curiosos, enredos que mesclam a realidade²⁵ e o fantástico e retratam

²⁵ É importante ressaltarmos o papel de dois autores: Charles Dickens (1812–1870) e Victor Hugo (1802–1885). Os literatos não escreviam diretamente para o público infantil e juvenil, mas em suas obras retrataram a figura da criança e os conflitos que ela vivenciava em razão do momento social. Esse cenário deriva do processo de industrialização e exploração da mão de obra infantil, além do acentuado número de abandono a bebês e a crianças em hospitais e internatos (Coelho, 2020). O construto o qual enquadrava parcela significativa das crianças na sociedade europeia foi o gatilho para que escritores como Dickens e Hugo abordassem a temática do abandono e a figura da criança sem o viés moralista (Coelho, 2020). Assim, protagonizando a figura infantil e refletindo acerca dos costumes da sociedade inglesa e francesa, respectivamente.

personagens com a idade semelhante à do público ao qual o texto se endereçava, calcando, assim, uma nova percepção para a infância (Colomer, 2017).

Nessa acepção, ao retornarmos nosso olhar para os escritos infantojuvenis, temos a presença de autores que enveredam pelo viés da autenticidade infantil, do questionamento e do fantástico, recorrendo, muitas vezes, ao *nonsense* e introduzindo novos mundos e características da infância. Como aponta Coelho (2020),

Foi apenas na segunda metade do século XIX que surgiram como adventos literários — sob as perspectivas formal, temática e estilística — tipos de textos semelhantes ao romance, dedicados a retratar e a incorporar a figura do jovem e da criança como protagonistas da ficção, sendo eles também o público leitor. O período viveu uma proliferação intensa de histórias inéditas — ou seja, que não bebiam diretamente dos textos tradicionais ou ao menos não faziam referência explícita a eles, como os contos de fada, as fábulas, os textos clássicos e até os de cunho religioso. **A produção do século XIX para o público jovem apresenta personagens marcantes, autônomas em suas ações, inseridas em uma estrutura que admite um exercício literário mais complexo.** Acrescente-se a isso elementos da imaginação e da fantasia (Coelho, 2020, p. 3, grifos nossos).

Isso posto, podemos citar algumas narrativas desse período que “demonstraram sua capacidade de conexão com a infância e a adolescência e foram consagradas pela história da literatura infantil e juvenil” (Colomer, 2017, p. 155), como *Le Avventure Di Pinocchio*²⁶ (1883), do italiano Carlo Collodi (1826–1890), *The Wonderful Wizard of Oz*²⁷ (1900), do americano L. Frank Baum (1856–1919) e *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking Glass and What Alice Found There*²⁸ (1871), do inglês Lewis Carroll (1832–1898). Dentre as narrativas citadas anteriormente, apresentamos, nesta pesquisa, o foco na obra *Alice's Adventures in Wonderland* e sua comparência no contexto literário infantil e juvenil.

À vista disso, para compreendermos os ensejos da produção e do surgimento da obra carrolliana, é importante revisitarmos alguns momentos do contexto histórico-social em que a narrativa foi produzida, para, assim, compreendermos o processo de produção da obra *Alice's Adventures in Wonderland* e seu deslocamento e sua introdução em outros países e culturas ocidentais.

²⁶ As Aventuras de Pinóquio

²⁷ O mágico de Oz

²⁸ Alice através do espelho e o que encontrou por lá

2.2 Lewis Carroll e *Alice* no espaço histórico-literário: a quebra de paradigma na dimensão cultural

A primeira observação que nos ocorre em relação a referida obra é a de que *Alice* (2013) apresenta ecos da vida pessoal do autor inglês, como aponta o biógrafo Morton Cohen (1998). Com isso, os acontecimentos do cotidiano da sua vida reverberam nas linhas da reescrita, seja pelo curioso uso de charadas ou pela retratação de espaços (Cohen, 1998). Partindo dessa concepção, analisaremos alguns percursos da vida do autor e sua relação com a obra *Alice's Adventures in Wonderland*. Charles Lutwidge Dodgson, inglês nascido em 27 de janeiro de 1832, no pequeno povoado de Daresbury, em Cheshire, ainda em meados do reinado de Guilherme IV (Cohen, 1998), tornar-se-ia um dos nomes mais famosos da Inglaterra e da Literatura Infantil e Juvenil. Pertencente à classe média alta inglesa, dedicou-se aos estudos e, aos 24 anos, assumiu o cargo de professor de matemática, profissão a que dedicou grande parte da sua vida, na Christ Church. Dogson desenvolveu várias atividades concomitantemente ao seu trabalho como professor, dedicando-se à fotografia, à escrita de diários, de poesias e de ficção.

O crescimento e o amadurecimento de Dodgson se amalgama com o período histórico da Inglaterra, recorte temporal que reflete em seus escritos. Com a chegada da rainha Alexandrina Victoria (1819-1901) ao trono inglês, o espaço de tempo compreendido entre 1837 e 1901 ficou historicamente conhecido como Era vitoriana, período marcado pela dualidade e pela excessiva preocupação com a virtude, a moral, a educação e os bons costumes. Com essa descrição, recorremos aos apontamentos da pesquisadora Flávia Costa Morais, que enfatiza em seu texto *Literatura vitoriana e educação moralizante* (2004) a seguinte diretriz:

As virtudes vitorianas eram especificamente vinculadas à postura moral, entendendo-se moral vitoriana como o conjunto de respostas, tanto emocionais como intelectuais, a um processo histórico permeado por crises, revoluções e avanços científicos. Eram consideradas virtudes, no século XIX inglês, a disciplina, a retidão (seriedade — *earnestness*) a limpeza, o trabalho árduo, a autoconfiança, o patriotismo, entre outros. As virtudes eram também entendidas em suas conotações sexuais de castidade e fidelidade conjugal, o que gerou a concepção popular do Vitorianismo como obsessivamente puritano em suas caracterizações (Morais, 2004, p. 24).

Assim, é perceptível a mudança que acometia a Inglaterra durante a Era Vitoriana. O país passava por inúmeras mudanças na sua organização social, desde a crescente do campo econômico até o avanço no campo das descobertas científicas. No espaço familiar, a

constituição da família se tornou o ponto central para a difusão dos ideais religiosos e das virtudes vitorianas (Morais, 2004), com isso, condicionando determinadas regras para cada membro do contexto íntimo-familiar, uma vez que se elegia uma imagem ideal da família perfeita.

Além disso, outra instituição que adquire novas características é a escola, a qual passa a atuar como importante recinto da Era Vitoriana, replicando os ideais elencados pelo período. Carroll expõe esse processo ao longo dos acontecimentos da jornada de Alice em sua aventura pelo País das Maravilhas: “**Como as criaturas dão ordens à gente e nos fazem decorar lições!**” pensou Alice. “**É como se eu estivesse na escola neste momento**” (Carroll, 2013 [1865], p. 122, grifos nossos).

Por conseguinte, outro ponto da dimensão cultural vitoriana é a diferença de classes acentuada em um jogo de questionamentos ao longo do romance. Assim, é importante ressaltar que esse período também foi caracterizado pela desigualdade social²⁹, promovendo, então, um espaço dual na sociedade governada pela Rainha Victoria. Em sua reescrita, Carroll (2013) apresenta a dualidade social entre Mabel e Alice, em um dos momentos de reflexão da pequena garota:

“Tenho certeza de que estas não são as palavras certas”, disse a pobre Alice, e seus olhos se encheram de lágrimas de novo enquanto continuava. “Afinal de contas, devo ser Mabel, e vou ter de ir morar naquela casinha apertada, e não ter quase nenhum brinquedo com que brincar, e oh! muitíssimas lições para aprender! Não, minha decisão está tomada; se sou Mabel, vou ficar aqui! Não vai adiantar nada eles encostarem suas cabeças no chão e pedirem ‘Volte para cá, querida!’ Vou simplesmente olhar para cima e dizer ‘Então quem sou eu? Primeiro me digam; aí, se eu gostar de ser essa pessoa, eu subo; senão, fico aqui embaixo até ser alguma outra pessoa’... Mas, ai, ai!” exclamou Alice numa súbita explosão de lágrimas, “queria muito que encostassem a cabeça no chão! Estou tão cansada de ficar assim sozinha aqui!” (Carroll, 2013 [1865], p. 19).

É a partir desse ponto que retornamos à figura de Dodgson, haja vista que, em meio aos acontecimentos da Era Vitoriana e a propagação das suas virtudes (Morais, 2004), Charles mergulhou no campo literário e criou o que seria, posteriormente, uma das histórias mais conhecidas do imaginário ocidental. Nesse viés, guiaremos um pequeno retrospecto dos acontecimentos que influenciaram o processo de criação do inglês. Retornamos, então, para o

²⁹ Enquanto a burguesia enriquecia e centrava o poder econômico, o meio industrial recorria à exploração das classes mais pobres da sociedade em razão do uso de mão de obra barata, o que incluía, na maioria, a presença de crianças nas fábricas e longas e desumanas horas de trabalho. Essa estrutura vitoriana figurou em inúmeros contextos literários, sob os mais diversos prismas, desde poemas até romances que transgrediram os ensejos postos com seus versos, enredos e personagens que chocaram e conquistaram o público leitor, não apenas no território da Inglaterra Vitoriana, mas de outros países e continentes.

ano de 1855, período em que Charles assume o posto de professor de matemática na Christ Church. Nesse mesmo ano, Henry George Liddell aceita o cargo de reitor do *college*, tornando-se, também, o deão da Catedral de Christ Church (Cohen, 1998).

Em meados de 1856, Dodgson e Harry Liddell aproximam-se em razão da relação profissional, o professor conhecia gradualmente os membros da família do reitor: Lorina Hannah Liddell, esposa de Liddell, seu filho mais velho Harry³⁰ Liddell e a filha Lorina Liddell. Nos meses seguintes, os irmãos Liddell desenvolvem laços de amizade com Dodgson, que passava a encontrá-los mais frequentemente; em um desses encontros, em 25 de abril de 1856, Charles conhece Alice, até então, a filha mais nova do casal Liddell (Cohen, 1998), e sua irmã poucos anos mais velha, Edith.

Em 1856, temos a aparição do pseudônimo Lewis Carroll pela primeira vez nos escritos ingleses. Charles publicava corriqueiramente em revistas desde 1854, seus escritos figuravam em revistas nacionais como a *Comic Times* e a *Train*. Porém, é apenas em 1856, com a publicação de *Solitude*³¹ (1856), pela *Train*, com a exigência do editor para assinar o poema “Charles inventou um pseudônimo baseado na inversão latinizada de seus dois primeiros nomes, Charles Lutwidge, fazendo de “*Solitude*” a **primeira peça a trazer a assinatura “Lewis Carroll”** (Cohen, 1998, p.99, grifos nossos).

De acordo com Cohen (1998), Charles Lutwidge Dodgson era um leitor rigoroso, folheando desde Shakespeare até Dickens. Era um intelectual, apaixonado por fotografia, lecionava e produzia textos acadêmicos para a área da lógica e da matemática, na ficção, utilizava um amplo acervo de referências a textos literários, seja como citação, reescrita ou alusão. Em *Alice* (2013), encontramos os aspectos da dimensão cultural nos seguintes recortes:

O Dodô não pôde responder a essa pergunta sem antes pensar muito, e ficou sentado um longo tempo com um dedo espetado na testa (a posição em que você geralmente vê Shakespeare, nas imagens dele), enquanto o resto esperava em silêncio. Finalmente o Dodô declarou: “*Todo mundo ganhou, e todos devem ganhar prêmios*” (Carroll, 2013 [1865], p. 25)³²

O Chapeleiro arregalou os olhos ao ouvir isso; mas disse apenas: “Por que um corvo se parece com uma escrivaninha?”

³⁰ Edward Henry (‘Harry’) Liddell.

³¹ Escrito em 1853, entretanto, foi publicado pelo autor apenas em 1856 na revista nacional *Train*.

³² No inglês: This question the Dodo could not answer without a great deal of thought, and it sat for a long time with one finger pressed upon its forehead (the position in which you usually see Shakespeare, in the pictures of him), while the rest waited in silence. At last the Dodo said, “Everybody has won, and all must have prizes” (Carroll, 2024 [1865], p. 24). .

“Oba, vou me divertir um pouco agora!” pensou Alice. “Que bom que tenham começado a propor adivinhações.” E acrescentou em voz alta: “Acho que posso matar esta.”

“Está sugerindo que pode achar a resposta?” perguntou a Lebre de Março.
“Exatamente isso”, declarou Alice.

“Então deveria dizer o que pensa”, a Lebre de Março continuou.

“Eu digo”, Alice respondeu apressadamente; “pelo menos... pelo menos eu penso o que digo... é a mesma coisa, não?”

“Nem de longe a mesma coisa!” disse o Chapeleiro. “Seria como dizer que ‘vejo o que como’ é a mesma coisa que ‘como o que vejo’!” (Carroll, 2013, [1865], p. 55).³³

Junto a família Liddell, sempre que se reunia com as crianças, em visitas à família e em passeios de bote com as crianças, contava alguma história que ele criava para elas. Recorrendo à fantasia, enveredavam por narrativas curiosas, as quais instigavam a imaginação das crianças, que sempre pediam para ele contar-lhes mais outra história. Em um dos passeios de bote, mais precisamente 04 de julho de 1862, após adiarem o passeio em um dia por conta da chuva, “Charles, Duckworth³⁴ e as três irmãs Liddell partiram rumo a Godstow para fazer um piquenique que entraria para a história da literatura” (Cohen, 1998, p. 119).

Nessa travessia, a pedido das irmãs Lorina, Edith e Alice, Dodgson conta-lhes uma nova história, com o âmago de um escritor e o ensejo do maravilhoso, o contador dá vida e voz, pela primeira vez, à *Alice's Adventures*. O prelúdio desse momento é exposto por Carroll em forma de poema no início do livro, como veremos a seguir:

E sempre que a história esgotava
Os poços da fantasia,
E debilmente eu ousava insinuar,
Na busca de o encanto quebrar:
“O resto, para depois...” “Mas já é depois!”
Ouvia as três vozes alegres a gritar.
Foi assim que, bem devagar,
O País das Maravilhas foi urdido,
Um episódio vindo a outro se ligar —
E agora a história está pronta,

³³ No inglês: The Hatter opened his eyes very wide in hearing this; but all he said was, “Why is a raven like a writing-desk?”

“Come, we shall have some fun now!” thought Alice. “I’m glad they’ve begun asking riddles – I believe I can guess that,” she added aloud.

“Do you mean that you think you can find out the answer to it?” said the March Hare.

“Exactly so”, said Alice.

“Then you should say what you mean”, the March Hare went on.

“I do”, Alice hastily replied, “at least – at least I mean what I say – that’s the same thing, you know”.

“Not the same thing a bit!” said the Hatter. “You might just as well say that ‘I see what I eat’ is the same thing as ‘I eat what I see!’” (Carroll, 2024 [1865], p.59).

³⁴ Robinson Duckworth, membro de Trinity College, era um velho amigo de Charles que mais tarde seria nomeado capelão da rainha e cônego de Westminster (Cohen, 1998, p.119).

Desvie o barco, comandante! Para casa!
O sol declina, já vai se retirar
(Carroll, 2013 [1865], p. 7-8).³⁵

A narrativa, como tantas outras contadas às irmãs Liddell, era criada e contada oralmente, sem o registro escrito delas. Mas, com essa história foi diferente, Alice insistiu para o professor escrever a história e, só após ele comprometer-se a realizar seu pedido,³⁶a menina sossegou. Essa aproximação e as referenciais da vida pessoal do autor transpassam pelas aventuras do livro e evidenciam o aspecto cultural elencado por Ute Heidmann, uma vez que “uma obra reconfigura uma determinada cena de enunciação pela invenção de um outro dispositivo cenográfico para se demarcar e para “melhor impor uma nova forma de dizer (Maingueneau, 2004, p. 43)” (Heidmann, 2010, p. 73).

Em razão de situações conflitantes, a relação entre Dodgson e a família Liddell se desintegra. Com isso, é apenas no Natal de 1864 (Cohen, 1998) que temos a primeira versão da história relatada naquele 04 de julho. Como presente de Natal, Charles entrega para Alice Liddell um pequeno caderno de couro verde (Cohen, 1998) com o manuscrito e as ilustrações feitas pelo autor da história que lhe foi prometida, a qual Dodgson intitula de *Alice's Adventures Underground*.

Incentivado pelos amigos, Dodgson decide publicar a história, mas para isso reescreve algumas passagens da obra e adiciona “mais capítulos, mais aventuras e mais personagens” (Cohen, 1998, p. 162). Assim, com esse texto em mãos e em conversas com o seu editor, o professor reflete sobre encontrar um ilustrador com o estilo imaginado por si para o seu texto. Com efeito, é graças à indicação de um amigo que Charles chega até o cartunista John Tenniel

³⁵ No inglês:

And ever, as the story drained
The wells of fancy dry
And faintly strove that weary one
'The rest next time -' 'It is next time!'
The happy voices cry.

Thus grew the tale of Wonderland:
Thus slowly, one by one,
Its quaint events were hammered out –
And now the tale is done,
And home we steer, a merry crew,
Beneath the setting sun
(Carroll, 2024 [1865], p. 12-13).

³⁶ Quase tudo de *Alice's Adventures Underground* foi contado naquela resplandecente tarde de verão, a névoa do calor tremeluzindo sobre as campinas onde o grupo desembarcou para se abrigar por algum tempo na sombra projetada pelos montes de feno perto de Godstow. Acho que as histórias que ele nos contou essa tarde devem ter sido melhores que de costume, porque tenho uma lembrança bem nítida da excursão, e também porque, no dia seguinte, comecei a importuná-lo para escrever a história para mim, o que nunca tinha feito antes. Foi por causa do meu “vamos lá, vamos lá” e da minha importunação que, depois de dizer que ia pensar no assunto, acabou por fazer a hesitante promessa que o impeliu a escrevê-la (Cohen, 2009).

(1820–1914), que se tornaria, junto ao autor, um dos célebres nomes da Literatura Infantil e Juvenil. Esse processo dialoga com os pressupostos da dimensão cultural, uma vez que

Quando essa obra é reescrita, reeditada, traduzida ou de qualquer outra forma re-enunciada ou reconfigurada, seja pelo seu autor, seja por outros criadores que a ela se referem intertextualmente, seja ainda por outros atores culturais (editores, tradutores, encenadores, cineastas), ela cria por sua vez efeitos de sentido em relação com o contexto discursivo no qual ela é deste modo novamente, ou *de outra forma*, realizada. Os efeitos de sentido produzidos ulteriormente diferem assim significativamente daqueles produzidos pela obra no momento do seu primeiro aparecimento (Beigui *apud* Heidmann, 2024, p. 15).

Com a reescrita da narrativa, Dodgson atribui outro nome à história, assim, as aventuras que se estendiam pelo subterrâneo saem de cena e dão espaço ao País das Maravilhas. Nesse cenário, em 1865, sob o pseudônimo de Lewis Carroll, o autor publica *Alice's Adventures in Wonderland*. Com isso, Carroll aproxima-se da reconfiguração e da invenção de um novo dispositivo cenográfico semelhante e significativamente diferente do modelo já criado (Heidmann, 2010).

A obra narra a história da menina Alice, uma criança, que, ao avistar um Coelho — que fala, usa relógio e se veste como humano — em seu jardim, segue-o até a sua toca, caindo em um país completamente diferente do mundo no qual habita e passa por inusitadas e divertidas aventuras. O enredo de Carroll mescla o mundo real, no qual Alice habita, e o fantasioso, no qual ela adentra, conectando-os em virtude da curiosidade e do ensejo de aventuras presente na personagem. Indo à margem contrária dos escritos destinados às crianças e aos jovens, Lewis Carroll subverte os modelos estabelecidos anteriormente, ou seja, o de uma literatura de fator pedagogizante, moralista e direcionadora de comportamentos. Carroll apresenta uma personagem infantil com voz, imaginação e vontades próprias, além de recorrer ao fantástico, ao imaginário e ao *nonsense*. Como exposto no recorte abaixo:

Não havia nada de tão extraordinário nisso; nem Alice achou assim tão esquisito ouvir o Coelho dizer consigo mesmo: “Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!” (quando pensou sobre isso mais tarde, ocorreu-lhe que deveria ter ficado espantada, mas na hora tudo pareceu muito natural); mas quando viu o Coelho *tirar um relógio do bolso do colete* e olhar as horas, e depois sair em disparada, Alice se levantou num pulo, porque constatou subitamente que nunca tinha visto antes um coelho com bolso de colete, nem com relógio para tirar de lá, e, ardendo de curiosidade, correu pela campina atrás dele, ainda a tempo devê-lo se meter a toda a pressa numa grande toca de coelho debaixo da cerca (Carroll, 2013 [1865], p. 9).³⁷

³⁷ No inglês: There was nothing so very remarkable in that; nor did Alice think it so very much out of the way to hear the Rabbit say to itself, “Oh dear! Oh dear! I shall be late!” (when she thought it over afterwards, it occurred to her that she ought to have wondered at this, but at the time it all seemed quite natural); but when the Rabbit

Desse modo, seu escrito reverberou pelo espaço da criação literária, contornando a moral e introduzindo a criança como *ser* de autenticidade e de curiosidade. Sendo assim,

Longe de qualquer propósito didático típico da época, Carroll criou um autêntico relato literário no qual fundiu as fronteiras da realidade e da fantasia, misturou outros modelos narrativos como o *nonsense* e a paródia das convenções sociais e incluiu inclusive a interrogação sobre a própria linguagem. A passagem para um mundo de fantasia com animais falantes, poções mágicas, rimas absurdas, adivinhações ou jogos de palavras mostram a dívida folclórica de Carroll, mas a decidida **ampliação das possibilidades da ficção fantástica empreendida por ele e seguida por muitos outros autores posteriores fez com que, gradualmente, os temas de imaginação fossem ocupando o coração da literatura infantil e juvenil** (Colomer, 2017, p. 163 164, grifos nossos).

O inglês obteve, por parte da imprensa, uma recepção positiva, além da aprovação de boa parte do público leitor. Lewis Carroll viu sua obra difundir-se pela sociedade inglesa e ser ulteriormente reescrita em outros idiomas (Cohen, 1998). Dessa forma, *Alice's Adventures in Wonderland* (2013) enveredou pelo espelho literário, social e cultural de uma Inglaterra moralista, desconstruindo uma parcela dos ideais e das amarras dos compêndios ingleses. Em razão da sua importância e da transgressão das barreiras do tempo e geográficas, torna-se uma das histórias clássicas da Literatura Ocidental (Colomer, 2017). Todavia, descolonizando a ideia de clássico e de estruturas hierárquicas, trabalharemos com a nomenclatura “clássico” a partir da seguinte perspectiva:

O grande juiz da obra literária é o tempo. Se uma obra continua a suscitar novas leituras, não é porque ela contém valores essenciais, mas porque ela corresponde a indagações humanas de longa duração, concernentes à vida e à morte, ao amor e ao ódio, à paz e à guerra, e porque essas indagações estão nela formuladas numa linguagem cuja eficácia significante é reconhecida por leitores de sucessivas épocas. É esse reconhecimento que faz um “clássico” e o insere num cânone (Perrone-Moisés, 2016, p. 65).

Assim, desviando da ideia de valorização ou de juízo de valor, a qual consideramos estar presente em um texto considerado clássico, encontramos aqui uma narrativa que promove leituras, debates e questionamentos em diferentes espaços de tempo e de culturas. Com efeito, a *Alice* que surge a partir de uma história inventada e contada oralmente na sociedade inglesa percorre o subterrâneo, o País das Maravilhas, e é reescrita em diferentes idiomas e em diversos espaços culturais e sociais.

actually took a watch out of its waistcoat-pocket, and looked at it, and then hurried on, Alice started to her feet, for it flashed across her mind that she had never before seen a rabbit with either a waistcoat-pocket, or a watch to take out it, and burning with curiosity, she ran across the field after it, and fortunately was just in time to see it pop down a large rabbit-hole under the hedge (Carroll, 2024 [1865], p. 7-8).

Nessa constante, ao enveredarmos pelos estudos de inúmeras pesquisadoras que se debruçaram no campo da Literatura Infantil e Juvenil, como a Nelly Novaes Coelho (2000), a Teresa Colomer (2017), a Ligia Cademartori (2010), a Isabel Lopes Coelho (2020), entre outras que apontam a expressiva influência — nesse estudo, entendida como uma ruptura dos moldes pedagógicos — da obra. A partir disso, levantamos o seguinte questionamento: quais reescrituras de *Alice* figuram no cenário nacional? Quais as diferenças entre o processo de produção e sua relação com o contexto histórico, linguístico e social do período?

2.3 *Alice* (2013), de Carroll: a dimensão textual

A reescrita de *Alice's Adventures in Wonderland* selecionada para compor a análise do *corpus* desta pesquisa é a edição publicada pela Editora Zahar, com tradução da goiana Maria Luiza X. de A. Borges³⁸, lançada em 2002. Intitulada *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, a edição conta com a reescrita e suas relações transtextuais, sendo um deles o *peritextual*, os quais englobam “o conjunto do aparelho do enquadramento de um texto está, editorialmente, em estreita relação com a genericidade” (Heidmann, 2010, p. 28), como introduções, prefácios e comentários teóricos e analíticos. Além das ilustrações do cartunista inglês John Tenniel, como exposto na capa da edição.

Com capa de autoria do ilustrador Rafael Nobre e projeto gráfico da Carolina Falcão, a edição selecionada envereda por um percurso transtextual, uma vez que dialoga com a reescrita filmica de 1951, realizada pelos estúdios *Walt Disney*, versão que emprega, predominantemente, os tons de amarelo, branco e azul na caracterização da personagem. Além disso, junto com os elementos expostos, a retomada da ilustração da figura fictícia apresenta a reescrita gráfica da personagem pelo ilustrador John Tenniel, como podemos observar nas figuras abaixo:

³⁸ Dicionário de Tradutores Literários do Brasil. Verbete Maria Luiza X. de A. Borges: <https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/MariaLuizaXdeABorges.htm>.

Figura 1: *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (Edição Zahar) e *Alice in Wonderland* (Animação dos estúdios Walt Disney)



Fonte: Editora Zahar (2013) e Estúdios Walt Disney (1951).

Partindo da construção imagética, argumentamos a escolha da reescrita em razão de dois fatores: o reconhecimento e a menção honrosa da tradução pelo Prêmio Jabuti³⁹ em 2002 e o postulado teórico proposto pela abordagem diferencial, na qual Heidmann (2010) expressa que a tradução, como o texto primeiro, é enunciado em um contexto espaço-temporal específico, como a tradução, e cada um deles promove interações e produção de efeitos de sentidos singulares, uma vez que cada um deles se enuncia em um contexto linguístico e cultural diferente, promovendo, assim, interações e efeitos de sentidos diferentes. Diante disso,

Devemos focalizar nossa atenção em uma dimensão pertinente tanto para o texto a traduzir quanto para o texto traduzido. A *enunciação* é uma dessas dimensões. O texto a traduzir é enunciado em um contexto espaço-temporal singulares. Isso vale igualmente para o texto da tradução, que é enunciado (ou, mais precisamente, enunciado) em um outro contexto linguístico, discursivo e cultural, produzindo necessariamente efeitos de sentido próprios e, em consequência, diferentes. **Podemos, pois, comparar um texto e sua(s) tradução(ções) em uma relação não hierárquica, na condição de considerar cada um deles como uma enunciação singular que constrói efeitos de sentido ao se ligar, de modo significativo, ao seu próprio contexto sociocultural e linguístico** (Heidmann, 2010, p. 87, grifos nossos).

³⁹ Premiados 2002 | Prêmio Jabuti.

Desse modo, consideramos que a dimensão linguageira de uma obra percorre um espaço de “variações particulares e significativas de histórias, de conotações e de sensibilidade socioculturais diferentes” (Heidmann, 2010, p. 91). Diante disso, neste momento, com enfoque na reescrita de Carroll, buscamos analisar a linguagem da obra em consonância com suas esferas discursivas e literárias no contexto sociocultural posto. Entendendo a reescrita de Alice como parte integrante da Literatura Infantil e Juvenil que emerge na segunda metade do século XIX e apresenta “sob as perspectivas formal, temática e estilística — tipos de textos semelhantes ao romance, dedicados a retratar e a incorporar a figura do jovem e da criança como protagonistas da ficção, sendo eles também o público leitor” (Coelho, 2020, p. 3).

Para esse processo, como apontado acima, selecionamos a tradução do texto promovida pela goiana Maria Luiza X. de A. Borges. A tradutora é um dos nomes mais conhecidos do cenário nacional contemporâneo, responsável por mais de 300 traduções entre obras literárias e produções científicas, conforme aponta o crítico literário Yuri Baiocchi (2021):

Maria Luiza X. de A. Borges, como bem apontado pelo “Dicionário de Tradutores Literários no Brasil”, chama a atenção pela quantidade de distinções recebidas por suas traduções literárias voltadas ao público infantil, o que é ainda mais impressionante se olharmos também para o relevante número de títulos científicos traduzidos (alguns premiados), talvez influência dos anos de trabalho na revista “Ciência Hoje” (de 1986 a 1991), da SBPC, e como editora de texto do “Dicionário Histórico-Biográfico do CPDOC”, da Fundação Getúlio Vargas, em 1984 (2021).⁴⁰

Segundo Fróes, em entrevista, “os reescritores geram novas leituras e interpretações da obra o que possibilita sua permanência ao longo do tempo” (2018, p. 494). Maria Luiza X. de A. Borges é uma das reescritoras contemporâneas que apresenta a reescrita de Alice consoante a dimensão linguageira e cultural nacional contemporânea. A escolha da tradução realizada pela tradutora, além dos motivos expostos anteriormente, consolida-se em razão da proximidade temporal com a outra reescrita que compõe o *corpus*.

Entre as reescrituras de Alice no espaço nacional, outras versões ganham destaque no espaço literário e cultural, como a do autor Monteiro Lobato, a qual veremos no capítulo seguinte, mas em razão da estilística, proximidade com o objetivo do nosso estudo, a versão

⁴⁰ Disponível em: A goiana Maria Luiza X. de A. Borges é uma das maiores tradutoras do Brasil <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/a-goiana-maria-luiza-x-de-a-borges-e-uma-das-maiores-tradutoras-do-brasil-335544/>.

lobatiana é apresentada como contextualização para a discussão das reescrituras de Alice no Brasil.

Uma das características da reescritora Maria Luiza X. de A. Borges é a proximidade com o jogo linguístico e lógico elaborado por Carroll, o que não encontramos, por exemplo, na reescrita de *Alice* (1931) realizada por Monteiro Lobato. A tradutora aproxima o texto da dimensão languageira e sociocultural à qual visa endereçar a criação desenvolvida, enveredando pelo espaço discursivo, sintático e lexical do contexto a qual se apresenta e endereça.

Assim, retomando a reescrita e a edição selecionada, procuramos enfatizar elementos que, desde a publicação inicial de *Alice*, destacam-se como inovadores, como a curiosidade, já abordada no início deste capítulo, e também outros elementos que se repetem e que contribuem para a construção da narrativa. A partir do destaque à dimensão languageira da obra, destacamos abaixo o que se configura como a nossa categorização a ser considerada na análise dessas enunciações, inicialmente indicando trechos da edição da Zahar, apresentados no quadro a seguir. O quadro será retomado em nosso último capítulo, a fim de desenvolvermos a análise comparativa da dimensão languageira das Alices escolhidas para este nosso percurso analítico.

O quadro abaixo (Quadro 1) foi desenvolvido pela presente autora em seu trabalho de conclusão de curso, intitulado *A construção da personagem em Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, publicado em 2022. No referido trabalho, a estrutura do quadro visava “ilustrar algumas das características e questionamentos de Alice e, consequentemente, a influência nas suas ações durante o percurso da personagem no País das Maravilhas” (Monteiro, 2022, p. 39-40). Entretanto, nesse novo contexto, visando aos postulados da estudiosa Ute Heidmann (2010) e as discussões sobre a dimensão languageira, neste momento, buscamos analisar a composição lexical e sintática que compõem o discurso da reescrita.

Quadro 1 – A curiosidade e a dimensão languageira na reescrita de *Alice* (2013)

Ação	Cena
Seguindo o Coelho Branco	“Alice se levantou num pulo, porque constatou subitamente que nunca tinha visto antes um coelho com bolso de colete, nem com relógio para tirar de lá, e, ardendo de curiosidade, correu pela campina atrás dele [...] ” (Carroll, 2013 [1865], p. 9, grifos nossos).
Despencando no poço	“pois, como você vê, Alice aprendera várias coisas desse tipo

	na escola e, embora essa não fosse uma oportunidade muito boa de exibir seu conhecimento, já que não havia ninguém para escutá-la, era sempre bom repassar” (Carroll, 2013 [1865], p. 10, grifos nossos).
Acesso ao imaginário e a continuação de sua aventura	“Como ficar esperando junto da portinha parecia não adiantar muito, voltou até a mesa com uma ponta de esperança de conseguir achar outra chave sobre ela, ou pelo menos um manual com regras para encolher pessoas como telescópios ; dessa vez achou lá uma garrafinha (“que com certeza não estava aqui antes”, pensou Alice), em cujo gargalo estava enrolado um rótulo de papel com as palavras “ BEBA-ME ” graciosamente impressas em letras graúdas” (Carroll, 2013 [1865], p. 13, grifos nossos).
O contato com os animais do País das Maravilhas	“A primeira questão, claro, era como se enxugar: confabularam sobre isso e, após alguns minutos, pareceu muito natural a Alice ver-se conversando intimamente com eles, como se tivesse conhecido a vida toda ” (Carroll, 2013 [1865] p. 23, grifos nossos).
As mudanças de altura e percepções sobre si ao longo da trajetória no País das Maravilhas	“Eu.... eu mal sei, Sir, neste exato momento... pelo menos sei quem eu era quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então ” (Carroll, 2013 [1865], p. 38, grifos nossos)
Questionamentos sobre os acontecimentos e histórias do País das Maravilhas	“ Poderiam me dizer ”, perguntou Alice, um pouco tímida, “ por que estão pintando essas rosas? ” O cinco e o Sete nada responderam, mas olharam para o Dois. Este começou, falando baixo: “Ora, o fato, Senhorita, é que aqui devia ter sido plantada uma roseira de rosas <i>vermelhas</i> , e plantamos uma de rosas brancas por engano; se a Rainha descobrir, todos nós teremos nossas cabeças cortadas” (Carroll, 2013, [1865], p. 63, grifos nossos).
Percepção das semelhanças entre o País das Maravilhas e sua realidade	“ Como as criaturas dão ordens à gente e nos fazem decorar lições! ” pensou Alice. “ É como se eu estivesse na escola neste momento ” (Carroll, 2013 [1865], p. 84, grifos nossos).

Fonte: Monteiro (2022).

O quadro exposto anteriormente destaca 7 ações que demarcam os momentos da narrativa que evidenciam, em nossa concepção, a constituição da jornada da personagem Alice e sua reverberação na construção das relações contextuais e obviamente para a dimensão linguageira. A escolha dos trechos retratados, além de indicarem momentos de reflexões e de diálogos transtextuais no avanço da jornada de Alice, ressaltam a construção lexical e sintática dos acontecimentos que figuram na reescrita.

Ademais, como aponta Nikolajeva (2023), é importante enfatizar que “todas as criaturas que Alice encontra no País das Maravilhas e através do espelho exercitam seu poder por meio da linguagem, apresentando para Alice – e para o leitor – quebra-cabeças verbais, paradoxos e contradições lógicas (Nikolajeva, 2023, p. 41). Com isso, enfatizando a dimensão lingüística como importante recurso na construção narrativa.

Com o início da trajetória da personagem pelo País das Maravilhas, as ações e os sentimentos das personagens são marcados pelo encadeamento de situações que influenciam na sua escolha e/ou proximidade com os elementos do espaço e no campo lingüístico. Diante disso, as predicações que se referem ao objeto perpassam por um processo, no qual a “classificação semântica das predicações pode basear-se nas unidades semânticas presentes no verbo. Desse ponto de vista, há três classes principais de predicados verbais, dois dinâmicos e um não dinâmico” (Neves, 2011, p. 25). Ao longo da reescrita, a prevalência do predicado verbal dinâmico (Neves, 2011) marca os momentos da jornada da personagem.

O primeiro trecho em que ocorre, a exemplo, no qual Alice segue o Coelho Branco, a ação da personagem é caracterizada como um predicado verbal dinâmico (Neves, 2011), uma vez que “esses verbos são acompanhados por um participante agente ou causativo, podendo haver, ou não, outro participante (afetado ou não), isto é, podendo haver, ou não, um processo envolvido” (Neves, 2011, p. 26). Essa concepção é vista nos momentos iniciais das aventuras de Alice, pois “e, **ardendo de curiosidade, correu pela campina atrás dele [...]**” (Carroll, 2013 [1865], p. 14, grifos nossos).

Na reescrita, o encadeamento de ações parte, primordialmente, do uso de gerúndios, como exposto no quadro 1. A curiosidade é o elemento principal para a motivação das aventuras de Alice pelo País das Maravilhas. Diante disso, a utilização da expressão no gerúndio corrobora o exercício de uma função expressiva, como aponta Neves (2011). Esse processo intensifica a relação lingüística com a curiosidade característica marcante da personagem, e que, aqui, nesse primeiro momento de ação, como objeto dessa curiosidade, temos o misterioso e falante Coelho Branco. Como característica da criança, Alice reflete essa curiosidade pelo novo e/ou diferente.

Nesse momento, enveredaremos pelo percurso de algumas escolhas verbais da reescrita da tradutora Maria Luiza X. de A. Borges. A escolha do verbo “aprendera”, na classificação “despencando do poço” é um traço distintivo da linguagem que dialoga com a construção da narrativa, visto que é utilizado para falar sobre os saberes escolarizados, e o verbo aprender, no caso, é apresentado no modo indicativo e no tempo do pretérito mais-que-perfeito. O modo indicativo reforça que a ação já ocorreu antes da que está sendo

narrada, e a escolha do tempo realça, também na linguagem, a questão da escolarização, visto que esta forma “aprendera” é uma forma menos usual, apreendida em ambientes formais de ensino, uma vez que o equivalente mais usual poderia ser a forma “tinha aprendido”, formada pelo verbo “ter” no pretérito imperfeito e o particípio passado do verbo aprender.

Outra questão relacionada à escola que se destaca no mesmo trecho é o silenciamento que a menina Alice experimenta na escola, que contextualmente pode se presentificar contemporaneamente. Esse contexto de silenciamento reverbera o processo da dimensão cultural exemplificada anteriormente nos tópicos deste capítulo, e marcam também a reescrita do texto feita pela tradutora.

Retomando o espaço da dimensão languageira, a escolha da locução “era sempre bom repassar” para contrapor à experiência de silenciamento, é realizada usando o pretérito imperfeito, o que pode promover na narrativa essa reafirmação da relação de oposição entre a experiência escolar e a experiência de Alice na jornada pelo País das Maravilhas. Diante disso, “não há ninguém por ali para Alice impressionar com sua falsa erudição, mas ela sabe que palavras difíceis conferem *status* a uma pessoa. Aparentemente, ela aprendeu as palavras com os adultos, que não se preocuparam em explicá-las, demonstrando assim a superioridade deles” (Nikolajeva, 2023, p .40).

A locução “era sempre bom repassar”, além de indicar uma ação em desenvolvimento na narrativa, esse uso da linguagem pode referenciar o contexto dessa narrativa, assim nos deixa perceber, enquanto leitores, qual é a experiência que Alice traz consigo, da escola, para sua viagem, como observa Neves (2011) a respeito do uso de verbos, como esse predicado que indica uma ação em processo, trata-se de uma “codificação linguística que o falante faz da situação. Estão implicados aí os papéis semânticos e a perspectivização que resolve as funções sintáticas” (2011, p. 25).

A perspectivização, aqui apontada por Neves (2011), não será, de fato, um elemento de análise, visto que não nos deteremos com mais pormenores em nossa análise sintática, mas destacaremos elementos da dimensão languageira sempre que for oportuno. No entanto, é necessário que consideremos que a perspectivização, enquanto conceito central da linguística, aponta para uma escolha na enunciação, já que, identificando o ponto de vista a partir do qual a ação é narrada, é possível determinar o que se quis destacar ou minimizar no enunciado, o que influencia diretamente a nossa leitura da Alice em questão, e é isso que nos interessa ao abordar a dimensão languageira neste estudo.

Partindo dessa argumentação, outro fator importante na trajetória da personagem é o acesso ao imaginário. Nesse viés, a curiosidade e o imaginário da criança são fatores

fundamentais para os questionamentos e as reflexões da personagem principal e dos habitantes do insólito país. Com a angústia de tantas mudanças de altura em um curto período, a personagem perpassa por um dilema de encontrar sua imagem/tamanho ideal para adentrar no jardim encantado que avistou pela portinha e o qual ela descobre ser o País das Maravilhas.

Após tentativas falhas de ficar na “altura ideal” para a função do momento, ou seja, conseguir alcançar a chave e adentrar o país, como em um jogo de raciocínio lógico, um elemento seguia a condição contrária do outro, provocando malabarismos verbais (Nikolajeva, 2023) com a experiência da personagem. Com enfoque na condição verbal no modo infinitivo, a ação tece um jogo de ações resultante dessas tentativas da personagem de adentrar no País das Maravilhas. Nesse momento, outro destaque da dimensão linguageira é o uso do verbo intransitivo BEBA-ME, expressão que, além de não necessitar de complemento, com o uso da grafia em letras maiúsculas, reflete o tom de ordem para a personagem.

O uso do infinitivo figura mais uma vez nas ações da personagem ao longo da reescrita, a figura fictícia reflete sobre como se enxugar após o grupo de animais do País das Maravilhas e ela nadarem em uma lagoa. Com o encadeamento de situações, posteriormente, o uso do pretérito imperfeito do modo subjuntivo na expressão “como se tivesse conhecido” reverbera uma associação entre Alice e os personagens do País das Maravilhas, aqui, na qual ela busca assimilar os humanos do mundo real nas figuras dos animais antropomórficos do universo maravilhoso.

Em sua jornada pelo País das Maravilhas, ao mesmo tempo em que conhece novos ambientes e passa por diferentes aventuras e questionamentos, Alice transita por um processo exaustivo de mudanças que reverberam não só a diferença física (pela constante mudança de altura), mas as mudanças pessoais da personagem. Em sua trajetória, a criança passa a questionar os sentidos do *ser*, a mudança de *si* é promovida por um encadeamento de situações que promovem e provocam o pensamento pessoal e crítico da personagem, seja pelo jogo linguístico provocado por alguns personagens, como a Lagarta e o Gato de Cheshire, ou por meio de criações insólitas do País das Maravilhas. Na ação exposta pelo recorte da reescrita, como podemos rememorar, “mas acho que já passei por várias mudanças desde então” (Carroll, 2013 [1865], p. 84), com a função de substantivo, a palavra “mudança” reverbera o tom de transformação da figura fictícia ao longo desse percurso, evidenciando, ainda, o tom de reflexão pessoal de Alice.

Essa constante provoca na personagem e no leitor algumas reflexões sobre a construção da figura ao longo da reescrita. Seria a Alice do final a mesma Alice do início? A metamorfose que experienciava ao longo do romance e influencia, junto à curiosidade, a

jornada da personagem, afeta, também, sua visão de si? Temos, como um dos principais elementos desse processo, a mudança de altura da personagem, como em um jogo matemático, o amadurecimento da criança se desenvolvia em acordo com sua passagem por diferentes espaços daquele país e do contato com as diferentes e curiosas aventuras, assim, pode ser considerado como uma marca da mudança entre a Alice antes do País das Maravilhas e a Alice durante e depois do País das Maravilhas. Desse modo, apenas um elemento permanece inalterado, ou seja, sem mudanças ao longo do texto: a curiosidade da personagem.

Depois do que Alice caracteriza como “o chá mais idiota que participei em toda minha vida” (Carroll, 2013), a personagem envereda por uma nova passagem do País das Maravilhas e marca presença, no que ela descreve como “um jardim encantador” (Carroll, 2013). O espaço evidencia um caráter diferente do universo maravilhoso para a personagem, sendo a curiosidade o ponto de encadeamento e de motivação para as decisões e para os movimentos da personagem. Alice encontra soldados (ou seja cartas de baralho que representam a figura do soldado) pintando rosas brancas de vermelho. Em um primeiro momento, a personagem observa toda a situação até ser descoberta por um deles. Tímida pela revelação abrupta, a menina se dirige aos soldados ali presentes depois da reverência feita por eles.

Desse modo, na construção linguística do trecho exposto, o uso condicional do “poderiam” demonstra, em primeiro momento, o desconforto e, posteriormente, a timidez pela descoberta do seu esconderijo. A escolha linguística da ação na reescrita reverbera essa característica, a qual mescla o tom cortês/polido/educativo e a curiosidade. A continuação do discurso da personagem corrobora essa dualidade entre a curiosidade e a timidez, uma vez que o tom questionador permanece, mas de uma forma polida, a segunda pergunta da personagem complementa o uso condicional da pergunta que busca desvendar a ilógica atitude dos soldados.

Na última ação do quadro, temos novamente a referência ao espaço escolar e a reverberação dos sentimentos de Alice perante a associação entre os métodos e as figuras educacionais e o contexto do País das Maravilhas. Esse processo rememora os índices da dimensão cultural de produção da reescrita (2013), em que o ensino era pautado na captação e na repetição dos postulados apresentados. A escola, um dos meios de proliferação das virtudes vitorianas (Morais, 2004), era caracterizada como espaço rígido e de ordens, no qual as crianças, principalmente, as meninas deveriam seguir um padrão de acordo com as normas da sociedade vigente. No País das Maravilhas, esse cenário não é mudado, mas apenas readaptado para o universo maravilhoso. Alice vive em um contexto de submissão e de

controle, no qual recebe ordens dos adultos com os quais convive, seja no espaço escolar ou familiar. Como expõe Maria Nikolajeva:

Ao entrar nesse mundo, ela é desempoderada, mesmo em comparação com o poder relativo que podia ter como criança e irmã mais nova em seu próprio mundo (quando Alice volta do País das Maravilhas, ou acorda de seu sonho, sua irmã começa a dar ordens). Ela não conhece as regras do jogo, perde o controle sobre o próprio corpo, mas, muito mais importante do que isso, a lógica normal da linguagem e da comunicação não existe mais (Nikolajeva, 2023, p. 36).

Na dimensão languageira, a expressão “dão ordens” no presente simples enfatiza o olhar do leitor sobre a proximidade e o reconhecimento de uma ação que já é comum para a figura fictícia, revelando um possível padrão na experiência de vida da personagem. Além disso, como se refere Maria Nikolajeva, “todas as criaturas que Alice encontra no País das Maravilhas e através do espelho exercitam seu poder por meio da linguagem, apresentando para Alice — e para o leitor — quebra-cabeças verbais, paradoxos e contradições lógicas (Nikolajeva, 2023, p. 41).

Ademais, o processo de aprendizagem apresentado pela personagem difere do objetivo educativo, uma vez que, em vez de atribuir sentido ao aprendizado, em Alice, decorar textos é o método selecionado para demonstrar seu conhecimento. Essa ação não é algo exclusivo da reescrita de Carroll, haja vista que outros autores do período enveredam pelo cenário educacional vitoriano e a condição de aprendizado pela repetição, como podemos ver na citação abaixo:

Em *Jane Eyre*, romance da autora inglesa Charlotte Brontë (1816 – 1855) publicado durante a Era Vitoriana, encontramos referências a um dos métodos educacionais prelecionados no período. Jane, ainda criança, vislumbra — e em momento posterior reproduz tal ação — nessa cena o modelo de ensino pautado na captação, na leitura e na repetição das lições oralmente (Monteiro, 2022, p. 27).

Ao retornarmos o percurso da figura fictícia e sua relação conflituosa com o contexto escolar e a reimaginação desse espaço no País das Maravilhas, aproximamos ainda a nossa reflexão aos postulados de Jorge Larrosa Bondía, o qual discorre sobre o processo da experiência em sua dimensão individual e coletiva. Essas esferas se concretizam ao longo da dimensão languageira do texto, haja vista que Alice retoma, em sua jornada, os momentos e asexperiências da sua vida no percurso do País das Maravilhas. Assim,

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se

de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal (Larrosa, 2002, p. 27).

Durante o seu percurso pelo País das Maravilhas, Alice, mesmo em um contexto de submissão e de controle, perpassa por diferentes experiências e questionamentos de ordem pessoal e coletiva. Como ilustrado anteriormente, a dimensão linguageira expostas nas ações que regem a personagem e os acontecimentos no universo maravilhoso corroboram a construção da experiência da figura fictícia no processo de conhecimento de si e do espaço ao seu redor.

A dimensão textual acaba por corroborar o que destacamos na dimensão cultural, evidenciando a curiosidade da personagem tanto como elemento inusual, quebrando o paradigma das obras produzidas naquele período, e depois como elemento de permanência, como o elemento provocador e guia de toda a experiência da personagem Alice. A partir dessas constatações, partimos para o terceiro capítulo, a fim de refletir a respeito do contexto de inserção da obra de Carroll no Brasil, bem como da dimensão cultural do cordel enquanto gênero que hoje se apresenta na forma de livro, que servirão de aporte para nos concentrarmos, por fim, na análise da dimensão cultural e textual do texto de João Gomes de Sá.

3 UMA VIAGEM PELO PAÍS DAS MARAVILHAS NO CENÁRIO NACIONAL

A curiosa Alice, com costumes, opiniões e descrições da alta sociedade inglesa, atravessa o Atlântico e envereda pelo cenário e pelo imaginário nacional infantojuvenil. De Monteiro Lobato a Laura Bergallo, as reescrituras de Alice percorreram diferentes contextos lingüísticos e culturais brasileiros, do texto em prosa ao verso, do romance às histórias em quadrinhos, da animação à série de televisão, a personagem e seu enredo perpassaram/perpassam por diferentes aventuras e questionamentos na construção de reescrituras plurais. Ao longo deste capítulo, buscamos desenvolver uma análise do contexto de produção das reescrituras e a presença da personagem Alice em distintos momentos da produção nacional com enfoque nas dimensões textuais e culturais do contexto de produção.

É importante destacarmos entre as reescrituras que enveredaram por esse percurso de apresentação e reconfiguração da personagem e seu universo as múltiplas composições transtextuais do discurso, tanto da personagem quanto do País das Maravilhas, que trilharam novos contextos culturais e lingüísticos, sendo um deles o do Nordeste brasileiro. Diante disso, concentraremos-nos na obra escolhida para a leitura neste trabalho, *Alice no País das Maravilhas em cordel*, do autor alagoano João Gomes de Sá.

Antes de aprofundarmos nossa perspectiva teórica, abro espaço para comentar como fui influenciada por essa dinâmica que permeia o cordel na esfera do século XXI. Meu primeiro contato com o cordel e a cultura cordelista se deu, primordialmente, em razão dos meios tecnológicos, como a televisão. Nos anos iniciais da educação básica, como parte da metodologia adotada pela instituição, éramos apresentados a diferentes obras/culturas por meio de exemplos físicos, no caso do cordel, os folhetos e os programas/vídeos pertencentes à esfera digital que falavam da criação e sua exposição. Entre os primeiros escritos cordelistas que tive acesso, destaco *Ispinho de Fulô* (2005), de Patativa do Assaré⁴¹. Com cores chamativas e ilustrações — as quais descobri que eram intituladas de xilogravuras — os textos seguiam uma organização estrutural idêntica em todas as histórias apresentadas.

⁴¹ Patativa do Assaré, pseudônimo de Antônio Gonçalves da Silva, poeta popular e cantador repentista de viola nordestino, nascido em Serra de Santana, pequena propriedade rural, a três léguas da cidade de Assaré, no sul do Ceará, considerado um dos mais significativos poetas populares brasileiros, cuja característica era a forma fluida de versificação límpida sobre temas que retratavam o homem sertanejo e a luta pela vida no árido universo da caatinga nordestina. A política também era tema de seus versos. Durante o regime militar, criticou as ações militares sendo perseguido. Participou da campanha das Diretas Já, publicando em 1984 o poema “Inleição Direta 84”. Sua produção foi registrada em cordel, discos e livros. Disponível em: <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/12/09/poeta-antonio-goncalves-da-silva-sintese-biografica/>. Acesso em: 14/05/2025.

Anos depois, imersa na cultura tecnológica, o contato com a literatura de folhetos se reinventa a partir da transposição e transtextualidade (Heidmann, 2010) da história e do suporte. Em 2011, com o lançamento da telenovela *Cordel Encantado*⁴² (Guedes; Rachid, 2011), pela Rede Globo de televisão, revejo a cultura cordelista emergir no espaço televisivo de uma das maiores emissoras do país. Com histórias que remetem a figuras simbólicas do que se configura como imagem do sertão nordestino (Albuquerque Júnior, 2011), como o Lampião, as figuras de narrativas conhecidas pelo público, como princesas, príncipes e reinos distantes, além da mescla entre as críticas ao espaço político-social e a comédia/ironia, a narrativa ganha contornos na mídia televisiva. Em compasso com o suporte apresentado no século anterior, de antemão, percebemos uma substancial diferença, mudança — no suporte — a qual apresentou e aproximou o público das dimensões literárias e discursivas da literatura de cordel.

Diante desses pontos, observamos que a escolha da obra para composição e análise nesta dissertação deriva de uma junção de diferentes elementos. No campo subjetivo, a seleção da obra envereda pelos laços socioculturais, haja vista que, como nordestina, a qual está inserida em um dos berços da literatura cordelista, a Paraíba, em especial, o município de Guarabira, cidade de um dos cordelistas mais conhecidos do cenário nacional, Manoel Camilo dos Santos, com o qual Sá dialoga em sua obra. Conjuntamente a esses fatores, a predileção da obra versa pelos construtos estruturais que evidenciam a criatividade textual e visual da obra ao reconfigurar o País das Maravilhas para o gênero cordel, a reconfiguração do texto em prosa para o texto em versos. Além disso, a obra insere, ao longo dos acontecimentos, referências à cultura nordestina, sem o estigma de sociedade pobre, mas exaltando os elementos da cultura e história da região. Ademais, Alice é o ponto que une todos os acontecimentos da história, a menina não é posta de lado, ela continua como elemento condutor dos eventos fantásticos do universo.

Publicada originalmente em 2010, a reescrita de Sá introduz Alice e a cerca de elementos pertencentes à cultura nordestina. Assim, o País das Maravilhas se afasta do ideal inglês e aproxima-se da utópica São Saruê, do guarabirense Manoel Camilo dos Santos. Nessa obra, os elementos de uma Inglaterra Vitoriana são postos de lado e o aspecto cultural e

⁴²A trama tinha como ponto de partida as lendas heroicas do sertão nordestino e o encantamento suscitado pela realeza europeia, temas presentes nos poemas de cordel, originados na Europa da Idade Média. A partir dessa base narrativa, criou-se o romance do casal central da novela, formado por Açucena (Bianca Bin), uma cabocla brejeira criada por lavradores no Nordeste do Brasil, sem saber que é a princesa de um reino europeu; e Jesuíno (Cauã Reymond), um jovem sertanejo que desconhece ser filho legítimo do cangaceiro mais famoso da região. Disponível em:

<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/cordel-encantado/noticia/cordel-encantado.ghtml>.

Acesso em: 14/05/2025.

linguageiro do Nordeste ganha versos e estrofes na reescrita do xilogravurista e cordelista alagoano. Desse modo, neste capítulo, mergulharemos na dimensão cultural e languageira dessas Alices no espaço nacional e, principalmente, na reescrita do autor João Gomes de Sá.

3.1 Alice no cenário nacional: reescrituras do País das Maravilhas

O campo literário editorial brasileiro destinado aos pequenos e aos jovens leitores aufere *corpus* nas décadas finais do século XIX com a publicação de reescrituras de textos oriundos de outra língua. Antes desse período, como observa Lajolo e Zilberman (2006), no Brasil, não existia propriamente uma literatura destinada para esse público. Assim, as famílias que tinham acesso a livros e a círculos literários ofertavam para a educação dos seus filhos obras destinadas ao público adulto. Como marca do surgimento da Literatura Infantil e Juvenil, a oralidade foi um dos pontos de transmissão das narrativas no Brasil, haja vista o importante acervo de histórias dos povos originários e do que se cunhou na época como “folclore”, além da inserção de histórias dos colonizadores que se fundiram com o contexto nacional brasileiro (Lajolo; Zilberman, 2006). Ainda nesse ponto, como ainda discorre Coelho (2020), a imagem que temos da criança no século XIX varia de país para país, de cultura para cultura e de movimento político para movimento político.

Nesse cenário, até meados da década de 1910, já no século XX, temos a prevalência de reescrituras dos contos de fadas europeus e a introdução dos contos baseados na cultura brasileira, porém utilizando uma abordagem moralista e nacionalista. Assim, é apenas no prelúdio dos anos 1920 que a literatura destinada aos pequenos e aos jovens leitores no Brasil adquire novos contornos. Entre as obras publicadas nesse período, podemos enfatizar a publicação, em 1919, do livro *Saudade*, de Thales Castanho de Andrade (1890-1977), como apontam Lajolo e Zilberman (2006) e em 1921, já nos anos iniciais da segunda década do século XX, a publicação da obra *A menina do narizinho arrebitado*, de Monteiro Lobato (1882–1948). Ao contornar o desenvolvido anteriormente na Literatura Infantil e Juvenil Brasileira, Lobato apresenta a criança como protagonista de sua história e “rompe, pela raiz (*sic*), com as convenções estereotipadas e abre as portas para as novas ideias e formas que o nosso século exigia” (Coelho, 1985, p. 185). Nesse sentido, o literato une o espaço nacional — em especial, o rural — aliando-o ao maravilhoso e ao imaginário.

A partir desse conjunto, Monteiro Lobato constitui o que seria para a Literatura Infantil e Juvenil Brasileira uma das séries de maior sucesso e repercussão, uma vez que as

aventuras que surgem com *A menina do narizinho arrebitado* (1921) percorrem os espaços da casa da sua avó, as folhas das histórias e transformam o *Sítio do Pica-Pau Amarelo* em um espaço de aventuras e de magia. Desse modo, a produção de Lobato marca a história da literatura para crianças e jovens em nosso país, influenciando o percurso e provocando um novo escopo de reescrituras, envolvendo as mudanças sociais da contemporaneidade e/ou questionando afirmações e ideais apresentados pelo autor. Além de desenvolver o *Sítio*, Monteiro Lobato apresenta algumas reescrituras literárias em sua produção, com o ensejo de tornar a linguagem mais acessível e de possibilitar a aproximação com o público infantil e juvenil nacional.

Nesse percurso, *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll, circulava por diferentes espaços literários brasileiros do final do século XIX e início do século XX, em sua versão na língua inglesa. Com o interesse na produção para os pequenos e jovens leitores, Lobato viu-se em um espaço de criação, e mercadológico editorial, de produção e de incentivo para essa construção⁴³. Diante disso, o literato, em seu processo de reescrita, propõe a

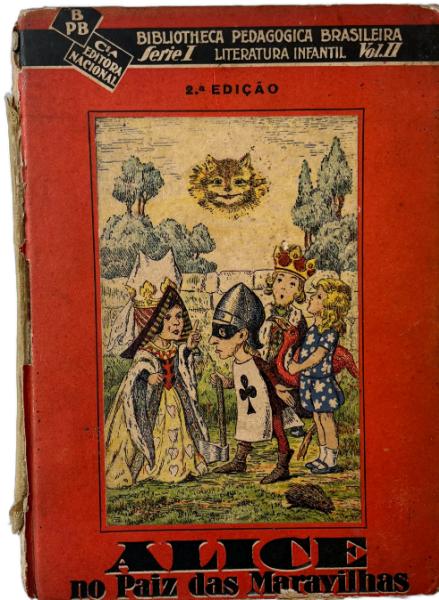
remodelação, concentração, adequação à língua da terra, eliminação das complicações estilísticas ou do excesso de literatura, leveza e graça de língua, linguagem bem simples e direta, toda a liberdade e urgência (ao correr da pena). Essa é a sua moda, a maneira que encontrou para atender a um duplo objetivo (Prado, 2008, p. 2).

É nesse cenário que temos, em 1931, a primeira reescrita da história da pequena e curiosa Alice em nosso país. Intitulada *Alice no País das Maravilhas*⁴⁴ (1931), foi lançada pela Companhia Editora Nacional com reescrita de Monteiro Lobato e com ilustrações de A.L. Bowley (1866-1943).

⁴³ O conhecimento de Lobato da língua inglesa e sua experiência editorial como escritor de literatura infanto-juvenil contaram a favor da realização de tantas traduções de obras clássicas da literatura mundial (Costa, 2008, p. 73).

⁴⁴ Título original: *Alice no Paiz das Maravilhas*. Porém, em razão do novo acordo ortográfico, utilizaremos o título *Alice no País das Maravilhas*.

Figura 2: *Alice no País das Maravilhas*, de Monteiro Lobato⁴⁵



Fonte: Trésors (2024).

A reescrita de Lobato concede ao leitor elementos que refletem o espaço linguístico, cultural e histórico na qual foi idealizada e publicada. Acerca desse processo, enxergamos cada texto como “uma enunciação singular que constrói seus efeitos de sentido ligando-se de forma significativa a seu próprio contexto sociocultural e linguístico” (Heidmann, 2010, p. 71-72). Assim, a reescrita “se enuncia em um novo contexto linguístico e cultural diferente, produzindo obrigatoriamente efeitos de sentido próprios e diferentes” (p. 71-72). Desse modo, Lobato transporta uma Alice moldada e criada em ambientes ingleses para o espaço e para as tradições nacionais, inserindo, ao longo da produção, nomes, referências e características brasileiras na personagem.

Para além do seu desejo de aproximar a criança e o jovem do enredo de Alice, Lobato imprime, em sua obra, o teor pedagógico e os ecos nacionalistas que ensejavam valorizar a terra. Em um dos estudos sobre o processo de revisitação da Alice no português brasileiro, os autores chamam atenção para o seguinte fator: “Lobato se imbui de um propósito pedagógico nacionalista também pela substituição dos poemas existentes no texto-fonte por outros da tradição em língua portuguesa” (Westphalen, F., et al., 2001, p. 139). Em síntese, temos estruturado na Alice de Lobato subtrações de referenciais pertencentes à cultura inglesa, bem como a adição de elementos da cultura brasileira, como podemos analisar nos trechos abaixo:

⁴⁵ Capa da segunda edição publicada em 1933 pela Companhia Editora Nacional com reescrita de Monteiro Lobato e ilustrações de A.L.Bowley. Disponível em:
<https://tresors.com.br/colecionaveis/livros-revistas-e-documentos/livros/alice-no-pais-das-maravilhas-traducao-monteiro-lobato-1933/>

“Não consegue se lembrar de que coisas?” perguntou a Lagarta.
 “Bem, tentei recitar ‘*Como pode a abelhinha atarefada*’, mas saiu tudo diferente!” Alice respondeu com voz tristonha.
 “Recite ‘**Está velho, Pai William**’”, disse a Lagarta.
 Alice juntou as mãos e começou:
 “Está velho, Pai William”
 [...]
 “Isso não está correto”, falou a Lagarta.
 “Não completamente, acho”, disse Alice; “algumas palavras foram alteradas.”
 “Está errado do princípio ao fim”, declarou a Lagarta, peremptória. E seguiram-se alguns minutos de silêncio (Carroll, 2013 [1865], p. 39-4, grifos nossos)⁴⁶.

— De que coisa não pode lembrar-se? — perguntou o bicho.
 — De muitas. Daquela poesia que começa assim, por exemplo: “Minha terra tem palmadas...”
 — “Palmeiras” — emendou o bicho. — **“Minha terra tem palmeiras onde canta o...”**. Acabe!
 — “...onde canta o crocodilo” — completou Alice.
 — Está errado — disse o bicho. — Vejo que você está mesmo atrapalhada da cabeça (Lobato, 2024 [1931], p. 63, grifos nossos).

Com isso, temos a ambivalência dos sentidos expostos pelos autores, Carroll, em sua produção, apresenta o jogo lógico e o *nonsense* por meio do poema *You are old, Father William* (1865), paródia produzida pelo autor do poema *The Old Man's Comforts and How He Gained Them* (1799), de Robert Southey (1774-1843). Em sua reescrita, Lobato segue o caminho oposto de Carroll, ao subtrair da cena o jogo de palavras e introduzir o teor nacionalista por meio da poesia ao referenciar o poema *Canção do Exílio* (1846), de Gonçalves Dias (1823-1864). Esse processo de aproximação e de substituição dos referenciais corrobora o apontado por Adam e Heidmann (2011), pois “toda narrativa tem alguma coisa a ver com a memória” (p. 170) e tanto Carroll quanto Lobato imprimem essa afirmação em seus textos, seja por meio do *nonsense* ou da exaltação da pátria. Nesse aspecto, a *Alice* de Carroll e a *Alice* de Lobato se aproximam pelo laço imaginativo e maravilhoso, mas se distanciam em razão dos referenciais lingüísticos e culturais.

⁴⁶ No inglês: “Can’t remember what things?” said the Caterpillar.

“Well, I’ve tried to say ‘How doth the little busy bee’, but it all came different!” Alice replied in a very melancholy voice.

“Repeat, ‘**You are old, Father William**,’” said the Caterpillar.

Alice folded her hands, and began:

“*You are old, Father William*,” the Young man said

[...]

“That is not said right,” said the Caterpillar.

“Not quite right, I’m afraid,” said Alice, timidly; “some of the words have got altered.”

“It is wrong from beginning to end,” said the Caterpillar decidedly, and there was silence for some minutes (Carroll, 2024 [1864], p. 40-42, grifos nossos)

A reescrita idealizada por Monteiro Lobato não foi a única produzida em nosso país no século XX. A história da curiosa menina Alice conquistou o público e o imaginário nacional, tornando-se um sucesso no mercado editorial e permeando diferentes contextos e intencionalidades, seja dos seus autores ou mercadológicos. Com isso, durante o período compreendido entre 1931 e 2000, conforme os interesses e as concepções linguageiras e culturais, temos a presença de 41 reescrituras⁴⁷ em diferentes abordagens mercadológicas.

Além disso, outro fator que influenciou a produção de escritos com o enredo de *Alice* foi o avanço e a popularização do cinema, haja vista que a produção de animações na esfera ocidental foi um marco significativo nas produções destinadas ao público infantil e juvenil.

Dentre inúmeras produções desenvolvidas, podemos citar a reescrita de *Alice*, *Alice in Wonderland* (1951), animação com direção de Hamilton Luske, Wilfred Jackson, Clyde Geronimi, roteiro de Bill Peet, Winston Hibler, produzida pelos estúdios *Walt Disney*, e *Alice in Wonderland* (2010), *live action* com direção de Tim Burton, roteiro de Linda Woolverton, produzida pelos estúdios *Walt Disney Pictures*. Seja no campo literário ou no campo cinematográfico, *Alice* reconfigurou os moldes iniciais ao transpor barreiras culturais, reinventar-se perante diferentes contextos sociais e enveredar por diferentes formatos e gêneros, apresentando roupagens e características segundo a cultura elencada e os espaços e tempos circundantes.

Esse processo nos leva a refletir sobre a diversidade dos usos dos signos em interações verbais (Adam; Heidmann, 2011) e como ele se apresenta na produção e no mercado editorial nacional. Como já exposto anteriormente, *Alice* não figura apenas na produção de Lobato, mas ganha contorno e características em outras mãos, em diferentes reescrituras, esse processo reverbera contornos semelhantes ao que Heidmann (2011) destaca ao discorrer sobre os contos maravilhosos, haja vista que, nessas reescrituras, são perceptíveis “diferentes estilos de narração e orientações genéricas mais divergentes do que a etiqueta falsamente homogênea” (Adam; Heidmann, 2011, p. 63) da estilística de narrar e de reescrever uma mesma história.

Desse modo, o olhar voltado para a diferença entre as reescrituras (Adam; Heidmann, 2011) nos afasta da classificação genérica do conto maravilhoso proposta por Propp em 1928 em sua *Morfologia dos contos maravilhosos* para reconhecimento de estruturas típicas

⁴⁷ Dados coletados a partir da análise e pesquisa nos seguintes recursos: Biblioteca Nacional: https://acervo.bn.gov.br/sophia_web/ e a “Sociedade Lewis Carroll do Brasil”, uma associação com fins criativos, que visa estimular a imaginação, a investigação e a admiração pela obra de Lewis Carroll, em especial os livros de Alice: <https://alicenagens.blogspot.com/>.

presentes nos contos, bem como da *distant reading* proposta por Franco Moretti (2000), e da adaptação de Hutcheon (2006), que, por sua vez, reconhece a obra “adaptada” como produção, a qual conceitualmente dialoga com Heidmann, mas a vê também como um “produto”, em linhas gerais, como uma transposição de outra obra.

Esse processo de estudo da reescrita, que metodologicamente se concentra nas diferenças (Adam; Heidmann, 2011), envolvendo *Alice*, leva-nos a refletir acerca do processo de heterogeneidade dos gêneros e das abordagens elegidas por seus(as) autores(as). Do livro ilustrado ao conto ou até mesmo à estrutura do romance, essa relação permite que nos aproximemos “das diversas formas que regem a produção, a circulação e a apropriação dos textos, considerando como essenciais suas variações segundo os tempos e os lugares (Chartier, 2000, p. 205). É a partir desse ponto que pensamos acerca da popularidade de *Alice* no contexto ocidental e, principalmente, no espaço brasileiro do século XXI.

3.1.1 Reescrituras nacionais de *Alice* no século XXI

Ao discorrerem sobre a obra carrolliana no espaço nacional, no artigo *Da toca do coelho à cacimba encantada: Alice chega ao Nordeste brasileiro* (2020), Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira e Guilherme Magri da Rocha destacam a popularidade da personagem e do enredo nas nuances do século XX e XXI. Consoante os autores, a vitalidade da obra e a permanência no imaginário coletivo nacional ocorrem em razão das suas “mais diversas adaptações, recontos, reendereçamentos, sejam eles realizados por meio de livros, filmes, quadrinhos, entre outros, que asseguram seu lugar no imaginário popular através dos tempos” (Ferreira; Rocha, 2020, p. 149). A figura da menina Alice e suas aventuras despertam memórias perpassadas de geração em geração por meio das reescrituras que emergem e se comunicam com o público no decorrer dos anos.

Além disso, ao refletir sobre a presença de Alice no campo mercadológico, os pesquisadores enfatizam a diversidade da história na esfera editorial, uma vez que “a obra de Carroll aparece em catálogos de editoras diversas, sob a forma de romance traduzido e/ou adaptado tanto para o público infantil, quanto juvenil, incluso em coleções ou séries diversas, como “Clássicos”, “Cordéis”, entre outras” (Ferreira; Rocha, 2020, p. 153). Partindo desse ponto, com a apresentação de obras que englobam o enredo carrolliano no cenário brasileiro, os autores enveredam pela análise da obra *Alice no País das Maravilhas (em cordel)*, de João Gomes de Sá, com ilustrações de Marcos Garuti (Ferreira; Rocha, 2020), tanto em seu contexto cultural quanto linguístico.

À luz dos conceitos da intertextualidade elegidos pela teórica Linda Hutcheon e o de recepção proposto pelo teórico Wolfgang Iser, Ferreira e Rocha (2020) traçam laços comparativos entre as obras e aproximam sua análise dos sentidos que o cordel de Sá provoca no jovem leitor (Ferreira; Rocha, 2020) em sua concepção cultural e linguística.

A partir desses compêndios, enxergamos a pluralidade das obras que remetem à menina Alice e que enveredam pelo País das Maravilhas, expondo os suportes e as experimentações nas dimensões culturais e languageiras do novo século. Diante disso, em dados levantados pela autora desta pesquisa, verificou-se que, entre o período de 2001 a 2024, temos, no cenário nacional, a presença de 75 reescrituras de Alice e seu universo. Em estruturas que versam do romance ao livro digital, as obras perpassam por um processo de “transposição que pode ser de redução, amplificação, extirpação, mas também de originalidade e criação estética” (Ferreira; Rocha, 2020, p. 152), de acordo com o objetivo elegido para a concepção. Assim,

É importante observar os níveis de deslocamento, de condensação e de inversão de um texto para outro, bem como o contexto sócio-histórico e discursivo de cada obra. Só assim é possível compreender a experimentação e de certo modo a descontextualização e recontextualização do mito presente no processo de reescrita seja ela textual e/ou cênica (Beigui, 2015, p. 97).

Diante dessa óptica, ao retomarmos os postulados de Heidmann (2011), a aproximação entre dois textos que destrinjam o mesmo universo e os mesmos personagens “variam de forma sensível quando se olha de perto o tratamento que dão a uma história parecida” (p. 61). Esse transcurso, o qual parte da ideia contrária ao postulado de similitude (Adam; Heidmann, 2011), busca evidenciar “a natureza das profundas diferenças disfarçadas pelas semelhanças de motivos” (p. 61), que encontramos em variadas reescrituras. Esse processo salienta o aspecto plural das intencionalidades dos escritores e ilustradores, além do momento cultural e/ou mercadológico do período de produção.

Ainda nesse prisma, ao abordarmos o caráter languageiro das reescrituras, é enfático destacar que os textos publicados no Brasil que fizeram parte desse apanhado apresentam posturas narrativas e estilísticas diversas, que trazem, em sua composição, “questões literárias, semiológicas, estilísticas, estéticas e filosóficas importantes” (Adam; Heidmann, 2011, p. 109) que diferem do enredo inicial e “evidenciam a diversidade dos usos dos signos em interações verbais” (Adam; Heidmann, 2011, p. 110) em diferentes contextos linguísticos e culturais. Esse processo enfatiza a relação entre os diferentes signos e referentes na construção verbal das reescrituras (Adam; Heidmann, 2011).

A partir desses aspectos, o processo de reescrita perpassa pela introdução de diferentes abordagens, como a mescla com os elementos da dimensão cultural regional, a transtextualidade entre um ou mais textos, a abordagem de temáticas consideradas fraturantes e o destinatário da reescrita em questão (Colomer, 2017). Diante disso, ao pensarmos nas dimensões que circundam o enredo de Alice, encontramos as reescrituras postas em uma esfera de profusão em decorrência do processo de “mudança, através do qual esta literatura se adapta a seus destinatários e às variações das funções que se lhe atribuem em cada período histórico” (Colomer, 2003, p. 159), como ressaltado anteriormente.

Em detrimento da intencionalidade autoral, a Alice no espaço nacional envereda por diferentes estruturas narrativas, permeando não só o País das Maravilhas, mas outros mundos e outras temáticas que passam a integrar parte do imaginário/espaço infantil e juvenil. Entre as obras que dialogam com o universo das maravilhas no espaço nacional no século XXI, temos produções como *Alice no País da Mentira* (2016), de Pedro Bandeira, com ilustrações de Osnei Rocha, publicada originalmente em 2005 pela Editora Ática. A história apresenta uma Alice totalmente diferente da caracterização empregada pelo ilustrador John Tenniel e da imagem perpetuada pelo imaginário ocidental com base na reescrita dos estúdios *Walt Disney*. Alice, aqui, possui cabelo curto e escuro, anda com trajes contemporâneos: sobreposições de blusas, com mangas longas e mangas curtas, calça jeans e tênis coloridos, e se aventura pelo Sótão da sua avó e pelo que encontra por lá. Fazendo jus ao título da reescrita, conhecemos, junto com Alice, não o País das Maravilhas, mas o País da Mentira e o País da Verdade, além das figuras curiosas e questionáveis que permeiam esses espaços.

Além da obra de Bandeira (2016), destacamos *Alice no Espelho* (2006), de Laura Bergallo, com ilustrações de Edith Derdyk. Seguindo a estrutura do romance, a obra explora a relação de Alice com os episódios que ocorrem em sua vida, como a separação dos pais, a difícil aceitação do seu corpo, a busca pelo padrão de beleza e, junto a isso, o desenvolvimento de um transtorno alimentar. Com ilustrações em preto, branco e vermelho, os momentos da história são como adereços que remetem ao contexto contemporâneo em que a história se desenvolve. Além disso, os temas fraturantes⁴⁸ abordados pela escritora reverberam as discussões contemporâneas acerca dos padrões de beleza impostos em nossa sociedade. A reescrita recorre ao imaginário do País das Maravilhas e à trajetória da menina Alice como uma ponte entre os desafios e a travessia da personagem de Bergallo no processo

⁴⁸ Narrativas que abordam temáticas consideradas sensíveis ou tabus para o público infantojuvenil, como a morte, o bullying, a depressão, transtornos alimentares, preconceito, entre outras temáticas presentes na esfera social.

de entendimento e de superação da situação em que se encontra. As duas Alices, juntas, atravessam um espaço desconhecido e cheio de mistério, até encontrar o seu sentido/o seu eu ao final.

Dentre as produções que perpassam pelo conto, livro-ilustrado e romances, temos, nesse processo de inversão e de experimentação, o cordel. Diante disso, ao enfatizarmos a relação entre o contexto espaço-temporal e a concepção de efeito dos sentidos próprios e diferentes (Heidmann, 2010) na constituição de múltiplas reescrituras, nesse momento, emerge a aproximação com o que seria, então, o outro objeto do nosso *corpus*: *Alice no País das Maravilhas em cordel*, de João Gomes de Sá. Publicado em 2010 pela editora Nova Alexandria, a obra aflora no cenário literário brasileiro como a reescrita em cordel da *Alice*, a qual mescla, em sua composição, os acontecimentos do País das Maravilhas e os elementos culturais e languageiros do Nordeste brasileiro, reescrevendo, também, a obra de Manoel Camilo dos Santos e aproximando o leitor infantil e juvenil do processo de transtextualidade promovido por seu cordel.

Com isso, encaminhamos para o próximo tópico, no qual propomos o mergulho nas dimensões que englobam a obra do cordelista João Gomes de Sá, *Alice no País das Maravilhas em cordel* (2016).

3.2 Alice nas veredas do cordel

Como exposto no capítulo introdutório, no Brasil, os folhetos de cordel foram difundidos por todo o país, especificamente nas décadas iniciais do século XX (IPHAN, 2018), mas adquiriram significativa ênfase e expressão na região Nordeste do país (Abreu, 1999), tornando-se referência cultural. A partir desse dado, conjuntamente com a retomada dos estudos de Melo, *et al.* (2020) e a aproximação com o nosso objeto de estudo, buscamos destrinchar os primórdios da produção cordelista no espaço nacional, visto que a “literatura de cordel modificou-se, mas temos que continuar olhando para a sua história, pois não podemos compreender o cordel, no século XXI, sem nos familiarizarmos com a tradição” (Melo *et al.*, 2020, p. 81).

Essa perspectiva corrobora os postulados apresentados em nosso estudo, haja vista que levamos em consideração o contexto espaço-temporal e suas influências na produção de sentidos (Heidmann, 2010). Assim, para compreendermos o processo de criação e as dimensões culturais, discursivas e textuais da reescrita de Sá (2010), é fundamental realizarmos o retorno aos ecos e aos ensejos iniciais da produção cordelista em nosso país,

visto que cada texto emerge em um contexto espaço-temporal específico, produzindo, assim, efeitos de sentido singulares em suas interações (Heidmann, 2010).

Com aporte nos estudos da autora Márcia Abreu (1993; 1999), sendo, respectivamente, a tese de doutoramento *Cordel Português/Folhetos Nordestinos: confrontos – um estudo histórico-comparativo* (Abreu, 1993) e o livro *Histórias de cordéis e folhetos* (1999), aportamos nossos principais argumentos na exposição da literatura de cordel⁴⁹. Diante disso, a escolha dos estudos de Abreu (1993; 1999), em síntese, consolidam-se no seu processo de desmistificação da hipótese prevalente, até então, na qual a literatura de cordel portuguesa era apresentada como fonte, origem ou matriz principal da literatura de folhetos do Nordeste do Brasil (Abreu, 1999).

Em seu estudo comparativo, Márcia Abreu explora as trajetórias e os espaços de circulação da literatura de cordel portuguesa e da literatura de folhetos nordestina, subvertendo a ideia de dependência e “origem ibérica incontestável” (Abreu, 1999). A pesquisadora expõe ao leitor/pesquisador o contexto histórico-cultural das produções e suas diferenças e a falta de significativas influências da literatura de cordel portuguesa no Nordeste brasileiro e na criação dos folhetos nordestinos. Além disso, a autora destaca uma das principais diferenças entre as produções: enquanto a literatura de cordel portuguesa não apresenta uma uniformidade estrutural, a literatura de folhetos nordestina segue uma estrutura codificada de métrica e de rimas (Abreu, 1999). Essa hipótese enraizada de subordinação, como argumenta Abreu (1999), é o resultado de um senso comum imposto em nossa sociedade. Desse modo,

essa naturalidade assenta-se em pressupostos oriundos da relação colonial mantida entre Portugal e Brasil. O imaginário das elites ocidentais construiu o “mito do colonizador” como ser culturalmente superior a quem cabe oferecer aos colonizados uma língua, uma religião, uma literatura, uma maneira de ver, pensar e organizar o mundo (Abreu, 1999, p. 125).

Corroborando a afirmação da autora e a ideia presente e perpetuada pelo senso comum, a qual sinaliza a idealização de uma fonte eurocêntrica a produção do colonizado busca reduzir “[...] a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra obra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja

⁴⁹ O termo cordel, até o final da década de 1960, não era uma expressão usualmente utilizada para designar esse gênero poético. O epíteto “literatura de cordel” foi dado aos folhetos brasileiros, pelo estudiosos, como uma forma de atribuir uma gênese portuguesa a essa forma de poesia impressa, produzida e consumida no Brasil (Galvão 2000). Embora várias pesquisas tenham apontado que a origem dos folhetos seja ibérica, o estudo conduzido por Abreu (1993) evidenciou que a literatura de cordel portuguesa não constitui uma única matriz a partir da qual esse tipo de literatura se desenvolveu no contexto brasileiro [...] (Melo, et al, 2020, p. 53-54).

vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte” (Santiago, 2000, p. 18). Com a concepção do seu estudo, Abreu (1999) transgride essa ideia e desenvolve sua pesquisa examinando a influência da oralidade na transmissão das histórias e nas primeiras publicações que datam entre os anos “finais do século XIX e os últimos anos da década de 1920, período no qual se definem as características fundamentais desta literatura, chegando-se a uma forma ‘canônica’” (Abreu, 1999, p. 73).

Com isso, justificamos nossa abordagem a partir da perspectiva descolonizadora e de autenticidade da literatura de folhetos nordestina, que nasce dos ecos da oralidade e da relação entre diferentes povos e não de uma réplica da cultura portuguesa/colonizadora. Assim, a “literatura de cordel do Brasil é o resultado de uma série de práticas culturais em que os cantos e os contos — e suas variantes — constituem as matrizes a partir das quais uma série de formas de expressão se forjou” (IPHAN, 2018, p. 55).

Antes de enveredarmos pelo escopo inicial da produção cordelista em nosso país, ressaltamos o dossiê de registro da Literatura de Cordel como patrimônio cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁵⁰. O documento reúne relatos populares, estudos acadêmicos sobre os folhetos e a visão de cordelistas de todas as regiões do país, em especial da região Nordeste. Em seus desdobramentos pluriculturais e literários, é apresentada a seguinte conceituação à literatura de cordel:

A literatura de cordel é um gênero poético que resultou da conexão entre as tradições orais e escritas presentes na formação social brasileira e carrega vínculos com as culturas africana, indígena, europeia e árabe. Nesse sentido, a literatura de cordel é um fenômeno cultural vinculado às narrativas orais (contos e histórias de origem africana, indígena e europeia), à poesia (cantada e declamada) e à adaptação para a poesia dos romances em prosa trazidos pelos colonizadores portugueses. Os poetas brasileiros no século XIX conectaram todas essas influências e difundiram um modo particular de fazer poesia que se transformou numa das formas de expressão mais importantes do Brasil (IPHAN, 2018, p. 16).

Com isso, o cordel promove uma “*reconfiguração* intercultural que corresponde a um intenso trabalho sobre os gêneros” (Heidmann, 2010, p. 73, grifos do autor) influenciados pelas mudanças econômicas, sociais e culturais, o aspecto languageiro e discursivo dos

⁵⁰ Em 2010, a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC) apresentou requerimento, assinado por 85 poetas, junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para abertura de processo de registro da literatura de cordel como patrimônio cultural do Brasil. A Academia Brasileira de Literatura de Cordel é uma entidade que reúne poetas da literatura de cordel de todo o país e possui uma organização semelhante à da Academia Brasileira de Letras. A instituição possui 40 cadeiras de membros efetivos, entre poetas, xilogravadores e pesquisadores. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descriptivo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descriptivo(1).pdf). Acesso em: 14/05/2025.

folhetos mergulham juntos nesse escopo de mudanças. Com isso, destrinchamos o espaço de produção e atravessamos o texto escrito e sua relação com as dimensões culturais de criação. Diante desse ponto, aproximamos essa abordagem da afirmativa do professor e pesquisador Albuquerque Júnior (2011), o qual aponta a seguinte perspectiva:

É preciso, para isso, rompermos com as transparências dos espaços e das linguagens, pensarmos as espacialidades como acúmulo de camadas discursivas e de práticas sociais, trabalharmos nessa região em que linguagem (discurso) e espaço (objeto histórico) se encontram, em que a história destrói as determinações naturais, em que o tempo dá ao espaço sua maleabilidade, sua variabilidade, seu valor explicativo e, mais ainda, seu calor e efeitos de verdade humanos (p. 33).

Defronte a tal citação, a produção de folhetos foi fortemente influenciada por elementos circundantes da cultura popular oral, a qual se difundia pelo país e, principalmente, pelo Nordeste brasileiro. A realização de desafios, pelejas, declamações e cantorias feita por cantadores/desafiadores era uma prática comum em quase todos os estados da região, em especial, nas cidades interioranas. Conhecidos como cantadores, esses poetas “apresentavam-se nas casas grandes das fazendas ou em residências urbanas, em festejos privados ou em grandes festas públicas e feiras” (Abreu, 1999, p. 75). Assim, amalgamando tradições já presentes no território, como cantorias, desafios e pelejas (Melo *et al.*, 2020). Marcada pela presença de poetas, de repentistas e de cantadores que se expressavam por meio da oralidade, gradualmente, uma literatura com identidade própria ia sendo arquitetada no espaço nordestino.

Percorrendo este chamado espaço nordestino, as histórias versavam sobre romances conhecidos pelo público, haja vista que era fundamental o cantador possuir repertório para realizar suas cantorias ou participar dos desafios. Nesse espaço, histórias que contavam a vida de bois valentes e insubmissos (Abreu, 1999), que falavam da lida, dos amores, das dificuldades e das experiências dos vaqueiros no sertão nordestino tinham seu local de importância na criação das estrofes pelos cantadores. Com sua popularização, as narrativas passaram a ser compostas em uma forma fixa, ou seja, durante o século XIX, “a forma predominante nas cantorias eram as quadras setessilábicas com rimas em ABCB” (Abreu, 1999, p. 83). Esse processo de fixação estrutural era fundamental para a conservação de inúmeras histórias, pois

Em uma cultura oral a memória é o único recurso de conservação de produções intelectuais. Sabe-se que a regularidade é um auxiliar mnemônico poderoso; assim, a existência de um padrão para a estrutura estrófica, rítmica e métrica é uma ferramenta fundamental. Os padrões fixos

auxiliam fortemente a composição dos poemas, atuando como um arcabouço organizador da produção: quando não se pode contar com o apoio do papel, quando não se pode revisar e reescrever, é mais operacional preencher uma estrutura já conhecida do que criar “livremente” (Abreu, 1999, p. 87-88, grifos nossos).

A estabilização de uma estrutura narrativa e a definição das características das cantorias foram fundamentais para o início da sistematização escriturística e a publicação dos folhetos de cordel no cenário nordestino. Com isso, as dimensões perpassam por um processo de inscrição de enunciados em sistemas de gêneros existentes (Heidmann, 2010), ou seja, “criar novas convenções de gênero, melhor adaptadas aos contextos socioculturais e discursivos que mudam de uma época e de esfera cultural e linguística para outra” (Heidmann, 2010, p. 74). Assim,

Ao analisarmos a estrutura dos folhetos nordestinos, percebemos que as sextilhas setessilábicas (ABCBDB) se destacam, havendo, também, a ocorrência de versos setessilábicos com rimas ABCBDD, e décimas decassilábicas (ABBAACCDDC), o que faz com que esse gênero literário tenha uma estrutura bem delimitada e facilmente reconhecida pelos seus leitores (Silva, 2007). A rima, a métrica, a melodia e a história contada são características que fazem com que o cordel seja facilmente identificado e apreciado por aqueles que percebiam a beleza do texto, a partir de suas características próprias (Santos; Campos, 2020, p. 155).

As condições históricas que possibilitaram esse processo de transposição, ou seja, as variações de estados textuais de um discurso (Adam, 2011), ocorrem, principalmente, em razão da consolidação da imprensa na segunda metade do século XIX (Melo, 2010). Com o início da publicação impressa e a popularização dos folhetos, a circulação se tornou algo cada vez mais constante no século XIX, como aponta Abreu (1999) e Melo (2010). Assim,

Reproduzidos em pequenas brochuras, confeccionados em papel barato, os folhetos eram vendidos a preços acessíveis. Destinavam-se a um público heterogêneo sem perder de vista o fato de que, no Brasil, a intimidade com o mundo da leitura e da escrita era privilégio de poucos. A leitura destes frágeis livros tinha finalidades diversas: ajudava a aliviar o fatigante trabalho agrícola, estava presente nos momentos de descanso quando as pessoas se reuniam para ouvir as narrativas em versos e as “histórias de Trancoso”, e com as histórias de ABC, contribuía para iniciar os leitores no restrito universo da escrita. Esta característica da literatura de folhetos – a leitura coletiva em voz alta – contrapõe-se a outras formas de expressão literária e de escritos em que o texto é fruído solitariamente e em silêncio (Melo, 2010, p. 59).

No início do século XX, a produção dos folhetos de cordel perpassa por um processo de sistematização em decorrência de três fatores principais: a formação de uma comunidade

de “fruidores” dos folhetos, a aquisição de máquinas editoriais por pequenos editores autônomos e a sensibilidade dos poetas em explorar as temáticas sociais que cingiam a população (Melo, 2010). Antes de nos aprofundarmos na concepção escriturística e editorial, é importante ressaltarmos o cenário que circundava o espaço dos poetas que transitavam da cultura exclusivamente oral para o meio oral/escrito, uma vez que a declamação dos folhetos de cordéis em feiras e praças públicas era uma prática de exposição/divulgação das histórias. De acordo com Abreu (1999),

a maioria deles nasceu na zona rural, filhos de pequenos proprietários ou de trabalhadores assalariados. Tiveram pouca ou nenhuma instrução formal. Alguns eram autodidatas, outros aprenderam a ler com parentes e conhecidos. Francisco das Chagas Batista, que cursou uma escola noturna, não chega a ser uma exceção pois, ao tomar assento em bancos escolares, já havia publicado vários folhetos. João Martins de Athayde, que aprendeu a ler sozinho, resume bem a situação dos poetas populares ao dizer: “Sou um analfabeto que sempre viveu das letras...Cheguei a ter algum recurso, mas tudo saído das letras (p. 93).

É diante desse cenário que temos um dos nomes de significativa importância para o cenário cordelista nacional: Leandro Gomes de Barros⁵¹, um dos principais responsáveis pela publicação sistemática dos folhetos (Abreu, 1999) entre o final do século XIX e o início do século XX. Em *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel* (2010), Rosilene de Melo apresenta alguns dos passos iniciais do poeta, o qual encabeça o processo escriturístico dos folhetos em meados de 1889 e sua impressão a partir de 1893. Natural de Pombal, na Paraíba, e morador da cidade de Teixeira — também no estado paraibano —, o poeta foi fortemente influenciado pelos talentosos cantadores da família Nunes da Costa, com os quais convivia.

Em 1908, o poeta muda-se de Teixeira para Recife, período em que entabula a publicação dos folhetos através das tipografias Imprensa Industrial, Miranda, Jornal do Recife e Tipografia Francesa. O poeta promoveu uma significativa leva de reescrituras de narrativas orais, expondo novas interações entre textos e contextos em suas concepções discursivas

⁵¹ O poeta paraibano Leandro Gomes de Barros (1865-1918), ao se instalar em Recife com a Tipografia Perseverança, foi o primeiro editor e autor de folhetos de cordel no Brasil a viver exclusivamente dessa atividade. Isso foi possível graças à vitalidade da imprensa na cidade de Recife, que permitiu a um homem de poucas posses adquirir prelos para a confecção de seus folhetos (TERRA, 1983). A presença de Leandro Gomes de Barros na história da literatura de cordel no Brasil é emblemática não exclusivamente pelo fato de ter sido o primeiro poeta a conciliar a atividade literária com a edição de folhetos. O que nos importa é sua presença como um cronista crítico e irônico dos acontecimentos de seu tempo. Além dos poemas de amor, das narrativas tradicionais do romanceiro ibérico, Leandro Gomes de Barros é um observador contumaz do cotidiano e da política. Dirige sua pena e sua lavra ácida para o governo, para os altos impostos, para a “carestia”, para os coronéis (IPHAN, 2018, p. 76-77).

(Heidmann, 2010). Entre alguns dos folhetos publicados pelo poeta, temos: *Antonio Silvino, o rei dos cangaceiros*⁵², *O príncipe e a fada*⁵³ e *História de João da Cruz*⁵⁴ (1917).

Além das narrativas citadas anteriormente, temos *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*⁵⁵, publicada entre 1917-1918, a qual faz referências aos contos de fadas e à Literatura Medieval, como podemos observar nas imagens abaixo.

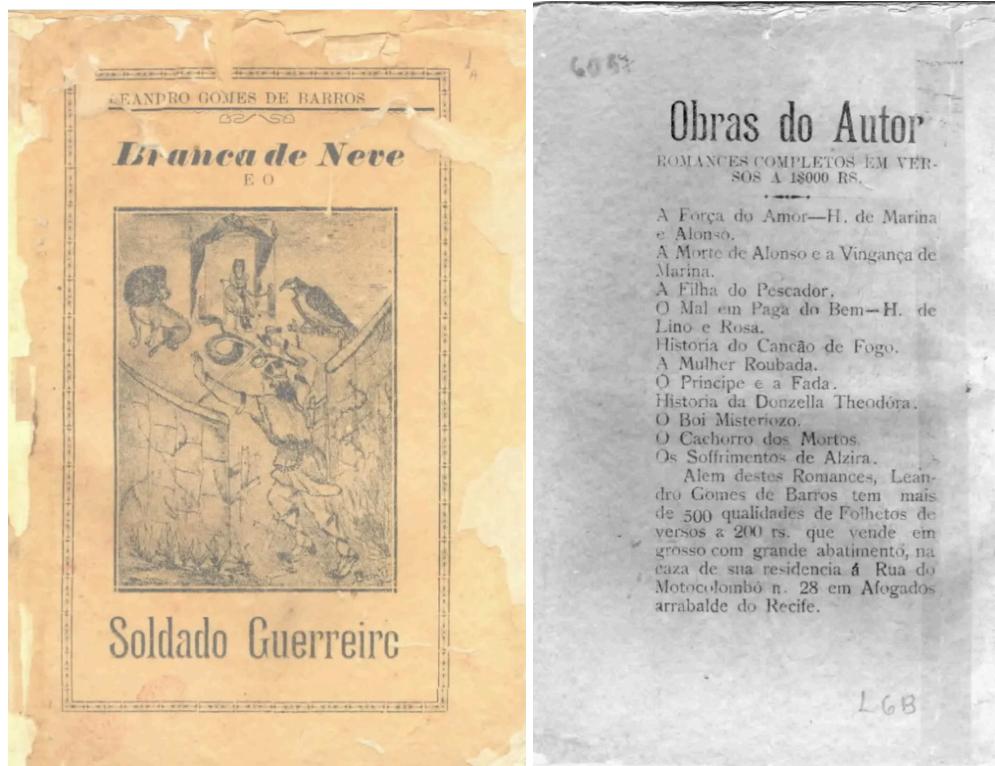
⁵² Título: Antonio Silvino o rei dos cangaceiros Autor: Barros, Leandro Gomes de Local: Recife Editor: Typ. Perseverança Data: Entre 1910-1912 levando-se em conta o local de residência que está na contracapa: Rua do Alecrim, 38-E. Gênero/Assunto: Silvino, Antônio, sátira social; Antonio Silvino, cangaço/cangaceiro Localização: LC6066 Nota da Pesquisa: É interessante se notar que o endereço da tipografia é o mesmo do local de residência de Leandro, o que reforça a afirmação de Ruth Brito Lemos Terra (ver Bibliografia - livros) de que o poeta imprimia ele mesmo seus folhetos, pelos menos nessa época.. Obra em domínio público disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/244>

⁵³ Título: O príncipe e a fada Autor: Barros, Leandro Gomes de Local: Recife Editor: Typographia Mendes (Tipografia) Data: 1917 (25-7-1917), após a última estrofe do poema Gênero/Assunto: Herói casal; sobrenatural; Narrativa tradicional, mulher: virtude, encantamento Localização: LC7024. Obra em domínio público disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/713>

⁵⁴ Título: *Historia de João da Cruz* Autor: Barros, Leandro Gomes de Local: Parahyba (Paraíba) Editor: Popular Editora Data: 1917 Gênero/Assunto: Deus e os santos, demônio; Literatura medieval/contos maravilhosos/narrativa tradicional, religião: catolicismo, demonologia Localização: LC6051 Nota da Pesquisa: Folheto "parâmetro" da Coleção de Raros. Encontramos nele as informações fundamentais para o trabalho: a data da publicação ou de escrita do poema na última página , a editora, o número da edição (terceira), o local de venda (a residência em Afogados, Recife), o acróstico na estrofe final seguido do retrato de Leandro e do aviso contra os plagiadores. Além disso, o poema pertence ao grupo de romances, que se caracterizam pela extensão maior, exigindo habilidade com a matéria poética e fidelidade do autor à tradição literária ocidental. Disponível em: <https://app.docvirt.com/rucordel/pageid/74>

⁵⁵ Título: Branca de Neve e o soldado guerreiro Autor: Barros, Leandro Gomes de Local: Afogados (Recife) Editor: s.n. Data: Entre 1917-1918 considerando-se o local de residência citado na contracapa - Rua do Motocolombó 28. Gênero/Assunto: Herói casal, sobrenatural; Literatura medieval/Contos maravilhosos/Narrativa tradicional Localização: LC6057. Obra em domínio público disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/121>.

Figura 3: *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro* (1917-1918), de Leandro gomes de Barros



Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa.

Seguindo sua influência, outros poetas iniciaram o processo editorial de publicação dos seus folhetos. Diante desse cenário, a pesquisadora da presente dissertação abre espaço para apresentar outro nome de destaque nas veredas iniciais da produção cordelista, o da paraibana Maria das Neves Pimentel. Nascida na cidade de João Pessoa e pertencente a uma família de cantadores e de cordelistas, a poetisa envolta pelo espaço de produção, tipografia e editoração publica, em 1938, seu primeiro cordel, *O violino do diabo ou o valor da honestidade* (Carvalho; Oliveira, 2016). Entretanto, em um espaço de dominação masculina e com pouca abertura para as mulheres, não só na esfera econômica e social, mas também na cultural, a poetisa recorre ao uso de um pseudônimo: Altino Alagoano. Em linhas gerais,

[...] enquanto **Leandro é considerado o pai da literatura de cordel brasileira**, temos, na representação feminina, o pioneirismo da também paraibana **Maria das Neves Pimentel (1913-1994)** que, de família de poetas (como seu pai, o cordelista Francisco das Chagas Batista), **pode ser considerada a matriarca da nossa literatura de cordel**, ingressando nessa seara no século XX, período dominado por homens na escrita/publicação de cordel. Prevendo dificuldades de aceitação, a autora seguiu o padrão de tantas outras na literatura: utilizou um pseudônimo masculino, no caso, o nome de seu esposo, Altino Alagoano. Na década de 1930, Pimentel publicou obras embasadas em clássicos da literatura, como *O violino do diabo* (inspirado em obra homônima de Pérez Escrich), *O Corcunda de Notre Dame* (com base no texto homônimo de Victor Hugo) e *O amor nunca morre*

(a partir da obra “Manon Lescaut”, do Abade Prévost). Embora não pudesse romper com estereótipos da representação da mulher no cordel, a poetisa abriu caminho para várias outras mulheres enveredarem por essa literatura, contribuindo para uma renovação de perspectivas e temáticas (CARVALHO; OLIVEIRA, 2016) (Souza, 2022, p. 45, grifos nossos).

Com a popularização dos folhetos de cordel, Leandro Gomes de Barros inaugura sua própria tipografia, a Perseverança, tornando-se uma das primeiras a especializar-se e atuar como precursora no empreendimento da edição de folhetos como atividade comercial (Melo, 2010). Outros poetas enveredaram pelo mesmo caminho que Leandro Gomes de Barros, como os citados anteriormente, João Martins de Athayde e Francisco das Chagas Batista. O processo de reescrita das narrativas não anulou o aspecto da oralidade, haja vista que “a venda de folhetos geralmente se fazia a partir da leitura oral de trechos dos poemas, a fim de despertar o interesse e atrair a curiosidade do público para a continuação da história” (Abreu, 1999, p. 95).

Além disso, com a intervenção do público era possível observar as reações e os protestos quando o folheto era bem aceito ou não, como aponta Abreu (1999). Os ouvintes não teriam como alterar um folheto impresso, mas sua participação influenciaria a composição de uma nova história. Esse processo reverberava as “inúmeras variações particulares e significativas de histórias, de conotações e de sensibilidades socioculturais diferentes” (Heidmann, 2010, p. 91). Assim, “a editoração de folhetos, na medida em que se transformou numa expressão cultural de sucesso e numa empresa lucrativa, transpôs os limites da Paraíba e de Pernambuco” (Melo, 2010, p. 67).

Nesse cenário, vale enfatizar outro ponto de grande importância na produção e na propagação dos cordéis: o caráter imagético das capas dos folhetos nordestinos. Com características gráficas específicas para atrair o leitor não familiarizado com a escrita (IPHAN, 2018), os autores recorriam a construções visuais que remetessem ao enredo da narrativa, como uma forma de aproximação com o seu público-alvo. Com efeito,

A imagem presente no folheto não é uma mera ilustração do texto, mas uma linguagem produtora de sentidos e significações. Ao longo de aproximadamente um século, as imagens presentes nas capas dos folhetos constituem uma memória visual do cordel no Brasil ao veicular uma visibilidade e uma imagética por meio de uma estética singular, especialmente após a introdução da xilogravura como técnica de ilustração. A iconografia na literatura de folhetos brasileira teve função mnemônica: a relação imagem-autor-título da narrativa permitia reconhecer uma trama dentre centenas de outros folhetos espalhados no chão (IPHAN, 2018, p. 102).

Assim, como exposto na figura 3, temos a exposição das principais figuras do folheto e alguns elementos fundamentais para a compreensão da história. A popular história da Branca de Neve é reescrita em detrimento dos conhecidos desafios e aventuras que permeavam as histórias medievais e que conquistaram o público fruidor dos ouvintes, narrativas nas quais os homens lutavam contra monstros em busca de defender sua honra, sua amada e vivenciar aventuras. Na figura 3, a cena imagética do cordel apresenta um dos embates do folheto, como ilustrado no trecho abaixo. Nele, narra-se um dos momentos de maior tensão da história, exemplificando ao leitor dos folhetos a que história remete e para os que não conhecem, instigando a curiosidade perante a construção gráfica.

[...]

Apenas disse ao chegar
Naquele outro portão
Veja que a direita dele
Tem um sino Salomão
Passe pelo lado esquerdo
Veja não ponha-lhe a mão

Verdiano fez direito
Tudo que disse o gigante
Deparou com uma moça
Num cárcere repugnante
Estava ali a terminar
A vida a qualquer instante.

Puxando pela espada
Botou abaixo o portão
Quebrou as grades de ferro
Mas naquela ocasião
Enfrentou uma serpente
Uma águia e um leão

O guerreiro conhecendo
Que podia ficar tarde
E se a moça falecesse
Ele seria um covarde
Partiu-lhe logo as algemas
E pôs ela em liberdade
[...]
(Barros, 1917/1918, p. 26).⁵⁶

⁵⁶ Na versão original: Apenas disse ao chegar/Naquele outro portão/Veja que a direita delle/Tem um sino Salomão/Passe pelo lado esquerdo/Veja não ponha-lhe a mão. Verdeano fez direito/Tudo que disse o gigante/Deparou com uma moça/Num carcere repugnante/Estava alli a terminar/A vida a qualquer instante. Puchando pela espada/Botou abaixo o portão/Quebrou as grades de ferro/Mas naquela occasião/Enfrentou-o uma serpente/Uma aguia e um leão. O guerreiro conhencendo/Que podia ficar tarde/E se a moça falecesse/Elle seria um covarde/Partiu-lhe logo as algemas E poz ella em liberdade.

A personagem Branca de Neve, como nas histórias maravilhosas, reflete os estereótipos das tradicionais narrativas encantadas: uma princesa envolta em situação de perigo que depende de uma figura heróica — príncipe, soldado — para salvá-la. No trecho exposto acima, observamos o encontro do soldado Verdiano com um Gigante, figura que informa em que local ele encontrará Branca de Neve. Após esse enlace, o soldado guerreiro segue sua jornada e resgata a bela e indefesa princesa das injustiças e das perseguições, salvando-a antes de um fim trágico.

Seguindo os passos iniciais da cultura escriturística do cordel, a concepção imagética dos folhetos adquiriu uma característica própria, a da xilogravura. Com traços compostionais em preto e branco e uma estrutura própria de criação, a xilogravura

se incorporou de maneira intensa na literatura de cordel. Utilizada inicialmente para diminuir os custos de impressão nas cidades do interior, bem como acelerar o processo de impressão dos folhetos, a xilogravura conferiu outra identidade visual ao folheto. O contraste entre branco e preto, semelhante ao da fotografia, imprime um processo mais direto de comunicação por meio da imagem. As xilogravuras se transformaram em metáforas visuais, uma arte a partir da qual os indivíduos se apresentam e apresentam o mundo que partilham, cosmologias e o desejo de se comunicar com outros mundos através da arte (IPHAN, 2018, p. 111).

Mesclando-se com o aspecto escriturístico das histórias que versavam por assuntos da vida social, da luta contra as adversidades do período, do processo de reescrita dos romances considerados “clássicos” pela dita cultura erudita/elitista, das histórias dos cangaceiros e bois valentes, os cordéis mergulhavam em diferentes temáticas de criação. Em linhas gerais, quando pensamos no cenário dos folhetos nas décadas iniciais do seu processo de editoração e de reescrita para a cultura escrita, temos a seguinte perspectiva:

Estudiosos como Arantes (1982) e Abreu (1997) apontaram que as trajetórias dos cordelistas eram bastante semelhantes, sobretudo até a década de 1960: muitos deles nasceram no campo e eram filhos de pequenos proprietários ou de trabalhadores assalariados; apresentavam pouca ou nenhuma escolarização, embora vários fossem autodidatas ou tivessem aprendido a ler com familiares e conhecidos; o aprendizado formal, em escolas era pouco frequente, e a escolarização não era um requisito fundamental para o sucesso na carreira como cordelista, ainda que fosse necessário o contato com alguns dos conteúdos da tradição letrada (Melo *et al*, 2020, p. 95).

Após a década de 1960, o processo escriturístico e a editoração dos cordéis passaram por um significativo processo de mudança, como aponta o pesquisador Marco Haurélio em seu livro *Breve História da Literatura de Cordel* (2010). Decorrente das mudanças/condições histórico-geográficas, a Editora Luzeiro, em São Paulo, tornou-se o campo de

desenvolvimento da produção cordelista no espaço nacional. A diáspora sertaneja (Haurélio, 2010) e a grande concentração de nordestinos no espaço paulistano promoveram o afloramento desse centro e uma busca pela manutenção e pela propagação da cultura e das raízes nordestinas.

Além do espaço paulista, a cidade do Rio de Janeiro foi outro ponto de grande influência na trajetória do cordel em nosso país. Semelhante ao processo que ocorre em São Paulo, muitos nordestinos enveredaram pela migração de sua região para o estado do Rio de Janeiro. Excluídos dos círculos reservados à elite (IPHAN, 2018), os nordestinos se encontravam à margem dos eventos culturais. Com a percepção de uma crescente parcela de nordestinos, os indivíduos começaram a se reunir no Campo de São Cristóvão (Haurélio, 2016), e nesses encontros, eram “cada vez mais frequentes as apresentações de repentistas, emboladores e cordelistas. No entanto, a atividade dos poetas era constantemente reprimida pela Prefeitura do Rio de Janeiro, que não permitia a presença dos poetas no Campo de São Cristóvão (IPHAN, 2018, p. 6). Assim,

Foi no Campo de São Cristóvão, destino final dos migrantes que chegaram ao Rio de Janeiro a partir da década de 1940, que a literatura de cordel se consolidou na cidade. Excluído dos espaços reservados às elites, o Campo de São Cristóvão se constituiu um espaço de acolhimento por meio da troca de experiências, sentimentos, resistência e lutas sociais. Em alguns anos, transformou-se num ponto de comércio de produtos vindos do Nordeste. [...] No Campo de São Cristóvão, as vozes caladas nos outros territórios da capital tinham a oportunidade de se expressar: repentistas, emboladores, feirantes, raizeiros e folheteiros faziam negócios, amizades, amores, versos, crítica social (IPHAN, 2018, p. 137-138).

Com isso, a partir dos anos 1940, temos o surgimento do que se tornaria, posteriormente, uma das feiras mais conhecidas do país: a Feira de São Cristóvão. Em atividade desde 1945 (Haurélio, 2016), três nomes se destacam nesse cenário: Raimundo

Santa Helena⁵⁷, Gonçalo Ferreira da Silva⁵⁸ e João José dos Santos (Mestre Azulão)⁵⁹ (IPHAN. 2018, p. 139). Nesse espaço de encontro, os migrantes compartilhavam os pratos típicos, as danças, os poemas e as músicas, mas fomentavam, também, o pensamento crítico que circundava os problemas da sua região e do seu novo contexto. Frente a isso, “diversas tentativas de remoção e de desarticulação da feira foram empreendidas pelo poder público, através dos fiscais e da própria polícia. Os comerciantes e poetas resistiram sistematicamente às tentativas de por fim à feira” (IPHAN, 2018, p. 141). Desse modo, tanto a literatura de cordel quanto a feira eram postas à margem social frente a um cenário de retaliações e de produção de estereótipos pelas classes dominantes da sociedade.

⁵⁷ Raimundo Luiz do Nascimento, poeta popular mais conhecido como *Raimundo Santa Helena* ou apenas *Santa Helena* nasceu no município de Santa Helena localizado no extremo Oeste da Paraíba, limita-se ao Norte com a cidade de Triunfo, ao Sul com Bom Jesus e Cajazeiras, ao Leste com São João do Rio do Peixe e a Oeste com o Baixio e Umarí no Estado do Ceará. Razão pela qual levou o poeta a intitular-se de paraibense. De acordo com a Simone Mendes (Fundação Casa de Rui Barbosa) seus folhetos retratam uma face autobiográfica, reforçando a construção de uma escrita de si, que tem como ponto de partida o assassinato de seu pai pelos cangaceiros de Lampião quando invadiram o sertão cajazeirense, Paraíba, em 09 de junho de 1927. Do ponto de vista de sua narrativa o poeta possui uma variedade temática em sua poética que vai desde o cangaço, meio ambiente, educação sexual, saúde, biografias de personalidades. Tem cerca de 2 milhões de exemplares de mais de 300 títulos em circulação. Foi criador da Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, RJ, local onde auxiliou a divulgação da culinária tipicamente nordestina, artesanato, trios e bandas de forró, dança, cantores e poetas populares, repente e literatura de cordel. Disponível em: <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2015/01/20/poeta-raimundo-luiz-do-nascimento-sintese-biografica/>. Acesso em: 02/06/2025.

⁵⁸ O poeta, cordelista, contista e ensaista cearense, Gonçalo Ferreira da Silva, foi fundador da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), localizada no Rio de Janeiro, da qual foi presidente no período de 1988 a 1996. Natural da cidade de Ipu, Ceará, nasceu em 1937. Teve uma infância difícil e aos 13 anos migrou para o Rio de Janeiro, onde trabalhou na Rádio MEC, aos 18 anos. Algumas fontes afirmam que permaneceu nesta rádio até se aposentar (Museu da Pessoa), porém (Encyclopédia Itaú Cultural) afirma que foi funcionário da referida empresa de 1963 a 1978 e redator do jornal A Voz do Nordeste e da revista Abnorte-Sul de 1980 a 1988. Gonçalo Ferreira teve sua educação formal estabelecida na Cidade Maravilhosa, onde cursou o 1º e 2º graus no Liceu Literário Português e graduou-se em Letras na PUC/RJ (1973). Em 1966 publicou seu primeiro livro, Um Resto de Razão (Edições de Ouro), e lançou o primeiro folheto de cordel, Punhos Rígidos. Seu poema, Meninos de Rua e a Chacina da Candelária, foi traduzido para o francês por Jean Louis Christinat e o folheto biográfico Mahatma Gandhi, que recebeu cumprimentos da Embaixada e do Consulado da Índia, e foi traduzido para o alemão e para o inglês, neste último idioma por Manoel Santa Maria. Sua produção cordelística foi iniciada em 1978, enquanto realizava estudos sobre cultura popular, passando a frequentar a Feira de São Cristóvão. Com várias obras publicadas, versa sobre os mais variados temas: lendas, crenças, romances, política, biografias, cangaço, ciência, etc. Disponível em: <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/11/25/poeta-goncalo-ferreira-silva-sintese-biografica/>. Acesso em: 02/06/2025.

⁵⁹ Azulão, alcunha de José João dos Santos, nasceu em Sapé, Paraíba, a 08 de janeiro de 1932. Filho de João Joaquim dos Santos e de Severina Ana dos Santos, aos 17 anos na carroceria de um pau-de-arara, embarcou para o Rio de Janeiro, onde foi um dos fundadores da Feira de São Cristóvão. Cantador e poeta popular dos melhores, começou a ser conhecido após uma apresentação no programa de rádio de Almirante, no início da década de 1950. A obra desse cordelista, que contabiliza ter publicado mais de trezentos folhetos, se destaca principalmente pelo humor, abordando temas como a história da minissaia ou uma genealogia dos chifrudos. Não deixa de enveredar, também, pelas histórias de animais, pelos contos de castigo e recompensa e por pelejas, fatos políticos e históricos maravilhosos, aspectos da religião (milagres e romarias em Aparecida do Norte), além do romance, como por exemplo, *História de Renato e Mariana no Reino de Macabul*. Disponível em: <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/12/11/poeta-jose-joao-dos-santos-sintese-biografica/>. Acesso em: 02/06/2025).

Além disso, outro ponto importante nesse processo de migração e repressão nas grandes metrópoles é o modo como o Nordeste é visto e retratado, haja vista que encontramos uma ambiguidade nas representações. Para as classes dominantes, o Nordeste era visto como um só, região envolta pela seca, pela fome e pela falta de oportunidades. Como discorre Albuquerque Júnior (2011), o Nordeste surge como

um espaço homogeneizado pela miséria, pela seca, pelo cangaço e pelo messianismo. Um universo mítico quase que desligado da história. O sertão é nele tomado como síntese da situação de subdesenvolvimento, de alienação, de submissão a uma realidade de classes (p. 311).

Na contramão dessa visão estigmatizada, com a eclosão dos núcleos nordestinos, nesse momento, O Campo de São Cristóvão, os migrantes nordestinos encontram, nesse espaço, a pluralidade dos ataques, das visões e das percepções que circundam a região em que nascem. Para a visão do outro — não pertencente à região/cultura nordestina —, todos emergiam de um mesmo núcleo, mas, para os nordestinos, o Campo era o espaço ideal para compartilhar os diferentes *nordestes* em que eles habitaram. Com isso, observamos as versões de um mesmo Nordeste, o qual deságua em cenários distópicos e utópicos. É importante destacarmos que a ambiguidade sobre fatos históricos e figuras do Nordeste fazia parte da produção dos poetas, pois

é possível perceber que os poetas muitas vezes apresentam posições ambíguas perante determinados personagens, ora criticando-os, ora defendendo-os. No entanto, a diversidade de opiniões dos poetas reflete os diversos pontos de vistas, as várias versões de um mesmo acontecimento. Por esse motivo, a literatura de cordel produzida no Brasil há mais de um século se tornou uma testemunha ocular dos acontecimentos e das múltiplas interpretações presentes na sociedade brasileira. Além de expressar a opinião pessoal do poeta, o cordel evoca a heterogeneidade da opinião pública e as diversas versões em jogo, o que o transforma num documento indispensável para uma compreensão da história do Brasil no século XX e no tempo presente (IPHAN, 2018, p. 158-159).

Defronte as mudanças em razão do novo contexto, os cordelistas realizavam “uma tentativa de subverter as convenções de gênero em vigor e de criar novas convenções de gênero, melhor adaptadas aos contextos socioculturais e discursivos que mudam de uma época e de uma esfera cultural e linguística para outra (Heidmann, 2010, p. 74). Porém, como um gênero em estreita relação com as dinâmicas linguísticas e socioculturais, o cenário da literatura de cordel aufere, novamente, novos contornos em decorrência das mudanças que permeavam a sociedade brasileira (Haurélio, 2010). Entre elas, podemos citar a modernização dos meios de tecnologia, a ascensão das mídias, como o rádio, e o processo de

industrialização, além das retaliações provenientes de medidas promovidas pela Ditadura Militar (1964-1985).

A junção desses aspectos fomentara a ideia do declive da produção cordelista por jornalistas e por pesquisadores (Haurélio, 2010). Esse declive ficou conhecido como a “morte do cordel”, como expõe o pesquisador Marco Haurélio. Em um aspecto geral,

As referências à “morte do cordel” se tornaram mais incisivas ao longo das décadas de 1970 e 1980, com o fechamento de algumas das principais editoras especializadas em literatura de cordel no Nordeste, decorrente do aumento dos custos de produção dos folhetos com o fim dos subsídios fiscais ao papel e ao arrefecimento das vendas dos folhetos. Naquele momento, diversas vozes prenunciaram o desaparecimento da literatura de cordel no Brasil, entre intelectuais, jornalistas, folheteiros e poetas. Numa palestra proferida na Universidade Federal do Ceará, em 1979, o pesquisador francês Raymond Cantel defendeu a hipótese de que com a urbanização, a difusão dos meios de comunicação de massa e da energia elétrica, e principalmente, com a industrialização avançando na região Nordeste, o interesse pela leitura do folheto de cordel se arrefeceria. No entanto, apesar da crise das editoras e da diminuição do consumo do folheto impresso, ao longo desse período **a literatura de cordel se difundiu por meio de outras linguagens e formatos (como o cinema e o teatro), atraindo o interesse do público e de novas gerações de poetas, mantendo sua vitalidade no século XXI.** (IPHAN, 2018, p. 15, grifos nossos).

É a partir das linhas gerais, expostas na citação anterior, que endereçamos para o tópico a seguir, e as dimensões que permanecem reinventam-se e cercam a obra cordelista no século XXI.

3.2.1.1 A rima, a xilogravura e as reconfigurações editoriais: o cordel no século XXI

Os acordes iniciais do século XXI anunciam a reinvenção da literatura de folhetos no cenário nacional. Indo à margem contrária das agourentas profecias de estudiosos, o cordel renasce nas mudanças socioculturais do novo século. Como aponta Melo et al (2020), a revolução tecnológica não destrinhou ou destruiu o gênero discursivo cordel, ou seja, a dimensão textual/discursiva permaneceu em meio ao espaço que se modificava e emergia em frente ao novo cenário. Concomitantemente, os aspectos referentes à dimensão sociocultural da obra cordelista expandiram-se em novos meios de produção, de recepção e de transmissão (Melo et al, 2020), instaurando novos suportes e exposições da materialidade dos folhetos. Desse modo,

A construção composicional, por sua vez, refere-se ao modo de organização e estruturação do gênero. No caso do cordel, a rima, a métrica e a oração

representam os princípios que regem a escrita desse gênero. É necessário considerar que, apesar das transformações operadas nas práticas discursivas e sociais vinculadas ao cordel, algumas normas compostionais do gênero, como as referidas acima, parecem ter sido menos flexíveis às mudanças (Melo *et al.*, 2020, p. 51).

Diante disso, ao retornarmos à nossa perspectiva teórica, enfatizamos que, mesmo com as mudanças dos suportes promovidas pelo novo século, temos a manutenção/permanência da materialidade e da memória de um povo, haja vista que

o folheto guarda em sua materialidade a expressão de uma tradição oral e escrita que se renova e se atualiza para além da própria poesia. Tal tradição “[...] pressupõe o compartilhamento de saberes e experiências e o uso da cultura como instrumento de luta, de afirmação de identidades e de ocupação de espaços” (NEMER, 2010, p. 8). Dessa intrínseca relação entre o oral e o escrito, o folheto representa o suporte da memória coletiva em sua relação dialógica entre o passado e o presente. Expressão da arte popular brasileira e símbolo de uma cultura do Nordeste (Nogueira, 2018, p. 203).

Essa recapitulação é fundamental para compreendermos o caráter dinâmico do gênero e sua produção de sentidos dentro de uma nova dimensão (Heidmann, 2010). Como aponta Melo *et al.* (2020), as intencionalidades dos escritores e dos leitores, além do espaço sociocultural de circulação, influenciaram a progressão e as mudanças da concepção cordelista. Se nos anos finais do século XX alguns estudos apontavam para o iminente fim dos folhetos, a literatura de cordel segue à margem contrária e transpõe as barreiras do século. Em meio a uma era tecnológica, os folhetos não são excluídos totalmente de circulação, mas abrem grande parte do espaço para os novos meios de produção e de circulação do século XXI, como o *livro ilustrado*, o *livro digital*, os *blogs*, as redes sociais, como *Facebook*, *Instagram*, *TikTok*, as mídias televisivas e outros sites da *internet* (Alves, 2020).

Nesse cenário, a tecnologia não altera a estrutura textual do gênero, mas emerge como uma ferramenta de suporte, uma vez que não “desmembra a fisionomia” do cordel (Melo *et al.*, 2020), mas opera em novos espaços. Além disso, é importante analisarmos o contexto em que surgem os cordéis, tanto em sua estrutura e suportes tradicionais quanto na sua conjuntura atual, na qual podemos acessar e ler “na tela do computador, nos livros didáticos, em revistas, em obras paradidáticas, entre outros suportes” (Melo *et al.*, 2020, p. 82).

É a partir desse retrato que refletimos acerca da produção cordelista na contemporaneidade, além da sua relação com o campo da Literatura Infantojuvenil. Como exposto no tópico anterior, era comum a presença de personagens que circundavam o imaginário cultural dos autores/leitores, como os guerreiros, os vaqueiros, as princesas e os príncipes. Para ilustrar essa presença, retomo o exemplo citado no tópico anterior, a qual

temos a personagem Branca de Neve, figura fictícia que permeia as narrativas populares e recebe novas nuances ao enveredar pela esfera escriturística da literatura para crianças e para jovens.

Como aponta Alves (2018; 2020), antes, não existia uma tradição de folhetos destinados prioritariamente ao público infantojuvenil, haja vista que as histórias eram endereçadas ao público em geral. Desse modo, durante a oralização dos folhetos como prática cultural e social, as crianças escutavam as histórias que se difundiam naquela comunidade. Em seus estudos, o pesquisador aponta que os “caminhos atuais da literatura de cordel voltada para a infância são diversos. Predominam as adaptações de contos de fadas, fábulas, contos populares, adaptações de narrativas literárias” (Alves, 2020, p. 130).

O processo de (re)contextualização em que a gênese cordelista é posta, sempre em consonância com os elementos provenientes da contemporaneidade e das mudanças acarretadas pelo mercado editorial, reflete as dimensões socioculturais que permeiam os gêneros. Assim, diferentes histórias, mundos e contextos são fusionados em diferentes reescrituras, como apontam os autores Ricardo Magalhães Bulhões e Wagner Corsino Enedino,

Algumas editoras vêm criando, paulatinamente, um novo segmento no mercado destinado ao público infantojuvenil: as adaptações de clássicos universais para a versão dos folhetos, as quais se revelam como obras pós-modernas, híbridas e interativas. Trata-se de obras cuja característica relevante é a polifonia, tanto pela intertextualidade com o cânone, quanto pelo diálogo que mantêm com a literatura de cordel de diferentes épocas, que as inspira ou influencia e, por essa razão, passam a emergir como herdeiras de um patrimônio cultural (Bulhões; Enedino, 2020, p. 176).

Na margem dessa mudança, outros pesquisadores enveredam pelas discussões que destrincham o aspecto contemporâneo da produção cordelista e a sua estreita relação com as narrativas infantojuvenis. Defronte a esse ponto,

Por trás da opção pela reatualização de textos clássicos em gêneros textuais diversos, costuma estar o argumento da aproximação do público infantil ao patrimônio literário, preservando a herança cultural, conformando um cânone de leituras recomendadas ao longo do tempo e através de diferentes gerações. No caso do volume de Fernando Vilela (2016), o cruzamento de duas heranças literárias distintas, uma mais erudita e distante (no tempo e no espaço), e outra mais popular e próxima, duplica este efeito legitimador, apagando as diferenças entre alta cultura e baixa cultura ao fazer desaguar ambas no rio da literatura para crianças, retratadas e renovadas (Navas; Ramos, 2020, p. 196).

Na argumentação apresentada, as autoras privilegiam nomenclaturas como “alta cultura”, “baixa cultura”, além de rótulos como eruditas e distantes, a fim de diferenciar as obras analisadas em seu estudo. Entretanto, em acordo com nossa perspectiva metodológica, evitaremos a exposição ao longo das análises dos referidos termos, haja vista que pontuamos as obras em detrimento de sua composição escriturística e os aspectos que englobam as dimensões linguageiras, socioculturais e discursivas, sem as hierarquizar a partir dessas classificações. Acreditamos que as diferenças entre as obras voltadas principalmente para o público infantojuvenil sejam relacionadas à linguagem, ao contexto cultural ou aos discursos, podem ser observadas de maneira relacional sem escalas valorativas e observando os ganhos que essas reconfigurações trazem para esses leitores.

Retomando nossa discussão, a relação promovida pela esfera editorial nos aproxima de outra mudança significativa dos folhetos: o suporte. Assim, afastando-se do formato de folhetos *in quarto*, ou seja, de uma folha de papel A4 dobrada em quatro partes iguais se fazia um folheto com oito páginas, e, desse modo, obtinha-se o número de páginas correspondentes de 8, 16, e até 32 e 64 páginas, para os chamados romances de cordel (Alves Sobrinho, 2003), materialidade predominante até o final do século XX, e sendo reconfigurados no suporte livro (Alves, 2020), os cordéis têm sido publicados de forma individual ou como série. É preciso pontuar que a editora Luzeiro⁶⁰ imprime os folhetos em *offset* e no formato de 13,5 x 18x5 cm, semelhante às HQs, com capas multicoloridas em papel couchê, sem referências à xilogravura, desde a década de 1950 (Rodrigues Filho, 2024).

A respeito das diferentes materialidades do cordel, é possível adotar, por exemplo, o que Brandão e Derigond (2020) utilizam como nomenclatura, “cordelivros”, para referir-se à transformação da estrutura física do cordel em aproximação ao formato do livro, além de justificarem e de enfatizarem o espaço de visibilidade e de legitimidade promovido pelo suporte na esfera editorial infantojuvenil. Esse processo de nomeação mergulha no interesse mercadológico e na ocupação de espaços em catálogos de livros infantojuvenis, em livrarias e, obviamente, em iniciativas institucionais em favor da leitura, especificamente o atual PNLD literário, programa iniciado pelo MEC em 2018.

Nesse cenário, é interessante observarmos as escolhas terminológicas para representação/nomeação da criação. Ao pensarmos no termo “cordelivros”, Brandão e Derigond (2020) referem-se à transformação da estrutura física do cordel, a qual se aproxima, nesse contexto, da estrutura física do livro. Nesse processo editorial, ao recorrer a uma nova

⁶⁰ A Editora Luzeiro, antes denominada de “Prelúdio”, tem sua sede em São Paulo desde 1921 e pode ser acessada através de seu perfil no Instagram @editoraluzeiro.

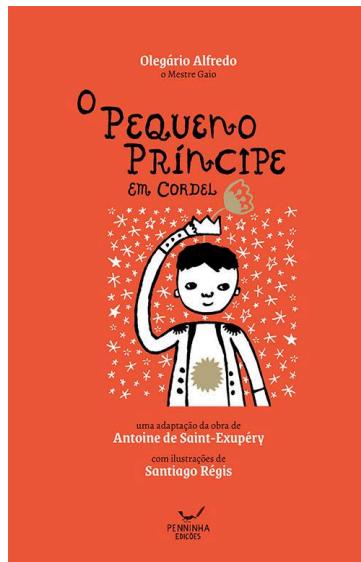
nomenclatura, temos a presença de uma nova materialidade do texto. Entretanto, ao relacionarmos com o objeto posto, essa escolha demarca, também, semiótica e semanticamente, que o objeto não é um livro? Diante disso, o termo emerge em razão da necessidade editorial/mercadológica atual, uma vez que a maneira como o cordel irá aparecer é eleita pelo contexto mercadológico, como aponta João Gomes de Sá (2023).

Diante dessas transformações, o dossiê de registro do cordel (IPHAN, 2018) sinaliza que “as editoras vêm investindo cada vez mais no chamado “cordel livro”, em edições cada vez mais primorosas do ponto de vista gráfico” (p. 201). Com isso, as características físicas da perspectiva tradicional são postas em novos co(n)textos (Adam; Heidmann, 2011), não só em sua estrutura textual, mas, também, imagética. Assim,

As ilustrações presentes nos cordéis, por sua vez, não ficaram imunes às mudanças observadas no gênero e às transformações do mundo ao seu redor, sendo, portanto, uma forma de registro histórico dele: a imagem do cordel já foi preto e branco, já foi colorida; já foi desenho à mão, mas também já foi fotografia, cartão-postal, cartaz de *Hollywood*, xilogravura, já foi impressa em computador e até mesmo sequer existiu (Melo et al., 2020, p. 56).

Em detrimento ao nosso argumento, apresentamos duas reescrituras de *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry. Na composição textual e sociocultural das obras, temos a promoção de um diálogo intergenérico (Heidmann, 2006; 2020) entre as obras e o enredo de 1943. Com a introdução de dimensões que englobam o Nordeste brasileiro e a estruturação em versos e estrofes, o Pequeno Príncipe pousa em novos contextos sociais e perpassa por diferentes acontecimentos e questionamentos em sua jornada de descobertas. Consoante nosso diálogo, apresentamos as reescrituras nas figuras abaixo:

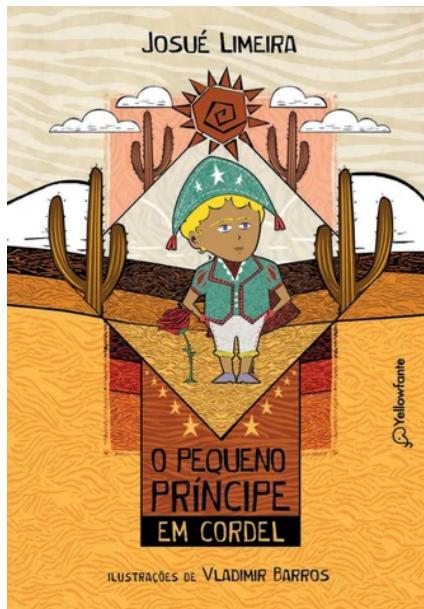
Figura 4: *O Pequeno Príncipe em cordel*, de Olegário Alfredo⁶¹



Fonte: Editora Mazza.

⁶¹ Um piloto cai no deserto do Saara e encontra por lá um Pequeno Príncipe, um viajante estelar, com experiência de bordo por diferentes mundos e que aqui na Terra conheceu uma serpente e uma raposa, mas que guarda uma saudosa lembrança de sua amada rosa. Como seria se, em vez do deserto do Saara, o piloto narrador encontrasse o Pequeno Príncipe no sertão nordestino? Redescubra esse clássico por meio desse reconto abrasileirado com sotaque cordelista. Descrição disponível em: <https://mazzaedicoes.com.br/project/o-pequeno-principe-em-cordel/>. Além disso, é possível acessar o processo de criação imagética do cordel em: <https://www.santiagoregis.com.br/2020/02/pequeno-principe.html>.

Figura 5: *O Pequeno Príncipe em cordel*, de Josué Limeira⁶²



Fonte: Editora Auster.

Em primeira análise, ao relacionarmos as figuras 4 e 5 com a figura 3 — a qual apresenta as características do suporte/estrutura gráfica dos acordes tradicionais da literatura de folhetos —, temos uma significativa mudança, as cores em preto e branco que ilustram os desenhos centralizados na página abrem margem para composições imagéticas que recorrem aos traços característicos da xilogravura. Enquanto na construção gráfica de Santiago Reis, na figura 4, temos a prevalência da cor vermelha e as informações *peritextuais* dispostas em listas com enquadramento principal da figura do Pequeno Príncipe e sua vestimenta, a qual remete aos costumes do que se convencionou como cultura nordestina (Albuquerque Júnior, 2011).

Na concepção imagética de Vladimir Barros, temos a mescla de três elementos principais dessa representação da cultura nordestina: os trajes que remetem aos cangaceiros, a ambientação da caatinga e os traços da xilogravura. Em cada uma das concepções, é interessante observar como os elementos da dimensão discursiva são (re)contextualizados com a aproximação e com a introdução dos elementos da dimensão cultural da nova esfera criativa/linguageira. Esse processo versa pela argumentação do pesquisador Albuquerque

⁶² Transposição do clássico de Antoine de Saint-Exupéry para o ambiente nordestino, O pequeno príncipe em cordel se oferece ao leitor, com fidelidade ao enredo original, em nova roupagem, singular e comovente. A história do menino de cabelos amarelos , que carrega consigo fortes referências sobre o lugar de onde veio e não desiste de buscar respostas, nem acredita em outro sentido para viver senão o amor, é no fundo uma história sobre seres humanos que creem em riquezas, como amor, amizade, delicadeza e fidelidade. Tesouros que não precisam ser buscados em outros planetas: estão bem aqui perto e nos fazem únicos no mundo, assim como a rosa do pequeno príncipe. Finalista do 58º Prêmio Jabuti, em 2016, na categoria Adaptação de obra literária. Disponível em: <https://editorauster.com.br/o-pequeno-principe-em-cordel>.

Júnior (2011), o qual destaca como os “diferentes sujeitos, submetidos a condições históricas dadas, ocupando lugares específicos nas relações de poder, produziram diferentes textos e imagens para a região Nordeste” (p. 345). Essa relação, já no contexto pós-moderno, expõe a transgressão das representações imagéticas da cultura nordestina, haja vista que ela sai do espaço de redução à xilogravura e recebe novos contornos — a (re)contextualização, a relação com outras concepções artísticas e as mídias digitais — na representação e na construção do contexto sociocultural e ilustrativo.

Ademais, condensando os apontamentos expressados, esse processo de transposição do folheto para o livro ilustrado, temos a introdução de novos índices transtextuais em sua composição. Desse modo,

Sendo o livro ilustrado o resultado de um especial investimento na tríade texto-ilustração-suporte (Linden, 2013), o processo de reconfiguração de um texto fonte não se cinge às duas linguagens (texto e ilustrações) que constituem o livro, mas estendem-se igualmente aos elementos peritextuais, como o formato, a capa e a contracapa, bem como aos textos explicativos e contextualizadores, entre outros, responsáveis, por exemplo, pela ativação de determinadas expectativas de leitura (Navas, Ramos, 2020, p. 196).

Diante desse ponto, diferentes editoras têm adotado a publicação de cordéis no formato de livro ilustrado e com o enfoque no público infantojuvenil. Entre elas, podemos citar a Companhia das Letras, Editora Mazza, Editora Auster, Editora Cortez, Editora Panda, Editora 34 e Editora Nova Alexandria. Com enfoque nas últimas duas editoras citadas, podemos constatar que

Embora a Editora 34 seja pioneira ao ter publicado dois cordéis na coleção infantojuvenil já em 2003 e em 2006, não deu continuidade ao acervo, de modo que a Nova Alexandria, apesar de a primeira publicação em cordel ter sido só em 2009, aparece como a editora a dedicar a maior coleção para as adaptações no gênero em estudo, na qual reúne vozes já consagradas na literatura de cordel contemporânea, a exemplo de: Moreira de Acopiara, Stélio Torquato Lima, Rouxinol do Rinaré, João Gomes de Sá, Paiva Neves, Klévisson Viana e Marco Haurélio. Assim, o fato de criar unidade ao colocar 20 obras numa coleção, dá destaque para essa editora e para seu trabalho de difundir essa literatura, principalmente nas escolas (Souza, 2022, p. 78).

Nessa acepção, ao constatarmos o cenário circundante da produção cordelista contemporânea e os diferentes processos editoriais adotados pelo mercado, focalizamos nosso olhar nas produções publicadas pela Editora Nova Alexandria⁶³, que reúne uma coleção de

⁶³ A editora Nova Alexandria tem 30 anos, nasceu de um desejo de publicar obras raras e livros clássicos. Com o tempo ampliamos o projeto e abraçamos livros contemporâneos, obras de filosofia, obras juvenis , cordéis e tantas outras; mas sem perder a essência e a preocupação com a qualidade dos nossos textos. Disponível em: <https://editoranovaalexandria.com.br/quem-somos/>

reescrituras de enredos literários na estilística cordelista, entretanto, no suporte livro ilustrado. Essa escolha, além da substantiva mudança no suporte, pauta-se na gênese da literatura de cordel: uma narrativa povoada de elementos do que se convencionou como cultura popular regional nordestina (Albuquerque Júnior, 2011).

É a partir das confluências que influenciaram os processos de transformações e, consequentemente, de reescrita e de diferenciação do contexto social, linguageiro e cultural que apresentamos a outra obra que compõe o nosso objeto, *Alice no País das Maravilhas em cordel* (ano?), de João Gomes de Sá.

3.3 Uma viagem por São Saruê: a reescrita de João Gomes de Sá

Envolto em um cenário de tradições populares e de mudanças tecnológicas, o alagoano João Gomes de Sá⁶⁴ é um dos notáveis nomes do cordel contemporâneo, como aponta Marco Haurélio em seu livro *Breve História da Literatura de Cordel* (2016). Além do pesquisador, nomes como Assis Ângelo⁶⁵, Cacá Lopes⁶⁶, entre outros, enfatizam a importância do autor no cenário nacional e na valorização da cultura popular. O autor

João Gomes de Sá nasceu em Água Branca, no sertão alagoano, no dia 9 de maio de 1954, e mora em São Paulo. Em 1977, trabalhou no Museu de Antropologia e Folclore Dr. Théo Brandão, quando conheceu as manifestações de cultura espontânea de seu povo. É por isso que, volta e meia, o que escreve revela influência do folclore da região Nordeste. João Gomes, além de poeta, é dramaturgo e xilografo. Além das atividades como professor de Português, dá orientações técnicas sobre o folclore e ministra oficinas sobre cordel. Utilizando elementos da cultura popular escreveu Ressurreição do boi, Canto guerreiro, Meu bem-querer e os cordéis A briga de Zé Valente com a Leide Catapora, O Cordel: sua história, seus valores (com Marco Haurélio) e A luta de um cavaleiro contra o Bruxo Feiticeiro. Para a coleção Clássicos em Cordel (Nova Alexandria), adaptou *O Corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo. Biografia disponível no site da Editora Nova Alexandria na aba “autores” (Editora Nova Alexandria, *on-line*).

Integrante da Caravana do Cordel, Sá atuou/ataua como um dos precursores do movimento de recontextualização das produções cordelianas. Nesse contexto, os participantes

⁶⁴Link de acesso: <https://editoranovaalexandria.com.br/autores/>. Acesso em: 14/05/2025.

⁶⁵ Blog do Assis Ângelo: A cultura popular é a digital de um povo. Assis Ângelo é poeta, jornalista e estudioso da cultura popular. Atua nos principais jornais do país e na imprensa alternativa. O autor é natural de João Pessoa – Paraíba. Informações disponíveis em: https://assisangelo.blogspot.com/2022_08_01_archive.html. Acesso em: 14/05/2025.

⁶⁶ Cantador, poeta e compositor nordestino, Cacá Lopes fala da importância do autor alagoano em uma entrevista concedida à Palavra Fiandeira, Revista Literária Virtual, na edição 117 publicada em 25 de maio de 2013. Disponível em: <https://palavrifiandeira.blogspot.com/2013/05/palavra-fiandeira-117.html>. Acesso em: 14/05/2025.

do projeto buscam recontextualizar e aproximar a cultura nordestina do cenário sociocultural em que vivem. Com isso,

A experiência de desterritorialização e seus significados para as trajetórias de vida dos migrantes em São Paulo foi o ponto de partida para a criação de um movimento cultural que se apropriou da linguagem do cordel para uma reterritorialização na cidade por meio da poesia. A Caravana do Cordel teve início em 2008 pelo grupo de poetas Moreira de Acopiara, Costa Senna, Marco Haurélio, Nando Poeta, João Gomes de Sá, Pedro Monteiro e Cacá Lopes. O objetivo do movimento era promover palestras, seminários, oficinas, saraus poéticos, exposições e atividades que pretendiam divulgar a poética do cordel em São Paulo. Os primeiros encontros do grupo ocorreram no Espaço Cineclubista, na Rua Augusta. Em 2010, a Caravana do Cordel ganhou mais mobilidade, uma vez que os encontros passaram a ocorrer em diferentes espaços (universidades, escolas, centros culturais) e percorrer outras cidades e estados (IPHAN, 2018, p. 151).

Professor de língua portuguesa, poeta, dramaturgo e xilografo, o escritor envereda pela tessitura da língua e traduz, em versos, a grandeza e importância da literatura popular. Segundo Haurélio,

Com atuação marcante, especialmente por sua formação em Letras, o poeta, professor, xilografo e teatrólogo alagoano João Gomes de Sá tem contribuído muito para a utilização do Cordel como paradidático. É autor de *A luta de um cavaleiro contra o bruxo feiticeiro* e *A briga de Zé Valente com a Leide Catapora*. Seu romance *O corcunda de Notre-Dame*, inspirado na obra de Victor Hugo, que integra a coleção Clássicos em Cordel da editora Nova Alexandria, foi selecionado para o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) no ano de 2009 (Haurélio, 2016, p. 65).

Corroborando essa afirmativa, outros pesquisadores da área enfatizam essa relação entre o contexto de formação e a atuação na produção cordelista do escritor. Assim,

João Gomes de Sá ocupa uma posição de autoria familiarizada com o gênero cordel, por ser xilografo e pertencer ao universo da criação literária, já que, além de escritor, atua como professor de língua portuguesa, exercendo ainda atividades de dramaturgo” (Ferragini; Ribeiro, 2022, p. 37).

Desse modo, ele aproxima os elementos culturais e literários ao contexto linguístico e discursivo da sua formação. O próprio poeta, em uma entrevista concedida ao Centro do

Professorado Paulista: o portal do professor⁶⁷, em 2022, expõe a importância do seu interlocal nas esferas, uma vez que

Partindo do pressuposto de que nem todo artista é professor, mas todo professor é artista, faço a fusão entre as artes de ser educador, escritor e poeta cordelista. É a partir dessa versatilidade que desenvolvo vários trabalhos nas escolas públicas, particulares, faculdades, universidades e centro de cultura. Ministro palestras e oficinas, participo de seminários, encontros e feiras sobre manifestações culturais espontâneas, principalmente o Cordel Brasileiro (Sá, 2022).⁶⁸

Com publicações em diferentes suportes, como o folheto, o livro ilustrado e em formato de vídeo nas redes sociais⁶⁹ — por meio de cantoria/recitação —, o escritor já apresenta os indícios dessa mudança na difusão/produção contemporânea da literatura de cordel, como enfatizamos no tópico anterior. Defronte as convenções e as mudanças operadas na escriturística atual, Sá enfatiza a gênese do cordel, como o texto impresso que se reinventa em voláteis suportes devido às necessidades e aos desejos do mercado. Assim, segundo o autor, “*o gênero cordel, literatura, é o texto impresso. A forma como ele vai se apresentar é o mercado que vai dizer*” (Sá, 2023, transcrição de áudio)⁷⁰.

Percebemos, em primeiro plano, os ecos das reescrituras nesse novo contexto, isso revela uma (re)construção baseada em diferentes fontes e em constante negociação com o mundo social (Fernandes Ferreira, 2024). Se nos primórdios da literatura de folhetos em nosso país enveredamos pelo processo de captação e de transferência para a cultura escriturística, nesse momento, as reescrituras se desvelam em dimensões socioculturais orientadas pelos anseios do mercado editorial, mantendo, contudo, a estrutura rítmica e métrica do modelo tradicional.

Nessa perspectiva, o autor — em diferentes entrevistas, palestras e apresentações — enfatiza a influência do mercado editorial e a adequação às práticas de fomento público. Esse processo reflete uma relação direta com o contexto sociocultural de produção (Heidmann,

⁶⁷ O Centro do Professorado Paulista nasceu em 1930, quando um grupo de professores percebeu a importância de organizar uma entidade de classe representativa. Naquela época, apesar de o magistério já responder pela maior categoria profissional de servidores públicos do estado de São Paulo, faltava representatividade na sociedade civil. Faltava voz ao professorado paulista. Nossa trabalho é voltado ao desenvolvimento da educação paulista, cuja premissa é a valorização dos profissionais que dedicam a vida à arte de educar. Uma sociedade instruída é a ponte para um país melhor e mais justo. Educação é investimento. Representa os profissionais do magistério, ativos e aposentados, no estado de São Paulo e seus municípios, almejando garantir os direitos dos professores e escola pública de qualidade. Disponível em: <https://cpp.org.br/>. Acesso em: 14/05/2025.

⁶⁸ Professor de Literatura lança obra na 26ª Bienal do Livro de SP. Entrevista disponível em: <https://cpp.org.br/intervista-joao-gomes/>. Acesso em: 14/05/2025.

⁶⁹ Instagram: @joaogomesdesa9; Facebook: João Gomes de Sá (<https://www.facebook.com/joao.g.desa.7/>) ; Página no Facebook: João Gomes de Sá e O mundo do cordel para todo mundo ([João Gomes de Sá O mundo do Cordel para todo mundo](#)).

⁷⁰ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/live/XkF10Zfex2k?si=RjFHHNQwHEWhtVha>.

2010). Para ilustrar nossos apontamentos, selecionamos uma das entrevistas do autor, a qual ocorreu em 2023 e foi concedida ao canal digital Teoria das Fadas⁷¹. Mediado pela professora Lígia Menna, o episódio foi intitulado *Papeando com o João, sobre cordel, xilo e educação – com João Gomes de Sá* (2023), o qual refletiu sobre a aproximação da esfera cordelista com a educação, a presença da xilogravura e as mudanças concernentes pelas demandas mercadológicas atuais.

Retomando sua afirmativa, de que o cordel é, propriamente, o texto impresso (Sá, 2023), o autor desenvolve sua argumentação para situar o cenário de produção atual, o seu e de outros autores cordelistas contemporâneos, que, à frente das novas demandas, trabalham com o formato do folheto tradicional, mas, também, com o suporte livro, haja vista que

A literatura é o texto impresso. O cordel, ele vai se apresentar de várias formas, vai se apresentar no folheto tradicional de 16 páginas, de 8 páginas, ele vai se apresentar também no formato de livro. [...] Para a gente chegar no mercado...o mercado, a escola, os editais de governo, eles não vão comprar o folheto tradicional porque não está dentro dos critérios de compra. Mas se você pegar esse folheto tradicional e transformá-lo em um livro, eles compram. Então, entenda que é o texto. Evidentemente, que eu não estou aqui abrindo mão desse tradicional, que eu curto muito, eu adoro esse folheto tradicional, mas também faço livros (Sá, 2023, transcrição de áudio)⁷².

Diante desse ponto, aproximamo-nos de uma crescente esfera no mercado editorial: a reescrita de obras pertencentes ao domínio público, ou seja, da prosa ao verso e, em especial, na estrutura do cordel. Com foco no público infantojuvenil, o texto impresso não se limita mais à estrutura do folheto *in quarto* e passa a figurar no livro ilustrado. Com enfoque no gênero cordel e a importância da permanência e da propagação da identidade cultural (Hall, 2006), porém em um novo suporte, o processo escriturístico não foi encabeçado por apenas uma editora, mas diversas, como apresentado no capítulo anterior. Entretanto, em relação ao nosso objeto de estudo, destacamos o papel da Editora Nova Alexandria nesse cenário.

Criada em 2007 e com seus primeiros lançamentos apenas no ano seguinte, a coleção Clássicos em Cordel, sob a coordenação do poeta e cordelista Marco Haurélio, reuniu nomes de destaque no cenário nacional da literatura de cordel. Visando reescrever obras da cultura

⁷¹ Canal dedicado à divulgação de pesquisas e produções literárias e culturais voltadas para as linguagens do imaginário. Aqui, o maravilhoso feérico tem lugar de destaque: serão aulas, apresentações, entrevistas e *lives* com foco no conto de fadas e na literatura de fantasia. Idealizado pelo professor e pesquisador Paulo César Ribeiro Filho com parceria da professora e pesquisadora Lígia Menna. Descrição apresentada no perfil do *Youtube* do canal. Disponível em: <https://www.youtube.com/@TeoriadasFadas>.

⁷² Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/live/XkF10Zfex2k?si=RjFHHNQwHEWhtVha>.

ocidental, ou seja, histórias em domínio público e com ampla repercussão pelo imaginário sob a ótica do texto cordelista. Com a mudança de público-alvo, de adultos para o público infantojuvenil, além da abdicação da estrutura em folhetos para a apresentação em livros-ilustrados, a coleção se tornou uma das mais importantes da contemporaneidade para os escritores cordelistas no país. Em geral,

Para a Nova Alexandria, no entanto, o cordel sempre esteve em evidência. A coleção Clássicos em Cordel, criada em 2007, grande sucesso editorial, reúne em seu elenco algumas das maiores estrelas do universo cordeliano. A proposta da coleção – recontar em versos grandes clássicos da literatura universal – foi abraçada por alguns dos maiores valores do cordel contemporâneo. Nomes como João Gomes de Sá, Klévisson Viana, Moreira de Acopiara, Varneci Nascimento, Costa Senna, Rouxinol do Rinaré, Geraldo Amâncio Pereira, entre outros, encabeçam a premiada coleção, adotada em inúmeras escolas e selecionada em programas de governo das três esferas. Coordenada por Marco Haurélio, cordelista e pesquisador, a Clássicos em Cordel representa um divisor de águas na história da literatura de cordel brasileira. O time de ilustradores, também, nada fica a dever. Entre eles, Erivaldo Ferreira, premiado xilografo, responsável pelas gravuras de obras como *O Alienista*, de Rouxinol do Rinaré, e *Os Cavaleiros da Távola Redonda*, de Cícero Pedro de Assis (Haurélio, 2011)⁷³.

O autor Varneci Nascimento (2008), em seu blog *Cordel: Cultura Brasileira que tem de ser levada a todos os recantos desse país, pois é um grande valor do povo nordestino, mas há de se tornar um dia há de todo povo brasileiro*⁷⁴, apresenta a relação entre os espaços de produção escriturística do cordel e enfatiza a presença das reescrituras na gênese do texto impresso em cordel, seja anteriormente nos folhetos, seja na contemporaneidade com o livro ilustrado. Assim,

O livro “Os Miseráveis”, adaptação do cearense Klévisson Viana para o clássico homônimo de Victor Hugo, abre a coleção Clássicos em Cordel, da editora paulista Nova Alexandria, ao lado de outra adaptação do autor francês - “O corcunda de Notre-Dame”, história pinçada do livro “Paris de Notre-Dame” e levada para o sertão nordestino pelo poeta alagoano João Gomes de Sá. Dirigida pelo também cordelista Marco Haurélio, a coleção pretende adaptar grandes obras da literatura mundial para a linguagem do cordel. Versões de clássicos existem na literatura de cordel desde a época do lendário José Galdino da Silva Duda, que transformou “A Viuvinha”, de José de Alencar, no cordel “Os Martírios de Jorge e Carolina”. João Martins de Athayde contribuiu, entre tantos outros, com versões dos clássicos “Romeu e Julieta”, de Shakespeare, e “O Romance de um Sentenciado”, a partir de “O Conde de Monte Cristo”, de Alexandre Dumas. O imortal José Camelo de Melo Rezende reaproveitou a estrutura narrativa de “El Cid”, de Corneille, para compor o magistral “Entre o Amor e a Espada”. Manoel D’Almeida

⁷³Disponível em: <https://marcohaurelio.blogspot.com/2011/04/cordel-e-sempre-bola-da-vez-na-nova.html>. Acesso em: 14/05/2025.

⁷⁴ Disponível em: <https://varneicordel.blogspot.com/>. Acesso em: 14/05/2025.

Filho reescreveu em cordel "Gabriela", de Jorge Amado, e recebeu rasgados elogios do autor baiano, que inclusive patrocinou sua primeira edição (Nascimento, 2008)⁷⁵.

Entre os nomes de destaque do cenário nacional que integram a coletânea, temos a presença de João Gomes de Sá. O autor, como seu primeiro projeto para a coleção, desenvolveu a obra *O corcunda de Notre-Dame em cordel* (2008), uma reescrita que dialoga com o romance francês *O corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo. De uma Paris com ensejos góticos e em grande contraste social para um Nordeste brasileiro com costumes e aspectos socioculturais próprios. Segundo Bulhões e Enedino (2020), a obra “elaborada em linguagem verbal escrita, com modos de expressão que dialogam com o universo da cultura popular nordestina, a obra também incorpora, além da sonoridade poemático-musical, o uso do ritmo, da motricidade, da gestualidade” (p. 178). É nesse contexto que, dois anos após o sucesso da reescrita de *O Corcunda*, Sá publica *Alice no País das Maravilhas em cordel* (2010), em que sai do contexto de mundo inglês e apresenta Alice na utópica São Saruê.

Ao retornarmos aos elementos que circunscrevem a estruturação verbal da reescrita de Sá (2016), temos o diálogo intertextual com folhetos conhecidos do imaginário popular nordestino, a exemplo, o cordel *Viagem a São Saruê*⁷⁶ (1956), de Manoel Camilo dos Santos. Como o eu lírico do folheto, Alice envereda por uma viagem em um país diferente do seu, com isso, Sá utiliza esse diálogo para a construção do seu País das Maravilhas, como podemos observar na estrofe a seguir:

Por lá viu rios de leite,
Montanhas de goiabada,
Castelos de rapadura,
E árvores de marmelada.
Suspirou muito porque
Somente em São Saruê
Tal riqueza era encontrada (Santos, 1978, grifos nossos).

Diante disso, percebemos que o País das Maravilhas de Sá ecoa os elementos pertencentes a essa cultura nordestina (Albuquerque Júnior, 2011). O autor, ao recorrer a esse diálogo intertextual, promove uma relação entre os diferentes enlaces de cultura e de representação, expondo o processo de criação da imagem deste nordeste brasileiro. Como observamos a seguir:

⁷⁵ Publicado digitalmente, disponível em:[Classicos da literatura mundial](#). Acesso em: 14/05/2025.

⁷⁶ *Viagem a São Saruê* (1956), de Manoel Camilo dos Santos, possui 33 estrofes, sendo 31 sextilhas e duas décimas, e narra a ida do poeta a um país maravilhoso, chamado São Saruê. O eu lírico do poema afirma que desde criança ouvia falar nesse país, o melhor local do mundo, e por ordem do pensamento decide conhecer o lugar, onde há comida e roupas em abundância, saúde, dinheiro e pedras preciosas espalhadas pelo chão, pessoas fortes, civilizadas e felizes.

A questão que se coloca é como produzir cultura, lançando mão das mais diferenciadas informações, matérias e formas de expressão, seja de que procedência for, e ao mesmo tempo, não se submeter às centrais de distribuição de sentido, nacionais ou internacionais, como ser global e singular. É preciso, para isso, se localizar criticamente dentro destes fluxos culturais e não tentar barrá-los. É preciso produzir uma permanente crítica das condições de produção do conhecimento e da cultura no país e nas diversas áreas. É preciso ter um olhar crítico em relação a estas grandes vozes que tentam nos dizer. Não se trata, pois, de buscar uma cultura nacional ou regional, uma identidade cultural ou nacional, mas de buscar diferenças culturais, buscar sermos sempre diferentes, dos outros e em nós mesmos (Albuquerque Júnior, 2011, p. 347).

Além disso, o autor envereda nos ensejos do imaginário ao revitalizar a utópica São Saruê na construção da reescrita. Em linhas gerais,

O poeta, atento às soluções criativas do texto original, reconstruiu algumas situações, emprestando características nordestinas à protagonista, aos personagens e cenários. O início já dá uma amostra do que vem a seguir: Alice, em perseguição ao Coelho Branco, não cai num poço, mas numa cacimba encantada”. O Gato de Cheshire ou Gato Risonho, mesmo conservando o dom da invisibilidade, é um típico repentista nordestino (Haurélio, 2010).

Nesse cenário, percebemos que “as reescrituras não são estáticas e permanentes, elas reinventam-se, cruzam-se, variam e, como a sociedade em que nascem, refletem certas ideologias e visões de mundo”⁷⁷ (Fernandes Ferreira, 2024, p. 133, tradução nossa). Essa ação de (re)contextualização ocorre conjuntamente com outros componentes da composição cordelista, a xilogravura. Em suas apresentações e palestras, Sá, que também atua como xilografo⁷⁸, expõe uma aproximação entre a construção textual, isto é, o texto escrito em cordel e o imagético, ou seja, a xilogravura/ilustração. Entretanto, o autor desperta a atenção para um dos apontamentos da discussão contemporânea sobre a relação entre os elementos. Assim, “[...] evidentemente, o cordel tradicional, tradicionalmente falando, ele vinha com a xilogravura, mas isso não significa dizer que todo cordel deva ter xilogravura” (Sá, 2023, transcrição de áudio).

Nessa perspectiva, a pesquisadora Maria do Rosário da Silva, no artigo *Folhetos, xilogravuras: imagens, textos, conversas* (2020), enfatiza a presença da xilogravura como uma das técnicas utilizadas na ilustração dos folhetos, haja vista que o processo gráfico de

⁷⁷ No original: Les réécritures ne sont pas statiques et permanentes, elles se réinventent, s'entrecroisent, varient et, avec la société où elles naissent, reflètent certaines idéologies et visions du monde. Nous concevons donc la réécriture comme une construction à partir de sources diverses et en constante négociation avec le monde social (Fernandes Ferreira, 2024, p. 133).

⁷⁸ João Gomes de Sá expõe/vende seu trabalho como xilografo em feiras e palestras.

construção visual dos folhetos acompanha/acompanhou as mudanças nos setores gráficos/editoriais de produção. Além disso, Silva (2020) aponta que “o modo de ilustração dos folhetos dependia de fatores diversos que abarcavam a preferência do autor, a expectativa dos leitores e os recursos materiais disponíveis” (p. 27-28). Como ocorre nesse cenário contemporâneo da Editora Nova Alexandria sobre o qual nos debruçamos, esse processo de redirecionamento, ou seja, escolha ilustrativa dos elementos visuais, é eleito e idealizado no suporte livro. Diante dessa premissa, Sá (2023) retoma essa discussão e apresenta a correlação entre os elementos verbais e visuais na constituição estrutural do cordel:

Às vezes, as pessoas acham que o cordel tem que ter xilogravura. Eu já me encontrei, assim, em alguns momentos de feiras, de debates, de reuniões, de palestras que as pessoas chegam a dizer que, se não tiver xilogravura, não é cordel. Aí, tem que entender que o cordel é o texto, o texto impresso. Se usou xilogravura numa época de 30, por aí, porque eles queriam fazer uma ilustração e nós não tínhamos o recurso apropriado, gráfica, tipografia que fazia a ilustração, então usamos a xilogravura que é a arte de entalhar na madeira (Sá, 2023, transcrição de áudio)⁷⁹.

O projeto gráfico da obra Alice em cordel (2016), idealizado pelo premiado ilustrador Marcos Garuti⁸⁰, subverte a estrutura em preto e branco da xilogravura e une diferentes técnicas, como o carimbo, a fotografia, a colagem e o uso de cores na composição da Alice ambientada no Nordeste brasileiro. Assim,

com seu traço estilizado e a mistura entre colagem, carimbo e pintura, imprime originalidade ao seu trabalho, buscando aproximações entre sua interpretação visual de Alice para o cordel e elementos da cultura nordestina, que já prendem a atenção do leitor ao simples flerte com a capa (Galdino, Wanderley, 2024, p. 232).

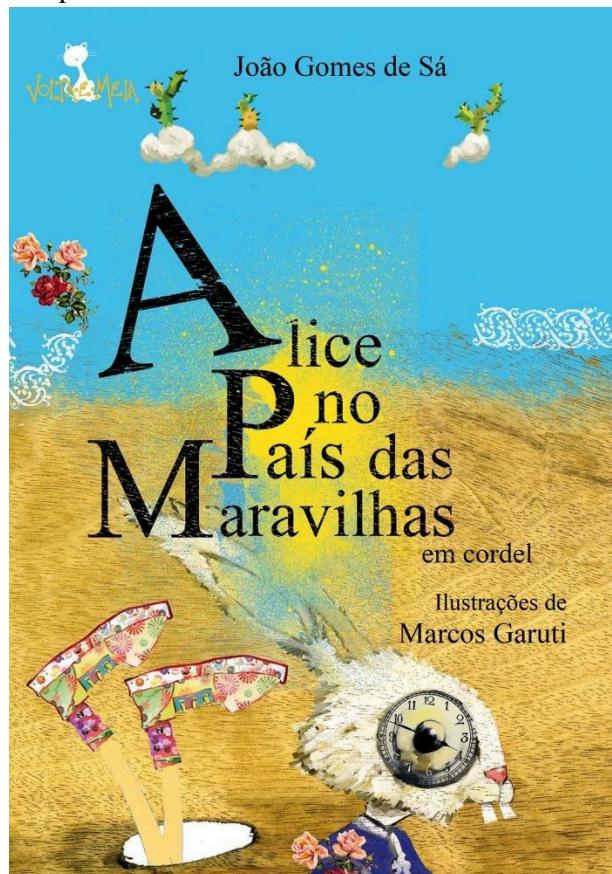
Na capa da edição, como podemos observar na figura 6, não temos a presença centralizada da curiosa personagem, apenas uma alusão a um dos episódios mais conhecidos do País das Maravilhas: a queda na toca do Coelho Branco. Além disso, com prevalência das cores azul e tons de amarelo acobreado, remetendo a dois elementos de estreita relação com a história, isto é, as cores características da personagem — como dialogamos no capítulo anterior — e a ambientação do sertão nordestino. Nesse cenário, as peças visuais da ilustração

⁷⁹ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/live/XkF10Zfex2k?si=RjFHHNQwHEWhtVha>.

⁸⁰ Marcos Garuti nasceu em São Paulo, capital. Desenhista autodidata, deu seus primeiros passos na carreira como programador visual, quando tomou contato e trabalhou com diversos materiais e técnicas. Com essa experiência, entrou na área da ilustração propriamente dita. Em 1999, recebeu o Troféu HQ Mix, maior prêmio brasileiro na área de quadrinhos. Ilustrador de livros infantis e juvenis desde 2006, criou as ilustrações para O casamento do boitatá com a mula-sem-cabeça, de José Santos, Poemas para enrolar a língua, de Almir Correia, e O reino hiperbólico, de Dionísio Jacob, entre outros livros. Disponível em: <https://www.smeducacao.com.br/livros/a-inacreditavel-historia-do-diminuto-sr-minuscule/>. Acesso em: 14/05/2025.

apresentam outra figura importante da história, o Coelho Branco, ou como temos em Sá, o Coelho Engravatado.

Figura 6: Capa de *Alice no País das Maravilhas em cordel* (2016)



Fonte: Editora Nova Alexandria.

Entre outros elementos presentes na capa, como a mescla entre o uso de carimbos e colagens de rosas e cactos em nuvens, temos a caracterização da vestimenta e dos calçados dos personagens. O tênis de Alice ganha estampas e tons coloridos e o Coelho Engravatado recebe terno e gravata na cor azul. Esse processo de reescrita do campo imagético corrobora nossa discussão nas esferas socioculturais, pois expõe os processos de diferenças entre as variantes e as variações (Adam, 2010) não só do texto escrito, mas, também, visual.

Partindo desse ponto, ao retornarmos aos elementos que circunscrevem a estruturação verbal da reescrita de Sá (2016), enveredaremos, no próximo tópico, nas dimensões textuais que circunscrevem o texto cordelista infantojuvenil.

3.3.1 A dimensão textual de Alice em cordel

Com enfoque na reescrita de João Gomes de Sá (2016), buscamos analisar a linguagem da obra em consonância com suas esferas discursivas e literárias no contexto sociocultural posto. Publicada pela Editora Nova Alexandria, com texto literário de João Gomes de Sá e ilustrações de Marcos Garuti, a obra conta com os seguintes elementos *peritextuais* (Adam; Heidmann, 2011): apresentação da obra carrolliana, contextos históricos, biografia dos autores Lewis Carroll e João Gomes de Sá e do ilustrador Marcos Garuti.

Esse enquadramento editorial, como aponta Heidmann (2011), está em estreita relação com a genericidade. Ademais, a edição também oferece ao leitor uma introdução da Alice em cordel, escrita pelo poeta Marco Haurélio, além da caracterização da personagem. Ao contrário de uma menina loira, de sapatos pretos e de vestido azul, a Alice de Sá usa lenço na cabeça, tem cabelos castanhos escuros e usa vestidos e tênis coloridos, como observamos na imagem a seguir:

Figura 7: Alice em cordel



Fonte: *Alice no País das Maravilhas em cordel* (2016).

Como exposto no tópico anterior, ao contrário da reescrita de Carroll (2013), o texto de Sá é elaborado na estrutura do gênero cordel, abandonando a estrutura em prosa e apresentando sua história em versos. As aventuras da personagem Alice de Sá tem como foco primordial o público infantojuvenil, não apenas da esfera nordestina, mas de todo o país. Conjuntamente a esse ponto, a obra emerge de um processo editorial de incentivo à literatura em cordel no suporte livro ilustrado.

Diante desse panorama, retomando a concepção do texto escrito, a obra de Sá (2016) não parte dos elementos de uma sociedade vitoriana inglesa, os quais pontuamos anteriormente ao analisar a obra de Carroll, mas introduz os elementos provenientes de uma cultura nordestina, ecoando os símbolos discursivos, literários e languageiros de uma esfera sociocultural plural. Como aponta Fernandes Ferreira (2024), esse processo não “se trata de uma escrita ficcional que imita uma obra específica, mas sobretudo da ideia de troca e das múltiplas formas dialógicas do texto literário” (p. 133)⁸¹. Partindo dessa premissa, buscamos enfatizar os elementos que contribuem para esse processo de reescrita textual e a (re)contextualização languageira das aventuras e das curiosidades da menina Alice. Segundo o modelo de estruturação anterior, agora com enfoque nas composições lexical e sintática que compõem o discurso da reescrita de Sá, apresentamos o Quadro 2.

Quadro 2 – A (re)contextualização e a dimensão languageira na reescrita de *Alice* (2016)

Ação	Cena
Apresentando Alice	O País das Maravilhas Tem aqui nova versão. O verso metrificado Da popular tradição Apresenta como Alice Vence o tédio e a mesmice Com muita imaginação (Sá, 2016, p. 10, grifos nossos).
Despencando na cacimba encantada	Ela ainda ouvia a voz Do Coelho Engravatado Repetindo sem parar: – Oh céus! Estou atrasado! Quem do relógio depende Sua liberdade vende, Pois assim diz o ditado! Na beirada da cacimba, Alice chegou cansada, Olhou tudo com cuidado Não conseguia ver nada. “Era um coelho?” – ela pensou. Sem ter cuidado, encostou Na tal cacimba encantada (Sá, 2016, p. 13, grifos nossos).
Acesso ao imaginário e a continuação de sua	Ainda muito chorosa, Encontrou ali no chão

⁸¹ No original: Il ne s'agit donc pas d'une écriture fictionnelle imitant une œuvre spécifique, mais avant tout de l'idée d'échange et de multiples formes dialogiques du texte littéraire (p.133)

aventura	<p>Uma pequenina chave Que chamou sua atenção; – É para abrir a portinha Mas como posso, sozinha, Sair já desse salão.</p> <p>Contudo vê sobre as lágrimas Um potinho de alimento Boiando na direção Sugerida pelo vento; No pote tinha um aviso: Alimentar-se é preciso; Ponha fim ao desalento! (Sá, 2016, p. 14-15, grifos nossos).</p>
O contato com os animais do País das Maravilhas	<p>Andando por um planalto Como quem paga promessa Ouve uma voz perguntando – Por que correr tão depressa? Sinta a brisa, sinta o vento E viva cada momento – Não sei pra que tanta pressa?</p> <p>– Quem fala? – Pergunta Alice. – Não precisa se esconder. – Sou Valquíria Centopeia, Não gosto de aparecer. Eu cuido desta colina, E você, bela menina. O que veio aqui fazer? (Sá, 2016, p. 17, grifos nossos).</p>
O País das Maravilhas se torna a utópica São Saruê	<p>Saiu dali sorridente, Com certeza, agradecida. Contemplando a natureza Desabafou, comovida: – Se todo lugar da terra Fosse assim, não tinha guerra – Suspirou feliz da vida</p> <p>Por lá viu rios de leite, Montanhas de goiabada, Castelos de rapadura, E árvores de marmelada. Suspirou muito porque Somente em São Saruê Tal riqueza era encontrada (Sá, 2016, p. 18, grifos nossos).</p>
O contato com a figura do Lampião no País das Maravilhas	<p>Esse chapeleiro louco Falava igual um tufão; O seu chapéu reluzia Como as noites do sertão.</p>

	<p>Pois o dito era enfeitado Com o mesmo céu estrelado Do chapéu de Lampião (Sá, 2016, p. 22).</p>
Questionamentos sobre os acontecimentos e histórias do País das Maravilhas	<p>O Gato era repentista, Quando desaparecia, Cantava para a menina Um Coqueiro da Bahia. Ela se entusiasmava: Pois o danado exalava, Só o seu riso se ouvia.</p> <p>– Além de tanto sorriso, Ainda fica invisível! Esse gato, não sei não, É um bicho imprevisível. Alice continuou,</p> <p>No percurso murmurou: – Nada aqui é impossível! (Sá, 2016, p. 21, grifos nossos).</p>
O questionamento entre o sonho e a realidade	<p>Naquilo, escuta uma voz, No meio da correria: – Volte para casa, Alice; E deixe de estripulia!</p> <p>Sentiu a brisa soprando, Viu uma ovelha passando Perto de onde ela dormia.</p> <p>Não viu mais o Coelho Branco, Nem mesmo o Gato Risonho, A Duquesa ou a Rainha, Com o seu grito medonho; E pensou encabulada:</p> <p>“Toda essa história encantada Foi realidade ou sonho?” (Sá, 2016, p. 29, grifos nossos).</p>

Fonte: Monteiro (2024).

O quadro exposto anteriormente enfatiza oito ações que circundam os momentos de construção da jornada de Alice pelo País das Maravilhas. Com enfoque nas dimensões textuais e linguageiras que permeiam a obra, a escolha das ações para o quadro destaca a construção das relações intertextuais e as escolhas linguísticas de composição textual. Aqui compreendemos a intertextualidade a partir do que Heidmann e Adam (2010) definem, ou seja, como um dos níveis transtextuais que se liga à noção de *genericidade*, sendo observada como uma ação que não se limita a referenciar um texto anterior, tomando de empréstimo “motivos, temas, um estilo, enunciados, para a criação de efeitos de sentido (ela) entra, ao mesmo tempo, no que podemos conceber como um diálogo intergenérico [...]” como

reveladoras dos componentes genéricos macro ou microtextuais” (Adam; Heidmann, 2010, p. 29-30). Desse modo, a escolha das estrofes reverbera os momentos de reflexões e diálogos transtextuais no decorrer da jornada de Alice, evidenciando a elaboração intertextual do folheto de Manoel Camilo, e também uma reconfiguração lexical e sintática dos acontecimentos que figuram na reescrita de Alice.

Como apontam as pesquisadoras Ferreira e Rocha (2020), a obra é estruturada “em um único poema com forma fixa (ABCBDDDB), expresso na modalidade escrita da língua, no domínio discursivo ficcional, composto por 108 estrofes, versificadas em setilhas, tendo como métrica a redondilha maior” (p. 158). Essa escolha do autor o aproxima de sua dimensão sociocultural ao se utilizar de uma das estruturas textuais do cordel mais profícias do século XX (Alves Sobrinho, 2003) e expõe, tanto o autor quanto o leitor, a um mergulho na memória intertextual (Adam; Heidmann, 2011).

Com o mapeamento do período de produção e os índices socioculturais que influenciaram a materialização da obra, temos em mente que, ao pensarmos na dimensão linguageira e discursiva do texto, esse processo reverbera o “*corpus* dos textos que circulam no interdiscurso de um estado sócio-histórico definido do texto estudado (momento de sua produção, de suas edições, de suas traduções e, mais amplamente, de suas leituras)” (Adam; Heidmann, 2011, p. 126). Com base nessa acepção, ao enveredarmos pelos versos do cordel de Sá (2016), a trajetória de Alice é apresentada pelo eu-lírico como uma reconfiguração, pois nas estrofes iniciais temos:

Nas veredas do cordel,
Sigo as mais bonitas trilhas,
Vou compondo minha história
Em canções e redondilhas.
E, sem cometer tolice
Narro a história de Alice
No País das Maravilhas.

Transporto com muito gosto
Para o cordel brasileiro
História de encantamento,
Famosa no mundo inteiro,
Lewis Carroll foi o autor,
Pois foi ele, meu leitor,
Quem a redigiu primeiro (Sá, 2016, p. 10, grifos nossos).

Perante o exposto, ao mergulharmos pela reescrita de Sá, o início da trajetória da personagem evoca um diálogo transtextual com elementos da dimensão sociocultural, ou seja, do processo criativo de criação literária, do enredo carrolliano e a da estrutura narrativa. Sá

reconfigura o discurso e, como recurso presente em produções cordelistas, aproxima o leitor da obra escrita ao utilizar o pronome possessivo pessoal da primeira pessoa do singular **meu**, dialogando diretamente com o **leitor**. A trajetória da personagem, como delineada no Quadro 2, é orientada por suas percepções e suas escolhas ao longo da jornada pelo País das Maravilhas. Esse processo reverbera a dimensão languageira do texto, ao eleger algumas preferências linguísticas e discursivas na elaboração textual das ações.

No primeiro trecho apresentado no quadro, o eu lírico expõe a dinâmica transtextual da obra, ao enfatizar dois elementos: a escolha do verso metrificado, tradicional da literatura de folhetos, e a personagem da reescrita, Alice. Com a construção frasal “**Apresenta** como Alice”/**Vence** o tédio e a mesmice (Sá, 2016, p. 10, grifos nossos), o eu lírico recorre ao uso do predicado verbal dinâmico (Neves, 2011), ao reforçar a ideia de ligação e de continuidade dos processos de ação, ou seja, a apresentação/manutenção das aventuras da personagem ao longo da história.

Na continuidade de suas aventuras, Alice, reflete sobre a curiosa figura do Coelho Engravatado, “ora, pois quem seria aquela figura que corre pelo planalto, fala, mas está em um corpo de animal?”, com a construção dessa imagem por Alice e a continuidade dos versos, o Coelho logo em seguida discursa “– Oh céus! **Estou atrasado!/Quem do relógio depende/Sua liberdade vende**” (Sá, 2016, p. 13, grifos nossos).

Em primeiro momento, temos o Coelho Engravatado em um estado predutivo de aspecto não dinâmico (Neves, 2011), ao revelar o seu estado e não a sua ação, ou seja, seu atraso. Nos versos seguintes, o autor reflete sobre a condição do *ser*. Na Era Vitoriana, Carroll (2013) elegeu a simbologia ao abordar a questão da exploração de mão de obra e a quantidade exaustiva de horas de trabalho seguidas. Na contemporaneidade, o cenário poderia diferir do contexto carrolliano, entretanto boa parte da população ainda é submetida a condições de trabalho que condicionam longas e exaustivas horas fora de casa, mesmo que em contextos laborais distintos do retomado por Carroll.

Na concepção languageira, o uso do pronome indefinido **quem** exerce a função do sujeito, promovendo uma dualidade na leitura dessa estrofe, e podemos associar ao Coelho, na esfera discursiva, mas, também, podemos referirmo-nos à população afetada por essa condição, se adotarmos uma análise sociocultural da frase. O uso do predutivo verbal não dinâmico (Neves, 2011) **depende** remete a um estado que é convertido em ação no verso seguinte com o emprego do **vende**. Assim, os versos estruturados no tempo presente do indicativo, inicialmente, condicionam um estado o qual sofre alteração e se torna uma ação.

Esse jogo construído por Sá serve tanto para a construção da narrativa, como também para o movimento da leitura, no nível semântico, promovendo as relações entre texto e cultura (Chartier, 2000), através dos agenciamentos de sequências ou de planos de texto, no nível composicional ou, para rememorar Bakhtin (2015) em sua teoria do romance, a sintaxe das grandes massas, para nos atentarmos aos efeitos nesse discurso (Adam; Heidmann, 2011). No encadeamento das situações, a manutenção das ações permanece no texto, ao recorrer a predicações dinâmicas, o verso “**Alice chegou cansada**” (Sá, 2016, p. 13, grifos nossos) retrata ao leitor uma ação télica, ou seja, findada (Neves, 2011).

Alice, após correr atrás do Coelho Engravatado e pairar à beira da cacimba, expressa o caráter dinâmico da ação e o estado que segue logo após. Recorrendo ao pretérito imperfeito do indicativo para indicar o estado de questionamento da personagem com a colocação **era**, a qual é convertida em uma predicação dinâmica (Neves, 2011) por meio da conjunção **ela pensou**. Na continuidade da situação, ao sair do espaço mental para o físico, a falta de atenção da personagem sinalizada pelo uso do infinitivo **ter** e seu complemento cuidado influenciou para o evento sucessor, ou seja, a predicação dinâmica que sinalizou a caída de Alice no País das Maravilhas, através do uso da palavra **encostou**, que remete a uma ação concreta.

No mergulho de suas aventuras, após a caída na cacimba encantada, Alice se encontra em um gigantesco salão com mobília em estilo colonial e uma pequena portinha com acesso ao que seria um jardim muito encantado. Nos acontecimentos que permeiam esse momento, a personagem busca uma solução para atravessar a pequena porta e chegar ao recanto encantado. É em meio a um jogo de identidade, entre crescer e diminuir, que Alice encontra uma pequenina chave. Na obra, a escolha do modo pretérito perfeito do indicativo **encontrou** reflete uma predicação verbal dinâmica, isto é, indica uma ação, nesse caso, com início e fim definidos, a qual modifica a situação inicial da personagem e ajuda a definir papéis semânticos distintos, bem como contribui para a construção do ritmo da própria narrativa (Neves, 2000). O objeto “**Que chamou sua atenção**” (Sá, 2016, p. 14, grifos nossos) aguça a curiosidade da personagem, chamando sua atenção para a resolução do seu problema, a permanência do uso verbal transitivo direto no pretérito perfeito reforça essa ideia de realização e de conclusão da ação/desfecho.

Encaminhando para os momentos seguintes, Alice encontra, no grande salão, um pote, o qual “**tinha um aviso**” (Sá, 2016, p. 14, grifos nossos), a escolha do verbo *tinha*, na 3ª pessoa do singular do modo pretérito perfeito do indicativo, reflete a ideia de estado, espelhando a ideia de existência anterior. Corroborando a curiosidade da personagem e do leitor, temos a utilização da expressão “**Alimentar-se é preciso**” (Sá, 2016, p. 15, grifos

nossos), que remete ao tempo verbal no presente (Neves, 2011) ao enfatizar para o leitor um estado atemporal, uma condição permanente, contribuindo para que a narrativa se desenrole e o leitor acompanhe a personagem à escolha seguinte, visto que, se “alimentar-se é preciso”, espera-se que a menina coma (ou não) o que há no pote.

Nas veredas do País das Maravilhas, Alice conhece outros animais que moram naquele local, sendo uma delas Valquíria Centopeia, a qual questiona Alice sobre o motivo de ela estar naquele universo. A escolha da locução “**O que veio aqui fazer?**” (Sá, 2016, p. 17, grifos nossos), em primeiro momento, chama a atenção pela inversão dos elementos, haja vista que tradicionalmente utilizamos a expressão “O que veio fazer aqui?”, mas essa opção languageira reflete o entrecruzamento do aspecto oral da dinâmica discursiva entre as personagens Alice e Valquíria Centopeia e o esquema rítmico do gênero cordel.

Com estrutura interrogativa, a frase apresenta dois verbos de ação, o primeiro **veio**, refletindo a ideia de deslocamento, apresentada no pretérito perfeito, e o segundo — após a ideia de lugar exposta pelo adjunto adverbial **aqui** — **fazer**, no modo infinitivo impessoal ressoa o aspecto dinâmico da ação, mas, nesse contexto, finalizando a perspectiva iniciada anteriormente.

Em sua jornada, Alice desbrava os caminhos do País das Maravilhas e reflete os anseios de transpor a barreira entre os dois universos — o que vive e o que está momentaneamente — ao avistar a beleza e as condições daquele local. O uso da expressão “**fosse assim**” para referir-se ao local, remete à ideia de estado hipotético, expressando o desejo da personagem em tornar realidade aquilo que almeja, ou seja, a não presença de guerras em seu mundo. Diante disso, a expressão no pretérito imperfeito do subjuntivo corrobora essa condição (Neves, 2011). Com a manutenção do modo verbal no pretérito, mas subvertendo para o perfeito do indicativo ao eleger a palavra “**suspirou**”, o eu lírico expõe a ação emocional da personagem no processo dinâmico dos acontecimentos, perpassando pelas diferentes classificações das predicações, ou seja, os processos/estados e as ações (Neves, 2011).

A retomada do verbo **suspirou** na estrofe seguinte reafirma ao leitor a condição de estado da personagem, principalmente, após a visualização/descrição do País das Maravilhas. Manoel Camilo dos Santos, ao versar sobre São Saruê, chama a atenção para as maravilhas do local e o sentimento de igualdade entre todos. No país encantado de Camilo dos Santos, não há fome nem analfabetismo, e o dinheiro brota em árvores por todos os lados. A obra é considerada

um dos poemas mais antológicos da literatura de cordel, folheto publicado pela primeira vez em 1956, inspirado em uma história transmitida pela oralidade e que narra a chegada a um lugar idealizado, um verdadeiro paraíso, a Terra de São Saruê, definido pelo poeta como o “melhor lugar que neste mundo se vê” (IPHAN, 2018, p. 34).

Em um diálogo intergenérico (Heidmann, 2006; 2011), Sá (2016) promove uma relação de sentidos entre a sua obra e a obra do poeta Manoel Camilo dos Santos ao introduzir a ambientação de São Saruê no País das Maravilhas. Em *Viagem a São Saruê* (1978), Manoel Camilo dos Santos descreve a seguinte visão do utópico país:

Lá eu vi rios de leite
barreiras de carne assada
lagoas de mel de abelha
atoleiros de coalhada
açudes de vinho do porto
montes de carne guisada.

As pedras em São Saruê
são de queijo e rapadura
as cacimbas são café
já coado e com quentura
de tudo assim por diante
existe grande fartura (Santos, 1978, *on-line*).

Em Sá (2016), o diálogo intergenérico (Heidmann, 2006; 2011) com o país São Saruê apresenta ao leitor uma descrição da ambientação do local, justificando o apreço e o desejo da personagem de transpor as barreiras entre o seu mundo e o mundo que adentrou. Com o uso do advérbio **somente**, a ideia do autor enfatiza o foco no sentido da percepção apresentada pela personagem. Nas peripécias de suas aventuras, Alice se depara com outra figura de destaque da cultura nordestina: o Lampião.

Na reescrita, após travar um diálogo com o Gato Risonho, Alice segue sua jornada e encontra, debaixo de um juazeiro — figura que é considerada típica na topografia nordestina (Albuquerque Júnior (2011) —, o Chapeleiro galante. Com uma caracterização que remete ao sertão Nordestino, o Chapeleiro subverte a figura presente na dimensão sociocultural, aposenta a Cartola e adota o chapéu enfeitado “com o mesmo céu estrelado/ **Do chapéu de Lampião**” (Sá, 2016, p. 22, grifos nossos). Sá (2016), nesse jogo de caracterização, introduz novos pontos de transtextualidade (Adam; Heidmann, 2011) na sua reescrita.

Em um jogo linguístico, Sá (2016) reconfigura a figura do curioso e instigador Gato do País das Maravilhas em uma das figuras de destaque da propagação dos folhetos nordestinos: o repentista. O uso do pretérito imperfeito do indicativo **era** expõe, ao leitor, um estado, ou seja, nesse contexto, a característica do sujeito. O Gato, caracterizado por promover diálogos

com seus enigmas e charadas, ganha, assim, *corpus* de repentista, figura popular no Nordeste brasileiro, o qual improvisa histórias em rimas e se expressa por meio da oralidade, como discorremos no capítulo anterior. Com a continuação de suas aventuras, Alice, refletindo sobre o imaginário daquele mundo, chega à conclusão de que “— **Nada aqui é impossível!**” (Sá, 2016, p. 21, grifos nossos), reforçando, assim, a sua visão sobre aquele local, principalmente, ao recorrer ao advérbio de lugar **aqui**.

Nos momentos finais da reescrita, o uso dos gerúndios reforça a ideia do exercício de função expressiva, como aponta Neves (2011). Com o caráter dinâmico das ações, a escolha do pretérito perfeito do indicativo na forma verbal **sentiu** remete ao aspecto sensorial da situação, a qual é corroborada pelo gerúndio **soprando** no final do verso. No misto sinestésico, o verso seguinte apresenta a percepção da personagem perante uma visão, recorrendo à manutenção do tempo verbal e à presença do gerúndio, nesse segundo momento, estruturado em **passando**, o eu lírico mantém a ideia de continuidade de ação ao manter a estrutura anterior. A relação de proximidade entre os acontecimentos e a personagem é reforçada ao introduzir a oração “**Perto de onde ela dormia**”, revelando o estado não dinâmico/estático perante as ações, refletindo um modo mental contínuo. A escolha do pretérito imperfeito do indicativo na escolha do verbo **dormia** expõe uma situação de repouso em um contexto anterior.

Enveredando pela estrofe final da reescrita, Alice se encontra em certa constante existencial, o que viveu ao longo dos últimos versos **foi realidade ou sonho?** O uso do modo verbal pretérito perfeito do indicativo expõe um estado, uma ação já concluída, ou seja, a viagem pelo País das Maravilhas já se encerrou e Alice está de volta à sua realidade: a cena inicial da reescrita. Contudo, o modo verbal **foi** opera como um verbo de ligação entre os elementos predicativos, influenciando o questionamento e a dúvida entre **realidade ou sonho** daquela viagem.

Alice, ao longo do País das Maravilhas de Sá, passa por diferentes questionamentos e adquire diferentes conhecimentos e percepções sobre si. Aliado a esse contexto, a personagem nas veredas do imaginário acessa/descobre elementos/personalidades integrantes da cultura popular, aproximando-a do contexto sociocultural de criação. Subvertendo os contextos de controle, a personagem vivencia experiências na esfera pessoal e coletiva, como vimos na construção linguageira, sobretudo quanto à função dos verbos e à predicação verbal, que organizam textualmente os percursos e as experiências da personagem, bem como os acontecimentos da sua trajetória na busca pelo reconhecimento de si e do espaço em questão.

O diálogo entre as dimensões linguageiras e culturais corroboram a construção de uma personagem que ecoa os espaços da literatura infantojuvenil e a de cordel, a reescrita de Sá não estereotipa ou insere a personagem/obra em um contexto caricato, ou de visão paradidática, mas transforma um enredo nos moldes do cordel e mantém com maestria os ensejos do imaginário e do reconhecimento para com a personagem e para com o contexto cultural.

Podemos retomar a imagem de capa de Alice, composta por colagens, e perceber certa conexão com o movimento escolhido por Sá ao unir fragmentos de representações culturais nordestinas à sua Alice, mas não se prender às identidades cristalizadas. Destacamos a relação intertextual promovida com a *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos, que se apresenta na narrativa provocando tanto a memória do que o leitor já conhece, já que “toda narrativa tem algum coisa a ver com a memória” (Adam e Heidmann, 2011, p. 170), quanto a curiosidade de leitores que ainda não conhecem a obra de Camilo.

4 VARIAÇÕES DE ALICE: CARROLL E SÁ À LUZ DO MÉTODO DE COMPARAÇÃO DIFERENCIAL

Convém, a partir disso, abandonar a comparação universalizante em favor de uma comparação cujo objetivo não é a universalização, mas a diferenciação das línguas, das literaturas e das culturas (Heidmann, 2010, p. 65).

Com a análise dos objetos desenvolvida ao longo dos dois últimos capítulos, chamada na comparação diferencial de construção dos objetos comparáveis, enveredaremos, nesse último momento, na análise comparativa diferencial (Adam; Heidmann, 2011) das duas obras. Posta em contextos de criação, de circulação e de culturas diferentes, a personagem subverte a barreira temporal e constrói e reconstrói sua narrativa em sociedades diversas, mesclando, em si, elementos de temporalidades/localidades diversas. A Alice que sai de uma Inglaterra Vitoriana não é a mesma que envereda pelo sertão nordestino, a Alice de Carroll (2013) reflete pensamentos e ideais de uma menina da classe média vitoriana, enquanto a Alice de Sá (2016) ecoa os preceitos, as visões em uma perspectiva contemporânea e com forte ligação ao contexto regional nordestino.

Entretanto, um ponto é fundamental na travessia das duas personagens pelo País das Maravilhas: a curiosidade. O elemento universal nas reescrituras serve como um fio condutor dos acontecimentos, desde a caída na toca/cacimba até o despertar nos momentos finais da tarde. É diante dessa perspectiva que analisaremos os contextos que permeiam as narrativas e influenciam suas dimensões socioculturais, languageiras e discursivas.

4.1 Pelo País das Maravilhas e São Saruê: os contextos de criação

Com a exposição das reescrituras ao longo dos últimos capítulos, percebemos que cada uma delas reverbera os contextos discursivos do seu momento de produção (Adam; Heidmann, 2011), além dos ensejos socioculturais de cada período, haja vista que cada reescrita é elaborada em virtude de diversas intencionalidades, o que culmina em questões como o processo criativo — de um passeio no barco para o texto narrativo, da reescrita do texto narrativo para o cordel nordestino —, o espaço editorial — a reconfiguração dos textos endereçados ao público infantojuvenil e a reconfiguração do espaço editorial com o incentivo

de produção de cordéis no suporte livro para o público infantojuvenil —, e o momento cultural — uma Inglaterra com ensejos vitorianos e um Brasil nas veredas do século XXI.

O co(n)texto de origem (Adam; Heidmann, 2011) de cada obra envereda por premissas pessoais da vivência de cada um dos autores, além dos ecos da dimensão cultural do momento. O diálogo entre as reescrituras não é condicionado a apenas uma esfera da transtextualidade, ou seja, o quesito intertextual, mas a uma multiplicidade de conexões em suas representações: a apresentação de uma personagem ativa e curiosa, a reconfiguração do modelo tradicional e o apoio nos ensejos do imaginário.

Diante disso, cada reescrita ecoa culturas, discursos e escolhas lingüísticas que refletem os espaços sócio-históricos de produção. Em esferas isoladas, numa visão universalizante (Propp, 1970) ao aproximar os dois textos, teríamos a concepção de uma dependência entre a *Alice* (2016) de Sá para com a *Alice* (2013) de Carroll, mas, ao mergulharmos nos postulados da comparação diferencial (Heidmann, 2010; 2011), observamos que, apesar do traço comum, elas configuram estilos, abordagens e discursos diferentes. A história — e os desdobramentos — da travessia de Alice pelo País das Maravilhas é *diferencial* nas duas obras.

Partindo de pontos históricos plurais, a *Alice* (2013) apresenta uma visão inglesa dos problemas que permeavam a sociedade vigente. Envolta em uma Inglaterra Vitoriana marcada pela dualidade moral, pela desigualdade social e pelo avanço científico, Carroll transpõe para sua reescrita, com o auxílio do *nonsense*, as críticas a esse cenário. É importante enfatizarmos que, como Carroll, Alice é caracterizada como uma personagem da classe média alta da sociedade inglesa — círculo social ao qual Carroll pertencia —, degustando, assim, de privilégios e de visões deturpadas de setores menos favoráveis da sociedade. Esse episódio ganha contorno em um dos monólogos de Alice nos momentos iniciais do livro, em que a menina compara sua realidade com a da sua amiga Mabel.

Os ecos pessoais da vida de Carroll (Cohen, 1998) se materializam na sua obra, seja por intermédio do jogo linguístico, seja pela construção transtextual entre uma ou mais obras. Professor das ciências exatas, escritor de textos acadêmicos nas áreas da matemática e da lógica, leitor de nomes conhecidos da literatura inglesa, como Shakespeare e Dickens, a obra carrolliana (2013) destaca esses pontos ao longo da narrativa. Como um texto suscetível a mudanças editoriais e por percepções referentes ao contexto sociocultural, a obra de Carroll (2013) subtrai a imagem do Subterrâneo, que marcava o primeiro título da obra, ou seja, *Alice no Subterrâneo*, e introduz o País das Maravilhas, narrando a história da menina Alice e suas aventuras por esse novo lugar. O enredo de Carroll (2013) subverte a ideia de uma literatura

pedagogizante e moralista (Colomer, 2017) presente no momento sociocultural de criação, ao apresentar uma personagem questionadora, a qual tem como motivação a sua curiosidade perante os acontecimentos daquele local.

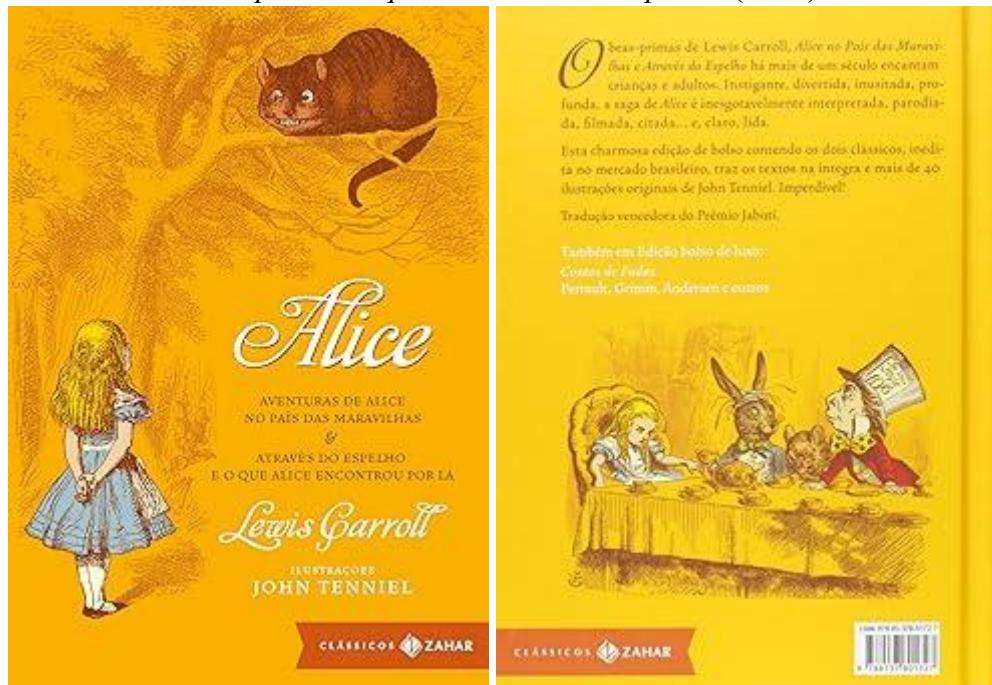
Ao mergulharmos no contexto editorial nacional e elegermos a edição de *Alice's Adventures in Wonderland*, publicada pela Editora Zahar e com tradução de Maria Luiza X. de A. Borges, como observado no capítulo 2, consideramos os seus elementos de composição, tanto no plano *peritextual* como no *transtextual* da obra. O romance carrolliano, nesta edição, conta com 416 páginas, incluindo notas sobre tópicos da reescrita e da vida pessoal do autor, todas desenvolvidas pelo biógrafo Martin Gardner. Além disso, apresenta introduções escritas por Martin Gardner, ilustrações de John Tenniel, uma vasta bibliografia da obra de Lewis Carroll, bem como uma lista filmográfica de reescrituras do enredo carrolliano.

A reescrita de Carroll integra a coleção Clássicos da Zahar, série que reúne obras consideradas clássicas da Literatura Mundial — tanto da esfera Ocidental quanto Oriental —em edições no formato tradicional ou no formato de bolso de luxo. Vale ressaltar que a coleção não tem uma faixa etária alvo, haja vista que publicam obras que englobam o público infantojuvenil e o público adulto, a exemplo, *Peter Pan*, de J. M. Barrie, e *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, respectivamente.

Em linhas gerais, a edição tradicional segue o formato 16.00 x 23.00 cm com 416 páginas, enquanto a edição bolso de luxo é composta no formato 12.00 x 17.00 e conta com 320 páginas. Todas as edições pertencentes a esse grupo apresentam o selo na capa da edição. Eventualmente, as obras são confeccionadas em capa dura, papel *offset* e constam com materiais *peritextuais*. Porém, enquanto a edição tradicional conta com elementos como notas introdutórias, ilustrações e notas de rodapé para contextualização e informações bibliográficas/acadêmicas, a edição bolso de luxo conta apenas com o texto e breves informações sobre o autor e sobre o ilustrador. Esse construto é resultado de dinâmicas e de flutuações das quais depende toda inscrição (Heidmann, 2010) seja ela autoral, editorial ou do leitor (Heidmann, 2010), e que, nesse caso, configura-se evidentemente como uma flutuação editorial, que oferta duas opções de compra ao leitor.

É importante destacarmos, também, que a *Alice* (2010) e a *Alice* (2013) contam com a tradução de Maria Luiza X. de A. Borges, mas diferem na construção e na disposição dos elementos *peritextuais* e de projeto gráfico, como podemos observar nas figuras 8 e 9.

Figura 8: Alice: edição bolso de luxo: *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá* (2010)



Fonte: Editora Zahar (2010).

Com a prevalência do tom amarelo e a apresentação de dois momentos da narrativa: o encontro de Alice com o Gato de Cheshire e a cena do chá da tarde com o Chapeleiro Maluco e a Lebre de Março, o projeto gráfico da edição bolso de luxo une os elementos visuais de momentos da obra com as informações que incluem os elementos de apresentação e a síntese da narrativa. Na descrição do site, a edição é apresentada como:

Obra-prima que não pode faltar na sua biblioteca - e com um preço que cabe no seu bolso. Passados 150 anos da publicação original, a clássica história de uma menina chamada Alice, que entra em uma toca atrás de um coelho falante e cai em um mundo de fantasia, continua popular. Essa charmosa edição de bolso, com capa dura e ilustrações originais de John Tenniel, reúne *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e sua continuação, *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. A versão impressa apresenta ainda capa dura e acabamento de luxo (Zahar, online).⁸²

Além disso, como podemos encontrar no verso da edição:

Obras-primas de Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas* e *Através do Espelho* há mais de um século encantam crianças e adultos. Instigante, divertida, inusitada, profunda, a saga de *Alice* é inesgotavelmente interpretada, parodiada, filmada, citada...e, claro, lida.

⁸² Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788537801727/alice-edicao-bolso-de-luxo>. Acesso em: 15/05/2025.

Esta charmosa edição de bolso contendo os dois clássicos, inédita no mercado brasileiro, traz os textos na íntegra e mais de 40 ilustrações originais de John Tenniel. Imperdível!

Tradução vencedora do Prêmio Jabuti (Zahar, 2010).

Na versão comentada e ilustrada, o projeto gráfico e os elementos que compõem a edição diferenciam-se da edição de bolso. Com a prevalência do tom amarelo, a obra tem como enfoque dois personagens: Alice e o Coelho Branco. Na capa da obra, temos a ilustração da personagem e os elementos textuais que remetem aos construtos discursivos da obra, na quarta capa, isto é, no verso da obra, temos a presença do Coelho Branco e a apresentação dos recursos *peritextuais* que compõem a edição. Outro fator de destaque na construção visual da quarta capa é o jogo lúdico entre o Coelho Branco — o qual anuncia algo — e a gama de informações disponíveis ao longo da página, como podemos observar na figura abaixo:

Figura 9: Alice: edição comentada e ilustrada: *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá* (2013)



Fonte: Editora Zahar (2013).

Na quarta capa, podemos observar a seguinte construção textual:

Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho, obras-primas de Lewis Caroll, têm aqui uma edição definitiva, indispensável na sua prateleira, nas bibliotecas e escolas.

Primorosa tradução, vencedora do Prêmio Jabuti

Centenas de notas esclarecendo passagens antes nebulosas, trocadilhos de época, enigmas lógicos e referências à vida pessoal do autor, elaboradas por Martin Gardner, um dos maiores especialistas em Carroll
Todas as incríveis *ilustrações originais* de John Tenniel, além de esboços recém-descobertos

Introdução situando estes clássicos no contexto da Inglaterra vitoriana

Bibliografia da obra de Lewis Carroll, enriquecida com edições em português

Filmografia elencando adaptações de Alice para o cinema, a televisão e os desenhos animados

E um **episódio inédito** de Através do Espelho: “O Marimbondo de Peruca”

Cortem a cabeça de quem ficar de fora desta! (Zahar, 2013).

Além disso, como podemos encontrar no verso da edição:

A premiada edição comentada e ilustrada de Alice ganha novo formato, seguindo o padrão da coleção Clássicos Zahar. O livro reúne *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e sua continuação, *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*, obras-primas de Lewis Carroll. A versão impressa apresenta ainda capa dura e acabamento de luxo. Além da primorosa tradução vencedora do Prêmio Jabuti, o livro inclui centenas de notas esclarecendo passagens antes nebulosas, trocadilhos de época, enigmas lógicos e referências à vida pessoal do autor, elaboradas por Martin Gardner, um dos maiores especialistas em Carroll. Traz ainda todas as incríveis ilustrações originais de John Tenniel, além de esboços recém-descobertos; introdução situando esses clássicos no contexto da Inglaterra vitoriana; bibliografia da obra de Lewis Carroll, enriquecida com edições em português; filmografia elencando adaptações de Alice para o cinema, a televisão e desenhos animados; e um episódio inédito de Através do Espelho: “O Marimbondo de Peruca” (Zahar, online)⁸³.

Como discorre Heidmann (2010), “todas as modalidades enunciativas e discursivas (composicionais, estilísticas, sintáticas, rítmicas etc) podem se tornar significativas nesse processo complexo de criação de sentido” (p. 87-88). A Editora Zahar, ao adotar o discurso de edição comentada e ilustrada da obra de Carroll, reverbera o discurso de edição contemplativa a elementos textuais que reconfiguram a experiência da leitura da obra. O leitor não acessa apenas o texto escrito, mas uma gama de informações *peritextuais* que giram em torno de sua composição. Desse modo, *Alice* (2013) apresenta para o leitor o texto carrolliano, mas, além disso, promove sentidos ao combinar discursos e suas dinâmicas (Heidmann, 2010).

Ao direcionarmos nosso olhar para a *Alice* (2016) de Sá, seu contexto de produção envereda por um projeto editorial com enfoque na reconfiguração de textos que mergulham na tessitura do tempo e permanecem no imaginário social. Divergindo da estrutura convencional do folheto de cordel, a obra é construída no formato de livro ilustrado e endereçada ao público

⁸³ Disponível em:

<https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788537808269/alice-edicao-comentada-e-ilustrada>. Acesso em: 15/05/2025.

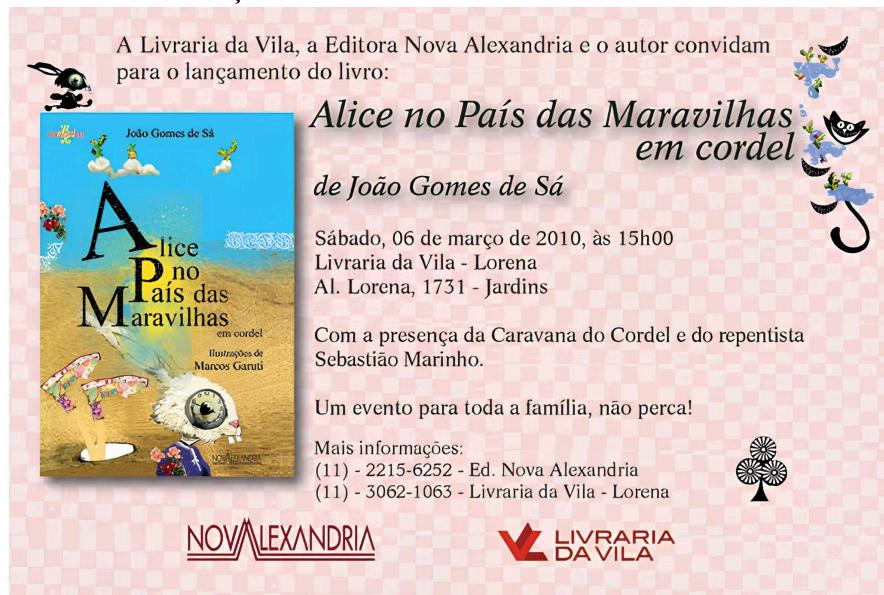
infantojuvenil. Sá é um dos autores presentes na coletânea *Clássicos em cordel*, como apresentamos no terceiro capítulo, projeto da Editora Nova Alexandria e com coordenação do poeta Marco Haurélio. Sendo um dos autores de destaque da literatura cordelista do cenário contemporâneo, o autor percorre diferentes espaços nessa comunidade, escrevendo tanto para o público adulto quanto para o infantojuvenil.

Ao contrário de Carroll, que permeava o espaço das ciências exatas, Sá envereda pelo estudo da língua portuguesa e atua em escolas no estado de São Paulo, lecionando para pré-adolescentes e adolescentes. Além disso, em estreito contato com o espaço acadêmico, o autor é convidado para diferentes palestras e eventos — presenciais e *online* — sobre a literatura de cordel e/ou a educação, percorrendo diferentes espaços e realidades do contexto educacional em nosso país. Em meio a esse papel, o autor enfatiza os ecos dessa relação em seu contexto de produção ao realizar a fusão entre as artes de ser educador, escritor e poeta cordelista (Sá, 2022). Desse modo, temos uma relação cultural mais evidente com Sá, bem como uma diferença no tratamento ou nas relações com crianças e jovens que cada um dos autores mantém e que suscitam, ao menos pelo que se registra atualmente, o interesse na escritura de suas Alices, visto que Sá está imerso de maneira institucional no convívio com crianças e com jovens através da atuação como professor.

Publicada em 2010 pela Editora Nova Alexandria, a obra pertence à coleção Clássicos em cordel e integra o selo Volta-e-Meia, o qual identifica histórias infantis. No formato de livro ilustrado, a reescrita apresenta a estrutura física de 24.2 x 16.6 x 0.4 cm, acabamento em brochura e 32 páginas. Seu lançamento ocorreu no formato presencial, na Livraria da Vila, no estado de São Paulo, com convite publicado virtualmente⁸⁴, como ilustrado na figura 10:

⁸⁴ Disponível em: <https://nireuda.blogspot.com/2010/02/alice-no-pais-das-maravilhas-em-cordel.html>.

Figura 10: Convite do lançamento de *Alice no País das Maravilhas em cordel*



Fonte: Blog Nireuda Longobardi (2010)

Embebida em elementos da cultura nordestina, a *Alice* (2016) afasta-se de constituintes da cultura europeia e percorre o espaço popular da região. Reconfigurada para um público e um espaço-temporal contemporâneo, a *Alice* (2016) não reflete os costumes/ideias de uma criança pertencente à classe média alta, como temos na reescrita de Carroll (2013). Em Sá (2016), Alice versa sobre os acontecimentos de seu contexto com uma perspectiva talvez mais universal, apesar de ter elementos tão marcantes da representação cultural nordestina, como podemos ver nos seguintes versos: “– Se todo lugar da Terra/ Fosse assim **não tinha guerra**” (Sá, 2016, p. 18, grifos nossos). Ao trazer referências do que se reconhece como cultura nordestina (Albuquerque Júnior, 2011) ao longo do livro, a personagem reflete sobre as tradições, os costumes, as comidas tradicionais e seu lugar de pertencimento.

Em um diálogo intertextual com diferentes enredos da cultura popular, em especial, com a utópica São Saruê, a obra é reconfigurada com elementos que mesclam, ao mesmo tempo, o cenário infantojuvenil com a presença da personagem Alice e a literatura de cordel ao (re)contextualizar a história na estrutura dos versos. Em sua composição gráfica, os elementos visuais e os textuais são dispostos ao longo da capa e quarta capa em um diálogo complementar, como podemos observar na figura 11:

Figura 11: Capa e quarta capa de *Alice em cordel* (2016)



Fonte: Editora Nova Alexandria.

Com a predominância dos tons azul e amarelo acobreado, o nome da obra centraliza-se na capa da reescrita. A disposição do nome do autor e do ilustrador destaca o trabalho em conjunto na elaboração da reescrita, com a presença do Coelho Engravatado e a passagem da personagem Alice, em uma leitura influenciada pelo imaginário, da sua realidade para o País das Maravilhas. Outro elemento que confere atenção na produção da história é a mescla entre as colagens de diferentes elementos (nuvens, cactos, flores, rendas) na construção visual. Também é importante observarmos que, na capa da obra, temos o selo Volta-e-meia e, no verso, a logo da Editora Nova Alexandria. Ao longo da dimensão textual, a produção conta com materiais *peritextuais*, como a apresentação desenvolvida por Marco Haurélio, e informações biográficas dos autores (Carroll e Sá) e do ilustrador Marcos Garuti.

Diante do panorama exposto, observamos os espaços de *diferenciação* (Heidmann, 2010) cultural que envolvem as obras. Analisamos a presença da personagem Alice nas duas reescrituras e como ela é concebida, publicada e (re)contextualizada devido a influências de co(n)textos culturais, languageiros e discursivos. Nessa defluência, no próximo tópico, analisaremos não apenas o traço comum (Heidmann, 2010) presente nas obras, mas também as *diferenças* fundamentais (Heidmann, 2010) que configuram a composição textual das reescrituras.

4.2 A *Alice* de Carroll e a *Alice* de Sá: semelhanças e transformações

Ao recorrermos ao ponto de profusão das obras, temos um enlace de proximidade entre as reescrituras, haja vista que ambas nascem do diálogo com a oralidade e são (re)contextualizadas com enfoque nas intencionalidades autorais (Adam; Heidmann, 2011) e culturais do período. A construção linguageira e discursiva das histórias enfatizam os “ecos de seus empregos anteriores em contextos discursivos diferentes” (Adam; Heidmann, 2011, p. 126) e a reconfiguração em um *novo* suporte. Esse processo reverbera diferentes relações intertextuais de retomada e de exposição de elementos da cultura — vitoriana e nordestina —, além de intertextos com outras obras literárias que circundam o espaço de criação, conforme apontado nos capítulos anteriores.

A escolha de apresentar essa intertextualidade entre as obras é reforçada pelo contexto sociocultural de produção da reescrita de Sá (2016), uma vez que a história em cordel surge em uma esfera editorial contemporânea de reconfiguração dos textos literários de grande apreço do imaginário ocidental para o cordel, no suporte livro ilustrado. Como vimos anteriormente, as obras desenvolvem uma relação de transtextualidade entre si, sendo confirmada pelo autor da reescrita em cordel, João Gomes de Sá, que nos momentos iniciais da sua obra apresenta a seguinte versificação:

Nas veredas do cordel,
Sigo as mais bonitas trilhas,
Vou compondo minha história
Em canções e redondilhas.
E, sem cometer tolice,
Narro a história de Alice
No País das Maravilhas

Transporto com muito gosto
Para o cordel brasileiro
História de encantamento
Famosa no mundo inteiro
Lewis Carroll é o autor,
Pois foi ele, meu leitor,
Quem a redigiu primeiro (Sá, 2016, p. 10, grifos nossos).

Esse processo demonstra que essa relação é muito mais “que indicadores de uma filiação ou de dependência. Elas são essenciais na realização textual e na construção de *novos efeitos de sentido*” (Heidmann, 2010, p. 81).

Partindo desse ponto, analisaremos as transformações que englobam as dimensões culturais, linguageiras e textuais das duas reescrituras. Essa dinâmica ocorre, visto que cada

uma das obras insere a personagem Alice em um contexto histórico/cultural e linguístico próprio, promovendo, assim, um diálogo intertextual (Adam; Heidmann, 2011) entre os enredos. O processo de deslocamento, de condensação e de inversão (Heidmann, 2010) que permeia os construtos possibilita a construção de comparáveis — não hierarquizantes — ao apresentar “dinâmicas textuais, intertextuais e de gênero próprias que engendram efeito de sentido singulares” (Heidmann, 2010, p. 82) na concepção de cada texto.

Em vista disso, apresentamos o Quadro 3 com aproximações e diferenciações nos enredos expostos ao longo dessa análise. A partir disso, com apoio no método de comparação diferencial, elegeremos recortes das obras para ilustrar o processo de transformações promovido pelas reescrituras. Frente a isso, entendemos que “certas palavras, certos sintagmas e até trechos inteiros de textos podem ser atravessados por valores e ecos de outros empregos” (Adam; Heidmann, 2011, p. 127) como agentes da transtextualidade ao possibilitar o diálogo intertextual (Heidmann, 2010) entre os enredos e as culturas.

Quadro 3 – Aproximações e transformações entre *Alice* (2013) e *Alice* (2016)

<i>Alice</i> (2013)	<i>Alice</i> (2016)
<i>As Aventuras de Alice no País das Maravilhas</i>	<i>Alice no País das Maravilhas em cordel</i>
Em prosa	Em verso
Jogo linguístico com a repetição de orações na construção de sentidos e/ou reforço do <i>nonsense</i>	Versificada em setilhas com métrica e redondilha maior
Ambientada na Inglaterra Vitoriana	Ambientada no Nordeste brasileiro
Alice é movida pela curiosidade	Alice é movida pela curiosidade
O Coelho Branco tem seu relógio no bolso do colete	O Coelho Engravatado tem seu relógio no cinturão amarrado
Alice despенca na toca do Coelho	Alice despенca na Cacimba Encantada
Diálogo intertextual com os contos de fadas	Diálogo intertextual com a cultura popular nordestina
Na garrafinha: “Beba-me” Na caixinha de vidro com um pequeno bolo: “Coma-me”	Na jarrinha de limonada: “Pode beber – é verdade!” No potinho de alimento: “Alimentar-se é preciso;/Ponha fim ao desalento!”
Alice questiona sua identidade	Alice promove o diálogo sobre a igualdade e

	temas considerados fraturantes
Os habitantes do País das Maravilhas	Os habitantes do País das Maravilhas
Questionamento entre o sonho e a realidade	Questionamento entre o sonho e a realidade

Fonte: Elaborada pela autora com aporte nas obras supracitadas, 2025.

É importante ressaltarmos que estamos lidando com as “diferentes maneiras de contar uma história semelhante” (Adam; Heidmann, 2011, p. 70), que acometem um mesmo enredo. Em *Alice* (2013) e *Alice* (2016), temos esse processo de reconfiguração na concepção dos acontecimentos da travessia da personagem pelo País das Maravilhas, a qual fica evidente desde a escolha do título. Na versão de Carroll (2013), o título se torna explícito ao focar no uso do substantivo **As Aventuras** e relacionar a figura da personagem Alice ao País da ação, enquanto em Sá (2016) temos o enfoque na ligação entre o enredo e o gênero, por intermédio da preposição **em**, na descrição **em cordel**. Essa escolha espelha o modo de estruturação das obras e a escolha discursiva dos autores.

Esse processo reflete o espaço cultural de produção dos textos e os ensejos da vida pessoal de cada autor. Carroll, formado em matemática e com interesse nas áreas da lógica, insere em *Alice* (2013) alguns índices dessa proximidade entre sua formação e sua criação literária, como podemos observar no recorte abaixo, no qual Alice depara-se com o Chapeleiro e a Lebre de Março em um inusitado chá interminável da tarde:

O Chapeleiro arregalou os olhos ao ouvir isso; mas disse apenas: “Por que um corvo se parece com uma escrivaninha?”

“Oba, vou me divertir um pouco agora!” pensou Alice. “Que bom que tenham começado a propor adivinhanças.” E acrescentou em voz alta: “Acho que posso matar esta.”

“Está sugerindo que pode achar a resposta?” perguntou a Lebre de Março.

“Exatamente isso”, declarou Alice.

“Então deveria dizer o que pensa”, a Lebre de Março continuou.

“Eu digo”, Alice respondeu apressadamente; “pelo menos... pelo menos eu penso o que digo... é a mesma coisa, não?”

“Nem de longe a mesma coisa!” disse o Chapeleiro. “Seria como dizer que ‘vejo o que como’ é a mesma coisa que ‘como o que vejo’!”

“Ou o mesmo que dizer”, acrescentou a Lebre de Março, “que ‘aprecio o que tenho’ é a mesma coisa que ‘tenho o que aprecio’!”

“Ou o mesmo que dizer”, acrescentou o Caxinguelê, que parecia estar falando dormindo, “que ‘respiro quando durmo’ é a mesma coisa que ‘durmo quando respiro’!”

“É a mesma coisa no seu caso”, disse o Chapeleiro, e neste ponto a conversa arrefeceu, e o grupo ficou sentado em silêncio por um minuto, enquanto Alice refletia sobre tudo de que conseguia se lembrar sobre corvos e escrivaninhas, o que não era muito (Carroll, 2013, [1865], p. 55).

O uso da lógica, em *Alice* (2013), torna-se a base para a promoção do jogo linguístico, reforçado pelo autor com o uso de recursos estilísticos, como a repetição das palavras e/ou das expressões ao longo da cena. A quebra de continuação do momento anterior, que introduz esse recorte, reverbera a inserção brusca do jogo de adivinhações no meio do chá da tarde, momento em que eles partilham entre si. Alice apresenta animação frente à mudança de ação, haja vista que a personagem reflete sobre, finalmente, divertir-se. Entretanto, no jogo linguístico proposto por Carroll, Alice recorre ao verbo *matar* ao invés de *solucionar*, em nossa concepção, essa escolha retrata o espaço do País das Maravilhas, o qual está imerso nas concepções tiranas da Rainha de Copas, expondo uma nova força de poder para Alice.

O diálogo entre os personagens reforça, também, o *nonsense*, recurso adotado pelo autor na construção de situações que fogem das consideradas comuns/reais. A adoção desse esquema não é exclusiva dessa cena, sendo algo comum em quase todos os capítulos do livro, principalmente, no encontro com a Lagarta e o Gato de Cheshire.

Já na outra *Alice* (2016), Sá estrutura sua obra na tradicional composição do cordel, ou seja, apresenta sua história versificada em setilhas com métrica e redondilha maior. O estilo adotado pelo autor reforça o espaço de presença do autor, como um dos nomes de destaque do cenário cordelista atual e convidado da série Clássicos em Cordel, a escolha da estrutura ecoa essa gama de elementos que transgridem a barreira do texto em sua construção discursiva. Partindo dessa esfera, na composição de *Alice* (2016), esmiuçaremos os elementos que compõem a sua estrutura e demonstram o tom do enredo, a partir do trecho abaixo:

O País das Maravilhas
Tem aqui nova versão
O verso metrificado
Da popular tradição
Apresenta como Alice
Vence o tédio e a mesmice
Com muita imaginação (Sá, 2016, p. 10).

Segundo Paixão (2022), como um conjunto de elementos que formam uma unidade, a estrutura do cordel é composta, inicialmente, de versos, isto é, cada linha que compõe um cordel ou poema. A junção de versos forma uma estrofe, um agrupamento de versos que possui ritmo e engloba a apresentação de uma cena. Na última esfera, temos a oração, ou seja, o entendimento de toda situação que vem sendo apresentada. Com isso, “a forma versificada elabora e reflete o cotidiano enquanto experiência poética. O poeta, o leitor, o ouvinte revivem na forma métrica o vivido no mundo ao mesmo tempo em que declaram um ponto de vista sobre esse mundo” (Paixão, 2022, p. 71), como exposto acima.

Com 108 estrofes, na forma fixa ABCBDDDB, cada estrofe da obra é constituída por sete versos, isto é, a setilha é composta por versos de sete sílabas poéticas, estrutura comum da redondilha maior, como podemos ver no exemplo a seguir.

O/ Pa/ís/ das/ Ma/ra/vi (lhas)
 Tem/ a/qui/ no/va/ ver/são
 O/ ver/so/ me/tri/fi/ca (do)
 Da/ po/pu/lar/ tra/di/ção
 A/pre/sen/ta/ co/mo A/li (ce)
 Ven/ce o /té/dio e /a /mes/mi (ce)
 Com/ mui/ta i/ma/gi/na/ção (Sá, 2016, p. 10).

Por meio do encadeamento rítmico, a história ganha métrica e produz sentidos diferentes em sua concepção escrita e/ou cantada/recitada. Diante desse recurso, o autor, por meio da construção ao longo das estrofes, aproxima e convida o leitor a enveredar nas aventuras de Alice pelo País das Maravilhas.

Nesse cenário, é importante ressaltarmos que expressiva parte dos acontecimentos presentes nas histórias ocorrem no País das Maravilhas. No entanto, esse espaço não é isento de alusões ao contexto histórico, cultural e social de produção em que Carroll e Sá estão inseridos. Tanto em *Alice* (2013) quanto em *Alice* (2016), a história é atravessada por índices que promovem esse diálogo intertextual com o seu tempo-espacó de criação. Esse processo reflete a relação entre a narrativa e a memória, pois, como afirma Heidmann (2011), toda narrativa tem alguma relação com a memória de produção.

Esse contexto é observado nas obras, tanto em citações diretas, as quais expõem as características do local, como nos trechos a seguir, nos quais se percebe, na Alice de Carroll, alusões à industrialização da Inglaterra a partir do contexto da malha ferroviária e, na Alice de Sá, a referência a três aves que podem ser encontradas no Nordeste e que figuram em diversas produções literárias, tanto de cordéis quanto de outros gêneros que tem o Nordeste como espaço: o bem-te-vi, a juriti e o colibri.

Quadro 4 – Ambientação em *Alice* (2013) e *Alice* (2016)

<i>Alice</i> (2013)	<i>Alice</i> (2016)
Quando dizia essas palavras, pisou em falso e, num instante, tchibum! estava com água salgada até o queixo. A primeira ideia que lhe ocorreu foi que, de alguma maneira, caíra no mar, “e nesse caso posso voltar de trem”, disse de si para si. (Alice tinha estado à beira-mar uma vez na vida, e	O dia acordou sem graça, Nem cantou o bem-te-vi, Bem distante na planície Soluçava a juruti; As árvores do casarão Chamavam muita atenção Do pequeno colibri (Sá, 2016, p.10).

chegara à conclusão geral de que, onde quer que se vá no litoral da Inglaterra, encontram-se uma porção de máquinas de banho no mar, algumas crianças escavando a areia com pás de madeira, uma fileira de hospedarias e, atrás delas, uma estação ferroviária.) Contudo, logo se deu conta de que estava na lagoa de lágrimas que chorara quando tinha quase três metros (Carroll, 2013 [1865], p. 20).

Fonte: Elaborada pela autora com aporte nas obras supracitadas, 2025.

O mesmo ocorre em citações indiretas ao remeter a figuras e/ou modelos provenientes do período/cultura, como observamos nos recortes abaixo:

Quadro 5 – Ambientação em *Alice* (2013) e *Alice* (2016)

<i>Alice</i> (2013)	<i>Alice</i> (2016)
“A Rainha! A Rainha!” e imediatamente os três jardineiros se jogaram de bruços no chão. Ouviu-se o som de muitos passos, e Alice olhou em volta, ansiosa por ver a Rainha. Primeiro vieram dez soldados carregando paus; tinham todos o mesmo formato dos três jardineiros, eram alongados e chatos, com as mãos e os pés nos cantos. Em seguida, os dez cortesãos; estes estavam enfeitados com losangos vermelhos da cabeça aos pés e caminhavam dois a dois, tal como os soldados. Atrás vieram os infantes reais; eram dez, e os queridinhos vinham saltitando alegremente de mãos dadas, aos pares: estavam todos enfeitados com corações. Depois vinham os convidados, na maioria Reis e Rainhas, e entre eles Alice reconheceu o Coelho Branco: falava depressa, nervosamente, sorria de tudo que era dito e passou sem a notar. Seguia-os o Valete de Copas, transportando a coroa do Rei numa almofada de veludo vermelho; e por fim, fechando esse grande cortejo, VIERAM O REI E A RAINHA DE COPAS (Carroll, 2013 [1865], p. 64).	Esse chapeleiro louco Falava igual um tufão; O seu chapéu reluzia Como as noites do sertão. Pois o dito era enfeitado Com o mesmo céu estrelado Do chapéu de Lampião (Sá, 2016, p. 22).

Fonte: Elaborada pela autora com aporte nas obras supracitadas, 2025.

Em *Alice* (2013), o cortejo do Rei e da Rainha de Copas manifesta a submissão dos habitantes daquele país frente à figura de poder. Em presença do caráter maniqueista da Rainha de Copas e sua tirania perante os habitantes do País das Maravilhas, observamos uma clara referência à dualidade presente na Era Vitoriana, como apresentado no capítulo 2. Na obra *Alice* (2016), temos referência à figura do Lampião, personalidade histórica que é um elemento constituinte da identidade cristalizada sobre o contexto Nordestino (Albuquerque Júnior, 2011) que desdobra suas perspectivas pelos espaços culturais, sociais e lingüísticos da região. Além disso, a figura é um tema recorrente na produção de histórias no cordel (IPHAN, 2018), sendo apresentada e reconfigurada em acordo com as intencionalidades autorais.

A travessia entre o mundo real, o qual Alice habita, e o imaginário, representado pelo País das Maravilhas, tem como elemento condutor principal, nas duas histórias, a figura do Coelho. A conexão desse personagem com os eventos anteriores à sua aparição é descrita ao longo das primeiras páginas por Carroll (2013), que sintetiza os acontecimentos e introduz, já no segundo parágrafo do primeiro capítulo, a repentina aparição do Coelho Branco. Todavia, em Sá (2016), a aparição do Coelho acontece mais tarde, o autor preocupa-se em ambientar a sua reescritura, como é de costume nos romances de cordel (Alves Sobrinho, 2003), apresentar as características da personagem Alice até delinear a sua inquietação e sua curiosidade perante o surgimento do Coelho, o qual, nessa narrativa, descobrimos chamar-se Coelho Engravatado, como podemos observar abaixo:

Quadro 6 – O Coelho Branco e o Coelho Engravatado em *Alice* (2013) e *Alice* (2016)

<i>Alice</i> (2013)	<i>Alice</i> (2016)
<p>Alice estava começando a ficar muito cansada de estar sentada ao lado da irmã na ribanceira, e de não ter nada que fazer; espiava uma ou duas vezes o livro que estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, “e de que serve um livro”, pensou Alice, “sem figuras nem diálogos?”</p> <p>Assim, refletia com seus botões (tanto quanto podia, porque o calor a fazia sentir sonolenta e burra) se o prazer de fazer uma guirlanda de margaridas valeria o esforço de se levantar e colher as flores,</p>	<p>Nesse velho casarão Alice, meiga, educada, Criatura estudiosa, Mas um pouquinho levada, Reside, feliz da vida, Com a família querida, Sendo por todos amada.</p> <p>Como sempre, todo dia, Bem no alpendre se sentou E a sua irmã mais velha Sem jeito se acomodou. Estudaram a lição Com muita disposição Até que Alice falou: — Resolvi toda lição</p>

quando de repente um Coelho Branco de olhos cor-de-rosa passou correndo por ela.

Não havia nada de tão extraordinário nisso; nem Alice achou assim tão esquisito ouvir o Coelho dizer consigo mesmo: “Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!” (quando pensou sobre isso mais tarde, ocorreu-lhe que deveria ter ficado espantada, mas na hora tudo pareceu muito natural); mas quando viu o Coelho **tirar um relógio do bolso do colete** e olhar as horas, e depois sair em disparada, Alice se levantou num pulo, porque constatou subitamente que **nunca tinha visto antes um coelho com bolso de colete**, nem com relógio para tirar de lá, e, ardendo de curiosidade, correu pela campina atrás dele, ainda a tempo de vê-lo se meter a toda a pressa numa grande toca de coelho debaixo da cerca. (Carroll, 2013, [1865], p.9, grifos nossos)

Por isso fiquei cansada.
Essa mesmice, meu Deus,
Me deixou muito enfadada!
Vamos brincar no jardim?
Minha irmã, diga que sim;
Venha, não fique parada!

Vamos lá para o jardim,
Veja que paisagem bela!
O sol afagando as nuvens,
Pintando linda aquarela
Na hora, sua irmãzinha,
Para não ficar sozinha,
Saiu correndo atrás dela.

E, sentadas no jardim,
Fitavam a grande mata,
Mas Alice resmungava
— Esse dia não desata!
E não é que de repente
Passa um coelho em sua frente
Trajando terno e gravata!

Passou correndo o tal Coelho,
Parecia preocupado,
Olhava o relógio
No cinturão amarrado,
Dizendo: — Perdi a hora!
O que vou fazer agora?
Estou de novo atrasado! (Sá, 2016, p. 11,
grifos nossos).

Fonte: Elaborada pela autora com apporte nas obras supracitadas, 2025.

Percebemos que a escolha da indumentária reflete um conjunto de *forças centrífugas* (Adam, 2010), ou seja, elementos que refletem as condições materiais, intertextuais, sócio-históricas e relativas ao gênero realizadas por cada um dos enunciadores (Adam, 2010). Cada obra, como dialogado anteriormente, espelha uma esfera da dimensão cultural e as raízes de tradições/costumes, seja da Era Vitoriana ou da região nordestina. Em *Alice* (2013), a escolha do paletó reflete o traje masculino dos homens — que circundavam as classes média e alta — na Era Vitoriana, segundo Santana e Senko (2016). Já em Sá (2016), a escolha do cinturão amarrado remete aos trajes típicos dos cangaceiros/vaqueiros do Sertão nordestino (Albuquerque Júnior, 2011).

O ponto de travessia das personagens entre o mundo real – no qual elas habitam — e o fantástico — em que elas adentram após seguirem o Coelho — é concretizado por uma queda

accidental. Em *Alice* (2013), a personagem cai na toca do Coelho, enquanto em *Alice* (2016) a personagem cai em uma cacimba encantada, como vemos nos recortes a seguir:

Quadro 7 – A travessia em *Alice* (2013) e *Alice* (2016)

<i>Alice</i> (2013)	<i>Alice</i> (2016)
No instante seguinte, lá estava Alice se enfiando na toca atrás dele, sem nem pensar de que jeito conseguia sair depois. Por um trecho, a toca de coelho seguia na horizontal, como um túnel, depois se afundava de repente, tão de repente que Alice não teve um segundo para pensar em parar antes de se ver despencando num poço muito fundo (Carroll, 2013 [1865], p. 9).	Na beirada da cacimba, Alice chegou cansada, Olhou tudo com cuidado Não conseguia ver nada. “Era um coelho?” – ela pensou. Sem ter cuidado, encostou Na tal cacimba encantada. Aí caiu na cacimba Perdeu a concentração E, conforme ia caindo, Surgia um grande clarão. Em vez de se esborrachar, A menina foi parar Num gigantesco salão. (Sá, 2016, p. 13).

Fonte: Elaborada pela autora com aporte nas obras supracitadas, 2025.

Perante os recortes, observamos que, em *Alice* (2013), a personagem segue o Coelho em sua toca, pelo túnel, sem pensar em como poderia sair dali, sendo motivada por sua curiosidade. Em *Alice* (2016), a personagem segue o Coelho até uma cacimba e se questiona se realmente era um Coelho que tinha avistado. Segundo, inconscientemente, a figura misteriosa, ao encostar na cacimba, a qual era encantada, a personagem inicia sua travessia ao local desconhecido. Ao subverter a imagem da toca e inserir a da cacimba, Sá (2016) aproxima o leitor dos costumes e das tradições da cultura interiorana nordestina, aludindo, de certa maneira, ao imaginário do Nordeste da falta de água, outro elemento memorialístico cristalizado sobre a identidade nordestina (Albuquerque Júnior, 2011) que pode, também, promover a constatação de que o Nordeste de onde *Alice* (2016) parte pode ser considerado tão mítico quanto o país das maravilhas que ela irá visitar.

Quadro 8 – Intertextualidade em *Alice* (2013) e *Alice* (2016)

<i>Alice</i> (2013)	<i>Alice</i> (2016)
“Era muito mais agradável lá em casa”, pensou a pobre Alice, “lá não se ficava sempre crescendo e diminuindo, e recebendo ordens aqui e acolá de	O Gato era repentista , Quando desaparecia, Cantava para a menina Um coqueiro da Bahia.

<p>camundongos e coelhos. Chego quase a desejar não ter descido por aquela toca de coelho... no entanto... no entanto... é bastante interessante este tipo de vida! Realmente me pergunto o que pode ter acontecido comigo! Quando lia contos de fadas, eu imaginava que aquelas coisas nunca aconteciam, e agora cá estou no meio de uma! Deveria haver um livro escrito sobre mim, ah isso deveria! E quando eu for grande, vou escrever um... mas sou grande agora”, acrescentou num tom pesaroso. “Pelo menos aqui não há mais espaço para crescer mais.” (Carroll, 2013 [1865], p. 31-32, grifos nossos).</p>	<p>Ela se entusiasmava; Pois o danado exalava, Só o seu riso se ouvia (Sá, 2016, p. 21, grifos nossos).</p>
---	---

Fonte: Elaborada pela autora com aporte nas obras supracitadas, 2025.

Como discorre Heidmann (2011), os ecos entre as dimensões possibilitam uma leitura paralela e comparativa da fusão de diferentes circunstâncias na composição das reescrituras. Ao relacionar o pensamento da personagem com os enredos provenientes dos contos de fadas, como uma situação que só ocorria nas narrativas que lia, Carroll (2013) estabelece relações transtextuais entre diferentes reescrituras do seu período. Em Sá (2016), o autor caracteriza o Gato Risonho como um repentista, uma das figuras de prestígio da cultura popular nacional.

O repente é uma “arte poético-musical comum no Nordeste brasileiro, bem como em locais que receberam grandes contingentes de migrantes nordestinos, como São Paulo e o Distrito Federal” (Sautchuk, 2010, p. 167), na qual os poetas, na arte do improviso, criam versos, estrofes em estruturas estabelecidas com métrica e rimas. A escolha de associar a figura do repentista ao Gato Risonho é um interessante processo transtextual criado por Sá (2016), haja vista que o personagem é caracterizado por apresentar enigmas em jogos linguísticos, reconfigurado no cordel, o gato, aqui, transgride da interrogação para a afirmação dos seus pensamentos/questionamentos.

Já no País das Maravilhas, tanto *Alice* (2013) quanto *Alice* (2016) se encontram postas frente a situações inusitadas, como a necessidade de mudar de tamanho para alcançar os recursos que possibilitam atravessar a pequena porta presente no salão e atingir o almejado jardim encantado. É por meio de bebidas e de alimentos que surgem misteriosamente nas reescrituras acompanhadas de recados que reforçam a ideia de ligação entre recorrer a eles e ter seu desejo atendido, como vemos abaixo:

Quadro 9 – Os alimentos e a mudança em *Alice* (2013) e *Alice* (2016)

<i>Alice</i> (2013)	<i>Alice</i> (2016)
<p>“Como ficar esperando junto da portinha parecia não adiantar muito, voltou até a mesa com uma ponta de esperança de conseguir achar outra chave sobre ela, ou pelo menos um manual com regras para encolher pessoas como telescópios; dessa vez achou lá uma garrafinha (“que com certeza não estava aqui antes”, pensou Alice), em cujo gargalo estava enrolado um rótulo de papel com as palavras “BEBA-ME” graciosamente impressas em letras graúdas” (Carroll, 2013 [1865], p. 13, grifos nossos).</p> <p>[...]</p> <p>Pouco depois deu com os olhos numa caixinha de vidro debaixo da mesa: abriu-a, e encontrou dentro um bolo muito pequeno, com as palavras “COMA-ME” lindamente escritas com passas sobre ele. “Bem, vou comê-lo”, disse Alice; “se me fizer crescer, posso alcançar a chave; se me fizer diminuir, posso me esgueirar por baixo da porta; assim, de uma maneira ou de outra vou conseguir chegar ao jardim; para mim tanto faz!” (Carroll, 2013 [1865], p. 14, grifos nossos).</p>	<p>Alice viu sobre a mesa, E ficou interessada, Numa jarrinha de suco Cheinha de limonada: – Será que posso beber Ou é melhor esquecer Minha vontade apressada?</p> <p>Mas na jarra estava escrito: “Pode beber – é verdade!” Alice não perdeu tempo, Lá se foi a ansiedade: – Que gostosa limonada! A sede foi saciada, Matou de vez a vontade. (Sá, 2016, p. 13, grifos nossos).</p> <p>[...]</p> <p>Contudo vê sobre as lágrimas Um potinho de alimento Boiando na direção Sugerida pelo vento; No pote tinha um aviso: Alimentar-se é preciso; Ponha fim ao desalento!</p> <p>Alice, mais que depressa, Obedeceu ao recado Provando uma rapadura, Ficou tão pequeninha, Que pôde abrir a portinha E sair do outro lado (Sá, 2016, p. 15, grifos nossos).</p>

Fonte: Elaborada pela autora com aporte nas obras supracitadas, 2025.

Percebemos que as ações são divididas em dois momentos que seguem uma organização composicional nas obras. Em *Alice* (2013), temos a menção da garrafinha com a enfática expressão “**BEBA-ME**”, o uso do verbo intransitivo reforça a ideia e o tom autoritário da mensagem, sem a necessidade de um complemento para reforçar a ideia. BEBA-ME, expressão imperativa que, além de não necessitar de complemento, com o uso da grafia em letras maiúsculas, reflete o tom de ordem para a personagem. Em *Alice* (2016), temos o surgimento de uma jarra, sobre a qual descobrimos, alguns versos depois, ser uma

jarrinha de limonada, com a seguinte mensagem: “Pode beber — é verdade!”, ao contrário do tom autoritário presente no texto de Carroll, aqui a frase segue o tom de recomendação ao utilizar o modo verbal no indicativo, e o uso da expressão “é verdade!” reforça a sugestão, influenciando o convencimento da personagem.

Na segunda transformação das personagens, a estrutura apresentada anteriormente é revisitada pelos autores, entretanto, com algumas mudanças. Carroll (2013) mantém a estrutura discursiva, ao recorrer ao verbo intransitivo “COMA-ME”, mas descreve com mais detalhes o suporte e o alimento exposto em cena, o qual descobrimos ser um bolo. Seguindo a mesma exposição anterior, ao recorrer à construção discursiva e manter o tom de recomendação, com a frase “Alimentar-se é preciso”, Sá (2016) descreve o alimento, o qual descobrimos na estrofe seguinte ser um pequeno pedaço de rapadura, que, como registra Gonçalves (2011), é um elemento tão culturalmente marcante no Nordeste, especialmente na região do Cariri, onde ainda há engenhos de cana-de-açúcar em funcionamento, que há movimentos em prol do reconhecimento dos saberes e dos fazeres na produção artesanal da rapadura, seja no Cariri cearense, como é o caso desta pesquisa específica, ou na Paraíba, onde, no município de Areia, já foi tombado pelo IPHAN o Museu do Brejo Paraibano — Conhecido como Museu da Rapadura (IPHAN, 2023)

Atravessando a portinha e mergulhando no País das Maravilhas, Alice perpassa por diferentes e inusitadas situações. Desde o contato com outros animais falantes, as visões de mundo diferentes da sua, até o misto de sentimentos conflituosos perante a travessia pelo universo fantástico. Esse percurso reflete, no contexto pós-moderno, a continuidade no processo de identificação (Hall, 2006), o qual Alice constrói ao longo de sua travessia, ou seja, sua identidade é um reflexo dos momentos em que a menina perpassa ao longo de sua travessia. Nesse cenário, Alice levanta/expõe algumas questões e nos dois textos, elas são expostas e estruturadas de maneiras singulares, dialogando com sua intencionalidade e sua dimensão cultural (Adam; Heidmann, 2011). Para ilustrar nossa discussão, apresentamos o Quadro 10:

Quadro 10 – Do que fala Alice?

<i>Alice (2013)</i>	<i>Alice (2016)</i>
Alice apanhou o leque e as luvas, e, como fazia muito calor no salão, ficou se abanando sem parar enquanto falava: “Ai, ai! Como tudo está esquisito hoje! E ontem as coisas aconteciam exatamente como de costume. Será que fui trocada durante a	Mas o Gato sorridente Apareceu no momento. O Chapeleiro, na hora, Parou o tempo e o vento. Disse o Gato: – Está errado; Pois ninguém é condenado

<p>noite? Deixe-me pensar: eu era a mesma quando me levantei esta manhã? Tenho uma leve lembrança de que me senti um bocadinho diferente. Mas, se não sou a mesma, a próxima pergunta é: ‘Afinal de contas quem sou eu?’ Ah, <i>este</i> é o grande enigma!” E começou a pensar em todas as crianças da sua idade que conhecia, para ver se poderia ter sido trocada por alguma delas (Carroll, 2013 [1865], p. 17-18).</p>	<p>Sem antes ter julgamento (Sá, 2016, p. 13, grifos nossos).</p>
---	---

Fonte: Elaborada pela autora com aporte nas obras supracitadas, 2025.

A construção discursiva dos trechos reverbera diferentes princípios da sua concepção (Heidmann, 2010). Em *Alice* (2013), não só nesse trecho, mas também ao longo dos 12 capítulos que formam a história, Alice, ao adentrar no País das Maravilhas e ao interagir com figuras daquele país, passa a questionar quem *realmente* é ela. As mudanças apresentadas pela personagem não são apenas físicas, com o aumento e a diminuição de altura, mas também são psicológicas. Como discorre Hall (2006), a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (p. 39).

Em contato com figuras daquele local, em especial, a Lagarta e o Gato de Cheshire, que questionam sua persona, Alice envereda pelo País das Maravilhas e por uma travessia pessoal para descobrir quem é. Essa ideia é reforçada com a construção linguageira do trecho, ao recorrer à interrogação retórica que promove o teor reflexivo da questão, principalmente, ao se colocar no centro do discurso com o uso do pronome “eu”, explicitando uma dúvida existencial, como observado anteriormente.

Em *Alice* (2016), a personagem envereda pela visão universal, ela não foca em si e no questionamento da sua identidade, a figura fictícia mergulha na exposição e no diálogo com outros personagens sobre temas considerados fraturantes, como a desigualdade social, as guerras e a justiça/injustiça. Perante esse ponto,

Gama-Khalil, Borges e Oliveira-Iguma (2022, p. 7) afirmam que, no que diz respeito aos temas fraturantes, a compreensão é a de que “sua existência se dá a partir da recorrência de assuntos que por muito tempo foram considerados tabus nas produções dirigidas ao público infantil e juvenil”. Dessa forma, quando se cria uma literatura que aborda assuntos que desafiam as convenções, permitindo que crianças se envolvam com diversas questões que fazem parte da nossa existência, pode-se compreendê-los como

“fraturantes”, isto é, fraturam e expõem o que costuma ser considerado proibido, muitas vezes ainda tratado como tabu por muitas pessoas (Marcondes, 2024, p. 49).

Ao longo das 108 estrofes, a cada contato com os habitantes daquele fantástico país, a personagem se defronta com questionamentos e visões que versam sobre as temáticas expostas acima, promovendo o diálogo com a personagem. Retomando o exemplo presente na reescrita, temos a utópica São Saruê (Santos, 1978), a qual apresenta um lugar sem injustiças e sem desigualdades, um local em que todos têm acesso a direitos básicos. Na margem da sua composição, ao dialogar com o público infantojuvenil, Sá utiliza dessa recriação para promover o diálogo sobre essas temáticas no espaço literário nacional, aproximando o leitor do campo histórico/cultural contemporâneo.

No percurso da sua aventura, as Alices se deparam com curiosas figuras que habitam esse país. Como vimos anteriormente, esses personagens são essenciais para a construção dos questionamentos e das afirmações que permeiam a trajetória da personagem pelo País das Maravilhas. Em cada uma das reescrituras, eles adquirem características e apresentações singulares perante o desenrolar dos acontecimentos.

Quadro 11 – Os habitantes do País das Maravilhas

<i>Alice</i> (2013)	<i>Alice</i> (2016)
Coelho Branco Duquesa Lagarta Gato de Cheshire Chapeleiro Rainha de Copas	Coelho Engravatado Duquesa Judite Valquíria Centopeia Gato Risonho/Ogima Osir Chapeleiro Galante/Chapeleiro Louco Rainha de copas

Fonte: Elaborada pela autora com aporte nas obras supracitadas, 2025.

Como exposto no Quadro 11, as duas reescrituras apresentam 6 habitantes do País das Maravilhas, figuras fictícias que se tornam fundamentais para a peregrinação de Alice pelo universo fantasioso. Os personagens dialogam, questionam e incentivam o pensamento da personagem, subvertendo a ideia de passividade perante a presença de uma figura desconhecida, com isso, “[...] o leitor é levado, sutilmente, a viver a experiência dele” (Rosenfeld, 2014, p. 23-24).

Nas duas obras, o Coelho — “um intermediário entre este mundo e as realidades transcendentais do outro” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 541) — é o personagem responsável pelo aguçamento da curiosidade da personagem e o elo entre o mundo real — o

qual Alice habita — e o mundo fantasioso — em que ela adentra, como vimos no decorrer da nossa análise. Em cada escritura, os personagens adquirem características singulares, que versam desde o nome das figuras até sua interação com a personagem Alice.

Em *Carroll* (2013), os personagens não possuem nome próprio, eles são nomeados de modo universal, referindo-se à sua forma física e/ou posto político/social. Diante disso,

Na continuação da sua jornada, Alice, já no País das Maravilhas, passa por inusitadas situações e conhece os plurais habitantes daquele mundo. Essa relação é marcada pelo *nonsense*, uma vez que os personagens em sua maioria descritos como animais, apresentam características humanas, expondo o caráter antropomórfico da criação de Carroll na caracterização dos habitantes daquele país. É importante frisar que os habitantes descritos como humanos, integravam o poder constituinte do país, sendo estes descritos na figura da Duquesa, do Rei e da Rainha de Copas. Assim, as personagens, ao longo da aventura de Alice pelo País das Maravilhas, auxiliam, questionam e desafiam a protagonista (Monteiro, 2022, p. 44).

O caráter questionador situa-se ao longo de todo o romance. Alice é questionada por todos os personagens ao longo do país. Ao seguir o Coelho Branco e ao adentrar no jardim encantado, Alice se depara com diferentes personalidades antropomórficas, sendo a Duquesa a primeira figura humana que a personagem encontra naquele lugar. A Duquesa, em todo o diálogo com a personagem, questiona o seu entendimento sobre os pontos de observação e de ideias, exercendo sua dupla posição social: de adulta e de poder político. Em um dos diálogos, a Duquesa expõe diretamente esse ideal para com a personagem, como vemos no seguinte trecho: “Não conheço nenhum que sorria”, declarou Alice, com muita polidez, sentindo-se muito contente por ter entabulado uma conversa. “Você não sabe grande coisa”, observou a Duquesa; “e isto é um fato” (*Carroll*, 2013 [1865], p. 48).

Isso não ocorre apenas na interação com a Duquesa, à medida que a personagem adentra no País das Maravilhas, seus ideais são questionados, assim como suas ideias. Defronte a figura da Lagarta, em um jogo de ideias e de identidade, Alice é enfrentada novamente. Nesse momento, Alice encontra-se em um questionamento sobre a ideia de “*quem é você?*”, ou seja, quem realmente é ela? Quem é Alice?

A Lagarta e Alice ficaram olhando uma para a outra algum tempo em silêncio. Finalmente a Lagarta tirou o narguilé da boca e se dirigiu a ela numa voz lânguida, sonolenta.

“Quem é você?” perguntou a Lagarta.

Não era um começo de conversa muito animador. Alice respondeu, meio encabulada: “Eu... eu mal sei, Sir, neste exato momento... pelo menos sei quem eu era quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então.”

“Que quer dizer com isso?” esbravejou a Lagarta. “Explique-se!”

“Receio não poder me explicar”, respondeu Alice, “porque não sou eu mesma, entende?”
 “Não entendo”, disse a Lagarta (Carroll, 2013 [1865], p. 38).

Em uma confusão e na busca pelo conhecimento de si mesma, Alice se encontra posta em uma esfera de incertezas e de questionamentos frente à Lagarta. Na margem dos postulados de Stuart Hall (2006), essa busca de si, ou seja, a busca/entendimento por sua identidade, reverbera os processos inconscientes que acompanham o indivíduo ao longo do tempo.

Como a Duquesa, a personagem da Lagarta se concretiza como uma figura autoritária perante Alice. Avançando em sua peregrinação, a curiosa menina enfrenta novos questionamentos, a figura que surge desvincula o tom autoritário e aproxima-se do aspecto irônico, nessa confluência, temos a presença do Gato de Cheshire. O Gato questiona os caminhos da jornada de Alice pelo País das Maravilhas, perante a dúvida da figura fictícia, o Gato desafia Alice a descobrir qual caminho ela quer seguir:

Ao ver Alice, o Gato só sorriu. Parecia amigável, ela pensou; ainda assim, tinha garras muito longas e um número enorme de dentes, de modo que achou que devia tratá-lo com respeito. “Bichano de Cheshire”, começou, muito tímida, pois não estava nada certa de que esse nome iria agradá-lo; mas ele só abriu um pouco mais o sorriso. “Bom, até agora ele está satisfeito”, pensou e continuou: “Poderia me dizer, por favor, que caminho devo tomar para ir embora daqui?”

“Depende bastante de para onde quer ir”, respondeu o Gato.

“Não me importa muito para onde”, disse Alice.

“Então não importa que caminho tome”, disse o Gato.

“Contanto que eu chegue a algum lugar”, Alice acrescentou à guisa de explicação.

“Oh, isso você certamente vai conseguir”, afirmou o Gato, “desde que ande o bastante.”

Como isso lhe pareceu irrefutável, Alice tentou uma outra pergunta. “Que espécie de gente vive por aqui?”

“Naquela direção”, explicou o Gato, acenando com a pata direita, “vive um Chapeleiro; e naquela direção”, acenando com a outra pata, “vive uma Lebre de Março. Visite qual deles quiser: os dois são loucos.”

“Mas não quero me meter com gente louca”, Alice observou.

“Oh! É inevitável”, disse o Gato; “somos todos loucos aqui. Eu sou louco. Você é louca” (Carroll, 2013 [1865], p. 51).

Ao contrário da Duquesa e da Lagarta, o Gato de Cheshire subverte o tom autoritário e insere um jogo lógico no diálogo com a personagem e sua busca por um *caminho*, refletindo o caráter insólito e misterioso daquele país. Ao deparar-se com o inusitado Chapeleiro e a Lebre de Março, Alice permanece envolta na atmosfera *nonsense* que permeava seu diálogo com o

Gato de Cheshire, mas, em vez de debater sobre qual caminho seguir, a personagem envereda por um jogo lógico sobre o tempo e sua relação com o espaço, como vemos no recorte:

“Já decifrou o enigma?”, indagou o Chapeleiro, voltando-se de novo para Alice.
 “Não, desisto”, Alice respondeu. “Qual é a resposta?”
 “Não tenho a menor ideia”, disse o Chapeleiro.
 “Nem eu”, disse a Lebre de Março.
 Alice suspirou, entediada. “Acho que vocês poderiam fazer alguma coisa melhor com o tempo”, disse, “do que gastá-lo com adivinhações que não têm resposta.”
 “Se você conhecesse o Tempo tão bem quanto eu”, disse o Chapeleiro, “falaria dele com mais respeito.”
 “Não sei o que quer dizer”, disse Alice.
 “Claro que não!” desdenhou o Chapeleiro, jogando a cabeça para trás.
 “Atrevo-me a dizer que você nunca chegou a falar com o Tempo!”
 “Talvez não”, respondeu Alice, cautelosa, “mas sei que tenho de bater o tempo quando estudo música.”
 “Ah! Isso explica tudo”, disse o Chapeleiro. “Ele não suporta apanhar. Mas, se você e ele vivessem em boa paz, ele faria praticamente tudo o que você quisesse com o relógio. Por exemplo, suponha que fossem nove horas da manhã, hora de estudar as lições; bastaria um cochicho para o Tempo, e o relógio giraria num piscar de olhos! Uma e meia, hora do almoço!” (Carroll, 2013 [1865], p. 57)

O Chapeleiro, aqui, junto ao *nonsense*, adquire um tom irônico em sua conversa com a personagem e admite um caráter personificado do tempo naquele país, desviando da perspectiva conhecida pela personagem em seu mundo. Essa reconfiguração do tempo reflete, também, o jogo linguístico elegido pelo autor na concepção discursiva, o qual mergulha no diálogo entre a língua e a lógica. Ao longo da reescrita de Carroll (2013), a Rainha de Copas marca sua presença, mesmo que de forma onipresente, isso ocorre, pois a figura é citada pelos personagens ao longo da narrativa, seja como alusão ou temor perante o comportamento ditatorial da personagem.

Alice encontra pessoalmente a personagem apenas no capítulo 8. Em uma situação curiosa, a menina observa jardineiros — que eram cartas de baralho — pintando rosas brancas de tinta vermelha, como uma alternativa para fugir da fúria da Rainha, haja vista que, em vez de plantarem roseiras de rosas vermelhas, plantaram rosas brancas. Em virtude da tirania da monarca, os personagens temem perderem a cabeça. É diante dessa situação que Alice conhece a figura fictícia, pois, logo em seguida, temos o cortejo do Rei e da Rainha de Copas, como vemos a seguir:

Quando o cortejo passou diante de Alice, todos pararam e a fitaram, e a Rainha disse num tom severo: “Quem é essa?” A pergunta foi dirigida ao Valete de Copas, que, em resposta, apenas se curvou e sorriu.

“Idiota!” disse a Rainha, jogando a cabeça para trás com impaciência; e voltando-se para Alice, continuou: “Qual é o seu nome, criança?”
 “Meu nome é Alice, para servir a Vossa Majestade”, disse Alice, muito polidamente (Carroll, 2013 [1865], p. 65).

Alice, frente à figura, refere-se a ela como Vossa Majestade e, em contraposição, a Rainha refere-se à menina como *criança*, esse primeiro enlace já demonstra a escolha discursiva que remete ao local de posição social de cada uma delas. Essa primeira percepção entre elas é revista ao longo dos momentos posteriores, haja vista que Alice abandona o tom condescendente e de submissão perante a figura e a questiona nas cenas seguintes da obra. Nesse sentido, Alice subverte o poder disciplinar (Hall, 2006) presente naquela sociedade ao impor uma voz ativa perante a Rainha de Copas e afastar-se da regulação e dos ensejos da monarca. Como ocorre no julgamento do roubo das tortas, que marca o julgamento de Alice e, também, os momentos finais da personagem naquele país,

“Não, não!” disse a Rainha. “Primeiro a sentença... depois o veredito.”
 “Mas que absurdo!” Alice disse alto. “Que ideia, ter a sentença primeiro!”
 “Cale a boca!” disse a Rainha, virando um pimentão.
 “Não calo!” disse Alice.
 “Cortem-lhe a cabeça!” berrou a Rainha. Ninguém se mexeu.
 “Quem se importa com vocês?”, disse Alice (a essa altura, tinha chegado a seu tamanho normal). “Não passam de um baralho!” (Carroll, 2013 [1865], p. 100-101).

Alice desloca-se do estado de passividade frente à primeira interação e o posto hierárquico da Rainha e subverte a ordem de poder ao enfrentar discursivamente a personagem e o seu posto naquele país. Percebemos que, na reescrita de Carroll (2013), a concepção linguística é fundamental para a construção e para a reconstrução da personagem Alice ao longo do País das Maravilhas. Durante sua travessia, a personagem perpassa por diferentes situações e interrogações, que versam desde o espaço social até o identitário, como vimos nos embates expostos acima.

Na reescrita de Sá (2016), os personagens acompanham a trajetória e o reconhecimento identitário e cultural da menina Alice à medida que ela avança pelo País das Maravilhas. As figuras fictícias versam entre animais antropomórficos e humanos, os quais ocupam a esfera política daquele local. Indo à margem contrária da ironia e do questionamento de *quem é Alice*, os personagens dialogam com a personagem, incentivando-a a observar os pontos pertencentes às temáticas sociais. Assim, Alice (2016) envereda pelas perspectivas sociais e culturais que marcam aquele curioso país.

Como ponto de convergência com a reescrita de Carroll (2013), em Sá (2016), o Coelho Engravatado é o personagem que une os dois mundos. É em decorrência da curiosidade de Alice perante a inusitada figura de um Coelho falante que a personagem cai na Cacimba Encantada e depara-se com um universo completamente novo. Segundo Ferreira e Rocha (2020), o Coelho representa o convite à aventura, o personagem inicia a travessia de Alice por esse novo país, como podemos observar nas estrofes abaixo:

Alice disse: — Danou-se!...
 E atrás do Coelho correu,
 Mas o danado, apressado,
 Na cacimba se meteu
 Alice disse: — Coitado!
 Entrou no buraco errado,
 O que foi que aconteceu?
 (Sá, 2016, p.11).

A inquietação frete à inusitada situação chama atenção da personagem, a qual, nas estrofes seguintes, aproxima-se da cacimba e cai no que descobrimos ser um gigantesco salão. É o referido local que separa Alice do jardim muito florido, o qual ela visualiza pela portinha daquele recinto. Ao concretizar sua passagem para o recanto encantado, a menina se depara com outros animais antropomórficos, como o Rato — o qual não possui nome próprio, ele segue as características físicas universais do animal — e a Valquíria Centopeia. Na travessia pelo insólito país, a menina se depara com o tom auspicioso do Rato, reencontra o Coelho Engravatado e o segue, perdendo-o no caminho. Segundo sua jornada pelo novo local até se deparar com uma súbita voz:

Andando por um planalto
 Como quem paga promessa,
 Ouvi uma voz perguntando
 — Por que correr tão depressa?
 Sinta a brisa, sinta o vento
 E viva cada momento —
 Não sei para que tanta pressa?

— Quem fala? — pergunta Alice.
 — Não precisa se esconder.
 — Sou Valquíria Centopeia,
 Não gosto de aparecer
 Eu cuido desta colina
 E você, bela menina,
 O que veio aqui fazer?
 (Sá, 2016, p. 17).

A personagem, até então desconhecida por Alice, emerge com uma mensagem incentivando-a a aproveitar o momento, remetendo à relação entre o espaço e o tempo. Como aponta Chevalier e Gheerbrant (2015), o tempo e o espaço estão estritamente ligados, essa relação é reafirmada não só pela Valquíria Centopeia, mas também por outros personagens ao longo dos versos. O diálogo entre as personagens não é pautado em relações hierárquicas ou de questionamentos irônicos, Alice e Valquíria Centopeia dialogam em harmonia. A menina expõe o desejo de encontrar um encantado jardim e fala sobre as mudanças que ocorreram consigo desde que adentrou nesse mundo fantástico.

Valquíria, frente aos apontamentos de Alice, incentiva a personagem a refletir sobre os valores que cada um carrega consigo, independente do tamanho e da aparência, pois o que importa é o que emerge no coração de cada um. Sem conhecer o espaço encantado que a menina procura, a Centopeia, subvertendo a ideia de Alice de descobrir o jardim sozinha, haja vista ter informado não conhecer o local que a menina procura, explica para ela: “— Vou lhe auxiliar, Alice,/Porque nunca fui mesquinha” (Sá, 2016, p. 18). Diante disso, Alice, seguindo os passos informados pela Centopeia, recolhe o fruto no pé da cajazeira, ingere e retorna ao seu tamanho normal, continuando, com isso, sua viagem pelo País das Maravilhas.

A próxima figura fictícia que Alice encontra em sua peregrinação é um Esquilo, o qual pede à menina que entregue um convite à Duquesa Judite. Frente ao educado pedido, Alice, em sua caminhada pelo País das Maravilhas, encontra um castelo, residência da Duquesa e do Conde Donatelo. Recepcionada por um criado e convidada a entrar no espaço, Alice se vê em um grande salão mobiliado, no qual encontra, finalmente, a Duquesa Judite:

Alice, embevecida,
Contempla a decoração,
Registra cada detalhe
Do suntuoso salão.
Sorridente, entra a Duquesa
Dispensando gentileza,
Muita estima e atenção:

— Para mim é alegria
Visita aqui receber.
Pode sentar, não se acanhe;
Diga o que veio fazer.
Se eu puder colaborar,
Comigo pode contar
— Farei com muito prazer (Sá, 2016, p. 20).

Percebemos a manutenção do caráter amigável e igualitário no tratamento destinado à Alice. A figura fictícia não é ironizada ou desafiada, mas tratada com afeto e educação. A

Duquesa, na reconfiguração proposta por Sá, afasta-se da ideia de soberania e adota um tom amistoso e de igualdade. Após a entrega do convite, Judite sai eufórica para arrumar-se e ir ao encontro da Rainha. Um ponto interessante exposto Ferreira e Rocha (2020) é a desestruturalização do autoritarismo e da autoridade excessivos que marcam o texto carrolliano. Em Sá (2016), o tom é subvertido e a cordialidade entre as relações é apresentada ao leitor. Entretanto, o posto político é mantido, relação que o autor retoma e explora nas estrofes finais do cordel.

Alice, então, segue sua travessia com o ensejo de encontrar o tão almejado jardim, até ser surpreendida pela figura de um gato risonho. Apresentado como Ogima Osir, o nome do personagem reverbera um jogo linguístico promovido pelo autor, haja vista que, ao invertermos a posição da distribuição das letras no nome, identificamos as palavras: *riso amigo*,

Um gato muito vaidoso
Com nome de **Ogima Osir**
Um galante, bom vivant,
Que gosta de dividir
O riso com as pessoas
Mostrando que as coisas boas
Gostava de repartir (Sá, 2016, p. 20, grifos nossos).

A escolha de adjetivos como *galante* e *bom vivant* reforçam a ideia de amável e bem-humorado do personagem. Além disso, sua apresentação, ao longo dos versos, reforça a personalidade altruísta do personagem. Nesse cenário, o Gato recebe outra característica importante para sua imagem, a de repentista, ou seja, representa a figura do poeta nordestino que cria seus versos no momento da apresentação. Esse conjunto revela a construção linguageira empregada ao personagem — e sua relação sociocultural —, que, em seu diálogo com Alice, concorda e discorda da menina, refletindo seu ponto de vista:

Discorda o Gato: — Engraçado?
Eu não sou isso somente!
Se rio, tenho motivos,
O meu riso é consequente!
Mas isso ainda diz pouco,
Pois, na verdade, sou louco
No meio de tanta gente! (Sá, 2016, p. 21).

Entre o riso e a loucura, o personagem mantém uma relação igualitária perante Alice. Entretanto, o Gato, caracterizado por promover diálogos com seus enigmas e charadas, apresenta-se, também, como um sujeito individual (Hall, 2006) frente aos outros habitantes

daquele local. Além disso, o personagem introduz os aspectos insólitos presentes naquele país ao tornar-se invisível em meio ao diálogo com a menina:

— Além de tanto sorriso,
Ainda fica invisível!
Esse gato, não sei não,
É um bicho imprevisível.
Alice continuou,
No percurso murmurou:
— Nada aqui é impossível! (Sá, 2016, p. 21).

Ao seguir sua travessia, Alice depara-se com mais uma curiosa figura: o Chapeleiro Galante/Louco. Em um chalé, cercado por animais antropomórficos das mais diferentes espécies, estaturas e, nesse cenário, personalidades, o Chapeleiro é apresentado como o elo fundamental deste espaço. Sua caracterização destitui a cartola e emprega o chapéu de couro representativo da figura do Lampião. Em complemento a sua representação, o personagem introduz uma nova percepção, a qual Alice ainda não tinha se deparado no País das Maravilhas, a do poder. Ferreira e Rocha (2020) enfatizam a percepção atribuída ao personagem, uma vez que sai do local de passividade — em *Alice* (2013), o personagem é condicionado ao tempo — e em *Alice* (2016), o personagem detém o poder dele.

A construção linguística adotada pela versificação do personagem reforça esse construto ao prezar pelo uso de pronomes possessivos na afirmação do seu poder sob o tempo. Como temos nos seguintes trechos: “Dizendo: — O tempo **eu controlo**” (Sá, 2016, p. 22, grifos nossos); “Qualquer mudança acontece/Com a **minha ordem** expressa!” (Sá, 2016, p. 22, grifos nossos); “— **Eu sou** o dono do tempo!” (Sá, 2016, p. 23, grifos nossos). Entretanto, mesmo caracterizado como uma figura de poder, o Chapeleiro auxilia Alice na sua jornada pelo encontro do tão sonhado jardim:

E Alice se aproximando
Do meio da discussão:
— Com licença, por favor,
Um minuto de atenção.
O Chapeleiro responde:
— Tu pensas que vais aonde?
Não tenho tempo mais não!

A Galinha chama Alice
Para um chazinho tomar:
— Como ele controla o tempo,
Nós devemos esperar.
O Chapeleiro decide:
— Sem revanche, sem revide,
O tempo vou liberar! (Sá, 2016, p. 23).

Ao encontrar a casa indicada pelo Chapeleiro, Alice depara-se com uma Tartaruga, que, como os personagens anteriores, não conhece/lembra para qual direção/espaço fica o jardim encantado. Em meio ao diálogo com a Tartaruga, Alice avista o Coelho Engravatado correndo e decide segui-ló, mais uma vez. É diante dessa ação da menina que adentramos ao espaço da Rainha de Copas, personagem citada anteriormente nos acontecimentos do cordel. Sua aparição ocorre apenas na estrofe 83, momento em que é anunciada pelo Coelho sua entrada na arena:

— Muita atenção todo mundo:
Cada qual no seu lugar!
Minha querida Rainha, Nesta arena pode entrar!
Rufem agora os tambores
E que entrem os jogadores
O jogo vai começar!

O Coelho era o juiz
Dando ordem e instrução.
Com a maior discrição:
— Só joguem para perder,
Se querem sobreviver,
Não acertem nada, não (Sá, 2016, p. 25).

Como na reescrita de Carroll (2013), a Rainha de Copas é a figura de maior poder no País das Maravilhas. Sendo anunciada “num estádio tipo arena” (Sá, 2016, p. 25), é acompanhada dos jogadores que jogaram com ela. O Coelho, figura transeunte entre o mundo real e o País das Maravilhas, é a voz que anuncia a Rainha e alerta os jogadores da necessidade de perderem para sobreviver, reforçando, assim, o caráter tirânico da monarca. Essa escolha de alertar os perigos do poder da Rainha versa com os postulados do pesquisador Zipes (2023), o qual discorre sobre os mecanismos de poder expostos ao longo das narrativas para crianças e jovens, ação que, em muitos contextos, reverbera a luta de classes dos personagens.

O eu-lírico, em meio a esse cenário, dialoga diretamente com o leitor, expondo a situação e o comportamento autocrata da Rainha, haja vista que, quem dela ganhar, degolado será. Entretanto, Alice, como uma criança destinada e curiosa, pondera sobre a possibilidade de vencer a monarca, contrariando a recomendação do Coelho Engravatado, como vemos abaixo:

Tocando o taco na bola,
A bola sendo tacada,
Se cair dentro do cesto,

É a perfeita jogada.
Quem da Rainha ganhar,
Ela manda degolar
Foi essa regra ordenada.

E a Rainha de Copas,
Ninguém podia vencer?
Também pudera, leitor;
Quem ganhasse ia morrer.
Mas Alice, ali num canto,
Pensava: “Eu me garanto,
Se eu jogar não vou perder” (Sá, 2016, p. 25).

Em meio às vitórias, a Rainha desafia a multidão a enfrentá-la. Alice, em vista do silêncio da multidão, anuncia sua participação. O Coelho, já alerta, sussurra discretamente para a menina: “— Jogue desocupada,/Não acerte uma tacada...” (Sá, 2016, p. 26). Alice, indo à margem contrária, não se atenta para o que o Coelho fala. Alice, então, enfrenta a Rainha e acerta suas tacadas, o que causa a irá da monarca:

— Cortem a cabeça dela!
Não podia me vencer!
Era a ordem da Rainha,
Demonstrando seu poder.
Alice não entendeu;
Só porque ela não perdeu,
Podia agora morrer? (Sá, 2016, p. 27).

Com a ordem de decapitar a menina, os soldados — valetes de copas — chegaram para realizar o mandado. No entanto, o Gato Sorridente e o Chapeleiro detentor do tempo surgem no momento como defensores da menina. Nesse cenário, aparecem todos os outros personagens que fizeram parte da jornada de Alice. Surpreendendo, as figuras fictícias, algumas delas, que anteriormente foram benévolentes à menina Alice, como a Duquesa, nesse contexto, demonstram apoio à Rainha. Essa escolha, não só da Duquesa, mas como do Rato, da Tartaruga e da Raposa, reverbera a identidade cultural (Hall, 2006) deles com aquele local/cultura, haja vista que se reconhecem como um conjunto liderado por uma figura de poder. Com o controverso veredito final, Alice é condenada à decapitação. Os soldados correm atrás da menina, a qual envereda pela multidão. Em meio ao conflito, Alice encontra, no seu bolso, um pedaço da fruta que a faz mudar de tamanho, entre mudanças de altura, Alice afasta a ameaça de si. A personagem transgride o espaço de passividade e defende-se perante a coação orquestrada. A personagem rompe com o caráter tirânico daquele local, promovendo um jogo “intelectual ou moral com as ideias e os comportamentos” (Colomer, 2017, p. 40), uma vez que a menina, situada em uma dimensão diferente da que se encontra,

traz consigo elementos da cultura exterior que rechaça o caráter dominador da monarca. Essa construção estimula o pensamento crítico do leitor ao enveredar pelas esferas de poder, mais um dos temas fraturantes abordados por Sá (2016) ao longo da reescrita.

Nos momentos finais das histórias, tanto em *Alice* (2013) quanto em *Alice* (2016), as obras enveredam por um despertar da personagem, ou seja, a quebra de continuidade da vivência no País das Maravilhas e o retorno ao mundo em que habita, como podemos observar no quadro a seguir:

Quadro 12 – Questionamento entre sonho e realidade

<i>Alice</i> (2013)	<i>Alice</i> (2016)
<p>Quem se importa com vocês?”, disse Alice (a essa altura, tinha chegado a seu tamanho normal). “Não passam de um baralho!” A essas palavras o baralho inteiro se ergueu no ar e veio voando para cima dela: Alice deu um gritinho, um pouco de medo e um pouco de raiva, tentou repeli-los e se viu deitada na ribanceira, a cabeça no colo da irmã, que afastava delicadamente algumas folhas secas que haviam voejado das árvores até seu rosto. “Acorde, Alice querida!” disse sua irmã. “Mas que sono comprido você dormiu!”</p> <p>“Ah, tive um sonho tão curioso!” disse Alice, e contou à irmã, tanto quanto podia se lembrar delas, todas aquelas estranhas aventuras que tivera e que você acabou de ler; quando terminou, a irmã a beijou e disse: “Sem dúvida foi um sonho curioso, minha querida; agora vá correndo tomar o seu chá, está ficando tarde.” Alice então se levantou e saiu correndo, pensando, enquanto corria o mais rápido que podia, que sonho maravilhoso tinha sido aquele.</p> <p>Mas sua irmã continuou sentada quando ela partiu, a cabeça pousada na mão, contemplando o pôr do sol e pensando na pequena Alice e em todas aquelas suas aventuras maravilhosas, até que também ela começou de certo modo a sonhar, e este foi o seu sonho [...] (Carroll, 2013 [1865], p. 101-102).</p>	<p>— Eu tenho outro compromisso; Com licença, minha gente! E saiu em disparada, Quero dizer, de repente. O Coelho andando apressado. Alice disse: — Coitado! Atrasado novamente...</p> <p>Naquilo, escuta uma voz, No meio da correria: — Volte para casa, Alice; E deixe de estripulia! Sentiu a brisa soprando, Viu uma ovelha passando Perto de onde ela dormia.</p> <p>Não viu mais o Coelho Branco, Nem mesmo o Gato Risonho, A Duquesa ou a Rainha, Com o seu grito medonho; E pensou encabulada: “Toda essa história encantada Foi realidade ou sonho?” (Sá, 2016, p. 29).</p>

Fonte: Elaborada pela autora com aporte nas obras supracitadas, 2025.

Nas duas reescrituras, a personagem desperta após ser chamada, sugerindo para o leitor que as vivências retratadas nas páginas anteriores ocorreram em sonho. A saída abrupta da personagem, nas duas obras, corrobora a construção da esfera onírica do texto. Além disso, a ideação de uma vivência sonhada é construída, principalmente, nos elementos iniciais dos textos, haja vista que a escolha dos personagens e do espaço inicial remete a uma ideação simbólica dos acontecimentos que circundam/influenciam o percurso de Alice. Nessa perspectiva, ao focarmos na figura do Coelho e do jardim, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), o coelho é visto como um “intermediário entre este mundo e as realidades transcedentes do outro” (p. 541) enquanto o jardim, “é um espaço comum em sonhos e para alcançar esse campo é necessário alcançar uma porta” (Monteiro, 2022, p. 43).

Na reescrita de Carroll (2013), Alice se vê envolta de uma surpresa ao despertar e rememorar o sonho, o qual relata para a sua irmã. Após sair correndo para tomar seu chá, o leitor é exposto à figura de sua irmã, a qual reflete sobre a história de Alice e se encontra envolta na magia, no sonho, e na fantasia do País das Maravilhas. Em Sá (2016), Alice, ao ser chamada para retornar ao seu lar, desperta aos poucos do seu curioso sonho e, de forma gradual, percebe que não está mais naquele país encantado. Diante disso, a personagem questiona se o que vivenciou foi realidade ou sonho, finalizando a estrofe e a história.

Assim, nas reescrituras apresentadas, percebemos que “a ficção permite fazer existir seres situados fora da dicotomia vericondicional do verdadeiro *ou* do falso, dos seres que são verdadeiros *e* falsos ao mesmo tempo, isto é, literalmente *nem verdadeiros, nem falsos*” (Adam; Heidmann, 2011, p. 113), como ocorre com os personagens antropomórficos e o sonho em Alice. Nas reescrituras apresentadas ao longo deste trabalho, seja na estrutura textual do romance ou do cordel, cada uma delas apresenta uma construção singular de uma ideia central: a travessia de uma curiosa menina por um espaço fantasioso, expondo as variações de uma mesma anedota (Adam; Heidmann, 2011) e não uma simples cópia uma da outra.

Ao esmiuçarmos as obras apresentadas, observamos os elementos diferenciais (Heidmann, 2010, 2011) que circundam a construção cultural, languageira e textual das histórias. Em primeiro momento, observamos as temáticas abordadas por cada um dos textos, enquanto a *Alice* (2013) de Carroll se debruça em uma travessia em busca do conhecimento de sua identidade e a compreensão de *si*, a Alice (2016) de Sá mergulha em uma análise social do seu contexto, a personagem ao longo da travessia versa por diferentes temáticas do âmbito social, sendo, algumas delas, pertencentes às temáticas consideradas fraturantes para o público infantil e juvenil.

As obras partem de um elemento comum: a travessia de Alice pelo País das Maravilhas, entretanto, a concepção languageira adotada por cada texto contribui para os reflexos diferenciais (Heidmann, 2010, 2011) na composição lexical e sintática que integram o discurso das obras, como observamos anteriormente. Na análise dos excertos, além das relações contextuais provocadas, a dimensão languageira em *Alice* (2013) é reforçada por um exercício de poder por meio da linguagem (Nikolajeva, 2023). A prevalência de predicativos verbais dinâmicos (Neves, 2011) intensifica a relação languageira com o percurso da menina ao longo da travessia, principalmente, ao eleger concepções verbais que refletem um contexto de submissão e de controle, haja vista que as criaturas que Alice encontra por sua travessia exercem seu poder sob a personagem. Além disso, a curiosidade da personagem é outro elemento que intensifica a construção languageira da obra ao dialogar e ao incentivar o caráter dinâmico das ações. Concomitantemente a esse cenário, a curiosa menina perpassa por diferentes experiências e questionamentos de ordem pessoal e coletiva.

Em *Alice* (2016), temos a construção de relações transtextuais no decorrer da jornada de curiosa menina, evidenciando a dinâmica intertextual com o folheto de Manoel Camilo dos Santos, com o texto carrolliano e com expressões da cultura nordestina (Albuquerque Júnior, 2011). O autor recorre ao diálogo direto com o leitor, recurso característico das produções cordelistas, ao eleger, preferencialmente, o uso de pronomes possessivos ao apresentar a história e diferentes momentos do texto. Enquanto em Carroll (2013), temos a prevalência dos predicativos verbais dinâmicos, em Sá (2016) temos uma mescla entre os predicativos verbais dinâmicos e os predicativos verbais de aspecto não dinâmico, ou seja, Sá (2016) versa entre a ação e o estado ao longo do seu texto. Outro fator interessante na composição do poeta alagoano é a subversão ao contexto de controle e estruturas hierárquicas, os habitantes daquele país — exceto o Rato e a Rainha de Copas — mostraram-se solícitos para com a menina, auxiliando-a em sua trajetória.

Em linhas gerais, a reescrita de Carroll (2013) surge numa Inglaterra Vitoriana envolta pela dualidade social e uma educação moralizadora, como presente para Alice Liddell, a personagem reflete uma criança integrante da classe social média/alta que desvia da ideia de passividade e retrata uma menina questionadora e curiosa. Os elementos socioculturais integrantes da obra refletem o contexto de produção e suas relações transtextuais com obras pertencentes ao período, como os contos de fadas. Além disso, Carroll (2013), ao recorrer a uma abordagem que mescla a lógica com a língua, promove ao leitor um jogo linguístico e de poder por intermédio da linguagem. Na reescrita de Sá (2016), temos presente os acordes de uma menina contemporânea vivente do sertão

nordestino que mergulha nos elementos da cultura — literária, linguística e social — ao seguir um Coelho Engravatado. A *Alice* de Sá (2016) encanta-se com o local e apresenta, ao longo de sua travessia, elementos que dialogam com questões topográficas, linguísticas e culturais da região Nordeste (Albuquerque Júnior, 2011). A personagem questiona temas como a desigualdade, as guerras e outras temáticas pertencentes ao contexto social enquanto adentra no País das Maravilhas e conhece as curiosas e solícitas figuras daquele encantado país. Em versos, a obra mescla as rimas com os dialetos pertencentes à esfera nordestina, além de recorrer ao diálogo intertextual com outras obras do contexto sociocultural da região.

Diante disso, observamos que as personagens enveredam por perspectivas diferentes em suas travessias ao longo do País das Maravilhas. *Alice* (2013) e *Alice* (2016) subvertem a ideia de passividade e enveredam por curiosas e desafiadoras aventuras ao longo do País das Maravilhas, seja em prosa ou em verso, pela busca da sua identidade ou pelo debate sobre os temas fraturantes, a curiosa menina, em cada obra, constrói um diálogo que instiga o leitor a refletir sobre os elementos que compõe a sua trajetória, perpassando por diferentes personalidades e temáticas ao longo do universo maravilhoso.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Remando na margem contrária de profusa parte dos estudos comparatistas que enveredam pela premissa da semelhança dos textos entre as diferentes obras analisadas, aportamos e desenvolvemos nossa pesquisa com base na metodologia da comparação diferencial, proposta pela professora e pesquisadora Ute Heidmann (2010, 2011). Com enfoque no campo da Literatura Infantil e Juvenil, elegemos as obras *Alice's Adventures in Wonderland* (2013), de Lewis Carroll, e *Alice no País das Maravilhas em cordel* (2016), de João Gomes de Sá, como nossos objetos de análise. As obras apresentam duas personagens que desafiam a passividade perante os curiosos e inusitados eventos presentes ao longo da travessia em um país completamente diferente. Produzidas em espaços e períodos distintos, cada obra remete aos ecos de seu período de produção e à intencionalidade de cada autor.

Partindo desse ponto, objetivamos analisar como ocorre o processo de reescrita e de reconfiguração de cada uma das obras nas dimensões que englobam sua produção. Diante disso, exploramos não apenas o traço comum entre as obras e a travessia da menina Alice pelo País das Maravilhas, mas também a conjuntura textual, linguageira e cultural que as diferenciam, uma vez que cada obra emerge em um período, em uma sociedade e em um contexto diferente, promovendo os aspectos diferenciais na produção de cada uma das histórias. Esses aspectos, como vimos nos capítulos anteriores, versam por diferentes esferas da construção literária, condensando-se em referências que dialogam conjuntamente entre o período de produção e a história desenvolvida pelos autores.

Esse processo reverbera as diferentes maneiras de contar uma história semelhante (Adam; Heidmann, 2011), haja vista que a Alice de costumes e de características inglesas difere da Alice de costumes e de características nordestinas. Cada personagem vive sua aventura pelo País das Maravilhas de maneira singular, o contato, a travessia e o despertar diferem na mescla do conjunto entre as dimensões que compõem as obras. Carroll (2013) e Sá (2016) enveredam pelo jogo linguístico ao introduzirem, em suas obras, dialetos, referências e costumes linguageiros próprios da cultura em que o texto surge. Nesse sentido, Carroll (2013) aproxima esse processo do jogo lógico, enquanto Sá (2016) desenvolve essa constante ao longo dos versos.

Para a construção da nossa análise, respaldados pela metodologia da comparação diferencial, recorremos à construção dos comparáveis, ou seja, à análise individual de cada uma das obras. Com isso, o segundo e o terceiro capítulo foram destinados à singular concepção de cada história, uma vez que apresentam índices próprios, refletindo os aspectos

socioculturais — influência de outros gêneros literários, a oralitura, momentos da vida do autor e/ou seu espaço no campo social —, os aspectos languageiros — os elementos discursivos que compõem cada uma das obras, como os trocadilhos, as variações regionais — e os aspectos textuais —, os quais refletem a junção dos elementos citados anteriormente na concepção da obra. Conjuntamente a esses elementos, ao enveredarmos pelo processo editorial, observamos que as obras promovem diferentes relações transtextuais, sendo uma delas a *peritextual*, ao introduzirem, nas edições, notas introdutórias, prefácios e apresentação dos autores e dos ilustradores. Esse construto reverbera as intenções e os objetivos editoriais de inserção de cada obra no cenário sociocultural de criação.

Posto esses enlaces individuais, no último capítulo, mergulhamos pelo laço diferencial que permeia as obras apresentadas. Partindo do elemento comum: a curiosidade e a travessia de Alice, perscrutamos pelas concepções que diferem cada uma delas, suas relações com o contexto social de produção, as escolhas languageiras e textuais, suas referências, temáticas elegidas, representações de personagens e elementos da cultura em que surge. Ademais, caminhamos pelo espaço editorial ao apresentarmos com detalhes as edições selecionadas. Percebemos que, ao nos afastarmos da ideia de *similitude*, encontramos diálogos diferenciais entre os elementos que pautam a vivência da curiosa menina pelo País das Maravilhas. Não é uma transposição/adaptação, como comumente apontada, mas uma reescrita em acordo com o contexto sociocultural e languageiro do espaço de produção.

Do romance ao cordel, da prosa ao verso metrificado, cada reescrita apresenta a jornada de Alice em diálogo com a intencionalidade elegida no momento de produção. Alice passeia pela esfera vitoriana e pelo Nordeste brasileiro. A personagem esbarra com diferentes e curiosas figuras ao longo das páginas, cada uma delas ilustrada com características próprias e plurais desafios/conselhos para a personagem Alice. Além disso, algumas delas, como a Rainha de Copas em Alice (2013) e o Chapeleiro Galante em Alice (2016), carregam elementos que dialogam diretamente com figuras do contexto histórico de produção, como a Rainha Vitória (1819-1901) e a caracterização do Lampião, figura histórica do sertão nordestino, respectivamente.

Assim, a Alice que sai de uma Inglaterra Vitoriana não é a mesma que envereda pelo sertão nordestino, a Alice de Carroll (2013) reflete pensamentos e ideais de uma menina da classe média vitoriana, enquanto a Alice de Sá (2016) ecoa os preceitos e as visões em uma perspectiva contemporânea e com forte ligação ao contexto regional nordestino.

Ao longo do desenvolvimento dos capítulos, observamos os espaços de *diferenciação* (Heidmann, 2010) cultural, languageiro e textual que envolvem as obras. Analisamos a

presença da personagem Alice nas duas reescrituras e como ela é concebida, publicada e (re)contextualizada em decorrência de influências de co(n)textos culturais, lingüistas e discursivos de cada época. Diante do traço comum, às histórias desdobram-se em escolhas e em abordagens plurais, referenciando o período de criação e os ideais e ideias de produção de cada enredo.

Ligadas pelo imaginário de uma curiosa menina que segue um Coelho falante e adentra em um país completamente diferente do seu, vivendo, assim, diferentes e curiosas aventuras, *Alice* (2013) e *Alice* (2016) apresentam a diferenciação como essencial na análise literária dos textos, haja vista que aproximam o leitor/pesquisador dos elementos que constroem a história e a influência na concepção do texto escrito, reverberando não a ideia de proximidade e similitude, a qual apenas o traço comum é relevante para a análise, mas expandindo esse escopo, pois a similitude não é o único ponto de estudo comparado dessas obras, mas, sim, um dos possíveis pontos de análise do texto literário.

Desbravando um mundo completamente diferente do seu, *Alice* (2013) envereda pela perspectiva pessoal da personagem e a sua contínua busca pela compreensão de si, os momentos conflituosos com os habitantes daquele país refletem em seu pensamento/entendimento sobre si mesma. A queda, as mudanças de altura e os espaços em que a personagem circunda contribuem para esse questionamento ao longo das páginas. A Alice do capítulo 1 não é a mesma Alice do capítulo 12, durante sua travessia a menina passa por diferentes encontros e situações que a incentivam continuar sua travessia por aquele universo ao mesmo tempo em que provoca em *si* uma mudança, não apenas física — quando muda de altura várias vezes ao longo da história —, mas também psicológica/identitária.

Em *Alice* (2016), a personagem, também movida pela curiosidade, não nos leva a uma imersão na concepção psicológica e individual, somos imersos em uma discussão social dos elementos presentes no contexto contemporâneo. Ao apresentar o texto na estrutura cordelista, o poeta alagoano aproxima-se da cultura nordestina ao inserir a personagem em um contexto sociocultural da região, principalmente, ao referendar, ao longo de sua composição, elementos que integram os dialetos, topografias e produções literárias. Alice, em Sá (2016), não busca compreender quem é ela, mas sim, compreender o contexto social. Nesse viés, a curiosa menina apresenta temáticas consideradas fraturantes ao longo do texto e dialoga com os personagens sobre desigualdades, guerras e justiça/injustiça. Frente a frente com os habitantes daquele país, a menina dialoga sobre suas perspectivas/visões ao mesmo tempo em que, movida pela curiosidade, segue sua jornada pelo País das Maravilhas.

Com isso, *Alice* (2013) e *Alice* (2016) caminham pela Inglaterra Vitoriana, pelo Sertão Nordestino e apresentam as curiosas e divertidas aventuras de Alice, que, como o leitor, descobre o inusitado e talvez —semelhante — país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. *Cordel português/folhetos nordestinos: confrontos um estudo histórico-comparativo*. 1993. 2v Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/1580789. Acesso em: 12 de novembro. 2024.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. Tradução de João Gomes da Silva Neto e Maria das Graças Soares. São Paulo: Cortez, 2011.

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute; MAINGUENEAU, Dominique. *Análises textuais e discursivas*. São Paulo: Cortez, 2010.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALVES, José Hélder Pinheiro. O cordel para crianças e a permanência da tradição oral. In: FERREIRA, Eliane Ap. Galvão Ribeiro, et. al (org). *Literatura de Cordel contemporânea: voz, memória e formação do leitor*. 1º ed. Campinas: Mercado de Letras, 2020, p: 129-148.

ALVES SOBRINHO, José. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.

AUERBACH, Nina. “Alice and Wonderland: A Curious Child.” *Victorian Studies*, vol. 17, nº. 1, 1973, p. 31–47. JSTOR. Disponível em: . Acesso em: 24 Out. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I : a estilística*. Bezerra, Paulo. Botcharov, Serguei; Kójinov, Vadim. São Paulo: Editora 34, 2015.

BANDEIRA, Pedro. *Alice no país da mentira*. 2. ed. São Paulo: Moderna Literatura, 2016. 112 p.

BEIGUI, Alex. Para além do global, da origem e da influência: apontamentos sobre o método da comparação diferencial. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 26, e20240848, 2024. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20242651e20240848>.

BERGALLO, Laura. *Alice no espelho*. São Paulo: Edições SM, 2006.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. [online], n.19, pp.20-28, jan./abr. 2002.

BRANDÃO, Helonis; DERIGOND, Solenne. A institucionalização do cordel brasileiro: estudo sobre os processos de patrimonialização, academização e normalização do cordel contemporâneo (1988-2018). In: MELO, Rosilene Alves de (org). *Literatura de cordel: conceitos, pesquisas, abordagens*. 1º ed. Jundiaí [SP]: Paco Editorial, 2020, p: 83-104.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP. *Dossié de Registro*. Brasília: Iphan, 2018. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descriptivo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descriptivo(1).pdf).

BULHÕES, Ricardo Magalhães; ENEDINO, Wagner Corsino. Da performance à teatralidade na literatura popular brasileira: em cena, o Corcunda de Notre-Dame em cordel. In:

- FERREIRA, Eliane Ap. Galvão Ribeiro, et. al (org). *Literatura de Cordel contemporânea: voz, memória e formação do leitor*. 1º ed. Campinas: Mercado de Letras, 2020, p: 175-192.
- CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CAMPELO, Janeide Maia. Esperando *Ulisses: o mito de Penélope à luz da comparação diferencial e discursiva*. 2014. 101 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.
- CAMPELO, Janeide Maia. *Velhos crimes, novas histórias: electras reconfiguradas*. 2018. 158f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.
- CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Monteiro Lobato. 2º ed. Campinas: Editora Texugo, 2024.
- CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CARROLL, Lewis. *Alice: Aventuras de Alice no País das Maravilhas; & Através do Espelho*. Ilustrações originais John Tenniel. Introdução e notas Martin Gardner. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. 1º ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.
- CARVALHO, Elanir França de; OLIVEIRA, Letícia Fernanda da Silva. Maria das Neves Batista Pimentel: a voz por trás do verso. *Leia Escola*, Campina Grande, v. 16, n. 2, 2016 – ISSN 2358-5870.
- CASTILHO, A. T. de. *Problemas de descrição da língua falada*. D.E.L.T.A. 10 (1), 1994. p. 47-71.
- CAVALCANTI, Alex Beigui de Paiva. Dramaturgia em mosaico: o mito de 'Antígona' no horizonte do provável ou para evitar um sentido universal dos clássicos. *Revista de Estudos Teatrais Pitágoras*, v. 8, n. 8, p. 82-99, 2015. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/373/352>>. Acesso em: 25 maio 2024.
- CHARTIER, Roger. *Literatura e História*. In: Topoi, Rio de Janeiro, n. 1, 2000, p. 197-216.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (org.). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 28ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, Análise, Didática*. 1ª ed. São Paulo: Moderna, 2000.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos — mitos — arquétipos*. 4ª ed. São Paulo: Paulinas, 2012.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil-juvenil das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo*. 3ª ed. São Paulo: Quíron, 1985.
- COELHO, Isabel Lopes. A representação da criança na literatura infantojuvenil: Rémi, Pinóquio e Peter Pan. 1º ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

- COHEN, Morton N. *Lewis Carroll: uma biografia*. Tradução de Raffaella Filippis. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. 1º ed. São Paulo: Global, 2003.
- COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. 1ª ed. São Paulo: Global, 2017.
- DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- FARIAS, Alyere Silva. *A metamorfose em “meu tio o iauaretê”: um estudo linguageiro e discursivo sobre as reconfigurações do ser*. 2015. 173f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.
- FERREIRA FERNANDES, Daiane Francis. *Das reescritas dos contos de Perrault no Brasil a uma literatura juvenil brasileira traduzida na França (séculos XIX e XXI)*. 2024. Tese (Doutorado em Educação, Linguagem e Psicologia) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.
- FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro; ROCHA, Guilherme Magri da. Da toca do coelho à cacimba encantada: Alice chega no Nordeste brasileiro. In: FERREIRA, Eliane Ap. Galvão Ribeiro, et. al (org). *Literatura de Cordel contemporânea: voz, memória e formação do leitor*. 1º ed. Campinas: Mercado de Letras, 2020, p: 149-174. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/70072>. Acesso em: abr/2025.
- GALDINO, Vera Lucia Oliveira Cardoso; WANDERLEY, Naelza de Araújo. Alice repaginada: a “menina dos olhos” de Carroll em diferentes ilustrações. Revista Graphos, vol. 26 nº. 3 (2024): Literatura Infantil e Juvenil: o ir e vir na construção dos sentidos. |Doi: 10.22478/ufpb.1516-1536.2024v26n3.70072.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.
- GONÇALVES, Naudiney de Castro. “*O fogo não está morto*”: engenhos de rapadura do Cariri cearense como uma referência cultural na perspectiva das políticas públicas do último quartel do século XX. 2011. 83 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VGRO-8NEG37/1/_disserta_o_de_mestrado_naudiney_.pdf. Acesso em: jun/2025.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. Chapeuzinho Vermelho. In: TATAR, Maria (edição, introdução e notas). *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HAURÉLIO, Marco. *Breve história da literatura de cordel*. São Paulo: Claridade, 2010.
- HAURÉLIO, Marco. *Breve história da literatura de cordel*. São Paulo: Claridade, 2016.
- HEIDMANN, Ute. *Diálogos intertextuais e interculturais*. Tradução de Maria de Jesus Cabral e João Domingues. Coimbra: Edições Pedago, 2014.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. Monumentos e Espaços Públicos Tombados - Areia (PB): Museu do Brejo Paraibano, Solar José Rufino e imóveis. Brasília, 2023. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1442>. Acesso em: jun. 2025.

IRWIN, William. *Alice no País das Maravilhas e a Filosofia: cada vez mais e mais curioso*. Trad. Camila Zanon. São Paulo: Madras, 2010.

KUNKLER, Odara Raquel. *O ciclo indiano de Marguerite Duras à luz da comparação diferencial: a reconfiguração de um personagem*. 2014. 50f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

LEUZ DE OLIVEIRA FERRAGINI, Neluana; SOUZA RIBEIRO, Cláudia. *Alice no País das Maravilhas em cordel: um estudo das vozes sociais*. Revista de Letras Norte@mentos, [S. l.], v. 15, n. 39, 2022. DOI: [10.30681/rln.v15i39.6532](https://doi.org/10.30681/rln.v15i39.6532). Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/norteamentos/article/view/6532>. Acesso em: 7 mai. 2025.

MEDEIROS, Éric Inácio de. *Reescrituras cênicas: Exú, Ogum e outras mitologias na encruzilhada*. 2022. 121 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2022.

MELLO, Renato de. Análise do discurso & Literatura: uma interface. In: *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005, p. 31-44.

MELO, July Rianna de, et al. O gênero discursivo cordel: com a palavra, os cordelistas. In: FERREIRA, Eliane Ap. Galvão Ribeiro, et. al (org). *Literatura de Cordel contemporânea: voz, memória e formação do leitor*. 1º ed. Campinas: Mercado de Letras, 2020, p: 49-86.

MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

MELO, Rosilene Alves de. Literatura de cordel: conceitos, intelectuais, arquivos. In: MELO, Rosilene Alves de (org). *Literatura de cordel: conceitos, pesquisas, abordagens*. 1º ed. Jundiaí [SP]: Paco Editorial, 2020, p: 105-130.

MENDES, Mariza B. T. *Em Busca dos contos perdidos: O significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Unesp, 2000.

MEREGE, Ana Lúcia. *O Conto de Fadas: Origens, história e permanência no mundo moderno*. São Paulo: Claridade, 2010.

MONTEIRO, Rita de Cássia Fernandes. *A construção da personagem em Alice no país das Maravilhas, de Lewis Carroll*. 2022. 51f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2022.

MORAIS, Flávia Costa. *Literatura vitoriana e educação moralizante*. 1ª ed. Campinas: Editora Alínea, 2004.

- MORETTI, Franco. “*Conjectures on world literature.*” New Left Review, 1, January-February 2000, p. 54-68. Disponível em: <<https://newleftreview.org/II/1/francomoretti-conjectures-on-world-literature>>
- NAVAS, Diana; RAMOS, Ana Margarida. Reconfigurações contemporâneas das heranças tradicionais: uma leitura de Lampião & Lancelote, de Fernando Vilela. In: FERREIRA, Eliane Ap. Galvão Ribeiro, et. al (org). *Literatura de Cordel contemporânea: voz, memória e formação do leitor.* 1º ed. Campinas: Mercado de Letras, 2020, p: 193-212.
- NIKOLAJEVA, Maria. *Poder, voz, subjetividade na literatura infantil.* 1º ed. São Paulo: Editora Perspectiva: 2023.
- NEVES, Maria Helena Moura. *Gramática de Usos do Português.* São Paulo: UNESP, 2000.
- NEVES, Maria Helena Moura. *Gramática de Usos do Português.* São Paulo: UNESP, 2011.
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *O registro do Cordel como patrimônio imaterial e as políticas de preservação da cultura popular no Brasil.* Anos 90, [S. l.], v. 25, n. 48, p. 181–212, 2018. DOI: 10.22456/1983-201X.82985. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/82985>. Acesso em: 15 março. 2025.
- OLIVEIRA, A. O. P. DE. *Entrevista com Leonardo Fróes.* Cadernos de Tradução, v. 38, n. 3, p. 487–499, set. 2018.
- PAIXÃO, Fernando da. *A literatura de cordel como patrimônio cultural imaterial brasileiro na formação estética de docentes.* 2022. 143f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Educação) – Centro de Educação, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, Ceará.
- PERRAULT, Charles. Chapeuzinho Vermelho. In: TATAR, Maria (edição, introdução e notas). *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada.* Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI.* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PRADO, Amaya O. M. de Almeida. Adaptação à moda de Lobato. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências.* USP – São Paulo, Brasil, 2008.
- PROPP, Vladimir.(1928) *Morfologia do Conto Maravilhoso.* Rio de Janeiro: Forense Universitaria,1970.
- RACHID, Duca; GUEDES, Thelma. *Cordel Encantado.* Telenovela. Direção de Amora Mautner. Rio de Janeiro: TV Globo, 2011.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Personagem de Ficção.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. p: 11-49.
- SANTANA, Luciana Wolff Apolloni; SENKO, Elaine Cristina. Perspectivas da era Vitoriana: sociedade, vestuário, literatura e arte entre os séculos XIX e XX. *Revista Diálogos Mediterrânicos,* [S. l.], n. 10, p. 189–215, 2016. DOI: 10.24858/209. Disponível em: <https://www.dialogosmediterranicos.com.br/RevistaDM/article/view/209>. Acesso em: 15 jan. 2025.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural.* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Elaine Maria; CAMPOS, Beatriz de. Na corda bamba: Versão de cordel para inglês ler.. In: MELO, Rosilene Alves de (org). *Literatura de cordel: conceitos, pesquisas, abordagens*. 1º ed. Jundiaí [SP]: Paco Editorial, 2020, p: 151-172.

SANTOS, Manoel Camilo dos. Viagem a São Saruê (1978). *Apud SILVA, Gonçalo Ferreira da. Cem cordéis históricos segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel*. Mossoró: Queima-Bucha.

SAUTCHUK, J. M. M. A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.35, p. 167-182, 2010. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/elbc/a/6vCZccB5GC9dJCwNzD7vCXM/?lang=pt&format=pdf>
Acesso em: 20 de jan. 2025.

SÁ, João Gomes de. *Alice no País das Maravilhas (em cordel)*. São Paulo: Nova Alexandria, 2016.

SÁ, João Gomes de. *O Corcunda de Notre-Dame (em cordel)*. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

SILVA, Arthur Vinícius Dantas da. *Mel no asfalto: percepções do neutro nos contos de Caio Fernando Abreu*. 2014. 99f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

SILVA, Maria do Rosário da. Folhetos e xilogravuras: imagens, textos, conversas. In: MELO, Rosilene Alves de (org). *Literatura de cordel: conceitos, pesquisas, abordagens*. 1º ed. Jundiaí [SP]: Paco Editorial, 2020, p: 25-44.

SOUZA, Irany André Lima de. *O Cordel No Mercado Editorial Brasileiro Das Adaptações Literárias (2000-2020)*. 2022. 181f. Tese (Doutorado em Literatura, Teoria e Crítica) — Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

STEDMAN, Allison. “D’Aulnoy’s ‘*Histoire d’Hypolite, Comte de Duglas*’ (1690): A Fairy-Tale Manifesto.” *Marvels & Tales*, vol. 19, no. 1, 2005, pp. 32–53. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41388734>. Acesso 8 Dec. 2024.

TAVARES, Braulio. *Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2005.

VIANA, Fabiano Barboza. *Gilles Deleuze e a intertextualidade diferencial: contribuições para a literatura comparada*. 2021. 121f. Tese (Doutorado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

WESTPHALEN, Flávia; BOFF, Nicole; GREGOSKI, Camila; GARCEZ, Pedro M. Os tradutores de Alice e seus propósitos. *Cadernos de Tradução*, [S. l.], v. 2, n. 8, p. 121–144, 2001. DOI: 10.5007/00x. Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5889>. Acesso em: 31 out. 2024.

ZILBERMAN, R. *A Literatura Infantil na Escola*. 11ª ed. São Paulo: Global, 2005.

ZILBERMAN, R. *Leituras brasileiras para crianças e jovens: entre o leitor, a escola e o mercado*. Gragoatá, Niterói, n. 37, p. 221-238, 2014.

ZIPES, Jack. *Os contos de fada e a arte da subversão: o gênero clássico para crianças e o processo civilizador*. 1º ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2023.