



# miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 4, número 2, maio-ago 2015

## RABELAIS, DANTE E A INTERPRETAÇÃO FIGURAL NA IDADE MÉDIA



## RABELAIS, DANTE AND THE FIGURAL INTERPRETATION IN THE MEDIEVAL PERIOD

Ana Valesca Monteiro Muniz DANTAS  
UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI, Brasil

Rosimeire de Sales LACERDA  
UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI, Brasil

Newton de Castro PONTES  
UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [OS AUTORES](#)  
RECEBIDO EM 17/09/2015 • APROVADO EM 22/10/2015

---

### Abstract

---

This essay intends to analyse comparatively the literary works *Gargantua and Pantagruel*, by François Rabelais, and *Divine Comedy*, by Dante Alighieri. Both texts are discussed considering

the relations between the serious/comical worldviews and high/low styles in the medieval and renaissance European literature, in which we also find an interpretative correlation between body and space and between the mundane and the spiritual. The theoretical contributions come from the research developed by Mikhail Bakhtin in *Rabelais and his world* and by Erich Auerbach in *Figura* and *Mimesis*.



---

## Resumo

---

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma análise comparativa das obras *Gargântua e Pantaguel*, de François Rabelais, e *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Os dois textos são discutidos a partir da relação entre sério/cômico e alto/baixo na literatura europeia medieval e renascentista, na qual também localizamos uma correlação interpretativa entre corpo e espaço e entre terreno e espiritual. Nosso aporte teórico compreende os estudos de Mikhail Bakhtin apresentados na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, assim como as considerações de Erich Auerbach expostas em *Figura* e em *Mimesis*.

---

## Entradas para indexação

---

**Keywords:** François Rabelais. Dante Alighieri. Medieval Period. Renaissance.

**Palavras-chave:** François Rabelais. Dante Alighieri. Idade Média. Renascimento.

---

## Texto integral

---

Quando analisadas em termos de compreensão do valor do alto e do baixo na concepção de mundo medieval, as obras de François Rabelais apresentam grande importância para a teoria literária. Elas servem especialmente de contraponto aos mundos ficcionais representados em obras medievais de cunho sério<sup>1</sup>, como, por exemplo, a *Divina Comédia*, publicada em 1472 por Dante Alighieri. Nessa obra, observamos um grande movimento de subida aos céus, ou seja, um movimento vertical do baixo para o alto que envolve não só o sentido espacial do termo *movimento*, mas também os sentidos moral e corporal: nela e em outros textos medievais, a concepção de espaço está ligada a um caráter profundamente humano, de modo que muitas vezes se confunde com as topografias do corpo e da alma. Assim, quando teóricos como Mikhail Bakhtin se referiram a uma troca do alto pelo baixo corporal em Rabelais (na comparação com as obras de cunho sério), não se queria tratar apenas de um sentido estritamente corpóreo, uma vez que a divisão do corpo entre alto e baixo é também representativa de uma dimensão espacial espiritual: trocar a face pelo traseiro é também trocar o céu pela terra. Essa orientação para baixo foi exposta da seguinte maneira por Mikhail Bakhtin em sua consagrada obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*:

A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora. (BAKHTIN, 2013, p. 325).

Há dois exemplos básicos encontrados em *Gargântua e Pantagruel*, conjunto de obras escritas no século XVI por François Rabelais, que apresentam tal orientação para o baixo: por exemplo, o episódio dos limpa-cus e os nomes tanto da espada de Gymnaste quanto de um dos Senhores, sendo esses nomes, respectivamente, *Baise-mon-cul* e *Baisecul*. Quanto ao nosso primeiro exemplo, os cinco primeiros limpa-cus da lista de Gargântua, que são cachecol, chapéu, echarpe, orelheiras e boné de pajem, estão todos relacionados ao alto do corpo, ou seja, à cabeça e pescoço. Ao usar esses objetos para limpar o traseiro, eles deixam de ocupar o lugar superior que ocupavam fisicamente, assim como também perdem a função de adorno (ou seja, estão sendo destronados<sup>2</sup>) e lhes é dada uma nova utilidade que os leva para o baixo: para a genitália, para a barriga e para o traseiro. Como explicou Bakhtin, “[...] O uso que se faz deles como limpa-cus equivale a uma verdadeira *permutação do alto e do baixo. O corpo faz piruetas. O corpo faz a roda*” (BAKHTIN, 2013, p. 327, grifo do autor). Em relação ao segundo exemplo, o movimento para o baixo é percebido nos nomes *Baise-mon-cul* e *Baisecul*, que podem ser traduzidos para o português como Beija-meu-cu e Beija-cu. O ato de beijar tal parte do corpo por si só já é uma substituição do alto pelo baixo corporal, parodiando o cumprimento de beijar a face.

Além desses exemplos, Bakhtin também fala sobre a cômica exclamação de Panúrgio, “Vejo o buraco da sibila”, quando a sibila de Panzoust mostra o seu traseiro. O *Buraco da sibila* em si era um dos nomes popularmente dados ao inferno, mas Rabelais utiliza criativamente a expressão de modo a aproveitar o duplo sentido, anatômico e topográfico, da palavra “buraco” em seu uso popular. Outras exclamações semelhantes na Europa Medieval estão associadas também com a descida na anatomia e topografia, como, por exemplo, o *Buraco de São Patrício*, expressão popular na Irlanda, e que se referia tanto ao lugar lendário que dava acesso ao purgatório quanto ao ânus do santo.

Deve-se lembrar que todas essas expressões e a liberdade no uso do duplo sentido estão ligadas a uma interpretação cômica do mundo – ou, mais particularmente, o tipo de interpretação cômica encontrada em culturas populares europeias da época de Rabelais. Como escreveu Bakhtin:

O inventário do ano novo é principalmente alegre. Todos os objetos são apalpados e reavaliados no modo cômico. No do riso que venceu o medo e toda a seriedade malsã. Daí a necessidade de *“baixo” material e corporal alegre que simultaneamente*

*materializa e eleva, liberta as coisas da seriedade mentirosa, das sublimações e ilusões inspiradas pelo medo. É para isso que tende o nosso episódio. A longa lista dos objetos domésticos destronados e coroados prepara um outro gênero de destronamento. (BAKHTIN, 2013, p. 330, grifo do autor).*

A passagem acima está relacionada também com a tendência do cômico de se construir por meio da paródia, visto que o cômico se dá na inversão de elementos que constituem o sério e na aproximação entre o que era considerado elevado com o que era inferior, tanto social quanto espiritualmente. Por exemplo, enquanto o sério colocava o rei muito distante do povo, o cômico aproximava o monarca de seus súditos, igualando-o a estes e invertendo a hierarquia e os comportamentos sociais. Para exemplificar, usamos novamente as palavras de Bakhtin: “[...] No bufão, todos os atributos reais estão subvertidos, intervertidos, o alto no lugar do baixo: o bufão é o rei do ‘mundo às avessas’” (BAKHTIN, 2013, p. 325). Ou seja, a paródia colocada por Rabelais é uma representação engraçada de algo elevado que faz os outros rirem de uma forma positiva, e não só de forma crítica, irônica (daí, segundo o filósofo russo, o caráter ambivalente desse riso). Recorremos novamente ao próprio autor:

A paródia medieval, principalmente a mais antiga (anterior ao século XII), não estava preocupada com os aspectos negativos, certas imperfeições do culto, da organização da Igreja, da ciência escolar, que poderiam ser objetos de derrisão e destruição. Para os parodistas, tudo, sem a menor exceção, é cômico; o riso é tão universal como a seriedade; ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção do mundo. É uma verdade que se diz sobre o mundo, verdade que se estende a todas as coisas e à qual nada escapa. É de alguma maneira o *aspecto festivo do mundo inteiro*, em todos os seus níveis, uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso. (BAKHTIN, 2013, p. 73, grifos do autor).

Um exemplo de “obra séria” seria a *Divina Comédia*, de Dante, a qual mencionamos anteriormente. Ela é uma representação daquele mundo medieval que já estava em decadência na época de Rabelais – e que, por isso mesmo, encontrou forma nova e diferente de expressão por meio da arte paródica da cultura popular. Em Dante, como era de costume nas obras de caráter sério do período, o movimento vertical e sempre em direção aos céus era predominante na concepção de mundo. A vida terrena do indivíduo era tratada apenas como uma pré-figuração do que viria a ser a vida espiritual.

É necessário discutir o que constituía a ideia de “figura” no universo cultural com que Dante, naquele período, dialogava. No livro *Figura*, Erich Auerbach discute o significado histórico da palavra, a qual sofreu diversas transformações até receber um uso muito específico na Idade Média, durante a qual não se

abandonou completamente o antigo uso retórico da palavra, mas se lhe acrescentou um novo sentido espiritual, ligado a uma concepção geral do mundo:



A oposição entre *figura* e *veritas*, a interpretação (*exponere*) e a revelação (*aperire, revelare*) de figuras, a equação de *figura* com *umbra*, de *sub figura* com *sub umbra* (por exemplo, *ciborum* [dos alimentos], ou, num sentido mais geral, *legis* [da lei], a noção de uma *figura* sob a qual alguma outra coisa futura, verdadeira, jaz oculta) – tudo isto mostra que o velho sentido da imagem retórica sobreviveu, embora tivesse se transferido do mundo puramente nominalista das escolas de oratória e dos mitos meio brincalhões de Ovídio para um domínio tanto real quanto espiritual, por conseguinte, autêntico, significativo e existencial. (AUERBACH, 1997, p. 39-40, grifos do autor).

Em outro livro de Erich Auerbach, o consagrado *Mimesis: A representação da realidade na Literatura Ocidental*, o filólogo analisa o episódio do diálogo de Dante com Farinata e Cavalcante, presente no Canto X do *Inferno*. A questão da figura e seu significado no mundo medieval é levantada. Para Auerbach, a figura teria adquirido, no pensamento medieval, um sentido espiritual, ligado especialmente à tradição de interpretação das escrituras sagradas, que se desenvolvera durante o medievo: isto é, a tendência exegética de procurar uma ligação espiritual entre os eventos do Antigo Testamento e do Novo, ao mesmo tempo em que ambos eram interpretados como narrativas de eventos reais. Assim, a figura seria um evento real que remeteria a um evento futuro, igualmente real, o qual seria o seu preenchimento. A figura funcionaria, então, como um tipo de profecia, a qual se verificaria no preenchimento. E cada um dos dois momentos dependeria do outro para que seu sentido pudesse se manifestar plenamente. Como exemplo, Auerbach menciona Adão e Cristo, Eva e a Igreja: na exegese medieval, Adão seria a figura de Cristo no Velho Testamento (o primeiro, criado à imagem e semelhança de Deus, seria então uma versão imperfeita do filho de Deus) e Eva seria a figura da Igreja (assim como a Igreja só surgiu graças ao sacrifício de Cristo, a mulher só surgiu graças à costela do homem); portanto, aquelas figuras do *Gênesis* seriam pré-figurações de personagens futuras, as quais seriam o preenchimento da figura. E assim como também “[...] todo acontecimento do velho testamento é interpretado geralmente como uma figura que somente pela aparição e pelos acontecimentos da encarnação de Cristo é cabalmente realizada ou, como diz a expressão habitual, é consumada [...]” (AUERBACH, 2013, p.169). Então, os eventos do Antigo Testamento estariam ligados espiritualmente aos acontecimentos do Novo Testamento.

Podemos ainda citar outro exemplo percebido por Auerbach: a relação entre o sacrifício de Isaque e a paixão de Cristo. Esse exemplo mostra com perfeição essa ligação espiritual entre a figura e o preenchimento, seguindo o mesmo modelo de interpretação que ligara Adão e Cristo. No texto, Abraão é designado por Deus a sacrificar seu único filho amado, Isaque. Mas a interpretação medieval não tendia a analisar a passagem em si mesma, mas em sua relação com

outro sacrifício futuro: a paixão de Cristo. No que toca à paixão de Cristo, não a podemos entender completamente se não tivermos lido o sacrifício de Isaque. Isaque e Abraão seriam respectivamente as figuras humanas e, por conseguinte, imperfeitas de Cristo e Deus, e a cena do sacrifício de Isaque seria já uma encenação que pretendia preparar o mundo para o futuro sacrifício de Cristo. Foi assim que muitos dos eventos do Antigo Testamento foram lidos como representação anterior (pré-figuração) de eventos do Novo.

O mesmo tipo de interpretação foi aplicado à relação entre vida terrena e espiritual, reunidas figuralmente sob a unidade do plano divino: só poderíamos entender a vida terrena se olhássemos a vida espiritual resultante dela; ou, melhor, só se poderia extrair um sentido total a partir da visão simultânea das duas. Um exemplo relevante, mas muito sutil disso, pode ser percebido no seguinte trecho do Canto XX do *Inferno*:

4. Mirei mais baixo e cada desditosa  
Notei que fora o mento retorcido  
Do colo ao começar: coisa espantosa!
5. Para o dorso era o rosto seu volvido:  
Só recuando caminhar podia;  
Que em frente olhar estava-lhe tolhido.
6. Talvez por força já de paralisia  
De alguém o corpo ao todo se torcesse;  
Não vi: crê-lo difícil me seria.
7. Que te seja, Leitor, a Deus prouvesse  
Proveitosa a lição! Pensa, atilado,  
Quanto em mim, vendo, a compaixão crescesse,
8. O parecer humano tão mudado,  
Que o pranto, que dos olhos derivava  
Banhava o tergo a cada condenado.
9. Do rochedo eu a um ângulo chorava  
Com tanta dor, que o Mestre de repente  
— “Insensato és também?” — me interrogava.
10. “Aqui piedade é morte em toda mente:  
Quando Deus condenou, quem mais malvado  
Do que esse, que ternura por maus sente?”
11. “Alça a fronte, alça, atento ao condenado,  
Que ante os Tebanos se abismou na terra.  
Gritavam-lhe: — Como andas apressado,
12. “Anfiarau? Como assim foges da guerra? —  
Ele tombava entanto, ao val descendo,

Onde Minos os réprobos aferra.

13. “Pelo futuro penetrar querendo,  
Tem o dorso adiante em vez do peito,  
E a recuar caminha, atrás só vendo.
14. “Eis Tirésias, o que mudara o aspeito,  
Femíneas formas e feições tomara,  
Sendo-lhe o que era varonil desfeito.
15. “Ao sexo seu tornou, quando encontrara,  
Inda uma vez, travadas serpes duas  
E outra vez com bordão as separara.
16. “Volta-lhe Arons ao ventre as costas nuas:  
De Luni em monte, aos agros iminentes,  
Onde o Carrara ergueu moradas suas,
17. “Teve em gruta marmórea permanente  
Estância, donde contemplar podia  
As estrelas, as ondas livremente. (ALIGHIERI, 2002, p. 115-116).

Nessa passagem, Dante relata o castigo dos adivinhos ou mágicos. A interpretação figural se baseia na relação dada pelo poema entre caráter terreno e forma física espiritual: pois eles em vida terrena tentavam sempre olhar para o futuro, ou seja, para frente. Mas o castigo destes na vida espiritual foi ter o rosto virado para trás, de modo que só pudessem olhar para seu passado. Nota-se então que o castigo dos adivinhos está ligado de forma imediata e vertical à sua vida terrena: a prática terrena (um evento incompleto e obscuro) se transforma em forma espiritual (eterna, imutável e evidente). Tal modo de interpretar e representar o mundo foi discutido por Auerbach, o qual expôs o problema nos seguintes termos:

A ideia de que a vida terrena é inteiramente real, com aquela realidade da carne em que o Logos penetrou, mas que, com toda a sua realidade, é apenas *umbra* e *figura* da verdade autêntica, futura e eterna, a realidade real que desvenda e preserva a *figura*. Desse modo o acontecimento terreno individual não é visto como uma realidade definitiva, autossuficiente, nem como um elo na cadeia de um desenvolvimento em que acontecimentos isolados ou combinação de acontecimentos geram novos acontecimentos, mas visto principalmente em sua ligação vertical imediata com uma ordem divina que o abarca, a qual no futuro será a realidade concreta [...]. (AUERBACH, 1997, p. 60-61, grifos do autor).

Só é possível, portanto, entender o castigo deles se soubermos o que fizeram na vida terrena. Auerbach notou que a vida terrena sempre se manifesta

no mundo espiritual em Dante, dando àquela uma forma eterna e definitiva: algumas vezes na forma física, como se dá com o castigo dos adivinhos ou mágicos, e outras vezes na consciência das personagens, como em Farinata e Cavalcante, que não esqueceram a vida terrena que levaram e ainda se preocupam e sofrem pelo que acontece nela após sua morte.

A paródia em Rabelais centra-se justamente nesse aspecto. O movimento também é vertical, mas sempre alegremente em direção ao terreno ou mesmo ao inferno – que, ao contrário de Dante, é dado de forma baixa; não como um castigo sublime que expressa a justiça da santa trindade, mas como algo comum, não muito distante do mundo da cultura popular. O trecho seguinte expressa isso com grande clareza:

De súbito Epistemon começou a respirar, depois abriu os olhos, depois bocejou, depois espirrou, depois deu um peido com todo o gosto. Então disse Panúrgio: “A estas horas ele já está seguramente curado”. E deu-lhe a beber um copo de vinho branco, com um assado açucarada. Dessa maneira, Epistemon se curou, exceto que ficou resfriado durante mais três semanas, e com uma tosse seca de que não conseguiu curar-se senão bebendo muito. E então começou a falar, dizendo que tinha visto os diabos, conversando familiarmente com Lúcifer e se divertido muito no inferno e nos Campos Elíseos. E afirmava na frente de todos que os diabos eram bons sujeitos. A respeito aos danados, disse que estava aborrecido por ter Panúrgio tão cedo lhe feito voltar à vida.

“Pois, disse ele, eu me divertia muito em vê-los. — Como? disse Pantagrue. — Não são tratados tão mal como pensais, disse Epistemon; mas o seu estado é mudado de modo bem estranho.” Pois vi Alexandre o Grande que remendava calções, e assim ganhava sua pobre vida.

Xerxes vende mostarda

Rômulo é lenhador

Numa pregueiro

Tarquínio era suplicante

Pisão, camponês [...]. (RABELAIS, 2009, p. 364-365).

O que acontece em Rabelais é que a vida espiritual vista por Epistemon é tão prosaica quanto a vida terrena; o mundo espiritual é, no fim das contas, uma extensão do mundo terreno e reflete as formas populares de vida no início do Renascimento. As coisas que Alexandre, Xerxes, Rômulo e os outros fazem são comuns entre as pessoas comuns do tempo de Rabelais. A punição deles é o rebaixamento hierárquico ao nível do povo (e, portanto, aproximação entre eles e o povo): é deixarem de ser soberanos para se tornarem pessoas comuns. Ainda é a interpretação figural, mas o tipo de castigo está numa ordem totalmente diferente: no lugar de um castigo extraordinário e impressionante que eterniza o pecado na

própria forma da alma, o que aparece como eterno é uma atividade completamente banal, reflexo do prosaísmo terreno. O Inferno, assim, acaba por aproximar os sujeitos, eliminar a hierarquia terrena – sua função é paródica e sua representação é carnavalizada.

O próprio banquete infernal é uma repetição dos banquetes terrenos – mas é supostamente eterno e grandioso, sem deixar, no entanto, de ser uma atividade popular. A prática terrena, eternizada nos reinos espirituais, demonstra que Rabelais era familiarizado com as expressões figurais da literatura medieval, representadas agora de modo paródico – não são mais os grandes pecados ou atos de santidade que se eternizam no além, mas as práticas festivas do povo, o que, conseqüentemente, aproxima os próprios reinos espirituais da vida terrena.

Nesse mesmo episódio, vemos ainda dois outros tipos de paródia. O primeiro está relacionado com o fato de a beatitude estar enterrada no corpo – ao contrário da beatitude espiritual das personagens paradisíacas de Dante. Pode-se notar isso pelo banquete e pelo ambiente festivo. E quanto ao segundo tipo, Bakhtin afirma o seguinte:

A topografia cômica, precisa à maneira de Dante, é verdadeiramente surpreendente! Para Panurge, o local mais horrível não é de maneira alguma a goela de Satã, mas a bacia de Prosérpina. O seu traseiro é uma espécie de inferno no inferno, o baixo do baixo, e é para lá que deve ir, ele supõe, a alma do impuro Raminagrobis. (BAKHTIN, 2013, p. 332).

Em Dante, é possível notar que até mesmo o pior lugar do Inferno ainda fica situado no alto corporal (a goela de Satã), o que fazia parte das imagens comuns nas representações sérias da época: pois o castigo era tão perfeito que estava situado em lugar elevado, no alto corporal; era, afinal, um castigo sério, o que seria subvertido se fosse identificado ao baixo-ventre. Em Rabelais, por outro lado, o pior lugar do inferno fica situado no baixo-corporal da esposa de Hades, que é visto como o próprio Satã pela religião cristã (o lugar trata-se da bacia de Prosérpina). Em Rabelais, não se enfatiza o sofrimento da punição, mas o rebaixamento provocado por ela, a humilhação cômica que surge como consequência.

Para finalizar, resta-nos acrescentar que o inferno em *Gargântua e Pantagruel* é tido como um lugar de diferentes elementos, como o carnaval, o banquete, batalhas e grosserias. Para o narrador, o inferno é uma imagem eterna da alegria festiva, do carnaval medieval:

No presente episódio, a *imagem dos infernos* tem um caráter de festa popular nitidamente marcado. *É o banquete e o alegre carnaval*. Reencontramos todas as imagens rebaixadoras e ambivalentes conhecidas: *mijada, golpes, disfarces, injúrias*. O movimento para baixo, próprio de todas as imagens rabelaisianas, conduz aos infernos, enquanto que mesmo as imagens do inferno

são animadas por um movimento análogo para baixo. (BAKHTIN, 2013, p. 338, grifos do autor).

A interpretação cômica do mundo se estende da terra para o mundo espiritual, percorrendo esse caminho alegre e festivo de descida no corpo e no espaço, sem nunca deixar de lado seu aspecto paródico e seu caráter popular.

## NOTAS

<sup>1</sup> Vale ressaltar que usamos a palavra “sério” para servir de contraponto ao “cômico” da cultura popular, de acordo com o uso encontrado da obra de Bakhtin que discutiremos aqui.

<sup>2</sup> O destronamento para Bakhtin pode ser explicado no seguinte trecho: “Naturalmente, é o polo positivo que predomina nesses destronamento. Rabelais anima todos esses objetos na sua realidade e variedade, reescolhe-os e reapalpa-os de uma maneira nova, experimenta a sua matéria, a sua forma, sua individualidade, a própria sonoridade de seu nome” (BAKHTIN, 2013, p. 330).

---

## Referências

---

ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. 17. ed. São Paulo: Martin Claret, 2002.

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

AUERBACH, Erich. Farinata e Cavalcante. In: \_\_\_\_\_. **Mimesis**: A representação da realidade na Literatura Ocidental. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 151-175.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.

---

## Para citar este artigo

---

DANTAS, Ana Valesca Monteiro Muniz; LACERDA, Rosimeire de Sales; PONTES, Newton de Castro. Rabelais, Dante e a interpretação figural na Idade Média. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 4, n. 2, p. 04-14, maio-ago. 2015.

---

## Os autores

---

**Ana Valesca Monteiro Muniz Dantas** é estudante do curso Letras da Universidade Regional do Cariri, pesquisadora discente do Núcleo de Pesquisa em estudos Literários e Linguísticos (NETLLI) e bolsista de Iniciação Científica do PIBIC-FUNCAP.

**Rosimeire de Sales Lacerda** é estudante do curso Letras da Universidade Regional do Cariri, pesquisadora discente do Núcleo de Pesquisa em estudos Literários e Linguísticos (NETLLI) e bolsista de Iniciação Científica do PIBIC-FUNCAP.

**Newton de Castro Pontes** é doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Licenciou-se em Letras pela Universidade Regional do Cariri (URCA) e concluiu mestrado em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Atualmente, é professor de Teoria da Literatura na URCA. Desenvolve pesquisas nas áreas de Teoria do Conto, Crítica Textual e Sociologia Aplicada à Literatura. É membro do Núcleo de Estudos em Teoria Linguística e Literária (NETLLI) e dos conselhos editoriais de "Macabéa – Revista Eletrônica do NETLLI", "Miguilim – Revista Eletrônica do NETLLI". Também atua, juntamente com o Prof. Dr. Edson Soares Martins, como coordenador do subprojeto Letras/Inglês do PIBID – Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência.

**Apoio/financiamento: Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP).**