Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Um recorte em dupla perspectiva do objeto literário em *Necrológio*, de Victor Giudice /

A dual-perspective analysis of the literary object in Necrology, by Victor Giudice

Alexandre Leidens[']
Doutorando em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Letras, da UEL, Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da UTFPR (2019), Graduado em Letras - Língua Portuguesa, pela URI (2015).

https://orcid.org/0000-0002-9628-1737

Recebido em 22 mar. 2026. **Aprovado** em: 06 out. 2026.

Como citar este artigo:

LEIDENS, Alexandre. Um recorte em dupla perspectiva do objeto literário em *Necrológio*, de Victor Giudice. *Revista Letras Raras.* Campina Grande, v. 15, n. 1, e-7454, nov. 2026. DOI: 10.5281/zenodo.24612723.

RESUMO
O trabalho busca analisar a proposição estética utilizada por Victor Giudice na composição de *Necrológio* (1972), seu primeiro livro de contos, em que atuou também como capista. São observadas as questões disruptivas mais evidentes da publicação em duas perspectivas: a primeira voltada às padronizações editoriais subvertidas por ele quando ilustra a capa da obra e nela insere o início do primeiro conto; a segunda voltada à interação entre as diferentes formas de arte na construção do objeto estético do livro, uma vez que a intersecção entre texto e imagem cria uma nova significação à capa de *Necrológio*. Em abordagem qualitativa, o trabalho utiliza como base os estudos de Genette (2009) acerca dos paratextos e do mercado editorial, os estudos de Veneroso (2002) acerca das relações interartes, principalmente quando voltados aos elos entre imagem e texto, e discute, além disso, a questão artística enquanto interrelação entre produtor e contemplador, ancorada nos estudos de Voloshinov e Bakhtin (1976). Acerca da obra de Giudice, em específico, as considerações são baseadas sobretudo nos trabalhos de Melo (2011), Coelho (2013) e Veloso (2018). Os resultados prévios evidenciam que a relação interartes proposta por Giudice ao conceber a junção entre a narrativa e a imagem, de fato, promovem uma ressignificação do livro enquanto objeto estético.
PALAVRAS-CHAVE: Victor Giudice; Capa; Necrológio; Experimentalismo; Interartes.

' Leidens.ale@gmail.com

Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

ABSTRACT
The study seeks to analyze the proposition the aesthetic proposition used by Victor Giudice in the composition of Necrológio (1972), his first book of short stories, in which he also worked as the cover designer. The most evident disruptive issues of the publication will be observed from a dual perspective: The first addresses the editorial standards the author subverts when he illustrates the book's cover and inserts the beginning of the first text within it; The second focuses on the interaction between different art forms in the construction of the book's aesthetic object, since the intersection between text and image creates a new meaning for the cover of Necrológio. Using a qualitative approach, this work will be based on Genette's (2009) studies on paratexts and the publishing market, Veneroso's (2002) studies on interart relations, especially when focused on the links between image and text, and it will also discuss the artistic question as an interrelation between producer and contemplator, based on the studies of Voloshinov and Bakhtin (1976). Regarding Giudice's work specifically, the considerations are based primarily on the works of Melo (2011), Coelho (2013), and Veloso (2018). Preliminary results demonstrate that the inter-art relationship proposed by Giudice, in conceiving the union of narrative and image, does indeed foster a re-signification of the book as an aesthetic object.
KEYWORDS: Victor Giudice; Cover; Necrológio; Experimentalism; Interart.

1 Introdução

Victor Giudice foi um escritor carioca com atuação múltipla na segunda metade do século XX. Crítico musical, crítico literário, músico, compositor, editor, professor, artista plástico e escritor, também trabalhou por muitos anos como bancário. Era um intelectual ativo e conhecido na imprensa de várias partes do país quando lançou *Necrológio* (1972), seu primeiro livro.

Embora posteriormente tenha publicado mais três livros de contos e dois romances, *Necrológio* é a sua obra mais reconhecida. Nela se encontra o conto “O arquivo”, que fez parte de variadas coletâneas, tanto no Brasil quanto no exterior (Giudice, 1989). Pela característica experimental de alguns dos seus contos, Giudice foi considerado vanguardista, uma vez que utiliza artifícios incomuns, como termos justapostos em efeito sonoro, dando vazão a ritmos narrativos que fogem do tradicional, usando inclusive estruturas de sonata para a construção dos contos (Name, 1994). Quando não se enquadram nessa perspectiva de experimentação, suas narrativas se caracterizam por uma linguagem fluida e enxuta, focando apenas no essencial para o decorrer da trama.

Necrológio, entretanto, conta com outra particularidade. O livro, publicado pelas Edições O Cruzeiro, trouxe uma capa assinada pelo próprio escritor; no entanto, o que mais atraiu a atenção dos leitores, no primeiro momento, não foi o fato do escritor atuar também como artista plástico, produzindo

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)

Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

a capa do livro, mas a inserção das primeiras frases do conto “O arquivo”, no terço final da capa, tendo a sua continuidade na página um, até o seu término na página quatro, bem como a íntima relação da imagem com o texto, não só no impacto inicial, mas na composição em amplo aspecto.

Este artigo busca analisar o trabalho de Giudice enquanto capista nessa obra, observando as questões disruptivas mais evidentes na publicação a partir de um duplo recorte: o primeiro voltado para as padronizações editoriais que são por ele subvertidas; o segundo voltado para a interação entre as diferentes formas de arte na construção do objeto estético do livro, que ganham nova significação em *Necrológio*. Considerando a grande abrangência das questões gráficas e editoriais, bem como dos estudos interartes, entende-se que essa reflexão se configura, de fato, como um pequeno recorte frente às múltiplas possibilidades apresentadas por tais áreas. Em abordagem qualitativa, o trabalho se baseia nos estudos de Genette (2009) no que concerne aos paratextos e ao mercado editorial, nos estudos de Veneroso (2002) acerca das relações interartes, sobretudo nos elos entre imagem e texto, e discute, de maneira mais ampla, os conceitos de artístico enquanto interrelação entre produtor e contemplador, baseados em Voloshinov e Bakhtin (1976). Uma vez que a problemática do ensaio se direciona à concepção incomum de Giudice nos contextos editoriais e interartes, quando necessário, são feitas observações pontuais sobre a sua obra, com base nos trabalhos de Melo (2011), Coelho (2013) e Veloso (2018), entre outros. Além disso, é preciso sublinhar que se optou por construir um texto de maneira uniforme, sem dividi-lo em subcapítulos, para que haja uma maior integração entre as diferentes perspectivas apresentadas, mantendo também certa fluidez na argumentação.

2 Os padrões editoriais e a relação interartes em *Necrológio*: um recorte

Uma das considerações de Voloshinov e Bakhtin, no ensaio “Discurso na vida e discurso na arte”, aponta que “o artístico é uma forma de interrelação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte” (1976, p. 5). Analisar uma obra, nesse contexto, significa também entender que a comunicação artística ocorre de maneira singular e, de certo modo, até peculiar. Além disso, os autores também enfatizam que “qualquer coisa no material de uma obra de arte que não pode

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)

Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

participar da comunicação entre criador e contemplador, que não pode se tornar o "médium", o meio de sua comunicação, não pode igualmente ser o recipiente de valor artístico." (Voloshinov; Bakhtin, 1976, p. 5). Sob essas prerrogativas, a constituição de uma obra de arte ocorre com a junção das características de sentido abstrato ou físico a ela intrincadas, aparentes ou não no momento da interação entre ela e seu contemplador.

Nesse prisma, pode-se considerar que, na literatura em particular, constitui uma obra de arte não apenas a narrativa em si, mas todo o constructo que a envolve na materialidade com que é viabilizada, inclusive o livro físico enquanto objeto confeccionado para suporte da narrativa e manuseio do leitor no ato da leitura. Nesse caso, o trabalho de editoração se torna fundamental, pois carrega uma significação particular, uma vez que o texto literário,

> [...] raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua "recepção" e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (GENETTE, 2009, p. 9)

As características imbricadas à elaboração de um livro e os paratextos editoriais (Genette, 2009), necessários por burocracias jurídicas ou produzidos exclusivamente para cada obra, fazem parte da concepção de um objeto estético que performa e transita com valor artístico, confluindo de maneira, por vezes óbvia, por vezes obtusa, com o seu propulsor: o texto literário.

No entanto, há que se considerar também a existência de algumas padronizações nesse processo, dadas por questões econômicas ou prévio alinhamento de valores estéticos. Em um contexto mercadológico de ampla circulação, a própria linha de produção a que o livro está enquadrado determina, por diferentes meios, possibilidades e restrições.

Por um período, o formato escolhido para a impressão do livro o delimitava de antemão, no que concerne ao valor artístico, enquanto obra. Em um contexto físico de formato-dobradura, havia a consideração de que os livros maiores, *in-quatro*, eram reservados para as obras tidas como mais sérias, religiosas e filosóficas em primeiro plano, e, após isso, às edições com teor de celebração prestigiosa ou consagração de obras literárias (Genette, 2009). Ainda que houvesse exceções, as

Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

análises concebidas previamente e as considerações dos sujeitos envolvidos com o processo de editoração, sejam eles escritores ou editores, tinham uma importância fundamental porque enquadravam a obra em certas categorias, atribuindo-lhes valor já na editoração e impressão do livro. Pode-se pensar que se tratava, de certa maneira, de uma crítica com caráter invisível, pois não era preciso, necessariamente, analisar, afirmar e evidenciar os motivos pelos quais uma obra tinha méritos ou deméritos para então construir um processo de recepção crítica, bastava apenas escolher o tamanho do livro.

> No início do século XIX, quando os grandes volumes haviam-se tornado mais raros, a diferença de importância ocorria entre os in-8º para literatura séria e os in-12º e menores para as edições baratas reservadas à literatura popular: sabe-se que Stendhal falava com desprezo dos "pequenos romances in-12º para as camareiras". Mas obras sérias já podiam ser objeto de uma reedição em "formato pequeno", tendo em vista seu sucesso, para uma leitura mais familiar e mais circulante. (GENETTE, 2009, p. 23)

Aos poucos, houve uma mudança de perspectivas acerca do formato e do tamanho dos livros, chegou-se inclusive a inverter completamente as preferências com o passar do tempo, priorizando primeiras edições em livros menores, em formato de bolso e de custo baixo (Genette, 2009). Grosso modo, o livro continua sendo considerado, nas palavras de Voloshinov e Bakhtin, um "recipiente de valor artístico" (1976, p. 5); não obstante, flerta com uma padronização que, quando não o desvia do propósito artístico, tolhe ou, de certa maneira, desaconselha a experimentação, relegando, por vezes, ao isolamento as proposições ancoradas fora do padrão vigente.

Ainda observando a argumentação de Voloshinov e Bakhtin (1976), há que se questionar, em um primeiro momento, se o formato, o tamanho e a impressão de uma obra de arte podem lhe garantir determinado juízo de valor, mesmo atuando de maneira significativa na interrelação entre criador e contemplador. Essa hipótese parece não se confirmar, inclusive pelo exposto por Genette (2009), quando analisa historicamente as nuances do processo de impressão e distribuição dos livros. Além disso, os próprios autores ressaltam que não há como derivar a essência da arte a partir de definições prévias dadas por influência de outros fatores (Voloshinov; Bakhtin, 1976).

A estética da recepção, que aparenta ter sido instigada pelas reflexões de Voloshinov e Bakhtin (1976), lançou um novo olhar sobre o ato da leitura e, de certa forma, parece corroborar a negativa dessa hipótese porque ao colocar o leitor como centro da análise e propor a revisão da

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)

Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

história da literatura (Jauss, 1994), passou a postular novas concepções teóricas sobre temas que, anteriormente, tinham pouca ou nenhuma relevância; no entanto, os teóricos de Constança não se ocuparam com a materialidade do objeto físico do livro.

De todo modo, a revisão crítica da literatura permite que algumas obras ganhem uma significação mais profunda ou uma nova significação muito tempo depois das suas primeiras edições, quando já não estão mais vinculadas às divisões pré-estabelecidas no que tange ao juízo de valor e ao tamanho, de certa forma, "definidor", das publicações.

Não obstante, a questão da padronização editorial não parece resolvida. Ainda que a forma não garanta a qualidade literária de uma obra, ainda que a revisão crítica da literatura trabalhe de maneira a reposicionar e rever o espaço de cada obra dentro de um contexto histórico e até canônico, ou, ao menos, sugira novas perspectivas, ainda que se dê mais importância ao texto escrito do que ao objeto físico, a literatura faz parte de um mercado que tem suas padronizações enquanto processo industrial e, para se manter, precisa ser lucrativo.

> A dimensão de nossas edições correntes normalizou-se ou banalizou-se em torno dos formatos médios do século XIX, com variações de acordo com os editores ou as coleções que quase já não têm pertinência em si mesmas, a não ser o costume seguido, há duas ou três décadas, de editar em formato relativamente maior (por volta de 16 x 24 cm) os presumidos best-sellers, esses famosos "livros de entretenimento", dos quais se disse mil vezes que deviam ser bastante grandes para que a sua capa tivesse na vitrine o efeito de um cartaz, e bastante pesados para manter no chão uma toalha de banho sem que o vento a leve. (GENETTE, 2009, p. 23)

Essa perspectiva se manteve, em certo aspecto, uma vez que a avaliação e concepção prévia das obras ainda existe. Nesse caso, há padrões que se mantêm comuns no processo de editoração e comercialização livresca, ocorrendo tanto pela avaliação literária quanto pela pretensão de aposta comercial. No que concerne à editoração e publicação, eles têm se mantido por diferentes meios e se adaptado, de certa forma, à sociedade, à cultura e aos diversos grupos consumidores de literatura. Mesmo que se esteja focando em um tipo específico de público e em um tipo específico de literatura, não há como desvincular o processo criativo do processo editorial, uma vez que é por meio desse que aquele se torna um objeto artístico com circulação e recepção pública (editoração e publicação, respectivamente). Nesse meio, no entanto, muitas são as ressalvas, inclusive nas arguições de Voloshinov e Bakhtin sobre o método sociológico e suas aplicações na literatura:

Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

> Não há nada mais perigoso do que conceber esta estrutura social sutil da criatividade verbal como análoga às especulações conscientes e cênicas do editor burguês que "calcula as expectativas do mercado do livro", e aplicar à caracterização da estrutura imanente de uma obra categorias do tipo "oferta-procura". Ora, demasiado número de "sociologistas" estão inclinados a identificar o trabalho criativo do escritor para a sociedade com a vocação do editor-empresário. (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 23)

A preocupação com a padronização e dependência de uma demanda mercadológica reforça a necessidade de revisão histórica da literatura por diferentes perspectivas, não necessariamente vinculadas à estética da recepção, citada anteriormente, mas sob qualquer outro viés dentro de um pensamento crítico-literário.

Bakhtin, em outro momento, quando reflete sobre os destinatários do discurso, mesmo que não intencionalmente, demonstra perceber o trabalho do escritor também como proponente de uma literatura voltada a um determinado grupo de pessoas, o que também cria uma espécie de padrão. Nesse sentido, ressalta:

> Cada época, para cada corrente literária e estilo artístico-literário, cada gênero literário no âmbito de uma época e cada corrente têm como características suas concepções específicas de destinatário da obra literária, a sensação especial e a compreensão do seu leitor, ouvinte, público, povo. (BAKHTIN, 2011, p. 305)

Não impressiona, portanto, o fato de que ao imaginar um determinado público consumidor para uma obra em específico, se esteja também criando padrões para, de certa forma, satisfazê-lo. Nesse constructo, pode-se inferir que a produção das capas está, de certa maneira, condicionada a um padrão para atender o público ao qual está destinada, além de fazer parte de um contexto estético e mercadológico, influenciando diretamente no processo de interação com o leitor. É possível imaginar que, no caso de Giudice, o público em questão é o leitor acostumado com o gênero conto, o leitor inquieto, o leitor experiente e, de certa maneira, reflexivo; no entanto, a questão lúdica proposta pela capa de *Necrológio*, faz com que o livro se torne também mais atrativo ao leitor comum e, assim, amplie significativamente o seu alcance.

Aqui, pode-se dizer, há uma espécie de paradoxo. Embora a capa seja um meio bastante comum de interação entre o texto literário e as artes plásticas, bem como de "primeira impressão" entre a literatura e o leitor, ainda que exista um chavão afirmando que não se deve avaliar os livros pela capa, a ela também recaem as prévias concepções e as convenções, inclusive mercadológicas,

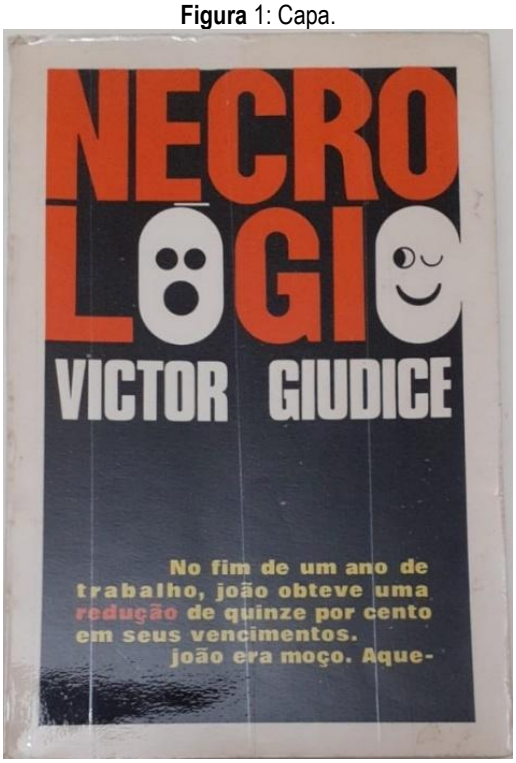
Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

que delineiam o processo de publicação, como sugere Genette (2009). Nesse meio, obras literárias que diferem do padrão difundido pelo mercado ganham relevância justamente na promoção de uma ruptura e sugestão de novas perspectivas, revendo e reestruturando, de determinadas formas, concepções aceitas previamente.

Mais especificamente, no que tange à imagem da capa, pode-se dizer que essa ruptura ocorre em *Necrológio*, de Victor Giudice. Este, como afirmado, seu primeiro livro de contos, traz uma capa produzida pelo próprio escritor. O conto "O arquivo" inicia nela e termina na página quatro e só após a narrativa é que aparecem os demais componentes editoriais e burocráticos concernentes a um livro literário, na ordem padrão. Para uma análise mais detalhada, faz-se necessário observá-la:

Figura 1: Capa.



Fonte: Site-memória do escritor. Disponível em: http//victorgiudice.com/necrologio.html

A subversão ou ruptura no design fica perceptível já no primeiro contato com o livro. Essa característica pode causar algum estranhamento, uma vez que nela se encontram atributos incomuns

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

e inusuais para a capa de um livro de literatura. Giudice dá indícios de que concorda com Voloshinov e Bakhtin (1976, p. 23), quando afirmam que nas "condições da economia burguesa, o mercado do livro, naturalmente, "regula" os escritores, mas isto de modo algum deve ser identificado como o trabalho regulador do ouvinte como um constante elemento estrutural na criatividade artística.". Neste caso, o autor/capista parece não se dispor a ser conduzido pelo mercado nem a aceitar concepções editoriais que limitam a sua proposição estética.

A partir dos estudos de Genette (2009), percebe-se que a capa impressa remonta ao começo do século XIX. De modo geral, o suporte para veiculação da literatura sofreu alterações com o tempo de acordo com os materiais e tecnologias disponíveis no momento. Passou-se da transmissão oral para o papiro e, posteriormente, para o pergaminho. Com o advento da imprensa, surgiram os primeiros livros impressos, que a passos lentos foram se tornando comuns, até o livro como conhecido nos dias de hoje, que se mantêm em paralelo com as publicações digitais. A literatura que era transmitida oralmente, passou a ser escrita e copiada, depois produzida à mão ou à máquina e impressa, mais recentemente, digitada e veiculada impressa ou digitalmente. Tanto as formas de produção intelectual, quanto a produção física do objeto literário sofreram alterações com o passar do tempo.

No que se refere à capa, especificamente, importa ressaltar: "Na era clássica, os livros apresentavam-se em encadernação de couro muda; salvo a indicação resumida do título e, às vezes, do nome do autor, que figurava na lombada." (Genette, 2009, p. 27). Mais recentemente é que houve uma ampliação das possibilidades alocadas nos meios de concepção, impressão, veiculação e recepção dos livros literários. O espaço que, aparentemente, ganhou mais liberdade nesse contexto foi justamente a capa, como revela Genette (2009, p. 37): "Uma vez descobertos os recursos da capa, parece que muito depressa começou-se a explorá-la.". Embora muitas ilustrações possam ser inseridas também no entremeio das narrativas, a capa tende a ganhar uma significação diversa e mais elevada por se destacar já no contato inicial do leitor com a obra e, por que não dizer, por poder influenciar, de modo puramente estético a recepção prévia do livro. A capa, então, se torna um instrumento chave para viabilizá-lo, inclusive economicamente, ao mesmo tempo em que cumpre uma função estética diferente da exercida pelo texto.

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)

Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Nesse ínterim, entende-se que as concepções possíveis para o desenvolvimento da capa são inúmeras. É a partir dela que, por exemplo, podem ser transmitidas ideias, leituras e proposições diversas acerca do texto. Por outro lado, também há a possibilidade de abstenção dessa interação, ainda que em um contexto não imbricado, mas semântico, entre texto e imagem, com a produção de algo abstrato, mantendo apenas as menções que lhe são, aparentemente, obrigatórias, como nome do autor, título da obra e selo da editora (Genette, 2009).

Não se pode afirmar que, a partir de *Necrológio*, Giudice tenha sido o precursor na aproximação e integração entre texto e imagem porque essa foi uma prática comum em outros contextos anteriormente. Há que se observar que desde os haicais de Matsuo Bashô, no século XVII, há uma interação entre a pintura e a poesia, fazendo com que se complementem de diferentes maneiras e sugerindo sempre uma leitura vinculada entre as duas formas de arte (Franchetti; Doi, 1991). A arte chinesa dos séculos VIII, IX, X e XI se baseava no conceito de três perfeições, reunindo caligrafia, pintura e poesia, de modo que os artistas mais completos e criativos eram os que trafegavam de modo harmônico entre as três categorias (Longui, 2002). Além disso, o próprio contexto histórico em que Giudice viveu e produziu, em específico, na segunda metade do século XX, foi um momento de efervescência cultural e experimentação, em que havia uma ampla circulação, por exemplo, da poesia visual e da poesia concreta. Há, inclusive, indícios de uma herança concretista na composição da capa de *Necrológio* (Melo, 2011).

Veneroso (2002) analisou a interação entre as artes plásticas e a palavra ao longo do século XX, observando o trabalho de muitos artistas que desconstruíram, de variadas maneiras, as concepções de criação unívoca, plástica ou escrita, para dar vazão a intertextos escriturais, com base em um lugar fronteiriço entre as diferentes formas de arte. Ainda que a autora enfoque a sua análise prioritariamente na poesia, pode-se estender as suas considerações também para o trabalho de Giudice enquanto escritor/capista. Nesse contexto, existe uma exploração visual da letra no espaço destinado à capa, ocupado comumente por uma imagem, uma figura, uma pintura ou um desenho. Além disso, Giudice, na perspectiva da pesquisadora, promoveria uma "dissolução dos limites precisos entre as linguagens artísticas" (Veneroso, 2002, p. 87). No entanto, ele faz isso de uma maneira muito particular.

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)

Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Quando se observam algumas das produções analisadas pela autora, que causaram a cessação dos limites entre as diferentes linguagens, percebe-se que, em geral, a construção do trabalho ocorre em uma plataforma única, singular, em que o texto, a palavra, a poesia formam uma perspectiva estética em específico, concluindo com um poema que explora a página, um quadro, uma colagem, dentre outras possibilidades. Os haicais de Matsuo Bashô em alguns casos, por exemplo, estão alocados em telas, das quais podem até ser dissociados, embora geralmente não sejam, pois a leitura do poema se completa na imagem, de maneira que, juntas, palavra e imagem, constroem uma única obra. Os caligramas de Apollinaire, levantados por Veneroso (2002), também performam em um único meio, em uma única plataforma, por assim dizer, nas páginas do livro, bem como muitas das produções poéticas em que há a interação entre palavra e imagem. É preciso ressaltar que essa não é uma regra, mas uma característica relativamente comum em produções dessa natureza:

> Ao mesmo tempo em que artistas plásticos enfatizam a visualidade e a materialidade da escrita em seus trabalhos, também os poetas têm se encaminhado na direção de uma conscientização da página como parte constituinte do poema e na exploração da visualidade e da materialidade da escrita. Há, no século XX, uma reintegração das palavras no discurso plástico, quando elas irrompem no espaço do quadro ao mesmo tempo em que a visualidade dos signos linguísticos e do espaço da página é respeitada pelos poetas. (VENEROSO, 2002, p. 81)

O caso de Giudice parece ser um tanto diverso. Ele manifesta, de fato, uma consciência do uso da página como objeto de exploração visual na materialidade da escrita. Há a integração de palavras com o discurso plástico e, nesse caso, o autor utiliza os dados padronizados concernentes à capa, como o título da obra e o nome do autor (Genette, 2009), para gerar uma construção imagística que dialoga inclusive com o desfecho do conto inicial, por meio da figuração gerada com a imagem e com a fonte das palavras. No entanto, Giudice não “respeita” a página como alguns dos poetas citados pela autora, pois continua o texto que tem suas primeiras frases no terço final da capa da maneira tradicional.

É verdade que a “subordinação entre imagem e texto foi quebrada, não existindo mais uma hierarquia entre ambos” (Veneroso, 2002, p. 86). Também é verdade que Giudice explora essa relação de uma maneira singular porque insere uma significação imagística apenas nas primeiras frases do conto, embora trace uma perspectiva analítica a partir da imagem “completa” da capa, que perpassa

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

toda a narrativa, pois, como já dito, parece remeter ao desfecho no conto inicial e, de certa maneira, ao desfecho de todos os contos que compõem o livro, uma vez que a morte é o ponto comum dentre eles.

A forma não se descola do conteúdo. O próprio nome do protagonista dá provas de que, para Giudice, cada detalhe importa. A grafia de joão, com minúscula inicial, dá indícios de sua "personalidade também minúscula" (Scoville, 2004, p. 24), além de abrir um novo campo de significação, uma vez que grafando-o da maneira tradicional, com maiúscula, os questionamentos e reflexões sobre tal ponto não existiriam. Além disso, há que se conceber que, na capa, a minúscula inicial do nome muito dificilmente passa despercebida. Voloshinov e Bakhtin (1976) observam que quando há um condicionamento básico aceito de antemão pela sociedade, há também uma crença dogmática. A "quebra" desse dogma ocorre quando há a separação do seu referente, causando a necessidade de verbalização e justificação. Guardadas as devidas proporções, seria possível aproximar o dogma às regras ortográficas, de maneira que a grafia do nome joão, sem maiúscula inicial, se configurasse como uma espécie de "quebra" dogmática, subvertendo a regra e obrigando, no mínimo, que se faça uma reflexão acerca disso, de certa forma, justificando-a. Nesse contexto, pode-se pensar que essa característica, minúscula inicial, constitui uma unidade temática mínima, segundo a perspectiva de Tomachevski (1976), essencial para a construção do personagem e para a construção estética da narrativa e, nesse caso, para a projeção da capa. Além disso, percebe-se que, de certa forma, a grafia em minúsculo o caracteriza de antemão e condiciona determinadas concepções críticas de maneira semelhante à apresentada por Genette (2009) quando reflete sobre os padrões de editoração, sobretudo quanto ao tamanho das publicações, tal qual abordado anteriormente. Aqui também há uma prévia concepção e um "condicionamento", pode-se dizer, interpretativo no que concerne ao personagem.

Giudice dificilmente deixa lacunas nas suas narrativas também pelo fato de as enxugar ao máximo, escrevendo sobretudo os contos apenas com o estritamente necessário. Ele produziu formas breves, como minicontos, e isso evidencia e exemplifica o seu apuro com a concisão da linguagem, que fica perceptível já nas frases curtas da capa. N'O arquivo, há uma confluência singular entre a forma, o próprio objeto e a narrativa em si, aí inclusas todas as características da capa e o título da

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)

Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

obra. A interrelação não está apenas no início do conto que compõe a imagem destacada, mas está também no seu desfecho. Nesse contexto, cabe observar o término do conto:

> joão afastou-se. O lábio murcho se estendeu. A pele enrijeceu, ficou lisa. A estatura regrediu. A cabeça se fundiu ao corpo. As formas desumanizaram-se, planas, compactas. Nos lados, havia duas arestas. Tornou-se cinzento.
> joão transformou-se num arquivo de metal. (GIUDICE, 1972, p. 4)

A transformação do personagem em arquivo de metal leva à consideração de que a capa pode ser lida de duas maneiras diferentes por conta da disposição em blocos. Ali se encontram o título, dividido em dois blocos compostos por cinco letras, formando a palavra *Necrológio*, e o nome do autor, em um bloco único, um pouco menor, mas também em evidência, no centro da imagem. Há, inclusive, uma possibilidade de análise considerando a divisão da capa em cinco blocos: os três primeiros ocupados pelo título e pelo nome do autor, um quarto bloco no espaço vago, que tem praticamente o mesmo tamanho dos blocos anteriores, e um último bloco, no final, composto justamente pelo início do conto. Essa estruturação condiciona, em certo aspecto, as duas interpretações mais comuns da capa. A primeira afirma que ali está a figuração de gavetas de um arquivo de metal. A segunda afirma que ali está a figuração de gavetas funerárias. Essas perspectivas são ponderadas sobretudo nos estudos de Veloso (2018) e Melo (2011), dentre outros. As duas se consubstanciam na morte do protagonista, que, de certa forma, é antevisto na imagem da capa e no título da obra.

Tais sinalizações acerca do processo criativo da narrativa inaugural de *Necrológio*, em paralelo à capa, sugerem que o diálogo intertextual ocorre de maneira singular, uma vez que Giudice aproxima o texto da imagem, mas subverte a fusão em plataforma única porque insere ali um conto, ainda que relativamente curto, que ultrapassa o plano visual da capa, continuando de modo tradicional, mas não deixa de se relacionar com a imagem, sobretudo no desfecho. Nesse sentido, em perspectiva semelhante, Coelho (2013, p. 927) afirma que a composição da capa "utiliza uma técnica de clara sugestão cinematográfica: a antecipação do filme, antes dos letreiros de abertura.". Giudice, de fato, apresenta uma perspectiva interrelacional singular. Além disso, o tamanho das letras na disposição da capa e o próprio nome do livro soam como uma antecipação do conteúdo da narrativa, visto que a

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)
Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

palavra necrológio se configura como uma nota, em geral elogiosa, sobre alguém que acaba de falecer.

O título da obra, disposto em letras garrafais, nos dois primeiros blocos da capa, deixa evidente que uma ou mais narrativas do livro tratam de personagens recém-falecidas, pois, em resumo, um necrológio é também a narração de uma história de vida. Além disso, pelo contexto em que o título é apresentado, em letras grossas, na cor vermelha, é possível conceber também que nele há um grande apelo, uma urgência, um grito pela história do personagem. Isso se confirma, de certa maneira, porque o primeiro conto se inicia na capa, como se o narrador não pudesse perder tempo e nem deixar escapar a primeira possibilidade de interação com o leitor. É justamente ao tomar contato com o livro, ainda na primeira leitura, que a narrativa (ou o necrológio de joão) se atravessa. Nessa perspectiva, o significado do título, o tempo, as cores, a urgência, o grito e o texto literário parecem confluir de maneira harmoniosa em uma experimentação que, a partir da disposição gráfica da capa, tende a ampliar as possibilidades de leitura tanto de "O arquivo" quanto dos demais contos da obra.

Tanto na composição relacional entre as artes plásticas e o texto literário, quanto na proposta de editoração da obra física, o processo disruptivo de Giudice é significativo e demonstra uma preocupação que ultrapassa o trabalho "tradicional" de um escritor, que, ao menos no estereótipo, se ocuparia apenas com a escritura do texto. Em *Necrológio*, o autor promove uma revisão estética do objeto, enquadrando-se, de determinada maneira, na vanguarda de uma literatura disposta a repensar e a experimentar nos seus mais variados meios.

Considerações finais

As reflexões do trabalho se direcionaram mais à concepção disruptiva de Giudice nos contextos editoriais e interrelacionais entre as diferentes formas de arte, do que propriamente à análise

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)

Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

das narrativas de *Necrológio*, ou do conto "O arquivo", em específico. A literatura de Giudice, sob as perspectivas analisadas aqui, promove uma reconfiguração do livro enquanto objeto estético. O duplo recorte, subvertendo o padrão editorial e repensando a relação interartes, permitiu observar de que forma a atuação do autor reflete algumas questões importantes para a contemporaneidade e de que forma ele consegue sobrepor, em determinado grau, os padrões configurados historicamente, refletindo direta e indiretamente sobre o papel do artista, sobre o lugar (ou os lugares) da arte, sobre as suas particularidades enquanto configuração do objeto artístico, sobre a influência do mercado capitalista de ampla concorrência e sobre as suas prévias concepções, sobre as padronizações conscientes ou dogmáticas e sobre o próprio fazer artístico e literário.

Em amplo aspecto, ainda que a compreensão da conceituação, padronização e veiculação da arte, nas suas mais variadas fontes e interrelações, se configure como um trabalho demasiadamente complexo, tal empreitada se trata de uma tarefa importante e fundamental tanto para os estudos literários quanto para os estudos da arte, de modo geral. Nesse contexto, a obra de Giudice possibilita ainda muitas reflexões para além das apresentadas aqui.

CRediT
Reconhecimentos: Não é aplicável.
Financiamento: Não é aplicável.
Conflitos de interesse: Os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.
Aprovação ética: Não é aplicável
Contribuições dos autores: **LEIDENS,** Alexandre**.** Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Investigação, Metodologia, Administração do projeto, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Editora WMP Martins Fontes, 2011.

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 1 – e7454 (2026)

Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

COELHO, Nelly Novaes. *Escritores Brasileiros do Século XX*: um testamento crítico. Taubaté: LetraSelvagem, 2013.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko. *Haikai*: antologia e história. 2ªed. Campinas: UNICAMP, 1991.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GIUDICE, Victor. *Necrológio*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1972.

GIUDICE, Victor. *Salvador Janta no Lamas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. 2ª ed. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LONGUI, Raquel Ritter. Intermedia, ou para Entender as Poéticas Digitais. *In*: XXX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Salvador, 2002. *Anais Eletrônicos*. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais /2002/Congresso2002_Anais/index.html. Acesso em 25/07/2025.

MELO, Maria Albertina Freitas de. *Necrológio de Victor Giudice*: artimanhas ficcionais em tempos ditatoriais. 2011. 152p. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2011.

NAME, Daniela. Giudice foge da rotina da vanguarda. *O Globo*, 14 ago. 1994. Livros, p. 7.

SCOVILLE, André Luiz Martins Lopez de. *Abrindo o arquivo*: relações entre personagem e espaço nas narrativas de Victor Giudice. 2004. 145p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

TOMACHEVSKI, B. Temática. *In*: EIKHENBAUM, Boris. et al. *Teoria da literatura*: os formalistas russos. Porto alegre, 1976, p. 169-204.

VELOSO, Carolina. *Anos 70*: censura e violência na obra de Victor Giudice. *In*: ALMEIDA, Tereza Virginia; VELOSO, Carolina; SALVIATO, Anna Viana; MENIM, Luisa. Museu Victor Giudice. Florianópolis: UFSC, 2018. p. 115-134.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Em Tese, Belo Horizonte, v. 5, p. 81-89, dez. 2002.

VOLOSHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. *Discurso na vida e discurso na arte*. Tradução de Cristóvão Tezza e Carlos Alberto Faraco. (Texto de circulação acadêmica), 1976.