

**FABIANO TADEU GRAZIOLI  
(ORGANIZADOR)**



# **A EXPRESSIVIDADE E SUBJETIVIDADE DA LITERATURA**

**Atena**  
Editora  
Ano 2019

**Fabiano Tadeu Grazioli**

(Organizador)

# A Expressividade e Subjetividade da Literatura

Atena Editora  
2019

2019 by Atena Editora  
Copyright © Atena Editora  
Copyright do Texto © 2019 Os Autores  
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora  
Editora Executiva: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Antonella Carvalho de Oliveira  
Diagramação: Karine de Lima  
Edição de Arte: Lorena Prestes  
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

### **Conselho Editorial**

#### **Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília  
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### **Ciências Agrárias e Multidisciplinar**

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

#### **Ciências Biológicas e da Saúde**

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

### **Ciências Exatas e da Terra e Engenharias**

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

### **Conselho Técnico Científico**

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo  
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba  
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão  
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico  
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará  
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista  
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia  
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal  
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

<b>Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)</b>	
E96	A expressividade e subjetividade da literatura [recurso eletrônico] / Organizador Fabiano Tadeu Grazioli. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019.  Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-593-8 DOI 10.22533/at.ed.938190209  1. Criação (Literária, artística etc.). 2. Literatura – Estudo e ensino. I. Grazioli, Fabiano Tadeu.  CDD 801.92
<b>Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422</b>	

Atena Editora  
Ponta Grossa – Paraná - Brasil  
[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
contato@atenaeditora.com.br

## APRESENTAÇÃO

O que é expressivo e o que é subjetivo na literatura? A expressividade e a subjetividade são elementos indissociáveis na construção da obra literária? Se tomamos a expressividade como a capacidade de utilizar a palavra em um nível que a desvincula do pragmatismo da língua, como ela se manifesta nas obras que chamamos de literárias justamente pela capacidade de seus criadores operarem com cuidado tal elemento? E se tomamos a subjetividade como a manifestação do sensível, como ela se transfigura na literatura e opera, justamente no nível da expressividade, da construção dos textos artísticos? A expressividade e a subjetividade são elementos que compõem as obras que procuram alcançar o público adulto ou são intrínsecas também na construção da obra pensada para o público infantil e juvenil? A expressividade e a subjetividade devem ser observadas e mesmo definir os princípios que envolvem a mediação de leitura, já que percebê-las é um fator determinante na recepção da obra? As características da literatura focalizadas nessa obra ultrapassam o texto impresso e migram para outras linguagens, como a dança, o cinema e os gêneros textuais que as redes sociais abarcam?

Essas e muitas outras questões em torno do título da chamada para a presente obra inspiraram pesquisadores de diversas instituições brasileiras a escreverem os textos que a compõem, muitos assumindo as reflexões com as quais abrimos esta Apresentação, outros simplesmente inspirados por elas.

O entendimento muito particular das questões levantadas anteriormente levou ao desdobramento do título da chamada – e da obra – em trabalhos de temáticas variadas, e que, por vezes, entrecruzam-se, haja vista abordagens parecidas, o aproveitamento dos mesmos aportes teóricos, o estudo de obras de mesmos autores ou autoras ou épocas, ou, então, a pesquisa sobre obras destinadas ao mesmo público. A divisão que propomos ao organizarmos a obra serve somente para melhor agruparmos os estudos em temáticas e para apresentá-los, tendo em vista alguma aproximação. Contudo, o Sumário que propomos é contínuo, sem as divisões que o leitor perceberá nesta Apresentação.

Nos primeiros seis textos, são abordadas importantes temáticas em obras escritas por mulheres, que trazem temas como a representação da memória, a escrita autobiográfica, o testemunho, as questões de gênero, entre outros. Na ordem em que aparecem na obra, eles abordam especificamente: a dimensão simbólica espaço-temporal na linguagem que compõe a narrativa *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector; a representação das memórias de tempos de grande sofrimento – a espera do marido que estava preso no campo de concentração de Buchenwald, no período da ocupação alemã na França – na obra *A Dor*, da escritora francesa Marguerite Duras; o fazer literário a partir do romance contemporâneo *Desamparo*, da escritora portuguesa Inês Pedrosa, com destaque para a utilização da memória na estrutura da narrativa, na História ou na fábula, lugar em que se cruzam o político e o biográfico de Portugal e do

Brasil; a análise da constituição do medo na narrativa fantástica *Lídia*, de Maria Teresa Horta, que resulta em uma releitura das relações de gênero, destacando a presença emudecida e silenciada do outro: a mulher; a escrita historiográfica de Elisabeth Badinter no seu livro *Émilie, Émilie*, com vista a discutir as representações sociais sobre o papel destinado à mulher no *status quo* do ocidente, via análise do cenário social no século XIII; o silenciamento do testemunho feminino em *A guerra não tem rosto de mulher*, de Svetlana Aleksievitch.

Os três capítulos seguintes também tratam de obras literárias escritas por mulheres. O primeiro dos três aponta a marca feminina na composição de *Coletânea das Flores: poetizas do Pajeú*, subvertendo a hegemonia masculina na autoria da poesia popular nordestina e deixando em evidência a utilização de diversos recursos poéticos e a contribuição valiosa da escrita poética de mulheres que vieram para somar e ampliar o universo predominantemente masculino. O segundo trata da representação de Lisboa na literatura de autoria feminina, tomando, para isso, as obras de Luísa Sigeia, Teresa Orta, Ana Plácido, Guiomar Torresão, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. O terceiro fecha a presença da literatura produzida por mulheres trazendo à obra uma interpretação do conto *Ovo e a Galinha*, de Clarice Lispector, baseada em um viés epistemológico, relacionando a narrativa à filosofia de Kant, como uma teorização acerca da dualidade de conhecimentos possíveis, o cognoscível e o conhecimento das coisas em si.

Ainda na esteira das análises de obras literárias, um estudo demonstra a cena de escrita, que se dá na encenação do ato de escrituração, nos poemas *A faca não corta o fogo*, *Servidões* e *A morte sem mestre*, de Herberto Helder. Na sequência, são focalizadas as questões identitárias e de gênero literário no relato de vida indígena *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. O capítulo seguinte apresenta as correlações entre o som e silêncio com os momentos finais da incansável busca dos amantes da obra *Avalovara*, de Osman Lins, e as possíveis associações com o sagrado impregnado na tradição oriental do tantrismo. O capítulo seguinte trata de uma leitura sobre o conto *Insônia*, de Graciliano Ramos, que observa os aspectos estruturais de sua narrativa e possibilita estabelecer uma relação com os princípios que norteiam a literatura fantástica. No capítulo que é apresentado posteriormente, os pesquisadores realizam uma análise da obra *Belém do Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir, com objetivo de refletir sobre os personagens infantis que surgem nessa narrativa como figuras metonímicas do desnudamento humano, apontando para a condição de exceção daqueles que estão à margem de qualquer privilégio no contexto pós-belle époque. No fechamento dessa parte, evidencia-se um estudo da obra *Saudade*, do escritor Tales de Andrade, que recai na análise acerca da linguagem empregada pelo autor, a partir, principalmente, dos pressupostos teóricos de Alice Maria Faria, recuperados do texto *Purismo e coloquialismo nos textos infanto-juvenis*.

Pensar a expressividade e a subjetividade da literatura só tem sentido se o encontro entre obra literária e leitor, de fato, ocorrer. Assim, a obra que estamos a

apresentar abre espaço para alguns estudos que refletem sobre a mediação de leitura, a formação de leitores e a formação de professores. Dessa maneira, na sequência, dois pesquisadores realizam uma reflexão sobre a formação de leitores na infância, isto é, nas séries iniciais do ensino fundamental, com o objetivo básico de dialogar com as concepções teóricas e práticas que sustentam a formação de leitores nessa fase escolar, levando-se em conta os processos de alfabetização e de multiletramentos. Em seguida, tem espaço um capítulo sobre a construção dos sentidos do texto literário por crianças do 1º ciclo de formação humana. Com base nos dados recolhidos pelas autoras/pesquisadoras, é possível afirmar que as crianças mostram-se ativas participantes da interação propiciada pelos Círculos de Leitura (prática de mediação de leitura proposta pelo pesquisador Rildo Cosson), apontando aspectos interessantes nos livros, quando fazem previsões motivadas, sobretudo, pelas imagens. As análises também mostram a necessidade de mediação para que elas ampliem a compreensão de textos literários desafiadores, que exigem do leitor habilidades complexas, como a de realizar inferências. O estudo seguinte abre espaço para importantes reflexões sobre a leitura e a escrita no contexto da infância. Posteriormente, a obra traz um capítulo que reúne reflexões presentes em duas pesquisas – uma de mestrado e outra de doutorado –, cujo objeto comum é o interesse em pensar o letramento literário, tendo em vista a mediação e a recepção da literatura juvenil. No capítulo apresentado depois, a formação de leitores literários continua sendo focalizada, contudo em um trabalho que reflete sobre a literatura e formação inicial e continuada de professores leitores literários, o que nos leva a afirmar que a leitura literária deve ser pensada em campos distintos de atuação: junto aos pequenos e jovens leitores e junto àqueles que se preparam para mediar as práticas de leitura realizadas com os primeiros. Ganha espaço, na continuação da obra, um estudo sobre o Estágio Supervisionado Obrigatório, componente curricular central na formação inicial de professores e professoras.

Uma vez que não podemos conceber a literatura sem considerar o diálogo com as outras artes e linguagens, a obra encerra-se com quatro estudos, um sobre a relação entre um poema e a dança, dois sobre cinema e um sobre um gênero textual que tem comparecido nas redes sociais de maneira recorrente, o “meme”. No primeiro capítulo dessa última parte, é apresentado um trabalho investigativo de literatura comparada do poema *L'après-midi d'un faune*, de Mallarmé, e a notação coreográfica de Nijinsky inspirado no poema, também intitulada *L'après-midi d'un faune*. Adentrando na área do cinema, temos uma análise hermenêutica do percurso do personagem Che Guevara, de *Diários de motocicleta*, filme do cineasta Walter Salles, a partir do arcabouço teórico fornecido pelo conceito de “engajamento”, disseminado nos escritos de Jean-Paul Sartre e, mais especificamente, na entrevista *O existencialismo é um humanismo*, de 1945. O capítulo posterior é uma instigante reflexão sobre cinema, fabulação e educação infantil. Fecha a obra uma investigação sobre o gênero textual digital “meme” e sua importância para a tomada de consciência política, a partir da metodologia conhecida como investigação-ação.

Ao todo, são trinta e nove autores que compareceram a mais esta chamada da Atena Editora, alguns até assinando dois trabalhos na obra. Esperamos que o leitor que agora entra em contato com os capítulos perceba o entusiasmo que moveu um grupo tão grande e escolha os estudos de seu interesse para apreciação e leitura.

O organizador

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
DA MEMÓRIA À IMAGINAÇÃO: DIMENSÃO SIMBÓLICA ESPAÇO-TEMPORAL EM <i>A CIDADE SITIADA</i> DE CLARICE LISPECTOR	
<a href="#">Maria de Lourdes Dionizio Santos</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.9381902091</b>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>7</b>
ARQUIVOS DA MEMÓRIA EM <i>A DOR</i> DE MARGUERITE DURAS	
<a href="#">Maria Cristina Vianna Kuntz</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.9381902092</b>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>15</b>
REMEMORAÇÃO EM PROCESSO - INÊS PEDROSA	
<a href="#">Ulysses Rocha Filho</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.9381902093</b>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>24</b>
MEDO E RELAÇÕES DE GÊNERO EM UMA NARRATIVA FANTÁSTICA DE MARIA TERESA HORTA	
<a href="#">Ana Paula dos Santos Martins</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.9381902094</b>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>32</b>
MULHERES E AMBIÇÃO NA ESCRITA DE ELISABETH BADINTER	
<a href="#">Anna Christina Freire Barbosa</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.9381902095</b>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>41</b>
O SILENCIAMENTO DO TESTEMUNHO FEMININO EM <i>A GUERRA NÃO TEM ROSTO DE MULHER</i> DE SVETLANA ALEKSIÉVITCH	
<a href="#">Émile Cardoso Andrade</a>	
<a href="#">Thayza Alves Matos</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.9381902096</b>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>49</b>
PERIGLOSAS: TRADIÇÃO E RUPTURA NA POESIA DO PAJEÚ	
<a href="#">Luiz Renato de Souza Pinto</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.9381902097</b>	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>58</b>
A CIDADE QUE NÃO É DE ULISSES, O PARAÍSO QUE NÃO É DE EVA	
<a href="#">João Felipe Barbosa Borges</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.9381902098</b>	

<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>69</b>
CLARICE LISPECTOR E A EPISTEMOLOGIA: UMA ANÁLISE DE <i>O OVO</i> E <i>A GALINHA</i> A PARTIR DA <i>CRÍTICA DA RAZÃO PURA</i> , DE KANT	
Alexandre Bartilotti Machado	
<b>DOI 10.22533/at.ed.9381902099</b>	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>79</b>
CENAS DE ESCRITA NO ÚLTIMO HERBERTO HELDER	
Roberto Bezerra de Menezes	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020910</b>	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>87</b>
EU, TU E NÓS: QUESTÕES IDENTITÁRIAS E LITERÁRIAS EM <i>A QUEDA DO CÉU</i> : PALAVRAS DE UM XAMÃ <i>YANOMAMI</i>	
Juliana Almeida Salles	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020911</b>	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>97</b>
TRANSFIGURAÇÃO E SILÊNCIO EM <i>AVALOVARA</i> , DE OSMAN LINS	
Martha Costa Guterres Paz	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020912</b>	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>110</b>
A (DES)RAZÃO COMO ESPAÇO DO FANTÁSTICO EM “INSÔNIA”, DE GRACILIANO RAMOS	
Maria de Lourdes Dionizio Santos	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020913</b>	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>117</b>
A INFÂNCIA DESNUDA: A REGRA NA VIDA DOS AGREGADOS DA FAMÍLIA ALCÂNTARA EM BELÉM DO GRÃO PARÁ DE DALCÍDIO JURANDIR	
Rosane Castro Pinto	
Augusto Sarmiento-Pantoja	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020914</b>	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>127</b>
O PURISMO GRAMATICAL NA OBRA <i>SAUDADE</i> , DE TALES DE ANDRADE	
Rondinele Aparecido Ribeiro	
Fabiano Tadeu Grazioli	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020915</b>	
<b>CAPÍTULO 16</b> .....	<b>136</b>
FORMAÇÃO DE LEITORES NA INFÂNCIA: PISTAS PARA MULTILETRAMENTOS	
José Teófilo de Carvalho	
Krisna Cristina Costa	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020916</b>	

<b>CAPÍTULO 17</b> .....	<b>151</b>
A CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS DO TEXTO LITERÁRIO POR CRIANÇAS DO 1º CICLO DE FORMAÇÃO HUMANA	
<a href="#">Maria Elisa de Araújo Grossi</a> <a href="#">Maria Zélia Versiani Machado</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020917</b>	
<b>CAPÍTULO 18</b> .....	<b>166</b>
LEITURA E ESCRITA: UM MUNDO A SER DESCOBERTO PELA CRIANÇA	
<a href="#">Ana Lucila Macedo dePossídio</a> <a href="#">Elinalva Coelho Luz</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020918</b>	
<b>CAPÍTULO 19</b> .....	<b>172</b>
LITERATURA JUVENIL NA PERSPECTIVA DOS LEITORES E DOS MEDIADORES	
<a href="#">Eliana Guimarães Almeida</a> <a href="#">Lívia Mara Pimenta de Almeida Silva Leal</a> <a href="#">Maria Zélia Versiani Machado</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020919</b>	
<b>CAPÍTULO 20</b> .....	<b>186</b>
LITERATURA E FORMAÇÃO INICIAL E CONTINUADA DE PROFESSORES LEITORES LITERÁRIOS: UM ENTRE-LUGAR OU UM NÃO-LUGAR?	
<a href="#">Cleudene de Oliveira Aragão</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020920</b>	
<b>CAPÍTULO 21</b> .....	<b>202</b>
ESTÁGIO SUPERVISIONADO OBRIGATÓRIO: LEITURA E RELEITURA DO PERCURSO FORMATIVO DOCENTE	
<a href="#">Rosileide dos Santos Gomes Soares</a> <a href="#">Adelina Maria Salles Bizarro</a> <a href="#">Kamila Kayrelle Barbosa Gomes</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020921</b>	
<b>CAPÍTULO 22</b> .....	<b>216</b>
A POÉTICA DE <i>L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE</i> : DOS VERSOS AOS PALCOS, O HÍMEN DE MALLARMÉ	
<a href="#">Thaís Meirelles Parelli</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020922</b>	
<b>CAPÍTULO 23</b> .....	<b>225</b>
<i>DIÁRIOS DE MOTOCICLETA</i> : É POSSÍVEL SE FALAR EM CINEMA ENGAJADO NA CONTEMPORANEIDADE?	
<a href="#">Deise Quintiliano Pereira</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020923</b>	

<b>CAPÍTULO 24</b> .....	<b>236</b>
CINEMA, FABULAÇÃO E EDUCAÇÃO INFANTIL	
Janete Magalhães Carvalho	
Sandra Kretli da Silva	
Tânia Mara Zanotti Guerra Frizzera Delboni	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020924</b>	
<b>CAPÍTULO 25</b> .....	<b>242</b>
O MEME ENQUANTO GÊNERO TEXTUAL E SUA IMPORTÂNCIA NA TOMADA DE CONSCIÊNCIA POLÍTICA	
Kleberson Saraiva dos Santos	
Stanley Gutierly Messias da Paz	
Erisvânio Araújo dos Santos	
Glaubia de Castro Amorim	
Carollaine Pinto de Souza	
Patrícia Ferreira Alves	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020925</b>	
<b>SOBRE O ORGANIZADOR</b> .....	<b>253</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO</b> .....	<b>254</b>

## MEDO E RELAÇÕES DE GÊNERO EM UMA NARRATIVA FANTÁSTICA DE MARIA TERESA HORTA

**Ana Paula dos Santos Martins**

Universidade de São Paulo- FFLCH

São Paulo - SP

O presente trabalho foi realizado com apoio de uma bolsa de Pós-Doutorado Júnior do CNPq(Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

**RESUMO:** Rosemary Jackson, em “Lo ‘oculto’ de la cultura”, afirma que entrar no território do fantástico significa substituir a familiaridade, a comodidade pelo estranho, pelo misterioso. O caráter subversivo do fantástico estaria ligado à representação do que é excluído da ordem cultural dominante, aspirando à dissolução de uma outra ordem, opressiva. No conto *Lídia*, de Maria Teresa Horta, acompanhamos as transformações que ocorrem com a protagonista que, progressivamente, é transformada em um ser alado, tal qual um pássaro, aproximando-se cada vez mais do universo telúrico e afastando-se dos ditames comportamentais apregoados pela ordem patriarcal. O medo que ela sente diante das modificações ocorridas em seu corpo, especialmente no que se refere ao local onde se formarão suas asas, promove o deslocamento dessa personagem de uma situação de passividade e desconforto para uma nova realidade. Lídia, encerrada no espaço doméstico, ocupa uma posição de submissão ao marido, à qual seu corpo passa a reagir, com

um desejo de liberdade que aparentemente a desumaniza. Se em um primeiro momento a personagem sente medo de suas mudanças físicas e comportamentais que modificam radicalmente sua vida, posteriormente ela vencerá o temor de ser aprisionada pelo marido e pelas autoridades médicas em um sanatório, ao voar pela janela em direção a uma vida plena, ligada às suas raízes naturais. Diante do que foi exposto, o objetivo deste artigo é analisar como a constituição do medo na narrativa fantástica em questão leva a uma releitura das relações de gênero, destacando a presença emudecida e silenciada do outro, da mulher.

**PALAVRAS-CHAVE:** medo; fantástico; relações de gênero; discurso patriarcal.

### FEAR AND GENDER RELATIONSHIPS IN A FANTASTIC NARRATIVE BY MARIA TERESA HORTA

**ABSTRACT:** In “Lo ‘oculto’ de la cultura”, Rosie Jackson argues that coming into the fantastic territory means replacing the familiarity, the convenience by the strange, mysterious things. The subversive face of the fantastic would be attended with the representation of the excluded beings in the dominant cultural order, which aspires to the dissolution of another order, an oppressive one. In *Lídia*, a short story written by the Portuguese author Maria Teresa Horta, it is

possible to realize the transformations occurred with the main character. She gradually changes into a winged being, like a bird; because of this, she approaches to a telluric universe and distances herself of patriarchal order behaviors. Lidia feels fear in face of the changes occurred in her body, especially where her wings grow up. However, this situation provokes Lúdia's displacement from a passive and uncomfortable situation to a new reality. Lúdia occupies in the domestic space a submissive position in relation to her husband. Her body reacts to this showing us a desire of liberty that just apparently dehumanizes her. If the feminine character is afraid of the changes occurred in her body and behaviors which modify radically her life, she will subsequently overcome the fear of being imprisoned by her husband and doctors from a sanitarium when she literally flies into a full life because she is connected to her natural origins. According to this, this article analyzes how the constitution of the fear in a fantastic narrative like *Lúdia* promotes a rereading of the gender relationships, especially because of the silent presence of the other – the woman.

**KEYWORDS:** fear; fantastic; gender relationships; patriarchal discourse.

Maria Teresa Horta tem sido reconhecida por sua vasta obra literária, composta de poemas, contos, crônicas, novelas e romances, mas é especialmente lembrada como coautora, juntamente com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, das *Novas Cartas Portuguesas*, livro que revolucionou a literatura portuguesa na década de 1970 e encontrou ecos fora de seu país pela inovação formal e temática, pelo teor de denúncia que realiza sobre a condição de subalternidade da mulher portuguesa e pela transgressão que representa ao discutir ideais subversivos de conduta da mulher frente à sociedade portuguesa, em que vicejam resquícios da ordem patriarcal (ABRANCHES, 1997; BESSE, 2001). Neste artigo, apresento uma breve análise do conto “Lúdia”, que congrega, de certo modo, algumas características formais e temáticas dessa escritora já evidentes em *Novas Cartas Portuguesas* e a quem também a crítica parece continuar a temer por suas posições políticas e estéticas. O objetivo deste trabalho é analisar como a constituição do medo na narrativa fantástica em questão leva a uma releitura das relações de gênero, destacando a presença emudecida e silenciada do outro, da mulher.

No conto em questão, acompanhamos as transformações que ocorrem com a protagonista Lúdia, uma mulher que, progressivamente, é transformada em um ser alado, tal qual um pássaro. Esse processo se inicia com um leve ardor na região das omoplatas, seguido posteriormente pela sensação de sede e por um forte estado febril, que persiste por vários dias. A febre aumenta e vem acompanhada de medo e bagas de suor, pulsos latejantes, braços dormentes/ausentes; seu rosto toma feições diferentes, com o afastamento de seus olhos, os málares tornam-se salientes e seus olhos quase perdem a cor e não lembram em nada o tom azul profundo das hortênsias da Ilha dos Açores, onde a protagonista vivera na infância e cuja lembrança fora

registrada em uma foto. Progressivamente, as manchas iniciais tornam-se maiores e sobre elas nasce uma penugem áspera e doce. O corpo de Lídia passa a exalar um cheiro característico do universo telúrico: cheiro de rio, de animal, de erva seca, de terra molhada.

Por meio das observações do esposo ou das sensações de Lídia, apresentadas por um narrador onisciente intruso, o leitor vai compondo o cenário da transformação da protagonista que, aos poucos, adota um comportamento mais próximo ao dos animais: deixa de usar copos e passa a beber água na torneira; como uma ave, debica e decepa as frutas que se encontram na cozinha e não toca nos pães e ovos trazidos pelo marido todos os dias; faz suas fezes no chão; permite que sua menstruação corra livre; passa o dia a alisar e a lambar o corpo; a dormir no espaldar da cama, aninhada. A protagonista começa a acordar aos sobressaltos, sempre com o raiar do dia e a sentar-se ou deitar-se no parapeito da janela, com as pernas encolhidas, procurando o frescor da madrugada ou a luz da manhã para lhe acalmar o estado febril. Nesse universo difuso, passa a se masturbar exaustivamente e a observar-se constantemente no espelho para ver as manchas e a leve penugem surgidas, esquecendo-se de seu próprio corpo e quase totalmente do medo que a acompanhava, ao perceber que esse processo a prepara para uma nova vida. Diante da ameaça de ser privada de liberdade e ser rotulada como louca, ela, com as asas que lhe cresceram nas costas, voa pela janela, deixando para trás o esposo e os enfermeiros que a levariam ao sanatório.

Todorov afirma que “o medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária” (TODOROV: 2003, p.41) para sua existência. David Roas, por sua vez, estabelece que o medo constitui um efeito fundamental do fantástico e acredita que o termo ‘inquietação’ traduz, de modo singular, a reação experimentada por personagens e leitor frente “a possibilidade efetiva do sobrenatural diante da ideia de que o irreal pode irromper no real” (ROAS: 2014, p.59), e não um medo físico ou a intenção de provocar um susto no leitor. É interessante notar que o medo sentido pela protagonista, despertado pelo aparecimento das manchas em suas costas, está intimamente ligado à memória. Em um primeiro momento, essa sensação de inquietação faz Lídia, “sem querer entender bem porque tinha medo” (HORTA: 2014, p. 10), lembrar-se de sua mãe.

A figura do rio é uma das metáforas tradicionais do tempo. Segundo a mitologia clássica, o rio do esquecimento, Lete, é apresentado como aquele que corre ao lado da fonte de Mnemósine, cujas águas tinham de ser bebidas por seus consulentes para terem acesso à revelação. Por outro lado, as águas de Lete deveriam ser ingeridas pelas almas que tornariam a viver em um novo corpo. Considerando a concomitante existência da lembrança e do esquecimento, sugeridas pelas águas míticas de Lete e Mnemósine, pode-se dizer que a tarefa de reconstruir o passado a partir da memória evoca voluntária ou involuntariamente memórias individuais e sociais, representações do presente e do passado, em constante diálogo (MARTINS, 2010). No conto em questão, o narrador traz à tona a lembrança do sofrimento da figura

materna da protagonista, que vomitara um fluxo contínuo de sangue quando Lídia ainda era pequena. A associação que a protagonista faz entre a mãe e sua própria imagem ao espelho, contemplando a manchas rosadas em suas costas, explica o medo da personagem, indicando que os corpos de ambas reagiram, cada qual a seu modo, a uma vida asfixiante. Nos raros momentos de lucidez que a dominam frente ao torpor e à ferocidade com que seu tempo se perdia, Lídia presente e percebe a necessidade “de pôr termo àquele percurso de dor e medo” que gradativamente se tornam menores à medida que a protagonista “mergulha mais fundo na penumbra de si mesma” (HORTA: 2014, p. 27). Nesse processo de autoconhecimento, ela entende o perigo de ser aprisionada, ao ouvir o médico que a atendera dizer ao esposo que ela teria de ser internada. Na noite seguinte a essa conversa, Lídia tem um sonho, o qual, deslocando e condensando lembranças da infância e o desejo de mudança, permite que a personagem experimente a sensação de liberdade que seu voo lhe proporcionará, funcionando como o elemento catalisador da nova vida à qual ela deverá lançar-se sem medo. Nesse sonho, Lídia sente o ar fresco tomando conta de seu corpo no céu azul; sacia a sede e a fome em uma mata. Ela, então, recupera a memória afetada durante seu processo de metamorfose, renunciando a necessidade de libertação do medo ao se apropriar do espaço natural, que remete ao do paraíso perdido na infância, expresso na imagem da foto em que estava entre as hortênsias azuis da Ilha dos Açores, sorrindo para os pais à sua frente, com os olhos da mesma cor dos de sua mãe; ou a revisitação, naquele mesmo sonho, das rosas carnudas do jardim do avô, perto do qual corria um rio – e mais, uma vez, é possível notar à associação da figura do rio como metáfora da passagem do tempo, como disse anteriormente. Esse recurso de volta ao passado, aliás, é tradicionalmente adotado pela mulher escritora. Segundo Elódia Xavier,

O resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca de uma identidade, pulverizada em diferentes papéis sociais (XAVIER: 1991, p. 13).

E esse resgate da memória, em tom revisionista, trará à tona o que está oculto para a protagonista, encorajando-a a levar a cabo suas próprias decisões. O temor inicial que a protagonista sentia promove, portanto, seu deslocamento de uma situação de passividade e desconforto para uma nova realidade, permitindo que ela vença outro medo, entendido como o ‘já conhecido’, por uma possível semelhança com a experiência vivida pela mãe ser repetida, como fica sugerido no conto: o de ser aprisionada em um sanatório. Ela, então, voa pela janela em direção a uma vida plena.

É interessante notar que, à medida que Lídia vai sofrendo alterações físicas e comportamentais, sua relação com o marido deteriora-se. O narrador revela, de maneira sutil, que Lídia não compartilhara com o esposo aquela primeira impressão nas costas, “uma espécie de arranhar por dentro” (HORTA: 2014, p.10). Essa

observação tão simples ganha relevo ao indicar, paulatinamente, que às mudanças que vão ocorrendo no corpo de Lídia correspondem a uma transformação de seu comportamento em relação ao esposo e à ordem instaurada no ambiente doméstico. Aos poucos, o contato com o corpo do esposo torna-se insuportável e ela passa a se queixar das frequentes náuseas. Percebe, então, que as janelas fechadas da casa “pareceram-lhe por momentos terem grades” (HORTA: 2014, p.13), como uma gaiola ou um sanatório, e sente-se asfixiada, imagem que, metaforicamente, revela os indícios da relação desse casal. Como lembra Bachelard,

o ser que se esconde, o ser que ‘entra em sua concha’ prepara uma saída. (...) parece que, ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser. As mais dinâmicas evasões ocorrem a partir do ser comprimido, e não na preguiça frouxa do ser preguiçoso que só deseja espreguiçar-se em outro lugar (BACHELARD: 2001, p, 13).

Lídia, encerrada no espaço doméstico, em sua concha-casulo, ocupa a posição da esposa submissa ao marido, à qual seu corpo passa a reagir, com um desejo de liberdade que aparentemente a desumaniza. No primeiro dia em que os sintomas começam, ao chegar para jantar, o esposo encontra a casa escura e gelada; no dia seguinte, Lídia não faz o jantar e emite um grito estridente e modulado, tal qual um pássaro acuado, quando ele deita-se ao seu lado. O posicionamento do esposo diante da metamorfose de Lídia revela, portanto, total falta de cumplicidade e de companheirismo de sua parte, para quem não interessa saber o que realmente aflige a esposa. Sua aproximação só ocorre quando ele é movido pelo desejo do corpo de Lídia, que passa progressivamente a lhe provocar nojo. Como o outro, o silenciado, ela passa a ser identificada pelo esposo com o desconhecido, provocando-lhe igualmente medo, ao qual também reage. Mas ele sente um medo diferente do da esposa: o medo de que a ordem previamente estabelecida esmoreça diante da tácita recusa da protagonista em continuar a aceitar um ‘destino de mulher’, como esposa e dona de casa exemplar.

Ao passar na sala reparou que ela deixara de se preocupar com a casa, o pó começava a tomar altura nos móveis, a sujidade na alcatifa. Só os cinzeiros estavam estranhamente limpos. Nesse momento apercebeu-se de que Lídia não voltara a fumar (HORTA: 2014, p. 21).

Para Rosemary Jackson, em “Lo ‘oculto’ de la cultura”, o fantástico é considerado tanto como uma forma de ‘linguagem do inconsciente’ quanto como uma forma de “oposição social subversiva, que se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta” (CESERANI: 2006, p. 62). Trata-se, pois, segundo autora, de que “(...) las fantasías imaginan la posibilidad de una transformación cultural radical, a partir de la disolución o la destrucción de las líneas de demarcación entre lo imaginario y lo simbólico. Se rechazan las categorías de lo ‘real’ y sus unidades” (JACKSON:

2001, p. 149). No caso desse conto, a realidade posta em xeque é a vivida pela mulher, que se percebe confinada no ambiente doméstico, metaforizado na sugestiva imagem da gaiola, espaço encerrado por grades, tal qual Lídia compreende a casa onde mora. Ela é representante, portanto, do discurso da alteridade, da diferença, que se traduz, para o esposo, em algo impossível de explicar, de compreender, a partir dos nossos códigos de realidade (ROAS: 2001, p. 160). Nesse sentido, o efeito da irrupção do sobrenatural na realidade cotidiana – a metamorfose da personagem e seu voo inusitado –, o choque entre o real e o inexplicável obriga o leitor a duvidar daquilo que consideramos como realidade, ou seja, a normalidade do discurso patriarcal dominante. Para Roas, o que caracteriza o fantástico contemporâneo, também conhecido por ‘neofantástico’ por alguns teóricos,

é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional (ROAS: 2014, p. 67).

Assim, para David Roas, entrar no território do fantástico significa substituir a familiaridade, a comodidade pelo estranho, pelo misterioso. O caráter subversivo do fantástico estaria ligado à representação do que é excluído da ordem cultural dominante, aspirando à dissolução de uma outra ordem, opressiva. No conto em questão, Lídia, com seu comportamento selvagem e imprevisível, representa a ruptura, o desafio, a insurreição; precisa ser enjaulada, domesticada, amarrada, pois oferece perigo, com seu desejo incontrolável. Nesse sentido, é importante destacar o caráter simbólico das asas que surgem no corpo da personagem, conquistadas após um processo um tanto arriscado: como símbolo do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), as asas também estão associadas à espiritualidade, ao impulso de transcendência da condição humana. Elas podem indicar, “(...) com a sublimação, uma liberação e uma vitória: convêm aos heróis que matam os monstros, os animais *fabulosos*, *ferozes* ou *repugnantes*” (CHEVALIER e GHEERBRANT: 2015, p.91). Em “Lídia”, a protagonista liberta-se de um terrível jugo, transcendendo sua própria condição e livrando-se de uma relação conjugal opressora, expressa na figura repugnante que o esposo gradativamente assume.

Segundo Roas (2014, p. 61), a presença do medo no fantástico costuma levar à morte, à loucura ou à condenação do protagonista, o que, neste conto, não chega a se efetivar, mas consiste na proposta do esposo, no temor do antagonista. O esposo age em total consonância com o discurso patriarcal e busca soluções tradicionais para restabelecer o antigo ordenamento das coisas, como chamar um médico, representante do grupo que historicamente interpretou os comportamentos femininos destoantes daqueles considerados desejáveis e/ou aceitáveis como sintomas de loucura ou histeria, como é o caso de Lídia, segundo esse ponto de vista.

Em algumas entrevistas, Maria Teresa Horta chama a atenção para o fato de que, de modo geral, a crítica não tem dado a devida importância ou não tem notado a presença de seres alados em sua ficção, de modo particular, às mulheres aladas. *Azul Cobalto* tem, como epígrafe, uma frase de Hélène Cixous que dá uma pista ao leitor sobre a função das asas que as personagens femininas de Maria Teresa Horta, como Lídia ou Renata, do conto “Com a mão firme e doce”, recebem em seus textos: “Voar, é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar”. É essa tarefa que Lídia receberá ao final do conto, após enfrentar o estranhamento e o medo diante de sua nova condição de mulher em plenitude. Maria Teresa parece entender que a mulher continua sendo um elemento insólito e incompreensível e, por essa razão, caracteriza o verdadeiro espaço da mulher como o local da livre movimentação, associado à natureza, à desordem, à inquietação, que permite a Lídia olhar para dentro de si mesma, abandonando o universo das aparências. A repressão desse espaço feminino, desejada pelo marido, fundamenta a sobrevivência e o êxito do sistema patriarcal, que, no conto, é representado pelo medo vencido pela protagonista. A escritora, aqui, reinscreve a personagem feminina em um espaço que lhe confere total liberdade e que lhe garante uma identidade autônoma, em que o poder masculino sobre o outro, o excluído da cultura, o feminino, é destituído. Dessa maneira, Maria Teresa Horta, dando literalmente asas a Lídia, permite que esta resista à apropriação pelo masculino, confirmando, assim, a existência de outros modos de representação da realidade, propiciada, aqui, pelo fantástico que se caracteriza por delinear o que não é dito ou observado na cultura e, por essa razão, busca o que está perdido ou ausente.

## REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Graça. **Des-Aprendendo para dizer**: políticas, escritas e poéticas de mulheres portuguesa do século XX. Coimbra: [s.n.], 1997, 14p.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos)

BESSE, Maria Graciete. A inscrição do feminino no discurso literário. In: \_\_\_\_\_. **Percursos no feminino**. Lisboa: Ulmeiro, 2001.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 27<sup>a</sup>. ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

HORTA, Maria Teresa. Lídia. In: \_\_\_\_\_. **Azul cobalto**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

JACKSON, Rosie. “Lo ‘oculto’ de la cultura. In: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.

MARTINS, Ana Paula dos Santos. **Entre espelhos e máscaras**: o jogo da representação em As Horas Nuas. Tese (*Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada*). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010, 209 p.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico** – aproximações teóricas. Trad. Julián Fucks. 1ª. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

\_\_\_\_\_. (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.

TODOROV, Tveztan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: \_\_\_\_\_ (org.) **Tudo no feminino - a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

A cidade sitiada 1, 2, 3, 6  
Alteridade 23, 29, 54, 74, 87, 165, 233  
Anamnese 15  
A queda do céu 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96  
Autobiografia 7, 8, 9, 70

### C

Cenas de Escrita 79, 80, 81, 83, 86  
Cidade 1, 2, 3, 4, 6, 12, 16, 17, 19, 41, 50, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 104, 105, 118, 119, 120, 132, 144, 145, 176, 210, 233, 237, 248, 249  
Cinema Engajado 225, 233  
Clarice Lispector 1, 2, 3, 4, 5, 6, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78  
Construção dos Sentidos 151  
Cordel 49, 50, 57, 168

### D

Dalcídio Jurandir 117, 118, 125, 126

### E

Elisabeth Badinter 32, 33, 36, 37, 38  
Escrita de si 87

### F

Fantástico 24, 26, 28, 29, 30, 31, 110, 111, 112, 113, 114, 116

### H

Herberto Helder 79, 80, 81, 86

### I

Identidade 11, 15, 21, 27, 30, 35, 42, 61, 62, 89, 91, 96, 100, 119, 134, 135, 142, 167, 175, 189, 192, 200, 207, 208, 213  
Imaginário 20, 32, 81, 112, 129, 191, 230  
Inês Pedrosa 15, 16, 18, 20, 21, 22

### L

Lisboa 16, 22, 30, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 78, 86, 164, 213, 224  
Literatura de Autoria Feminina 58  
Literatura Francesa 7  
Literatura Indígena 87  
Literatura Juvenil 130, 135, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180

## **M**

Medo 3, 11, 12, 19, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 45, 97, 245

Memória 1, 4, 7, 8, 10, 13, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 26, 27, 35, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 81, 82, 84, 93, 119, 135, 138, 140

Modernidade 32, 89, 96, 120, 209, 216, 221

Mulheres 12, 30, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 91, 101, 146, 232

## **N**

Narrativa Fantástica 24, 25, 110, 113

Narrativa Poética 1, 3, 4, 5, 6

## **O**

Osman Lins 97, 98, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 109

## **P**

Poesia 5, 22, 49, 50, 55, 56, 59, 79, 80, 84, 86, 138, 216, 217, 218, 219, 223, 224

## **R**

Relações de gênero 24, 25

Representações sociais 32, 33, 34, 35, 37, 39, 40

## **S**

Sertão 49, 50, 51, 54, 56, 57

## **T**

Transfiguração 97, 98, 101, 106, 108

Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-85-7247-593-8

