

**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^a Dr^a 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^a Dr^a 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^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a 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^a Dr^a 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^a Dr^a 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.^a Dr.^a 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

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
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
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
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

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

CAPÍTULO 9	69
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	
DOI 10.22533/at.ed.9381902099	
CAPÍTULO 10	79
CENAS DE ESCRITA NO ÚLTIMO HERBERTO HELDER	
Roberto Bezerra de Menezes	
DOI 10.22533/at.ed.93819020910	
CAPÍTULO 11	87
EU, TU E NÓS: QUESTÕES IDENTITÁRIAS E LITERÁRIAS EM <i>A QUEDA DO CÉU: PALAVRAS DE UM XAMÃ YANOMAMI</i>	
Juliana Almeida Salles	
DOI 10.22533/at.ed.93819020911	
CAPÍTULO 12	97
TRANSFIGURAÇÃO E SILÊNCIO EM <i>AVALOVARA</i> , DE OSMAN LINS	
Martha Costa Guterres Paz	
DOI 10.22533/at.ed.93819020912	
CAPÍTULO 13	110
A (DES)RAZÃO COMO ESPAÇO DO FANTÁSTICO EM “INSÔNIA”, DE GRACILIANO RAMOS	
Maria de Lourdes Dionizio Santos	
DOI 10.22533/at.ed.93819020913	
CAPÍTULO 14	117
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	
DOI 10.22533/at.ed.93819020914	
CAPÍTULO 15	127
O PURISMO GRAMATICAL NA OBRA <i>SAUDADE</i> , DE TALES DE ANDRADE	
Rondinele Aparecido Ribeiro	
Fabiano Tadeu Grazioli	
DOI 10.22533/at.ed.93819020915	
CAPÍTULO 16	136
FORMAÇÃO DE LEITORES NA INFÂNCIA: PISTAS PARA MULTILETRAMENTOS	
José Teófilo de Carvalho	
Krisna Cristina Costa	
DOI 10.22533/at.ed.93819020916	

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

CAPÍTULO 24 236

CINEMA, FABULAÇÃO E EDUCAÇÃO INFANTIL

Janete Magalhães Carvalho

Sandra Kretli da Silva

Tânia Mara Zanotti Guerra Frizzera Delboni

DOI 10.22533/at.ed.93819020924

CAPÍTULO 25 242

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

DOI 10.22533/at.ed.93819020925

SOBRE O ORGANIZADOR..... 253

ÍNDICE REMISSIVO 254

A POÉTICA DE *L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE*: DOS VERSOS AOS PALCOS, O HÍMEN DE MALLARMÉ

Thaís Meirelles Parelli

UNICAMP, Instituto da Linguagem
Campinas -SP

RESUMO: A presente pesquisa propõe um trabalho investigativo de literatura comparada das obras: o poema *L'après-midi d'un faune* (1876) de Mallarmé, o balé moderno e a notação coreográfica (1912) de Nijinsky inspirado no poema, também intitulado *L'après-midi d'un faune*. Temos, como objetivo, traçar um alinhamento entre tais poéticas e refletir como elas conversam entre si e como elas colaboraram para a construção do conceito de modernidade. Para isso, estudaremos a teoria poética e críticas sobre a dança de Mallarmé, e como ele idealizou a figura da bailarina enquanto signo poético. Logo após, nos concentraremos na notação e adaptação coreográfica de Nijinsky sobre seu processo de montagem, inspirações e olhares sobre a dança pré-moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Fauno; Mallarmé; Poesia; Nijinsky; Dança moderna.

THE POETICS OF *L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE*: FROM VERSES TO STAGE, THE MALLARMÉ'S HYMEN

ABSTRACT: The present research intends to make a comparative analysis of the following

pieces of work: Mallarme's poem *L'après-midi d'un faune* (1876) and the choreographic notation and adaptation of Nijinsky's ballet (1912) also entitled *L'après-midi d'un Faune*. We have as an objective to intertwine such poetics and to reflect on how they merge by analysing their differences and similarities by means of an investigative work of comparative literature. Therefore, we will study Mallarme's poetic theory with a special focus on the poetry of *L'après-midi d'un faune*, its dancing reviews and how he devised the figure of the ballet dancer as a poetic symbol. Subsequently, we will focus on Nijinsky's notation and choreographic adaptation regarding his assembly process, inspirations and views on dancing.

KEYWORDS: Faun; Mallarmé; Poetry; Nijinsky; Modern Dence.

Quando decidi estudar poesia e dança em minha inexperiente e jovem carreira acadêmica, imaginei que não seria muito bem vista e acolhida pela escolha do tema e por querer unir as duas coisas. Para minha surpresa e felicidade, em quase todos livros que li sobre teoria poética encontrei a palavra “dança” inscrita no texto de alguma maneira. E depois “música”. E depois ainda, “partitura”. Soube, então, que não era apenas minha intuição: eu estava no caminho

certo.

Encontrei a notação coreográfica de Nijinsky, por acaso, no site da British Library, depois de meses de procura; ainda não era completa, mas parte dela já me ajudaria. A notação parecia uma partitura musical com alguns signos e “rabiscos” a mais. Logo perguntei para um pianista se era possível tocar “aquilo”; sem olhar duas vezes, ele me disse que era o Prelúdio do Fauno de Debussy, e no piano, o Fauno soou...

Ali, mais uma vez soube que tinha achado o caminho até Mallarmé, ou o inverso, Mallarmé tinha me levado até lá. Um caminho além da mera comparação entre as obras, que vai além do pensar sobre a adaptação do poema em dança/dramaturgia. Ali, eles andavam juntos, mas distinguiram-se: o poema soava ao mesmo tempo que a música e os rabiscos dançavam no papel. O balé de Nijinsky não só realizou o sonho do poeta de levar o Fauno aos palcos, como também criou uma forma poética do movimento, a qual se aproxima da teoria do signo dançante na página em branco junto aos conceitos de musicalidade e experimentação gramatical de Mallarmé. Ali encontrei o *hímen*.

Mallarmé, com apenas 23 anos, já almejava a cena teatral como meio de realização mais nobre de sua arte. Sendo assim, em 1865 escreveu a primeira versão de seu Fauno para o teatro, *Monologue d'un faune*, composta por um monólogo de abertura, seguido de um diálogo entre duas ninfas, *Iane* e *Ianthé*, encerrando o espetáculo com o despertar do fauno. Recusado pelo *Théâtre Français*, Mallarmé só volta ao Fauno em 1875, desta vez com o título *Improvisation d'un faune*, já em formato de poema e com uma linguagem mais madura com refinamento de seu estilo. Porém, novamente, é recusado na submissão à editoração da terceira coletânea da revista *Parnasse Contemporain*. Incomodado com a situação, Mallarmé decide ele mesmo providenciar a publicação do poema. Em 1876, torna-se público *L'après-midi d'un faune* em uma edição luxuosa, ilustrada pelo pintor Édouard Manet, com lançamento independente.

Apesar de Mallarmé sempre desejar a forma teatral para este poema, certa vez escreveu a Cazalis: “Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre. Et cependant je veux conserver toute la poésie de mes oeuvres lyriques, mon vers même, que j’adapte au drame”¹. O poeta tinha consciência do quanto era imaterial seu Fauno e que ele não poderia se realizar em outro espaço senão o mental, ou no “espírito do espectador”, expressão que lhe agradava. Para ler Mallarmé é essencial que aceitemos nos entregar à linguagem e à autonomia das palavras, sem necessariamente nos apoiarmos nos significados comuns delas, pois estes nunca se afirmam; necessário também aguçar nossos sentidos para que estejamos abertos às sensações que o poema causa. A poesia mallarmeana não visa o real nem a verdade das coisas, há explosões de formas e cores, tudo tem movimento, cheiro, sabor, texturas, luz, música e sonoridade poética, timbres e acordes que vibram e ressoam.

O verso que de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, estranha à língua e como que encantatória, finaliza esse isolamento da fala: negando, de um traço soberano, o acaso permanecido nos termos apesar do artifício de seu retempero alternado no sentido e na sonoridade, e causa em vocês essa surpresa de não ter ouvido jamais tal fragmento ordinário de elocução, ao mesmo tempo em que a reminiscência do objeto nomeado banha-se numa nova atmosfera. (MALLARMÉ. “Divagações”, p. 167)

Na última edição, portanto, o Fauno ganha o formato pelo qual é mais conhecido: uma égloga de aproximadamente quatro páginas, com vozes que oscilam entre o dramático, o lírico e o épico – há uma mistura dos gêneros das versões anteriores. Sabemos que Mallarmé se inspirou na passagem do livro *Metamorfoses* de Ovídio, que conta sobre Pã e a ninfa Syrinx que se transformou em caniço para fugir das garras do Deus, e este, para possuí-la de alguma forma, forja uma flauta com os tubos. O poema parece seguir este mesmo movimento: o Fauno deseja possuir a ninfa, mas jamais a alcança. Mesmo forjando e tocando a flauta ele não tange a melodia; ao buscarmos o termo *música* no dicionário de etimologia, observamos que o termo do grego *musiké téchne* significa “a arte das musas”, e Musa (do grego *mousa* - canção ou poema) é aquela que não se alcança, não se toca e não se vê - é inspiração.

Mallarmé parece metaforizar e personificar o movimento da ninfa no poema: fugazes, os versos escorrem e desaparecem enquanto outra imagem se forma na linha seguinte para esvoaçar novamente, como a ninfa que escapa por entre os dedos. A sonoridade da língua francesa ajuda a termos tal sensação, graças à escolha certa das palavras de Mallarmé e à disposição delas no ritmo desejado de sopro e respiro, como quando se toca uma flauta. A desmaterialização da ninfa nas lembranças do Fauno se materializa na flauta e na musicalidade do ritmo do poema. É através da flauta que o Fauno desperta o real que ao mesmo tempo não está ali, encoberta pelo Nada. O poema é “Syrinx”, ao mesmo tempo flauta e ninfa, é música e Musa, que ecoa notas em um ritmo constante de alexandrinos até alcançarem o silêncio breve da retomada do ar para a próxima nota e sopro.

No início do poema, o Fauno encontra-se em um rochedo após o meio-dia, e devido ao estado de torpor que esse horário causa, está sonolento e parece fabular episódios em sua mente movido pelas sensações despertadas pelos seus sentidos - deitado na pedra ardente de sol, ele ouve o som do vento e das águas se dissipar no bosque e cria as imagens das ninfas. A sensação é de que o Fauno está num estado de transe momentos antes de adormecer ao final do poema, e este ciclo de sonhos que não começa e nem termina, reitera a perpetuação das ninfas.

O hîmen de Mallarmé ao qual me referi no começo do texto, foi um termo bastante utilizado pelo poeta para designar a união de dois termos opostos. Poesia e dança; poesia e música; dança e música, porém, por não serem a mesma coisa, não significa que não possam fazer um movimento de reflexão, de se refletir através do outro. A página dupla também é um ótimo exemplo para essa metáfora:

A dobra, ou este hímen, funciona como véu, pois cada página virada rompe com a inviolabilidade do texto, com a virgindade do escrito, que se revela ao leitor. Assim, cada página virada é uma aparição, um desvelamento, uma revelação. A “dobra” se assemelha assim à ideia de reflexão, termo que também implica um duplo, termo que gera um duplo, uma imagem, a página dividida em duas não reflete seu outro lado, apenas se fecha sobre si mesma. Ou seja, apenas a página dupla, que ignora a dobra das páginas, permite que um lado da página se espelhe no outro, dialogue com o outro e nele se reflita. A página dupla permite um movimento de ir e vir, que é a verdadeira reflexão (...) (AGOSTINHO, p.11)²

Mallarmé usa esta mesma metáfora para criticar a *união das artes*, ou a Arte Total, expressão que Richard Wagner tinha como máxima. Há uma passagem no poema do Fauno em que o termo “hymen” aparece inscrito diretamente – Jean-Nicolas Illouz nos explica que a união das artes proposta pelo hímen está figurada poeticamente no Fauno:

Comme le faune désire toutes les nymphes, *L'Après-midi d'un Faune* réclame tous les arts; à condition toutefois que cet “hymen” des arts, à l'image de l' “hymen souhaité” du faune et des nymphes, unisse les arts entre eux en préservant la “virginité” de chacun (...) Dans la période symboliste, cette figure de l' “hymen” des arts peut valoir comme un nouveau paradigme des relations inter-artistiques, implicitement opposé à la formule wagnérienne de “l'art total”(ILLOUZ,p. 04).³

Portanto, de acordo com as visões artísticas e poéticas mallarmeanas, as artes seriam mantidas e separadas por este véu, porém ele não permanece completamente inviolável. A poesia pode se apropriar da música ainda se mantendo virgem e fiel a si mesma; a dança pode se inspirar no poema, mas seus movimentos permanecem virgens e não necessariamente ilustra o movimento do poema. Não era preciso que Debussy escrevesse sua composição se baseando na rítmica do poema, escolhendo notas que correspondessem à musicalidade das palavras - uma transposição direta seria uma redundância inútil. E também não era necessário que Nijinsky marcasse todas as cenas do poema em palco ou que seguisse toda forma circular da música de Debussy. Nijinsky e Debussy mantiveram sua virgindade artística, mas se refletem uns nos outros neste movimento da página de ir e vir, num diálogo contínuo e infinito, suscetível a interpretações e reflexões distintas em cada leitor, espectador ou ouvinte.

A estreia da peça de Debussy foi em 1894, marcando o início da música moderna. Anos mais tarde em 1912, Nijinsky aparece sugerindo uma dança autônoma e absoluta em seu primeiro trabalho como coreógrafo. Seus movimentos angulosos contrastam com as linhas circulares do prelúdio de Debussy. Parecem ser os opostos (e são em certa medida), porém, assim como acontece na música e no poema, tudo na coreografia sugere uma ausência: o desenrolar das cenas se dão em linhas paralelas de corpos que nunca se tocam e alcançam o desejo, só há sugestão. Mais uma vez temos o hímen: dança e música se afastam e se atraem, se contrastam e se entrelaçam. Nijinsky continua propagando a metáfora de Mallarmé.

Durante a primeira temporada do Fauno, Romola, esposa de Nijinsky, nos conta um episódio interessante:

During this season a French gentleman complimented Nijinsky in his expression of Mallarmé's L'après-midi d'un faune in movement. Surprised, he had to admit that he had never heard of the poem. (NIJINSKY, R. p. 142)⁴

É curiosa a afirmação de Nijinsky. Sabemos que ele lia e falava francês, como ele mesmo afirma em seus *Cadernos*. Diaghilev, diretor da companhia e amante do bailarino, certamente sabia da existência do poema e o conhecia. Debussy trabalhou pessoalmente com Nijinsky e tornou-se próximo a Mallarmé quando ainda vivo. O jogo de quebra-cabeça aqui não se encaixa. Observe o programa do balé:

'On devra danser L'après-midi d'un Faune au milieu d'un paysage avec des arbres en zinc.' Phrase dite de Stéphane Mallarmé.

... Ce n'est pas L'après-midi d'un faune de Stéphane Mallarmé; c'est sur le prélude musical à cette épisode panique, une courte scène, qui la précède:

Un Faune sommeille
des nymphes le dupent
une écharpe oubliée satisfait son rêve
le rideau baisse pour que le poème commence
dans toutes les mémoires.

A referência ao poema e à figura de Mallarmé é direta. Nijinsky certamente leu o programa e ajudou a escrevê-lo. E além disso, a própria Romola se refere ao balé como "choreographic poem". O que provavelmente deve ter ocorrido é que Nijinsky não gostou de ser comparado à Mallarmé daquela maneira, pois o francês não tinha entendido a essência do espetáculo. Nijinsky não tinha adaptado ou traduzido o Fauno de Mallarmé para o palco, o balé não era uma mera reprodução ou encenação do poema. Existia um véu entre o poema e a dança. O balé brilhava por si.

Nijinsky, therefore, treated movement literally, as the poet the word. He eliminated, consequently, the floating, sinuous gestures, the half-gestures, and every unnecessary move. He allowed only definitely rhythmic and absolutely assential steps, as in verse one only uses the words needed to express the idea, without rhetoric or embroidery for its own sake. He established a prosody of movement – one single movement for a single action. He shows this first clearly in Faune, as in all his ensuing creations. He uses immobility consciously for the first time in the history of dancing, for he knew that immobility could accentuate action often better than action itself, just as an interval of silence can be more effective than a sound (...) he realized fully that dancing is not an art of fixed principles, but an art which has as its progressive purpose the expression of human personality and ideas. (...) Every movement can be made in the art; all movements are possible if they are in harmony with the basic truth of the conception, even in their most violent and dissonant gestures. (NIJINSKY, R.; p. 122)⁵

Nijinsky queria expressar a Ideia através do movimento sem a necessidade da

pantomima ou através das cinco posições clássicas ou do poema ou da música. Ele tinha consciência de que dançar ia além de toda estética do balé, sua concepção de dança não tinha limites. Desejava que seu Fauno fosse dançado até mesmo sem música, pois esta não seria necessária para explicar o que estava acontecendo em cena, os movimentos se encarregariam disso, eles explicariam a si mesmos. Por isso ele não sabia qual música utilizaria e nem ao menos conhecia o prelúdio de Debussy. Depois de algum tempo, entre as várias pesquisas de Diaghliev para tentar achar a música ideal, encontraram o prelúdio. Nijinsky gostou da música, mas ainda não era o que desejava nos conta Romola: “the music was too circular”. Mas, por “falta de algo melhor” ficaram com Debussy. A oposição entre o circular e o anguloso ficaria interessante, afinal.

Após 120 ensaios, o Fauno teve sua estreia em 1912.

Lá, em cima de um monte rochoso, está o fauno a descansar. Devagar ele começa a se movimentar, está de costas para plateia. Algo estranho acontece aos olhos do público: a coreografia se mostra brusca e angulosa, de frases curtas, pontuada com poses ou gestos. As ninfas aparecem... as mãos, cabeça e tronco das bailarinas e do Fauno são perfilados, com andar lateral para se assemelharem às figuras bidimensionais de frisos em vasos gregos. Há pausas e silêncio. Não se vê ponta de pés e sapatilhas de cetim.

Já era esperado que a estreia do balé fosse um escândalo, principalmente devido à cena final com movimentos orgásticos do Fauno que chocaram os espectadores. A coreografia de Nijinsky desafiou e incomodou a todos: aos músicos pelo desacato a Debussy, aos bailarinos pela quebra dos movimentos clássicos do balé e aos cidadãos pela imoralidade. Ninguém esperava tal estilo de montagem coreográfica de Nijinsky. Esperavam-se saltos, movimento, dinâmica, pois assim era Nijinsky nos palcos. Foi uma revolução para os Ballets Russes e, juntamente, um avanço para a filosofia da dança - daí seu apelido como pai da dança moderna - o sentido do movimento não mais se estabiliza, mas se abre para interpretações do inconsciente; o esvaziamento liberta o bailarino da significação.

Nijinsky se apropriou de um novo corpo, libertou-se do cânone e foi capaz de dar a devida intensidade à ruptura destes cânones. Ele dá os primeiros passos em direção à dança pura; uma dança sem movimentos sinuosos e percursos inúteis, os adornos do balé clássico. Deseja o esvaziamento do movimento que, através da imobilidade, evoca o silêncio da modernidade. O bailarino se abre ao absoluto moderno, o inalcançável e infinito, que coloca em xeque as verdades totalitárias. Questiona a forma clássica apresentando-a rompida, nova, reestruturada - uma nova maneira de se pensar o movimento. Nijinsky se auto transmuta para criar outra forma que é a crítica à sua própria formação, a si mesmo: “Não quero dançar como antes, pois todas essas danças são a morte” (NIJINSKY, p. 163).

Logo após a montagem do Fauno, em 1915, Nijinsky dá início à formulação de uma notação coreográfica própria, finalizada entre 1917/18. Neste documento, além do

bailarino escrever detalhadamente sobre como o balé foi pensado e encenado desde cenário, figurino e montagem coreográfica, Nijinsky transcreve toda a coreografia na partitura de Debussy, ou seja, ele utiliza na notação as próprias notas musicais e suas pausas para escrever sua sequência coreográfica.

I work, I compose new dances and I am perfecting the system of dance notation, which I have invented in these last years. I am very happy to have found this notation, which for centuries has been searched for, because I believe, and I am sure, my dear friend, you agree, that this notation is indispensable for the development of the art of the dance. It is a simple and logical means to note down movements. In a word, this system will provide the same service for the artists of the dance that musical notes give to musicians. (NIJINSKY, apud GUEST, p. 06)⁶

A notação é cheia de símbolos, bastante complexa e confusa. Ann Hutchinson Guest, em 1991, com ajuda de Claudia Jeschke, fizeram um trabalho primoroso de intensa pesquisa para desvendar as anotações e símbolos de Nijinsky e lançaram o livro “Nijinsky’s Faune Restored”. Além de todo o estudo sobre a notação de Nijinsky, o documento é transcrito para a notação “Laban”, mais utilizada e conhecida nos dias de hoje.

Nijinsky trabalha o desenho coreográfico sobre a nota musical da partitura de Debussy, pois, afinal, como ele poderia eternizar seu Fauno? Seria isso possível já que a dança é uma arte completamente efêmera, que desaparece no instante seguinte ao que ocorreu? Ele acrescenta alguns símbolos a mais nos pentâmeros tornando a nota um signo dançante que acompanha o ritmo da música e, o mais importante, suas pausas: pois, aqui, como diz Badiou, “a única função da música é marcar do silêncio”. E tais silêncios e fugas do signo que dança no papel em branco resgatam o Fauno de Mallarmé e sua teoria poética. A intenção do bailarino era a de eternizar o Fauno, porém, ele vai além: cria uma poética do movimento, uma escrita completamente nova e mallarmeana que contém os conceitos da musicalidade, brancos e silêncio, e a experimentação gramatical e disposição textual de Mallarmé, que neste caso se aplica às notas musicais.

A palavra em Mallarmé se expande e torna-se signo: se liberta de todo significado e transpõe o poema: “a obra pura implica a desaparecimento elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras” (MALLARMÉ, p. 164). A palavra e o corpo dançante nada representam, um corpo dançante jamais é *alguém*, é simplesmente símbolo, é um “corpo-pensamento” (especifica Badiou). Por mais que Nijinsky tenha tentado eternizar seu Fauno, isso jamais poderá ser possível em seu sistema de notação que torna o bailarino um signo. Esse poder ainda lhe escapa pelas mãos, pois a dança é o corpo silencioso, a metáfora do pensamento, como dirá Mallarmé.

A dança, como metáfora do pensamento, apresenta-a sem relação com outra coisa senão consigo mesma, na própria nudez de seu surgimento. A dança é o pensamento sem relação, o pensamento que nada traz, que nada relaciona. (BADIOU, p. 90)

E na pedra ao sol, como diria Mallarmé, a folia começa e o ardente desejo ao calor do dia se iguala! Com o fechar das cortinas, Nijinsky dá margem para o poema começar a surgir na mente dos espectadores, como diz o libreto. O Fauno adormece e o ciclo eterno deste sonho se perpetua entre as artes, eternizando a ninfa, o som da flauta, a musa inatingível. A fuga é eterna. O ciclo entre os “Faunos” é infinito - todas as três formas de arte se tocam, ressoam e vibram reciprocamente ao mesmo tempo em que se repelem, se seduzem e se atraem, para se afastarem mais uma vez, e permanecerem com o hímen, virgens e belas por si próprias, mas evocando umas às outras, num estado de arte sublime.

NOTAS

1. “Este poema possui uma grande e bela ideia, mas os versos são terrivelmente difíceis de fazer, por tê-los feito absolutamente cênicos, não são possíveis no teatro, mas exigem o teatro. E ainda quero preservar toda a poesia de minhas obras líricas, meu próprio verso, que adapto ao drama.” (MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, Carta a Cazalis, 1865.)

2. AGOSTINHO, Larissa Drigo. Aspectos visuais e sonoros de *Um lance de dados*. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1349>

3. “Como o fauno deseja todas as ninfas, “A tarde de um fauno” clama por todas as artes; desde de que este “hímen” das artes, a imagem do “hímen desejado” do fauno e das ninfas, una as artes entre si e preserve a virgindade de cada uma. No período simbolista, esta figura do “hímen” das artes se vale como um novo paradigma das relações interartísticas, implicitamente opostas à fórmula wagneriana da “arte total.”

4. “Durante a temporada um homem francês cumprimentou Nijinsky pela sua expressão do poema “A tarde de um fauno” de Mallarmé em movimento. Surpreso, ele admitiu nunca ter ouvido falar do poema.”

5. “Nijinsky, portanto, tratou o movimento literalmente, como o poeta e a palavra. Ele eliminou, conseqüentemente, os gestos flutuantes, sinuosos, os gestos parciais e todos os movimentos desnecessários. Ele permitiu apenas passos rítmicos e absolutamente essenciais, como no verso em que só se usam as palavras necessárias para expressar a ideia, sem retórica ou bordados para sua própria causa. Ele estabeleceu uma prosódia do movimento - um único movimento para uma única ação. Ele mostra isso claramente no Fauno, como em todas as suas criações subsequentes. Ele usa a imobilidade conscientemente pela primeira vez na história da dança, pois sabia que a imobilidade pode acentuar a ação, e muitas vezes é melhor que a ação em si, assim como um intervalo de silêncio pode ser mais eficaz que som (...) ele percebeu plenamente que a dança não é uma arte de fixos princípios, mas uma arte que tem como propósito progressivo a expressão da personalidade e ideias humanas. Todo movimento pode ser feito na arte; todos eles são possíveis se estão em harmonia com a verdadeira base da concepção, mesmo em seus gestos mais violentos e dissonantes.”

6. “Eu trabalho, eu componho novas danças e estou aperfeiçoando o sistema de notação de dança, que eu inventei nestes últimos anos. Estou muito feliz por ter encontrado essa notação, que durante séculos foi procurada, pois acredito, e tenho certeza, meu querido amigo, você concorda que essa notação é indispensável para o desenvolvimento da arte da dança. É um meio simples e lógico para anotar movimentos. Em uma palavra, este sistema irá prover os artistas da dança da mesma forma que as notas musicais aos músicos.”

REFERÊNCIAS

- BADIOU, Alain. **Pequeno manual da inestética**. São Paulo: Estação liberdade, 2002.
- BORGES, Eveline. **L'après-midi d'un faune: do teatro/do livro ao livro/ao teatro**. Tese de Doutorado, UNICAMP, 1997.
- CAMPOS, Augusto. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAVRELL, Holly E. **Dando corpo à história**. Curitiba: Editora Prismas, 2015.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GUEST, Ann H. **Nijinsky's faune restored**. Hampshire: The Noverre Press, 2010.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. **L'Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski**. *Littérature* 2012/4 (n°168), p. 3-20.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.
- _____. **Oeuvres complètes**. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Tome I. Paris: Gallimard, 1998.
- _____. **Um lance de dados**. São Paulo : Editora: Ateliê Editorial, 2014.
- MARCHAL, Bertrand. *Religion de Mallarmé*. Librairie José Corti, 1988.
- MILANO, Dante. **A sesta de um fauno**. In: Obra reunida. Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 2004.
- NIJINSKY, Vaslav. **Cadernos**. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1998.
- NIJINSKY, Romola. **Nijinsky**. London: Sphere Books Ltd, 1970.
- NIJINSKA, Bronislava. **Early memories**. Durnham: Duke University Press, 1992.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SASPORTES, José. **Pensar a dançar: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983.
- SISCAR, Marcos. **Poesia e Crise**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- RANCIERE, Jacques. **The politics of the siren**. London: Continuum, 2011.

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

