

**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	
Maria de Lourdes Dionizio Santos	
<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	
Maria Cristina Vianna Kuntz	
<b>DOI 10.22533/at.ed.9381902092</b>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>15</b>
REMEMORAÇÃO EM PROCESSO - INÊS PEDROSA	
Ulysses Rocha Filho	
<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	
Ana Paula dos Santos Martins	
<b>DOI 10.22533/at.ed.9381902094</b>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>32</b>
MULHERES E AMBIÇÃO NA ESCRITA DE ELISABETH BADINTER	
Anna Christina Freire Barbosa	
<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	
Émile Cardoso Andrade	
Thayza Alves Matos	
<b>DOI 10.22533/at.ed.9381902096</b>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>49</b>
PERIGLOSAS: TRADIÇÃO E RUPTURA NA POESIA DO PAJEÚ	
Luiz Renato de Souza Pinto	
<b>DOI 10.22533/at.ed.9381902097</b>	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>58</b>
<i>A CIDADE QUE NÃO É DE ULISSES, O PARAÍSO QUE NÃO É DE EVA</i>	
João Felipe Barbosa Borges	
<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: PALAVRAS DE UM XAMÃ 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 <i>BELÉM DO GRÃO PARÁ</i> 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	
Maria Elisa de Araújo Grossi Maria Zélia Versiani Machado	
<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	
Ana Lucila Macedo dePossídio Elinalva Coelho Luz	
<b>DOI 10.22533/at.ed.93819020918</b>	
<b>CAPÍTULO 19</b> .....	<b>172</b>
LITERATURA JUVENIL NA PERSPECTIVA DOS LEITORES E DOS MEDIADORES	
Eliana Guimarães Almeida Lívia Mara Pimenta de Almeida Silva Leal Maria Zélia Versiani Machado	
<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?	
Cleudene de Oliveira Aragão	
<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	
Rosileide dos Santos Gomes Soares Adelina Maria Salles Bizarro Kamila Kayrelle Barbosa Gomes	
<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	
Thaís Meirelles Parelli	
<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?	
Deise Quintiliano Pereira	
<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>

## CENAS DE ESCRITA NO ÚLTIMO HERBERTO HELDER

**Roberto Bezerra de Menezes**

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de  
Nível Superior – CAPES  
Belo Horizonte – MG

**RESUMO:** As reflexões aqui desenvolvidas nascem do atrito salutar provocado por dois textos de Rosa Maria Martelo: “Cenas de escrita (alguns exemplos)” e “Alguém, ninguém, algo escreve? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder)”. Mais específica que a noção de “metapoesia”, a cena de escrita se dá na encenação do ato de escrituração, revelando de modo imagético *onde e como* esse ato se dá. Partimos da discussão proposta por Martelo e recolhemos exemplos nos últimos livros que Herberto Helder publicou em vida: *A faca não corta o fogo* (2008, 2009), *Servidões* (2013) e *A morte sem mestre* (2014), reunidos posteriormente no volume *Poemas completos* (2014).

**PALAVRAS-CHAVE:** Herberto Helder; Cenas de escrita; Rosa Maria Martelo; Estilo tardio.

### WRITING SCENES IN THE LATE HERBERTO HELDER

**ABSTRACT:** The reflections developed here are born of the salutary friction provoked by two

texts by Rosa Maria Martelo: “Cenas de escrita (alguns exemplos)” and “Alguém, ninguém, algo escreve? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder)”. More specific than the notion of “metapoesia”, the writing scene occurs in the staging of the bookkeeping act, revealing in an imaginary way where and how this act occurs. We start from the discussion proposed by Martelo and we collect examples in the last books that Herberto Helder published in life: *A faca não corta o fogo* (2008, 2009), *Servidões* (2013) e *A morte sem mestre* (2014), reunited later in the volume *Poemas completos* (2014).

**KEYWORDS:** Herberto Helder; Writing scenes; Rosa Maria Martelo; Late style.

De 2009, ano em que sai a segunda versão de *A faca não corta o fogo*, conjunto de poemas que nunca teve edição sem coexistência com os poemas anteriores do autor — em 2008, precedido de uma sùmula, em 2009, atado aos conjuntos anteriores sob o título *Ofício cantante* — poesia completa, em 2014, nos *Poemas completos* —, temos notícia do ensaio “Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2º milênio (preparativos)”, de Manuel Gusmão, editado na revista *Diacrítica*. É na parte final desse incontornável ensaio que encontramos a primeira referência à ideia de *cena de escrita*,

tendo em vista as datas de publicações (GUSMÃO, 2009; MARTELO, 2010, 2011). É verdade que Gusmão não desenvolve as potencialidades do termo, tarefa que Rosa Maria Martelo soube acolher e dar força com maestria. Este texto nasce, então, da provocação de Gusmão e do desdobramento de Martelo, buscando estender a busca arqueológica das cenas de escrita para as obras subsequentes de Herberto Helder.

Para Manuel Gusmão, em *A faca não corta o fogo*,

com frequência deparamo-nos com o que podemos considerar *cenar de escrita*, mas o cinema que aí fulgura não é didático; não pinta as cenas, nem se acomoda com qualquer versão do *ut pictura poiesis*, é antes a estranha combinação de uma arte da montagem e de uma outra, musical, arte da fuga ou da variação serial. (2009, p. 142)

Em seu desdobramento de Gusmão, Rosa Martelo diz que as cenas de escrita são fruto de uma dicção metaliterária, mais própria do discurso moderno e pós-moderno. Essa dicção mostra os meandros da poesia, sua constituição como questionamento de si mesma; coloca em xeque sua arquitetura e seu lugar na página, no livro, no mundo. Assim, imediatamente mais específica que a noção de metaliteratura ou metapoesia, a cena de escrita se dá na encenação do ato de escrituração, revelando *onde* e *como* esse ato se dá; mas também diz muito, de modo subjacente, da arte poética do poeta, dando a entrever os modos possíveis de sua postura com a literatura, o autor e o seu gesto escritural.

A linguagem poética, constituidora de uma cenografia, vai, com efeito, propor uma situação enunciativa para si e para a poética que a encerra. O poeta que, em posse da consciência de seus escritos, se propuser a fazer de um poema uma cena de escrita, inevitavelmente irá trazer para sua poética uma dinâmica metarreflexiva que, metaforicamente, irá funcionar como eixo articular de sua circunstância de criação literária.

Os poemas que Martelo escolheu para ilustrar suas ideias têm em comum a presença significativa da mesa, espaço onde a escrita se configura, seja ela uma mesa de café, como é o caso de Sá-Carneiro e de Mário Cesariny, seja a mesa-mundo de Jorge de Sena, ou ainda uma mesa não localizável, como a de Herberto Helder. Em todos os casos, a mesa é elemento propulsor do ato escritural e a ela se seguem outros instrumentos que circulam no campo semântico da escrita, ainda na era da tecnologia: o papel, a caneta, a mão (e, por associação, o caderno, o livro, a esferográfica, a *bic* cristal preta, as falangetas). Esses elementos carregam potencialidades para compor uma cena/imagem de escrituração e, quando associados com a presença da mesa que os apoie e os encerre, compõem também essa matéria de que emana a energia poética. É o que se vê no Herberto lá do início, d'*A colher na boca* e de *Poemacto*. No primeiro, a mesa é o espaço onde o canto se dá. Cito: "Cantar onde a mão nos tocou,/ o ombro se acendeu, onde se abriu o desejo./ Cantar na mesa, na árvore sorvida pelo êxtase./ Cantar sobre o corpo da morte, pedra/ a pedra, chama a chama – erguido,/"



amado,/ aprendido.” (2009, p. 30). No segundo, a mesa é o sustentáculo para o sonho poético que reitera a criação com a “Caneta do poema dissolvida no sentido/ primacial do poema.” (2009, p. 112): “E a mesa por baixo./ A sonhar.” (2009, p. 113). Êxtase ou sonho, é certo que a mesa não mais pode ser vista como a materialidade prática que, de maneira imparcial, oferece um mero suporte para que o escritor se ponha a trabalhar no poema. Dela, da mesa do/no poema, provém energia como das próprias palavras.

O papel, a caneta e a mão, como já eu disse, carregam potencial inferência para a visualização de uma cena de escrita. São instrumentos do ofício escritural e compõem o imaginário que se forma do escritor. Herberto Helder não abre mão desse uso. O trânsito mesa + papel + caneta □ mão é fecundo e implica o lugar do sujeito no processo escritural. Pergunto-me e aqui repito: as cenas de escrita em Herberto Helder apontam para o desaparecimento do poeta e do sujeito do poema? Todo o movimento de escrita implica o desaparecimento do poeta e do sujeito do poema? Nesse sentido, seria comum confundir a cena de escrita com a metapoética, visto que na maioria dos casos se vê a escrita a falar de si, não uma encenação do procedimento imediatamente anterior, o da escrituração, o que implicaria a presença de um sujeito, ainda que metonimicamente (mão e caneta, memória da mão, indício da mão/corpo). É nesse jogo que Martelo anuncia a “dupla visão de presença e ausência das figurações de autoria projectadas pelos poemas” de Herberto Helder. O poeta devorado pelo poema é novamente evocado como uma presença que não deve ser separada da matéria poética. É o que, em *A colher na boca*, Herberto Helder chamou de “hora teatral da posse” (2009, p. 28). Leio um trecho de Rosa Martelo:

(...) a imagem de poeta que emerge destes textos é tão irradiante e poderosa, que ele, leitor, fica preso na dupla visão de presença e ausência das figurações de autoria projectadas pelos poemas. Mesmo se a sua intensidade se apresenta sob a forma de uma solvente exposição ao nascimento do poema, mesmo se o poema «(...) devora / a mão que o escreve (...)», para usar uma formulação herbertiana, ao mesmo tempo o texto guarda (e diz guardar) uma memória dessa mão – e intensíssima. Porque, se por um lado nos mostra que algo escreve, também nos leva a conceber a figuração autoral daquele que «foi tão oficinal com as pontuações mais simples», com o «papel sobre a mesa», ou diante do caderno, escrevendo com a *bic* cristal preta (2011, p. 467)

O poema de *A faca não corta o fogo* a que Martelo faz menção coloca em cena o sujeito sentado na cadeira eléctrica, electrocutado, em transe escritural, submetido a uma força que o trespassa e funde corpo a corpo-escrita, o que lembra o curioso episódio do operário que caiu no misturador de papel e seu corpo passou a ser “integrado nas folhas de papel” (2006, p. 86), relatado de forma irônica em trecho de *Photomaton & Vox*. Essa força que se canaliza no poeta, que o toma e o entrega à morte, para se materializar em poema, como aponta Martelo, evoca uma postura romântica retrospectiva, em que a aura, o auto-aniquilamento e a transcendência se fazem presentes. Leio o poema:

bic cristal preta doendo nas falangetas,  
papel sobre a mesa,  
a luz que vibra por cima, por baixo  
a cadeira eléctrica que vibra,  
e é isto:  
electrocutado, luz sacudida no cabelo,  
a beleza do corpo no centro da beleza do mundo:  
pontos de ouro nas frutas,  
frutas na luz escarpada,  
clarões florais atrás de paredões de água,  
água guardada no meio das fornalhas  
– isto que, sentado eu na minha cadeira eléctrica,  
entra a corrente por mim adentro e abala-me,  
e com perícia artífice deixa no papel  
o nexa estilístico entre  
o terso, vívido, caótico e doce:  
e o escrito, o carbonífero, o extinto,  
o corpo (2009, p. 607-8)

Nele, o corpo-poeta é abalado pela energia do poema por vir e, no papel, fica “o nexa estilístico”, composto de um “entre”, heterogêneo e anunciado com: “o terso, vívido, caótico e doce: l e o escrito, o carbonífero, o extinto, l o corpo”. Silvina Rodrigues Lopes, de outro modo e melhor, disse:

Em HH, tanto é evidente que o poema cresce da memória, como que cresce do mundo, ou que cresce da imaginação enlouquecida. É sempre um corpo que cresce, é sempre uma energia que rompe, um fluxo de linguagem que vem desterritorializar, expatriar, um sujeito que se abre a um impulso descodificador, ou melhor, que se desfaz nessa abertura. (2003, p. 77)

O crime corporal a que o autor frequentemente faz referência está associado diretamente à escrituração, como se a cada letra escrita a morte aplainasse no papel. O poder da energia que circula nas palavras é capaz de mover montanhas, de deslocar as certezas mais sedimentadas do mundo prático. Através da escrita, da palavra, as coisas “aparecem”. Curioso verbo que já denota uma visão de poética: contra a representação, contra o mundo. O poder da energia das palavras cria um sujeito, mas também é capaz de instaurar uma nova ordem cósmica, pois estão “os astros crispados pela energia das palavras” (2006, p. 32).

A força da escrita corrói a região interna desse corpo criminoso e o leva à destruição. Só é possível habitar o mundo “como uma calcinação”, em cinzas, o resto do que um dia foi esse corpo, agora remetido pelo fragmento mínimo que as cinzas evocam. Ele sugere também a pulverização do eu, do sujeito, para a criação da escrita-corpo, e as cinzas seriam esses fragmentos do sujeito que não servem para reconstituí-lo, o que lembra a imagem da mão que fere/mão ferida que Silvina Rodrigues Lopes apresenta

em sua *Inocência do devir*.

(...) o poema é poema no saber que não é uma dádiva absoluta, mas uma tensão, um conflito onde o dom não se dá como tal, mas vem pela mão que escreve, na **reversibilidade entre mão que fere e mão ferida**, o que constitui o princípio decisivo de uma experiência modelada por forças que cavam um centro contraditório – lugar de desaparecimento e lugar de onde emergem a infância, a loucura, o sonho. O gesto sacrificial transforma-se em experiência da criação.” (p. 67-68)

Retornando ao pensamento sobre as *cenias de escrita*, podemos nos perguntar: está implicada, necessariamente, a presença da mesa como espaço-suporte-energia para o ato escritural? Em alguns casos, é possível o papel (ou o caderno, que aparece em outros poemas de *A faca não corta o fogo*) assumir esse lugar, ainda que ele seja a imagem já pisada, pelos modernos e pós-modernos, do embate que é escrever? Existiria, para além das cenias de escrita elencadas por Rosa Maria Martelo, com o *onde* e o *como* desenhados, e para além “dos casos de total ausência de figuração do acto de escrita naquelas poéticas em que a impessoalidade da escrita é radicalizada”, um tipo que comporte mais explicitamente um ou outro, o *onde* ou o *como*? Parece haver casos em que o *como* ganha relevo e suplanta a necessidade de uma especificação do *onde*, justamente pelo vigor autoral que a força da escrita ganha, destituindo o poder do sujeito, mas fazendo-lhe, com tal ímpeto, participar desse ato violento que é a escrita, não mais como criminoso somente, mas também como vítima.

Convém, neste breve espaço, fazer um pequeno levantamento de poemas que acreditamos dialogar com a ideia de *cena de escrita*, de modo a verificar minimamente as hipóteses acima levantadas. Se voltarmos ao poema da *bic* cristal preta, perceberemos que a mesa funciona como o espaço onde o poeta escreve, mas é a cadeira que eletrocuta o sujeito, é ela o material condutor, junto à água, que toma o corpo que escreve ao êxtase da morte no fulgor escritural. Encontramos cena parecida em outro poema do livro, mas, desta feita, é um relâmpago que invade o corpo que escreve com a escrita, nas entrelinhas do texto:

¿mas como: um pequeno poema com um relâmpago íngreme e  
[instantâneo entre as linhas,  
pau puro, ar  
balançado, laranja,  
a mais limpa chama coada pela árvore,  
e a noite devora o mundo,  
e eu reluzo,  
as varas requeimadas contra as grandes fábricas da água,  
até à mesa onde escrevo? (2009, p. 557-558)

O sujeito reluz em decorrência da força do relâmpago que, filtrado pela árvore, chega à mesa onde o sujeito escreve e devora o mundo. Nesse caso, não se vê o sujeito eletrocutado explicitamente pelo fulgor da escrita, mas, de algum modo, se

percebe a afinidade entre as situações, agora potencializadas pela natureza do poema que guarda nas entrelinhas o “relâmpago íngreme e instantâneo”. Se no outro poema tem-se o sujeito sentado à mesa sendo eletrocutado pela energia das palavras, aqui o poema parece antecipar em certa medida o choque, não pela incerteza da ação, mas pela própria natureza inquisidora do poema, encerrado pelas interrogações à Helder e, portanto, colocando essa ação em devir, potência sugestiva da poesia. Com a sugestão, a criação. Criação encetada pelo dom do poeta de fazer incidir no papel a luz “abruptíssima”, capaz de nos fazer ver “a rosa irrefutável” (2009, p. 556) do poema. Ao poeta cabe habitar “durante uma espécie de eternidade | o clarão” (2009, p. 593), transmutando-se o amator na coisa amada, indistintos no excesso de luz e de energia. O poder inoperante do poema toma o poeta e o leva a essa zona de indiscernibilidade espaciotemporal, zona de “arrebato” (2009, p. 594).

A tomada da figura do escritor se dá pela potência da escrita e ao poeta resta ler/ver não aquilo a que pensou ter escrito, mas a matéria que se mostra no papel, fruto de uma ação que buscou por sobre a mesa um tempo vazio e que dela adveio a “frase cheia | de atmosfera”, não parece se limitar ao intentado: “e no tamanho da luz no papel, na mesa, agora, leio | a concordância do que não era, as colinas | desses dias trémulos e entreabertos, | e a madeira soprada: colinas | escritas, potentes, exímias, amarelas” (2009, p. 601). O sujeito, agora espectador, reafirma a força da escrita e da linguagem, que supera o real e a recordação do real.

Em outro poema, Helder dá continuidade à encenação da *bic* cristal preta a encher o caderno de uma língua nativa, o idioma que vê o copo de água não enquanto objeto, mas ser de linguagem, criado do “caos | dos dicionários”:

e há um nó interno requeimado, um nó semântico, e um calafrio  
trespassa a bic preta, e em nativo escrevo  
a música de ouvido,  
e o ar que está por cima enche  
todo o caderno,  
e equilibram-se  
o copo sobre a toalha, transparência, plano de água,  
e dedos e papel e script e trémula superfície da memória,  
tudo passado a múltiplice e ardente (2009, p. 605-606)

Do mesmo modo, há algo que atravessa o corpo do poeta e toma a *bic* para a escrita. Aqui, há ainda a insinuação de uma língua nativa, como que destituída do poder de comunicar que a linguagem ordinária conserva. Sua potência é outra: uma música de ouvido ardente, a queimar o que antes era superfície da memória. Agora “múltiplice e ardente”, o equilíbrio se desfaz. A mesa, antes suporte para o poeta, é indiretamente mencionada pela toalha, agora suporte para o copo de linguagem, aquele capaz de “ensinar” quando em idioma. A aprendizagem, no entanto, não é da ordem do entendimento, pois o “nó semântico” ali está a encher de ar o caderno.

Encontramos outra cena de impacto no segundo poema de *A morte sem mestre*. Nele, o sujeito poético está a tirar com navalha o nome da madeira, com a mão sangrando no processo, misturando letra e sangue, sangue e seiva, no trabalho do poeta, essa espécie de artesão talhando a madeira em busca do nome, de um idioma singular:

o teu nome novo, comecei eu a tirá-lo com uma navalha da madeira grossa,  
e nunca mais saía a única letra até dentro,  
a primeira, e já toda a mão me sangrava  
com o talho à volta dos dedos,  
e a letra e o melhor do meu sangue e a seiva  
metiam-se pela ferida como se ela mesma fosse  
o meu trabalho apenas,  
sangue que escorria pulso abaixo e me escoava:  
a própria lavra da escrita –  
oh quando arranjarei mão que alcance em sangue e força  
o fundo final desse começo de ti,  
nome terreno,  
isso: coisa amada tanto quanto o alvoroço mortal deste fim de idade:  
será que nenhum poder me devasta ainda? (2014, p. 8)

Nessa cena de escrita, a caneta foi substituída pela navalha e o papel pela madeira. O ofício, entretanto, continua sendo corporal. É com o corpo que a escrita se dá, na mistura da seiva e do sangue. Importa muito mais a ferida que a talho final, o do nome. Sem a mão que fere e é ferida, para lembrar o gesto sacrificial de que Silvina R. Lopes falou, não há escrita e não há sangue, portanto nada escorre do corpo e nada entra no corpo. A mão, metonimicamente representando o corpo do poeta sacrificado, é desprezada como se não fosse capaz de alcançar esse nome/idioma, “o fundo final desse começo de ti, | nome terreno”. Nota-se, pois, que, nesse caso, a cena de escrita se ocupa mais em mostrar o *como* a escrita se dá, sem especificamente se deter na encenação do *onde*, apesar de remeter, por associação, ao campo semântico que envolve a madeira, como a própria mesa. Sendo mesa, essa madeira indicia outro aspecto insólito do poema: a ausência da folha, mesmo que em branco. Esse nome, assim, não cabe no papel, mas talvez possa vir a figurar na mesa/mundo.

No penúltimo poema do mesmo volume, a mesa aparece como o lugar do caos e da esterilidade. Nela, nada faz sentido para o poeta. O relâmpago que noutra poema conduzia energia para o transe escritural, agora volta e provoca a desordem que, implacavelmente, toma o poeta; só lhe resta os “quase” acontecimentos, impotente diante do relâmpago: “folhas soltas, cadernos, livros, montões inexplicáveis, e cada vez que lhes toco fica tudo mais caótico e não descubro nada,/ às vezes procuro apenas uma palavra que algures na desordem estava certa,/ nos âmagos e umbigos da alma:/ brilhava,/ uma vez encontrei um relâmpago, e quase morri de assombro,” (2014, p. 55). Mesmo quando o transe se vai, ao poeta fica a tarefa de transpor o caos

para o papel, sentado, diante de “livros, folhas soltas, cadernos, etc.”. Perdeu, pois, a autoridade que poderia por ordem no caos e deve seguir a singularidade desse caos.

Os poucos e rápidos exemplos destacados servem para mostrar que, em Herberto Helder, as cenas de escrita estão comumente atreladas à encenação da linguagem. Elas não estão, assim, na dependência de uma encenação do sujeito de escreve, muito menos de um emparelhamento com o sujeito empírico. Antes, ele é sujeitado pela escrita, refém de seu poder inoperante de criação. Em muitos casos, somos levados a visualizar, ainda que a partir do caos metafórico de Helder, *como se dá a escrituração*. As referências espaciais ficam em segundo plano, servindo apenas como elemento constituidor do ato e da cena.

## REFERÊNCIAS

GUSMÃO, Manuel. Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2.º milênio (preparativos). In: **Diacrítica**, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, nº 23, 3ª série, 2009. p. 129-144.

HELDER, Herberto. **A morte sem mestre**. Porto: Porto Editora, 2014.

HELDER, Herberto. **Ofício cantante**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

HELDER, Herberto. **Photomaton & vox**. 4ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A inocência do devir**: ensaio a partir da obra de Herberto Helder. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

MARTELO, Rosa Maria. Cenas de escrita (alguns exemplos). In: \_\_\_\_\_. **A forma informe**: leituras de poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 323-343.

MARTELO, Rosa Maria. Alguém, ninguém, algo escreve? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder). In: MORUJÃO, Isabel. SANTOS, Zulmira (Org.). **Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil**: Homenagem a Arnaldo Saraiva. Porto: Edições Afrontamento, 2011. p. 462-468. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10410.pdf>



## 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



9 788572 475938