

## TRAJETOS DE UM FAUNO: TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS ENTRE LITERATURA, PINTURA, MÚSICA, DANÇA E CINEMA

Lívia LOPES BARBOSA (UFPA)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Antes de ser expressão cunhada por Jakobson, a tradução intersemiótica é prática antiga: buscar a transposição de uma ideia em meios diferentes, mantendo o espírito daquilo a ser dito em variadas linguagens pelas quais essa ideia deva transitar constitui preocupação sempre renovada. Não poucos teóricos e críticos, incluída a crítica literária, debruçaram-se sobre a questão, dentre os quais Walter Benjamin, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Julio Plaza. Um trabalho proposto a estudar relações sistêmicas dessa natureza tem ciência da impossibilidade de apreensão de um “tal-qual”, dispondo-se, em vez de traduções literais, a identificar elementos sógnicos mobilizados em cada linguagem como referentes fiéis não ao “corpo”, mas à ideia que por estes meios desliza, multiforme, sem, contudo, descaracterizar-se. Públio Ovídio Nasão (43 a.C-18 d.C), poeta latino, dedica os versos do *Metamorphoseon Libri* (*Metamorfoses*) à transformação, considerado o poema mais importante da tradição greco-romana. Nele, muitos artistas inspiraram-se, havendo sido objeto de inúmeras traduções. Da obra ovidiana, este estudo concentrar-se-á no episódio (Livro I-XVIII) que narra a paixão do deus Pã pela ninfa Syrinx como ponto inicial de apreciação de cadeia semiótica que daí se estabelece, via recriações dialogais entre obras diferenciadas de vários autores em diversas épocas e linguagens, servindo-se da figura do fauno como operador intersemiótico. Eleita a partida, serão apreciadas, portanto, as relações entre este poema narrativo e o modo como foi retomado, ao observar alguns elementos sógnicos utilizados para significar o fauno e seus atributos no fazer ecoar o mito recolhido por Ovídio, constituindo algumas das contas do “colar” intersemiótico presentes na pintura de Boucher (1759), no poema de Mallarmé (1876), no prelúdio de Debussy (1894), na coreografia de Nijinsky (1912) e, mais adiante, no episódio do filme de animação de Bozzetto (1976).

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Fauno. Ovídio. Mallarmé. Debussy.

### 1. *Traduttore, traditore?*

Todo signo, mesmo o mais radicalmente icônico, existe no tempo. Nessa medida, embora o signo estético se proponha como completo, ele não pode ser lançado para fora da cadeia semiótica que é a cadeia do tempo. Entre o signo original e o tradutor interpõe-se essa diferença.

<sup>1</sup> Lívia LOPES BARBOSA. Universidade Federal do Pará (UFPA). liviabarbosa.com@gmail.com

Diante da conhecida expressão, quase clichê, “*traduttore, traditore*”, enfatizando os desafios impostos pela tarefa tradutória, é oportuno destacar duas das acepções presentes no dicionário Houaiss (2012) que de certo modo contradizem a conotação negativa que o verbo “trair” comumente carrega consigo. Deste modo, se o tradutor é um traidor, no dizer do adágio, não se trata apenas da falha em exprimir o que não se amolda perfeitamente a outra forma, verbal ou não verbal, provocando um descompasso, uma fenda entre ambos que, se denuncia a falta, permite, pelo viés desta mesma lacuna, outros tipos de preenchimento. Afinal, esclarece o dicionário, traír é, também, “revelar (algo) de maneira involuntária” e, num sentido muito próximo a este, em sua forma pronominalizada, traír-se é “deixar que se torne claro, por descuido, desatenção etc., aquilo que deveria ficar oculto”, o que vem bem ao encontro da escrita (que também é leitura) “distraída” de que fala Clarice Lispector e que acaba por nos “salvar” por nos permitir “pescar a palavra que não é palavra” (LISPECTOR, 1999, p. 326).

A etimologia de “traír” insiste: “*trado, is, tradīdi, tradītum, tradĕre* é 'dar em mão, entregar, passar a outro, confiar, dar; entregar; traír, atraíçoar; abandonar, ceder, renunciar etc.’” (HOUAISS, 2012), entrega que, no entanto, jamais se completa, é sempre parcial, ao mesmo tempo em que propõe sentidos suplementares, frutos de interpretação, da riqueza repertorial do tradutor, da história que se esquivava à cronologia simplificadora e se abre à perspectiva diacrônica. É deste modo, diz Julio Plaza (2003, p. 8), que “de nossa parte, passamos a ver a tradução (forma privilegiada de recuperação da história) como uma trama entre presente-passado-futuro.” Por manter com o original uma estreita conexão (“relação vital”) no que esse apresenta como traduzível, explica Walter Benjamin (CAMACHO, 2008, p. 27), a tradução, por emanar do original, é-lhe posterior, estando sujeita a um inevitável *décalage* entre as contingências do período em que a obra foi produzida e seus tradutores predestinados que se encontram em época diversa, a tradução assinala, no caso das obras importantes, a pervivência destas. (*Idem, ibidem*). A tradução, objetivando diminuir este descompasso insolúvel, então “consiste em encontrar

na língua [diríamos linguagem] em que se está traduzindo aquela intenção por onde o eco do original pode ser ressuscitado.” (CAMACHO, 2008, p. 35)<sup>2</sup>

Estabelecer uma interrelação entre as artes (e meios diversos), caso da tradução intersemiótica, em conhecida nomenclatura de Jakobson (2003, p. 43), não é, portanto, simples, como reconhece Aguiar e Silva (1990, p. 172), de modo a manter a intenção de que fala Benjamin, complexidade que se evidencia quando se tenta ultrapassar “o plano estritamente semântico e se entra no domínio das equivalências, correspondências e analogias entre os signos, as convenções e as regras sintáticas que permitem combinar os signos.” Mas, como visto, se nos faz perder, de um lado, na tentativa inglória da equivalência perfeita (ou menos imperfeita), nessa travessia de linguagens, por outro lado oferece-nos a possibilidade de detectar novos sentidos nesta permuta que é, antes de tudo, transformação, recriação.

Sob essa perspectiva é que foi eleita, para este trabalho, a narração do amor de Pã por Syrinx, encontrada nas “Metamorfoses” de Ovídio, observando sucintamente algumas maneiras pelas quais foram realizadas operações tradutórias do mito, para meios diversos, dele mantendo-se dele o “espírito” ou “intenção” (fruto igualmente da interpretação daquele que traduz).

## 2. Trajetos de um fauno

Caro Mestre, Devo dizer-vos da alegria que teria se aquiescerdes em encorajar com vossa presença os arabescos que um talvez culpável orgulho me fez crer haverem sido ditados pela Flauta de vosso Fauno.

Debussy, em nota enviada a Mallarmé, convidando-o para assistir à primeira apresentação de “Prelúdio à Tarde de Um Fauno”.<sup>3</sup>

Conta-nos Ovídio no Livro I-XVIII, de “Metamorfoses”, que Pã, apaixonado por Syrinx, vê seus avanços repelidos. Certo dia decide impor-se a ela, quando esta se banhava no riacho Ladon, em companhia de naiades. Na impossibilidade da fuga, Syrinx pede às ninfas que a ajudem e estas a transformam em uma touceira de caniços,

<sup>2</sup> Observação entre colchetes é minha.

<sup>3</sup> CUMMINS (2006), p. 96. Tradução minha.

que é tudo o que Pã consegue abraçar, em sua arremetida frustrada. A brisa, passando pelos caniços, provoca um som suave e plangente, que encanta Pã. Para consolar-se, corta alguns deles em alturas desiguais, unindo-os com cera e, assim, cria um instrumento musical que ele batiza com o nome da ninfa Syrinx (ou Siringe, palavra que hoje poeticamente também designa o órgão vocal dos pássaros canoros), o outro nome da flauta de pã.

Tendo como ponto de partida essa narrativa de Ovídio, vamos nos deter na primeira tradução intermeios eleita para este trabalho, a do óleo sobre tela de François Boucher, realizada no auge do prestígio do academismo, em pleno florescer do reinado de Luís XV. Este período marca o advento do gênero rococó, com temas pastorais (aí incluídas as artes decorativas), bem como o da pintura erótico-galante, particularmente adaptada à atmosfera da Corte. O gosto da época inclui a frequente alusão à mitologia greco-romana, que volta à moda, se é que dela haverá saído verdadeiramente, mantendo não raro nítidos traços do Barroco (sob vários aspectos, o Rococó é visto como uma continuação ou mesmo uma culminação de valores do Barroco, em que se evidenciam o gosto pelo esplêndido, pelo movimento e pela assimetria, jogos de contrastes, o viés emotivo).

Diretor da Academia e primeiro pintor do rei, Boucher não foge a essa tendência. Recria personagens mitológicos (alguns deles, além do tema aqui em estudo, também recolhidos em “Metamorfoses”) envoltos em evidente expressão de sensualidade, servindo-se de gamas de cores quentes, suavizadas por tonalidades claras e luminosas. François Boucher, pintor favorito de Madame de Pompadour, delineia um tipo feminino de formas flexíveis e arredondadas, de tez nacarada sobre a qual se aninham toques de rosa intensos, acentuando a sensualidade do corpo da mulher.

Em seu *Pan et Syrinx*, de 1759, hoje pertencente ao acervo da National Gallery, em Londres, o pintor francês



Fig. 1 - “Pan et Syrinx”, de François Boucher  
Fonte: National Gallery, Londres, 2014

busca contar , com elementos cromáticos e de composição, o mito narrado por Ovídio: da narrativa poética ele representa Pã, com sua aparência de fauno, a ninfa Syrinx, acompanhada de uma naiade, o regato Ladon e vegetação que o margeia. Boucher acrescenta dois cupidos à cena (ausentes em Ovídio) e o fragmento aí representado se concentra no instante em que Pã se lança sobre Syrinx, no desejo de alcançá-la/possuí-la, antes que esta seja transmutada numa touceira de caniços (Fig. 1).

Os tons claros e rosados das ninfas, enfatizados pela luminosidade que se derrama sobre elas, bem ao gosto dos contrastes barrocos, confrontam a castidade divina representada pela luz, símbolo de pureza e emanção da divindade (é bom lembrar que Syrinx pauta seu comportamento pelo da casta deusa Diana), com a atração erótica que a mesma luz evidencia, ao revelar a nudez feminina, atizando o desejo de Pã. Este, imerso parcialmente em sombras, que ocultam sua forma animalesca, tem, não obstante, concedida alguma claridade ao torso humano, fazendo atentar, por sua vez, para sua natureza dúplice.

A pintura, como fragmento do instante, assemelha-se à fotografia naquilo que tem de captura de um flagrante cuja continuidade da história explode para além da moldura, numa indefinição perpétua de tempo e espaço, que cabe ao espectador construir, fugindo à linearidade da narrativa verbal, indefinição temporal que parece ser retomada nas demais peças selecionadas como objeto deste estudo

A pintura de Boucher, apesar da cena crua, se passa num *locus amoenus*, tão caro às pastorais virgilianas e ao gosto do Barroco, num tempo mítico. E é num ambiente da natureza que Stéphane Mallarmé, leitor de poesia latina, possivelmente inspirado pelo quadro de Boucher, em visita à National Gallery londrina (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1991, p. 109), situa seu “A Tarde de um Fauno” (1876), a que ele acrescenta o subtítulo “égloga”, poema em forma de diálogo ou de solilóquio sobre temas rústicos, cujos intérpretes são, geralmente, pastores.

Este personagem mitológico, a propósito, parece ser bastante recorrente, em Mallarmé. Em 1865, seu “Intermédio Heroico”, cujo herói é um fauno, é recusado no Théâtre Français. Após longa pausa sem escrever, ele transforma “O Fauno” em um monólogo apresentado à revista “Le Parnasse Contemporain”, que também o recusa. Vem a obter apoio mais tarde, no ano seguinte, por parte dos amigos Edouard Manet,

que ilustra o folheto de tiragem limitada “A Tarde de um Fauno” e Debussy que, em 1894, faz aclamar o “Prelúdio à Tarde de um Fauno”, em Paris, inspirado pelo poema homônimo. Antes disso, esta obra de Mallarmé vai tendo o seu caminho traçado: no “Intermédio Heroico”, é criado um cenário campestre, em que um fauno, sentado, deixa escapar duas ninfas de seus braços. Ele desperta excitado, cheio de desejo pela nebulosa lembrança do amor com elas recentemente. Depois readormece, para reencontrar esta atmosfera sensual. As ninfas retornam atraídas pela beleza misteriosa de sua flauta. Elas acabam por sumir e o Fauno desperta.

“A Tarde de um Fauno” resume o Intermédio, tornando-o ainda mais enigmático. Em seu despertar, o Fauno se pergunta sobre o desejo que o agita: os “rastros” deixados pelas ninfas remetem a uma noite de amor – sonho erótico suscitado pelas rosas à volta, uma ilusão dos sentidos ou provocada pela flauta? A tipografia permite distinguir a narrativa (ou o sonho) em *itálico* e os pensamentos do Fauno, mas as observações contraditórias sobre o calor do dia embaralham a sequência cronológica dos acontecimentos.

O verso inicial afirma a intenção do Fauno de “perpetuar” as ninfas, portanto de “criar” uma obra, traduzindo o momento em que o sonhador oscila entre o onírico e a vigília, pela qual ainda perpassam resquícios de memória sensorial. Restam apenas como vestígios da presença feminina lampejos da pele rosada, a fugitiva leveza de sua respiração, o vazio melancólico de corpos que se separam. De olhos fechados, as sensações “volteiam no ar”. O espaço das respirações e dos silêncios evidencia-se na própria formatação da página, nos seus espaços em branco, como pausas na música. Visual e sintaticamente, a frase se desarticula, flexível, no afã de cercar este “ser furtivo” que é o discurso interno anterior à escritura e que desdobra o Fauno em dois – aquele que sente e aquele que (re)cria a sensação.

A propósito de algumas dessas dificuldades interpretativas e tradutórias, características do texto denso e plurivalente de Mallarmé, Décio Pignatari (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1991, p. 85) propõe o que ele chama de **tridução**: três possibilidades tradutórias, entre muitas possíveis,

Neste primeiro ensaio de *tridução* (bom trabalho para muitos – e muitos anos), persigo o texto como o fauno às ninfas. Pelo truque, fujo

ou dispense as rimas; antes, busco rimas holográficas, grandes assonâncias e ressonâncias, harmonia várias e aleatória de amostragem; também, ora, exulta um alexandrino bem feito; aqui e ali capenga, que o prosaico ainda faz parte. [...] Mantive o vago onde supus que Mallarmé estivesse, outros são meus, [...] a conquista do impreciso se faz com precisão. [...] Para ler, o original ao menos, com olho, ouvido e braille: devagar, com tato, algum palato, muito olfato. É um poema erótico, de ereção e elevação e impotência: tudo se resolve no papel, *faute de mieux*.<sup>4</sup>

O Pã de Ovídio convive com o desejo permanentemente frustrado em relação a Syrinx, embora o “consolo” de ter consigo a imaterialidade da “voz” (o sopro, a respiração) da amada, por meio da flauta que precisará sempre da colaboração dele, para fazê-la soar... A ambientação pastoral do poema de Mallarmé, a mistura de sonho e lembrança, esbate a nitidez das pistas que poderiam ancorar na realidade o encontro com as ninfas (em Ovídio, esta clareza afoga-se no Ladon, no momento em que Pã abraça os caniços em lugar da amada).

Como se dá a tradução seguinte, do poema à música de um contemporâneo de Mallarmé? O “Prelúdio à tarde de um Fauno” de Debussy é considerado um marco histórico da música moderna, caracterizado por apresentar desenvolvimentos cujas resoluções não pareceram preocupar o compositor. Nessa peça, faz-se um uso diferente da harmonia (que é o que permite a organização do movimento musical), provocando, no ouvinte, uma impossibilidade de prever o que acontecerá em seguida na música e, de certo modo, “embaralhando” sua percepção temporal, à maneira das traduções anteriores aqui estudadas.

No final de 1894, a primeira audição do “Prelúdio à Tarde de um Fauno” torna-se um grande sucesso de público, embora divida a imprensa em comentários variados, que iam da incompreensão ao entusiasmo (MCAULIFFE, 2011, p. 250). Mas de que modo o Fauno é retomado pelo compositor francês, em seu prelúdio, na que parece ser a mais abstrata de todas as artes? O poema de Mallarmé se refere a ninfas, no plural, e o relato ovidiano destaca apenas Syrinx, embora cercada pelas naiades. Na versão de Debussy, a peça musical apresentada sugere a presença de uma Syrinx já destituída da

---

<sup>4</sup> Itálicos do autor.

forma de mulher (forçosamente abstraída, uma vez que passou a ser vegetação, transmutada, a seu turno, em instrumento de sopro, pelas mãos criativas do fauno apaixonado). Nesta composição, Fauno e Ninfa parecem fundir-se num só, em metonímia erótico-musical: ele é representado pela própria flauta (o músico pelo instrumento) que, por sua vez, é Syrinx transmutada.

A fusão tão sonhada por Pã dá-se, enfim, embora não nos moldes anteriormente desejados. E é essa falha que se estabelece, da fusão que não é fusão, que conduz o tema do Fauno, a repetir-se várias vezes ao longo da peça, criando, por sua vez, tensões e distensões musicais que apontam para desejo e frustração, realidade e sonho, mesclando



Fig. 2 - Cena da estreia de “A Tarde de Um Fauno” no Théâtre Chatelet, Paris, 1912.

Fonte: ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 2014.

ambos, à maneira do poema mallarmaico, sugerindo, nesse adiamento da satisfação plena, a perpetuação do próprio desejo (“Estas ninfas, quero perpetuá-las”, diz-nos o primeiro verso), base da criação.

A versão coreografada, do mesmo Prelúdio, e dançada por Vaslav Nijinsky, em 1912, secundado pelo figurinista, cenógrafo e *designer* Léon Bakst, mantém a atmosfera erótica e onírica presente nas versões anteriores. Temos aqui um fauno explicitamente sexualizado, usando um *collant* que lhe evidencia a virilha e sugere nudez, coberto de manchas, animalizando-lhe a virilidade. Seus movimentos em câmera lenta e imprevisíveis momentos de pausa retiram o espectador do tempo cronológico familiar, indeterminação que vem ao encontro da composição de Debussy, cuja estrutura tonal,



como visto, torna imprevisíveis as notas seguintes. Ao som da flauta, quase hipnótico, o fauno de Nijinsky bem como as ninfas, assumem posturas hieráticas (Fig. 2), inspiradas nas cerâmicas e pinturas greco-romanas, de certa forma remetendo à lei da frontalidade das pinturas egípcias, ao ecoar uma estilização da antiguidade, cara à estética do início do século XX.

Em movimentos muito diversos da dança clássica tradicional, o balé de Nijinsky alterna movimentos rígidos e suaves de tal maneira que os movimentos seguintes tornam-se igualmente imprevisíveis. Ora, essa imprevisibilidade se encontra presente no Pã ovidiano (Syrinx inesperadamente escapa ao assalto de Pã, quando tudo parece “garantido”), bem como o desejo erótico não satisfeito. Em Nijinsky, ainda, a Grande Ninfa (ainda uma aproximação com Syrix), também se subtrai ao enlace apaixonado, deixando nas mãos do Fauno apenas a *écharpe* usada por ela. De posse do acessório (mais uma vez, a metonímia amorosa, o objeto tomado por sua proprietária), o Fauno de Nijinsky escandaliza Paris ao simular movimentos evocativos de masturbação, em substituição frustrada.

Muitos anos depois, em 1976, o diretor italiano de filmes de animação, Bruno Bozzetto, lança seu “*Allegro Non Troppo*” (Música e Fantasia), com pretensão paródica em relação ao “Fantasia” (1940), de Walt Disney. Como este, desenhou para peças de música erudita e as semelhanças parecem encerrar-se aí. Enquanto Disney criou desenhos para “ilustrar” as músicas selecionadas, Bozzetto propôs historietas para cada uma, num total de seis, intercaladas com filme em preto e branco, em que aparecem um maestro, um desenhista (animador), uma moça da limpeza, um homem vestido de gorila e uma orquestra de senhoras idosas, à maneira de um pretenso *making off* do filme e ao mesmo tempo servindo de apresentação do episódio seguinte, uma vez que sempre acontece algum incidente que lhe serve de



Fig. 3 - A triste ironia do envelhecimento do fauno, mas não do seu desejo.

Fonte: BOZZETTO, 1976.

“arauto”. Este procedimento cria um efeito cômico que se alterna aos vários tons das pequenas narrativas, ora melancólicas, ora críticas, ora engraçadas...

O episódio que abre a série é “Prelúdio à Tarde de um Fauno”. Aqui, o Pã ovidiano parece distante, na narrativa de um Fauno idoso, que solitariamente comemora seu aniversário com um bolo de muitas velas em formato de ninfas, idade reforçada por outros signos de velhice: a calvície, o uso de óculos, cachecol e bengala e o próprio fim do dia (Fig. 3). A tarde que, em Mallarmé, é momento de sesta e sonho, atmosfera retomada por Debussy, aqui se dá como sinônimo de ocaso, em metáfora do fim de forças (vida) e aproximação da morte (noite, escuridão).

Apesar de tudo, o fauno de Bozzetto também sonha. Ao contemplar faunos mais jovens, lembra-se do vigor da própria juventude, quando perseguia ninfas sedutoras e por elas era aceito. Tenta, inutilmente, rejuvenescer, com procedimentos cosméticos, logo desiludido pela rapidez com que suas tentativas são desmascaradas. O amante frustrado delira e, ao delirar, vê árvores em que os frutos são seios, anêmonas feitas de pernas femininas, moitas-mãos de mulher que o chamam, jamais alcançadas. O fauno vai se apequenando – literalmente – a cada esforço vão, até tornar-se minúsculo e vê chegar, enfim, o cair da noite, do topo de um morro galgado por ele com dificuldade. É só quando a câmera se afasta que se percebe que o “morro” é um corpo feminino.

Retorna o Pã de Ovídio, uma vez mais, agora envelhecido (e envilecido), baldo de esperanças, sem flauta nas mãos, mas ouvindo a melodia que reforça, como um *leitmotiv*, o nunca-mais que conduz ao renascimento do desejo, filho da falta.

### 3. Considerações finais à moda de Apollinaire

Et je chantais cette romance  
En 1903 sans savoir  
Que mon amour à la semblance  
Du beau Phénix s'il meurt un  
soir  
Le matin voit sa renaissance.

Guillaume  
Apollinaire

Em todas as transposições aqui observadas, embora sumariamente, pela exiguidade que o formato do trabalho exige, observa-se com nitidez um fio condutor a alinhar todas as peças, ou melhor, mantendo a expressão de início, a alinhar solidariamente estas contas em um mesmo colar. Este fio é o desejo, multiforme, que ora toma a figura do próprio deus Pã, ora transfigura-se em fauno, ora ainda se transforma na própria flauta, que desta vez lança um encanto, como a do flautista de Hamelin, conduzindo pela sedução de seu som (o acenar com uma eventual satisfação, para sempre inalcançável), as várias metamorfoses a que o desejo se submete. Este se inflama, conforma-se, fenece, transforma-se e renasce, sempre renovado, trazendo o deus ambíguo como seu portador, ao carregar, no corpo, as marcas do homem e da besta, do bruto e do artista.

O desejo sendo a própria impermanência, é-lhe necessário continuar, desejo-fênix, em movimento (transposição, transformação, transmutação), para que permaneça como tal. É justamente esse mover-se constante, suscitando outras mudanças, que enfeixa as narrativas poéticas tão diversas entre si, de “Metamorfoses”,

### Referências

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- CAMACHO, Fernando (Trad.). A tarefa do tradutor. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**; quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Signos)
- CUMMINS, Linda. **Debussy and The Fragment**. New York: Rodopi, 2006.
- GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Versão eletrônica *online*. Instituto Antonio Houaiss - UOL, 2012.
- MCAULIFFE, Mary S. **Dawn Of The Belle Époque**; the Paris of Monet, Zola, Bernhardt, Eiffel, Debussy, Clemenceau, and their friends. Plymouth, UK: Rowman & Littlefield Publishers, 2011.

BOZZETTO. Bruno., BOZZETTO FILM, BRUNO. **Allegro non Troppo** [Filme-película]. Produção de Bruno Bozzetto Film, direção de Bruno Bozzetto. Itália, 1976. Película 35mm, 85 minutos. Som Mono

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Afternoon of a Faun.** Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/media/59398/Vaslav-Nijinsky-performing-as-the-Faun-in-the-premiere-of>> Acesso em 3 jul. 2014.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** 24. ed. São Paulo: 2003.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 326.

OVIDE. **Les Métamorphoses d'Ovide.** Latin-françois, Tome Premier. Traduction Jean Gaspard Dubois-Fontanelle. Adaptée au texte latin de Joseph Jouvenci. Nouvelle édition revue et corrigée avec soin. Paris, L. Duprat-Duverger, 1806.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

THE NATIONAL GALLERY. Disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francois-boucher-pan-and-syrinx>> Acesso em 06 jul. 2014.