

A NARRATIVA CURTA: AS CORRELAÇÕES DE CONSTRUCTO TEXTUAL E A INTERAÇÃO ENTRE TEXTO E LEITOR

Eni Santos Carvalho (PUC-GO)¹
Lacy Guaraciaba Machado (PUC-GO)²

Resumo: O objeto central deste estudo são três contos da obra *Lacraus*, de Miguel Jorge: “Eis aqui Algumas Cartas e Nossas Almas”; “O Sonho”; “Yago Ciriago ou a tortura de um Gato Pedrês”. A pretensão fundamental consiste em identificar o processo de emolduragem na obra de arte e estabelecer relação deste procedimento presente tanto na narrativa literária quanto na pintura. A ênfase incidirá sobre a arquitetura textual observando a organização do discurso narrativo, a interação entre texto e leitor, no âmbito da teoria do efeito estético. O intuito é contribuir para o estudo comparativo entre obra literária e pintura, observando em que medida traços de cada obra de arte evocam possibilidades combinatórias de sistemas de linguagens distintos. Assim, recorrer-se-á a teóricos como Wolfgang Iser, M. Bakhtin, Boris A. Uspenski e outras fontes que se fizerem pertinentes.

Palavras-chave: Conto; Intertextualidade; Moldura; Procedimento construtivo; Pintura.


Os processos constitutivos do texto literário e das artes plásticas continuam como foco de pesquisas que buscam equivalências entre a linguagem verbal e visual. Identificar esse recurso, observar a similitude entre essas manifestações artísticas consiste em investigar possíveis correspondências de procedimentos construtivos, como são operacionalizados e de que maneira existe ruptura de limites entre signo verbal e signo visual. Assim, ambos os sistemas se iluminam, e é possível perceber a mimese de produção que alavanca mecanismos de *efeitos de sentido*, de realidade instaurando homologias entre o mundo natural e o texto pictórico, sendo que

a palavra e a imagem, ou o símbolo ou o ícone, ordenados intencionalmente por índices expressivos, atingem o ouvido e o olho, num movimento indivisível de apreensão incomunicável através do olho mágico do espírito[...] alteram a expectativa, irrompem com o insólito e ‘descascam’ as palhas da difusa realidade, atingindo aquela linha fronteira entre o igual e o diferente (GONÇALVES, 1994, p. 69).

Os procedimentos construtivos dos contos da obra *Lacraus*, de Miguel Jorge, selecionados para este estudo remetem a uma intencionalidade em que a palavra, os

¹ Graduado em Letras (UFG), Mestranda Letras: Literatura e Crítica Literária (PUC-GO). Contato: enicarvalho@hotmail.com.


² Professora Orientadora do curso de mestrado



signos constituem evidências de proximidade com o processo de emolduragem, de montagem, criando um “engendramento de imagens, cujo revestimento verbal e seu modo de articulação constroem o que se pode chamar de patamar de iconicidade” (GONÇALVES, 1989). Esses contos desvelam a loucura, o absurdo, o surreal, numa linguagem que transfigura e busca de metáforas capazes de nos levar à reflexão de nossos atos e, conseqüentemente, ampliar a visão desnudada do outro e da sociedade. Numa dinamicidade de imagens que revelam sempre fragmentos trágicos a serem escritos.

Nos contos “Yago Ciriago ou a Tortura de um Gato Pedrês” e “O Sonho”, há indícios que transpõem a colisão ou justaposição de signos para um comportamento que transcende a linguagem literária para a linguagem das artes visuais. No primeiro conto, há claramente o processo da metalinguagem: conto reflexivo sobre o próprio “fabricar” do conto, sobre a teoria do conto na atualidade. No segundo, o procedimento inicial do conto “O sonho” prenuncia o surreal, o insólito. O sonho dentro do sonho, em que a desarticulação do mundo da realidade imediata incide na equivalência das condições impostas pelas leis do “automatismo psíquico”, fundamentais no processo de criação, ou seja, do modo surrealista de produzir imagens. Em “Eis aqui Algumas Cartas e Nossas Almas”, é possível perceber que o efeito da moldura inicia-se pelo ponto de vista externo para depois passar ao interno: “Descia as escadas, sem nenhum vacilo, mamãe Ana Maria. O olhar ao longe, vindo com a correnteza dos homens saídos das usinas, das indústrias [...] Bárbara, talvez. Desmesurada, talvez, em sua elegância.” (JORGE, 2004, p. 15). A partir do plano da perspectiva espaço-temporal, pode-se perceber uma coincidência da posição de quem descreve com a posição de uma ou outra personagem, revelando uma troca entre os pontos de vista interno e externo: “Somente Raniero percebera a expressão daquele rosto, daquela voz que vinha do fundo da alma e, feito uma máquina, avançava para eles” (idem).

A incidência dessas marcas temporais perturba o aspecto da sequencialidade, aquilo que se refere ao dito e ao não-dito e constitui-se “frágil roda dos ponteiros” nos contos de Lacraus, refletindo descontinuidade crescente, cujas cenas narradas se tornam “cada vez mais intemporais” e permeadas de acontecimentos anteriores e posteriores, de modo que as personagens sejam inscritas em situações que ora as aprisionam, ora as silenciam, como Mamãe Ana Maria e seus três filhos (Renzo, Isobel, Raniero), no conto



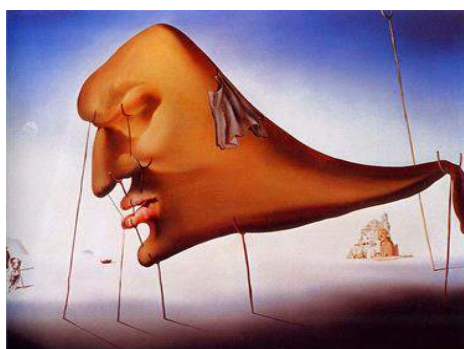
“Eis aqui algumas cartas e nossas almas”, em que as descrições espaço-temporal são pulverizadas como o próprio devaneio das personagens. Participando desse processo construtivo, há uma espécie de alternância entre a realidade vivida pelas personagens e os fluxos de consciência atestados pelo construto narrativo adotado pelo autor dos contos. A isto, Bóris Uspênski (1979) define como procedimento formal que configurador de “molduras” do texto literário. São palavras do teórico: “na obra literária, o efeito da moldura pode originar-se em qualquer passagem para o ponto de vista externo, especialmente se, pela natureza do enredo, tais passagens são irreversíveis” (USPÊNSKI, 1979, p. 185).

Essas passagens de ponto de vista podem ser observadas a partir do plano temporal, em que discurso narrativo constitui-se como um processo instável em sua organização funcional, cujas relações entre narrativa e narração integram o estudo do seu caráter dismórfico temporal. Assim, as fronteiras da obra de arte abarcam os aspectos do tempo, do espaço e do sistema de avaliação (ponto de vista em que são narrados os acontecimentos, como é apresentado a partir de dentro e não de fora). Isto posto, o conto “O Sonho” manifesta claramente o processo de transição do mundo referencial para o mundo representado como veremos a seguir. Chama à atenção a evidência de que o referido conto tem como narrador um personagem, sem nome, que entra dentro do sonho de outro personagem, “um jovem adormecido”. Nessa posição, situa-se como se visse tudo o que aquele jovem que observa sonha. As duas instâncias, narrador e personagem veem-se confundidas, diluídas, o narrador posiciona-se de forma interna e externa simultaneamente, perceptível nos fragmentos seguintes:

- “Na sua memória adormecida deseja saber por que lhe oferecem aquele recipiente” (p. 39);
- “Invento uma tosse para libertá-lo daquelas figuras grotescas” (p. 40);
- “Seu semblante não se altera, mesmo quando vê a cidade úmida de frio” (p. 41);
- “Aproximo-me dele de um modo suspeito, com receio de vê-lo mover-se, acordar e olhar para mim./ Observo-o por uns trinta e cinco minutos” (p. 37);
- “Contemplo-o simetria irregular dos braços e das pernas atraindo-me para as fotos; Que posso eu fazer ao vê-lo virar-se de um lado para outro, a não ser fotografá-lo?; Era necessário olhá-los no seu caminhar, no jeito rápido de dar voltas pelos cômodos.” (p. 38);

- “Vejo-me. Vejo-os movendo-se naquele cenário” (p. 41).

Nesse jogo de simultaneidade, de emolduramento, emergem imagens que plasmas o temático da condição humana. O signo “sonho” é transubstanciado numa paisagem muito próxima do surrealismo. As molduras, segundo Boris A. Uspênski manifestam-se também no espaço e no tempo, na junção e transição entre eles. O espaço no conto vai além do quarto em que o jovem está dormindo, ganha dimensões surreais, desreferencializando-se, desespacializando-se como se vê em “vão seguindo caminhos que se entrecruzam, segmentos inumeráveis de coisas, até que cavalo e cavaleiro desaparecem no espaço.” (p. 40). Assim, o aspecto temporal no trecho “vai-se lá saber a que horas o tempo vai se acabar” (p.42), revela-se impreciso e diluindo-se se desvanece como neblina que se dissipa nos primeiros raios de sol, aspecto de similitude com o quadro de Dalí, *O sono*. Neste, signo iconizado em algo que remete a face humana, parece liquefazer-se, como um sonho de uma noite, logo esquecido nas primeiras horas após o despertar. Os elementos de sustentação não são críveis, o tratamento da luz e da perspectiva, em tons terrosos, confere à pintura uma paisagem luminosa e crepuscular ao mesmo tempo que, apesar de ser irreal, apresenta certa precisão fotográfica. Dalí parece fotografar o sono, como o narrador do conto fotografa o sonho em curso.



Salvador Dalí, *O Sono*, 1937.

No espaço dialógico do conto, os signos se transformam em referência figural (ISER,1999), explicitando ao leitor atento a interação com outros textos, no caso como o mito de narciso, recriado assim: “Venha. As águas são claras e mansas. Veja o seu rosto refletido nas águas [...] vou dar um mergulho no rio” (p. 41 e 42). Há ainda outros índices que dialogam: o conto como outro elemento do universo sagrado, proporciona uma passagem que narra o profeta Jeremias sendo atirado numa cisterna: “Os príncipes

apoiados por Zedequias apanham a Jeremias e o lançam numa cisterna com o objetivo claro de que ali ele morresse” (Bíblia Sagrada- Jeremias 38:6). Entretanto, infere-se daí que a cisterna era uma cavidade grande com apenas uma pequena abertura na sua parte superior, mas desprovida de água suficiente para matar o profeta por afogamento. Agora, o símile no conto realiza-se na voz do narrador que descreve e acompanha o jovem, objeto de sua observação:

Levaram-no para o pântano e atiraram-no dentro do fosso de lama, o barro chegando à altura do pescoço. Se se movesse um pouco, o lodo entrar-lhe-ia pela boca, pelo nariz, pelos olhos [...] Os dois homens assemelhavam-se a uma cobra ou a um lagarto ou a um jacaré. (JORGE, 2004, p. 42)

Corroborando com Iser, Barthes ratifica que todo texto é intertextual, um entre texto de outro texto e incide diretamente da produção de sentidos que se inter-relacionam, criando imagens em que sagrado e profano, evidenciados ou subentendidos por diversos signos verbais” anjo”; “céus”; “desobediência” referindo-se a pecados, “traição”; “morte”; “ódio”; “prazer”; “escárnio” entre outras passagens narrativas que constituem pontos de intersecção entre a linguagem verbal e visual do conto “O sonho” e o quadro *A nave dos loucos*, de H. Bosch.



Hieronymus Bosch, *A nave dos loucos*
1490–1500- Museu do Louvre.


Valha-me deus! ” Yago Ciriago “é preciso explicar tudo”

Inicialmente, far-se-á a análise do conto “Yago Ciriago ou a tortura de um Gato Pedrês”, um dos treze contos da obra Lacraus. Trata-se de um conto interessante em que o personagem é o próprio narrador e atua como um escritor literário, interagindo com um suposto leitor “Yago Ciriago”. Trata-se de um ensaio no discurso literário: a metaficção, a ficção chama a atenção para própria ficcionalidade Um conto que trata do próprio ato de escrever literatura. O narrador personagem deste conto trava um constante diálogo com um outro personagem, Yago Ciriago, sobre a construção do discurso literário, os avanços da linguagem no contexto da narrativa contemporânea e, no desenrolar dessa “conversa”, o narrador, simultaneamente, escreve um conto dentro de um conto emoldurado. O procedimento narrativo é dessintagmatizado e hibridizado por meio da metaficção: um processo de engendramento da literatura pela própria literatura.

Por meio de uma acuidade investigativa, podem-se estabelecer correlações de signos, cujos movimentos incidem na circularidade da obra de arte em tela. A arquitetura textual abriga o simultâneo e o não simultâneo que se auto desnudam no transcorrer da narrativa, inferindo uma crítica à tradição clássica apercebida a partir do próprio título do conto “Yago Ciriago ou a Tortura de um gato pedrês”. Sucessivamente, o personagem narrador, por meio de interrogativas, situa o outro personagem (que dá título à história), Yago Ciriago, na época das “pedras lascadas”. Continua caracterizando-o de forma a criar no leitor a imagem de um ser intransigente e conservador quanto à tradição clássica literária.

A interlocução prossegue até que “o demônio da criação”, como um lacrau, ataca o personagem narrador que passa a escritura de um conto, ali mesmo. Vale-se de recursos como a montagem, criando uma visualidade intrigante para o leitor. Os signos artisticamente trabalhados criam imagens metafóricas, em que tudo está em função do objeto de arte. Este, na perspectiva de Luís Costa Lima (2003), não possui uma ligação direta com o real, sendo necessário que o leitor ou receptor compreenda sua mimese de produção, isto é, o limiar entre o crível e o não crível.

Yago Ciriago é descrito como alguém de outra época, da antiguidade. Fava amarela atribui-lhe o aspecto de reto, linear, de pouca consistência, haja vista que o



signo remete a uma espécie arbórea de madeira utilizada para fins básicos (construções pesadas), não serve para “serviços nobres”, reforçando sua característica “homem das cavernas”, de feições cadavéricas, oscilava entre o azulado e o ferruginoso. É previsível: “apregoava suas ideias de conformidade com o tempo e a hora” pautada em “achismos” deduções, sem concretude, adepto da narrativa tradicional, linear, que apresenta todas as características estruturais do conto, sua tripulação: personagens/extensão/linearidade/singularidade/intensidade e poética. Assim, no discurso de Yago Ciriago, percebe-se claramente a influência bakhtiniana admite que na arte se deve eliminar o juízo de valor. A isto, Machado de Assis já antecipava que

nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor, nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método[...] Que isto de método, sendo como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e a solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, [...]é como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. (ASSIS, 2003, p. 29)

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado, além de ironizar a interação entre texto e leitor, realiza um micro ensaio ficcional dentro deste capítulo do romance intitulado *Transição*. Pode-se inferir neste trecho, claramente, uma crítica contundente à tradição clássica tripartida de gêneros, à adoção de uma linguagem extremante formal, objetiva, equilibrada e racional, privilegiando, assim, o rigor estético, os procedimentos combinatórios que Machado de Assis chama de “a técnica”, “método”. E o domínio desses procedimentos de composição do texto narrativo, não deve ser desprezado totalmente, entretanto, não pode servir-lhe de mordada, de cabresto.

Desse modo, pode-se considerar que o conto “Yago Ciriago ou a Tortura de um gato Pedrês” trata-se de um ensaio ficcional, em que se depreendem alguns aspectos da teoria do conto que deve liberta-se da “santíssima trindade literária”. Aqui entenda como “santíssima trindade literária” o conto nos moldes da tradição clássica com seus aspectos constitutivos bem definidos, tais como: linearidade, espaço, tempo, personagens, clímax, enredo. Dessa forma, Armando Moreno (1987) explicita que, em suas origens, o conto apresentava a seguinte organização:

- 1- Coexistência de narrativa e poética.
- 2- Ação seletiva: sem dispersão.


- 3- Serventia imediata: os apartes têm a função de servir, diretamente, a ação principal.
 - 4- Existência de três áreas: apresentação, ação e desfecho.
 - 5- Ligação imediata entre a apresentação e o desfecho.
- (MORENO, 1979, p. 35)

Considerando esta configuração, tanto o personagem Yago Ciriago, o do conto O Sonho, quanto o leitor evocado pela personagem Brás Cubas do romance *Memórias Póstumas de Braz Cubas*, constituem signos que remetem a teoria do conto que considera a tríade desenvolvimento, clímax e desenlace. A tradição não é de todo desprezada, mas não pode ser algo intocável, imutável, pois acarretaria no que Bakhtin (1997) denomina de “técnicas puramente formais de narração e de composição”; cujo produto “é uma obra de produção mecânica e não de criação”, não seria um texto artístico. Assim, pela escritura, materializa-se esse deslocamento das formas fixas prefigurando a transcrição do signo construtivo tanto em Miguel Jorge quanto em Machado de Assis.

Nesse sentido, a intertextualidade inventiva do autor goiano afeta o leitor, a partir do que Miguel Jorge (2004) chama de “espanto, a surpresa da quebra da leitura linear” e ainda instaura um jogo interativo entre obra e leitor, uma vez que “as novas técnicas da narrativa moderna”, dos “avanços da linguagem” funcionam como molas propulsoras, conduzindo o leitor a uma leitura desautomatizada. Pode-se afirmar que Machado inaugura essa transição da linearidade para um discurso narrativo deslinearizado em que a linguagem se manifesta ao leitor, por imagens singulares, moduladas pelo ato da desautomatização. Esta revela o aspecto elíptico e fragmentário do texto machadiano, configurando uma ruptura com a narrativa fluente, contínua e sem interrupções, “tesa, engomada e chocha”, assim adjetivada neste capítulo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A este aspecto, o conto *Yago Ciriago ou a tortura de um gato Pedrês*, instaura uma intrigante intertextualidade com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (MPBC), cujo elo pode ser explicitado por meio de diversas passagens em ambos os *corpus* aqui perscrutados, como se pode notar no fragmento que se acha em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Olhai: daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo e grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito; **lê, relê, treslê,**




desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra mais outra, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados; contra a luz, espanja-as, esfrega-as no joelho, lava-as, e nada, não acha o despropósito. (ASSIS, 2003, p.95, grifos nosso).

A percepção do leitor, na sua relação com a linguagem, proporciona-lhe o entendimento de que o ato de ler é desafiador, pois ler a palavra em movimento oscilante é mais do que um exercício de leitura. Tratava-se de transpor, ou seja, ir para além da escrita e da relação de leitor, texto, leitura de texto. É o que ocorre com Yago, personagem que reenvia a situação narrativa àquela criada por Machado de Assis, conforme se pode notar, mediante comparação entre o fragmento antecedente e o subsequente:

De onde viera Yago Ciriago? De algum lugar perdido no espaço? [...] Às vezes azulado, muitas vezes ferruginoso. [...]. Achava o que tinha que achar. [...] Estranho, como sendo ele um intelectual, não entendia um escritor e seu tempo.[...] “ **Leio, releio, tresleio** o seu livro, e confesso que não o entendo, nem tenho esperanças de entendê-lo.[...] Sua mão tocou de leve o rosto, a barba dura e curta. (JORGE, 2004, p. 158, grifos nosso)

Há nítida articulação da técnica inventiva entre o romance machadiano e o conto de M. Jorge não só pelo partilhamento dos mesmos signos, representados pelo verbo ler e seus derivados: reler e tresler. A diferença sutil está apenas na pessoa verbal: Aquele na 3ª pessoa do Indicativo. Este na 1ª pessoa do mesmo modo verbal. Há similaridade ainda na descrição das personagens, a partir de adjetivos concretos: magro, amarelo, grisalho (machadiano) e azulado, ferruginoso, “a barba dura e curta” (Miguel Jorge). Em outros fragmentos há outras características análogas entre as personagens: gostam de literatura “ama nenhuma outra coisa além dos livros”; “Estranho, como sendo ele um intelectual, não entendia um escritor e seu tempo”; “mira-o, remira-o”; afiava a sua mira para disparar o tiro em hora certa”(idem). Eis aqui um texto rememorando outro texto. É patente a intertextualidade constatada nos fragmentos supracitados.

Para o leitor desavisado, talvez isso não soe como uma possível alusão ao texto machadiano. A ação processual do diálogo entre texto e ou outros sistemas ocorre e se situa no âmbito do leitor. E apenas este, com seu conhecimento prévio, com a sua sensibilidade, pode constatar, gerenciar, perceber essa relação entre textos. A isso, Wolfgang Iser, em sua *Teoria do Efeito Estético* (1999), ressalta que o exercício




interpretativo é reconfigurado: ao invés de decifrar o sentido do objeto de arte, passa a evidenciar o potencial de sentido propiciado por este objeto. Trata-se da interação entre a estrutura da obra e seu receptor que é acionado a partir do contato de signos desta obra que o remete ao seu repertório de leituras precedentes, o leitor é incursionado a um *tour* ao universo de suas lembranças, buscando possíveis associações textuais. Isto posto, o conto converge, inevitavelmente, num caráter virtual, com efeitos de recepção que não se limitam nem à realidade do texto, nem às “posições caracterizadoras do leitor”.

Considerações finais

Como foi explicitado anteriormente, o conto “Yago Ciriago ou a tortura de um gato pedrês” apresenta, de forma bastante evidente, molduras no seu aspecto composicional, num jogo em que se alternam pontos de vistas interno e externo e vice-versa, entre o legível e o escrevível: o conto emoldurando outro conto. Aqui, a função da moldura revela-se pelo movimento de um ponto de vista interno para um externo, evidenciados em diversas passagens da narrativa, como em: “quem está de fora o desconhece” (p.159); “prefiro radiografar os meus personagens por dentro. [...] Lá fora existe tudo, e esse tudo também me interessa” (p. 160); “Tive a impressão de que a sua personagem estava aqui, nesta sala, e fazia-me perguntas feito um repórter.” (p.164). Nesse sentido, Boris Uspênski assegura que

na obra literária, o efeito da moldura pode originar-se em qualquer passagem para o ponto de vista externo[...] e o fenômeno referido, isto é, a alternância dos pontos de vista interno e externo em função das “molduras” pode ser observado em todos os níveis da obra artística.(USPÊNSKI, 1979, p. 185).

Essa oscilação de pontos de vista (interno e externo) ocorre pelo dinamismo sugerido pelas imagens metaforizadas do narrador, de Yago Ciriago, da garota de programa e do homem que se passa por seu cliente. Entretanto, esse movimento segue a batuta do narrador-personagem, que afirma: “eu posso todas as coisas. Nesse momento sou um Deus.” (p. 169). Esse posicionamento do narrador-personagem, infere ao leitor desatento, um ilusório comprometimento da narrativa. Todavia, tais expressões são indispensáveis como final do conto atestado pela expressão seguinte: “o final você já obteve. Basta juntar os fragmentos que chegará à sua conclusão” (p. 169). Daí em



diante, o narrador explicita que “essa é uma das vantagens do modernismo: a reflexão” (idem) e ainda provoca Yago Ciriago “mas se você quiser, posso lhe dar mais de um final. Quer ver?”(ibidem). Então segue uma sequência de três finais para o conto que está dentro do conto “Yago Ciriago ou a Tortura de um gato pedrês”, o que resulta é a lógica organizacional de uma forma de escrita voltada à leitura de um círculo de quadros, a desenvolver o tema central, no qual o texto ganha formas novas de tempo interior.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHKLÓVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. In: Dionísio de Oliveira Toledo (org.). *Teoria da literatura- Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1970.


FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Escala Editorial, 1911.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____ Narrativa e poesia: dois processos de desrealização para a construção de mundos. **REVISTA USP**. São Paulo, n. 104, p. 199-206, janeiro/fevereiro/março, 2015.

_____ *Transição e permanência Miró/ João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____ *A explosão de uma metáfora visual*. **REVISTA USP**. São Paulo, n. 107, p. 118-134, outubro/novembro/dezembro, 2015.



ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Vol.I. São Paulo: Editora 34, 1996.

JORGE, Miguel. Yago Ciriago ou a tortura de um gato pedrês. In: *Lacraus*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: Formas das sombras*. 2* ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

MACHADO, Lacy; PINTO, Divino José. *Faces da personagem: teoria*. Goiânia, Kelps, 2011.

MORENO, Armando. *A biologia do conto*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

MUSEU DO LOUVRE. *La Nef des fous*. Disponível em: http://www.louvre.fr/en/moteur-de-recherche-oeuvres?f_search_art=Bosch > Acesso em 10-09-2017.

NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

USPÊNSKI, Boris A. Elementos Estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. In: SCHINAIDERMAN, Boris (org.) *A semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.