

## A LITERATURA E AS ARTES PLÁSTICAS COMO PROVIDORAS DE UMA PROPOSIÇÃO DIALÉTICA

Jacy Cristina Antunes de Queiroz Gonçalves (PUC-GO)<sup>1</sup>  
Aguinaldo José Gonçalves (PUC-GO)

### Resumo:

O trabalho se propõe a perscrutar as relações intersemióticas entre Literatura e artes plásticas. O que podemos considerar fio condutor desse tipo de abordagem está na relação tensa e conseqüentemente dialética entre o discurso verbal e o discurso visual. Elegemos obras plásticas que concebem um plano de metaforização por meio de recortes metonímicos que no seu conjunto atingem dimensões hiperbólicas. Esse universo de singularidades na hipérbole visual de René Magritte encontra na Literatura relações não tão comuns, mas determinantes, dentre os autores nacionais que trabalham se valendo de tais procedimentos destacamos Dalton Trevisan: Cemitério de elefantes (1964) e Água Viva (1973) de Clarice Lispector.

**Palavras-chave:** René Magritte; dimensões hiperbólicas; relações homológicas; Clarice Lispector; Dalton Trevisan

A Literatura e as artes possuem formas inusitadas de configurar o real e destituí-lo de suas pretensas camadas de manifestação. Sendo assim o texto artístico é singular uma vez que possibilita despertar as diversas ganas de inventividade do objeto artístico.


Para o crítico Vitor Chklovski em seu ensaio A arte como procedimento, 1917, a intenção, na obra de arte, se assim se pode falar, é o da singularização da arte:

“O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado”. (Chklovski, 1973, pag. 45.)

O objeto artístico, seja em obras verbais ou em obras de outros sistemas instigará a *singularização*, fazendo com que a observação seja mais prolongada, uma vez que busca sondar o indizível, passa por uma busca do processo de reinvenção por meio de fragmentos do mundo. Uma vez em contato com o observador o objeto artístico produz sensações que, estendidas ao máximo sua percepção acaba por criar um discurso

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras pela Universidade Federal de Goiás. Mestranda em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás PUC-GO. Contato- e-mail: jacy.cristina2015@gmail.com



efetivamente instigante e por isso elaborado, acontecendo assim o que Chklovski nominou *desautomatização*, indo além da sensação que é cotidiana, sendo única, e então, singular.

Nesse universo de singularizações dos sistemas distintos, visual e verbal, elegemos para realização desse estudo uma questão basilar que conduzirá nossos propósitos: as relações tensivas entre um determinado tipo de obra plástica e um determinado tipo de obra literária, especificamente elegemos na obra plástica de René Magritte alguns quadros: *A rosa reclusa* (1955) e *A sala de audição* (1952). Relação correspondente encontramos na Literatura dentre os autores nacionais que trabalham se valendo de tal procedimento selecionamos Dalton Trevisan: *Cemitério de Elefantes* (1964) e Clarice Lispector, *Água Viva* (1973).

Nas obras citadas acentuam a questão maior dos estudos da Poética, trata-se das intensidades inventivas que, de maneira mais explícita apontam para o movimento centrípeto e centrífugo isto é, os movimentos da linguagem reportam para os movimentos externos do mundo ou como se pode dizer, da realidade empírica.


Nesse sentido Northon Frye (1973) destaca:

Sempre que estamos lendo nossa atenção se move ao mesmo tempo em duas direções. Uma direção é exterior ou *centrífuga*, e nela ficamos indo para fora de nossa leitura, das palavras individuais para as coisas que significam, ou, na prática, para nossa lembrança das associações convencional entre elas. A outra direção é interna ou *centrípeta*, e nela tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam. (FRYE, 1973, pág. 77.)

O signo identificado, não mais como símbolo sugere entendimento diante das coisas, tornando-se ícone realizando assim as duas direções a centrípeta e a centrífuga, como ressalta Frye (1973) “A correspondência entre fenômeno e o signo verbal é a verdade; a ausência é a falsidade; o defeito de ligação é a tautologia, uma estrutura puramente verbal que não consegue sair de si mesmo.”

A singularidade do texto esta nesse devir dos signos, uma vez que é no prolongamento da observação que vamos percebemos nuances tanto no discurso visual quanto no verbal.

Frye (1973) afirma que “em todas as estruturas verbais literárias a direção final do sentido é interna” assim também o é no discurso visual, pois se não é para dentro, se torna temática, é referencial e a arte desreferencializa para conhecer o interior da obra num movimento centrípeto, revelando assim o processo inventivo do artista.




Elucidaremos, pois antes de iniciar os procedimentos relacionais entre os sistemas distintos: literatura e pintura, um levantamento das influencias que, de certo modo, compuseram o processo criativo dos citados autores nas obras selecionadas para nosso estudo.

Citaremos a seguir o pintor belga René Magritte em cujo trabalho selecionaremos alguns quadros tais como *A rosa reclusa* (1955) e *A sala de audição* (1952). Não só estes exemplos, mas outros quadros do pintor acentuam de maneira singular as interações tensas entre a arte e a realidade por meio de um surrealismo questionável por não ocorrer por meio de metáforas insólitas, mas por meio de procedimentos conceituais de desviar nossa percepção criando o universo do que a tradição passou a considerar como o inverossímil crível.

Ele foi um homem comum, ele com o seu chapéu-coco. Tinha paixão pelo cinema e pelas imagens de mistério, gostava dos jogos enigmáticos. Ele nasceu na Bélgica em 1898, perdeu a mãe, ainda criança, nas águas de um rio. Viu, uma vez, um homem a pintar num cemitério. Sabia que era da ordem do mistério o que via. Da ordem das coisas inexplicáveis. René Magritte foi um artista da imagem e da palavra, dos jogos, do cotidiano interrompido pela surpresa, da banalidade dos objetos e da arbitrariedade da linguagem. Alguns insistem em chamá-lo surrealista. Eu prefiro não colocá-lo em lugar algum. Ele não estava muito preocupado com as questões do Surrealismo de André Breton. Não se importava com a psicanálise, não se importava com o automatismo. Por um curto tempo conviveu com os surrealistas de Paris, três anos apenas. Magritte estava na borda das vanguardas. Desenvolveu sua obra independente de grupos e escolas, ele reinventou a maneira de olhar os objetos, ele desmascarou a traição dos sistemas de representação e subverteu a noção habitual da cartilha escolar. (SANTOS, 2006,pág.15)

Para realizar o procedimento relacional no discurso verbal elegemos duas obras. A primeira de Clarice Lispector, *Água Viva* (1973). Detenhamo-nos em algumas informações sobre a autora.

Clarice Lispector não nasceu Clarice. A menina nasceu Haia, em 10 de dezembro de 1920, em uma pequena vila de Tchechnik, na Ucrânia. Fugindo de uma Rússia ainda impactada pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a família Lispector – pai, mãe e três filhas – poderia ter ido para os Estados Unidos, mas a imigração para o Brasil traria menos empecilhos. Foi assim que, em março de 1927, toda a família, já com outros nomes que disfarçavam sua origem judia, desembarcou em Maceió, onde se fixou por três anos mudando-se, após isso, para o Recife. Em 1935, pai e filhas mudaram-se para o Rio de Janeiro, onde Clarice estudou Direito, trabalhou como jornalista e se casou, em 1943, com o diplomata Maury Gurgel Valente. Por conta



da carreira do marido, a escritora morou em vários lugares – em Belém, na Itália, na Suíça, na Inglaterra e nos Estados Unidos –, continuando o nomadismo que marcou sua vida desde o nascimento. Desde a publicação de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em dezembro de 1943, Clarice Lispector atraiu a atenção da crítica e dos leitores, que perceberam que algo novo estava acontecendo na literatura brasileira. Ela nada receberia pelas vendas da obra, e dessa forma iniciou como amadora uma carreira que ela assim denominou até o fim da vida. Pesquisadoras como a canadense Claire Varin e a francesa Hélène Cixous são responsáveis pela divulgação da obra da escritora pelo mundo, e hoje há pesquisas sobre a escritura de Clarice em vários países. E muito haverá, ainda. (KLÔH, 2009, pag.12)

A segunda obra selecionada para análise é o *Cemitério de Elefantes* (1964), conto de Dalton Trevisan.

Dalton Trevisan é um dos contistas de maior expressão na literatura brasileira contemporânea. Nascido em 14 de junho de 1925, Dalton Trevisan encontrou muita dificuldade para colocar seus livros no circuito comercial na década de 1950. Por isso, partiu para edições feitas em papel simples, distribuindo os exemplares pelo correio para amigos e conhecidos, em um sistema arcaico e artesanal. Somente em 1959 é que ele teria uma inserção dentro dos círculos literários com a obra *Novelas* nada exemplares, o que se considera hoje o marco inicial da carreira de Dalton como contista. Com este título, o autor ganhou o prêmio do Instituto Nacional do Livro e também o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. Este universo marcado pela vida na Curitiba provinciana seria explorado também nos contos do autor publicados nos livros *Morte na Praça* e *Cemitério de Elefantes* (ambos de 1964). Já contando com reconhecimento da crítica e dos leitores, Dalton Trevisan voltaria a ser vitrine três anos depois, por ocasião da conquista do primeiro lugar no I Concurso Nacional de Contos do Estado do Paraná. Naquele ano de 1968, Dalton – que habitualmente se esquivava de jornalistas – deu duas entrevistas para jornais da capital paranaense, nas quais o que chamava a atenção era justamente o fato dele se dispor a falar com a imprensa. Este comportamento furtivo foi tema de ironia em uma das respostas concedidas por Dalton ao jornalista: Mas encontrar Dalton Trevisan não é tão dificultoso como dizem muitas pessoas e alguns jornais. A resposta é esta: “tanto não é difícil alguém me encontrar que eu esbarro comigo diariamente em todas as esquinas de Curitiba”. (ANDRIOLI, 2010 pag.9)

### **Análise dos procedimentos relacionais entre os Discursos Verbal e Visual**

Para que seja possível realizar esta pesquisa elegemos obras plásticas que produzem um plano de metaforização por meio de recortes metonímicos que no seu conjunto atingem *dimensões hiperbólicas*. E isso mais detidamente ocorre na obra


plástica de René Magritte em cujo trabalho selecionaremos alguns quadros tais como e A rosa reclusa (1955) e a A sala de audição (1952).



*René Magritte: Rosa Reclusa, 1960.*

A Rosa Reclusa (1955) de René Magritte exibe uma rosa gigante, que toma todo o ambiente, uma sala? Parece ser. No primeiro contato com a obra observamos uma rosa intitulada como “Rosa Reclusa”. A janela trás uma luminosidade no primeiro plano enquanto podemos observar ao fundo a sombra, em segundo plano. Inicialmente vemos uma rosa enorme *hiperbolizada*, no entanto, não é uma simples hipérbole é o *agigantamento*, algo enorme dentro de um ambiente. Totalizando-o.

O absurdo advém de uma coisa enorme dentro de um lugar, perfazendo-o, é o Realismo do Absurdo, a completa inaptabilidade entre o que se vê e o título. O título-poema. Demorando na observação, a desautomatização se instaura, uma vez que há um título que intriga. Por ser reclusa, encarcerada, ela está frondosa e não apresenta nenhum sinal de sofrimento. O título é dialético, iniciamos a demora na percepção quando acontece o estranhamento. Primeiro uma Rosa enorme, depois um título intrigante,



assim René Magritte proporciona- nos uma obra plástica magistral, a singularização da Rosa, acontece quando não mais sendo signo e sim o ícone, instaurasse como um simulacro da Rosa. A Rosa que em Magritte parece ser, mas não é. É o simulacro da rosa sozinha, essa não tem sentido, no entanto no texto significa.

O texto entendido como *objeto dinamizado* que terá por finalidade revelar os tipos de objetos dinamizados que se apresentam como significantes. Desdobrando assim, a noção de texto sairemos do *fenotexto*, superfície estrutura, significada, do aspecto que apresenta o texto, para partir para o profundo, a produtividade significativa, partir para o *genotexto*. Conceitos esses apresentados por Julia Kristeva (1974) que elucida sobre o assunto:


O texto não é um fenômeno linguístico, em outras palavras ele não é a significação estruturada que se apresenta em um corpus linguístico visto de uma estrutura plana. Ele é sua geração: uma geração inscrita neste “fenômeno linguístico” nesse fenotexto que é o texto impresso, mas que não é legível senão quando se remonta verticalmente através da gênese ,o que se abre.( Kristeva,1974, p. 279)

Não é a rosa. É o ícone da Rosa, em uma explosão de lirismo abstrato. O temático pelo signo se destrói. Deixemos o tema, a referencialização e partamos para um plano de metaforização, onde acontece o estilhaçamento de significados de uma palavra, através de uma explosão de novos semas. Pulverizando os sentidos Magritte instiga-nos a mergulhar no sentido centrípeto da arte.

Esse universo de singularidades na hipérbole visual de René Magritte encontra na Literatura correspondências não tão comuns, mas determinantes para o que entendemos como homologia estrutural entre os sistemas.

Vejamos como nessa perspectiva de ampliação de dimensões, de *hiperbolização*, de agigantamento o quadro Rosa Reclusa de René Magritte dialoga com o fragmento sobre “A Rosa”,do livro *Água Viva* de Clarice Lispector.

A rosa do livro *Água Viva* , assim como o quadro de René Magritte apresenta uma Rosa diferente das outras, singularizada. Existe a apresentação de um simulacro, a dissimulação da realidade. Vejamos, que no fragmento a seguir, observamos alguns elementos que demonstram a *dimensão hiperbólica*, que instaura o processo de iconização do signo Rosa.



*Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais. De dois em dois dias eu comprava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra feita especialmente para abrigar o longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra. Até que houve determinada rosa. Cor-de-rosa sem corante ou enxerto porém do mais vivo rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. Parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta e das próprias pétalas que era com uma altivez que se mantinha quase erecta. Porque não icava totalmente erecta: com graciosidade inclinava-se sobre o talo que era fino e quebradiço. Uma relação íntima estabeleceu-se intensamente entre mim e a flor: eu a admirava e ela parecia sentir-se admirada. e tão gloriosa ficou na sua assombração e com tanto amor era observada que se passavam os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e túmida, fresca como flor nascida. Durou em beleza e vida uma semana inteira. Só então começou a dar mostras de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que a troquei por outra. E nunca a esqueci. O estranho é que a empregada perguntou-me um dia à queima-roupa: “e aquela rosa?” Nem perguntei qual. sabia. Esta rosa que viveu por amor longamente dado era lembrada porque a mulher vira o modo como eu olhava a flor e transmitia-lhe em ondas a minha energia. Intuíra cegamente que algo se passara entre mim e a rosa. Esta — deu-me vontade de chamá-la de “joia da vida”, pois chamo muito as coisas — tinha tanto instinto de natureza que eu e ela tínhamos podido nos viver uma a outra profundamente como só acontece entre bicho e homem. (LISPECTOR, 1973, pág. 38/39.)*

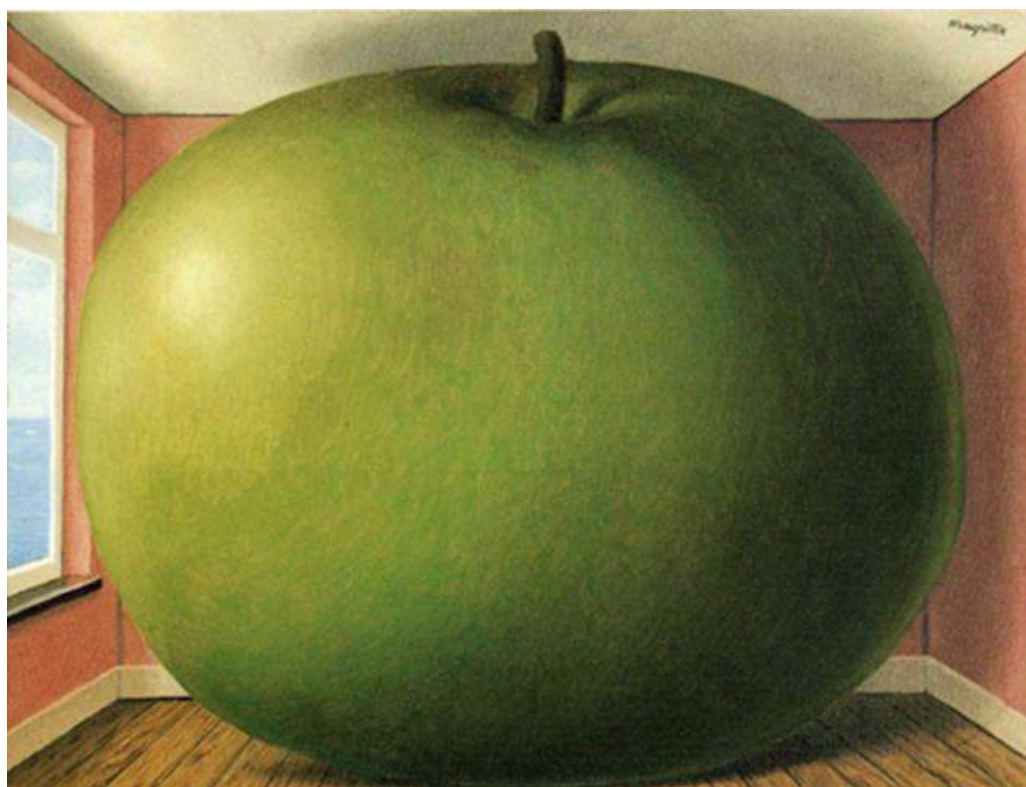
O processo de singularização nos é apresentado logo nas primeiras linhas ao ter o contato com a Rosa “*Sua beleza alargava o coração em amplidões; Uma relação íntima estabeleceu-se intensamente entre mim e a flor.*” (LISPECTOR, 1973). Aqui não encontramos com “uma Rosa comum” ela era uma rosa diferente, o signo Rosa se torna ícone. O *agigantamento* das formas da rosa, sugere-nos uma dimensão *hiperbolizada*, o que com maestria a poetisa Clarice (1973) a apresenta “*Durou em beleza e vida uma semana inteira. Contrapondo-se aquelas rosas comuns “De dois em dois dias eu comprava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra... De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra”.*

“Sei da história de uma rosa. Parece-te *estranho* falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais. Em outro trecho: *O estranho é que a empregada perguntou-me um dia à queima-roupa: “e aquela rosa?”.* (LISPECTOR, 1973) O estranhamento nos é sugerido e aqui

como diz Victor Chiskolvi é nele que se faz a arte, ao estranhar a Rosa em Clarice e a Rosa em Magritté acontece a singularização do texto artístico. O processo de observação se torna demorado e eis que acontece a desautomatização, a pintura é hiperbolizada, tanto no texto visual, quanto no texto verbal “Essa *Rosa durou mais que todas*”.

Tanto no quadro “A Rosa Reclusa, quanto a Rosa de Clarice a tensão permanente elucidada as relações entre semelhança e dessemelhança conseguida por uma espécie de fusionismo entre espaços metonímicos e metafóricos.


Continuadamente elegemos outra obra de René Magritte, A Sala de Audição ( 952), que também observamos as nuances e as peculiaridades da Rosa Reclusa. No título dialético, no *agigantamento das dimensões*.



*René Magritte, Sala de Audição, 1952.*

A Sala de Audição (1952) de |Rene Magritte , expõe uma maça gigante, que toma todo o espaço da sala. A maça que não mais é signo se torna ícone, um simulacro, através da construção de uma metáfora complexa na obra de arte, que consiste num processo de interação semântica, não a substituição de um termo é a metáfora do





estilhaçamento de significados de palavras, de imagens, a similitude, área de semelhança. O que parece em Magritte , não é.


A arte não se realiza pelo equilíbrio temos condição tensa no nosso cotidiano, e esse processo de desreferencialização, fazem a tessitura de um simulacro através de elementos constitutivos. O pintor revela pelo título dialético essa relação de semelhança e dessemelhança. A presença do título dialético atua como porta para entrada do observador. A inquietação aumenta. Defrontamos-nos com a esfera desautomatizada da arte.

A expansão-reinterpretação do real se dá pela *hiperbolização da imagem* e o insólito por ele criado entre a imagem e o título do quadro. Relação ou aparente não-relação entre o título e o universo plástico com o qual defrontamos.

Ao escolher o título para os quadros Magritte dá sustentação ao processo de desautomatização da linguagem escrita, a maçã que não é maçã é uma sala de audição, a rosa que não é reclusa, pois transborda significância , assim como alude Julia Kristeva, em seu livro Introdução à semanálise:

De natureza diferente de todos os semas encarados até agora ( todos os semas apresentam significado) essencialmente variável, menor do que todo o sema fixo, por menor que seja, a diferencial significante é o infinito-ponto para semanálise. O espaço da significância seria concebido como um objeto de conhecimento sobre determinado pela colocação do princípio da diferencial significante, e não como um espaço estruturado. A diferencial significante será desta maneira, o lugar que faz penetrar o genotexto no fenotexto e que leva o espaço significante sobre a linha enunciada na língua. ( KRISTEVA, 1974, p.297)

Em relação à linguagem visual optando por distanciar o grafismo da imagem com o objetivo de impedir o automatismo do pensamento do observador e aumentar a inquietude tão necessária na relação entre o apreciador e a obra de arte. Esse distanciamento acaba sendo uma estratégia genial, por parte do artista, não somente para aproximar a escrita da imagem, mas também, com o estranhamento buscar a instigação do observador a encontrar uma “lógica” para essa relação. Partindo da superfície do texto, *fenotexto* , para adentrar na profundidade que o texto provoca, o *genotexto*.



Para realizar o procedimento relacional selecionamos como segundo objeto de estudo o conto Cemitério de Elefantes, De Dalton Trevisan. O conto-título do livro foi publicado pela primeira vez, em 1964.

A plasticidade dessa obra se mantém na escolha da palavra e no tratamento a ela conferido, na criação da imagem, como podemos notar nos trechos abaixo, grifos nossos.


Há um *cemitério de bêbados na minha cidade*. Nos fundos do mercado de peixe e à margem do rio ergue-se o velho ingazeiro \_\_ ali os bêbados são felizes. A população considera-os *animais sagrados*, provê às suas necessidades de cachaça e peixe com pirão de farinha...”*Elefantes mal feridos* coçam as perebas, sem nenhuma queixa”...“Cospe na água o caroço preto do ingá, os outros não a interrogam: *presas de marfim que apontam o caminho são as garrafas vazias.*”. (TREVISAN, 1974, p. 101/102 )

A plasticidade da palavra em Dalton Trevisan resulta a uma espécie de moldura, o processo de passagem do mundo real para o mundo representado do quadro, à passagem “de dentro” “para fora”, de externo para interno, existe uma plasticidade de imagens. Gerando uma grandeza, hiperbolizada, e o agigantamento, estamos vendo isso, sobre o ponto da invenção artística.

O estranhamento provocado por essa plasticidade faz com que nesse Ostranenie, estranhamento, se encontre a singularidade do texto artístico. De acordo com Chiskolv ( 1973) “ O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, que é já “ passado” não importa para arte”.

O conto sugere nos muito mais que a preocupação do estranho, é o insólito dentro da hipérbole. A ampliação das dimensões está na ruptura com os limites. Na perspectiva do fenotexto apresentado por Kristeva, o conto de Trevisan nos sugere elefantes iconizados, numa estrutura profunda encontramos o genotexto, aonde a significância vai além do esperado. O signo Elefantes a partir de um processo inventivo carregado de significância se transforma em ícones. As imagens nos são apresentadas em dimensões *hiperbólicas*, partido da análise do fenotexto, da superfície do texto verbal, partindo para seu interior, num movimento centrípeto o genotexto, o intenso, o profundo.

O genotexto não é uma estrutura, mas tampouco saberia ser o estruturante, visto que ele não é aquilo que forma nem aquilo que permite a estrutura ser, mesmo sendo censurado. O genotexto é o



significante infinito. Pluralidade dos significantes na qual, e não fora da qual- o significante formulado ( o fenotexto )é situável e, como tal, sobredeterminado. O genotexto é, assim, não a outra cena em relação ao presente formular e axial, mas o conjunto das outras cenas na multiplicidade das quais falta um índice desviado-esquartelado-pela sobredeterminação que define, pelo interior, o infinito. (KRISTEVA, 1974, p.282)

## Conclusão


A Literatura e as artes plásticas possuem formas inusitadas de configurar o real e destituí-lo de suas pretensas camadas de manifestação. O que nos move nessas formas acima indiciadas é o modo como o artista e o escritor se valem de uma espécie de “água forte” para, como se estivesse com lápis crayon em suas mãos, delineassem os desenhos da representação e estimulassem dialeticamente a nossa leitura da realidade.

Um princípio construtivista similar os aproxima: os textos e os quadros baseados num processo de realização icônica. Ambos resultam em obras, produtoras de sentido. Nos quadros magritteanos, assim como nos textos verbais, vemos as rupturas com os limites.

Quanto maior for o grau de estranhamento no grau de construção mais revela o processo de construção. Ao criar a obra artística, cuja imagem viola a ordem estética vigente, Magritte acaba provocando, assim como um sentido de estranhamento no apreciador da arte, acostumado, até então com pinturas que mantenham uma regularidade na forma e uma verossilhança com elementos da realidade.

O artista ao expor seu estilo irreverente acaba expondo também seu modo de ver o mundo. Suas obras estruturam no plano do “ilógico” para que o observador construa dentro de sua “lógica”, uma nova significação para o sentido de realidade na arte.

Tanto nas obras plásticas de René Magritte, *A rosa reclusa* (1955) e *A sala de audição* (1952), quanto nos textos literários, de Dalton Trevisan, *Cemitério de elefantes* (1964) e Clarice Lispector: *Àgua Viva* (1973), o que se percebe é uma forma de realização baseada em lentes de aumento ou como se o artista evidenciasse o contorno dos signos de modo a ratificar a natureza do simulacro que pulsa entre a arte e a realidade. As obras aqui apresentadas são obras que tendem a deflagrar estilisticamente



uma espécie de hiperrealismo e de acentuado grife nos índices e semi-símbolos de suas manifestações sígnicas. Pela perspectiva da hiperbolização, que consiste em exagerar a satisfação prometida para além do verossímil, para atingir o inverossímil crível.

### **Referências**

ANDRIOLI, Luiz. O silêncio do Vampiro: O discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan. Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Paraná. (UFP), 2010.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973.

FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. São Paulo: Cultrix, 1973.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. Tradução: Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KLÔH Suzana de Sá. Clarice Lispector e o Narrar-Se. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Agosto de 2009.

LISPECTOR, Clarice. Água viva. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

SANTOS, Carolina Junqueira. A ordem secreta das coisas: René Magritte e o jogo do visível. Tese de Mestrado. Faculdade de Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

TREVISAN, Dalton. Cemitério de Elefantes. Rio de Janeiro: Record, 1997.