

MARC CHAGALL E SERGIO SANT'ANNA NA ILUSTRAÇÃO DE DARCY PENTEADO

Maria Luiza Calim de Carvalho Costa (UNESP/Bauru)¹

RESUMO: *As ilustrações de Darcy Penteado para a revista Status – 25 contos brasileiros, 1976, e a fala do ilustrador quanto à produção de imagens e quanto à validade de se oferecer uma imagem junto a um texto literário foram os elementos geradores da pesquisa. Buscou-se a trajetória do leitor Darcy Penteado para encontrar as relações entre conto e ilustração e conto e obras de arte, das quais o ilustrador recorta fragmentos para compor as ilustrações. A intertextualidade é a marca do processo de criação do ilustrador. Além do resgate do trabalho de ilustrador do artista plástico Darcy Penteado, esta pesquisa contribui com mais um olhar sobre a questão da leitura da imagem junto a um texto, a partir do leitor, de sua trajetória no ato de leitura.*

PALAVRAS-CHAVE: *Ilustração; leitura; texto/imagem; Darcy Penteado.*

Darcy Penteado ilustrou vinte e cinco contos brasileiros para revista *Status* – Especial de Literatura- 1976. As imagens que produziu a partir da leitura dos contos apresentam fragmentos de obras de arte em suas composições e, Penteado ao assinar suas ilustrações, acresce à sua assinatura a do artista ou artistas cujas obras foram recortadas, explicitando, assim, a intertextualidade existente e indicando ao leitor um trajeto de leitura.

No início da revista, um espaço é destinado para apresentar uma breve biografia dos contistas, de um chargista e do ilustrador. Darcy Penteado lança mão de seu espaço para falar da realização desse trabalho e articular algumas reflexões sobre a imagem junto a um texto e sobre a atividade de leitura. Teme o ilustrador que o fornecimento de imagens ao leitor em suas ilustrações possa perturbar a “imagística” do leitor. Eis então o problema: A interferência da ilustração na significação do texto escrito é o dilema do leitor: Qual texto ler? Uma leitura dialógica?

Sendo a ilustração um segundo texto, uma segunda visão, o leitor “sofre” a contaminação da interpretação do ilustrador, ou o leitor funde os dois textos (escrito e ilustração) e interpreta-os simultaneamente alterando a significação caso o texto escrito fosse apreendido sem imagem, ou, ainda, o leitor separa claramente o texto escrito da imagem produzida pelo ilustrador.

Outras hipóteses seriam: o leitor entende imagem produzida a partir de um texto escrito como tradução (entre códigos), sendo sentido de tradução, interpretação e não cópia. A imagem, por ser direta, opera, no leitor, uma interpretação *a priori* do texto a ser lido, e essa interpretação *a priori* dirige o leitor e altera o efeito estético da obra a ser lida, ou a ilustração sendo uma interpretação, portanto um segundo texto, cria um diálogo com o primeiro (o verbal), ampliando as possibilidades de uma leitura mais ampla por parte do leitor. Também, as imagens, sublinaramente ou não, trazem conceitos ideológicos e culturais embutidos e o leitor deve ter repertório e olhar agudo para identificar manipulações.

Muitas dessas questões, por certo, não são definitivamente respondidas, por razões claras: Como aferir o processo de leitura? Como identificar o que influenciou

¹UNESP- Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, FAAC/ Bauru - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, DARG –Departamento de Artes e Representação Gráfica.
marialuiza@faac.unesp.br

primeiro para essa ou aquela interpretação? As dificuldades, que de início já nos defrontamos, marcam uma trajetória em terreno de difícil acesso, porém, fértil e de paisagens deslumbrantes. O deslumbramento que nos instiga a continuar sempre seguindo trilhas já, por outros, percorridas, para, quem sabe, vislumbrar uma direção e abrir uma picada.

Diante da dificuldade dada já de início, traçou-se um percurso, o percurso da produção das ilustrações. O ilustrador é antes de tudo um leitor e sua ilustração dá visibilidade à sua interpretação. As ilustrações são a materialização da interpretação do leitor Darcy Penteado. Os caminhos, supostamente trilhados pelo leitor/ilustrador para a produção da imagem, apresentam-se como uma possibilidade de percurso para o leitor da revista instaurar o significado da ilustração.

O corpus da pesquisa: imagens e textos, ilustrações e contos literários, encontram-se publicadas em uma edição especial de uma revista, meio de comunicação de massa, que pressupõe que o leitor disponha de um tempo para sorver, com calma, o seu conteúdo. Também, a forma do objeto a ser lido dirige o sentido que o leitor pode dar àquilo que lê. O suporte, a organização do conjunto de um livro, uma revista, um quadro, afetam a apreensão do significado:

Ler um artigo em um banco de dados eletrônico, sem saber nada da revista na qual foi publicado, nem dos artigos que o acompanham, e ler o mesmo artigo no número da revista na qual apareceu, não é a mesma experiência. O sentido que o leitor constrói no segundo caso, depende de elementos que não estão presentes no próprio artigo, mas que dependem do conjunto de textos reunidos em um mesmo número e do projeto intelectual e editorial da revista ou do jornal (CHARTIER, 1998, p.128).

A experiência do leitor, ao folhear a revista *Status*, obviamente não poderá ser aqui transposta, entretanto, informações sobre a revista, seu tempo de produção, seu público alvo, pode mediar essa ausência do contato com a materialidade do objeto, suas páginas, a textura do papel, a qualidade da diagramação, enfim, o prazer do toque que uma produção editorial de qualidade proporciona ao leitor.

Revista, segundo o verbete do dicionário de Aurélio Buarque de Holanda, é “publicação periódica em que se divulgam artigos originais, reportagens, etc., sobre vários temas, ou, ainda que se divulgam, condensados, trabalhos sobre assuntos variados já aparecidos em livros e noutras publicações”. Veículo de comunicação de massa, apresenta-se de formas variadas, visando sempre um público alvo específico. Existem as revistas específicas para áreas profissionais, as acadêmicas, as literárias, as de entretenimento, etc. Em sua materialidade, normalmente são impressas em papel de diversas qualidades, com trabalho gráfico variado, levando-se em consideração o público alvo, seu poder aquisitivo, seus gostos e preferências. O tamanho também é determinado pelos mesmos critérios. Essa materialidade é alterada com o advento da internet e o surgimento das revistas digitais, porém mudou o meio mas a construção tradicional ainda permanece. As revistas devem ser atrativas ao leitor, suas capas devem seduzi-lo para querer-ler, querer-comprar. As imagens junto a textos são a matéria de que são feitas as revistas. Texto e imagem compõem esse universo midiático em que se insere a revista.

E o leitor da revista frente ao texto imagético de Penteado e aos contos, qual a sua trajetória diante dessa comunicação sincrética, interlinguagem verbal e visual?

Para tratar da visibilidade do texto, encontrar os caminhos do leitor Darcy Penteado, que antes de produtor da ilustração, foi leitor do texto verbal, trilhou,

examinaremos como Darcy Penteado leu e construiu as ilustrações. No primeiro momento a ilustração evidenciará o tipo de leitura que foi instaurada por Penteado. Como o ilustrador entra em diálogo com outros textos imagéticos, recortando fragmentos para compor suas ilustrações, precisamos, no segundo momento, encontrar as relações, os pontos de convergência que Penteado vislumbra entre a obra selecionada e recortada e o conto.

Foi dito, poucas linhas acima, que texto e imagem são a matéria de que são feitas as revistas; de certa forma responderia a pergunta que nos espinha: Por que as ilustrações? O próprio Darcy Penteado em espaço da revista para uma breve biografia dos contistas, do ilustrador e do chargista, lança mão de seu espaço e fala do processo de criação das imagens e articula algumas reflexões sobre a imagem junto a um texto e sobre a atividade de leitura.

A meu ver, a ilustração de um texto literário representa, quando junto a ele, a sua parte supérflua. Deve parecer estranho que eu, um ilustrador, esteja dizendo isto, mas a finalidade primeira da imagem desenhada com base num texto é fazer o 'bloco' literário parecer menos massudo ao leitor. Ela deve ser um convite à leitura e não a imposição da imagem que ele, o leitor. Deva obrigatoriamente visualizar ao ler o texto (PENTEADO, Status, 1976, p.12).

A imagem, quando junto ao texto é a parte supérflua? A questão dos limites das duas linguagens, o verbal e o não-verbal, da existência ou não de uma hierarquia, de suas especificidades são investigadas a partir do olhar do próprio ilustrador, que com seu texto no início da revista, levanta polêmicas perguntas e esboça algumas respostas, além de descrever o processo de criação das imagens que compõem o corpus.

Ao descrever o processo de produção das imagens Darcy Penteado aponta caminhos ao leitor: pesquisar, fazer o caminho inverso que ele trilhou, para, então, encontrar as relações por ele efetuadas para instaurar o significado. O leitor para concretizar a leitura deve, então, buscar os textos que emergem da imagem produzida pelo ilustrador. Penteado é explícito em sua fala sobre a abordagem antropofágica que efetua para ilustrar os contos:

Por sua vez, o leitor ganhou uma edição especial de *Status* diferente de tudo o que já se fez até agora no gênero, porque ilustrada por grandes nomes da pintura, como Da Vinci, Gueguin, Picasso, Matisse, Goya, Redon, Klee, Manet, Beardsley, Miró, Modigliani, Klint e vários outros, atrás dos quais se colocou este montador de imagens que assina Darcy Penteado (PENTEADO, Status, 1976, p.13).

A assinatura, tanto de Darcy como a do pintor cuja obra foi recortada, indicia caminhos ao leitor, como também, o título do conto e, claro, o próprio conto fornece modos de aproximação do leitor ao texto imagético. Porém, a fala do artista sobre sua obra proporciona a possibilidade de se pensar no processo de construção, perceber as camadas que se sobrepõem para compor o objeto e vislumbrar, quem sabe, com mais clareza a ideologia da qual é originária.

Uma questão que espeta nossos sentidos é por que Darcy Penteado, para criar suas ilustrações, lança mão de fragmentos de obras de arte? Novamente o próprio ilustrador explica:

...mais que um simples trabalho gráfico, a incumbência que *Status* me deu significou uma pesquisa. E pesquisa importante, porque com ela me testei por inteiro. Testei a minha versatilidade ao usar os inúmeros processos gráficos que aprendi em mais de trinta anos de vida profissional; a minha habilidade, eliminando a monotonia que adviria de um mesmo estilo pré-estabelecido; idem, a minha sedimentação de cultura (ou informação), na escolha dos artistas em que me baseei; e ainda a minha sensibilidade emocional, juntando aos contistas os pintores que, a meu ver, afinam com eles às suas místicas e imagísticas (PENTEADO, *Status*, 1976, p.13).

Essa afinação de que fala Darcy Penteado é a que o leitor da revista *Status*, frente à ilustração e ao conto, necessita encontrar, através da legibilidade da imagem e da visibilidade do texto instaurar o significado que extrapola seus limites. Assim como o ilustrador, conforme disse, testou sua habilidade, sua sedimentação de cultura e sua sensibilidade emocional, o leitor, para encontrar as relações e as “afinações”, necessita também se lançar à pesquisa, a um mergulho nesse mar de semas e construir a rede de significações.

Um texto verbal, quando ilustrado, apresenta duas visões de mundo, de estilo, de forma. O leitor precisa perceber essas visões de mundo dos autores, tanto do texto verbal quanto do imagético, e deve, também, dialogar com sua própria visão.

O leitor deve perceber a questão do tempo/espaço entre produção e leitura. Hans Robert Jauss (1980), diz que para se levantar que tipo de compreensão, de interpretação e de aplicação é própria a um texto de caráter estético, é preciso reconstruir o contexto histórico, da intenção primitiva do autor ou da obra. O autor diz que convém destacar os horizontes de uma primeira leitura – a atividade da percepção estética- de uma segunda leitura que constitui uma exegese retrospectiva e acrescentar uma terceira leitura histórica, para aparecer o texto no horizonte de sua alteridade e de sua semelhança em relação à nossa experiência atual.

A interação texto-leitor, abordada por Wolfgang Iser (1979), requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas gerando o efeito estético. Atividades imaginativas não quer dizer que cada leitor possa tirar a conclusão que desejar, pois, segundo Iser, a organização de referências, a estrutura do texto, enquanto instrução, orienta a leitura. Todo texto tem uma intenção comunicativa, foi escrito para ser lido, quanto à recepção Iser alerta: “o leitor contudo, nunca retirará do texto a certeza explícita de que sua compreensão é justa” (ISER, 1979, p.87).

Elege-se uma abordagem a partir do leitor, o leitor Darcy Penteado que materializou sua interpretação nas ilustrações e, através da busca da possível trajetória do leitor/ilustrador encontrar as marcas dessa interação texto-leitor-texto (conto-leitor-ilustração) . Elege-se, então, a Estética da Recepção e do Efeito – Jauss e Iser – como ênfase teórica e propõe-se trilhar os passos da pesquisa utilizando-se um raciocínio abduutivo (poder-ser que deve ser investigado), perceptivo e analítico, que estarão em rede associativa para produzir informação, ou melhor buscar extrair uma idéia da outra (inferência). A visão que serve como ponto de partida é a de que se deve considerar o objeto contido em contexto complexo, onde a evolução não pode ser determinada. O objeto se situa em “rede”, o leitor constrói o significado de acordo com o tipo de comunicação, frequência e associação simbólica que faz. O leitor eleger as conexões de acordo com o juízo perceptivo e desenvolve sua capacidade de ampliar a rede quanto mais exercita a leitura e as possibilidades associativas.

O leitor necessita de um conhecimento prévio: um conhecimento lingüístico para decodificar o texto – verbal e imagético; um conhecimento textual que proporciona ao leitor o reconhecimento de uma tipologia textual; um conhecimento de mundo que se configura em seu repertório. É portanto um processo complexo que envolve várias variantes e se realiza entre a percepção do efeito e a cognição.

Segundo Iser (1979), na relação texto-leitor, os textos não são plenamente constituídos, desse modo, exigem do leitor o preenchimento dos vazios existentes nos enunciados. O preenchimento se realiza mediante as projeções do leitor. Essas projeções são balizadas pela estrutura do texto, caso contrário a interação texto-leitor fracassará. O leitor a medida em que lê o texto, para que a comunicação tenha êxito, vai alterando suas representações projetivas acomodando-as a partir dos complexos de controle contidos no texto. Esses complexos orientam a leitura, fazendo com que o leitor altere seu horizonte de expectativas, constituindo o sentido ao preencher o que antes está indeterminado com um determinável.

Iser, busca em Ingarden a junção do texto literário com os vazios e a indeterminação. Para Ingarden os objetos se distinguem em reais, ideais e intencionais. Os reais têm uma determinação completa, os ideais ainda serão constituídos e os intencionais, como os objetos de arte, não tem uma determinação exaurível. Para Ingarden, o leitor no ato de concretização, de uma obra de arte, deve simular uma determinação completa. O leitor é convocado pelo próprio texto a formar mentalmente uma imagem dos personagens, do cenário, etc, preenchendo o que o texto lhe apresenta. Essa simulação depende do repertório do leitor, das imagens que ele tem registrado em sua memória, “das lantejoulas ou secreções” de que Penteado se referia. E é exatamente nesse ponto em que Iser vai divergir de Ingarden, apesar dos preenchimentos das estruturas centrais de indeterminação do texto, os vazios e as negações, o leitor nunca terá a certeza de que sua interpretação está completa ou definitiva.

Os vazios são indicadores de uma relação potencial, e liberam o leitor às suas projeções, e, portanto o preenchimento, e as negações se formam pelas supressões e instigam o leitor a se posicionar diante do que lê. Iser esclarece:

Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece à vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado. As negações, portanto, provocam o leitor a situar-se perante o texto. Através dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade de constituição decorrente de assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada, que controla o processo de interação (ISER, 1979, p.91,92).

O jogo de aparecimento e ocultamento, esse ir e vir do leitor na busca do sentido, é o que constitui o ato de leitura. “Nossa discussão da construção de imagem (*Vorstellungsbildung*) mostrou que os esquemas do texto tanto apelam para um conhecimento existente no leitor, quanto oferecem informações específicas, através das quais o objeto intencionado – mas não dado – pode ser representado” (ISER, 1979, p.109).

O imbricamento com outros textos, transforma o ato de leitura em uma performance intertextual, Penteado, oferece pistas ao leitor quanto ao processo de leitura de suas imagens: o leitor deve buscar as relações intertextuais indicadas no

próprio texto imagético que produziu. O que, afinal, vem a ser a intertextualidade? Colagem, sobreposição, superposição, repetição, citação? A intertextualidade está presente quando de um texto emerge outro, ou outros textos, de forma implícita ou explícita, propiciando ao leitor uma rede com imbricações que ele tem de resolver com um trabalho de assimilação e transformação. O grau de explicitação da intertextualidade depende da forma em que transparece no texto e também da capacidade do leitor, através de seu repertório, de encontrar as relações e articulá-las. A citação é a forma mais direta e evidente de intertextualidade, mas pressupõe uma competência na decifração da linguagem por parte do leitor. Ele precisa conhecer o texto citado e seu contexto, para identificar no bojo do novo contexto as relações que o autor propõe. Mas as relações intertextuais podem não ser tão evidentes como no caso das citações, e requerer do leitor uma maior sensibilidade e conhecimento para identificá-las. O leitor ao deparar-se com o já-visto exposto de modo inusitado é levado à reflexão, aquela repetição, recortada, colada, sobreposta ou superposta, suscita um novo olhar, adquire outro sentido, amplia os horizontes de leitura. Desse modo, a intertextualidade propõe ao leitor um olhar crítico e por isso é transformadora.

Intertextualidade é termo criado por Julia Kristeva para definir as relações de uma obra literária com textos literários pré-existentes e também com sistemas simbólicos não-verbais. Para Kristeva a noção de texto é ampliada e passa a ser visto como sistema de signos. Como a Crítica Literária utilizou o termo como “crítica das fontes” de um texto, Kristeva propõe a noção de transposição para designar a passagem de um sistema significativo a outro, buscando com isso esclarecer que intertextualidade não é um caótico e indesvendável emaranhado de influências, mas sim a assimilação e transformação de vários textos, ordenado por um texto central que coordena o sentido.

A linearidade do texto é de certo modo alterada quando a intertextualidade é reconhecida pelo leitor. Laurent Jenny, em *A Estratégia da Forma*, aclara esta questão:

Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico (JENNY, 1979, p.21).

Laurent Jenny trata também no mesmo texto sobre a questão da ideologia intertextual. Já que as determinações ideológicas são inerentes à linguagem, quando um fragmento intertextual é encontrado pelo leitor, ele pede um olhar atento a uma função crítica tanto sobre a forma quanto sobre o conteúdo. As funções que o intertexto adquire, nesse sentido, são, então explanados:

A análise do trabalho intertextual mostra bem que a pura repetição não existe, ou, por outras palavras, que esse trabalho exerce uma função crítica sobre a forma. ...Repetir para delimitar, para fechar num outro discurso, conseqüentemente mais poderoso. Falar para obliterar. Ou então, pacientemente, negar para ultrapassar... Ou então reificá-lo, torná-lo objeto de metalinguagem. Abre-se então o campo de uma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solitária daquele. Quer queiram quer não, esses velhos discursos

injetam toda a força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão (JENNY,1979, p.44-45).

Jenny fala da intertextualidade como “máquina perturbadora”, aquela que não deixa o sentido sossegar, que evita o “triunfo do clichê” em prol de um trabalho de transformação. O deslocamento do fragmento intertextual para uma nova contextualização, oferece abertura da estrutura textual para uma potencialidade de múltipla significação. “É a recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a forma” (JENNY,1979,p.46).

Para W. Burroughs, a transitividade do discurso não conhece limites. Segundo ele, “se o sujeito é verdadeiramente esse ser mumificado vivo pelos códigos sociais que cercam o seu quotidiano, que melhor ferramenta haverá do que a intertextualidade, para quebrar a argila dos velhos discursos?” (JENNY,1979,p.48).

Para Jenny, “a intertextualidade nunca é anódina. Seja qual for o seu suporte ideológico confesso, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora” (JENNY,1979.p.49).

Essa vocação crítica, lúdica e exploradora da aplicação intertextual está presente nas ilustrações de Penteadó. O uso de fragmentos de obras de arte para compor suas ilustrações, desloca o leitor de uma possível linearidade da leitura automatizada, proporcionando desvios ou meandros para o leitor ter ampliada a duração do efeito estético, ao liberar-se dos automatismos, e navegar demoradamente nesse mar de semas em que se constituem as ilustrações.

E agora José ?

A leitura do *Conto (não conto)* de Sérgio Sant’Anna, faz emergir o poema de Carlos Drummond de Andrade, pelo esvaziamento e o impasse que traz. Ao término da leitura do texto parece inevitável a pergunta que se repete no poema.

A partir do título do conto, Sérgio Sant’Anna inicia discutindo o próprio gênero. *Conto (não conto)* é uma antítese pois apresenta uma afirmação que é um conto e uma negação que não é um conto. Assim, o título, inicialmente se apresenta como índice de estranhamento se confrontado com o título dado a essa edição especial da revista *Status*, as letras caixa alta e em negrito que ocupa um terço do espaço da capa: 25 contos brasileiros. É ou não é um conto? São vinte e cinco contos, conforme anunciado na capa ou são vinte quatro? O título remete à questão do conto enquanto gênero e traz em seu bojo a pergunta: O que é um conto?

Nádia Battella Gotlib (2001), busca a resposta para essa pergunta. A dificuldade em responde-la está na duplicidade de pontos de vista dos estudiosos da questão: alguns propõem definições e buscam a forma do conto, já outros se revoltam contra regras e definições prescritivas. Além disso, as novas direções em que o conto vem tomando quanto à liberdade e a forma ampliam a questão. Para ilustrar a dificuldade acerca da definição de o que é um conto, a autora cita Mario de Andrade em *Contos e Contistas*: “... em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (ANDRADE,1938 apud GOTLIB,2001,p.9).

O conto, enquanto gênero, não tem compromisso com a realidade, ou seja é uma ficção, entretanto pode haver graus de proximidade ou afastamento da realidade. O conto é uma narrativa com uma célula dramática e de extensão reduzida. Alan Poe associa a extensão do conto ao efeito que produz no leitor, defendendo a unidade da impressão ou a totalidade do efeito, melhor dizendo, o leitor deve fruir o texto de uma

vez só, para assim, não sofrer interferências das pausas no efeito que o texto produz. Aí a necessidade de não ser extenso, o conto, e do autor buscar economia dos meios narrativos. “Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido”(GOTLIB,2001, p.35).

Observa-se que o autor de *Conto (não conto)*, através do título e, sobretudo, através da construção de seu texto, dialoga com a questão da forma canônica, e com a idéia de conto enquanto gênero. A forma canônica de uma narrativa, com começo meio e fim, ou seja construção de cenário, das personagens, ação e desfecho, é construída e depois desconstruída por Sant’Anna para trazer a baila o problema dos limites do gênero.

Outro modo de ler o título *Conto(não conto)* é através da idéia de Claude Brémont de que um conto precisa ter uma sucessão de acontecimentos, ser de interesse humano e apresentar-se uma unidade de uma mesma ação. Tal título remete, então, ao ato de contar uma história, ter um enredo, uma sucessão de acontecimentos. Seria então um conto, caso não tivesse o que contar? Eis outra pergunta que emerge do título! “Não conto” seria ou uma omissão, uma ocultação, ou, provavelmente, a desconstrução do próprio ato de contar, como não-conto.

Sérgio Sant’Anna inicia com a construção descritiva de um cenário, mas ao mesmo tempo, de modo metafórico, apresenta a construção do conto enquanto texto. As primeiras palavras do conto aludem a “um território vazio”, “espaços”, “aqui”, prefigurando o escritor frente ao papel em branco. O cenário é então aos poucos apresentado ao leitor, como um local árido, onde habita uma cobra e onde zumbem insetos. Essa construção se dá com um jogo dialético entre o vazio e o cheio, entre o espaço e o não-espaço, entre o silêncio e o zumbido. A ausência de um personagem humano é apontada por diversas vezes no primeiro parágrafo: “Mas o que é uma cobra quando não há nenhum homem por perto?”, “Mas o que são os zumbidos se não há ninguém para escuta-los?” “E o que é também o silêncio, se não existem ouvidos?”, essa ausência, de certo modo, retira o significado do cenário que acaba de ser esboçado, como num zigue-zague entre o construir e desfazer o sentido.

No segundo parágrafo, no terreno da suposição surge, então, o personagem humano, representado, inicialmente, metonimicamente pelos ouvidos necessários para dar sentido aos sons dos insetos do cenário. Em seguida apresenta-o: “Um homem que passasse, por exemplo, com uma carroça e um cavalo. Podemos imagina-los.” Darcy Penteado, para criar sua ilustração se utiliza desse enunciado referencial: o homem com uma carroça e um cavalo. Bernard Voilloux, em *La Peinture dans le Text*, 1994, diz que mecanismos de leitura induzem pela referência e pela alusão, e que sua imbricação nos processos intertextuais são cobertos pelas mediações lingüísticas e discursivas dos interpretantes. Portanto, o índice referencial ao qual o ilustrador, lança mão para criar sua ilustração, remete-se a outro índice, agora extratextual: uma imagem de um homem, uma carroça e um cavalo de uma obra de Marc Chagall (1887-1985). A obra em questão é *O Negociante de Gado*, 1912, um óleo sobre tela medindo 97 x 200,5 cm, pertence ao acervo do *Kunstmuseum* na Basiléia. Darcy Penteado; ao trazer a imagem de Chagall para compor a sua ilustração, instaura um diálogo intertextual entre o conto de Sant’Anna, a obra de Chagall e a ilustração, propriamente dita.



O Negociante de Gado põe em cena a simplicidade harmônica da vida campesina. “Metáforas de tranquilidade dominam cenas rústicas: o potro protegido na barriga da égua, ainda por nascer, o cordeiro às costas da mulher, citando o motivo do Bom Pastor, a ponte que o carro atravessa calmamente”(WALTHER&METZGER,1994,p.27). A impressão geral da tela transmite uma descontração, que de certo modo, desvia a atenção de que o negociante dos animais os venderá, supostamente, a um matadouro. Apesar dessa impressão geral de tranquilidade, observando-se mais atentamente a composição, percebe-se uma tensão quanto à direção: a carroça vai da esquerda para direita, em contraposição o homem, o gado sobre a carroça, a camponesa e a mulher que abraça o soldado, olham para a esquerda criando uma força contrária ao movimento da carroça. Nota-se que o cordeiro sobre os ombros da camponesa volta sua cabeça para a face da camponesa, impedindo, assim, que o olho do observador se evada do quadro pela esquerda. Abaixo das patas do cavalo encontra-se um soldado sendo enlaçado por um braço de uma mulher como se estivesse se despedindo. As feições do soldado e da mulher inspiram tristeza. Está construída a metáfora do soldado que, como um gado ao matadouro, vai à guerra. A metáfora desconstrói a suposta cena ingênua campestre e traz a baila a denúncia das tristezas de uma guerra. A égua prenha alude à orfandade que uma guerra proporciona. A tensão, então, é representada à esquerda através da vida boa do campo que se deixa para traz e, à direita a direção do matadouro, da guerra, da morte. As rodas da carroça, que levam, inevitavelmente, o gado para o seu destino, pode-se interpretar como a roda da vida, que gira incessantemente num nascer, viver, morrer e nascer...

Marc Chagall, judeu nascido na cidade de Vitebsk, Rússia, espelha em suas obras os acontecimentos de sua infância. Esse universo figurativo de Chagall está implantado nas tradições de sua origem, no pensamento anti-racional da Rússia e na rigorosa ausência da arte figurativa no judaísmo. “Neste sentido, os cenários de Chagall nunca estão isolados de um mundo de idéias místicas, o qual transforma, antes de tudo, os motivos em símbolos, em representantes de uma realidade invisível”(WALTHER&METZGER,1994,p.24).



Desta pintura de Chagall são recortados, por Penteado, o homem, a carroça e o cavalo. Outros elementos como o bezerro em gestação e o gado que estava sobre a carroça são eliminados, ao passo que uma cobra é colocada sobrepondo a roda da carroça e patas do cavalo. A interferência do ilustrador se dá pela supressão e ou adição de elementos. A cobra enuncia uma ação: a de matar o cavalo. Outros motivos da ilustração serão analisados a seu tempo. Adota-se aqui como estratégia de leitura o movimento do ir e vir que o leitor necessita para instaurar o significado. “Como uma atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Esta influência recíproca é descrita como interação” (ISER,1979,p.83).

Sant’Anna usa elementos canônicos da narrativa, como “um dia” para enunciar um acontecimento como apresentar os personagens homem e cavalo. Usa também do mesmo artifício para enunciar a ação “Até que um dia veio a cobra e zás: o sangue escorrendo da carne do cavalo”. Observa-se que o autor usa de modo explícito o cânone, constrói o texto com os elementos tradicionais da narrativa, para desconstruí-lo mais adiante.

“O carroceiro olha tristemente para o cavalo: somos apenas nós dois aqui neste espaço, mas o cavalo morre.” Esta frase que inicia o terceiro parágrafo traz consigo a duplicidade de sentido que o texto de Sant’Anna apresenta: “aqui neste espaço” alusão ao espaço cênico da narrativa, como no espaço do papel do contista. Um novo elemento antitético é apresentado ao leitor, a morte em oposição à vida.

No quarto parágrafo a dor da solidão é abordada através de uma alegoria: “Um homem, por exemplo, que caiu num buraco muito fundo e quebrou as suas pernas.” É uma metáfora: “Talvez esta dor devore a si mesma, como uma cobra se engolindo pelo rabo”, que ao mesmo tempo, que apresenta o processo antropofágico da dor que come o homem por dentro, simboliza a estrutura cíclica da vida e da própria estrutura circular da narrativa. “A cobra se engolindo pelo rabo” é figura denominada *uroboros*, símbolo do infinito, do eterno retorno. *Uroborus* figura então como a imagem da própria narrativa de Sant’Anna, que trata dos ciclos da vida-morte-vida, conto- não-conto, e apresenta-se na própria estrutura do texto.

No quinto parágrafo a frase: “Este homem que enterrou o cavalo, não sem antes cortar um pedaço de sua carne, para comer mais tarde.”, indicia uma cadeia antroppo e zoofágica partindo da cobra que picou o cavalo, para a dor do homem que se autodevora, do homem que come a carne do cavalo e mais adiante pelos vermes que comeram o cavalo. Esse processo biofágico que se apresenta retorna para a idéia de ciclo de vida e morte, começo-meio e fim de que trata o texto. Então sem o cavalo - “E agora o homem tinha que puxar ele mesmo a carroça.” – o homem toma o lugar dele, puxando a carroça,

criando uma metáfora do homem como cavalo, prenunciando o destino do homem ser tal qual o do cavalo e a ser revelado no sexto parágrafo: “Mas uma coisa temos certeza: este homem encontrou também um dia sua hora”.



Na ilustração, abaixo da carroça e do cavalo, está uma caveira humana, sob a terra sendo comida pelos vermes. A diferença de sentido dos vermes, embaixo da terra, e do cavalo da carroça e da cobra sobre a terra criam uma tensão, e representam uma oposição de sentidos entre o viver e o morrer, a vida corre da direita para a esquerda, já a morte faz percurso contrário. O positivo e o negativo representado pelas oposições de sentido. A tensão, criada por Darcy Penteado com a direção dos vermes em contraposição à carroça, é análoga à tensão existente na obra *O negociante de Gado*, da qual o ilustrador retira fragmentos. Em ambas, pintura e ilustração, a tensão representa a oposição entre vida e morte. Também, ao conduzir o olhar do leitor a um fluxo da esquerda para a direita com o homem, a carroça e o cavalo, e imediatamente fazê-lo tornar os olhos para o fluxo inverso dado pelos vermes, representa a mesma estrutura cíclica de vida-morte-vida existente no conto.

O sexto parágrafo inicia assim: “E, afinal, não podemos saber se o viram ou não, o homem puxando sua carroça, pois nos ocupamos apenas do que se passa aqui, neste espaço, onde nada se passa.”, este espaço a que se refere o narrador, é o do cenário construído para o conto, conto este, que pelos atributos de concisão e de célula dramática única, não extrapola para outros espaços, nem cria outras células. Este espaço é também o espaço do papel onde o conto é construído.

O sétimo parágrafo fala de “uma linha tênue”, de uma fronteira que se atravessa diversas vezes, mas um dia atravessa e não volta mais. Este limiar de que fala o texto é a passagem entre a vida e a morte, entre um espaço e outro espaço. Na ilustração de Darcy Penteado, essa linha é representada através do espaço em branco contraposto com o espaço preenchido pela ilustração e invertido na página seguinte. Melhor dizendo, na página da direita a área mais preenchida é a inferior e na página da esquerda a parte preenchida com a imagem é a parte superior e está de ponta cabeça, na parte branca, inferior, inicia o conto. Essa disposição dos elementos, além de construir a linha, apresenta também o jogo de oposições que emanam do texto: vida e morte, espaço e não-espaço, som e silêncio.

Essa fronteira, essa “linha tênue” remete a uma fala de Zaratustra, personagem de *Assim falou Zaratustra* de Friedrich Nietzsche:

O homem é uma corda, atada entre o animal e o além-do-homem – uma corda sobre o abismo.

Perigosa travessia, perigoso a-caminho, perigoso olhar-para-trás, perigoso arrepiar-se e parar.

O que é grande no homem, é que ele é uma ponte e não um fim: o que pode ser amado no homem, é que ele é um passar e um sucumbir. (NIETZSCHE, 1999, p. 211).

Recuperando o tempo em que cavalo e homem eram vivos, o narrador relembra a relação de ambos no oitavo parágrafo. Pergunta o narrador: “Mas o que é a loucura num espaço onde só existem um homem e um cavalo?” A pergunta levanta novamente a rede de oposições tecida pelo texto: só há existência de algo em contraposição com outra existência, ou seja o reconhecimento de uma existência só ocorre em comparação a algo que contraste e que por isso a torne visível. O contraste entre o preto e o branco na ilustração de Darcy Penteado entra em consonância com essa rede de oposições existente no conto.

No nono parágrafo o autor encerra um ciclo, a história com começo, meio e fim. Os personagens morrem e o espaço se esvazia: “E ficou de novo este território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Não sabemos por quanto tempo, pois não existe tempo quando não existem coisas, homens, se movimentando no espaço.”

A ilustração de Darcy Penteado apresenta-se em duas páginas da revista. No lado esquerdo está o homem, o cavalo, a carroça, a cobra, o esqueleto embaixo da terra e os vermes, conforme já foi observado. Na página do lado direito, de ponta cabeça, está uma imagem de um anjo, um violino, pernas de um homem. A primeira relação que se faz pelo fato de estar de cabeça para baixo é com o título do conto, na inversão da posição pode-se aludir à negação existente no título (*não conto*). Outra possibilidade construída na imagem seria a representação do espaço além da “linha tênue”, da fronteira entre a vida e a morte.



A parte da ilustração disposta na página da direita é composta por fragmentos de uma outra pintura de Marc Chagall, *A Queda do Anjo* (óleo sobre tela, 148x189cm, Basiléia, Kunstmuseum). Esta obra foi produzida entre 1923- 1947, vinte e cinco anos foram necessários para sua conclusão, representa o extrato da participação de Chagall no mundo, no qual ele colocou todo seu empenho, martirizou-se para concluir como se fosse o último verso cântico. Em *Marc Chagall (1887-1985) Poesia em Quadros*, tem-se um pequeno histórico da obra:

Em 1922, quando principiou o trabalho, nessa altura ainda sob a influência da Revolução, o quadro devia mostrar a explicação do Antigo Testamento para o mal do mundo, contendo apenas a imagem do judeu e do anjo. Até a sua conclusão, em 1947, penetraram nele, cada vez mais, motivos da recordação do seu pequeno mundo na Rússia, acrescentados por último, ainda, com os motivos cristãos de Nossa Senhora e do Crucificado.

Ele tem visões judaicas, história pessoal e diversos motivos ligados à salvação, tudo isso comprimido numa confissão programática, representativa para toda a obra de Chagall (WALTHER&METZGER,1994,p.73,74).

No primeiro momento tem-se a impressão de uma imagem caótica, com muitos elementos aparentemente desconectados uns dos outros. O título da obra oferece a primeira ancoragem para a leitura: a queda do anjo vermelho, enunciada em uma grande diagonal formada pelas asas, mas também, perpendicular às asas, pelo corpo do anjo. Numa asa do anjo encontra-se Nossa Senhora com o Menino, ao lado dela um castiçal com uma vela e o Cristo Crucificado, são os motivos ligados à salvação. Na outra asa, um relógio, seria a tirania do tempo que a todos foi inferido através da origem do mal. Existe contagem do tempo na eternidade? Supõe-se desnecessário já que é eterno. A contagem do tempo supõe um fim: a morte; o relógio seria, então a representação da hora da morte. Nota-se que este anjo não é assexuado! Pelos seios e quadril percebe-se uma mulher. Estaria o anjo decaído prefigurando a imagem de Eva, cuja figura é signatária do pecado original, responsável pela expulsão de toda a humanidade do paraíso eterno? No canto inferior esquerdo do quadro está o judeu segurando o rolo das escrituras, alusão à passagem bíblica que a obra retrata. Entre o anjo e o judeu forma-se uma faixa diagonal, onde estão inseridos alguns elementos: Um homem com uma bengala, uma lua cheia, um violino e um animal, supostamente um cavalo. O que representam esses elementos? Tudo isso sobre um lugarejo sombrio onde se pode ver algumas casas e pessoas. A imagem fala por mil palavras... chamou-se, aqui atenção a alguns elementos que são necessários para o entendimento da ilustração. Nesse jogo de decifração e interpretação que é o ato de leitura, volta-se então para a ilustração.

Darcy Penteado recortou fragmentos da obra *A Queda do Anjo*, como o anjo, o violino, parte do homem e o relógio, suprimiu da asa do anjo a Nossa Senhora e todos os outros elementos pertencentes ao quadro. Por que Penteado escolheu estes fragmentos em detrimento de outros? Por que a escolha dessa obra? No caso da obra em que recortou o homem a carroça e o cavalo, como já foi dito, o ilustrador aproximou a obra *O negociante de Gado* ao conto através da leitura induzida pela referência, agora em relação à Queda do Anjo a aproximação ao conto se dá através do tema, da carga expressiva da obra para construir o espaço além da fronteira. Neste espaço além da “linha tênue”, que é apenas mencionado no conto, é construído na ilustração. Darcy Penteado, então, extrapola os limites do conto, para trazer uma representação do espaço além da “linha tênue”. Apropria-se de fragmentos da *Queda do Anjo*, para então compor tal espaço. Expurga deste espaço os elementos que representavam a salvação, tanto a escritura que o judeu segura à esquerda da obra como a Nossa Senhora com o Menino, o Cristo crucificado e a vela. O ilustrador mantém o homem – apenas as pernas aparecem na ilustração -, o relógio, o violino e o anjo. Suprime, também, o fundo que representava um vilarejo à noite e uma lua cheia.

A escolha dos elementos conota uma certa descrença religiosa por parte do ilustrador, ao construir o espaço além da fronteira. Supõe-se que indica, também, ao retirar o fundo, um espaço não-terrestre. Os objetos, relógio e violino, representam respectivamente, a hora da morte e o desencantamento, a desconstrução da idéia de um paraíso ao som de elevada música. O violino é imagem recorrente na obra de Chagall, envolto de poeticidade o instrumento pressupõe harmonia. Seu formato traz a metáfora do feminino sendo tangido pelo masculino. Na ilustração de Penteado o violino está a despencar do espaço, como se de lá não pertencesse.

Mas o conto não acabou, apenas um ciclo se fechou. “Mas, subitamente, eis que este território é de novo invadido.” Novo ciclo se inicia no mesmo espaço. Homens instalam fios telegráficos e um novo zumbido corta o espaço que dantes só havia o som

dos insetos: “Então, o silêncio das noites e dias era quebrado por um tipo diferente de zumbidos.” E já no parágrafo seguinte, o décimo primeiro, outros homens retiram os fios: “... vieram outros homens – bandidos, com certeza – e roubaram os postes, fios e os zumbidos.” Darcy Penteado insere em sua ilustração três postes e um emaranhado de fios. Dois postes estão na página da esquerda e o terceiro, na página da direita, está de ponta cabeça, sobreposto ao anjo. Novamente, tal como o homem, a carroça e o cavalo, Penteado recorre à indução referencial do texto ao inserir os postes e fios na ilustração. Nota-se, porém, que o ilustrador ao inverter a posição do poste na página direita, busca a representação da ausência do objeto, o não-poste após ser subtraído. A representação de uma ausência através de uma presença invertida.

No conto, mais um ciclo que rapidamente se fecha, acaba a ação e tudo volta como antes. “Agora tudo estava novamente como antes, tudo era normal: um território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito não se sabe. Mas não há ninguém é certo.” O texto de Sergio Sant’Anna é construído no ir e vir de uma roda da vida, ao voltar para o espaço e os ruídos de insetos, remete o leitor ao início do conto, faz com que o leitor retome a imagem do escritor frente à página em branco. Este espaço vazio de que fala o narrador do conto além de aludir à folha de papel em branco, é construção metafórica do vazio existencial.

Recomeça, de novo, no campo da imaginação, a surgir neste espaço vazio, onde somente havia “insetos, cobras e animaizinhos cujo nome não se conhece, sem nos esquecermos dos vermes, que haviam engordado com a carne de cavalo”, um personagem: “Às vezes, porém, aqui é tão monótono que imagina-se ver um vulto que se move por detrás dos arbustos. Alguém que passa, agachado? Um fantasma?” A construção desse personagem é dada por um jogo de adivinhações, de é, não-é entre a possibilidade de ser um fantasma, um menino perdido, ou um macaquinho perdido.

Então, no décimo quarto parágrafo, o narrador pergunta ao narratário: “Mas o que estão a imaginar?” e desfaz o jogo, sem contudo definir o personagem, afirmando: “Isso aqui é apenas um menino – ou um macaquinho – de papel e tinta” Ao fazer o leitor visualizar o personagem como uma criação de papel e tinta, extrai qualquer possibilidade de cartase, fazendo com que o leitor salte o olhar do enredo para a construção do conto propriamente dita, ou pelo menos, para a consciência do conto enquanto ficção. Argumenta, o narrador: “E, depois se fosse de verdade, o menino poderia morrer mordido pela cobra. Ou então matar a cobra e tornar-se um homem.” Continua supondo que, se, ao invés de um menino fosse um macaquinho, o que aconteceria com ele. E reitera, o narrador: “Mas não se esqueçam, são todos de papel e tinta: o menino, o macaquinho, a cobra, o homem, o macacão, seus urros e os socos que dá no próprio peito cabeludo. Cabelos de papel, naturalmente. E portanto, não há motivos para sustos.”

A partir do décimo quinto parágrafo, o cenário é gradualmente desconstruído. É o desfazer daquilo que fora construído no início do texto: os arbustos se queimaram, a cobra foi embora, os insetos se mandaram e foram seguidos pelos vermes. E no parágrafo seguinte, o narrador constata que nada, quase nada restou: “Então aqui ficou um território ainda mais vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe.”

O narrador então constata que se não há ninguém, não há estória a se contar... e desse modo não é preciso alguém que a conte. Enuncia-se, assim, também, a retirada do narrador, que não tendo o que contar, não há necessidade de existir. E fecha –se o conto, que nada tem para contar: “Mas contar o quê, se não há o que contar? Então está certo: se não há o que contar, não se conta. Ou então se conta o que não há para contar.” Com a última frase evidencia o caráter ficcional do conto e enuncia a possibilidade de um

outro recomeçar. O final, principalmente o trecho “se não há o que contar, não se conta”, auxilia no desenho circular que o conto é estruturado, juntando o final com o próprio título do conto, reafirmando -o.

Sant’Anna trata do fazer do conto: dá existência ao cenário, supõe as personagens, constrói ações virtuais, retira-os, imagina novos personagens, ações e novamente os desconstrói, desmancha o cenário, extrai a história e, sem tudo isso, expurga o narrador. Apresenta com isso o dilema da vida, mas também o do escritor frente a uma folha de papel em branco: E agora José? José para onde?

Darcy Penteado ao aproximar ao conto, em sua ilustração, duas obras de Chagall, amplia o texto adicionando elementos que não constam no conto, como: o anjo decaído, a construção do espaço além da linha tênue. Além dos recortes que o ilustrador faz das obras de Chagall, acrescenta de seu próprio punho alguns elementos para compor a ilustração como: os postes e fios, o esqueleto e os vermes e a cobra; elementos que marcam ações do conto e servem de conectadores entre o conto e os fragmentos das duas obras de Chagall.

Meyer Schapiro, em *Words, Script and Pictures*, estuda o literal e o simbólico na ilustração de um texto. No primeiro capítulo, *The Artist’s reading of a Text*, diz que grande parte da arte visual ocidental, desde a Antiguidade até o século XVIII apresenta-se a partir da leitura de textos escritos. O artista buscava a tradução da palavra (religiosa, histórica ou poética) para uma imagem. Shapiro afirma que, além da leitura que o artista faz do texto verbal, ele incorpora elementos de outras representações imagéticas sobre o mesmo tema. Para o leitor de hoje, afirma Shapiro: “The picture, we assume further, corresponds to the concept or memory image associated with the words” (SHAPIRO,1996,p.11). Porém, adverte que a correspondência entre palavra e imagem é quase sempre problemática e também pode ser espantosamente vaga. Em alguns casos, continua Shapiro, somos capazes de reconhecer um texto, ou uma história, olhando um quadro, através de poucos elementos: “one or two figures and some attribute or accessory object, seen together, will evoke for the instructed viewer the whole chain of actions linked in that text with the few pictured elements, unless an incompatible detail arrests the interpretation” (SHAPIRO,1996,p.12). Mas se em algumas ilustrações são reduções extremas de uma narrativa complexa, como mero emblema da história, outras ampliam o texto, adicionando detalhes, figuras, e acrescentando o que não está escrito no texto (SHAPIRO,1996).

Darcy Penteado, ao produzir a ilustração de *Conto (não conto)*, incorporou elementos de outras produções imagéticas através de relações ora temáticas, ora referenciais, ora estruturais, para compor seu texto visual. Texto visual, porque o ilustrador tece através dos elementos visuais uma trama de relações entre o conto e as duas obras recortadas de Chagall, entre a estrutura do conto com a estrutura da ilustração; e o leitor diante de imbricada trama precisa desfiar o tecido para encontrar em sua tessitura a trajetória da sua interpretação. Encontrar o caminho de leitura, balizado pelo texto ou pelos textos imbricados, é o dilema do leitor: E agora José? José para onde?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHARTIER, Roger. **A Aventura do Livro: do leitor ao navegador – Conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: Editora UNESP,1998.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**.São Paulo:Ática, 2001.
- ISER,Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org). **A Literatura e o Leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1979.p 83 – 132.

- _____. **O Ato de Leitura.** São Paulo: 34, 1996.
- _____. **O Fictício e o Imaginário:** Perspectivas de uma Antropologia Literária. tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária.** São Paulo: Ática, 1994.
- JENNY, Laurent. **A Estratégia da Forma.** In Poétique- Revista de Teoria e Análise Literárias – Intertextualidade. Coimbra: Almedina, 1979.
- LIMA, Luiz Costa (org.). **A Literatura e o Leitor:** Textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas:** Seleção de Textos de Gerard Lebrun. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- PENTEADO, Darcy. **Revista Status:** 25 Contos Brasileiros. São Paulo: Editora Três, 1976.
- WALTHER, Ingo F.; METZGER, Rainer. **Marc Chagall 1887-1935:** Poesia em Quadros. Alemanha: Taschen, 1994.